

MEDIENBILDUNG
STUDIEN ZUR AUDIOVISUELLEN KULTUR
UND KOMMUNIKATION

Alexandra Bubenheim

Frauenbilder in Julia Roberts-Filmen.

Untersuchungen vor dem Hintergrund des Foucault'schen Machtbegriffes

Medienbildung

Studien zur audiovisuellen Kultur und Kommunikation

Band 1

Eine Schriftenreihe der Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg, Fakultät für
Humanwissenschaften, Institut I: Bildung, Beruf und Medien

Herausgegeben von

Ralf Biermann

Johannes Fromme

Stefan Iske

Alexandra Bubenheim

Frauenbilder in Julia Roberts–Filmen

Untersuchungen vor dem Hintergrund des Foucault'schen
Machtbegriffes



Alexandra Bubenheim
Magdeburg, Deutschland

Masterarbeit im Studiengang Medienbildung: Audiovisuelle Kultur und Kommunikation an
der Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg, 2014

ISBN 978-3-944722-50-4

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

Otto-von-Guericke-Universität, Magdeburg 2016



Dieses Werk ist unter einer Creative Commons Lizenz vom Typ
Namensnennung–Nicht–kommerziell–Keine–Bearbeitung 3.0
Deutschland zugänglich.

Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/de/> oder wenden Sie sich brieflich an
Creative Commons, 444 Castro Street, Suite 900, Mountain View, CA, 94041, USA.

Bezug (Open Access):

Digitale Hochschulbibliothek Sachsen-Anhalt: <http://edoc2.bibliothek.uni-halle.de/>

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	5
Abstract	9
1 Einleitung	9
2 Das Medium Film	11
2.1 Definition: Film	12
2.2 Filmographie von Julia Roberts	12
2.3 Definition: Genre	15
2.4 Genres und ihre Subgenres: Formen von Filmen und deren dramaturgische Grundprinzipien	16
2.4.1 Komödie	16
2.4.2 Thriller	17
2.4.3 Drama	18
2.4.4 Satire	20
2.4.5 Action	21
2.4.6 Sonstige Genres	22
2.5 Auswahlkriterien der begutachteten Filme	23
3 Genderforschung: Frauenbilder im Film	26
3.1 Der Film und seine Geschlechterkonstruktion	28
3.2 Feministische Filmtheorie	31
3.3 Der Stereotyp	33
3.4 Charakteristika der stereotypen Frau	34
3.5 Übersicht der Frauenbilder im US-amerikanischen Film	36
3.5.1 Femme fragile: Die „Heilige“	36
3.5.2 Femme fatale: Die „Verhängnisvolle“	37
3.5.3 Jazz-Babies: Die „Flappers“	38
3.5.4 Bad Girl: Der „Vamp“	39
3.5.5 Das „Pin-Up-Girl“	40
3.5.6 Die „Karrierefrau“	41
3.5.7 Goodwife: Die „Ehrbare“	42
3.5.8 Die „Sexbombe“	43
3.5.9 Die „Gescheiterte“	44
3.5.10 Die „Realistische“	45
3.5.11 Die „Dokumentierte“	45
3.5.12 Die „Bedrohliche“	46

3.5.13	Die „Hysterische“	46
3.5.14	Die „Kindfrau“	48
3.5.15	Lolita: Die „Femme enfant“	49
3.5.16	Die „Heldinnen“	50
3.5.17	Die „Betrogene“	51
3.5.18	Die „Ehrbare“ der Neuzeit	51
3.5.19	Femme castrice: Die „Kastrierende“	51
3.5.20	Zusammenfassung	52
4	Foucault	53
4.1	Foucaults Machtbegriff und Machtbeziehungen	54
4.2	Gendertheorie: Sprache, Subjektivität und Macht	58
4.2.1	Der Diskurs nach Foucault	58
4.2.2	Die Sprache	59
4.2.3	Das Subjekt	60
4.2.3.1	Subjektivierung durch die Wissenschaften	62
4.2.3.2	Objektivierung des Subjekts durch die Teilungspraktiken	62
4.2.3.3	Art und Weise, wie sich Menschen selbst in Subjekte verwandeln	63
4.2.4	Die Verteilung diskursiver Macht	64
4.3	Der Blick als Instrument der Macht	65
4.3.1	Der politische Stellenwert des Blicks und der Sehlust	67
5	Forschungsfragen und Hypothesen	68
5.1	Wie wird Weiblichkeit in Roberts' Filmen konstruiert und welche Konstruktionsmechanismen lassen sich finden?	68
5.2	In welchen gesellschaftlichen Institutionen wird Weiblichkeit in den Filmen konstruiert und welche Funktionen erfüllt sie dabei?	69
5.3	Inwieweit lassen sich Foucaults Theorie des Blicks sowie die Aussagen von Mulvey in den Filmen bestätigen?	71
5.4	Wie werden Machtverhältnisse nach Foucault in den Filmen konstruiert?	72
6	Darstellung der Filme von Julia Roberts	73
6.1	Biographie in Kurzübersicht	73
6.2	Roberts' Filme und die gespielten Frauenrollen	77
6.2.1	Magnolien aus Stahl (1989)	77
6.2.2	Pretty Woman (1990)	78
6.2.3	Flatliners – Heute ist ein schöner Tag zum Sterben (1990)	81
6.2.4	Der Feind in meinem Bett (1991)	83
6.2.5	Entscheidung aus Liebe (1991)	85
6.2.6	Die Akte (1993)	87

6.2.7	I Love Trouble – Nichts als Ärger (1994)	90
6.2.8	Prêt-à-Porter (1994)	95
6.2.9	Die Hochzeit meines besten Freundes (1997)	98
6.2.10	Fletcher’s Visionen (1997)	99
6.2.11	Seite an Seite (1998).....	103
6.2.12	Notting Hill (1999)	105
6.2.13	Die Braut, die sich nicht traut (1999)	110
6.2.14	America’s Sweethearts (2001).....	115
6.2.15	Mona Lisas Lächeln (2003)	118
6.2.16	Hautnah – Closer (2004).....	119
6.2.17	Duplicity – Gemeinsame Geheimsache (2009).....	122
6.2.18	Valentinstag (2010).....	124
7	Typisierung der Frauenbilder.....	125
7.1	Demographische Daten	125
7.1.1	Familienstand.....	126
7.1.2	Kinder	127
7.1.3	Beruf.....	127
7.1.4	Einkommen & Vermögen	129
7.1.5	Wohnsituation	130
7.1.6	Haushaltsführung.....	131
7.2	Charakteristische Merkmale der dargestellten Frauenbilder	131
7.2.1	Typ 1: Die „Karrierefrau“	131
7.2.2	Typ 2: Die „Ehrbare“	133
7.2.3	Typ 3: Die „Sexbombe“	134
7.2.4	Typ 4: Die „Gescheiterte“	134
7.2.5	Typ 5: Die „Bedrohliche“	136
7.2.6	Typ 6: Die „Heldin“	137
7.2.7	Typ 7: Die „Ehrbare“ der Neuzeit.....	138
7.3	Zusammenfassung	140
8	Betrachtung der Filme im Kontext von Foucault	140
8.1	Subjektivität und Macht.....	140
8.2	Der Blick	148
8.3	Zusammenfassung	159
9	Ergebnisse	159
9.1	Wie wird Weiblichkeit in Roberts Filmen konstruiert und welche Konstruktionsmechanismen lassen sich finden?.....	159

9.2	In welchen gesellschaftlichen Institutionen wird Weiblichkeit in den Filmen konstruiert und welche Funktionen erfüllt sie dabei?.....	161
9.3	Inwieweit lassen sich Foucaults Theorie des Blicks sowie die Aussagen von Mulvey in den Filmen bestätigen?.....	163
9.4	Wie werden Machtverhältnisse nach Foucault in den Filmen konstruiert?.....	165
9.5	Zusammenfassung der Forschungsergebnisse	166
10	Zusammenfassung und Fazit	167
	Verzeichnisse	170
	Literaturverzeichnis	170
	Filmverzeichnis.....	178
	Abbildungsverzeichnis.....	179
	Filmposter	184
	Anlagen.....	186
	Anlage I: Übersicht der demographischen Filmdaten	186
	Anlage II: Auszüge aus dem Erst- und dem Zweitgutachten zur Masterarbeit	188
	Prof. Dr. Winfried Marotzki:	188
	Prof. Dr. Johannes Fromme:	188

Abstract

Die hier vorliegende Masterarbeit im Studiengang Medienbildung: Visuelle *Kultur und Kommunikation* untersucht die Konstruktion von Weiblichkeit sowie die Repräsentation von Frauen im US-amerikanischen Film am Beispiel von Filmen der Schauspielerin Julia Roberts. Dies geschieht im Kontext des Foucault'schen Machtbegriffs. Die Analyse von Frauenbildern in den Filmen ist ein möglicher Zugang, um aufzuzeigen, dass die Konstruktion von *Weiblichkeit* nicht auf anthropologische Gegebenheiten gestützt werden kann, sondern vielmehr in den Zuweisungen an *Weiblichkeit* zu finden ist und damit innerhalb von Machtverhältnissen agiert. Bei der Auswahl der Filme handelt es sich um insgesamt 18 Filme, die in einem Zeitraum zwischen 1989 und 2010 entstanden sind und in denen die Schauspielerin Julia Roberts die Hauptrolle besetzt.

1 Einleitung

Angesichts der immer schneller werdenden Veränderungen unseres täglichen Lebens und der Welt um uns herum, ist es nicht verwunderlich, dass sich das einzelne Subjekt gleich in doppelter Weise einer Verunsicherung gegenübergestellt sieht. Zum einen

„verflüchtigen sich jene stabilen Rahmenbedingungen, die ihm die Stabilität seines Lebens gewährleisten, andererseits wird seine subjektiv erlebte Identität selbst in Frage gestellt“ (Dorer/Marschik 1999).

Immer weniger Halt, Geborgenheit und Unterstützung bei der Bewältigung des Alltags werden vermittelt – sei innerhalb einer lokalen oder nationalen Einheit, innerhalb der Ordnung der Familie oder gar durch das Geschlecht, „das uns lange Zeit eine bestimmte Rolle in der Gesellschaft zuschrieb“ (ebd.). Auf der anderen Seite gibt es durch „gesellschaftliche Sichtweisen und unsere individuelle Wahrnehmung dieser Sichtweisen“ eine Konstruktion dessen, was jeder oder jede von uns täglich als Wirklichkeit erlebt.

Wie kein anderes Medium versorgen uns die Medien täglich mit Informationen bezüglich sozialer Normen – weshalb sich auch an dieser Stelle von einer durch die Medien konstruierten *Wirklichkeit* sprechen lässt. Dabei beinhaltet die Konstruktion dieser Wirklichkeit vielmehr die „Weitergabe von Kommunikation, von Normen und

von Konsens“ (ebd.) statt eines aktiven und bewussten Vorgangs (vgl. ebd.) Das zeigt, dass ein enger Zusammenhang zwischen Medien und weiblicher Emanzipation, zwischen Medien und der Konstruktion und Wahrnehmung von Sex und Gender besteht. Seit nun mehr 25 Jahren werden immer wieder Arbeiten zum Themenbereich *Das Frauenbild in den Medien* veröffentlicht, aktuell beispielsweise *Genre, Gender & Race – Frauenbilder und Freundschaften im amerikanischen Film* von Nicole Phillips (2013). Die zentrale Frage dieser Publikationen ist, wie *Die Frau* in Zeitschriften, im Fernsehen sowie in Filmen repräsentiert wird und welche sozialisationstheoretischen Wirkungen damit verbunden sind.

Die hier vorliegende Masterarbeit im Studiengang Medienbildung: Visuelle *Kultur und Kommunikation* untersucht die Konstruktion von Weiblichkeit sowie die Repräsentation von Frauen im US-amerikanischen Film am Beispiel von Filmen der Schauspielerin Julia Roberts. Dies geschieht im Kontext des Foucault'schen Machtbegriffs sowie den Machtverhältnissen und des Blicks. Die Analyse von Frauenbildern in den Filmen ist ein möglicher Zugang, um aufzuzeigen, dass die Konstruktion von Weiblichkeit nicht auf anthropologische Gegebenheiten gestützt werden kann, sondern vielmehr in den Zuweisungen an *Weiblichkeit* zu finden ist und damit innerhalb von Machtverhältnissen agiert. Die vier zentralen Fragen, die sich dabei stellen sind, wie Weiblichkeit in Roberts' Filmen konstruiert wird und welche Konstruktionsmechanismen sich finden lassen; in welchen gesellschaftlichen Institutionen Weiblichkeit in den Filmen konstruiert wird und welche Funktionen sie dabei erfüllt; in wie weit sich Foucaults Theorie des Blicks sowie die Aussagen von Mulvey in den Filmen bestätigen lassen sowie Machtverhältnisse nach Foucault in den Filmen konstruiert werden. Bei der Auswahl der Filme, die hier ausgearbeitet werden, handelt es sich um insgesamt 18 Filme, die in einem Zeitraum zwischen 1989 und 2010 entstanden und in denen Roberts die Hauptrolle spielt.

Der inhaltliche Aufbau der Arbeit gliedert sich in neun große Abschnitte. Der erste Abschnitt beschäftigt sich mit dem Medium des Films. Darin werden die Begriffe *Film* und *Genre* definiert, sowie eine Übersicht über die verschiedenen Genres, deren Subgenres und dramaturgischen Grundprinzipien gegeben. Es folgt die Filmographie von Julia Roberts und nach welchen Kriterien die begutachteten Filme ausgewählt wurden.

Der zweite Abschnitt beschäftigt sich mit der Genderforschung und den Frauenbildern im US-amerikanischen Film. Dabei werden zum einen der Film und seine Ge-

schlechterkonstruktion und zum anderen die feministische Filmtheorie umrissen. Es folgt eine Definition des Begriffs *Stereotyp*, die Charakteristika der stereotypen Frau sowie eine Übersicht der Frauenbilder, die sich im US-amerikanischen Film finden lassen. Foucault ist der Hauptbestandteil des dritten Abschnittes. Sein Machtbegriff und die Machtbeziehungen, die er in reichlichen Werken darstellt, die Sprache, Subjektivität und Macht im Rahmen der Gendertheorie sowie der Blick als Instrument der Macht werden dabei behandelt.

Die, der Masterarbeit zugrunde liegenden, Forschungsfragen und Hypothesen finden Sie im vierten Abschnitt. Ein wichtiger Teil der Masterarbeit sind die Filme von Julia Roberts, welche im fünften Kapitel näher beleuchtet und auf die dargestellten Frauenbilder hin untersucht werden. Im nächsten Abschnitt findet sich die Typisierung dieser Frauenbilder, inhaltlich gegliedert nach demographischen Daten, den charakteristischen Merkmalen der dargestellten Frauenbilder sowie einer Zusammenfassung.

Die Betrachtung der Frauenbilder unter dem Foucault'schen Machtbegriff ist im siebenten Abschnitt Gegenstand der Untersuchung. Im achten Abschnitt, den Ergebnissen, werden die Ergebnisse der Forschungsfragen und Hypothesen behandelt sowie eine Zusammenfassung gegeben. Im letzten Abschnitt werden alle Ausarbeitungen noch einmal zusammengefasst und ein Fazit gezogen. Das Literatur-, Film- und Abbildungsverzeichnis sowie die Anlagen finden Sie am Ende der Masterarbeit.

2 Das Medium Film

Film und Fernsehen gehören zu den am häufigsten genutzten Medien der gesellschaftlichen Kommunikation, wobei das audiovisuelle Angebot durch Online-Videoportale, wie YouTube.com und Vimeo.com, ständig weiter ansteigt (vgl. Hickethier 1996, S. 1). Dadurch hat der Film aber auch „die eindeutige Zuordnung zum Kino verloren“ (Trischak 2002). Es seien zwar noch „Gemeinsamkeiten [...] in den Vermittlungsstrukturen vorhanden, die Produktions-, Distributions- und Rezeptionsweisen unterscheiden sich allerdings“ (ebd.).

2.1 Definition: Film

Der *Film* ist als eine Kunstform zu verstehen, bei der die Bilder zumeist „mit einem Projektor im Dunkeln auf eine Bildwand projiziert oder auf einem Bildschirm erzeugt“ (Film 2014) werden. Während es noch vor einigen Jahrzehnten nur Stummfilme in Schwarz-Weiß gab, so findet man in Kinos und im Fernsehen heutzutage überwiegend Filme mit „farbige[n] Bilder[n], die vertont und musikalisch untermalt sind“ (ebd.). Dennoch ist der Begriff des *Films* nicht nur auf Kino- oder Fernsehfilme zu beschränken, vielmehr reicht die Bandbreite von „Spielfilmen, Dokumentarfilmen, über experimentelle Filme, Werbefilme bis hin zu Medienformaten im Fernsehen“ (Niesyto 2006, S. 7). Sehr allgemein gehalten, handelt es sich beim Ausdruck *Film* also um *Bewegtbilder*.

2.2 Filmographie von Julia Roberts

Julia Roberts Filmographie ist lang. Sie wirkte in über 40 Filmen sowie sieben Fernsehserien mit. Mit dem Film *Pretty Woman* (1990) erlangte Roberts Weltruhm, aber auch *Die Akte* (1993), *Erin Brockovich* (2000) und *Eat Pray Love* (2010) sind an dieser Stelle erwähnenswert, da dies die erfolgreichsten Filme von Roberts waren. Unter den Fernsehserien waren große Erfolge wie *Miami Vice*, *Friends* sowie *Law & Order*. Des Weiteren übernahm sie einige Sprechrollen, unter anderem als Synchronsprecherin in *Schweinchen Wilbur und seine Freunde* (2006) und *Lucas, der Ameisenschreck* (2006) (vgl. Julia Roberts 2014).

- Fernsehserie: *Crime Story* (1987, eine Episode)
- *Firehouse* (1987)
- *Satisfaction* (1988)
- Fernsehfilm: *Liebe auf Texanisch* (1988)
- Fernsehserie: *Miami Vice* (1988, eine Episode)
- *Pizza Pizza – Ein Stück vom Himmel (Mystic Pizza)*, 1989)
- *Blood Red – Stirb für dein Land (Blood Red)*, 1989)
- *Magnolien aus Stahl (Steel Magnolias)*, 1989)
- *Pretty Woman* (1990)
- *Flatliners – Heute ist ein schöner Tag zum Sterben (Flatliners)*, 1990)
- *Der Feind in meinem Bett (Sleeping with the Enemy)*, 1991)
- *Entscheidung aus Liebe (Dying Young)*, 1991)

- *Hook* (1991)
- *The Player* (1992)
- *Die Akte* (*The Pelican Brief*, 1993)
- *I Love Trouble – Nichts als Ärger* (*I Love Trouble*, 1994)
- *Prêt-à-Porter* (1994)
- *Power of Love* (*Something to Talk About*, 1995)
- Fernsehserie: *Friends* (1996, Folge 2×13 The One After the Superbowl)
- *Mary Reilly* (1996)
- *Michael Collins* (1996)
- *Alle sagen: I love you* (*Everyone Says I Love You*, 1996)
- *Die Hochzeit meines besten Freundes* (*My Best Friend's Wedding*, 1997)
- *Fletcher's Visionen* (*Conspiracy Theory*, 1997)
- *Seite an Seite* (*Stepmom*, 1998)
- Fernsehserie: *Law & Order* (1999, Episode 9x20)
- *Notting Hill* (1999)
- *Die Braut, die sich nicht traut* (*Runaway Bride*, 1999)
- *Erin Brokovich* (2000)
- Dokumentarfilmserie: *Nature* (2000, eine Episode)
- *The Mexican* (2001)
- *America's Sweethearts* (2001)
- *Ocean's Eleven* (2001)
- *Grand Champion* (2002)
- *Geständnisse* (*Confessions of a Dangerous Mind*, 2002)
- *Voll Frontal* (*Full Frontal*, 2002)
- Miniserie: *Freedom: A History of Us* (2003)
- *Mona Lisas Lächeln* (*Mona Lisa Smile*, 2003)
- *Hautnah* (*Closer*, 2004)
- *Ocean's 12* (*Ocean's Twelve*, 2004)
- Dokumentarfilmserie: *Nature* (2005, zwei Episoden)
- *Der Krieg des Charlie Wilson* (*Charlie Wilson's War*, 2007)
- *Zurück im Sommer* (*Fireflies in the Garden*, 2008)
- *Duplicity – Gemeinsame Geheimsache* (*Duplicity*, 2009)
- *Valentinstag* (*Valentine's Day*, 2010)
- *Eat Pray Love* (2010)
- Sprechrolle: *Love, Wedding, Marriage – Ein Plan zum Verlieben* (2011)
- *Larry Crowne* (2011)
- *Spieglein Spieglein* (*Mirror Mirror*, 2012)
- *Im August in Osage County* (*Osage County*, 2013)

Roberts erhielt für ihre Filme viele Auszeichnungen und Nominierungen. Für den Golden Globe war sie sieben Mal nominiert. Drei Mal gewann sie die Auszeichnung, unter anderem für die beste Nebendarstellerin in *Magnolien aus Stahl* und für die beste Hauptdarstellerin in einer Komödie oder einem Musical für *Pretty Woman*. Für den wichtigsten Filmpreis Hollywoods, den Oscar, war Roberts erstaunlicherweise nur drei Mal nominiert: Für die beste Nebendarstellerin in *Magnolien aus Stahl*, die beste Hauptdarstellerin in *Pretty Woman* und die beste Hauptdarstellerin in *Erin Brockovich*. Die letzte Nominierung war erfolgreich und brachte Roberts 2001 den ersten Oscar ein (vgl. Julia Roberts 2014).

Roberts spielte in vielen erfolgreichen Filmen mit, lehnte aber auch einige Filme mit Potenzial ab. Beispielsweise lehnte sie 1991 die Hauptrolle in *Basic Instinct* ab, da ihr die Sexszenen zu gewagt waren. Sharon Stone übernahm den Part der Schriftstellerin Catherine Tramell und wurde so weltberühmt. 1992 kam der Film in die Kinos. Ein Jahr später erschien *Schlaflos in Seattle*, der ebenfalls ein großer Erfolg war. Roberts lehnte die Rolle der Annie Reed während „ihrer selbst auferlegten Verbannung“ (MacLean 2008, S. 62) ab, Meg Ryan übernahm, was ihr eine Golden Globe Nominierung einbrachte (vgl. Schlaflos in Seattle 2014)

Während Du schließt lief 1995 an – Roberts lehnte die Rolle ab. Ihre Schauspielkollegin Sandra Bullock erkannte das Potenzial des Films, der zu einem der größten Erfolge ihrer schauspielerischen Laufbahn wurde. *Shakespeare in Love* sollte laut Boulevard-Presse das Comeback Roberts' nach ihrer langen Schaffenspause werden. Jedoch wollte sie den Vertrag erst unterschreiben, wenn die männliche Hauptrolle feststünde, so dass die Produktion des Films auf unbestimmte Zeit verschoben wurde. Letzten Endes lehnte Roberts die Rolle der Lady Viola ab, weil auch Daniel Day-Lewis, der den Hauptdarsteller spielen sollte, ablehnte (vgl. Spada 2004, S. 240; vgl. auch MacLean 2008, S. 62). 1998 kam der Film in die Kinos, mit Gwyneth Paltrow in der Hauptrolle, mit der sie auch den Oscar gewann. 1998 spielte Anne Heche an der Seite von Harrison Ford in *Sechs Tage, sieben Nächte*, nachdem Roberts die Rolle abgelehnt hatte. In *Selbst ist die Braut* (2009) lehnte Roberts die Rolle der Margaret Tate zwar nicht ab, allerdings war den Produzenten des Films die Gegenforderung für Roberts zu hoch. Sie engagierten Sandra Bullock und die Komödie wurde ein weltweiter Erfolg. 1999 waren Bullock und Roberts schon einmal Konkurrentinnen um eine Rolle (*Die Braut, die sich nicht traut*). Damals konnte sich Roberts gegen Bullock durchsetzen. 2009 wurde Roberts auch die Hauptrolle in Bullocks bis dato

erfolgreichstem Film *Blind Side – Die große Chance* angeboten, die sie allerdings ebenfalls ablehnte (vgl. Julia Roberts 2014).

2.3 *Definition: Genre*

Das Angebot an Filmen ist mittlerweile unüberschaubar, so dass es sinnvoll ist, eine formelle Unterteilung zu unternehmen. Die Einteilungen werden als Genres bezeichnet. Die Filmwissenschaft befasst sich unter anderem mit den typischen Merkmalen filmischer Werke. Zur Auswahl der Filme und der dazugehörigen Analyse der Frauenbilder ist es von Vorteil, die Genres und ihre spezifischen Charakteristika in die Ausarbeitung einzubinden, um so zum einen eine Clusterung der Filme und zum anderen eventuelle genretypische Charakterisierungen der Frauenrollen zu beleuchten. Die Genretheorie innerhalb der Filmwissenschaft besagt, dass der Begriff *Genre* thematisch verbundene Filmgruppen, wie etwa Western oder Thriller, meint:

„Als Genre bezeichnet man eine Gruppe von Filmen, die Gemeinsamkeiten in ihren Motiven, ihrem Stil, der Charakterisierung ihrer Figuren oder ihrer Wirkungsabsicht aufweisen. Die Einteilung von Filmen in Genres erleichtert dem Zuschauer die Orientierung beim Kinobesuch. Aber auch Filmemacher lehnen sich bewusst an Genre-Regeln an, sie erfüllen oder verändern sie aktiv und schreiben so die Genre-Geschichte fort. Manche Genres definieren sich durch den Ort, an dem die Filme spielen (Western, Kriegsfilm, Fantasyfilm), andere durch die Handlungszeit (Science-Fiction, Abenteuer, Western). Viele Genres bezeichnen auch die Wirkung auf den Zuschauer (Horrorfilm, Thriller, Melodram, Komödie)“ (Film-Lexikon 2014).

Im Folgenden werde ich auf Genres eingehen, die sich auf die im Zitat genannten Gemeinsamkeiten beziehen. Bezüglich der Definition durch den Ort werde ich beispielsweise auf den *Fantasy-Film* eingehen. Die gleiche Handlungszeit zeigt sich unter anderem in den Genres *Abenteuer* und *Filmbiographie*. In ihrer Wirkung auf den Zuschauer sind unter anderem die Genres *Komödie*, *Thriller*, *Psychothriller* und *Melodram* zu nennen.

2.4 Genres und ihre Subgenres: Formen von Filmen und deren dramaturgische Grundprinzipien

Im Folgenden finden Sie eine kurze Vorstellung aller Genres, die den Filmen Roberts' zugeordnet werden können. Dabei beziehe ich mich nicht auf Fernseh- oder Dokumentarfilme, sondern auf Spielfilme. Die Einordnung der Filme erfolgt unter Zuhilfenahme der Einordnungen, wie sie auf der Online-Plattform *filmlexikon.de* zu finden sind. Jedem Film von Roberts ist dort ein Genre zugeordnet. Fasst man alle Filme eines selben Genres zusammen, ergeben sich für Roberts' Filme sechs Hauptkategorien: *Komödie*, *Thriller*, *Drama*, *Satire*, *Action* und den Punkt *Sonstige*. Diese Hauptkategorien lassen sich verfeinern, was eine Reihe an Subkategorien hervorbringt.

2.4.1 Komödie

Der Begriff *Komödie* stammt aus dem Altgriechischen und bedeutet, wörtlich übersetzt, *singender Umzug*, jedoch wird es meist frei interpretiert übersetzt mit *Lustspiel*. Der Handlungsablauf ist erheiternd und das Ende des Films zumeist glücklich und positiv – das klassische *Happy End*. Die unterhaltsame und belustigende Grundstimmung steht bei diesem Filmgenre im Vordergrund, wobei menschliche Schwächen, die neben der Belustigung des Publikums auch kritische Zwecke haben kann, sowie menschliche Laster übertrieben und bis zur Abwegigkeit dargestellt werden. So wird der Zuschauer in eine Position gebracht, in der er sich entweder mit dem Charakter identifizieren oder von oben auf ihn und seine menschlichen Fehler herabblicken kann (vgl. Gawlick 2014c; vgl. auch Komödie 2014). Zur klassischen Komödie zählen die Filme *Firehouse* (1987), *Satisfaction* (1988), *Magnolien aus Stahl* (*Steel Magnolias*, 1989), *Prêt-à-Porter* (1994), *Alle sagen: I love you* (*Everyone Says I Love You*, 1996), *America's Sweethearts* (2001) und *Valentinstag* (*Valentine's Day*, 2010).

Die *Liebeskomödie* – auch *Romantische Komödie* oder *Romantic Comedy* genannt – ist ein Subgenre, welches aus der Kombination einer klassischen Komödie und einem Liebesfilm entsteht. Die romantische Beziehung von zwei Personen und dramatische Verwicklungen und Entwicklungen stehen dabei im Vordergrund. Wie auch bei der *klassischen Komödie*, ist die Grundstimmung der *Liebeskomödie* eher heiter und

endet zumeist mit einem *Happy End*. Typisch für die *Liebeskomödie* ist die idealisierte Darstellung der *wahren Liebe*, bei dem sich die Hauptpersonen direkt, zufällig oder über Umwege kennenlernen und nach der Bewältigung von Hindernissen und Problemen für immer zueinander finden. Dadurch entsteht eine Tendenz zur „leichtfüßige[n], charmante[n] und zurückhaltend–humorvolle[n]“ (Kaczmarek/Hünigen 2014) Darstellung „ohne tiefere Ironie oder satirischen Biss“ (ebd.; vgl. auch *Liebeskomödie* 2014). Zu den Liebeskomödien lassen sich *Pizza Pizza – Ein Stück vom Himmel* (*Mystic Pizza*, 1989), *Pretty Woman* (1990), *I Love Trouble – Nichts als Ärger* (*I Love Trouble*, 1994), *Power of Love (Something to Talk About)*, 1995), *Die Hochzeit meines besten Freundes* (*My Best Friend's Wedding*, 1997), *Notting Hill* (1999), *Die Braut, die sich nicht traut* (*Runaway Bride*, 1999) und *Larry Crowne* (2011) zählen.

Bei der *Tragikomödie* handelt es sich um ein Genre, welches ursprünglich im Theaterbereich angesiedelt war. Die *Tragikomödie* beschreibt zumeist ein *Drama*, in dem die Charakteristika der *Tragödie* mit den Merkmalen der *Komödie* eng verknüpft sind. Ziel der *Tragikomödie* ist es, durch das Versprechen komischer Momente durch die Nutzung von „Übertreibung, Widersinn, Überraschung, Wiederholung und Reprise, Sprachwitz und Sarkasmus“ (Kaczmarek 2014), dem Zuschauer trotz der dargestellten Ernsthaftigkeit ein Lächeln ins Gesicht zu zaubern. Die Grundstimmung der Geschichten ist ernst und ernsthaft, was jedoch durch heitere Sequenzen aufgelockert wird um dem Zuschauer so das Gefühl zu vermitteln, dass alles trotzdem positiv erscheint. Die Inhalte der Geschichten sind Gegenstände aus der Alltagswelt und alltägliche Beziehungsprobleme, was die Identifikation mit der Hauptfigur einfach für den Zuschauer macht, denn jeder könnte in eine ähnliche Situation hineingeraten. Die *Tragikomödie* endet zwar nicht wie die *Liebeskomödie*, mit einem *Happy End*, aber auch nicht so tragisch, wie beispielsweise mit dem Tod der Hauptfigur. Vielmehr lässt der Ausgang der Geschichte die Hoffnung auf eine positive Zukunft zu (vgl. ebd.). Roberts spielte in einer Tragikomödie mit: *Geständnisse – Confessions of a Dangerous Mind* (*Confessions of a Dangerous Mind*, 2002).

2.4.2 Thriller

Das Wort *Thriller* ist ein Lehnwort des englischen Begriffs *The Thrill*. Dies bedeutet übersetzt so viel wie „Schauer, das Durchschauen, die Erregung, die Sensation, das spannende Erlebnis“ (Thriller 2014). Charakteristisch für den Thriller ist also die Er-

zeugung von Nervenkitzel und einer Spannung, die während des gesamten Handlungsverlaufs präsent ist. In der Geschichte wehrt sich der Protagonist gegen jegliche Gewalt mit den einfachsten Mitteln und wächst an dieser Aufgabe im Laufe der Handlung immer mehr (vgl. Gawlick 2014f.) Neben einem beständigen Spiel zwischen Anspannung und Erleichterung, sind weitläufige Spannungsbögen, *Cliffhanger*¹ und *Red Herrings*² häufig anzutreffen, welche in einer spektakulären oder erlösenden Schlusszene münden (vgl. Ofenloch 2011) Zu den Thrillern zählen die Filme *Flatliners – Heute ist ein schöner Tag zum Sterben* (*Flatliners*, 1990), *Die Akte* (*The Pelican Brief*, 1993), *Fletcher's Visionen* (*Conspiracy Theory*, 1997) sowie *Duplicity – Gemeinsame Geheimsache* (*Duplicity*, 2009).

Ein bekanntes Subgenre des Thrillers ist der Psychothriller. Im klassischen Thriller wird „viel Wert auf die Beschreibung der Handlung gelegt. Werden hingegen die Figuren und deren Psyche ebenso stark oder gar stärker betont“ (Psychothriller 2014), so spricht man von einem Psychothriller. Das zentrale Thema dieses Subgenres ist der emotionale Konflikt, welcher zwischen mehreren Personen oder aber auch innerhalb einer Person, beispielsweise durch frühere Erlebnisse, dargestellt wird. Ein weiteres typisches Merkmal ist der Einsatz der Bewusstseinsstromtechnik. Diese wird oft fälschlicherweise mit der Technik des Inneren Monologs gleichgesetzt, bezeichnet aber eine Erzählweise, die die Bewusstseinsinhalte einer oder mehrerer Personen in ungeordneter Reihenfolge wiedergibt (vgl. Bewusstseinsstrom 2014). Ebenso typische Merkmale des Psychothrillers sind die Verwendung eines Erzählers und die ausgedehnte Thematisierung einer Vorgeschichte, beispielsweise die Darstellung der Kindheit der Hauptfigur (vgl. Psychothriller 2014). *Der Feind in meinem Bett* (*Sleeping with the Enemy*, 1991) ist den Psychothrillern zuzuordnen.

2.4.3 Drama

Der Begriff *Drama* stammt aus dem Griechischen und bedeutet übersetzt *Handlung*. In der Theaterwissenschaft ist es ein

„Überbegriff für alle dramatischen Gattungen und Genres, die Tragödie und die Komödie übergreifend ebenso wie analytische und synthetische Formen; davon abweichend

1 Cliffhanger „offener Ausgang einer Episode auf ihrem Höhepunkt“ (Cliffhanger 2014).

2 Ablenkungsmanöver, das auf falsche Fährte führen soll (vgl. Red Herring – Redewendung 2014).

wird der Begriff in der Filmkritik als Sammelbezeichnung für Filme verwendet, die zwischen Melo- und Sozialdrama angesiedelt sind“ (Schlichter 2014).

Die Definition des Dramas ist im Deutschen stark eingegrenzt, so heißt es beispielsweise im Deutschen Fremdwörterbuch:

„Bald besann sich die Filmkunst darauf, die dem deutschen Wesen so sehr anhaftende Charaktereigenschaft der Sentimentalität für sich in vorteilhafter Weise wirtschaftlich auszunutzen. Dieser Erwägung verdankt das Filmdrama seine Entstehung“ (Drama 1999, S. 885).

Im Zentrum der Handlung stehen eine oder mehrere Figuren, die beispielsweise eine

„Lebenskrise durchmachen, vor eine lebensverändernde Entscheidung gestellt sind, ihr Leben auf Grund von Verlust, Verfolgung, zufälligem Glück oder ähnlichem neu formieren müssen“ (Schlichter 2014).

Die Kategorie Drama besteht aus den Filmen *The Player* (1992), *Mary Reilly* (1996), *Mona Lisas Lächeln* (*Mona Lisa Smile*, 2003), *Hautnah* (*Closer*, 2004) und *Zurück im Sommer* (*Fireflies in the Garden*, 2008).

Das Drama als wohl „unspezifischste Genrebezeichnung des Films“ (ebd.), beinhaltet unter anderem auch das Subgenre des *Liebesdramas*. Beim *Liebesdrama* steht die romantische Liebe von zwei Personen im Vordergrund, die jedoch aufgrund verschiedenster Gründe nicht zueinander finden. Oft ist es ein langer Weg mit Verwirrungen, Missverständnissen, Verwechslungen und Unwägbarkeiten, bis sich das Paar am Ende findet (vgl. Gawlick 2014d). *Entscheidung aus Liebe* (*Dying Young*, 1991) ist ein Beispiel für ein Liebesdrama.

Ein weiteres Subgenre des *Dramas* ist das *Melodram*, welches sich in seiner Bedeutung vom griechischen *melos* = *Lied* und *drama* = *Handlung* ableitet. Filme dieses Genres stellen die Widersprüche des Lebens einer einzelnen Person oder einer Gruppe von Personen dar. Es beschäftigt sich inhaltlich und formal schwerpunktmäßig mit den innerseelischen und emotionalen Konflikten dieser Person beziehungsweise Personen, welche beispielsweise anhand von Problemen mit der Familie oder in der Liebe sowie Unterdrückung jeglicher Art zum Ausdruck kommen. Diese Tragödien stehen im Widerspruch zu der wahren Erfüllung der Person und lässt diese somit unerreichbar erscheinen. Auch Liebesfilme mit einem unglücklichem Ausgang sind ebenfalls *Melodramen*, welches als ein Filmgenre ohne *Happy End* angesehen

werden kann (vgl. Gawlick 2014e; vgl. auch Melodram 2014). Roberts' Film *Seite an Seite* (*Stepmom*, 1998) ist dem Melodram zuzuordnen.

2.4.4 Satire

Das Wort *Satire* stammt vom lateinischen Wort *satira* ab, welches aus *satura lanx* hervorgeht. Im übertragenen Sinn lässt es sich mit *bunt gemischtes Allerlei* übersetzen. Die älteste Bedeutung des Begriffs ist die *Spottdichtung*, welche Zustände, Personen, Anschauungen, künstlerische Werke etc. in einer überspitzten Form zum Thema macht (vgl. Satire 2014). Beißender Spott, mitunter schwarzer Humor, Ironie oder Sarkasmus, aber auch Zynismus sind wesentliche Bestandteile der Erzählform. Die *Satire* reduziert einen kritischen Sachverhalt auf seinen negativen Kern und bedient sich dabei nur weniger Stilmittel. Die *Satire* hat, anders als die *Komödie*, nicht den Anspruch an das befreiende oder versöhnende Lachen zum Ziel. Vielmehr zielt sie auf die Einsicht des Publikums in die Lächerlichkeiten des fehlerhaften Systems ab. Ebenso ist sie weniger fiktional als die *Komödie*. Allerdings wird dies nur dem Publikum verständlich, welches auch die Wirklichkeit kennt, denn die in der *Satire* kritisierte Wirklichkeit ist oft geschickt verpackt. Dabei verzichtet sie bewusst auf psychologische Konfliktentwicklung und erschwert dem Zuschauer somit eine emotionale Identifikation mit der Hauptfigur. Weitere typische Merkmale der *Satire* sind die Gegenüberstellung unterschiedlicher gesellschaftlicher Ebenen, die sich gegenseitig entlarven aber auch kommentieren; die Übertreibung von bestimmten Charakteristiken einer Figur oder Gesellschaftsschicht; sowie die Verlagerung bestimmter Verhaltensformen in Zusammenhänge, in denen sie unsinnig werden (vgl. Brunner/Meyer 2014). Zur Satire zählt *Voll Frontal* (*Full Frontal*, 2002).

Ein Subgenre der *Satire* ist die *Politsatire*, welche – grob gesagt – politische Themen mit satirischen Mitteln behandelt (vgl. Bibliographisches Institut GmbH 2014). Sie ist eine selten gewählte, aber beim Publikum sehr beliebte Form der Darstellung. Auch sie unterscheidet sich von der Komödie allerdings dadurch, dass der dargestellte Humor besonders bissig ist. Auch die Abgrenzung zur *Polit-Dokumentation* ist klar definiert, denn tatsächliche Fakten spielen bei der *Politsatire* kaum eine Rolle. Situationen und Ansätze der *Politsatire* sind beispielsweise Politiker, die als unfähig, ungeschickt oder dumm dargestellt werden. Die satirische Darstellung besteht nun darin, dass eine reale Handlung zur Persiflage wird (vgl. Winkelbauer 2014). Ein

wichtiger und berühmter Vertreter der Politsatire ist Charlie Chaplin. Er gehörte zu den ersten, die das satirische Medium ernstnahmen. Mit *Moderne Zeiten* (1936) und *Der große Diktator* (1940) schuf er Filme, die aktuelle politische Zustände angriffen. Weitere Vertreter der Filmsatire sind unter anderem Luis Buñuel, Stanley Kubrick und Robert Altman (vgl. Satire im Film 2014). Unter Roberts' Filmen zählt *Der Krieg des Charlie Wilson* (*Charlie Wilson's War*, 2007) zur Politsatire.

2.4.5 Action

Der *Actionfilm* ist zumeist relativ schlicht und folgt in der Regel einem einzigen Handlungsstrang, in dessen Verlauf unvorhersehbare Ereignisse die Handlung der Personen immer weiter bis zur Lösung der Aufgabe treibt. Dabei wird die äußere Handlung durch spektakuläre Gewalt- und Kampfszenen vorangetrieben und dargestellt. Untermauert wird die erzeugte Spannung durch dramatische Soundtracks und eine schnelle Schnittführung. Weitere wesentliche Merkmale des *Actionfilms* sind aufwendig gedrehte Stunts, Schießereien, Schlägereien, Verfolgungsjagden und Explosionen (vgl. Actionfilm 2014). Hervorgegangen ist der Actionfilm aus dem Kriminalfilm, daher beinhaltet er immer verbrecherische Situationen jeglicher Art, die im Laufe der Handlung auf die unterschiedlichsten Weisen aufgeklärt werden. Der Protagonist ist oftmals eine Person, welche zufällig in eine bestimmte Situation geraten ist und sich nun zwangsläufig aus dieser prekären Lage befreien muss (vgl. Gawlick 2014b).

Ein Subgenre des *Actionfilms* ist die *Action-Komödie*. Dies ist eine Mischform des klassischen *Actionfilms* und einer *Komödie*. Die wesentlichen Elemente des *Actionfilms* werden durch die der *Komödie*, wie die unterhaltsame und belustigende Grundstimmung der Handlung sowie die Darstellung menschlicher Schwächen und Laster zur Belustigung des Publikums, erweitert. So entsteht ein Film, welcher spannend und belustigend für das Publikum ist. Von Roberts gespielte Action-Komödien sind *The Mexican* (2001), *Ocean's Eleven* (2001) und *Ocean's 12* (*Ocean's Twelve*, 2004).

Das *Action-Abenteuer* ist ein weiteres Subgenre des *Actionfilms*. Als klassischer *Abenteuerfilm* wird ein Film bezeichnet, in dem die Protagonisten in eine ereignisreiche Handlung verstrickt sind. Die Entwicklung der Charaktere steht dabei nicht im

Vordergrund, sondern hauptsächlich die Ereignisse, die diese Entwicklung hervorgerufen haben. Der *Abenteuerfilm* kann mit seinen wesentlichen Merkmalen – dem Kampf des Helden gegen das Böse oder für die Liebe einer Frau, oft verbunden mit exotischen Schauplätzen – den klassischen *Actionfilm* bereichern. Wie auch der *Actionfilm* beinhaltet er schnell wechselnde Schauplätze und eine kurzszenige Handlung. Daneben gibt es oft einen Helden, mit dem sich der Zuschauer identifizieren kann. Der *Abenteuerfilm* erhebt keinen Anspruch auf Realität. Ebenso wie beim *Actionfilm* sind die Produktionskosten meist sehr hoch, die Kostüme aufwändig gestaltet und die Ausstattung kostspielig inszeniert. Somit ist das *Action-Abenteuer* ein klassischer *Actionfilm* mit den Elementen *Held* und *aufwändige Kostüme* des *Abenteurerfilms* (vgl. Abenteuerfilm 2014; vgl. auch Gawlick 2014a). *Blood Red – Stirb für dein Land* (*Blood Red*, 1989) ist zum Action-Abenteuer zu zählen.

2.4.6 Sonstige Genres

Eine *Filmbiographie* oder *Biopic* ist ein Subgenre des *Historischen Films*, eines der ältesten Filmgenres und erzählt das Leben einer geschichtlich belegbaren Person in fiktionalisierter Form. Dabei muss nicht die gesamte Lebensgeschichte der Person wiedergegeben werden. Vielmehr geht es darum, einen oder mehrere relevante Lebensabschnitte dramaturgisch zu einem filmischen Ganzen zu verknüpfen. Ein wichtiges und unerlässliches Merkmal der *Filmbiographie* ist es, den Namen der dargestellten Person zu nennen. Zudem wird vorausgesetzt, dass die Person gesellschaftliche Relevanz besitzt (vgl. Filmbiographie 2014; vgl. auch Taylor 2014). Zu den *Biopics* gehören *Michael Collins* (1996), *Erin Brokovich* (2000) sowie *Eat Pray Love* (2010).

Der *Märchenfilm* ist eines der ältesten Filmgenres, und bei ihm werden klassische Märchen, Sagen und Legenden audiovisuell dargestellt (vgl. Märchenfilm 2014). Dazu zählen heldenhafte Abenteuer von Prinzen, Feen und anderen Wesen. Märchenfilme vermitteln traditionsbewusste Wertvorstellungen. Oft spielt die Handlung „in einer Art imaginärem Mittelalter“ (Amann/Brunner 2014). Es gibt auch Parodien und Travestien, welche „sich erst recht nicht mehr an ein kindliches Publikum richten“ (ebd.). Allgemein ist das Märchen „ein Reich des Wunderbaren, das eine Zugabe zu unserer Alltagswelt ist, ohne sie zu berühren oder ihren Zusammenhang zu zerstören“ (Sobchak 1998, S. 283) und „fügt sich harmonisch in eine Welt, in der die Kau-

salgesetze von vornherein außer Kraft gesetzt wurden“ (Caillois 1974, S. 46). Der Film *Spieglein Spieglein – Die wirklich wahre Geschichte von Schneewittchen* (*Mirror Mirror*, 2012) ist dem Märchenfilm zuzuordnen.

Das Filmgenre *Fantasy* ist ein umfangreiches Genre. Es umfasst sämtliche Filme, in denen die Handlung Elemente enthält,

„welche nur in der menschlichen Fantasie existieren und in der Realität [...] nicht vorstellbar sind“ (Fantasyfilm 2014) und offenbart damit „ein Ärgernis, einen Riss, einen befremdenden, fast unerträglichen Einbruch in die wirkliche Welt“ (Sobchak 1998, S. 283).

Szenerie dieses Genres ist zumeist eine mittelalterlich anmutende Zeit, in der es keine moderne Technik gibt und stattdessen Magie als Waffe eingesetzt wird. Als weiteres magisches Merkmal sind die typischen Fantasy-Gestalten zu nennen, wie Elfen, Feen oder Zwerge. Auch wenn die Handlung meist nach dem simplen Gut-Böse-Schema gestrickt ist, sollte der *Fantasyfilm* nicht mit dem Genre des *Märchenfilms* verwechselt werden. In Verbindung mit dem *klassischen Abenteuerfilm* entsteht das *Fantasy-Abenteuer*. Die Entwicklung der Charaktere steht nicht im Vordergrund, sondern hauptsächlich die fantastischen Ereignisse, die durch ein Zusammenspiel von Personen und deren Entwicklung hervorgerufen werden. Der Kampf des Helden gegen das Böse oder für die Liebe einer Frau steht im Vordergrund: *Hook* (1991).

2.5 Auswahlkriterien der begutachteten Filme

Roberts' Filmographie umfasst neben den klassischen Kinofilmen auch Fernsehfilme, Serien, Dokumentarfilme und Filme, in denen sie nur eine Sprechrolle hat. In der Analyse der von ihr gespielten Frauenbilder ist es nicht sinnvoll, alles Audiovisuelle, an dem sie mitwirkte, zu begutachten.

Zum einen beschränke ich die Auswahl der Filme auf die, die im Kino liefen und in denen Roberts eine Hauptrolle spielt. Somit werden Fernsehserien, wie *Miami Vice*, in der sie nur einen Gastauftritt hatte, Dokumentarfilme, Filme mit einer reinen Sprechrolle, Fernsehfilme und Filme, in denen sie nur einen kurzen Auftritt hat beziehungsweise eine Nebenrolle spielt, nicht analysiert.

Zu den Filmen mit einer Nebenrolle zählen *Firehouse* (1987), *Blood Red – Stirb für dein Land* (1989) und *The Player* (1992). Auch in *Ocean's Eleven* (2001), *Geständnisse – Confessions of a Dangerous Mind* (2002) und *Ocean's 12* (2004) spielt sie eine Nebenrolle, die den Protagonisten in seiner Rolle zwar unterstützt beziehungsweise eng mit ihm verbunden ist, aber zum weiteren Verlauf der Handlung trägt sie nicht bei: In *Geständnisse – Confessions of a Dangerous Mind* ist Roberts die ehemalige Geliebte von Chuck Barris, die wieder auf der Bildfläche erscheint und in *Ocean's Eleven* beziehungsweise *Ocean's 12* ist sie die Ehefrau des Protagonisten Daniel Ocean.

Des Weiteren sollte die gespielte Hauptrolle für den Verlauf des Films eine gewisse Relevanz haben. Dies ist nicht der Fall in *The Power of Love* (1995), *Alle sagen: I love you* (1996), *The Mexican* (2001), *Voll Frontal* (2002), *Der Krieg des Charlie Wilson* (2007), *Zurück im Sommer* (2008) sowie *Larry Crowne* (2011). In diesen Filmen unterstützt Roberts oft, wie bei den Nebenrollen, den Protagonisten in direkter oder indirekter Weise oder steht mit ihm in einer Beziehung, ist aber eher schmückendes Beiwerk als aktiver Gestalter der Handlung.

Des Weiteren ist die Auswahl der Filme abhängig vom Genre. Märchenfilme, wie *Spieglein Spieglein – Die wirklich wahre Geschichte von Schneewittchen* (2012), sind die Verfilmungen klassischer Märchen oder Sagen und enthalten wie Fantasy-Abenteuer fiktionale Elemente, die nur in der menschlichen Fantasie existieren. Zudem ist die von Roberts gespielte Figur der Wendy – im Film *Hook* (1991) – in der Realität nicht vorstellbar: Sie verkörpert eine Fee. Somit werden diese fiktionalen und mit unwirklichen Charakteren ausgestatteten Filme nicht analysiert. Zu guter Letzt betrifft dies auch Filmbiographien: In *Erin Brokovich* (2000) wird die Geschichte einer alleinerziehenden Mutter erzählt, die nach einem Unfall in einer Anwaltskanzlei arbeitet und dort einen Umweltskandal aufdeckt, was zu einer hohen Schadensersatzklage gegen die betreffende Firma führt und ihr ein hohes Einkommen sichert. *Eat Pray Love* (2010) ist die Verfilmung eines autobiographischen Romans der US-amerikanischen Schriftstellerin Elizabeth Gilbert. Auch *Michael Collins* (1996) ist ein Film, der auf einer wahren Begebenheit basiert. Der Protagonist, Michael Collins, war ein irischer Politiker und Führer des irischen Unabhängigkeitskampfes, zudem gilt er als umstrittener Gründer der *IRA – Irish Republican Army*.

Es gibt zwei Ausnahmen bei der Filmauswahl: In *Satisfaction* spielte Roberts ihre erste Hauptrolle, die der Bassgitarre spielenden Daryle Shane (vgl. Probst 2012, S.

10). Sie ist jung, hat gerade ihren High School-Abschluss gemacht und will aufs College. Sie symbolisiert den typischen 1980er Jahre Teenager: Röhrenjeans, wilde dunkelblonde Haare, eine schlanke Figur und immer ein wenig wild und unangepasst. In der Analyse findet der Film keine Relevanz, da Roberts einen Teenager spielt. Im Film *Valentinstag* spielt Roberts zwar ebenfalls eine Hauptrolle, ist aber nur in kurzen Szenen zu sehen. Dies wäre eigentlich ein Ausschlusskriterium, jedoch wird anhand dieser kurzen Szenen das gespielte Frauenbild sehr deutlich, so dass der Film in die Analyse einfließen sollte.

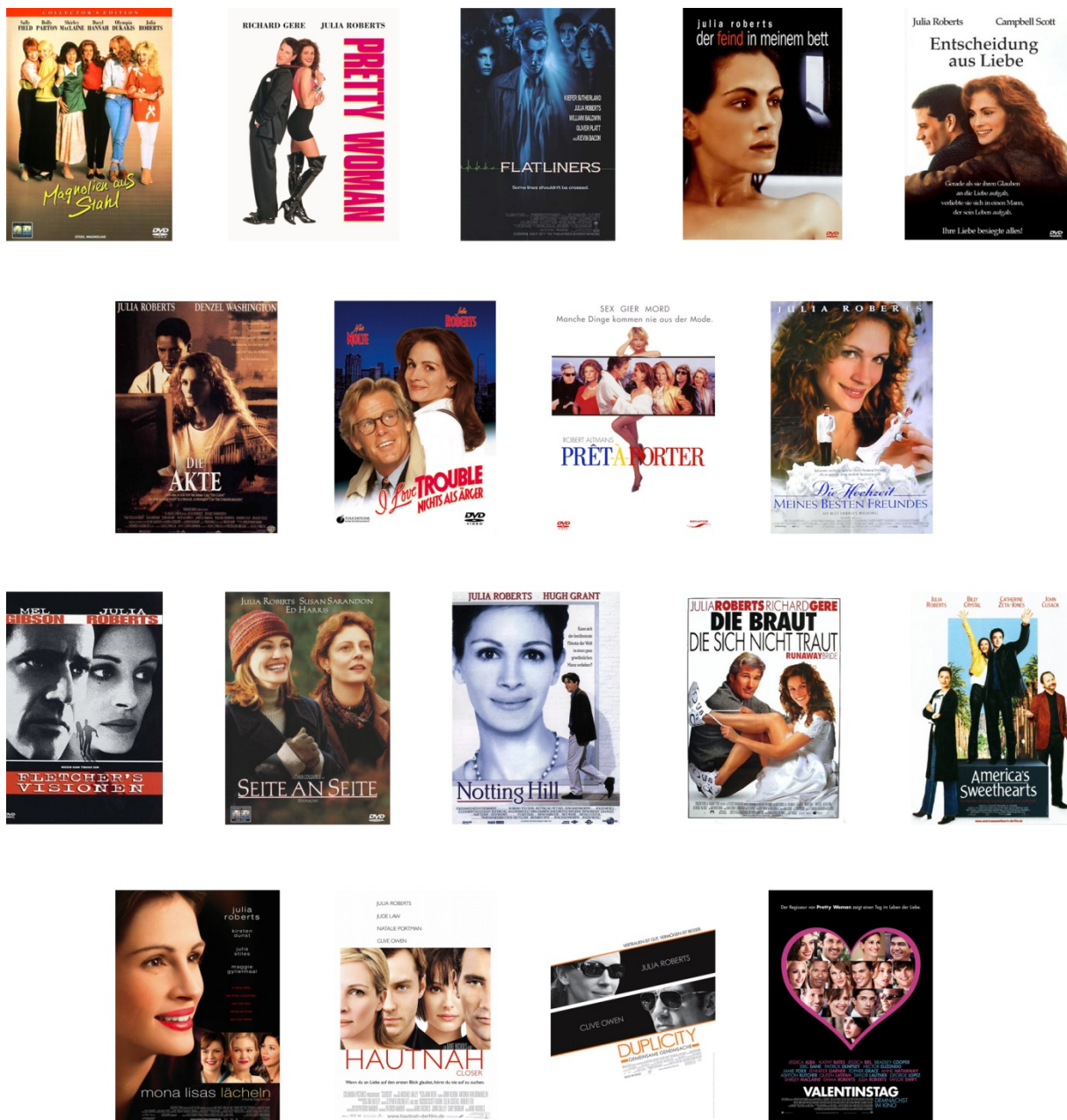


Abbildung 1: Übersicht der zu analysierenden Filme von Roberts. Die Quellenangaben der verwendeten Bilder finden Sie im Kapitel Verzeichnisse unter Filmposter.

Der 2013 im Kino erschienene Film *Im August in Osage County (August: Osage County)* entfällt, da er zur Zeit der Recherche und Filmsichtung der Masterarbeit noch nicht auf DVD erschienen war. Somit ergeben sich insgesamt 18 Filme, die es zu analysieren gilt (vgl. Abb. 1).

3 Genderforschung: Frauenbilder im Film

Wird die Bedeutung der kulturellen Repräsentation von *Geschlecht* in Deutschland betrachtet, so findet sich eine generelle Vernachlässigung dieser Theoretisierung. Die deutsche Soziologin *Wetterer* spricht 1992 in diesem Zusammenhang von einer *Rezeptionssperre*. Damit meint sie das Phänomen, dass das Thema *Geschlechterverhältnisse* in diesem Land erst viel später als im englischsprachigen Ausland zur Kenntnis genommen wurde. Dies zeigt sich daran, dass besonders dort eine Fülle von empirischen und theoretischen Studien vorliegt. Demzufolge steckten Anfang der 1990er Jahre die Untersuchungen zur Frage der kulturellen Repräsentation von *Geschlecht* und seiner Verbindung mit der kulturellen Konstruktion von Subjektivität beziehungsweise sexueller Identität, überwiegend in den Kinderschuhen. Der Stellenwert der *Weiblichkeit* wurde in der Medienforschung für gewöhnlich über den Begriff *Sozialisation* erklärt, in dem *Weiblichkeit* als Geschlechterrolle verstanden wird, welche während des Sozialisationsprozesses angeeignet wird. Das heißt, Mädchen und Jungen erlernen beim Heranwachsen die Erwartungen und Einstellungen, die die gewünschte und erwünschte geschlechterspezifische Identität definieren. Bei diesem Modell gibt es das Problem, das *Weiblichkeit* und *Männlichkeit* implizit bereits vorausgesetzt werden anstatt zu fragen, woraus sich Zweigeschlechtlichkeit eigentlich ableitet. Es sollte also vielmehr erklärt werden, wie in den Individuen diese Zweigeschlechtlichkeit organisiert und ausgestaltet wird (vgl. Gildemeister/Wetterer 1992). Auch der deutsche Soziologe *Tyrell* stellte fest, dass die zweigeschlechtlichen Klassifikationssysteme äußerst voraussetzungsvoll und daher an sich eher unwahrscheinlich sind. Zudem sei dieser strikte Dualismus, angesichts der vielen Variationen von physischen und psychischen Merkmalen nur schwer zu rechtfertigen, denn selbst

„wenn man also davon ausginge, daß sich in der Natur ein geschlechtlicher Dualismus feststellen lässt [...], dann ergeben sich daraus noch lange keine geschlechtsspezifischen Identitäten, wie sie in unserer Gesellschaft als Ordnungskriterium dienen“ (Seifert 2003, S. 7).

Der Ausgangspunkt der Überlegungen sollte also nicht die Sozialisation sondern eine Klassifikation sein, die in einer unbegrenzt variablen Realität zum Ordnungskriterium gemacht werden kann. Denn es ist nicht die Biologie, die uns zu einem Geschlechtersystem führt. In der *Konstruktion des Subjekts*, also der Produktion von spezifischen Gesten, Verhaltensweisen, Körpern sowie im geschlechtsspezifischen Denken und Fühlen, ist die Geschlechterteilung verankert. Aber die kulturelle Bedingtheit dieser Subjektivitätsformen ist dem Menschen kaum mehr bewusst, so dass die Geschlechtertrennung als unmittelbare und reine Wahrnehmung einer eindeutigen Realität anerkannt wird. Das bedeutet, dass ihre Wahrheit in der Biologie und den Körpern gesucht wird. Ist dies der Fall, also dass die Unterschiede der Geschlechter als von der Natur gegeben vorausgesetzt sind, so gerät die Frage nach den Machteffekten und der Hierarchisierung, die jede Konstruktion von Differenz mit sich bringt, nach Luhmann, aus dem Blick (vgl. Luhmann 1988; vgl. auch Gildemeister/Wetterer 1992). Zudem kann ein duales, als von der Natur gegebenes Rollenkonzept die Unterschiede und Hierarchisierungen innerhalb der Kategorie *Frau* nicht erklären und „exzentrische Weiblichkeiten“ (DeLauretis 1985), wie beispielsweise Lesben, könnten dann nur als Abweichung von der sozialisatorischen Norm, aber nicht „als politisch relevante und möglicherweise widerständige Subjektivitätsformen gefaßt werden“ (Seifert 2003, S. 3).

Wird die Ausrichtung betrachtet, die das Interesse an der Kategorie *Geschlecht* bislang genommen hat, so lässt sich feststellen, dass überwiegend die *weibliche* Seite thematisiert wurde. Um dieses Defizit aufzufangen und die Frage nach der Konstruktion von *Weiblichkeit* und *Männlichkeit* nun überhaupt stellen zu können, ist ein theoretisches Schlüsselkonzept notwendig: Der Begriff *Gender*, welcher ein Symbolsystem bezeichnet, das die Kategorien *weiblich* und *männlich* konstituiert. Vor allem in den Medien lassen sich eindeutige Konstruktionsmechanismen von Weiblichkeit und Männlichkeit beobachten. Dabei ist das Medium des Films ein „Apparat, der über soziale Technologien massiv in die (Re-) Produktion gesellschaftlicher Subjekte eingebunden ist“ (ebd., S. 10) und den Film so zu einem möglichen Zugang macht, um eben jene Konstruktionen von *Gender* und deren Agierung innerhalb von Machtverhältnissen aufzudecken.

3.1 *Der Film und seine Geschlechterkonstruktion*

Bereits in der psychoanalytisch ausgerichteten Filmkritik wurde festgestellt, dass „die Funktionsweisen des klassischen Hollywood-Kinos in vielen Punkten den Mechanismen des Unterbewußten entsprechen“ (Seifert 2003, S. 11). Das unterstreicht die Bedeutung des Films bei der (Re)Konstruktion von Geschlechterverhältnissen. Dabei schließt der aus der Psychologie stammende Begriff Identifikation die theoretische Lücke zwischen dem Film auf der Leinwand und dem Rezipienten vor der Leinwand. Dieser Theorie zufolge kann der Zuschauer seine unbewussten Problematiken stellvertretend bearbeiten indem er sich mit den Figuren im Film identifiziert. Ein Nebeneffekt dieser Theorie war, dass nun auch die Sehlust – also das Vergnügen bestimmte Bilder und Handlungsabläufe beobachten zu können – erklären konnte (vgl. ebd.).

Die britische feministische Filmtheoretikerin Mulvey sieht vor allem den *Blick* als eine Dimension unseres gesamten sozialen Handelns. Ein Blick ist nicht neutral und kann sowohl angenehm und wohlwollend, als auch unangenehm sein und eine Form der Macht darstellen. Dies gleicht sich mit Foucaults *Theorie des Blicks*, welche im Kapitel 5.3 *Der Blick als Instrument der Macht* näher erläutert wird. Mulvey meint, das Kino sei ein hochentwickeltes Repräsentationssystem der herrschenden patriarchalen Ordnung. Dabei stellt sie die Frage, wie das Unbewusste, das geprägt ist durch diese Ordnung, die Sehlust strukturiert (vgl. Mulvey 1980; vgl. auch Mulvey 1989). Dabei geht sie davon aus, dass Filme geprägt sind durch die Mechanismen dieser patriarchalen Gesellschaft und sie ein kulturelles Produkt eben jener Gesellschaft sind. Warth (1992) erklärt:

„Das heißt, dass der Film auf all seinen Ebenen eine männliche Perspektive, einen männlichen Blick impliziert, und so den Zuschauer gleich welchen Geschlechts als männlichen Zuschauer anspricht, bzw. ihn als solchen im Text konstruiert“ (Warth 1992, S. 69).

Bis in die 1970er Jahre hinein galt in der bürgerlich-patriarchalen Gesellschaft ein Blickverbot für Frauen. Man war der Auffassung, dass nur *böse Frauen* einen aktiven Blick hätten, daher galt es für eine Frau als angemessen, den Blick zu senken und keinen direkten Blickkontakt zu anderen Personen herzustellen. Ebenso war es verpönt als Frau ohne eine männliche Begleitung oder gar allein ins Kino zu gehen. Der Blick – vor allem der offene, direkte – stand als Symbol für Sehen, Wissen, Autorität und Macht. Genau darauf galt es als Frau zu verzichten, denn eine Frau kann umso

besser betrachtet werden, je weniger sie selbst sieht. Die Frau wird so zum Blickobjekt und der Mann zum Blicksubjekt – diese gesellschaftliche Ordnung wurde vom Kino aufgegriffen (vgl. Koch 1980, S. 15–17).

Das bürgerliche und patriarchale Individuum war das klassische Subjekt des Films und bot sich vor allem den Männern als Identifikationsmöglichkeit an. Im Umkehrschluss heißt das, dass diese Filme ein Sehvergnügen vermittelten, welches primär dem patriarchal-bürgerlichem, also männlichem, Ego schmeicheln und dessen Unbewusstsein entlasten sollte. An dieser Stelle stand eben jenes männliche Unbewusstsein des Mannes im Vordergrund (vgl. Seifert 2003, S. 11).

Auch Mulvey teilt diese Sehlust in eine *aktive männliche* und eine *passive weibliche Position* ein: Zwar wurden Bilder von Frauen gezeigt – das Kino bestand hauptsächlich aus Bildern von Frauen – aber es waren eben keine Bilder für die Frau. Frauen treten als erotische Objekte auf – zum einen für den männlichen Protagonisten und zum anderen für den Zuschauer:

„Traditionsgemäß war die Zurschaustellung der Frau auf zwei Ebenen von Bedeutung: sie war erotisches Objekt für die Charaktere im Film und erotisches Objekt für den Betrachter im Zuschauerraum, wobei die Spannung zwischen den Blicken auf beiden Seiten der Leinwand wechselte“ (Mulvey 1980, S. 37).

Unterstützt wird dies durch sogenannte *Close-Ups*, also Nahaufnahmen von Körperteilen. Sie dienen der Fragmentierung des weiblichen Körpers und damit der Sexualisierung. Ebenso lenkt die Kamera den Blick des Zuschauers. Dabei wird der Mann als Blickträger und die Frau als das betrachtete Bild konstruiert. So ist die Frau das passive Objekt des Blicks und der Mann agiert in der aktiven Rolle, er hat den Blick. Für die weiblichen Zuschauer war so eine direkte Identifikation mit den Darstellungen im Film nicht möglich. Wie in vielen Filmanalysen aufgezeigt, gilt das für fast alle klassischen Genres.

Ein Grund für diese unrealistische Art der weiblichen Darstellung ist in der männlichen Kastrationsangst zu finden, welche im Film bearbeitet wird. Da der Mann Träger des Blickes des Zuschauers ist, kann er laut Mulvey in einer patriarchalen Ordnung nicht zu einem Sexualobjekt, wie die Frau, gemacht werden. So werden der Blick des männlichen Protagonisten und der des Zuschauers zu einem. Die weibliche Figur ist in psychoanalytischen Kategorien als problematisch anzusehen, da sie die Abwesenheit des Penis darstellt – und damit eine Kastrationsdrohung (vgl. Mulvey

1980, S. 37). Das bedeutet, dass sich die männliche Sehlust in der Analyse aus den Appellen an die latente Kastrationsangst und die Möglichkeit, diese – wenn auch nur symbolisch – zu bearbeiten, ergibt (vgl. Seifert 2003, S. 11).

Es zeigen sich in den Filmen zwei klar voneinander abgegrenzte Positionen, die ein Mann im Film einnehmen kann, um diese Angst zu kompensieren: Zum einen ist es die *voyeuristische Position*, die sich als Aktionismus, Aggressivität und Sadismus zeigt, meist einhergehend mit Verachtung, Abwertung, Bestrafung bzw. schlussendlicher Rettung der weiblichen Figur. Zum anderen kann der Mann eine *fetischistische Position* einnehmen. Diese Position stellt das Gegenteil der voyeuristischen dar und äußert sich meist in der Idealisierung der betrachteten Frau. Diese wird als glamourös und makellos angesehen, „als perfektes Produkt, als ein Körper, der in Nahaufnahmen stilisiert und fragmentiert wird, zum Inhalt des Films wird“ (Mulvey 1975, S. 14; vgl. Seifert 2003, S. 11). Diese beiden Repräsentationen des weiblichen – und oft entkleideten – Körpers befestigen die Vermännlichung der Zuschauerposition. Für den männlichen Zuschauer bedeutet das, dass er durch die filmische Beherrschung der Frau auch ein reales Gefühl von Kontrolle und Herrschaft vermittelt bekommt. Dem weiblichen Rezipienten hingegen wird eine Identifikation verweigert, was sie dazu zwingt, entweder die Identifikation mit der männlichen Zuschauerposition für sich anzunehmen oder sich aber als jenes passive Objekt männlicher Handlungen zu imaginieren. Oder aber sie begibt sich in die Rolle der Voyeurin, „die eine Frau als passive Empfängerin männlicher Begierde und sexueller Handlungen beobachtet“ (Kaplan 1984, S. 51).

Anhand der Darstellung dieser Diskrepanzen wird deutlich, dass der Film seinen Beitrag zur Konstruktion eines bestimmten Geschlechterverhältnisses leistet – durch Appelle an das Unbewusste. Allerdings geht der Film in seiner Rolle als Geschlechterkonstrukteur über den psychoanalytischen Kontext hinaus. Neben der psychoanalytisch begründeten Brücke zwischen Film und Zuschauer gibt es auch eine gesellschaftspolitisch beziehungsweise gesellschaftstheoretisch vermittelte Brücke. Vor allem der Begriff Bedeutungsproduktion ist dabei ein Schlüsselkonzept, denn die gesellschaftliche Konstruktion von Weiblichkeit und Männlichkeit ist der psychoanalytischen Konstruktion von Geschlechterverhältnissen nicht nur analytisch sondern auch politisch vorgelagert. Die Psychoanalyse liefert die Instrumente, um die Prozesse auf individueller Ebene zu verstehen, die zur Herstellung von dem Mann und der Frau führen. Des Weiteren behandelt sie kulturelle Repräsentationen, also

Zuweisungen an Weiblichkeit und Männlichkeit. Sie agiert also innerhalb von Machtverhältnissen (vgl. Seifert 2003, S. 12).

3.2 *Feministische Filmtheorie*

Um die 70er Jahre des vergangenen Jahrhunderts begannen die politischen Frauenbewegungen dieser Zeit, die geschlechtsspezifischen Manifestationen sowie die patriarchalen Strukturen zu kritisieren. Zu dieser Zeit entwickelte sich auch erst die feministische Auseinandersetzung mit dem Film vollständig (vgl. Trischak 2002). Der Fokus der ersten feministischen Forschungen lag auf Darstellungen von Frauen, wobei stereotype Bilder von Frauen, die Projektionen beziehungsweise Wunschvorstellungen der Frau zeigen, kritisiert. Den Frauen war es zuwider, dass „das Bild der Frau im Kino [...] dekorativen Zwecken“ (Riecke 1998, S.13) diene, „es ist stereotyp und idealtypisch. Reduziert auf äußere Merkmale ...!“ (ebd.). Die männliche patriarchal-bürgerliche Dominanz überwiegt im Film. Da der Film anfangs als Abbildung der Realität begriffen wurde (vgl. Trischak 2002), beschäftigt sich die feministische Filmtheorie mit der untergeordneten Darstellung von Frauen im Film. Im Zuge der Frauenbewegung wuchsen die Forderungen nach einer realistischeren Darstellung. Trischak zufolge, präsentiere das Kino ein „ideologisch verzerrtes Bild von Weiblichkeit [...], ausgelöst durch eine Medienrealität, die als männlich konstruiert zu begreifen ist“ (Trischak 2002). Die Medien sind also durch diese traditionelle, patriarchale Darstellung der Gesellschaft wesentlich an der Aufrechterhaltung dieser Strukturen beteiligt, die die politische Frauenbewegung aufzulösen versucht (vgl. Seidensticker o.J.).

Ältere Ansätze der feministischen Filmtheorie beschäftigten sich hauptsächlich mit der Darstellung der Frauen mittels narrativer Elemente, denn zu dieser Zeit gab es noch einen starken Zusammenhang zwischen der allgemeinen Frauenbewegung, der filmischen Praxis und der feministischen Filmtheorie. Das zentrale Anliegen war das *consciousness raising*. Das ist ein Begriff der politischen Frauenbewegung dieser Zeit und bedeutet *Weckung des Bewusstseins*. Erst ab Mitte der 1970er steht die „Form des Films, die spezifische Filmsprache“ (Trischak 2002) im Vordergrund. Grund dafür ist ein Paradigmenwechsel: Der Film wird nicht mehr als reine Widerspiegelung der Realität betrachtet, sondern als „Wirklichkeit, die durch die Codes der Kamera, der Montage etc. konstruiert wird“ (ebd.). Dies sind filmsprachliche Mit-

tel, wie etwa Dauer und Größe der Kameraeinstellungen, Bildkomposition, Lichtführung und Schnitt. Die Filmsprache wird somit als geschlechtsspezifisch kodiert angesehen und führt geschlechtsspezifische Hierarchien ein. Mittels der Kameraeinstellungen wird ein subjektiver Blickpunkt hervorgehoben (*point-of-view*). Ein weiterer Faktor ist das Zusammenspiel von Bild und Stimme. Dabei spielt vor allem die Off-Stimme eine besondere Rolle, denn sie erscheint sehr machtvoll: „To be heard but not seen“. Die Repräsentationen von Frauen stellten im Film jedoch eher das Gegenteil dar: „To be seen but not heard“ (vgl. ebd.).

Die Forderung nach adäquaten Darstellungen von Frauen im Film stand immer mehr im Vordergrund, so dass einige Theoretikerinnen begannen, selbst Filme zu drehen – vor allem Dokumentarfilme, wobei die Authentizität der Bilder ein zentraler Punkt war, der nur in Dokumentarfilmen am ehesten möglich zu sein schien. Jedoch sind auch Dokumentationen eine Form der Konstruktion, sodass ein nicht-eingreifendes Beobachten nicht möglich ist. Schnell fand diese Art von normativer Theorie – mit dem Anspruch auf normative Ästhetik – ein Ende: Nach 1975 sind sie nicht mehr zu finden. In den 1990er Jahren ging der Kontakt zwischen der feministischen Theorie und dem feministischen Filmschaffen gänzlich verloren. Die feministische Filmtheorie entwickelte sich dabei zum Teil in Richtung der Disziplin der Cultural Studies (vgl. Trischak 2002).

Die Cultural Studies sind eine interdisziplinäre Methodologie, „die Textanalyse und einen Fokus auf den historischen und sozialen Kontext kombinierte“ (ebd.), wobei eine Möglichkeit der unterschiedlichen Wahrnehmung und Interpretation von Film geschaffen wurde, in der der Zuschauer in seiner aktiven Rolle wahrgenommen wird. Mittlerweile erweitert sich die feministische Filmtheorie auf den Gebieten „der Ethnizität, des Postkolonialismus und des Multikulturalismus; ein weiteres Gebiet sind die ‚Queer Studies‘“ (Klippel 2003, S. 180). Das Forschungsfeld der *Queer Studies* definiert all das, was „abseits der heterosexuellen Norm existiert“ (Trischak 2002).

Die Entwicklung der Darstellung der Frau im Film lässt sich gut anhand des Artikels *Wie die Medien „Frauen“ konstruieren* (1999) von Dorer und Marschik zusammenfassen: Stets sei ein männlicher Blick auf Frauen gezeigt worden, wobei Frauen selten aktiv als Handelnde dargestellt worden und „weit öfter als hübscher Aufputz“ (Dorer/Marschik 1999, S. 5). Aber sie erkannten auch, dass es eine Entwicklung in den letzten Jahren und dadurch eine massive Veränderung in der Darstellung von Frauen stattfand: „Filme zeigen [...] selbstbewusste und starke Frauen, die ihren ei-

genen Weg gehen“ (ebd., S. 7). Über Jahre hinweg manifestierte und dargestellte Rollenklischees würden selbstbewusst umgekehrt werden, indem Frauen die Männer zum Objekt der Begierde machen.

3.3 *Der Stereotyp*

Stereotypen reflektieren selbstverständlich nicht die Realität, eignen sich jedoch dazu, ein Ideal zu verfestigen und dieses auch über den Ablauf eines gesellschaftlichen Haltbarkeitslimits hinaus zu konservieren (vgl. Mühlen-Achs 2003, S. 11). Der Begriff *Stereotyp* meint, dass eine Person eine vereinfachte Vorstellung über eine bestimmte Gruppe von Menschen wahrnimmt. Der *Stereotyp* erfüllt damit den Zweck, die Umwelt zu vereinfachen und eine latent vorhandene Unsicherheit zu reduzieren. Aus diesem Zweck resultieren streng festgelegte und gesellschaftlich verankerte Wahrnehmungsmuster, welche zwar das Handeln zum einen erleichtern, zum anderen jedoch bestimmte Eigenschaften auf Personen oder Gruppen von Personen festschreiben und somit nahezu verhindern, dass ein Austausch der stereotypisierten Vorstellungen stattfindet (vgl. Stereotype 2014). Es gibt keine einheitliche Verwendung des Begriffs *Stereotyp* in der sozialpsychologischen Literatur, weshalb es schwer ist, ihn vom Begriff *Vorurteil* abzugrenzen. Der Stereotyp kann als ein Teilaspekt der kognitiven Komponente gesehen werden – wenn davon ausgegangen wird, dass „Vorurteile eine Einstellung sind, die sich aus drei Komponenten (kognitive, affektive und verhaltensbezogene) zusammensetzt“ (Taschner 1990, S. 92). Auch Ashmore und Del Boca kommen 1979 zu dem Schluss, dass es kognitive Strukturen sind, die das sozial geteilte Wissen über die kennzeichnenden Merkmale der Geschlechter enthalten. Bei genauerer Betrachtung wird deutlich, dass die Geschlechterstereotypen zum einen zum individuellen Wissensbesitz gehören, und zum anderen das Kernstück des kulturell geteilten Verständnisses von typischen Charakteristika von Mann und Frau bilden (vgl. Eckes 2004, S. 56).

Neben den kognitiven Strukturen und Komponenten, enthalten die Geschlechterstereotypen ebenso deskriptive und präskriptive Komponenten. Die Aufgabe der deskriptiven Komponente ist es, Individuen ganz bestimmte Merkmale zuzuschreiben – allein aufgrund ihres Geschlechtes. Das heißt, diese beschreibende Komponente stellt Annahmen darüber auf, wie Männer und Frauen innerhalb einer Gesellschaft *zu sein haben*, wohingegen sich die präskriptive Komponente dessen annimmt, wie

Männer und Frauen *sind und sich verhalten sollen*. Eine Missachtung dieser präskriptiven Annahmen hat meist eine Ablehnung zur Folge, denn das Wissen über die Stereotypen der Geschlechter wird „sehr früh in der Kindheit erworben und setzt sich bis ins Erwachsenenalter fort“ (Eckes 2004, S. 165).

Auch in der 1922 veröffentlichten Studie *Public Opinion* von Lippmann wird ein *Stereotyp* gezeichnet, der sowohl durch gesellschaftlich vermittelte Ansichten als auch durch individuelle Erfahrungen entsteht – somit wird eine verinnerlichte Vorstellung des Menschen geschaffen (vgl. Lippmann 1922, S. 89). Lippmann definiert den Begriff *Stereotyp* und erklärt gleichzeitig, weshalb es so schwer ist, die Vorurteile, die mit dem *Stereotypen* einghergehen, zu überwinden: Stereotypen sind ein

„[...] geordnetes, mehr oder minder beständiges Weltbild, dem sich unsere Gewohnheiten, unser Geschmack, unsere Fähigkeiten, unser Trost und unsere Hoffnungen angepaßt haben [...]. Dort finden wir den Zauber des Vertrauten, Normalen, Verlässlichen“ (ebd., S. 71f.).

3.4 *Charakteristika der stereotypen Frau*

1979 fasste Neuendorf-Bub in ihrem Aufsatz *Stereotype und geschlechtstypisches Verhalten* die Charakteristika der stereotypen Frau zusammen: Der Stereotyp der Frau beinhaltet eine positive soziale Orientierung in Verbundenheit mit sozialer (meist in männlicher) Abhängigkeit. Sie ist freundlich, emotional sicherheitsbedürftig, taktvoll, sensitiv, zärtlich und verfügt über eine hohe körperliche Attraktivität (vgl. Neuendorf-Bub 1979, S. 80ff.).

Das vollständige charakteristische Bild der Frau dieser Zeit sieht wie folgt aus:

- Sie entstammt der Schicht der Mittelklasse, ist weiß, jung, verheiratet und hauptsächlich für den Haushalt und die Kindererziehung zuständig.
- Lebt sie nicht in einer Ehe oder zumindest festen Partnerschaft, so ist sie stets auf der Suche danach. Immer mit der Absicht zu heiraten und so die soziale Sicherheit zu erlangen. Es zeigt sich also deutlich, dass die Frau über die An- oder Abwesenheit eines Mannes definiert wird.
- Sie ist so sehr an ihre Pflichten als Hausfrau, Mutter und Ehefrau gebunden, dass sie meist nicht berufstätig ist.

- Wenn sie doch berufstätig ist, so sind es soziale Berufe, die der Rolle einer Frau gerecht werden. Beispielsweise Sekretärin, Stewardess, Krankenschwester, Verkäuferin, Lehrerin.
- Der stereotypen Frau werden keine intellektuellen Kompetenzen zugeschrieben, was bedeutet, dass Ärztinnen oder Richterinnen nicht typisch Frau sind. Kommt es zu einem dieser untypischen Berufe, so treten weibliche Formen der Kommunikation und Interaktion in der Ausübung des Berufes in Kraft.
- Die Berufswahl ist dennoch nebensächlich für die Frau, denn meist wird die Arbeitsstelle nur als einer vieler Orte betrachtet, an denen interessante Männer – und somit potentielle Heiratskandidaten – kennengelernt werden können. Ein weiterer Grund für die Berufstätigkeit der Frau wird in der Unsicherheit einer drohenden Scheidung gesehen – oder wenn die finanzielle beziehungsweise ökonomische Situation des Ehemannes unsicher ist (vgl. Neuendorf-Bub 1979, S. 80ff.).

Dieser Stereotyp hat sich bis heute kaum an die modernen Gegebenheiten und alltäglichen Ansprüche angepasst. Gerade die Medien sind für dieses traditionelle Bild der Frau ein Ort der Manifestation. Die Tatsache, dass mittlerweile berufstätige Frauen in Dokumentationen, der Werbung sowie in Unterhaltungssendungen gezeigt werden, trägt nichts zur Änderung dieses traditionellen Verständnisses bei, da Frauen meist in Nebenrollen dargestellt werden. Liegt der komplette Fokus auf der Berufstätigkeit der Frau, so ist sie nicht in einer Chefposition zu finden, sondern eher in einer untergeordneten Position beziehungsweise wieder in einem *typisch weiblichen* Beruf (vgl. ebd., S. 80ff.).

Ebenso selten ist es Thema, dass eine Frau gezeigt wird, die verheiratet und berufstätig ist – das Problem der Doppelbelastung von Beruf und Familie sowie die Benachteiligung im Beruf werden in den Medien nahezu ausgeblendet (vgl. Dorer/Marschik 1999, S. 6). Diese derart eingeschränkte Rollenzuweisung der *erwerbslosen Hausfrau* oder etwa der beruflich untergeordneten Berufstätigen führt zur geschlechterspezifischen Trivialisierung und hierarchischen Unterordnung der Frau. Vom Medienforscher Gerbner wurde ein Begriff geprägt – *Symbolic Annihilation*. Diese *symbolische Vernichtung* von Frauen fasst dieses Muster eindeutig zusammen (vgl. Tuchman 1978).

Die wenigen Ausnahmen, die Weiderer im Jahr 1993 in einer inhaltsanalytischen Untersuchung des Männer- und Frauenbildes im Fernsehen vorlegt, fallen kaum ins Gewicht. Zu stark ist die stereotype Darstellung von Männern und Frauen in den Me-

dien. Somit bestätigt sich das eben beschriebene stereotype Bild der Frau auch heute noch:

„Die Resultate weisen in allen Sendungsgattungen auf ein zwar heterogenes Bild der Frauen- und Männerdarstellungen im deutschen Fernsehen hin, welches jedoch in fast allen untersuchten Aspekten geschlechtsstereotyp ausgerichtet ist. Das heißt, bei beiden Geschlechtern finden sich zwar ‚AusreißerInnen‘ im Sinne von aktiven, dominanten, kompetenten Frauen in statushohen Funktionen und zurückhaltenden, passiven Männern in untergeordneten Positionen, das Gros der gezeigten Männer und Frauen entspricht jedoch in Rollenverhalten und Funktionen dem gesellschaftlich vermittelten Stereotyp. Dies beginnt schon beim Alter und dem äußeren Erscheinungsbild der Personen. Dabei wird von den Frauen in allen Untersuchungsbereichen eine möglichst weitgehende Annäherung an das Ideal von uniformer Jugendlichkeit und Attraktivität verlangt, während Männern sowohl hinsichtlich der Altersverteilung als auch in Bezug auf das Aussehen ein größerer Spielraum zugestanden wird. Männer werden daneben häufiger aktiv, zupackend, auch aggressiv gezeigt und nehmen Funktionen ein, die mit Prestige und Kompetenz ausgestattet sind. Frauen sind dagegen öfter durch Zurückhaltung, Unterordnung, Freundlichkeit und Hilfslosigkeit gekennzeichnet“ (Weiderer 1993, S. 324).

3.5 *Übersicht der Frauenbilder im US-amerikanischen Film*

An dieser Stelle finden Sie eine Übersicht der Frauenbilder im US-amerikanischen Film, die sich im Laufe der Zeit entwickelten. Es lassen sich insgesamt 19 Frauentypen ausmachen.

3.5.1 *Femme fragile: Die „Heilige“*

Die *Zerbrechliche*, auch *Femme fragile* genannt, findet sich vor allem in der Zeitspanne zwischen 1890 und 1906 (vgl. Catani 2005, S. 104). Einst eine Kreation der Literatur, präsentiert sie in der Zeit der Stummfilme den filmischen Ursprung der Stereotypen (vgl. Phillips 2013, S. 29). Sie wirkt naiv, unschuldig, rein, ungefährlich und unsexy, erscheint alltäglich – fast langweilig – und ohne eigene Interessen. Aber auch zu hilflos und alleine zu schwach als das sie ohne Mann leben könnte – sie bedarf des Schutzes eines Mannes. Sie ist das sprichwörtliche *Heimchen am Herd*, das sich als gute Hausfrau und Mutter nicht nur der Familie mit engelsgleicher Geduld ganz aufopfert, sondern auch ihre eigenen Ziele – sofern vorhanden – ihrem Ehe-

mann unterordnet, klaglos und aufopfernd. Sie zeigt Züge „erhöhter Kränklichkeit“ (Catani 2005, S. 103), wirkt passiv und ihr Teint offenbart „Morbidity“ (ebd.). Allerdings wird dies immer nur so stark akzentuiert, dass es noch mit der Vorstellung dekadenter Eleganz im Einklang ist (vgl. ebd., S. 104) Aufgrund dieser Erscheinungen und obgleich der Tatsache, dass der herzförmig geschminkte Mund ihr Markenzeichen ist, ist die Asexualität das entscheidende Merkmal dieses Typus Frau (vgl. Phillips 2013, S. 29). Dazu trägt auch bei, dass sie äußerlich „zartgliedrig [...] schmal, müde [...], von fast kindlicher Gestalt“ (Catani 2005, S. 103) ist. Aufgrund dieser devoten, zurückhaltenden und unnahbaren, weil undurchschaubaren, puren und reinen Art, ist sie für jeden Mann, der sie begehrt, fast genauso unerreichbar wie ihr Gegenstück, die *Femme fatale* (vgl. Phillips 2013, S. 29; vgl. auch Kaczmarek 2014a).

3.5.2 *Femme fatale: Die „Verhängnisvolle“*



Abbildung 2: Die *Femme fatale* Phyllis Dietrichson in *Frau ohne Gewissen* (1944, links) und Maria Elena in *Vicky Cristina Barcelona* (2008, rechts)

In den 1920er Jahren wird der Typ der *Heiligen* durch die *Verhängnisvolle*, die *Femme fatale*, ersetzt. Wie der Typ der *Heiligen*, findet die *Femme fatale* ihre filmischen Anfänge in der Zeit des Stummfilms. Die *Verhängnisvolle* ist ein besonders verführerischer, selbstsicherer, eleganter und attraktiver Typ Frau, die ihre Sexualität initiiert und frei auslebt. Ausgestattet mit einer erotischen Aura und magischen Zügen bindet sie die Männer reihenweise an sich. Dieser Einfluss wirkt fatal auf die Männer: Sie lassen sich manipulieren, ihre Moral wird untergraben und sie werden auf *fatal* Weise ins Unglück gestürzt. Oft wird der *Femme fatale* ein ambivalenter Charakter nachgesagt, da sie zum einen berechnend agiert und dem Mann zum anderen

gleichzeitig ein Höchstmaß an Liebeserfüllung verspricht (vgl. *Femme Fatale* 2014; vgl. auch Phillips 2013, S. 29)

Im US-amerikanischen *Film Noir* der 1940er Jahre ist die *Femme fatale* die zentrale Frauenfigur. Vor allem ihre Inkonsistenz von Erscheinung und Wesen, ihre Intelligenz und Gefühlskälte, ihre manipulativen Fähigkeiten und übererotisierte Attraktivität, sowie ihr Machtstreben nach selbstbestimmter Sexualität und die destruktiven Norm- und Grenzüberschreitungen sind charakteristische Merkmale dieses Typus Frau (vgl. *Femme Fatale* 2014).

Die Ära der *Femme fatale* fand nie ein Ende: Auch heute noch werden viele Filme gedreht, in denen die *Verhängnisvolle* ihren Auftritt hat – manchmal sogar in der Hauptrolle.

3.5.3 Jazz-Babies: Die „Flappers“



Abbildung 3: Beispiele für diesen Frauentyp: Joan Crawford, Barbara Stanwyck, Marie Prevost und Norma Shearer, v.l.n.r.

Die *Flappers* kamen 1920 auf, als es in der Wirtschaftskrise nicht mehr modern war, sich dem Luxus hinzugeben. Dieser Frauentyp verkörpert sowohl Erfahrungheit als auch Unschuld. Sie unterschieden sich deutlich von ihren Vorgängerinnen durch Kleidung und Verhalten. Sie trugen einen *jungenhaften Bob*, oft tiefschwarz gefärbt. Sie trugen lose am Körper hängende Kleider, unbedeckte Arme, Strümpfe aus Kunstseide, kurze Röcke die unterhalb des Knies endeten und selbiges oft beim Tanzen entblößten. Die wohl aufsehenerregendste Neuerung war das Make-Up, welches bis dahin Schauspielerinnen und Prostituierten vorbehalten war: Das Gesicht wurde hell geschminkt, um so die roten Lippen und schwarz umrahmten Augen

noch weiter zu betonen. Zudem trugen sie viel und schweren Schmuck (vgl. Tieber 2014). Nicht nur ihr Äußeres unterschied sich vom bisherigen Frauentyp; sie verhielten sich auch ungezwungener: Sie rauchten Zigaretten durch lange Filter, flirteten mit Männern, fuhren Auto und Fahrrad, tranken Alkohol – was besonders aufsässig erschien in Anbetracht der Zeit der Prohibition – und besuchten Jazzclubs, in denen sie provokativ tanzten. Dadurch symbolisierten sie einen ungewöhnlichen, aggressiven Hedonismus (vgl. Tieber 2014; vgl. auch Phillips 2013, S. 29). Es wird jedoch nur als Phase ihres Lebens angesehen, an dessen Ende die Ehe steht. Die „männliche Faszination an diesem Frauenbild sei demzufolge der Fakt, dass diese Frauen zu bändigen seien und sich letztendlich doch dem Mann und der Familie unterordnen“ (ebd.). Mitte der 1920er hatte dieser Frauentyp seinen Höhepunkt erreicht. Er endete zusammen mit der Ära des Stummfilms und wurde durch die Depression vom Jazz Age abgelöst.

3.5.4 *Bad Girl: Der „Vamp“*



Abbildung 4: Szenenbilder aus den Filmen *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* (1965), *Bad Girls* (1994) und *La Femme Nikita* (1990), v.l.n.r.

Das klassische Hollywood-Kino bestand Anfang der 1930er

„aus Western, Gangsterfilmen und Musicals. Das neu erscheinende Frauenbild ist das des Vamps, welches Ähnlichkeit zu dem der *Femme fatale* hat: lasziv und geheimnisvoll“ (Phillips 2013, S. 29).

Der *Vamp*, oft auch als *Bad Girl* bezeichnet, ist jugendlich-weiblich, auflehnend, zudem sexuell selbstbewusst, widerständig, trotzköpfig und rebellisch. Bis in die 1950er wurde dieses Verhalten „narrativ bestraft oder in die domestizierten Formen

weiblicher Identität als Ehefrau und Mutter überführt“ (Amann 2014) – also zurück zum Stereotyp der Frau, wie es auch bei den Flappers geschah (vgl. ebd.).

„In den 1960er Jahren kam es zu einer dramaturgischen Neubewertung dieses Frauentyps: Sie ist nun selbstbestimmt und agiert so auch in den männlich vorgeprägten Geschlechterklischees. Zudem wird die Rolle des Vamps zunehmend erwachsener: Es waren nun meist junge Frauen, die ausbrachen aus den alten Verhaltensmustern – für gewöhnlich gerieten sie sogar in die Kriminalität. Wie auch die Femme fatale, endete die Ära des Vamps nicht – vor allem in Kriminalfilmen findet sich dieser Frauentyp noch häufig“ (ebd.).

3.5.5 Das „Pin-Up-Girl“

1941 trat die USA in den 2. Weltkrieg ein, was dazu führte, dass in Hollywood mehr Komödien und Musicals produziert wurden, um von den Geschehnissen an der Front sowie der Angst vor möglichen Verlusten abzulenken: Das *Pin-Up-Girl* erobert die Leinwand. Vor allem die Freizügigkeit, die ausgestrahlte Erotik sowie die Tanzeinlagen sind charakteristisch (vgl. Phillips 2013, S. 29f.). Fernab der Heimat, hingen in den Spinden der Soldaten Bilder von *Pin-Up-Girls*. Daher beziehen sie auch ihren Namen: Das Wort *Pin-Up* bedeutet *anheften*. Es ist ein Frauenbild, „das sich selbst durch die Pose inszeniert, bzw. inszenieren ließ“ (Linßer 2007, S. 3) und „eben für diesen Zweck geschaffen wurde“ (ebd.). Auf Filme übertragen lässt sich folgendes festhalten:

„Das Pin-Up-Girl wurde vom Film ohne weitere Veränderungen übernommen. [...] hat keine besonderen Charaktereigenschaften oder repräsentiert keinen besonderen Handlungstyp, es sieht einfach nur aus“ (Engell 1922, S. 211f.).

Was das Aussehen betrifft, so lassen sich einige Kriterien finden, die ein „ein weites Spektrum sinnlicher Ausstellungen von Frauen oder des weiblichen Körpers“ (Sadeler 2012, S. 7) umfassen:

- Lächeln und/oder ein verführerischer Blick, direkter Blickkontakt
- Ansprechende Aufmachung (geschminkt, frisiert, gut gekleidet, Nägel lackiert)
- Als eindeutig erotisch einzustufende Pose Zurschaustellung von nackten und/oder nur leicht bekleideten Beinen, Oberschenkeln, Bauch, Knie, Schultern
- Darstellung oder besondere Betonung weiblicher Attribute (Lippen, Po, etc.)



Abbildung 5: Die Pin-Up-Girls Betty Grable, Ramsay Ames, Elaine Stewart und Elyse Knox, v.l.n.r.

3.5.6 Die „Karrierefrau“

1940 betritt die Karrierefrau die Leinwand. Bereits ab Mitte der 1930er wuchs das Interesse an starken, unabhängigen und selbstständigen Frauen, die Männerberufe ausübten. Auch bei diesem Typ Frau spielen die gegenwärtige gesellschaftliche Ordnung und die historischen Gegebenheiten eine große Rolle: Während des 2. Weltkrieges waren viele Männer an der Front, was dazu führte, dass Frauen arbeiten mussten um über die Runden zu kommen und mehr Frauen in eigentlich Männern vorbehaltenen Berufen zu finden waren.



Abbildung 6: Die moderne Karrierefrau – Roberts in den Filmen *Flatliners – Heute ist ein schöner Tag zum Sterben* (1990, links), *Die Akte* (1993, mittig) und *I Love Trouble – Nichts als Ärger* (1994, rechts)

So zeichnete der Film ein Bild von beispielsweise erfolgreichen Journalistinnen, Ärztinnen und Anwältinnen. Besonders auffällig ist hierbei, dass diese Frauen zwar erfolgreich im Job waren, aber die Arbeit im Haushalt nur schlecht verrichteten. Wie auch der Frauentyp der Flappers enden diese Filme traditionell, indem die Frauen

heiraten, sich der Familie und dem Mann unterordnen und so ihre selbstständige Rolle aufgeben (vgl. Phillips 2013, S. 30).

3.5.7 Goodwife: Die „Ehrbare“



Abbildung 7: Die Goodwife Roberts im Film *Magnolien aus Stahl* (1989)

Anfang der 1950er Jahre tritt ein Frauenbild auf, welches das komplette Gegenteil der selbstständigen *Karrierefrau* ist: Das Idealbild der *ehrbaren Frau*, der *Goodwife*. Die Familie steht für sie im Vordergrund, sie ist sorgsam, häuslich und fürsorglich. Der Begriff *Vorort-Hausfrau*³ bezeichnet diesen Frauentyp wohl am treffendsten (vgl. Phillips 2013, S. 30). Die Charakteristika dieses Typs ergeben sich nicht nur aus dem historischen Kontext, auch die durch die patriarchale Ordnung festgelegten Merkmale von *Männlichkeit* und *Weiblichkeit* sind hier grundlegend. Innerhalb dieser patriarchalen Ordnung werden Frauen entweder als „anerkannte“ oder „nicht anerkannte“, „als ‚anständige‘ oder als ‚verderbte‘ Frauen“ (French 1992, S. 147) betrachtet. Dies beschreibt French als ein System von Verhaltensanforderungen, welches dem Zweck dient, Frauen zu disziplinieren. Als *ehrbar* gilt: Die Blicke nicht auf sich ziehen, keine tief ausgeschnitten Kleider tragen, keine grellen Farben tragen. (vgl. Dietzsch 1997, S. 103). Ein grenzüberschreitendes Verhalten kann fatale Folgen haben: So wird aus der *ehrbaren Frau* eine *verderbte Frau* – oder gar eine *Hure*. Bis in die 1970er Jahre repräsentierte die Ehrbare ein stereotypes Bild von Frauen, welches Projektionen beziehungsweise Wunschvorstellungen der Frau zeigen. Gerade zu dieser Zeit präsentiert das Kino ein ideologisch verzerrtes Bild von Weiblichkeit,

3 Begriff geprägt von Robin Britta Georg.

das durch eine männlich konstruierte Medienrealität zu begreifen ist (vgl. Trischak 2002).

3.5.8 Die „Sexbombe“



Abbildung 8: Der Prototyp der Sexbombe – Marilyn Monroe



Abbildung 9: Vom Äußerlichen her nahezu identisch mit Monroe – Jean Harlow

Nahezu parallel zum Frauentyp der *Ehrbaren*, tritt die *Sexbombe* auf. Ähnlich wie das *Pin-Up-Girl* ist auch sie kurvenreich, hat einen großen Busen, breite Hüften und eine schmale Taille. Dieses *blonde Dummchen* wird vor allem von Marilyn Monroe, der „quintessential American sex goddess“ (Jordan 2009, S. 3) verkörpert und legt den Frauen nahe, sich am besten einen reichen Millionär zu angeln, um für den Rest des Lebens ausgesorgt zu haben.

Der Typ der *Sexbombe* war in den Anfangszeiten fast ausschließlich von weißer Hautfarbe und blonden Haaren geprägt. Mittlerweile sind die sogenannten *racial boundaries* aufgehoben, sodass dieses Frauenbild ohne ethnische Einschränkungen wirksam ist (vgl. Phillips 2013, S. 30f.).

3.5.9 Die „Gescheiterte“



Abbildung 10: Szenenbilder der Rolle der Martha in *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1962)

„In den 1960er Jahren wird das Fernsehen zur Konkurrenz für das Hollywood-Kino. Auf dem Markt erscheinen Filme, die sich mit zerbrochenen Ehen beschäftigen“ (Phillips 2013, S. 31). In Anbetracht der Tatsache, dass es medial vermittelt das höchste Gut für Frauen ist, eine Ehe zu führen, lässt sich dieser Frauentyp durchaus als Die Gescheiterte bezeichnen. Sie hat zwar geheiratet, aber ihre Ehe ist zerbrochen beziehungsweise am Ende. Anders als die Jahre zuvor gibt sie sich dieser Frauentyp nicht dem Schicksal hin, sondern stellt sich gegen ihren Mann. Exemplarisch für diesen Frauentyp ist die Rolle der Martha in *Who's Afraid of Virginia Woolf?* Die Protagonistin kann sich mit dem unvermeidlichen Alterungsprozess nicht abfinden, wird noch immer von ihrem Vater beeinflusst, stellt ihren Mann immer wieder vor vollendete Tatsachen, demütigt und provoziert ihn, ist laut ihrem Ehemann alkoholabhängig und frustriert aufgrund der Kinderlosigkeit ihrer Ehe. Wegen dieser Frustration, führt sie ihren Mann vor, macht sich über ihn lächerlich und flirtet sogar in seiner Gegenwart mit einem Bekannten des Paares. Besonders in einer Szene kommen die Charakterzüge beider Eheleute zum Ausdruck: George ist die Provokationen und Demütigungen seiner Frau leid und plant, sich an ihr zu rächen. Im gleichen Zuge möchte er so ihren innersten, aber unerfüllten Wunsch aufdecken. Er erzählt den Bekannten vom gemeinsamen Sohn, der nur als Phantasiegebilde der beiden Eheleute existiert. Diese Lebenslüge über den angeblichen Sohn gab es zwischen beiden fast 21 Jahre – George lässt ihn in seiner Erzählung einen Tag vor seinem 21. Geburtstag sterben.

3.5.10 Die „Realistische“

Ende der 1960er wird das Frauenbild realistischer, das heißt, das klassische Hollywood-Ende der Hochzeit ist nicht mehr zwangsläufig der Ausgang der Geschichte. Georg (2006) verweist auf eine „offene Erzählform und bewußt inszenierte Mehrdeutigkeiten“ (Georg 2006, S. 37) ohne traditionelle Eheverhältnisse. Die Identitätsfrage steht im Vordergrund, sodass die geschaffenen Frauenbilder allgemeingültig und nicht mehr ideal sind (vgl. Weingarten 2004). Demnach „ist eine Identifizierung mit den Charakteren auf der Leinwand opportun“ (Philipps 2013, S. 31).

3.5.11 Die „Dokumentierte“



Abbildung 11: Chantal Akerman (links) und Sally Potter (rechts) sind zwei der führenden feministischen Filmemacherinnen der 1970er Jahre

Die Theoretikerinnen der feministischen Filmtheorie kritisierten in den 1970er Jahren die unrealistische Darstellung der Frauen in den Medien und forderten realistischere Bilder. Sie begannen, selbst Filme zu drehen, da die realistische Darstellung einer Frau am ehesten in Dokumentationen umzusetzen sei. Der zentrale Aspekt lag in der Authentizität der Bilder. Das Problem dieser Filme lag am Medium selbst: Auch Dokumentation sind inszeniert, so dass ein nicht-eingreifendes Beobachten nicht möglich ist. Nach 1975 ist diese „Art von normativen Theorien mit Anspruch auf normative ästhetik [sic!]“ (Trischak 2002) nicht mehr zu finden.

3.5.12 Die „Bedrohliche“



Abbildung 12: Glenn Close als Bedrohung der Kleinfamilie in *Eine verhängnisvolle Affäre* (1987)



Abbildung 13: Weiteres Filmbeispiel für den Frauentyp der Bedrohlichen – *Der Liebe verfallen* (1984)

Das Thema der Untreue wird in den 1980ern zum Bestandteil von Kinofilmen. Die *Bedrohliche* wird als Typ Frau gezeichnet, der alleinstehend, oftmals kinderfeindlich und teilweise sogar mörderisch karrierefikziert ist. Damit ist sie eine Bedrohung der Kleinfamilie (vgl. Philipps 2013, S. 31). Charakteristisch für diesen Frauentyp ist, dass sie sich auf eine Affäre mit einem verheirateten Mann einlässt. Meist begehrt sie ihn obsessiv und setzt ihn unter Druck, seine Ehefrau und Familie zu verlassen.

3.5.13 Die „Hysterische“

Der Frauentyp der Hysterischen befindet sich in „ihrem Hang zur Dramatisierung bis zur Kollapsneigung, in Dauerkonfusion und –entrüstung, zwischen Verkrampfung und Ausbruch“ (Lehmann 2005, S. 315). Charakteristisch ist, dass sie „labil, übertrieben emotional, leicht erregbar, überspannt und unberechenbar“ (ebd., S. 316)

ist. Diese „andere körperliche, verbale und gestische Sprache“ (Showalter 1997, S. 17) der Hysterischen ist als eine Sprache zu verstehen,

„[...] die es dem Subjekt erlaubt, sowohl persönliches als auch kollektives Unbehagen zum Ausdruck zu bringen. [...] so lässt sich diese Konversion psychischer Angst in ein somatisches Symptom als Inszenierung einer kodierten Botschaft deuten. Der Hysteriker verkündet die Botschaft der Verwundbarkeit – die Verwundbarkeit des Symbolischen, [...] der Identität [...]; aber – womöglich vor allem – die Verwundbarkeit des Körpers angesichts der eigenen Veränderlichkeit und Sterblichkeit“ (Bronfen 1998, S. 17).

Organisch fehlt dem pathologischen Befund der Hysterie jede Ursache, „dennoch äußert sich diese Neurose körperlich“ (Lehmann 2005, S. 317). Zudem entzieht sie „sich dauerhaft der Festschreibung, indem sie fortlaufend neue körperliche Symptome entwickelt, die zudem historisch und kulturell bestimmt sind“ (ebd.). Das heißt, dass die Hysterischen „die kulturellen Bildrepertoires, auf die sie rekurren“ (ebd.) reproduzieren.



Abbildung 14: Die hysterische Barbara Rose im Film *The War of the Roses* (1989)

3.5.14 Die „Kindfrau“



Abbildung 15: Isabelle Fuhrman in der Doppelrolle als Esther und Leena Klammer in *Orphan – Das Waisenkind* (2009)



Abbildung 16: Neuinterpretation der Kindfrau – Audrey Tautou in *Die fabelhafte Welt der Amelie* (2001)

Der Frauentyp der Kindfrau ist nicht zu verwechseln mit dem Frauentyp der Lolita. Charakteristisch für die Kindfrau ist, dass sie „sowohl Merkmale der Kindlichkeit als auch der geistigen und körperlichen Reife tragen oder sich entsprechend darstellen oder dargestellt werden, um dadurch erotische Attraktivität zu gewinnen“ (Kindfrau 2014). Sie ist alterslos im eigentlichen Sinne, das heißt, sie kann ein biologisches Kind sein oder aber durchaus auch eine Frau im fortgeschrittenen Erwachsenenalter. Meist wird sie „als zierliche Naive mit liebenswertem, mädchenhaften Charme und Herz geschildert, die ihre Umwelt verzaubert“ (Kaczmarek 2014b). Die Kindfrau behält diesen Status ein Leben lang (vgl. ebd.).

3.5.15 Lolita: Die „Femme enfant“

Die *Femme enfant* ist eine

„aus einem Eigennamen abgeleitete Gattungsbezeichnung für ein kokettes, sexuell frühreifes, minderjähriges Mädchen im Alter von 9 bis 14 Jahren, das eine verführerische, erotisierende oder sexuell stimulierende Wirkung auf Männer mittleren Alters ausübt“ (Kaczmarek 2014c).

Ihrer Ausstrahlung auf Männer ist sie zumeist bewusst und spielt damit. Charakteristisch ist aber auch, dass sie sich ihre eigentümlich-anziehende Kindlichkeit nicht zu bewahren weiß, sodass sie schon nach kurzer Zeit ihren jungmädchenhaft-verspielten Reiz verliert. Mit dem Älterwerden verliert sie ihre faszinierende „Aura der Unschuld und auch zu einem großen Teil ihre Attraktivität“ (Kaczmarek 2014b).

Der Begriff der Lolita

„ist heute zu einem Gattungsnamen geworden, der filmisch in zwei spezifischen Ausrichtungen verwendet wird: zum einen als literarisch vorgeprägtes Motiv (älterer Mann ist wunderschönem, aber leider zu jungem Mädchen verfallen), zum anderen bei weitreichender Sexploitation der Figur bei nur noch lockerer Anlehnung an die ursprüngliche Vorlage“ (Kaczmarek 2014c).

Dies zeigt deutlich, dass die Lolita nur in ihrer „Funktion als Sexualwesen [existiert]. Darin liegt die Dramatik und der Sinn ihrer Existenz“ (Bramberger 2000, S. 89).



Abbildung 17: Die Darstellung der Lolita in Szenen aus den Filmen *Ein wirklich junges Mädchen* (1976), *Lolita* (1962) und *Pretty Baby* (1978)

3.5.16 Die „Heldinnen“



Abbildung 18: Szenen aus dem Film *Thelma und Louise* (1992)



Abbildung 19: Moderne Heldinnen - Scarlett Johansson und Rebecca Hall in *Vicky Cristina Barcelona* (2008)

Die 1990er sind der Beginn der Ära des US-amerikanischen Präsidenten Bill Clinton, in der die Frauen „mehr Unterstützung für die Vereinbarung von Kindern und Beruf“ (Philipps 2013, S. 32) fordern. Zu dieser Zeit repräsentierten die Filme den Frauentyp der *starken Heldin*. Der Zusammenhalt unter Frauen nimmt dabei wesentlich an Bedeutung zu, auch Frauenfreundschaften werden stärker thematisiert – sie machen gemeinsam eine schwere Zeit durch und unterstützen sich. Auch allein zeigen sich Frauen als *Heldinnen*, die sich Respekt vor allem vor Männern verschaffen. Diesen Typ charakterisiert Biss, Ausdauer, Stärke und Durchsetzungsvermögen. So fällt es Zuschauerinnen leicht sich mit den Protagonistinnen zu identifizieren, gleichzeitig verbünden sie sich mit ihnen und stehen eindeutig auf deren Seite (vgl. ebd.).

3.5.17 Die „Betrogene“



Abbildung 20: Beispiel für den Frauentyp der Betrogenen - Roberts in *The Power of Love* (1995)

Politisch gesehen, lassen sich in den 1990er Jahren immer mehr Ehepaare scheiden. Die stetig steigende Scheidungsrate bringt einen neuen Frauentyp hervor: Die *Betrogene*. Die von ihrem Mann oft hintergangene und betrogene Ehefrau leidet sehr und muss häufig um ihre Liebe kämpfen – mit ungewissem Ausgang (vgl. Philipps 2013, S. 32).

3.5.18 Die „Ehrbare“ der Neuzeit

Aus dem Frauentyp der *Betrogenen* entstanden Ende der 1990er wieder mehr Filme mit einem glücklichen Ende – der traditionellen Hochzeit. Zwar versuchten Feministinnen immer wieder aufzuzeigen, dass die Frauenbilder, die in solchen Filmen vermittelt werden, wenig realistisch und politisch nicht korrekt seien. Gleichzeitig ließ sich immer wieder feststellen, dass Frauen „Gefallen an den klassischen Kulturformen fänden und mit ihren traditionellen Rollen durchaus zufrieden seien“ (Philipps 2013, S. 33). Es lassen sich viele Protagonistinnen finden, die mit ihrem Leben als Ehefrau und Mutter zufrieden sind, manche von ihnen finden in der Gründung einer Familie sogar ihre Erfüllung (vgl. ebd., S. 32f.).

3.5.19 *Femme castrice*: Die „Kastrierende“

Der Frauentyp der *Femme castrice* (frz., wörtlich: kastrierende Frau; engl.: *castrating woman*) entstammt aus der Psychoanalyse und ist vor allem in Horror- und Slasher-

filmen sowie in Thrillern zu finden. Der Charakter dieses Typs ist auf „die gewalttätige Unterdrückung oder gar Elimination der Männlichkeit ihrer Partner ausgerichtet“ (Bruns 2013), wobei zwischen zwei Formen unterschieden wird: Es gibt zum einen die psychotisch-repressive und zum anderen die auf Rache für vergangene sexuelle Misshandlung versessene Frau.

Dabei basiert die *Kastrierende*

„auf dem Widerspruch zwischen ihrer ausgeprägten erotischen Attraktivität und der gleichzeitigen Unterdrückung des Sexuellen resp. ihrer Transformation in (latente oder offene) Gewalttätigkeit“ (ebd.).

Sie spielt dabei „mit männlichen Ängsten vor weiblicher Sexualität, vor allem masochistischen Kastrationsängsten“ (ebd.). Häufig sind die Zuschauerinnen aus psychoanalytischer Sicht

„paradoxerweise dazu eingeladen, sich mit der sich rächenden Heldin zu identifizieren, so einen Widerspruch zwischen Kastrationsangst und Machtphantasie zu illuminieren“ (ebd.).

Dieser von Barbara Creed (1993) als „Monströs-Femininer“ (monstrous feminine) bezeichnete Frauentyp ist eng mit Tod und Zerstörung assoziiert.



Abbildung 21: Beispiele der Femme castrice in den Filmen *Basic Instinct* (1992), *Black Swan* (2010) und *Verblendung* (2011)

3.5.20 Zusammenfassung

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Frauen über die Jahrzehnte hinweg mutiger werden, sogar in Heldenrollen beziehungsweise als aktiv und selbstbestimmt am Geschehen Beteiligte zu sehen sind und sich gegen sexuelle Gewalt zur

Wehr setzen. Die Frauenbilder variieren und differenzieren innerhalb der verschiedenen Jahrzehnte so zwar in gewisser Weise, aber nicht so sehr, dass sich behaupten lässt, sie seien vollkommen verschieden. Die Ähnlichkeiten der Rollenbilder sind zu stark und zeigen sich vor allem im Festhalten an Traditionen und in der zentralen Rolle, die die Ehe einnimmt. Es zeigt sich eine grobe Einteilung in die *Sünderin* und die *Heilige*, welche im Film facettenreich dargestellt werden (vgl. Phillips 2013, S. 32f.).

4 Foucault

Michel Foucault wurde 1926 im französischen Poitiers geboren und starb im Alter von nur 58 Jahren in Paris. Der dem Poststrukturalismus zugeordnete Philosoph war Historiker, Soziologe, Psychologe, Begründer der Diskursanalyse und Inhaber des Lehrstuhls für *Geschichte der Denksysteme* am Collège de France in Paris.

Schon immer sorgte Foucault mit seinen das traditionelle philosophische Denken unterminierenden Thesen und deren politischen Implikationen für leidenschaftliche Diskussionen. Da er einer der ersten war, der die marxistischen Geschichtstheorien und Denkfiguren vehement zurückwies, wurde er für die französischen Linken sowie für die Theoretiker der Frankfurter Schule zur Opposition (vgl. Volkens 2008, S. 27) Obwohl sich Foucault keiner eindeutigen philosophischen Richtung zuordnen lässt und er sich immer gegen eine Einordnung gewehrt hat, wird er heutzutage als Poststrukturalist bezeichnet. Trotz der Tatsache, dass er besonders in seinem Werk *Archäologie des Wissens* viele strukturalistische Verfahren und Gedanken verwendete, betonte er immer wieder:

„In Frankreich beharren gewisse halbgewitzte Kommentatoren darauf, mich als Strukturalisten zu etikettieren. Ich habe es nicht in ihre winzigen Köpfe kriegen können, daß ich keine der Methoden, Begriffe und Schlüsselwörter benutzt habe, die die strukturalistische Analyse charakterisieren“ (Foucault 2003, S. 15).

Zeit seines Lebens untersuchte Foucault, wie Wissen entsteht und wie es seine Geltung erlangt. Zudem untersuchte er, wie Macht und Machtbeziehungen ausgeübt und Subjekte konstituiert beziehungsweise diszipliniert werden. Foucaults Analysen beschäftigten sich hauptsächlich mit der *Geschichte der Gegenwart*, der geschichtlichen Entwicklung von *Wahrheitsspielen* sowie der *Ethnologie unserer Kultur*. Dabei untersuchte er

„[...] unter anderem die Geschichte des Begriffs „Wahnsinn“ und die damit einhergehenden gesellschaftlichen Praktiken, insbesondere des Ausschlusses; ferner den Begriff der Krankheit und die Entwicklung medizinischer Techniken, die Entstehung der Humanwissenschaften und ihrer Grundbegriffe, die Institutionen des Gefängnisses und der Bestrafungsverfahren und die Anheizung der Rede über Sexualität“ (Foucault 2014).

Neben diesen Untersuchungen äußerte sich Foucault auch zu „grenzüberschreitenden Formen der Literatur“ (ebd.). Außerdem äußerte er sich

„zu Möglichkeiten politischer Intervention und zu Möglichkeiten des Selbstentwurfs von Subjekten, vor allem hinsichtlich dessen ‚Gebrauch der Lüste‘“ (ebd.).

Die in der von Foucault durchgeführten methodologischen Erläuterung seiner Analysen geprägten zentralen Begriffe bezeichnet er selbst als *Werkzeuge*. Es gehören beispielsweise die Begriffe *Disziplinarmacht*, *Gouvernementalität*, *Sexualitätsdispositiv*, *Submacht*, *Bio-Macht*, *Subjektkonstituierungen*, *Dispositiv*, *Macht und Wissen*, *Diskurs*, *Technologien des Selbst* und *Pastoralmacht* zu seinem Repertoire. Diese Begriffe verwendete Foucault nicht nur in seinen Büchern und Aufsätzen, sondern prägte sie zum Teil maßgeblich (vgl. ebd.).

4.1 Foucaults Machtbegriff und Machtbeziehungen

Der Begriff der *Macht* ist ein großes Wort. In der Etymologie wird es vom Ausdruck *magan* abgeleitet, was *Können*, *Kraft*, *Vermögen* oder *das Mögliche wirklich zu machen* bedeutet. Eine gängige Definition lautet:

„Macht bedeutet jede Chance, innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen, gleichviel worauf diese Chance beruht“ (Weber 1972, S. 28f.).

In seinem Werk *Überwachen und Strafen* untersucht Foucault, wie Macht ausgeübt wird und wie Subjekte konstituiert und diszipliniert werden. Dazu wandte er sich ab Anfang der 1970er Jahre der Untersuchung gesellschaftlicher Machtverhältnisse zu und erweiterte den bis dahin gültigen Machtbegriff. Dieser ist seiner Meinung nach zu sehr auf die Frage der Disziplin hin orientiert und lasse sich vielmehr als produktives Vermögen und Kräfteverhältnis verstehen, aber nach Foucault heißt es auch:

„Ich gebrauche das Wort Macht [...] um den Ausdruck abzukürzen, den ich stets gebrauche: die Machtbeziehungen. [...] Was ich sagen will ist, dass in den menschlichen Beziehungen, was sie auch immer sein mögen, ob es nun darum geht, sprachlich zu kommunizieren [...], oder ob es sich um Liebesbeziehungen, um institutionelle oder ökonomische Beziehungen handelt, die Macht stets präsent ist: Damit meine ich die Beziehungen, in denen der eine das Verhalten des anderen zu lenken versucht. Es sind also Beziehungen, die man auf unterschiedlichen Ebenen, in verschiedener Gestalt finden kann“ (Foucault 2005, S. 889f.).

Machtbeziehungen sind nach Foucault „mobile Beziehungen, sie können sich verändern und sind nicht ein für alle Mal gegeben“ (ebd., S. 890). Sie sind

„nicht als solche eine Gewalt, die sich nur versteckte, oder ein Konsens, der stillschweigend verlängert würde. Sie ist ein Ensemble von Handlungen, die sich auf mögliches Handeln richten, und operiert in einem Feld von Möglichkeiten für das Verhalten handelnder Subjekte. Sie bietet Anreize, verleitet, verführt, erleichtert oder erschwert, sie erweitert Handlungsmöglichkeiten oder schränkt sie ein, sie erhöht oder senkt Wahrscheinlichkeit von Handlungen, und im Grenzfall erzwingt oder verhindert sie Handlungen, aber stets richtet sie sich auf handelnde Subjekte, insofern sie handeln oder handeln können. Sie ist auf Handeln gerichtetes Handeln“ (Konersmann 2005a, S. 256).

Aber dabei sollte beachtet werden,

„[...] dass es Machtbeziehungen nur in dem Maße geben kann, in dem die Subjekte frei sind. [...] Das heißt, dass es in Machtbeziehungen notwendigerweise Möglichkeiten des Widerstands gibt, denn wenn es keine Möglichkeiten des Widerstands – gewaltsamer Widerstand, Flucht, List, Strategien, die die Situation umkehren – gäbe, dann gäbe es überhaupt keine Machtbeziehungen“ (Foucault 2005, S. 890).

Foucaults *Machtbegriff* ist ein wenig unpräzise aber der Begriff *Machtbeziehungen* wird deutlich und er fügt hinzu,

„[...] dass es keine Gesellschaft ohne Machtbeziehungen geben kann, sofern man sie als Strategien begreift, mit denen die Individuen das Verhalten der anderen zu lenken und zu bestimmen versuchen“ (ebd., S. 899).

Laut Foucault herrscht also eine allgegenwärtige Vielfalt von Kräfteverhältnissen, eine

„[...] Vielfältigkeit von Kraftverhältnissen, die ein Gebiet bevölkern und organisieren; das Spiel, das in unaufhörlichen Kämpfen und Auseinandersetzungen diese Kraftverhältnisse verwandelt, verstärkt, verkehrt; die Stützen, die diese Kräfteverhältnisse aneinander finden, indem sie sich zu Systemen verketteten – oder die Verschiebungen und

Widersprüche, die sie gegeneinander isolieren; und schließlich die Strategien, in denen sie zur Wirkung gelangen und deren große Linien und institutionelle Kristallisierungen sich in den Staatsapparaten, in der Gesetzgebung und in den gesellschaftlichen Hege- monien verkörpern“ (Foucault 1983, S. 113).

Die Bedingung der Möglichkeit der Macht liegt also „in dem bebenden Sockel der Kraftverhältnisse, die durch ihre Ungleichheit unablässig Machtzustände erzeugen, die immer lokal und instabil sind“ (ebd.). Dabei ist die Macht allgegenwärtig, weil sie sich in jeder Beziehung zwischen zwei Punkten erzeugen und von überall kommen kann:

„Und ‚die‘ Macht mit ihrer Beständigkeit, Wiederholung, Trägheit und Selbsterzeugung ist nur der Gesamteffekt all dieser Beweglichkeiten, die Verkettung, die sich auf die Beweglichkeiten stützt und sie wiederum festzumachen sucht. Zweifellos muss man Nominalist sein: die Macht ist nicht eine Institution, ist nicht eine Struktur, ist nicht eine Mächtigkeit einiger Mächtiger. Die Macht ist der Name, den man einer komplexen strategischen Situation in einer Gesellschaft gibt“ (ebd., S. 113f.).

Dabei ist die Macht aber nicht etwas,

„[...] was man erwirbt, wegnimmt, teilt, was man bewahrt oder verliert; die Macht ist etwas, was sich von unzähligen Punkten aus und im Spiel ungleicher und beweglicher Beziehungen vollzieht“ (ebd., S. 115).

Des Weiteren

„[...] kommt [die Macht] von unten, d.h. sie beruht nicht auf der allgemeinen Matrix einer globalen Zweiteilung, die Beherrscher und Beherrschte einander entgegensetzt [...]. Man muß eher davon ausgehen, daß die vielfältigen Kräfteverhältnisse, die sich in den Produktionsapparaten, in den Familien, in den einzelnen Gruppen und Institutionen ausbilden und auswirken, als Basis für weitreichende und den gesamten Gesellschaftskörper durchlaufende Spannungen dienen. Diese bilden eine große Kraftlinie, die die lokalen Konfrontationen durchkreuzt und verbindet – aber umgekehrt bei diesen auch Neuverteilungen, Angleichungen, Homogenisierungen, Serialisierungen und Konvergenzen herbeiführen kann“ (ebd.).

Die so erzeugten Machtbeziehungen

„[...] verhalten sich zu anderen Typen von Verhältnissen [...] immanent. [...] Die Machtbeziehungen bilden nicht den Überbau, der nur eine hemmende oder aufrechterhaltende Rolle spielt – wo sie eine Rolle spielen, wirken sie unmittelbar hervorbringend. [...] Die Machtbeziehungen sind gleichzeitig intentional und nicht-subjektiv. Erkennbar sind sie nicht, weil sie im kausalen Sinn Wirkung einer anderen, ‚erklärenden‘ Instanz sind, sondern weil sie durch und durch von einem Kalkül durch- setzt [sic!] sind: keine

Macht, die sich ohne eine Reihe von Absichten und Zielsetzungen entfaltet. Doch heißt das nicht, daß sie aus der Wahl oder Entscheidung eines individuellen Subjekts resultiert“ (Foucault 1983, S. 113ff.).

Der Machtbegriff und die Beschreibung der *Machtverhältnisse* von Foucault weichen von dem ab, was wir allgemein hin als Zustand der damaligen Zeit ansehen. Daher findet im Folgenden ein Vergleich der Machtbegriffe und Modelle der Machtanalyse des damals herrschenden *juridisch-diskursiven Modells* mit dem *strategisch-produktiven Modell* nach Foucault statt: Im juridisch-diskursiven Modell wird die Macht als Besitz angesehen, der besessen, abgetreten oder vertauscht werden kann. Über Macht verfügen nur bestimmte soziale Gruppen, Schichten oder Klassen – alle anderen nicht. Sie äußert sich in Form von Verboten, Ausschließungen, Unterwerfungen und Zwängen. Das heißt, sie dient der Unterdrückung und der Aufrechterhaltung der bestehenden sozialen, politischen und ökonomischen Verhältnisse.

Bei Foucault ist die Macht kein Eigentum, also nicht im Besitz bestimmter Personen. Vielmehr ist sie eine soziale Beziehung, also relational. Die Machtverhältnisse des juridisch-diskursiven Modells verlaufen von oben nach unten, das heißt, dass sie von zentralen Instanzen auf die Individuen gerichtet sind: *Politisches Souverän versus Freiheit des Subjekts*.

Im strategisch-produktiven Modell durchziehen die Machtverhältnisse hingegen netzartig den Gesellschaftskörper und reichen über den Staatsapparat hinaus. Die Machtverhältnisse sind dabei zwar asymmetrisch, aber nicht wie beim juridischen Modell unumkehrbar. Sie erzeugen eine strategische Situation, eine Konfrontation, den Kampf und den Krieg. Zudem ist die Macht an einen Widerstand als andere Seite der Macht gebunden, der genauso produktiv ist wie die Macht.

Das juridisch-diskursive Modell mündet in der traditionellen Machtanalyse, welche nach (il)legitimem Gebrauch, (un)rechtmäßiger Anwendung und nach Möglichkeiten des Konsenses fragt. Das strategisch-produktive Modell Foucaults endet dagegen in seiner Genealogie der Macht, welche Strategien, technologische Eigenarten und Verknüpfungen analysiert und den Fokus auf den produktiven Charakter von Machtverhältnissen richtet.

4.2 Gendertheorie: Sprache, Subjektivität und Macht

Um die Frage nach der Konstruktion von *Weiblichkeit* und *Männlichkeit* überhaupt stellen zu können, ist ein theoretisches Schlüsselkonzept notwendig: Der Begriff *Gender*, welcher ein Symbolsystem bezeichnet, das die Kategorien *weiblich* und *männlich* konstituiert. Für das Verständnis der Gendertheorie sind poststrukturalistische Diskurstheorien, wie sie bei Foucault zu finden sind, ein zentrales Element. Es lassen sich drei Begriffe festhalten, die in den diskurstheoretischen Ansätzen von ausschlaggebender Bedeutung sind: *Sprache*, *Subjekt(ivität)* und *Macht*.

4.2.1 Der Diskurs nach Foucault

Der *Diskurs*, der einst nur von sprachwissenschaftlicher Bedeutung war, wird heute auch als philosophischer Begriff verwendet. Foucault meint mit *Diskurs* das aufscheinende Verständnis von Wirklichkeit – innerhalb der Sprache und in einer bestimmten Epoche:

„Die Regeln des Diskurses definieren für einen bestimmten Zusammenhang oder ein bestimmtes Wissensgebiet, was sagbar ist, was gesagt werden soll, was nicht gesagt werden darf und von wem es wann in welcher Form gesagt werden darf“ (Diskurs 2014).

Also ist ein Diskurs ein „sprachlich produzierter Sinnzusammenhang, der eine bestimmte Vorstellung forciert, die wiederum bestimmte Machtstrukturen und Interessen gleichzeitig zur Grundlage hat und erzeugt“ (ebd.). Zur Untersuchung des Diskurses meint Foucault:

„Es [ist] eine Aufgabe, die darin besteht, nicht – nicht mehr – die Diskurse als Gesamtheit von Zeichen [...], sondern als Praktiken zu behandeln, die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen. Zwar bestehen diese Diskurse aus Zeichen; aber sie benutzen diese Zeichen für mehr als nur zur Bezeichnung der Sachen. Dieses mehr macht sie irreduzibel auf das Sprechen und die Sprache. Dieses mehr muß man ans Licht bringen und beschreiben“ (Foucault 1981, S. 74).

Der Begriff des *Dispositivs* umfasst dabei diskursive Praktiken (zum Beispiel wissenschaftliche Aussagen, moralische und philosophische Lehrsätze etc.) sowie nicht-diskursive Praktiken (beispielsweise bei Institutionen, Kleidung etc.). Das Dispositiv ist dabei

„eine Gesamtheit bestimmter begrifflich fassbarer Vorentscheidungen, innerhalb derer sich die Diskurse und die sozialen Interaktionen entfalten können, die in sprachpragmatisch relevanten Aspekten der Erfassung, Beschreibung und Gestaltung der Lebenswelt einer Gesellschaft Ausdruck finden“ (Dispositiv 2014).

Grundlegend ist

„die Annahme, dass [das] Verhalten, um als soziale Handlung wahrgenommen werden zu können, den Regeln des Dispositiv genügen muss, gerade auch als negativ oder unnormal bewertetes Verhalten“ (ebd.).

4.2.2 Die Sprache

Foucault legte seine Theorie zwar ohne eine besondere Beachtung der Kategorie *Geschlecht* an, allerdings wurde schnell klar, dass sich bei einer diskurstheoretischen Betrachtung die Frage nach einer Zweigeschlechtlichkeit des Subjektdiskurses stellte (vgl. Seifert 2003). Tyrell stellte fest, dass die Sprache beziehungsweise die diskursiven Bedeutungssysteme auch an dieser Stelle von maßgeblicher Bedeutung sind, denn

„zur adäquaten Selbst- und Fremdkategorisierung bedarf es unabänderlich der kompetenten Beherrschung der Geschlechterterminologie und -grammatik. Geschlechtsidentität gibt es nur in sprachlicher Fassung“ (Tyrell 1986, S. 462).

Die *Sprache* als Bedeutungssystem und als symbolische Ordnung ist der erste Punkt der Diskursanalyse.

„Die Sprache ist der Ort, wo tatsächliche und mögliche Formen sozialer Organisation und ihre wahrscheinlichen sozialen und politischen Folgen definiert und ausgefochten werden“ (Weedon 1987, S. 10).

Die Überlegung, dass weder die Gesellschaft noch die Natur intrinsische Bedeutungen haben, die mit Hilfe der Sprache zutage gefördert werden können, ist dabei Ausgangspunkt. Beschäftigt man sich mit der *Gesellschaft* oder der *Natur*, so hat man es immer bereits mit Repräsentationen zu tun, das heißt, wenn jemand beispielsweise von *Natur* redet, so tut er dies immer schon innerhalb einer symbolischen Ordnung. Diese symbolische Ordnung hat dabei die Trennungen zwischen *Natur* und *Kunst* oder zwischen *Weiblichkeit* und *Männlichkeit* – kurzum, entlang bestimmter Linien – bereits vorgenommen. Foucault nennt diese symbolischen Ordnungen, die durch sprachliche Konstrukte produziert werden, *Diskurse*. Diese be-

zeichnen all das, was innerhalb einer Gesellschaft als Thema und Problematik verhandelt, worüber gesprochen wird und was zur kollektiven Sinnproduktion beiträgt. (vgl. Seifert 2003)

4.2.3 *Das Subjekt*

Die spezifische Konzeption des *Subjekts* entwickelte Foucault in einem theoretischen Raum, welcher durch eine differenzierte Analyse von Diskursen und der Macht bereits vorstrukturiert ist:

„Statt die Macht von ihrer inneren Rationalität her zu analysieren, heißt es, die Machtverhältnisse durch den Gegensatz der Strategien zu analysieren. Um zum Beispiel herauszufinden, was unsere Gesellschaft unter vernünftig versteht, sollten wir vielleicht analysieren, was im Feld der Unvernunft vor sich geht“ (Foucault 1987, S. 245).

Das bedeutet, um herauszufinden, wie ein bestimmter Begriff funktioniert, muss analysiert werden, was sein Gegenpol ist. Diese codierten Gegensätze stellen ihre Codierung innerhalb von Machtverhältnissen her. Auf das *Subjekt* bezogen, wird ebenso sein konstruierter Widerpart hinterfragt. Beispielsweise in *Der Wille zum Wissen* analysiert Foucault primär Diskurse, die dem Subjekt gegenüber als widerstrebend und opponierend gedacht werden.

Nach Foucault hat das Subjekt einen zweifachen Sinn:

„[...] vermittelt Kontrolle und Abhängigkeit jemandem unterworfen sein und durch Bewußtsein und Selbsterkenntnis seiner eigenen Identität verhaftet sein. Beide Bedeutungen unterstellen eine Form von Macht, die einen unterwirft und zu jemandes Subjekt macht“ (ebd., S. 246f.).

Demnach hat das

„Wort Subjekt [...] zwei Bedeutungen: Es bezeichnet das Subjekt, das der Herrschaft eines anderen unterworfen ist und in seiner Abhängigkeit steht; und es bezeichnet das Subjekt, das durch Bewusstsein und Selbsterkenntnis an seine eigene Identität gebunden ist. In beiden Fällen suggeriert das Wort eine Form der Macht, die unterjocht und unterwirft“ (Foucault 2001, S. 275).

Das Subjekt, so die These, ist das Produkt einer Allianz von Wissen und Macht, wobei die Kategorie des *Subjekts* als etwas Historisches begriffen wird:

„Diese Dimension des Selbst ist keineswegs eine vorweg existierende Bestimmung, die man vollständig ausgearbeitet hätte vorfinden können. Noch dort ist eine Subjektivierungslinie ein Prozeß, eine Produktion von Subjektivität in einem Dispositiv; sie muß, insoweit er das Dispositiv zuläßt oder ermöglicht, geschaffen werden“ (Deleuze 1991, S. 155).

Entgegen der Annahme, das Subjekt sei autonom, betont Foucault die Eingebundenheit des Subjekts in gesellschaftliche Lebensverhältnisse und die Geschichtlichkeit des Menschen (vgl. Foucault 2003, S. 18). Das bereits existierende Subjekt kann damit allenfalls als Endprodukt beschrieben werden, so dass die Subjektivierung und deren Prozesse an die Stelle des Analysegegenstandes rücken. Subjektivierungen sind dabei als *Prozesse der Selbst-Werdung* zu verstehen.

Vor allem an den konkreten Diskursen, die das Individuum konstituieren, lässt sich dies verdeutlichen. Foucault spricht in diesem Zusammenhang vom Sexualitätsdiskurs, den Körperdiskursen, sowie den Diskursen der Biologie, Psychiatrie, Medizin und des Strafrechts. Deren Funktion besteht in der Herstellung des normalen Individuums – durch Aussagen darüber, was der *männliche* oder weibliche *Mensch* ist, beziehungsweise, was er zu sein hat. Dabei erschaffen sie diskursiv eine bestimmte Subjektivität und konstruieren sie Disziplinierungskurse, die mit einem normativen Appell an die Einzelnen herangetragen werden.

Innerhalb der Konstituierung von Machtverhältnissen kommt dem Subjekt damit ein neuer Stellenwert zu. Dabei werden grundlegende Vorstellungen des Subjektes, wie sie humanistischen Subjektvorstellungen zugrunde liegen, sowie Ansprüche über die herrschende Gewissheit – beispielsweise über die Natur der Sexualität oder die Natur Frau – aufgegeben und nicht das Subjekt an sich. Es wird von der Annahme ausgegangen, dass die Subjektivität nicht fix, starr und unveränderlich ist. Vielmehr ist sie ein diskursives Produkt, aber vor allem auch ein diskursiver Prozess. Foucault geht es also nicht um die genaue Begriffsklärung, was ein Subjekt ist, sondern es geht ihm darum, wie aus einem Menschen ein Subjekt wird. Das bedeutet, dass ihn das Subjekt nur hinsichtlich seines Entstehungsprozesses interessiert. Lemke fasst zusammen:

„Diese Historisierung der Subjektivierungsprozesse erlaubt es Foucault, mit jeder Vorstellung einer souveränen und konstitutiven Subjektivität zu brechen, indem er nicht ein Subjekt-Wesen unterstellt, sondern Subjektivität im Sinne einer Subjekt-Werdung betrachtet. Das Ergebnis dieser methodologischen Wahl ist eine ‚Dezentrierung des Subjekts‘“ (Lemke 2011, S. 266).

Foucault gruppiert die Formen der Subjektivierungen in drei verschiedene Arten, wie aus einem Menschen ein Subjekt werden kann: *Subjektivierung durch Wissenschaften*; *Objektivierung des Subjekts durch die Teilungspraktiken*; *Art und Weise, wie sich Menschen selbst in Subjekte verwandeln*.

4.2.3.1 Subjektivierung durch die Wissenschaften

Die Subjektivierung durch die Wissenschaften beinhaltet den gesamten Komplex der Analyse von diskursiven Formationen und Diskursen. Vor allem für die Verknappung des Diskurses, die sich auch mit Hilfe der „Verknappung [...] der sprechenden Subjekte“ (Foucault 1991, S. 26) vollzieht, widmet sich Foucault. Unter der Aussage *Verknappung der sprechenden Subjekte* können sich eine große Menge Mechanismen, deren Funktion in der Reglementierung des Zugangs zu Diskursen nach selektiven Kriterien liegt, vorgestellt werden:

„Es geht darum, die Bedingungen ihres Einsatzes zu bestimmen, den sprechenden Individuen gewisse Regeln aufzuerlegen und so zu verhindern, daß jedermann Zugang zu den Diskursen hat.“ (ebd., S. 25f.)

Das bedeutet, dass das Sprechen bestimmte Qualifikationen voraussetzt, aber auch diskursive Rituale und die jeweils herrschenden Doktrinen Beachtung finden. Daneben gibt es sozio-politische Faktoren, die dazu dienen, die konkrete Gestaltung des Diskurszugangs zu strukturieren. (vgl. ebd., S. 27ff.)

4.2.3.2 Objektivierung des Subjekts durch die Teilungspraktiken

Diskurse werden durch binäre Codierungsweisen, die Teilungspraktiken, produziert und dann durchzogen:

„Das Subjekt ist entweder in seinem Inneren geteilt oder von den anderen abgeteilt. Dieser Vorgang macht aus ihm einen Gegenstand. Die Aufteilung in Verrückte und geistig Normale, in Kranke und Gesunde, in Kriminelle und ‚anständige Jungs‘ illustriert dies“ (Foucault 1987, S. 243).

Ein gutes Beispiel dafür ist die binäre Unterscheidung der Geschlechter *Weiblich* und *Männlich*. Bei der binären Struktur handelt es sich demnach um Arten der Zuordnung von Subjekten nach spezifischen Parametern und diskursive Identifizierung.

Diese durchziehen die Gesellschaft und funktionieren dabei als orientierende Grundmuster, anhand derer sie sich bilden und spezifizieren. Die binären Codierungssysteme schaffen also jeweils Dispositive. Innerhalb dieser entstandenen Dispositive werden Individuen verortet und damit auch zugeordnet.

4.2.3.3 Art und Weise, wie sich Menschen selbst in Subjekte verwandeln

In den Bänden von Foucaults *Sexualität und Wahrheit* entwickelt er das Thema der *Selbsttechniken*. Durch diese erkennen sich Individuen selbst und konstituieren sich so als Subjekte. Das zentrale Motiv zur Herleitung der Selbsttechniken ist das Geständnis. Laut Foucault entwickelte sich nicht nur in der Justiz, der Medizin und der Pädagogik, sondern auch „in den Familien- wie in den Liebesbeziehungen, in Alltagsleben wie in den feierlichen Riten“ (Foucault 1983, S. 76) eine gesellschaftliche Systematik der Geständnistheorie. Dazu benötigt das Individuum keine konkrete Institution oder Person, der gestanden wird, sondern es sind vielmehr Formen wie die Selbstprüfung gemeint. Diese Geständnistheorie bezieht Foucault vor allem auf den Bereich der Sexualität. Das heißt, er geht der Frage nach, wie sich die Individuen als Subjekte ihrer Sexualität mittels Geständnissen beschreiben und konstituieren. Geständnisse werden als produzierende Technik dieser Form der Subjektivierung gesehen. Die Sexualität hingegen ist das bevorzugte Feld, in dem die Wahrheit des Subjektes vermutet wird, wodurch Sexualität, die Wahrheit und das Subjekt in Gegensatz zur Macht situiert werden. Die Sexualität und die Wahrheit verschmelzen innerhalb der Geständnisdiskurse zu einem Komplex, der als allgemeiner Fluchtpunkt des Subjekts vor der Macht codiert ist:

„Wenn der Sex unterdrückt wird, wenn er dem Verbot, der Nichtexistenz und dem Schweigen ausgeliefert, so hat schon die einfache Tatsache, vom Sex und seiner Unterdrückung zu sprechen, etwas von einer entschlossenen Überschreitung. Wer diese Sprache spricht, entzieht sich bis zu einem gewissen Punkt der Macht, er kehrt das Gesetz um und antizipiert ein kleines Stück der künftigen Freiheit“ (Foucault 1983, S. 15).

Innerhalb dieser Praktik der Geständnistheorie sind Individuen durch ihre konkrete Tätigkeit daran beteiligt, sich als Subjekte hervorzubringen und sich so vollends in Subjekte zu verwandeln.

4.2.4 Die Verteilung diskursiver Macht

Nicht nur die Psychoanalyse sondern auch die Semiotik beschäftigt sich mit dem Symbolischen. Die Semiotik legt den Fokus dabei auf den Text sowie das Kino als Apparat; die Psychoanalyse konzentriert sich hingegen auf die filmischen Bedeutungen des Symbolischen für die Zuschauer. Beide sind seit den 1960er Jahren eine wichtige Grundlage der Filmtheorie. Der Film wird zum einen auf der Ebene des Systems und zum anderen auf der Ebene des Textes untersucht. Letzteres sieht den Film als einen Text, der sich aus verschiedenen Elementen zusammensetzt. Folgen diese Elemente nun bestimmten Regeln, bilden sie Strukturen und produzieren somit Bedeutungen. Auch wenn der Film im Gegensatz zur Sprache erst einmal unkodiert erscheint, so ist auch er durch Codes strukturiert, denn „verbundene Serien von Einstellungen bilden Bedeutung“ (Trischak 2002). Innerhalb dieser Codes gibt es Unterschiede: Zum einen gibt es die sozio-kulturellen Codes, wie beispielsweise Gesichtsausdrücke oder Kleidung. Zum anderen gibt es die filmspezifischen Codes, wie *long shots*, *close-ups* oder spezielle Schnitttechniken. Aus all diesen Codes wird die Bedeutung produziert (vgl. ebd.). Dabei kann der Film aber nicht auf einen „letzten Sinn“ (ebd.) festgelegt werden. Denn während

„die Idee des Werks den Film als unveränderliches Produkt einer Bezeichnungspraxis bestimmt, impliziert der Textbegriff, daß der Film auf kein abschließendes Signifikat [...] festgelegt werden könne, sondern daß dieser immer wieder aufs Neue in der Lektüre konstruiert werden müsse“ (Trischak 2002).

Die Filmsprache spielt also eine wesentliche Rolle in der geschlechtsspezifischen Kodierung. Dies führt zu

„einer Auseinandersetzung mit den Konventionen des Erzählkinos [...]. Filmsprachliche Mittel, wie etwa Dauer und Größe der Kameraeinstellungen, Lichtführung, Bildkomposition und Schnitt, führen geschlechtsspezifische Hierarchien ein, mittels Kameraeinstellungen wird ein subjektiver Blickpunkt erarbeitet (point-of-view). Das Zusammenspiel von Stimme und Bild ist ein weiterer Faktor. Eine besondere Rolle spielt dabei die Off-Stimme, also eine Stimme, deren ErzählerIn nicht im Bild ist. Sie erscheint sehr machtvoll. Die körperlose Off-Stimme wirkt sehr autoritär: ‚To be heard but not seen‘ ist eine sehr mächtige Position, doch Repräsentationen von Frauen im Film verkörpern lange Zeit eher das Gegenteil: ‚to be seen but not heard‘“ (ebd.).

Vor allem die erzählerischen Verfahren liefern also eine Begründung für die Subjektpositionen im filmischen Text. Sie sind für Fragen der Bedeutungsproduktion zentral, da sie über die Verteilung einer der Formen symbolischer Macht zwischen *weib-*

lichen und männlichen Figuren – der diskursiven Autorität – entscheiden (vgl. Braidt/Jutz 1999, S. 385).

4.3 *Der Blick als Instrument der Macht*

In Überwachen und Strafen widmet sich Foucault dem Panoptismus. Bezogen auf das von Bentham entworfene Panopticon meint er: „Die panoptische Anlage schafft Raumeinheiten, die es ermöglichen, ohne Unterlaß zu sehen und zugleich zu erkennen“ (Foucault 1994, S. 257). Für den Insassen bedeutet dies: „Er wird gesehen, ohne selber zu sehen; er ist Objekt einer Information, niemals Subjekt in einer Kommunikation“ (ebd.). Das bedeutet:

„Vom Standpunkt des Aufsehers aus handelt es sich um eine abzählbare und kontrollierbare Vielfalt; vom Standpunkt der Gefangenen aus um eine erzwungene und beobachtete Einsamkeit“ (ebd., S. 258).

Die Hauptaufgabe des Panopticon ist „die Schaffung eines bewußten und permanenten Sichtbarkeitszustandes beim Gefangenen, der das automatische Funktionieren der Macht sicherstellt“ (ebd., S. 258), wobei die Macht stets sichtbar aber uneinsehbar bleiben muss. So ist das Panopticon „eine Maschine zur Scheidung des Paares Sehen/Gesehenwerden“ (ebd., S. 259) und

„deswegen so bedeutend, weil sie die Macht automatisiert und entindividualisiert. Das Prinzip der Macht liegt weniger in einer Person als vielmehr in einer konzentrierten Anordnung von Körpern, Oberflächen, Lichtern und Blicken; in einer Apparatur, deren innere Mechanismen das Verhältnis herstellen, in welchem die Individuen gefangen sind. [...] folglich hat es wenig Bedeutung, wer die Macht ausübt“ (ebd.).

Dabei spielt das Motiv ebenfalls keine Rolle, denn es „ist eine wundersame Maschine, die aus den verschiedensten Begehungen gleichförmige Machtwirkungen erzeugt“ (ebd., S. 260). Dabei ist das Panopticon keinesfalls der Außenwelt gegenüber abgeschottet, es ist nicht „nur für beauftragte Kontrolleure, sondern für das Publikum“ (ebd., S. 266) geöffnet und wird so „demokratisch kontrolliert“ (ebd.). Es heißt weiter:

„Die Sehmaschine, die eine Art Dunkelkammer zur Ausspähung der Individuen war, wird ein Glaspalast, in dem die Ausübung der Macht von der gesamten Gesellschaft durchschaut und kontrolliert werden kann“ (ebd., S. 267).

Die Gesellschaft hat den *Blick*, wird aber selbst nicht gesehen. Ähnlich verhält es sich in Mulveys Thesen, sofern man annimmt, dass die *Frau gesehen* wird und der *Mann sieht*. Sie bezeichnet den *männlichen Blick* als strukturierendes Element des klassischen Kinos. Er dominiert dabei in dreifacher Hinsicht:

„Erstens als Blick der Kamera, die meist von einem Mann geführt wird und das Sehen von einem männlichen Subjekt her konstruiert. Zweitens als Blick der Männer in der Filmhandlung, der Männer zu Subjekten und Frauen zu Objekten des Blicks macht. Und drittens der Blick des männlichen Zuschauers, der den Blick der Kamera und der Erzählung bestätigt und reproduziert“ (Seifert 2003, S. 13).

Während das Panopticon seine Insassen zwar auch zu Objekten macht, geht der männliche Blick im Kino weiter: Er projiziert seine Fantasien auf die, nach seinen Wünschen und Bedürfnissen stilisierte, weibliche Figur. Entscheidend ist, dass filmisches und gesellschaftliches Subjekt für den männlichen Zuschauer an dieser Stelle zusammenfallen. Es findet eine Identifikation des Zuschauers mit dem Protagonisten statt, die sowohl psychologischer Mechanismus, als auch Operation ist. Durch diese Identifikation wird das Subjekt in einem diskursiven Feld positioniert und in einem politischen Sinne hergestellt. Das bedeutet, dass die stattfindende Identifikation eine Operation ist, die zur Konstruktion von Machtverhältnissen führt (vgl. Mulvey 1980; vgl. auch Mulvey 1989).

Der Blick ist, durch den Grundsatz *Männer schauen aktiv* und *Frauen werden angeschaut*, in Machtbeziehungen zwischen den Geschlechtern eingebettet:

„Er privilegiert das männlich-hegemoniale Subjekt und das Sehvergnügen, das dieser Zuschauer empfindet. Darüber hinaus werden [...] Machtverhältnisse konstruiert: Es wird eine Verbindung hergestellt zwischen männlicher Subjektivität und der Herrschaft über den Blick. Männer treiben im klassischen Film die Handlung aktiv vorwärts. Frauen tauchen in Ruhesequenzen als die passiven Objekte des Blicks auf. Weiblichkeit wird nach dieser Analyse [...] auf eine [...] narzißtische Widerspiegelung einer imaginierten Männlichkeit reduziert“ (Seifert 2003, S. 13).

Damit wird ein Beitrag zur Machtbeziehungen konsolidierenden Konstruktion der Geschlechterverhältnisse geliefert und eine binäre Opposition, wie sie auch bei Foucault zu finden ist, reproduziert: *Aktive Männlichkeit* und *passive Weiblichkeit*, *männlicher Blick* und *weibliches Angeblicktwerden* sowie *Distanz* und *Nähe* im *Verhältnis zum Bild* (vgl. Doane 1985).

4.3.1 *Der politische Stellenwert des Blicks und der Sehlust*

Diese Problematik des Blicks und des Vergnügens beim Betrachten klassischer Filme werfen die Frage nach dem politischen Stellenwert der Sehlust auf, denn „sie beruht offensichtlich auf der Manipulation unserer in Herrschaftskontexten konstituierten Gefühle“ (Seifert 2003, S. 15). Nichols (1981) versteht den Film dabei als einen Teil eines „ideologischen Prozesses der Manipulation, mit dem falsches Bewußtsein vermittelt und Kontrolle ausgeübt wird“ (Seifert 2003, S. 15). Er meint, dass, wenn ein Zuschauer die Sehlust beim Betrachten bestimmter Filme akzeptiert, insbesondere bei klassischen Filmen aus Hollywood, dieser die „Pathologien einer nach Geschlechtern, Rassen und Klassen fraktionierten Gesellschaft“ (ebd.) teilt (vgl. Nichols 1981).

Die Forderung einer radikalen Abkehr der Sehgewohnheiten, war die Konsequenz der auf Feminismus ausgelegten Kritik. Die politische Alternative waren die feministischen Avantgarde-Filme, aber auch „dekonstruktivistische filmische Strategien, um die patriarchale Ausprägung der Sehgewohnheiten zu brechen“ (Seifert 2003, S. 15), welchen „implizite Vorstellungen der Beziehung von medialem Produkt und Zuschauer zugrunde“ (ebd.) liegen. Zum einen existiert die „Vorstellung, Filme könnten Bewußtsein schaffen, [sie] sieht die ZuschauerInnen als weitgehend passive RezipientInnen kultureller Machtspiele“ (ebd.), und zum anderen gibt es die „Forderung einer radikalen Änderung der Sehgewohnheiten (und der damit verbundenen Subjektpositionen)“ (ebd.), die davon ausgeht, „daß diese per Willensanstrengung verlassen werden können“ (ebd., S. 16).

Beide Varianten sind zweifelhaft, denn was die erste Annahme betrifft,

„so ist inzwischen klar, daß die Rezeption kein passiver Vorgang ist, sondern in Gledhills Worten eine „Verhandlung“ zwischen SeherIn und filmischem Angebot, die auf dem Hintergrund von Gender, Rasse, Klasse, nationaler und ethnischer Zugehörigkeit sowie biographischer Erfahrung der RezipientIn stattfindet“ (ebd.).

Fehlt nun aber der Bezug auf einen dieser Faktoren, so „erscheint der ZuschauerIn die Handlung als nichtssagend und es kann auch keine Verhandlung stattfinden“ (ebd.; vgl. auch Kaplan 1983; Gledhill 1988; Forster 1994). Die zweite Annahme ist ebenso problematisch, denn die Avantgarde-Filmerinnen erreichten eben nur das Publikum, welches mit ihren politischen Absichten bereits sympathisierte. Dies liegt daran, dass sie in ihren Filmen Subjektpositionen anbieten, die in der (gesellschaftlichen) Realität nicht zu finden sind. So bieten sie dem durchschnittlichen, *normalen*

Publikum keine Möglichkeit der Identifikation mit den Figuren und damit auch keinen *Spaß am Sehen*, da das Angebot keine psychoanalytische und gesellschaftliche Relevanz hat. Seifert fasst es folgendermaßen zusammen:

„Das Avantgarde-Konzept fordert letztlich die unvermittelte Aufgabe historisch entstandener und gesellschaftlich eingebetteter Identitäten. Der Seitenausstieg aus der Geschichte und der gesellschaftlichen Entwicklung, der mit diesem radikalen Bruch letztlich anvisiert wird, bleibt aber – wenn überhaupt – nur einer kleinen Minderheit vorbehalten“ (Seifert 2003, S. 16).

5 Forschungsfragen und Hypothesen

5.1 *Wie wird Weiblichkeit in Roberts' Filmen konstruiert und welche Konstruktionsmechanismen lassen sich finden?*

In der Konstruktion des Subjekts, also in der Produktion von spezifischen Gesten, Verhaltensweisen, Körpern sowie im geschlechtsspezifischen Denken und Fühlen, ist die Geschlechterteilung verankert. Dieser Stereotyp kann als ein Teilaspekt der kognitiven Komponente gesehen werden – wenn davon ausgegangen wird, dass „Vorurteile eine Einstellung sind, die sich aus drei Komponenten (kognitive, affektive und verhaltensbezogene) zusammensetzt“ (Taschner 1990, S. 92). Neben den kognitiven Strukturen und Komponenten, enthalten die Geschlechterstereotypen ebenso deskriptive und präskriptive Komponenten. Die Aufgabe der deskriptiven Komponente ist es, Annahmen darüber aufzustellen, wie Männer und Frauen innerhalb einer Gesellschaft zu sein haben, wohingegen sich die präskriptive Komponente dessen annimmt, wie Männer und Frauen sind und sich verhalten sollen. In Kapitel 4 Genderforschung: Frauenbilder im Film werden daran weibliche Stereotype abgeleitet und aufgezeigt.

Die Frage ist nun zum einen, in wie weit die gespielten Frauenrollen mit den aufgezeigten Frauenbildern und deren Konstruktion hinsichtlich Aussehen, Beruf, Verhalten etc. übereinstimmen. Die Annahme ist, dass Weiblichkeit in den Filmen eben nicht „reduziert auf äußere Merkmale“ (Riecke 1998, S.13) ist, sondern vielmehr über den Beruf (typisch weiblich/typisch männlich) sowie das Verhalten (schüchtern, offensiv, etc.) konstruiert wird. Zum anderen ist die Frage, welche Konstruktionsme-

chanismen in den Filmen zum Tragen kommen, wobei es weniger um die Frau als solches, als vielmehr um die Situation geht, in der sie sich befindet.

Die Annahme ist, dass ein klassisches Muster gilt: Der Stereotyp der Frau beinhaltet eine positive soziale Orientierung in Verbundenheit mit sozialer (meist in männlicher) Abhängigkeit. Sie ist freundlich, emotional sicherheitsbedürftig, zärtlich und verfügt über eine hohe körperliche Attraktivität (vgl. Neuendorf-Bub 1979, S. 80ff.). Lebt sie nicht in einer Ehe oder zumindest festen Partnerschaft, so ist sie stets auf der Suche danach. Immer mit der Absicht zu heiraten und so die soziale Sicherheit zu erlangen. Es zeigt sich also deutlich, dass die Frau über die An- oder Abwesenheit eines Mannes definiert wird (vgl. ebd.). Das heißt, dass eine Frau dargestellt wird, die auf der Suche nach einem Partner ist oder sie befindet sich anfangs in einer Partnerschaft oder Ehe. Durch einen Zufall, oder geplant, trifft sie einen Mann und sie verlieben sich, kommen sich näher. Nun geht die Frau entweder zu ihrem Partner beziehungsweise Ehemann zurück oder aber sie entscheidet sich für den neuen Mann in ihrem Leben. Die dritte Option wäre, dass sie sich für ihren Beruf beziehungsweise für die Karriere entscheidet.

5.2 In welchen gesellschaftlichen Institutionen wird Weiblichkeit in den Filmen konstruiert und welche Funktionen erfüllt sie dabei?

Es zeigen sich im Filmen zwei klar voneinander abgegrenzte Positionen, die ein Mann einnehmen kann, um die latente Kastrationsangst zu kompensieren: Zum einen die voyeuristische Position, die sich als Aggressivität und Sadismus zeigt, meist mit Verachtung, Abwertung, Bestrafung bzw. schlussendlicher Rettung der weiblichen Figur. Zum anderen kann der Mann eine fetischistische Position einnehmen. Diese äußert sich meist in der Idealisierung der betrachteten Frau. Diese wird als glamourös und makellos angesehen, „als perfektes Produkt, als ein Körper, der in Nahaufnahmen stilisiert und fragmentiert wird, zum Inhalt des Films wird“ (Mulvey 1975, S. 14; vgl. auch Seifert 2003, S. 11). Die Funktion der Frauenrolle reicht vom erotischen Objekt für die Charaktere im Film und für den Betrachter im Zuschauer-raum; über die Anpassung der weiblichen Figur, so dass sie die voyeuristische Position beziehungsweise die fetischistische Position des männlichen Zuschauern befriedigt; hin zu einem „ideologisch verzerrtes Bild von Weiblichkeit [...], ausgelöst

durch eine Medienrealität, die als männlich konstruiert zu begreifen ist“ (Trischak 2002).

Gegenmodelle, wie die Avantgarde-Filme, für die die Authentizität der Bilder ein zentraler Punkt war der nur in Dokumentarfilmen am ehesten möglich zu sein schien, hatten das Problem, dass ihr Publikum durch die politische Botschaft bereits vorsortiert war. Die spätere Entwicklung der Darstellung von Frauen fassen Dorer und Marschik zusammen: Stets sei ein männlicher Blick auf Frauen gezeigt worden, wobei Frauen selten aktiv als Handelnde dargestellt worden und „weit öfter als hübscher Aufputz“ (Dorer/Marschik 1999, S. 5). Aber sie erkannten, dass es eine Entwicklung in den letzten Jahren und dadurch eine massive Veränderung in der Darstellung von Frauen: „Filme zeigen [...] selbstbewusste und starke Frauen, die ihren eigenen Weg gehen“ (ebd., S. 7). Über Jahre hinweg manifestierte Rollenklischees würden selbstbewusst umgekehrt, indem Frauen die Männer zum Objekt der Begierde machen. Die Funktion der Weiblichkeit ist eine aktiv-handelnde, mit der sich die Zuschauerin identifizieren kann. Das heißt, dass dem weiblichen Rezipienten nun nicht mehr eine Identifikation verweigert wird, was sie dazu zwang, entweder die Identifikation mit der männlichen Zuschauerposition für sich annehmen oder sich aber als jenes passive Objekt männlicher Handlungen zu imaginieren. Oder aber sich in die Rolle der Voyeurin zu begeben, „die eine Frau als passive Empfängerin männlicher Begierde und sexueller Handlungen beobachtet“ (Kaplan 1984, S. 51).

Die Annahme ist, dass das Frauenbild in Roberts' Filmen als Vorbild für andere Frauen (beispielsweise hinsichtlich des Lebensentwurfes oder des Umganges mit einem Mann) funktionieren soll. Über die Zeit hinweg änderten sich die bevorzugten Frauenbilder und somit die Darstellung der Frau im Film. Diente sie in früheren Zeiten hauptsächlich als Blickobjekt für den Mann, ist sie nun als eigenständiger, vom Mann gelöster Mensch zu sehen. Eine weitere Annahme ist, dass es *männlich* und *weiblich geprägte Institutionen* gibt. Sie beruht dabei auf den *typisch männlichen* sowie *typisch weiblichen* Berufen und ihren daraus resultierenden Institutionen. Beispielsweise sind es soziale Berufe, die der Rolle einer Frau gerecht werden, also Sekretärin, Stewardess, Krankenschwester, Verkäuferin oder Lehrerin. Auch die erwerbslosen Frauen müssen dabei berücksichtigt werden, denn manche Frauen sind so sehr an ihre Pflichten als Hausfrau, Mutter und Ehefrau gebunden, dass sie meist nicht berufstätig sind, was ihr Heim zu ihrer *Institution* macht. Der stereotypen Frau werden keine intellektuellen Kompetenzen zugeschrieben, was bedeutet, dass Ärz-

tinnen oder Richterinnen nicht *typisch Frau* sind. Kommt es zu einem dieser *untypischen* Berufe, so treten weibliche Formen der Kommunikation und Interaktion in der Ausübung des Berufes in Kraft.

5.3 *Inwieweit lassen sich Foucaults Theorie des Blicks sowie die Aussagen von Mulvey in den Filmen bestätigen?*

Bis in die 1970er Jahre hinein galt ein Blickverbot für Frauen. Man war der Auffassung, dass nur *böse Frauen* einen aktiven Blick hätten, daher galt es als angemessen, keinen direkten Blickkontakt zu anderen Personen herzustellen. Der Blick – vor allem der offene, direkte – stand als Symbol für Sehen, Wissen, Autorität und Macht. Genau darauf galt es als Frau zu verzichten, denn sie kann umso besser betrachtet werden, je weniger sie selbst sieht. Die Frau wird so zum Blickobjekt und der Mann zum Blicksubjekt (vgl. Koch 1980, S. 15–17). Auch Mulvey teilt diese Sehlust in eine aktive männliche und eine passive weibliche Position ein: Zwar wurden Bilder von Frauen gezeigt, aber es waren eben keine Bilder für die Frau. Frauen treten als erotische Objekte auf – zum einen für den männlichen Protagonisten und zum anderen für den Zuschauer, denn

„Traditionsgemäß war die Zurschaustellung der Frau auf zwei Ebenen von Bedeutung: sie war erotisches Objekt für die Charaktere im Film und erotisches Objekt für den Betrachter im Zuschauerraum, wobei die Spannung zwischen den Blicken auf beiden Seiten der Leinwand wechselte“ (Mulvey 1980, S. 37).

So werden der Blick des männlichen Protagonisten und der des Zuschauers zu einem. Mulvey bezeichnet den *männlichen Blick* als strukturierendes Element des klassischen Kinos. Er dominiert dabei in dreifacher Hinsicht:

„Erstens als Blick der Kamera, die meist von einem Mann geführt wird und das Sehen von einem männlichen Subjekt her konstruiert. Zweitens als Blick der Männer in der Filmhandlung, der Männer zu Subjekten und Frauen zu Objekten des Blicks macht. Und drittens der Blick des männlichen Zuschauers, der den Blick der Kamera und der Erzählung bestätigt und reproduziert“ (Seifert 2003, S. 13).

Während das Panopticon nach Foucault seine Insassen zwar auch zu Objekten macht, die angeschaut werden, was zumindest den zweiten Punkt von Mulvey trifft, geht der männliche Blick im Kino etwas weiter: Er projiziert seine Fantasien auf die, nach seinen Wünschen und Bedürfnissen stilisierte, weibliche Figur. Entscheidend

ist, dass filmisches und gesellschaftliches Subjekt für den männlichen Zuschauer mit hegemonialer Männlichkeit an dieser Stelle zusammenfallen. Es findet eine Identifikation des Zuschauers mit dem Protagonisten statt. Durch diese Identifikation wird das Subjekt in einem diskursiven Feld positioniert und ein in einem politischen Sinne hergestellt. Das bedeutet, dass die stattfindende Identifikation eine Operation ist, die zur Konstruktion von Machtverhältnissen führt (vgl. Mulvey 1980; vgl. auch Mulvey 1989).

Mulveys Theorie des dreifachen Blicks ist als Weiterentwicklung von Foucaults Panopticon zu sehen beziehungsweise weitet sie seine Aussagen der entstehenden Machtverhältnisse auf den Film aus und zeigt, dass nicht nur innerhalb des Films Machtverhältnisse existieren, sondern auch vor der Leinwand, was umso mehr zu der Konstruktion von Weiblichkeit beiträgt, da der Zuschauer die gezeigten symbolischen Machtverhältnisse auf der Leinwand auf das *reale Leben* überträgt.

Die Annahme ist, dass sich in den Filmen Parallelen sowohl bei Mulvey als auch bei Foucault hinsichtlich ihrer Aussagen finden lassen, innerhalb der Filme sind es die Blicke, über die eine Form der Macht konstituiert wird. Eine weitere Annahme ist, dass sich die Entwicklung in den letzten Jahren bestätigen lässt. Dadurch änderte sich die Darstellung von Frauen massiv, denn Filme zeigen auch starke Frauen, die ihren eigenen Weg gehen. Rollenklischees würden selbstbewusst umgekehrt, indem Frauen die Männer zum Objekt der Begierde machen. Die Funktion der Weiblichkeit ist eine aktiv-handelnde, mit der sich die Zuschauerin identifizieren kann.

5.4 *Wie werden Machtverhältnisse nach Foucault in den Filmen konstruiert?*

Die Frage an dieser Stelle ist, wie Machtverhältnisse dargestellt werden und nicht, ob es sie gibt, denn er meint,

„[...] dass es keine Gesellschaft ohne Machtbeziehungen geben kann, sofern man sie als Strategien begreift, mit denen die Individuen das Verhalten der anderen zu lenken und zu bestimmen versuchen“ (Foucault 2005, S. 899). Und „in den menschlichen Beziehungen, was sie auch immer sein mögen, ob es nun darum geht, sprachlich zu kommunizieren [...], oder ob es sich um Liebesbeziehungen, um institutionelle oder ökonomische Beziehungen handelt, die Macht stets präsent ist: Damit meine ich die Beziehungen, in denen der eine das Verhalten des anderen zu lenken versucht. Es sind

also Beziehungen, die man auf unterschiedlichen Ebenen, in verschiedener Gestalt finden kann“ (ebd., S. 889f.).

Aber dabei sollte beachtet werden,

„[...] dass es Machtbeziehungen nur in dem Maße geben kann, in dem die Subjekte frei sind. [...] Das heißt, dass es in Machtbeziehungen notwendigerweise Möglichkeiten des Widerstands gibt, denn wenn es keine Möglichkeiten des Widerstands – gewaltsamer Widerstand, Flucht, List, Strategien, die die Situation umkehren – gäbe, dann gäbe es überhaupt keine Machtbeziehungen“ (ebd., S. 890).

Macht ist nicht etwas,

„[...] was man erwirbt, wegnimmt, teilt, was man bewahrt oder verliert; die Macht ist etwas, was sich von unzähligen Punkten aus und im Spiel ungleicher und beweglicher Beziehungen vollzieht“ (Foucault 1983, S. 115).

Meines Erachtens lassen sich diese Muster in Filmen beobachten, auch wenn diese bereits konstruiert wurden. Genau an dem Punkt liegt das Interesse: Wie werden Machtverhältnisse auf der Leinwand konstruiert?

6 Darstellung der Filme von Julia Roberts

Julia Roberts ist einer der beliebtesten US-amerikanischen Filmstars und galt lange Zeit als Hollywoods bestbezahlteste Schauspielerinnen – obwohl sie nur ein Mal den begehrten Oscar gewann. Zudem ist sie eine der wenigen Schauspielerinnen, die ihren Geburtsnamen in der Filmwelt verwendet. (vgl. MacLean 2008, S. 8ff.) Im Folgenden wird die Person Roberts näher vorgestellt.

6.1 *Biographie in Kurzübersicht*

Julia Fiona Roberts wurde am 28. Oktober 1967 in Atlanta, Georgia, geboren. Ihre Eltern, Walter Grady und Betty Lou Roberts, hatten insgesamt drei Kinder. Die zwei älteren Geschwister sind zum einen ihren Bruder Eric (Schauspieler, geboren am 18. April 1956) und zum anderen ihre Schwester Lisa Billingsley (Schauspielerinnen und Produzentin, geboren am 05. August 1965) (vgl. ebd., S. 10).

Roberts wuchs in schwierigen Familienverhältnissen auf. Nachdem ihre Eltern heirateten und ihren Bruder Eric bekamen, zogen sie nach New Orleans. Walter schmiss sein Studium, kurz danach wurde Roberts Schwester Lisa geboren. Im selben Jahr hatte Walter „eine Idee – er würde im Erdgeschoss ihres Hauses Kurse für Schauspieler und Autoren geben“ (ebd., S. 12). Julia wurde zwei Jahre später geboren. Zu dieser Zeit „wimmelte es in ihrem Zuhause nur so von Schauspielern und anderen am Theater interessierten Menschen“ (ebd.). Der Vater war sehr ehrgeizig und fordernd, zunehmend wurde es schwerer den Workshop am Laufen zu halten und Geld für die Familie zu verdienen. Die Ehe der Eltern hielt dem Druck nicht stand und so reichte Betty die Scheidung ein. Die Trennung verlief anscheinend freundschaftlich. Ein knappes Jahr später heiratete Betty im September 1972 Michael Motes (vgl. MacLean 2008, S. 11f.) Eric äußerte sich zu dieser Verbindung wie folgt:

„[...] die Hochzeit war ohne Frage weder für sie [die Mutter] noch für ihre Kinder gut oder gesund. Der Mann meiner Mutter schüchternete mich ein und misshandelte mich. Und ich glaube, dass er meine Schwestern Lisa und Julia ebenfalls eingeschüchtern hat“ (ebd., S. 13).

Roberts blendete diesen Mann und die schlimme Kindheit oft aus, flüchtete sich gar in eine Phantasiewelt: „Ich komme aus einer sehr gefühlsbetonten Familie. Viele Umarmungen, viele Küsse, viel Liebe“ (ebd.). Erst viele Jahre später gab sie zu: „Wir mussten alle schnell erwachsen werden“ (ebd.).

Nachdem Eric von zu Hause weggelaufen ist und bei Walter Unterschlupf fand, beantragte dieser das Sorgerecht für seine Kinder Lisa, Julia und Eric. Betty reichte eine Gegenklage ein und „beschuldigte Walter, Möbel und andere Dinge aus dem ehemals gemeinsamen Haus gestohlen zu haben“ (ebd.). Das Gericht riss die Familie auseinander: Die Schwestern Lisa und Julia lebten weiterhin bei Betty und ihrem Mann Michael; Eric lebte von da an hingegen bei Walter. Betty war unglücklich darüber, so ließ sie alle Briefe und Geschenke von Walter verschwinden und es waren, laut Gericht, auch nur kurze Gespräche zwischen dem Vater und seinen Töchtern gestattet. Betty erzählte ihren Töchtern daraufhin, dass der Vater sie vergessen habe. In der Zeit bauten Julia und Schwester Lisa ein inniges Verhältnis zueinander auf, was im Laufe der Zeit nicht schwächer wurde. Die Ehe von Betty und Michael hielt nicht sehr lange, nach neun Jahren ließen sie sich wieder scheiden (vgl. ebd., S. 13ff.).

Roberts wollte in Kindertagen Tierärztin werden. Erst an der *Campbell High School* entdeckte sie für sich einen neuen Traum: Journalistin. Während ihrer Schulzeit fühlte sich Roberts oft unbehaglich und unattraktiv. Sie trug eine Brille mit dicken Gläsern und eine Zahnsperre, um ihre, durchs Daumen lutschen, hervorstehenden Zähne zu korrigieren und die Lücke zwischen den Schneidezähnen zu schließen. Trotz dieser vermeintlichen Defizite, zählte sie zum Durchschnitt der Schule: „Sie war eine fleißige Schülerin, Schatzmeisterin der Schülerversammlung und Mitglied der Tennismannschaft“ (ebd., S. 15). Und wie jeder durchschnittliche Schüler musste Roberts nebenher jobben. Sie verkaufte Pizza und Eis, arbeitete in einem Kino und im Supermarkt. In ihren Ferien besuchte sie oft ihren Bruder Eric in New York, der dort mittlerweile ein angesehener Schauspieler geworden war (vgl. MacLean 2008, S. 15f.).

War es auf der High School noch ihr Traum, Journalistin zu werden, fing Roberts nach dem Tod des Vaters im Dezember 1977 an, von einer Karriere als Broadway-Schauspielerin zu träumen. Anfang des Jahres 1985 packte sie all ihren Besitz und ihre Habseligkeiten und fuhr zu ihrem Bruder nach New York. Ein paar Tage später zog sie zu ihrer Schwester, die zwei Jahre zuvor nach New York kam, um am Theater Karriere zu machen. Roberts nutzte allerdings eher die Beziehungen ihres Bruders, um die richtigen Leute kennenzulernen und landete so bei ihrem ersten Agenten Bob McGowan. Dieser kümmerte sich um sie, ließ ihr immer wieder Geld, bezahlte die Miete und überredete sie schließlich Schauspielunterricht und Sprechtraining zu nehmen. Sie sah ihren erfolgreichen Bruder zu dieser Zeit immer weiter abstürzen, er nahm Drogen und Alkohol. Heute ist das Verhältnis zwischen beiden Schwestern und ihrem Bruder praktisch nicht mehr vorhanden: Roberts erkennt Erics damalige Starthilfe für ihre Karriere nicht an; er wurde zu keiner der Hochzeiten seiner Schwester Lisa eingeladen und es wird nur noch über die Medien miteinander – und vor allem übereinander – gesprochen (vgl. ebd., S. 16ff.).

Während es mit der Karriere ihres Bruders immer weiter bergab ging, wurde Roberts immer bekannter. Sie hatte Auftritte in diversen Fernsehproduktionen. Es folgten Filme wie *Satisfaction* (1988), der Fernsehfilm *Liebe auf Texanisch* (1988), *Magnolien aus Stahl* (1989), *Pretty Woman* (1990) sowie *Entscheidung aus Liebe* (1991). Roberts war durch die anstrengenden Drehs und kurzen Drehpausen sehr erschöpft und ausgelaugt. Besonders die Dreharbeiten zu *Der Feind in meinem Bett* (1991)

nahm sie, aufgrund der Erlebnisse in ihrer Kindheit, sehr mit. Ein kurzer Lichtblick in ihrem Leben gab ihr Aufschwung:

„Mit einem neuen Seelenverwandten [Kiefer Sutherland], einem schnell wachsenden weltweiten Ansehen und der Fähigkeit, jeden Film, in dem sie mitspielte, zu einem Kassenschlager zu machen, war Julia die Königin der Kinowelt. Aber ein gebrochenes Herz, die aufsehenerregendste Trennung [...] und ein fader Nachgeschmack des Versagens an der Kinokasse warteten schon an der nächste Ecke auf Amerikas *Pretty Woman*“ (ebd., S. 50).

Die nächste Widrigkeit bestand daraus, dass *Entscheidung aus Liebe* (1991) im Kino floppte, Sutherland sie angeblich mehrfach betrog. Dies stellte eine starke emotionale Belastung für Roberts dar, sodass sie mit dem Verdacht auf einen akuten Vireninfekt und sehr hohem Fieber ins Krankenhaus kam. Dennoch verlobten sie und Sutherland sich während dieser Zeit. Die geplante Hochzeit wurde von Roberts durch ihre neue Agentin, Elaine Goldsmith, abgesagt. Die Trennung von Sutherland führte zu einer der berühmtesten Trennungen in der Filmgeschichte. Vor ihrer großen Pause folgten noch zwei weitere Filme: *Hook* (1991) und *The Player* (1992). Nach elf Filmen in nur vier Jahre gönnte sich Roberts nun eine knapp zweijährige Pause. Erst im Juni 1993 betrat sie wieder ein Filmset. Es drehte sich um die Romanverfilmung von John Grishams *Die Akte* (*Originaltitel: The Pelican Brief*). Es folgten noch über 30 weitere Filme im Laufe ihrer Karriere.

Im Jahr 2000 lernte Roberts bei Dreharbeiten zum Film *The Mexican* den Kameramann Daniel Moder kennen, der zu diesem Zeitpunkt noch verheiratet war, sich ein Jahr später allerdings von seiner Frau scheiden ließ. Roberts teilweise sehr chaotisches Privatleben lieferte den Stoff für mehrere Biographien sowie viele Artikel in der Boulevard-Pressen:

„Sie lebt so sehr auf dem Präsentierteller, dass es schwierig ist, ihr Privatleben von ihrem öffentlichen Dasein zu trennen. Es gibt keinen Zweifel daran, dass zwischen diesem talentierten, aber zutiefst unsicheren Star und seinem Publikum, das anscheinend nicht genug von der Schauspielerin bekommen kann, eine tiefe Liebe existiert“ (MacLean 2008, S. 8).

Zudem steht Roberts seit Jahren ganz oben auf der Gehaltsskala und ist die einzige Schauspielerin, die eine Gage in gleicher Höhe (und höher) wie die männlichen Filmpartner fordern kann (vgl. ebd., S. 8ff.). Während der Beziehung zu Moder drehte Roberts einen ihrer erfolgreichsten Filme, *Erin Brockovich*, der ihr 2001 einen Oscar als beste Hauptdarstellerin einbrachte. Moder und Roberts heirateten schließlich am

4. Juli 2002. Im November 2004 kamen ihre zweieiigen Zwillinge zur Welt, gefolgt vom dritten Kind. Ihr zweiter Sohn wurde im Juni 2007 geboren. Heute lebt Roberts mit ihrer Familie auf einer Farm in Taos, New Mexico (vgl. Julia Roberts 2014).

6.2 *Roberts' Filme und die gespielten Frauenrollen*

In diesem Kapitel werden nun die einzelnen Filme und darin verkörperten Frauenrollen näher beleuchtet. Die Filme sind chronologisch geordnet.

6.2.1 *Magnolien aus Stahl (1989)*

Originaltitel: Steel Magnolias

Produktionsjahr: 1989

Genre: Komödie

Gespielte Rolle: Shelby Eatenton Latcherie

Ihre erste relevante Rolle in der Analyse der Frauenbilder spielte Roberts in *Magnolien aus Stahl* in Gestalt der Shelby Eatenton Latcherie. Sie ist circa 20 Jahre alt und hat mittelbraunes langes Haar, eine schlanke Figur und ist für die Zeit typisch, anständig, nicht figurbetont, sogar fast bieder gekleidet. Ihr Erscheinungsbild ist klassisch und gepflegt.

Anfangs wirkt sie leicht hochnäsiger und arrogant, was wohl an der Nervosität kurz vor der Hochzeit mit ihrem Verlobten Jackson zu liegen scheint. Zu diesem Zeitpunkt wohnt sie noch im Haus ihrer Eltern und arbeitet als Kinderkrankenschwester – ein typischer Frauenberuf. Thematisiert wird ihr Beruf im Film nur kurz in einem Gespräch beim Frisör. Insgesamt ist Shelby zynisch, bringt Spitzeln gegenüber ihrer Mutter, lehnt sich gegen diese auf und ist unentschlossen was die Hochzeit betrifft. Nach dieser kurzzeitigen Unentschlossenheit heiratet sie Jackson doch und bezieht mit ihm ein kleines Haus in einer Vorstadt.

Shelby ist Diabetikerin und sollte daher keine Kinder bekommen. Ihre Mutter tanzt auf der Hochzeit mit ihrem frisch gebackenen Schwiegersohn und bittet ihn eindringlich auf Kinder zu verzichten, „da sie die unbesonnenen Ansichten ihrer Tochter kennt und rät ihm, Shelby zur Vernunft zu bringen“ (Magnolien aus Stahl 2014). Bei einem Besuch Shelbys bei ihrer Mutter führen die beiden in der Küche ein typisches Frauengespräch: Es geht um Möbel und Schwangerschaften. Shelby versucht

zwar ihrer Mutter gerecht zu werden, beharrt aber auf einem Baby. Ihrer Meinung nach ist eine Frau, keine Frau wenn sie kein Baby hat. Des Weiteren meint sie: „Ein Kind würde viele Probleme lösen“. Ihre Mutter entgegnet ihr daraufhin „Du darfst bestimmte Grenzen nicht überschreiten“. Dies zeigt offen den Mutter-Tochter-Konflikt und bestimmt thematisch das Emotionale des Films: „Es ist die Chance meines Lebens ein Baby zu bekommen“. Shelby wirkt rebellisch, kindisch, setzt am Ende ihren Willen durch und wird doch schwanger. Die Schwangerschaft verläuft problemlos. Sie verändert sich nach der Geburt: Sie trägt nun einen mittelbraunen Bob und scheint ausgeglichener und erwachsener als noch zu Anfang des Films. Ein Jahr nach der Geburt ihres Kindes, versagen ihre Nieren, sie sieht blass und kränklich aus. Sie bekommt die Niere ihrer Mutter, aber ihr Körper stößt diese ab und Shelby fällt ins Koma. Die Maschinen, die sie am Leben erhalten, werden durch die Mutter und ihren Mann abgestellt.

Im Film werden typisch weibliche Themen behandelt. Das zentrale Thema scheint nicht die Krankheit Shelbys zu sein, sondern dass sie dennoch heiraten und ein eigenes Baby haben möchte. Zum Thema der Männer gibt es im Film eine aufschlussreiche Szene. Die alte Nachbarin Mrs. Ouiser möchte keinen neuen Mann in ihrem Leben. Die Nachbarn meinen daraufhin, dass sie psychiatrische Hilfe benötige weil sie lieber allein leben wolle. Klatsch und Tratsch findet häufig im Frisörsalon statt. Es wird über Haare, Kosmetik, Frisuren (nach der Geburt trägt Shelby einen Bob-Schnitt was in den Augen der anderen unweiblich ist), andere Leute etc. gesprochen. Insgesamt drehen sich die Themen im Film um Heirat, Babys, Männer, Aussehen und Kleidung.

6.2.2 *Pretty Woman (1990)*

Originaltitel: *Pretty Woman*
Produktionsjahr: 1990
Genre: Liebeskomödie
Gespielte Rolle: Vivian Ward

Roberts spielt in *Pretty Woman* die Rolle der etwa Mitte 20 Jahre alten Vivian Ward. Vivian ist Prostituierte und kleidet sich entsprechend. Sie trägt kurze Röcke, Stiefel mit hohen Absätzen und alles in allem sehr figurbetonte Kleidung. Ihre langen, braunen, lockigen Haare versteckt sie bei der Arbeit unter einer blonden Perücke.

Sie wohnt mit ihrer Kollegin und Freundin Kit in einer Wohngemeinschaft. Im Verlauf des Films zeigt sich, dass Vivian wenig vertraut mit gehobeneren gesellschaftlichen Konventionen ist und eine eher schlichte Sprache an den Tag legt, was vermuten lässt, dass sie aus der Unterschicht kommt. Mehr erfährt der Zuschauer über Vivian nicht.

Vivian ist arbeiten, am Straßenrand von Los Angeles, als der erfolgreiche Geschäftsmann Edward Lewis mit dem Luxusportwagen seines Freundes und Anwalts Phil vor einer High-Society-Party flieht. Da er sein Leben lang immer chauffiert wurde, kommt er mit dem Auto nicht besonders gut zurecht. Auf der Suche nach seinem Hotel in Beverly Hills verirrt er sich in das Viertel in dem Vivian arbeitet und trifft dort auf sie. Sie hofft auf einen potentiellen Kunden und bietet ihm an, ihm den Weg zu seinem Hotel zu zeigen. Er antwortet: „Wenn sie keine anderweitigen Verpflichtungen haben, dann machen sie mir doch die Freude und begleiten mich ins Hotel.“ und lässt sie sogar mit dem teuren Auto fahren, da er selbst nicht weiß, wie er adäquat damit umgehen soll. Im Hotel angekommen, bittet Edward sie, mit in sein Hotelzimmer zu kommen um noch ein bisschen mit ihr zu reden. Sie geht mit auf sein Zimmer und er bezahlt sie für die ganze Nacht, um den Zeitdruck von ihr zu nehmen, gleich wieder weg zu müssen. Nach anfänglichen Missverständnissen landen beide dann schließlich doch im Bett, obwohl Edward das zunächst gar nicht vorhatte.

Am Morgen nach der gemeinsamen Nacht bekommt Vivian von Edward das Angebot, die ganze Woche bei ihm zu bleiben, weil er für den Abend ein wichtiges geschäftliches Essen hat und dafür und auch sonst für den Rest der Woche eine Begleitung wünscht: „Ich möchte dich gerne als meine Begleiterin einstellen, eine Woche, hältst du die mit mir aus? Ich bezahle dich, dass du auf Abruf bereit stehst. Ich weiß Profis zu schätzen, mit Amateuren hatte ich in letzter Zeit nur Schwierigkeiten.“ – „Nach diesen 5 Tagen wirst Du nicht wollen, dass ich jemals wieder gehe.“ – „3000, für 5 Tage und, Vivian, ich werde Dich gehen lassen.“ Das bringt ihr für eine ganze Woche ein gutes Einkommen. Zudem bekommt sie von ihm Geld, um sich etwas Angemessenes für den Abend kaufen zu können. Dann verabschiedet er sich zur Arbeit.

Vivian trägt noch immer ihr Outfit, welches sie den Abend vorher bei der Arbeit trug und erlebt dadurch eine Enttäuschung als sie losgeht um sich etwas für den Abend zu kaufen. In den schicken Boutiquen möchte ihr niemand in dieser oberen Gesellschaftsschicht etwas verkaufen. Sie wird abwertend von den Verkäuferinnen ange-

schaut und bekommt auch ein paar beleidigende Sprüche von ihnen zu hören. Niedergeschlagen und ohne eine angemessene Abendgarderobe kehrt sie ins Hotel zurück und wird vom Hotelmanager in sein Büro gebeten. Er sagt ihr, dass sie in seinem Hotel nichts zu suchen hat und auch nicht in solch nobles Hotel passt. Als sie ihm erklärt, dass Edward sie die Woche da behalten möchte und sie ein Kleid für den Abend braucht, bietet er ihr seine Hilfe an. Er schickt sie in ein befreundetes Damenmoden-Geschäft, wo sie sich ein Abendkleid kauft und nicht so herablassend behandelt wird wie in den Geschäften zuvor. Vivian bittet den Hotelmanager im Anschluss noch einmal um Hilfe: Er soll ihr die Umgangsformen für die gehobene, feine Gesellschaft beibringen. Nach anfänglichen Schwierigkeiten verinnerlicht sie diese schließlich auch. Am Abend empfängt Edward Vivian, im Abendkleid und ohne Perücke, in der Lobby des Hotels und führt sie zum Geschäftsessen mit einem Konzernchef und seinem Enkelsohn. Nach einigen peinlichen Zwischenfällen Vivians und einem Streit unter den Geschäftsmännern, beenden der Konzernchef und sein Enkel das Essen und gehen.

Bei einem Polo-Spiel, zu dem Edward und Vivian gehen, erzählt er seinem Anwalt Phil, dass Vivian eine Prostituierte ist. Vivian wird daraufhin von Phil bedrängt – körperlich und verbal. Als sie kein Interesse an ihm zeigt, wird er ausfallend und beschimpft sie. Sie kann sich aus der Situation retten. Wieder im Hotel streiten sich Edward und Vivian über dieses Erlebnis und Vivian möchte gehen. Edward sagt zu ihr: „Ich habe Dich nie wie eine Prostituierte behandelt“, sie entgegnet: „Gerade hast Du es getan.“ Nur mit einer Entschuldigung kann Edward sie letzten Endes überreden, doch zu bleiben.

Vivian und Edward verbringen viel Zeit miteinander: Er führt sie zu der Premiere einer Oper nach San Francisco aus, von der sie hellauf begeistert und wirklich fasziniert ist. Auch den nächsten Tag verbringt er mit ihr. Sie gehen zusammen spazieren und erzählen sich gegenseitig aus ihrem Leben. Am Abend zeigt sich das erste Mal, dass sich Vivian zu Edward hingezogen fühlt: Sie küsst ihn auf den Mund als er schläft. Für sie hat es die Bedeutung von Liebe. Edward wacht auf und erwidert ihren Kuss, woraufhin Vivian ihm gesteht, dass sie ihn liebt.

Am vorletzten Tag muss Edward nach New York und bittet Vivian ihn zu begleiten. Sie erzählt ihm daraufhin von ihrem größten Traum: Einem Prinzen, der sie irgendwann aus ihrem Leben rettet. Allerdings glaubt sie nicht daran, dass Edward ihr diesen Traum erfüllen kann. Edward bietet Vivian angesichts seiner Gefühle an, sie als

seine Geliebte auszuhalten. Sie ist in ihren Gefühlen verletzt und lehnt dieses Angebot ab. Während Edward bei einer wichtigen Besprechung ist, wartet Vivian im Hotelzimmer auf ihn. Phil überfällt sie im Hotelzimmer, als er auf der Suche nach Edward ist, versucht sie dazu zu zwingen, mit ihm zu schlafen. Edward kommt in letzter Minute und schmeißt Phil aus dem Zimmer. Vivian hat bereits ihre Sachen gepackt und möchte nach diesem Vorfall gehen. Edward versucht sie zurückzuhalten, doch sie verlässt ihn, weil sich dieser nicht zu einem weiteren Schritt überwinden kann und fährt zurück nach Los Angeles.

Zu Hause angekommen, entschließt sich Vivian Hollywood und ihrem Beruf den Rücken zu kehren. Sie möchte in San Francisco wieder zur Schule gehen. Dies erzählt sie ihrer Mitbewohnerin und packt gerade ihre Sachen, als Edward wieder auftaucht. In der Zeit nach der Trennung von Vivian, hinterfragte er seine Entscheidung keine feste Bindung mit Vivian eingehen zu wollen und kommt dank eines Hinweis des Hotelmanagers zu der Einsicht, dass Vivian ihm zu wertvoll ist, um sie gehen zu lassen. Er zeigt sich als moderner Prinz, als er unter ihrer Feuerleiter mit einem Strauß Rosen in der Hand steht. Trotz Höhenangst, steigt er dann die Feuerleiter zu ihr herauf und sie küssen sich.

6.2.3 *Flatliners – Heute ist ein schöner Tag zum Sterben (1990)*

Originaltitel: Flatliners
Produktionsjahr: 1990
Genre: Thriller
Gespielte Rolle: Rachel Mannus

Roberts spielt in *Flatliners* die 23 Jahre alte Medizin-Studentin Rachel Mannus. Sie ist gut aussehend, ehrgeizig, erfolgreich, hat rote, lange Haare und ist schlank. Über ihr privates Umfeld, wo sie herkommt, wie sie lebt, erfährt man nicht viel. Nur, dass ihr Vater bei der U.S. Army war und sich nach einem Auslandsaufenthalt umbrachte. Ihre Mutter gibt ihr die Schuld daran, da sie sich unbefugter Weise in das Zimmer ihres Vaters schlich als sie fünf Jahre alt war.

Ihr Kommilitone Nelson ist fasziniert vom Tod und überredet mit viel Überzeugungskraft sowohl Rachel als auch andere Studenten zu einem Selbstversuch: Sie sollen Nelson für eine Minute ins künstliche Koma versetzen, so dass seine Herz-

ströme nur noch als „flat line“ gemessen werden. Erst dann sollen sie mit der Wiederbelebung beginnen. Das erste Experiment glückte und so wollte auch Rachel es einmal versuchen. Es wirkt ein wenig naiv, dass ihr der geglückte Versuch von Nelson schon als Beweis ausreicht, dass das Experiment funktioniert. Wenn die Studenten auffliegen, könnte sie das ihre Karriere kosten. Wenn das Experiment allerdings glückt, werden sie berühmt, meint Nelson. Eventuell war der Erfolg ein Grund für sie, dabei mitzumachen.

Sie möchte als Nächste das Experiment durchführen, wird aber immer wieder von ihren männlichen Kollegen hinten angestellt und schafft es nicht, sich gegen sie durchzusetzen. Ihre Kollegen haben eine hohe Meinung von ihr als Ärztin, aber sehen in ihr keinen gleichgestellten Menschen. Sie ist damit zwar nicht glücklich, arrangiert sich jedoch mit der Situation.

Dann ist Rachel an der Reihe das Experiment durchzuführen. Es wird nicht klar, welche persönliche Motivation dahinter steht, diesen Trip ins Jenseits zu wagen. Es ist eine Vermutung, dass es die Aussicht auf beruflichen Erfolg war. Ihre Todesvision hebt sich von denen der anderen ab. Es zucken blitzartig überbelichtete Bilder über die Leinwand und kommen zum Stehen als sie mit fünf Jahren an der Treppe in ihrem alten Wohnhaus steht. Belastet durch ihr Kindheitstrauma erlebt sie die Situation noch einmal. Nachdem sie wieder ins Leben zurückgeholt wurde, sind alle Erinnerungen an die Zeit wieder da und sie fühlt sich schuldig an dem Selbstmord ihres Vaters. Sie ist sehr durcheinander, weil sie bisher durch die Erzählungen über die Nahtoderlebnisse das Jenseits als positiv und erstrebenswert angesehen hat, bricht für sie eine Welt zusammen, als auch sie von der Erscheinung ihres toten Vaters heimgesucht wird und sie sieht das Leben nach dem Tod als sehr düster. Dann erinnert sie sich in einem Tagtraum daran, dass ihr Vater Drogen genommen hat. Sie erkennt ihre grundlose Selbstverurteilung und es kommt in einem Traum zur Versöhnung mit ihrem Vater.

Nach ihrem Nahtoderlebnis ist sie sehr durcheinander und wird von David getröstet. So richtig kristallisiert sich nicht heraus, ob die beiden eine Affäre miteinander haben. Es wird nur gezeigt, dass sich David um sie kümmert, die Beschützerrolle einnimmt und Gefühle für sie hat.

6.2.4 *Der Feind in meinem Bett (1991)*

Originaltitel: *Sleeping with the Enemy*
Produktionsjahr: 1991
Genre: Psychothriller
Gespielte Rolle: Laura Burney/Sara Waters

In *Der Feind in meinem Bett* spielt Roberts die weibliche Hauptrolle der Laura Burney. Sie ist Mitte 20, hat dunkelblondes, langes Haar, eine schlanke Figur und lebt mit ihrem Mann, Martin, in einem großen Haus am Meer. Beide haben keine Kinder. Er arbeitet und sie führt den Haushalt. Laura hat eine blinde und kranke Mutter, die in einem Pflegeheim untergebracht ist, die sie aber – so will es ihr Mann – nur selten besuchen darf.

Laura und Martin scheinen das ideale Paar zu sein. Doch es wird schnell klar, dass dies nur der äußere Schein ist. Er ist ein unberechenbarer Psychopath, der Laura immer wieder seelisch und körperlich misshandelt, wenn etwas nicht nach seinen Vorstellungen verläuft. So kontrolliert er beispielsweise, was sie anzieht und kocht, er schreibt ihr vor was sie tun und zu lassen hat. In einer Szene wird dies sehr deutlich: Sie sitzt vor dem Spiegel und macht sich zurecht für eine Party, auf die die beiden am Abend gehen wollen. Sie trägt ein Kleid, welches ihre Schultern bedeckt und ihre Haare hochgesteckt. Ihm ist dieses Outfit nicht recht und sie muss sich rechtfertigen, warum sie gerade dies auswählte. In der nächsten Szene, auf der Party, sieht man sie, sich sehr unwohl fühlend, mit einem schulterfreien Kleid und offenen Haaren. Sie muss immer perfekt sein, das Haus muss perfekt geputzt sein, sie perfekt gestylt und das perfekte Essen gekocht haben, das Essen muss pünktlich auf dem Tisch stehen. Wenn etwas nicht zu seiner Zufriedenheit geschehen ist, verprügelt er sie, schubst sie und brüllt sie an. Meist entschuldigt er sich später mit Blumen und Geschenken bei ihr, sagt es täte ihm leid, aber suggeriert auch immer wieder, dass sie selbst Schuld an ihrer Lage sei. Wäre sie perfekt, müsste er dies nicht tun.

Sie wirkt in der Ehe sehr zerbrechlich und unglücklich, aber nicht unterwürfig oder schwach. Aus ihrer Verzweiflung heraus, schmiedet sie einen Fluchtplan: Einmal im Jahr zwingt ihr Mann sie, mit ihm Boot zu fahren. Sie hat wahnsinnige Angst, weil sie nicht schwimmen kann. Heimlich schmiedet sie einen Fluchtplan: Sie täuscht den Tod ihrer Mutter vor und belegt heimlich einen Schwimmkurs. Sie erzählt ihrem Mann, sie arbeite in einer Bibliothek. Eigentlich möchte er nicht, dass sie arbeitet, da

er genug Geld verdient. Bei einer Segelpartie ergreift sie dann ihre große Chance: Sie erleidet bei stürmischem Wetter einen *tödlichen Unfall*, rettet sich an Land und flieht in eine weit entfernte Kleinstadt.

Dort kauft sie sich ein Haus und beginnt ein neues Leben als Sara Waters. Gesellschaftlich ist sie nun von der Oberschicht zur Mittelschicht abgestiegen und muss arbeiten gehen um sich ihren Unterhalt zu verdienen. Dennoch scheint sie sehr glücklich und zufrieden, nun da diese große Last der Demütigungen und Misshandlungen kein Thema mehr in ihrem Leben ist. Sie freundet sich sogar mit ihrem Nachbarn an, dem sie anfangs nicht vertraut. Sie ist sehr misstrauisch ihm gegenüber, aber nach einer Weile lernen sie sich besser kennen, er bemüht sich sehr um sie und verschafft ihr eine Stelle in der örtlichen Bibliothek. Nach vielen lustigen, romantischen gemeinsamen Erlebnissen werden die beiden schließlich ein Liebespaar, allerdings ohne zusammen in einem Bett zu schlafen. Sie erholt sich gut in dieser Zeit, sieht frischer, entspannter und gesünder aus – und sie ist an der *Trennung* von ihrem Mann gewachsen und hat neue Stärke gewonnen.

Ihr Ex-Mann bekommt durch einen Anruf der Leiterin des Schwimmkurses heraus, dass Laura noch lebt und sucht nun überall nach ihr. Schließlich findet er sie und beobachtet das Liebespaar eine Weile. Sie spürt es, ist nervös. Martin erschleicht sich die neue Adresse von Lauras Mutter. Nach einem gemeinsamen Abend mit ihrem neuen Freund, dringt Martin in ihr Haus ein. Sie bemerkt es nicht sofort, selbst als die Badewanne überläuft und eine Schranktür offen steht, wägt sie sich noch in Sicherheit. Sie lässt sich keine Angst machen, erst als die korrekt aufgehängten Handtücher und den perfekt eingeräumten Schrank in ihrer Küche sieht, dämmert es ihr.

Sie hat wahnsinnige Angst und Panik, als er plötzlich hinter ihr steht. Sie wehrt sich nicht, scheint unter Schock zu stehen. Als sich ihr Martin und ihr neuer Freund prügeln, steht sie wie erstarrt daneben. Als dieser niedergeschlagen wird, beweist sie große Stärke. Im Kampf mit ihrem Ex erlangt sie die Waffe und schießt auf ihn. Er stirbt.

6.2.5 *Entscheidung aus Liebe (1991)*

Originaltitel: Dying Young
Produktionsjahr: 1991
Genre: Liebesdrama
Gespielte Rolle: Hilary O'Neil

In *Entscheidung aus Liebe* spielt Roberts Hilary O'Neil und damit die weibliche Hauptrolle des Films. Sie ist 24 Jahre, eine schlanke Figur und rote, lange, lockige Haar. Ihre Kleidung ist modern, bei einem Bewerbungsgespräch jedoch etwas overdressed. Sie trägt rote High Heels, ein rotes Kostüm und viel Schmuck. In einer späteren Szene in einer Disco ist sie sehr leicht bekleidet. Sie trägt nur einen kurzen Rock sowie ein kurzes Oberteil, welches ihren Bauch entblößt. Sie wirkt jung, wild, ein wenig unbeholfen, aber auch gepflegt. Das Unbeholfene zeigt sich ebenfalls bei dem Bewerbungsgespräch: Sie ist dabei sich eine Zigarette anzuzünden, vermutlich aus Unsicherheit als ihr zukünftiger Chef kurz das Zimmer verlässt.

Einen Job braucht sie, da sie arbeitslos ist, einen Schreibmaschinenkurs abgebrochen hat und mit ihrem Freund, der sie versorgte, aber auch mit einer anderen Frau betrog, trennte. Nach der Trennung zieht sie bei ihrer Mutter ein, welche meint, dass sie ihrem Ex-Freund verzeihen soll: „Ein einziges Mal wirst du von einem Kerl betrogen und behandelst ihn als ob er jemanden umgebracht hat“, weiterhin meint sie, „Geh hin und mach ihm eine Szene, entschuldige dich, tu einmal in deinem Leben etwas Vernünftiges, bei ihm musstest du wenigstens nicht arbeiten.“ Hilary aber möchte ihr Leben nun in die eigene Hand nehmen und sucht Arbeit. Nach einem Vorstellungsgespräch, bei dem sie das rote Kostüm trug und rauchen wollte, sieht es erst so aus als ob sie den Job nicht bekommen würde, weil sie keine Ausbildung zur Krankenschwester vorweisen kann. Jedoch schickt der eigentliche Grund für den Job, der kranke Sohn des Mannes bei dem sie das Vorstellungsgespräch hatte, einen Boten und lässt sie zurückholen. Daraufhin führt sie das Gespräch mit dem Kranken. Erfahrungen mit Kranken sammelte sie bereits, als sie in einem Krankenhaus aushalf. Sie hat keine Ausbildung und ist mittellos, daher nimmt sie den schweren 24-Stunden-Job an. Als sie die Stelle antritt, darf sie eine Einliegerwohnung in seinem Haus beziehen.

Sie kümmert sich 24 Stunden um ihn, kocht Essen aus frischen Zutaten, beliest sich in der Bibliothek über die Krankheit Krebs und begleitet ihn überall hin. Dennoch ist sie sehr schockiert als er vor Schmerzen schreit und ist immer wieder kurz davor

den Job zu kündigen, weil sie gerührt von seinem Schicksal, aber auch gestresst ist. Nach der ersten Nacht weint sie und packt ihre Sachen, will alles hinschmeißen: „Ich hab gedacht, dass er stirbt. Ich hab gedacht, dass wenn das nochmal passiert, ist es aus mit ihm. Shena, allein schaffe ich das nicht. Du kannst dir nicht vorstellen, wie leid er mir tut. Ich glaube, er hat niemanden, der sich wirklich um ihn kümmert. Ich bin überfordert, ich kann ihm nicht helfen, er braucht eine Krankenschwester. Er braucht jemanden, der sich mit solchen Dingen richtig auskennt. Ich habe solche Angst, dass ich es nicht schaffe.“ (Hilary am Telefon zu einer Freundin).

Sie nimmt ihn mit zurück ins Leben: Sie gehen beide aus, in Bars und Discotheken, mieten spontan ein Haus an der Küste im Norden mit Blick auf das Meer, sie fährt ihn mit seinem Cadillac durch die Gegend: Sie überschreitet die Geschwindigkeit, nimmt die Hände vom Lenkrad und meint zu ihm: „So etwas nennt man Lebensfreude“. Daraufhin bringt sie ihm das Autofahren bei. Als er abends zu ihr kommt und meint er könne nicht schlafen, lässt sie ihn in ihrem Bett schlafen. Ihre Anwesenheit scheint ihm gut zu tun. Von Tag zu Tag sieht er gesünder aus: Seine Haare wachsen, er braucht keine Medikamente mehr und das Fieber verschwindet.

Trotz dieser innigen Beziehung, ist sie ihm gegenüber scheu und weicht zurück als er tanzen will. Sie sitzen sich auch die ganze Zeit. Daraufhin erklärt sie ihm, dass ihr Job an dieser Stelle beendet ist, da er nun gesund sei, und sie noch Geld von ihm bekommt. Widerwillig stimmt er zu, legt sich aber in dieser Nacht zu ihr ins Bett, sie küssen sich und schlafen miteinander. Im Anschluss duzen sie sich, sie schmiegt sich an ihn, möchte auch kein Geld mehr von ihm. Alles was er ihr noch geben könne, sei sein Herz. Er gesteht ihr, dass er sie liebt und sie nicht gehen lassen will. Auch sie möchte nicht mehr kündigen.

Beide genießen ihre gemeinsame Zeit, sind ausgelassen, toben herum wie Kinder, sind glücklich und unbeschwert: Er scheint von seiner Krankheit geheilt zu sein und sie hat durch ihn finanziell ausgesorgt. Intellektuell sind sie auf einer anderen Ebene: Sie besitzt die Film- und TV-Bildung, er die klassische Bildung. Dadurch versuchen sie sich gegenseitig auszustechen. Es kommt sogar dazu, dass sie ihn als *Colleague Snob* bezeichnet. Er macht ihr den Vorschlag, dass er von ihr über das Leben lernt und sie von ihm Bildung bekommt. Sie willigt ein. Den Anfang machen die Bereiche Kunst und Literatur. Sie sind beide auf ihre Art künstlerisch begabt, sie spielt beispielsweise Gitarre.

Als es ihm wieder schlechter geht, macht sie sich Sorgen um ihn, kümmert sich ums Essen, um den Haushalt und um ihn. Sie ist die perfekte Freundin und Hausfrau. Jedoch ist sie auch ein wenig überfordert mit der angespannten Situation, sie lebt ständig in der Angst, er könne erneut erkranken. Als es soweit ist, will er nicht ins Krankenhaus, aber sie will auch nicht mit ansehen wie er stirbt. Als es zum Streit kommt, packt sie ihre Sachen erneut – diesmal lässt er sie gehen. Hin- und hergerissen zwischen der Liebe zu ihm und dem Respekt, den sie ihm erweisen möchte, ruft sie Victors Vater an und bittet ihn, seinen Sohn abzuholen, was dieser auch tut. Victor hat vor Hilarys Abreise noch den Wunsch, zu einer Weihnachtsparty gehen zu dürfen, zu der beide von einem Freund eingeladen worden sind. Auf der Party muss Victor mitansehen, wie Hilary in den Armen des besagten Freundes liegt, was ihm das Herz bricht. Er fährt zurück zum gemeinsamen Ferienhaus und packt seine Sachen. Er möchte heimlich verschwinden, wird aber von Hilary erwischt. Sie will nicht zulassen, dass er sich aufgibt. Er sagt ihr, er habe Angst vor der Hoffnung und wenn sie da sei, täte es besonders weh. Sie bittet ihn daraufhin einfach zu leben, dass sie beide sich haben und er für beide kämpfen solle. Ebenso verspricht sie ihm, an seiner Seite zu bleiben – egal ob er lebt oder stirbt. Letzten Endes willigt er ein, wieder ins Krankenhaus zu gehen – ihr zuliebe.

6.2.6 *Die Akte (1993)*

Originaltitel: The Pelican Brief
Produktionsjahr: 1993
Genre: Thriller
Gespielte Rolle: Darby Shaw

Darby Shaw ist jung, hat blonde lange lockige Haare und eine jugendlich-schlanke Figur. Sie wirkt locker, leger und gepflegt. Die Jura-Studentin hat eine Affäre mit ihrem Dozenten, in den sie sehr verliebt zu sein scheint. Im Verlauf des Films wird er getötet – wegen einer ihrer Aufsätze. Was weitere Lebensumstände von Darby betrifft, erfährt der Zuschauer nichts.

Sie ist sehr interessiert in den Vorlesungen und liefert sich politische Debatten mit ihrem Professor der Rechtswissenschaften, dem sie einen frechen Spruch entgegenbringt. Allgemein macht sie einen sehr cleveren, intelligenten und selbstbewussten Eindruck. In den Professor Thomas Callahan ist sie sehr verliebt, hilft ihm sogar bei

seinen Alkoholproblemen und ermutigt ihn, nicht zu trinken. Sie meint, wenn er trinke, würde er nur noch depressiver.

Am Fall der zwei, von einem Profi-Killer getöteten, Richter des Obersten Gerichtshofes ist sie sehr interessiert. Sie recherchiert intensiv nach den betreffenden Akten, ist neugierig und hängt sich sehr in den Fall rein. So sehr, dass sie lieber in der Bibliothek recherchiert als zum Seminar zu gehen. Thomas ist wenig begeistert von dieser Sache, auch sie meint: „Es ist lächerlich von mir zu denken, ich könnte den Fall lösen“. Vielmehr bestärkt sie ihn darin, fühlt sich ihm aber nicht ebenbürtig: Er, der Professor, und sie, die Studentin.

Aufgrund der zeitintensiven Recherchen, vernachlässigte sie ihn, später kümmert sie sich wieder liebevoll. Ihm ist auch dies nicht sehr recht, er sagt: „Du bist hier um Jura zu studieren, nicht um mich auszunüchtern“. Thomas sagt über sie, sie sei sehr reif für ihr Alter, er besäße jedoch kein Foto von ihr, denn sie „ist kein Hündchen für mich“. Er hat eine sehr hohe Meinung von ihr, gibt seinem Freund Gavin sogar die Akte zu lesen, den sie über den Fall der Richter geschrieben und zusammengestellt hat. Gavin arbeitet für das FBI und die Regierung, sodass diese brisante Akte, die Informationen darüber enthält wer am meisten vom Tod der beiden Richter profitieren könne, durch sämtliche Hände wichtiger Personen im Parlament geht. Sie wird als „übereifrige Jura-Studentin aus Toolane“ bezeichnet, da sie das Weiße Haus der Morde bezichtigt.

Thomas ist zwischenzeitlich rückfällig geworden. Sie findet ihn in einer Bar. Er sinniert „Du hast die Jugend, die Überzeugung, du schaffst das“. Er ist sehr betrunken und sie schafft es nicht, ihm die Autoschlüssel abzunehmen. Als sie zu Fuß nach Hause gehen möchte, explodiert sein Auto vor ihren Augen durch eine Bombe. Sie ist geschockt, bricht zusammen und ist nach dem Mordanschlag, der vermutlich auch ihr galt, sehr verwirrt und nervlich am Ende. Im Krankenhaus versucht sie alles zu begreifen und ergreift, noch wackelig auf den Beinen, die Flucht. Sie ist noch immer verwirrt und den Tränen nahe, steht unter Schock und findet sich auf einer Parade wieder. Es ist ihr alles zu viel: Die Menschen, der Lärm, die Musik und das Konfetti.

Darby steht noch immer neben sich als sie sich in ein Hotel einmietet und Gavin anruft. Sie erzählt ihm, dass Thomas tot sei und geht davon aus, dass die Täter nun auch hinter ihr her sind. Sie legt sich eine Perücke zurecht und will Gavin besuchen.

Aus Angst versteckt sie ihr wahres Ich und spürt im Fahrstuhl Blicke auf sich ruhen. Daraufhin ergreift sie die Flucht und wird verfolgt. Nur mit Mühe kann sie entkommen. Wieder im Hotel telefoniert sie abermals mit Gavin. Als er ihr sagt, er wolle sich gern erneut mit ihr treffen, wird sie unsicher. Sie ruft den Reporter der Zeitung *The Washington* an. Sie erzählt Grey Grantham alles über ihre Vermutungen. Die ermordeten Richter galten als umweltfreundlich. Der Milliardär und Förderer des Präsidenten, Victor Mattiece hätte sich aufgrund eines Ölprojektes in naher Zukunft gerichtlich auseinandersetzen müssen. Shaw und Grantham recherchieren gemeinsam. Inzwischen wird die Akte einer immer größeren Anzahl der Personen bekannt. Der Stabschef des Präsidenten Fletcher Coal verspricht seinem Chef, alles zu unternehmen, um das Problem der Akte zu lösen. Weitere Killer werden beauftragt.

Später trifft sie sich mit einer Kommilitonin, welche ihr erzählt, dass ihr der Computer entwendet wurde. Darby wird misstrauisch und bittet Alison, sie beim Gedenkgottesdienst zu entschuldigen. Alison spürt, dass Darby ihr etwas verheimlicht. Nachdem Darby den Waschsalon verlässt, wird sie erneut verfolgt. Es kommen ihr ein paar Fremde zu Hilfe, die ihre Verfolger aufhalten und sie so entkommen kann. Abermals rettet sie sich in ihr Hotelzimmer und ruft Gavin an. Nun möchte sie sich mit ihm treffen, doch bevor es dazu kommt, wird er umgebracht. Als nächstes ruft sie Grey an, sie zeigt sich mutig und lässt nicht locker. Aber sie vertraut so gut wie niemandem.

Sie trifft sich mit Grey und erzählt ihm, dass sie in ein anderes Land möchte, um Ruhe und Frieden zu finden. Sie erzählt ihm von der Pelikan-Akte. Sie finden über ein Foto und intensive Recherchen an der juristischen Fakultät und in einer psychiatrischen Klinik den Namen des Anwalts, der in der Öl- und Gasabteilung der Kanzlei White & Blazeovich, die Victor Mattiece vertritt, arbeitet. Dieser hatte sich schon zu Anfang des Filmes als *Garcia* telefonisch bei Grantham gemeldet, wobei er von Grantham aus dem Wagen heraus fotografiert wurde. Der gesuchte Anwalt, Curtis Morgan, wird zwischenzeitlich von vermeintlichen Straßenräubern ermordet. Nach den Recherchen bittet sie Grey, auf dem Sofa zu schlafen. Sie scheint sich in Anwesenheit eines Mannes sicherer zu fühlen.

Beide erfahren über die Anwältswitwe von hinterlassenen Dokumenten und einem Videoband in einem bisher nicht bekannten Bankschließfach, aus dem die beiden mit Hilfe der Witwe Morgans die Dokumente entnehmen können. Die Dokumente geben weiteren Aufschluss über die Morde und den Grund für Morgans Ermordung -

eine nicht für ihn bestimmte Notiz die verschlüsselt den Mordauftrag der beiden Richter zum Inhalt hatte und die Morgan aus Versehen unter einem Stapel Unterlagen fand. Am nächsten Tag bittet er sie, mit nach Washington zu gehen. Sie erwidert: „Nein, ich kann nicht mehr.“ und erscheint in diesem Moment sehr kraftlos. Er bestärkt sie in ihrem Glauben an sich und macht ihr deutlich, wie wichtig sie für den Fall ist: „Wenn sie jetzt verschwinden, dann ist es aus mit der Gerechtigkeit.“. Sie flieht im ersten Moment, findet sich aber dann doch in seiner Wochenendhütte ein. Die startet mittels Anruf ein Ablenkungsmanöver, recherchiert und informiert sich über ihren *Partner*. Sie möchte sicher gehen, dass sie ihm vertrauen kann und prüft dies ausführlich.

Nachdem Darby erfährt, dass noch jemand gestorben ist, bekommt sie keine Luft mehr. Sie legt sich in ihrem Hotelzimmer hin, ist sehr müde und fertig. Die Geschichte soll im *Washington Herald* veröffentlicht werden, was Grantham am Vorabend ankündigt. So erscheint kurz vor der Veröffentlichung des Artikels in der nächsten Ausgabe der Chef des FBI Denton Voyles und klärt einige bisher unbekannte Hintergründe. Letzten Endes wird sie vom Chef des FBI dabei unterstützt, das Land zu verlassen. Er sagt ihr, sie könne dahin gehen, wo sie hin will. Dabei gewährt er ihr mit seinem Privatflugzeug zu reisen.

6.2.7 *I Love Trouble – Nichts als Ärger (1994)*

Originaltitel: I Love Trouble
Produktionsjahr: 1994
Genre: Liebeskomödie
Gespielte Rolle: Sabrina Peterson

In *I Love Trouble – Nichts als Ärger* spielt Roberts die Rolle der eleganten, klassischen Schönheit Sabrina Peterson. Sie hat lange, braune, glatte Haare und eine jugendlich-schlanke Figur. Sie wohnt in Chicago in einer leicht chaotischen und un-aufgeräumten Wohnung, ist geschieden und ledig, aber erfolgreich in ihren Job bei der Zeitung *Chicago Globe*.

Ihr Gegenspieler im Film ist der Star-Reporter Peter Brackett, der für den *Chicago Chronicle* arbeitet und gerade seinen ersten Roman veröffentlicht hat. Er ist bei allen angesehen, kümmert sich aber lieber um seine zahlreichen weiblichen Fans, mit denen er flirtet und Affären hat. Dies zieht er der Recherche für neue Kolumnen vor.

Seinem Chef missfällt dies, so dass dieser ihn losschickt um eine Geschichte über ein Eisenbahnunglück zu recherchieren. Dieses Eisenbahnunglück recherchiert auch Sabrina, die nicht nur gutaussehend sondern auch souverän, ehrgeizig und neugierig ist und unnahbar scheint. Erst seit zwei Tagen arbeitet sie beim Konkurrenzblatt von Peter, berichtet aber schon am nächsten Tag Neuigkeiten zu dem Fall auf dem Titelblatt des *Chicago Globe*. Dadurch wird Peters Ehrgeiz geweckt, dennoch enthält Sabrinas Artikel auch am darauffolgenden Tag detailliertere Informationen zu dem Unglück und seinen Hintergründen.

Aufgrund der Erfolge, ist Sabrina selbstbewusst und zeigt sich ihrem Chef gegenüber schlagfertig. Sie sagt zu ihm „Ein bisschen Konkurrenz belebt das Geschäft“, ihr Chef denkt, sie meine Peter und erhebt Einwände gegen diese Aussage. Bis Sabrina ihn aufklärt und entgegnet „Ich meinte ja auch mich“. Peter und Sabrina stehen in harter Konkurrenz zueinander und versuchen sich gegenseitig mit ihren Recherchen und Kolumnen zu übertreffen. Beide sind die Aushängeschilder ihrer Arbeitgeber: Er das des *Chicago Chronicle* und sie das des *Chicago Globe*. Ihrem Konkurrenten tritt Sabrina selbstsicher gegenüber – selbst als er sie mit ihrer beruflichen Vergangenheit konfrontiert. Aber trotz der Konkurrenz scheinen sie sich zu mögen: Er schenkt ihr einen Hund, sie flirten, spielen sich gegenseitig Streiche und nehmen sich auf den Arm. Er nimmt sie als Konkurrentin ernst, auch wenn er das ihr gegenüber nicht zeigen möchte.

Sabrina arbeitet stets bis tief in die Nacht und legt alles daran, den Fall aufzuklären. Dann wird sie von einem jungen Mann angerufen, der vom Ort des Zugunglücks einen Koffer entwendet haben will. Sie sucht ihn auf, findet ihn aber nur tot vor. Sie erschreckt sich und bekommt Panik, notiert sich aber dennoch das Zeichen, welches in seiner Handinnenfläche geschrieben steht: *LD*. Gleichzeitig entdeckt Peter beim Ansehen eines zufällig aufgenommenen Videobandes, dass die Kupplung eines der Waggons offensichtlich manipuliert wurde. Er zieht den Schluss, dass das Unglück ein Attentat auf den Sohn eines Mitarbeiters der Firma *Chees Chemical* war. Als er sich mit dessen Witwe trifft, ist auch Sabrina zugegen. Beide bleiben mit dem Fahrstuhl stecken und werden von einem Killer gejagt. Auf beide wird geschossen, sie fliehen zusammen und Peter meint danach zu ihr: „Wenn wir uns beide gegenseitig sagen, was wir wissen, überleben wir diese ganze Sache vielleicht sogar“. Sie willigt ein und beide ermitteln nun zusammen.

Sie kommen dahinter, dass die Firma *Chees Chemical* ein gentechnisch verändertes Hormon mit dem Namen *LDF* entwickelt hat, das bei jungen Kühen die Fähigkeit zur Milchproduktion beschleunigt. Die Milch dieser Kühe führt beim Menschen zu Krebserkrankungen, die Firmenleitung wollte aber diese Nebenwirkung nicht an die Öffentlichkeit gelangen lassen und hat die Forschungsergebnisse fälschen lassen. Oft spielt sie mit ihren weiblichen Reizen: Sie sagt Peter, dass sie den Fall abgeben möchte und drückt dabei auf die Tränendrüse – wegen der Tatsache, dass auf sie geschossen wurde. Sie sagt ihm, dass ihr die Story über den Kopf gewachsen sei, es ihr zu gefährlich sei und sie Angst habe. Daraufhin möchte er den Fall auch abgeben. Er sagt ihr, dass er durch sie wieder wisse, wieviel ihm sein Beruf bedeutet. Jedoch war es eine Masche – von beiden.

Um weitere Recherchen zu betreiben, fliegen beide nach Las Vegas. Im Flugzeug sitzen sie nebeneinander und könnten unterschiedlicher nicht sein: Sie arbeitet beim *Chronicle*, er bei der größten Konkurrenz, der eine trinkt Orangensaft und der andere Champagner. Beide reden über den vorherigen Abend, an dem ihre Masche stattfand. Er sagt ihr, dass dies eine gute Aktion von ihr war, sie sagt ihm, dass sie sich als seine Konkurrenz empfindet, als er ihr nochmals anbietet sich nun gegenseitig alles über den Fall zu erzählen, was sie wissen. Sie sagt „Ich befürchte, dass das am Klügsten wäre“ und willig ein. Er bietet ihr das Du an.

Als sie auf Toilette geht, durchsucht er ihre Tasche und stellt fest, dass sie ihm das Portemonnaie klappte. Sie erwischt ihn dabei und zeigt ihm einen Zeitungsausschnitt. Sie demonstriert ihm damit, dass sie besser als er ist, offen und ehrlich. Er beendet die Zusammenarbeit, weil sie ihm den Ausschnitt verheimlichte. Jeder soll nun allein weiter recherchieren. Sie fängt an zu diskutieren und sie wirft ihm vor, dass er sie nur ins Bett bekommen möchte. Das Gespräch handelt dann über seine Vorlieben bei Frauen („groß, blond und dumm“). Er entzieht sich dem Gespräch. Danach entschuldigen sich beide und sie erzählt ihm vom Leichnam, den sie fand. Es wird deutlich, dass sich beide nicht vertrauen.

In Las Vegas wird ein weiterer Mordanschlag auf beide verübt und nur vereitelt, weil Sabrina Peter vor dem Wagen wegzieht. Im Hotel beobachtet er sie heimlich im Zimmer dabei, wie sie ein Buch liest und sich köstlich amüsiert. Er ist ganz angetan von ihrem Körper. Sie hört ihn durch die Tür pfeifen und beobachtet nun auch ihn durchs Schlüsselloch. Kurz schreckt sie hoch als er seinen Bademantel auszieht, schaut dann aber weiter zu und schmunzelt.

Beide wollen ausgehen, sie zieht sich schick an (angeblich nur für die Disco, nicht für ihn). Er meint zu ihr, dass sie das Gespräch aus dem Flugzeug noch zu Ende führen müssen. Er beteuert, dass er sie nur als Kollegin sieht und erinnert sie an die Regeln des Journalismus. Zudem habe er keinerlei Absichten, mit ihr eine Affäre zu beginnen. Sie entgegnet mit ironischem Unterton: „Vielen Dank, dadurch fühle ich mich jetzt richtig gut“. Es weist darauf hin, dass sie über seine Aussage enttäuscht ist.

Unter falschem Namen sind sie in der Bar, sie sieht ihn flirten und ist wenig begeistert. Das Flirten ist ihr unangenehm und sie beobachtet argwöhnisch wie eng er mit seiner Eroberung tanzt. Sie sieht genau hin und spätestens da wird deutlich, dass sie von ihm sehr angetan zu sein scheint. Als sie selbst von einem Fremden zum Tanz aufgefordert wird, spielt sie mit ihm das *Gegenprogramm*. Beide versuchen sich gegenseitig auszustechen, wer enger und heißer mit seinem Partner tanzt. Sie flirten mit Blicken. Er verlässt mit der Bekanntschaft die Tanzfläche – und sie hört daraufhin auf zu tanzen. In einem Café wartet sie auf ihn und will ins Hotel zurück: „Nur weil ich die Frau bin, habe ich keine Lust immer nur neben dir zu sitzen“. Er entgegnet „Es ist gar nichts passiert“. Sie will nicht hören, was mit der Bekanntschaft lief, sondern nur wissen, ob er ihren Ausweis hat. Sie trinken zusammen einen Kaffee, und er erzählt ihr die Neuigkeiten, die er durch die Bekanntschaft der Mitarbeiterin Kim, welche bei *Chees Chemical* arbeitet, erfahren hat. Beide ziehen ihr Fazit aus den Neuigkeiten – obwohl sie nicht mehr zusammen arbeiten wollten. Er bemerkt, dass sie beobachtet werden und beide verlassen überstürzt das Dinner. In ihrem Auto sitzt der Killer auf der Rücksitzbank. Sie hat Angst, er bleibt kontrolliert und versucht die Situation – trotz der Waffe, die ihm an den Kopf gehalten wird – unter Kontrolle zu bringen. Er fährt sehr schnell und weil er bemerkt, dass der Killer nicht angeschnallt ist, fährt er auf einen Laster zu. Fast kommt es zum Unfall, der Wagen dreht sich, so dass der Killer außer Gefecht gesetzt wird. Danach bleiben beide mit dem Auto im Matsch stecken und verlassen es. Sie durchkreuzen einen Wald und suchen einen Ausweg. Sabrina spielt mit ihren weiblichen Reizen, schnippt ihm einen Ast ins Gesicht, cremt sich vor seinen Augen mit Sonnencreme ein und als sie an einen See gelangen, sammelt er Beeren und sie geht schwimmen. Er ist belustigt als sie ihm sagt, er solle nicht schauen, wenn sie nackt aus dem Wasser steigt. In dem Moment werden sie von einer Gruppe Pfadfinder überrascht. Es ist ihr sehr peinlich, dass die Kinder sie sehen, denn sie ist noch immer nackt und versteckt sich

hinter Peter. Er gewährt den Pfadfindern freien Blick auf sie, indem er zur Seite springt.

Als der Killer sie wiederfindet, entwischen sie erneut und landen in einer Hochzeitskapelle. Sie lassen sich vom Pfarrer beraten, der Killer lauert noch immer vor der Tür – sie wollen ihn denken lassen, sie seien ein normales Paar, welches heiraten möchte, und ihn so von sich ablenken. Während sie sich über den Killer unterhalten, traut sie der Pfarrer – von ihnen war dies unbeabsichtigt. In ihren Flitterwochen steigen sie in einem Hotel ab, stoßen mit Champagner an und es ist ein Spannungsabfall zwischen beiden zu bemerken. Sie unterhalten sich über ihre Ex-Partner.

Sie vertraut ihm, dass er die Situation eines gemeinsamen Hotelzimmers nicht ausnutzt. Er lässt sie in seinem Bett schlafen, sie ist unsicher und fragt ihn, was ihm an ihr nicht gefällt, denn Männer fühlen sich sonst zu ihr hingezogen – nur er scheinbar nicht. Sie versucht Mitleid zu erregen, fragt ihn, ob ihr Haar zu dunkel, sie zu groß und zu clever sei. Er bestärkt sie darin, dass dem nicht so ist und küsst sie. Abermals stellen sie fest, dass sie Konkurrenten sind und auch bleiben werden. Als es enger wird zwischen beiden, klingelt das Telefon. Sie ziehen sich an, und gerade als das Vertrauen zwischen beiden gewachsen ist, findet sie Kims Ausweis.

Sie fliegen zurück nach Chicago, sind beide verhalten und stoßen auf die bevorstehende Eheaufhebung an, beide legen ihren Ehering ab. Man merkt ihnen an, dass es ihnen eigentlich nicht gefällt die Ringe abzunehmen. Er macht ihren ab und gibt ihn ihr in die Hand. Zum Abschied hat er eine Bitte: Sie soll ihn nochmal küssen.

Kurze Zeit später schleicht sie sich in *Chees Chemicals* ein und arbeitet dort. Sie tut so als kenne sie ihn nicht, als er dort auftaucht. Er meint, dass sie sich nicht mehr gegenseitig im Wege stehen sollten. Sie erwidert, dass sie nun nicht mehr seine, sondern ihre eigenen Regeln befolgt. Danach kommt sie noch einmal auf den Ausweis von Kim zu sprechen. Hinter einer Leinwand diskutieren sie, sie sind noch immer verheiratet, anschließend lässt Sabrina ihn rausschmeißen.

Mit ihrem Firmenausweis hat sie Zugang zu internen Bereichen, wo sie sich ins System einhackt. Dabei wird sie erwischt und mit der Waffe bedroht – von einem eigentlichen Verbündeten, wie sie und ihr Mann zumindest dachten. Peter rettet sie und schlägt sie versehentlich. Sie fragt, warum er noch immer da sei und worum es ihm ginge: Um die Story oder um sie. Er sagt „Mehr um dich“. Es kommt heraus, dass sie einen wichtigen Stift hat: Die Beweise für die Hintergründe des Zugangglücks

schickte ein ehemaliger Forscher des Konzerns seinem Sohn, sie wurden als Mikrofilm im Kugelschreiber versteckt, der sich im Koffer des getöteten Lehrers befand. Über den jungen Mann, der den Koffer vom Unglücksort stahl, gelangte der Kugelschreiber in die Hände von Sabrina, die allerdings bis zuletzt nichts von dem darin enthaltenen Mikrofilm wusste. Abermals werden beide mit der Waffe bedroht, entkommen aber. Jeder von ihnen bringt einen Artikel dazu raus, in dem sie die Hintergründe und Ereignisse mit ihren eigenen Worten wiedergeben. Noch immer sind sie zusammen und geben sich das Ehrenwort (er kreuzt dabei hinter seinem Rücken die Finger; sie kreuzt die Beine), dass sie nicht mehr mit Tricks arbeiten. Das ist auf ihrer Hochzeitsreise.

6.2.8 *Prêt-à-Porter (1994)*

Originaltitel: *Prêt-à-Porter*
Produktionsjahr: 1994
Genre: Komödie
Gespielte Rolle: Anne Eisenhower

In *Prêt-à-Porter* ist Roberts in der Rolle der Journalistin Anne Eisenhower zu sehen. Sie ist von schlanker Figur und hat schulterlange, gewellte, dunkelblonde Haare. Die Handlung des Films besteht aus zahlreichen Episoden, die durch eine Rahmenhandlung zusammengehalten werden. Im Folgenden werde ich nur auf die Episoden eingehen, in denen Anne eine Rolle spielt. In der ersten Episode ist sie am Flughafen zu sehen. Sie ist gerade in Paris gelandet und trägt eine Schlabberhose, einen Rucksack und ein Shirt auf dem *Worlds Greatest Mum* gedruckt ist. Auch im Laufe des Films erfährt der Zuschauer nicht, ob sie mit dem Aufdruck gemeint ist – also Kinder hat – oder ob sie ihre Mutter meint, oder ob das Shirt nur zu dieser Zeit modern war. Dennoch lässt ihre Erscheinung nicht darauf schließen, dass sie Moderedakteurin ist, die in Vertretung ihrer kranken Chefin zu den Modenschauen fliegen durfte.

Im Hotel angekommen, möchte Anne in ihr Zimmer einchecken. Am Empfang des Hotels sind viele Leute versammelt, die alle schicker gekleidet sind als sie selbst. Sie fällt in der Masse der Menschen nicht auf. In ihrem gebuchten Zimmer war zuvor der Sportreporter Joe Flynn, der nun nicht abreisen kann. Ein anderes Zimmer für Anne oder Joe ist nicht frei, da zur Zeit der Modenschauen alles ausgebucht ist. Sie streiten sich um das Zimmer und jeder beharrt auf sein Recht, dort unterzukommen.

Anne rennt zum Fahrstuhl um sich das Zimmer zu sichern, noch an der Zimmertür kämpfen sie darum. Letztendlich sind beide im Zimmer und beide rufen die Security an. Ihm gelingt es schneller jemanden zu erreichen. Sie hingegen öffnet ihren Laptop und telefoniert. Diese Szene zeigt, dass sie sehr kämpferisch ist und weiß, was sie will. Gleichzeitig ist sie aber anders als die restlichen Bewohner des Hotels: Sie zeigt sich froh um das Zimmer, wohingegen sich andere über die Beschaffenheit der Suiten beschweren.

Joe und Anne hingegen arrangieren sich mit der Situation des gemeinsamen Hotelzimmers. Später am Abend arbeiten beide nebeneinander und scheinen sich nicht gegenseitig zu stören oder gar auf die Nerven zu fallen. Es ist jedoch auffällig, dass beide nicht miteinander reden bis zu dem Zeitpunkt an dem er sie fragt, ob sie denn auch ein Glas Wein haben wolle. Sie entgegnet ihm, dass sie lieber nicht trinken sollte. Als das Telefon klingelt, geht sie ran. Der Anruf ist wegen ihres Gepäcks, welches sich noch immer am Flughafen ihrer Heimatstadt befindet. Die Information, dass sie das Gepäck nicht so bald bekommen könnte, bringt sie dazu, doch ein Glas Wein mit Joe zu trinken. In schnellen Zügen leert sie hintereinander weg zwei volle Gläser. Danach verhält sie sich weniger feminin, vielmehr ungehobelt und angetrunken. Da sie die ganze Flasche allein austrinkt, ist sie am Ende des Abends betrunken und sie sind sich nicht mehr ganz so fremd wie am Anfang.

Am nächsten Morgen holt der Portier die Wäsche ab; sie öffnet ihm in Bademantel die Tür. Ihrer Chefin gibt sie telefonisch die Rückmeldung, dass alles gut läuft. Erneut klopft es an der Zimmertür: Er hat auf seine Kosten Frühstück für beide bestellt. An ihrem Verhalten lässt sich vermuten, dass die beiden die Nacht zuvor etwas mehr miteinander hatten als nur ein Gespräch. Sie entschuldigt sich für ihr Verhalten. Er scheint desinteressiert, schaltet Fußball im Fernsehen ein. Sie zeigt nun ein wenig mehr Reue für den letzten Abend, aber als er darauf gelassen reagiert, wird sie wütend und zornig, weil er so reagiert. Sie nimmt ihm die Fernbedienung aus der Hand, schaltet um und geht ins Bad. Zurück im Zimmer schaltet sie auf den Sender, auf dem die Modenschauen übertragen werden. Da ihr Koffer noch immer verschollen ist, hat sie keine Kleidung um die Schauen persönlich zu besuchen. Erneut kommen beide ins Gespräch. Anne erzählt ihm, dass sie ein Problem habe, wenn sie Alkohol trinkt: Sie macht sich an Männer ran und möchte mit ihnen schlafen. Als Joe diese Neigung erfährt, bestellt er heimlich eine Flasche Champagner und verkauft ihn ihr als *Geschenk des Hauses*. Er öffnet die Flasche und sie lächelt zu-

frieden als sie den Korken ploppen hört. Nachdem die Flasche leer ist, landen beide miteinander im Bett. Dieses Mal wird der Ausgang des Abends auch im Film dargestellt.

Im Anschluss unterhalten sie sich auf der Couch sitzend. Wieder einmal empfindet sie Reue für das was vorher geschah: „Dem Menschen, dem ich die meiste Schuld gebe und den ich am meisten hasse, der bin natürlich ich“. Sie verachtet sich selbst dafür mit ihm geschlafen zu haben, was nur am Alkohol lag. Er nimmt die Schuld dafür auf sich, worauf sie selbstbewusst, aber patzig, entgegnet: „Du bist der Bauer in diesem Schachspiel!“ Sie möchte nicht, dass er sie als Frau sieht, die leicht zu haben ist sondern als Frau, die sich etwas nimmt wenn sie es will. Er ist brüskiert über ihre Reaktion und so streiten sie sich wie Menschen, die sich schon lange kennen, obwohl es gerade erst ein paar Tage sind. Er unterbindet den Streit als sie schnippisch wird, mit der Frage, ob sie denn tanzen wolle. Sie zögert nicht und willigt ein. Anne trägt nur das Bettlaken und keine Kleidung. Danach schlafen sie erneut miteinander.

Er bekommt vom Hotel ein neues Zimmer angeboten, was er jedoch ablehnt. Zu sehr genießt er es, nicht allein zu sein, jeden Abend Champagner zu bestellen und mit Anne zu schlafen. Fast macht es den Anschein einer beginnenden Partnerschaft zwischen beiden: Sie küssen sich immer wieder zwischendurch und auch morgens nach dem Aufstehen. Später erwischt Joe sie, wie sie sich etwas aus ihrem Koffer herausnimmt. Sie hat ihm verschwiegen, dass der Koffer bereits angekommen ist. Sie flüchtet sich in Ausreden, er nimmt die ganze Angelegenheit gelassen hin. Am Abend bestellt er wieder eine Flasche Champagner. Da er nun weiß, dass sich der Koffer wieder angefundnen hat, trägt sie auch wieder ihre eigene Kleidung. Er macht ihr Komplimente, dann müssen die beiden sich verabschieden. Sie bedanken sich gegenseitig für die schöne Zeit und beteuern, diese genossen zu haben. Im Moment des Abschieds sind beide schüchtern und verhalten. Sie erfährt, dass er verheiratet ist. Beim Rausgehen fragt er sie nach ihrem Nachnamen. Die Frage scheint sie nicht zu stören, sie nennt ihn und schließt lächelnd die Tür. Aufgrund der Tatsache, dass er verheiratet ist, wird es also keine gemeinsame Zukunft geben und das Zusammenleben im Hotelzimmer bleibt eine Episode in beider Leben.

6.2.9 *Die Hochzeit meines besten Freundes (1997)*

Originaltitel: My Best Friend's Wedding
Produktionsjahr: 1997
Genre: Liebeskomödie
Gespielte Rolle: Julianne Potter

Im Film *Die Hochzeit meines besten Freundes* spielt Roberts die Rolle der Julianne Potter. Sie ist jung, schlank, hat rotbraunes, langes Haar und ist in Chicago eine erfolgreiche Restaurantkritikerin. Ihr Job ist nur kurz sichtbar und wird immer wieder erwähnt, aber nicht großartig thematisiert. Ihr Kleidungsstil ist modern, figurbetont und alles andere als spießig, wodurch sie zwar gepflegt, aber auch ein wenig wild wirkt. Eine längere Beziehung hatte sie nie und auch derzeit ist sie ledig. Die Freundschaft zu ihrem besten Freund Michael entstand aus einer kurzen Beziehung, die in einem Sommer drei Monate lang hielt. Mit ihm hat sie die Abmachung, dass sie sich heiraten, wenn beide bis zu ihrem 28. Lebensjahr noch nicht verheiratet sind – im Film sind es nur noch drei Wochen bis zu ihrem 28. Lebensjahr. Dieses Ziel einer Heirat ist Hauptbestandteil des Films. Zwar ist sie erfolgreich in ihrem Job und hält an sich nichts von Romantik, dennoch ist sie bestürzt wegen der bevorstehenden Hochzeit ihres besten Freundes mit einer anderen Frau.

Sie erkennt, dass sie es ist, die er eigentlich heiraten sollte, was sie hektisch und nervös werden lässt. Sie weiß, dass sie ihn will, aber weiß noch nicht so recht was sie tun soll. Sie fährt zu der Hochzeit, obwohl sie, laut Michael, sehr unkonventionell ist und keinen Wert auf Liebe und Hochzeiten legt und zu solchen auch nicht hinget. Während der Vorbereitungen zu der Hochzeit wird ihr Wunsch, die Hochzeit platzen zu lassen um ihn zu bekommen, immer größer, so dass sie selbst vor Manipulationen noch vor Betrug zurück schreckt. Beispielsweise versendet sie eine fingierte E-Mail im Namen des zukünftigen Schwiegervaters von Michael und versucht seine Verlobte immer wieder auszuspielen. Je näher der Hochzeitstermin rückt, desto verzweifelter wird Julianne. „Ich muss erbarmungslos sein“, ist ihre Aussage. Das zeigt, dass sie krankhaft eifersüchtig auf Michaels Verlobte ist und bei Notlügen vor nichts zurückschreckt und sehr einfallsreich ist. Nur bei Gefühlen ist sie unbeholfen und schüchtern darin, diese zu äußern, obwohl sie offensichtlich romantisch-verklärt verliebt ist in Michael und sogar Besitzansprüche auf ihren besten Freund stellt. Im Pavillon des Gartens, in dem die Hochzeit stattfinden soll, traut sie sich endlich, ihm ihre Liebe zu gestehen und küsst ihn. Seine Verlobte sieht dies mit an

und die Hochzeit droht wirklich zu platzen. Nach einer wilden Verfolgungsjagd durch die Stadt – Michael rennt seiner Verlobten hinterher, Julianne rennt Michael hinterher – sitzen Michael und Julianne am Bahnhof auf einer Bank, und sie beichtet ihm die Intrigen. Michael versöhnt sich daraufhin mit seiner Verlobten, nur Julianne ist so verzweifelt, dass ihr ihr schwuler Freund George zur Hilfe eilen muss.

Der Moment weiterer Klarheit kommt bei Julianne wenig später im Hotel: Sie ist verletzlich und enttäuscht, dass Michael seine Verlobte noch immer heiraten möchte. Sie sprechen sich aus und am Hochzeitstag steht Julianne dem Glück der beiden nicht mehr im Weg. Sie hat sich damit abgefunden, dass sie Michael nicht bekommt.

6.2.10 *Fletcher's Visionen (1997)*

Originaltitel: Conspiracy Theory
Produktionsjahr: 1997
Genre: Thriller
Gespielte Rolle: Alice Sutton

In *Fletcher's Visionen* spielt Roberts die Rolle der Staatsanwältin Alice Sutton. Sie ist ca. Mitte 30, hat rote, schulterlange Haare, eine schlanke Figur und einen eleganten Kleidungsstil. Ihr gesamtes Erscheinungsbild wirkt gepflegt. Die New Yorkerin ist ledig, arbeitet in einer Justizbehörde und hat keine Kinder.

Das erste Bild zeigt sie auf dem Laufband, sie trainiert und singt dazu beim Lied *I love you baby* lautstark mit. Sie scheint etwas zu bedrücken, im Verlauf des Films wird klar, dass sie oft abends auf dem Laufband ist. Sie ist ehrgeizig und arbeitet neben ihrer regulären Arbeit an einem Fall: Sie will den Mord ihres Vaters aufklären. Alice wird vom Taxifahrer Jerry Fletcher mit wirren Verschwörungstheorien belästigt. Er scheint ihr zu vertrauen und ist ihr gegenüber sehr zuvorkommend (er nimmt ihr den Mantel ab, hält ihr die Tür auf). Er versucht eine persönliche Beziehung zu ihr aufzubauen, aber sie ist genervt von ihm. Zwar hält sie ihn nicht für verrückt, aber für *anders*. Jerry möchte mit ihr ausgehen, sie lehnt dies im ernstesten Tonfall ab. Er lässt sich nicht abwimmeln und versucht weiterhin, mit ihr in ein Gespräch zu kommen. Darauf entgegnet sie, dass er sie eingeladen habe, obwohl er acht Mal bei ihr in der Kanzlei war. Erst da wird klar, dass die beiden sich schon länger kennen. Alice geht sehr geduldig mit ihm um und behandelt ihn nicht wie einen *Irren*, er vertraut nur ihr.

Eines Tages wird er von Dr. Jonas entführt und gefoltert. Fletcher kann zwar fliehen, wird kurz darauf aber verhaftet und in ein Krankenhaus gebracht. Alice besucht ihn in der Arrestzelle der Polizei, die sich im Krankenhaus befindet. Sie versucht ihn zu beruhigen, redet sanft auf ihn, kümmert sich liebevoll um ihn. Sie zeigt mütterliche Züge: Sanft und beruhigend. Mittlerweile haben sich Vertreter zahlreicher Regierungsbehörden im Krankenhaus versammelt, vor denen sie Jerry schützt. Als er weint, tröstet sie ihn. Zudem sei sie die Einzige an die er sich erinnert.

Bei einem weiteren Besuch von Alice in der Arrestzelle, bittet er sie, sein Leben zu retten indem sie seine Krankenkassenkarte mit der eines anderen tauscht. Sie weigert sich und ist schockiert, als ein anderer Mann unter mysteriösen Umständen stirbt. Jerry ist überzeugt davon, dass sie ihm doch geholfen hat, was sie aber nicht tat. Als auch noch die CIA auftaucht, wird Alice klar, dass er bei den Verschwörungstheorien nicht log. Sie hält die CIA auf, sodass er fliehen kann. Er entkommt und sie sucht in überall im Krankenhaus. Schließlich findet sie ihn in einem Schacht, in dem er stecken blieb. Widerwillig hilft sie ihm, sich abermals zu befreien – aber erst nachdem er ihr zahlreiche Komplimente machte. Alice denkt, er sei in sie verliebt und erklärt ihm, warum sie es überhaupt dulde, dass er ständig in ihrem Büro auftaucht: Sechs Monate zuvor wurde sie vor ihrer Haustür von zwei Junkies überfallen, er rettete sie damals.

Später wird sie von Jerry überrascht als dieser plötzlich in ihrem Auto sitzt und auf sie wartet. Beide bemerken nicht, dass sie verfolgt werden. Alice kennt den Mann und wird von ihm zum Essen eingeladen. Sie möchte jedoch nicht mit ihm kooperieren. Sie ist Jerry für seine Hilfe sehr dankbar und geht mit ihm in seine Wohnung, wo sie überwältigt von der Einrichtung ist: Überall stehen Aktenschränke, liegen Akten herum und hängen Zeitungsberichte an der Wand. Obwohl er die Haustür mehrfach verriegelt, scheint sie keine Angst vor ihm zu haben oder sich unwohl zu fühlen. Des Weiteren ist sie begeistert von seinen Zeichenkünsten. Während der Wohnungsbegehung wechseln beide immer wieder zwischen beruflichen und privaten Themen – sie flirten sogar zart miteinander. Erst als er ihr seinen Buch-Tick⁴ offenbart, wird ihr unbehaglich zumute. Die CIA bricht in seine Wohnung ein, er beschützt sie, indem er seine Wohnung in Brand setzt und sie durch einen geheimen Ausgang fliehen. Auf dem Weg nach draußen entdeckt Alice ein Bild von sich auf ihrem Pferd –

4 Ein bestimmtes Buch muss er immer kaufen, wenn er es sieht – es liegen unzählige Exemplare davon in seiner Wohnung.

das gleiche welches sie auch im Büro stehen hat, woraufhin ihr noch unbehaglicher wird. Er verkleidet sich als Feuerwehrmann und trägt sie raus. Sie scheint verwirrt und fragt ihn „Jerry, wer sind sie?“ – er antwortet „Ein Mann, der ein Feuer löschen will“.

Aufgrund des Pferde-Fotos in seiner Wohnung wird auch sie von der CIA überprüft. Jerry besucht sie und fragt ihn, wie es möglich sei, solch ein Bild nachzuzeichnen und so viel über sie zu wissen. Er erzählt ihr, dass sie sich mit dem täglichen Sport auf dem Laufband nur selbst bestrafen wolle und sie vor diesem Foto davonlaufen wolle. Sie reagiert darauf gekränkt. Daraufhin schmeißt sie ihn aus der Wohnung. Zwar ist sie sehr schockiert, hält sich dennoch an seinen Rat, die Tür abzuschließen und mit der Sicherheitskette zu verriegeln. Nachts schreckt sie aus dem Schlaf hoch, ist paranoid und schreit als eine der Birnen in der Lampe durchbrennt. Sie kontrolliert nochmals die Tür – ebenso wie Jerry mit einer Bierflasche in der Hand. Sie murmelt vor sich hin: „Ich werde zu einem Jerry.“.

Wieder auf Arbeit, versucht sie etwas über Jerry herauszubekommen, sie ist neugierig geworden. Ihr Chef allerdings wiegelt dies ab und sagt, dass Jerry für sie gestorben sei. Widerwillig fügt sie sich dem. Später bekommt sie von Jerry Blumen geschickt, mit einer Botschaft, was sie zu tun hat. Sie leistet den Anweisungen folge. Sie erklärt ihm, dass sie bei ihren Recherchen bezüglich der Abonnenten seiner Zeitschrift über Verschwörungstheorien herausgefunden hat, dass vier von fünf in den letzten Stunden getötet wurden. Mittlerweile glaubt auch sie an seine Theorien, über die er sie detaillierter aufklärt. Er gesteht ihr, dass er sie liebt und heiraten wolle. Sie ist wenig begeistert, weshalb sie ihm sagt, dass er sie nicht liebe. Er verschwindet in der U-Bahn, sie versucht vergeblich ihn aufzuhalten.

Die fünfte Adresse der Zeitungsabonnenten hat einen Nachsendeantrag zum Gebäude des Strafgerichts in Manhattan. Als Alice den Abonnenten besuchen will, wird sie von Dr. Jonas empfangen. Von ihm erfährt sie die Wahrheit über Jerry und die Hintergründe seines Wesens: Dr. Jonas führte für die CIA geheime und illegale Experimente durch. Jerry gehörte zu seinen Opfern, die durch Folter und mentale Manipulation zu Mördern gemacht wurden. Die Experimente wurden eingestellt, als jemand das Verfahren verwendete, um John Hinckley dazu zu bringen, einen Anschlag auf Ronald Reagan auszuüben. Dr. Jonas teilt Alice mit, dass er herausfinden müsse, wer hinter diesem Anschlag stecke. Anschließend sagt er ihr, dass Jerry vor einigen Monaten ihren Vater ermordet habe. Als Beweis dafür dient ein in Jerrys Bank-

schließlich gefundenes Foto von Alice, das ihrem Vater gehörte. Sie ist schockiert, sprach- und fassungslos, kaum zu einer Gefühlsregung in der Lage.

Sie arbeitet ab nun mit Dr. Jonas zusammen. Von Jerry bekommt sie eine Pizza mit einer Botschaft: Er habe ihr wichtiges zu sagen. Dr. Jonas möchte, dass Alice mit Jerry redet, sie willigt ein, die Pizzaschachtel wird verwanzelt. Sie steigt zu Jerry ins Auto, sie werden verfolgt. Er entschuldigt sich bei ihr, sie ist Vollprofi: „Worüber wollen sie mit mir sprechen?“ Er zieht sie aus dem Auto auf die andere Fahrbahn – er entführt sie im übertragenen Sinne, dann fahren beide zur Farm ihres Vaters. Auf der Farm angekommen, fragt Alice ihn offen, ob er der Killer ihres Vaters ist. Er ist sich unsicher, sie wird laut und greift ihn an, wird hysterisch, weint und jammert. Dann erinnert sich Jerry an die Vorgänge und stellt fest, dass er nicht ihren Vater getötet hat. Er berichtet ihr, dass er ihn nicht töten konnte weil er sie sah, deswegen beschützte er ihren Vater. Beide freundeten sich an. Er erklärt ihr, dass er sie seit dem Tod ihres Vaters bewacht und jemand anderes ihren Vater ermordet habe. Mit seinen letzten Atemzügen gab Alice Vater ihm dann ein Bild von Alice, mit der Aufforderung, sie zu beschützen. Alice nimmt Jerry in den Arm und sagt ihm, dass sie ihm glaube. Dennoch ist sie schockiert und weint. Nun gibt sie auch zu, dass sie im Krankenhaus doch die Krankenkassenkarten vertauscht habe. Und sie gibt zu, dass ihr Handy noch angeschaltet ist.

Dr. Jonas und seine Leute konnten Alice Handy somit verfolgen und Jerry festnehmen. Sie flieht und rettet sich zum FBI. Sie bedroht den Agenten mit einer Waffe und fragt ihn, auf welcher Seite er sei. Er entgegnet, er sei „Der Onkel über den nie jemand spricht“. Es kommt heraus, dass Dr. Jonas ihren Vater töten ließ und Jerry nur ein Köder für Dr. Jonas war. Alice will Jerry finden, weil sie es ihm schuldig ist. Jedoch möchte sie nicht, dass das FBI ihr dabei hilft. Sie schlägt den Agenten k.o., und entschuldigt sich bei ihm als dieser am Boden liegt.

Nun begibt sie sich selbst auf die Suche nach ihm, in seinem Haus – genauer im Keller, wo sie auch damals das Foto von sich an der Wand sah – kommt sie dem Rätsel auf die Spur. Sie fährt in eine Irrenanstalt: Der Pfleger will ihren Ausweis sehen, sie besticht ihn jedoch mit Geld. Dann hört sie Jerry durch den Lüftungsschacht. Der Pfleger kommt zurück und Jerry erklärt ihr wo sie ihn findet. Der Pfleger hilft ihr, den richtigen Weg zu finden. Als sie am Ende des Traktes angekommen sind, geht er keinen Schritt weiter. Sie sagt ihm, er solle die Polizei rufen und sucht Jerry im abgesperrten Teil der Irrenanstalt. In diesem Moment zeigt sie sich mutig und ziel-

strebig, kurz darauf brutal, indem sie den Kopf des Bewachers des abgesperrten Teil gegen den Wasserhahn schlägt. Bei Jerry angekommen, möchte er, dass sie ihn „fürs Glück küsst“. Er sagt: „Küss mich, dann können wir gehen“. Alice zögert, gibt ihm einen kurzen Schmatzer, dann sehen sie sich lange in die Augen, und kurz bevor es zum Kuss kommt, kommen Dr. Jonas und seine Gehilfen. Dr. Jonas sagt zu Alice: „Alice, ich stehe offenbar immer zwischen ihnen und den Männern, die sie lieben“. Daraufhin greift sie ihn an und Jerry versucht ihn umzubringen. Dr. Jonas schießt auf Jerry, Alice auf Dr. Jonas und hilft Jerry. Sie hält den verletzten Jerry im Arm und unterhält sich mit ihm über Geronimo. Er sagt ihr, dass er sie liebt. Sie entgegnet: „Ich liebe dich auch“. Er wird ohnmächtig in ihren Armen. Sie weint und ist hysterisch weil er ohnmächtig wurde. Als der Krankenwagen kommt, darf sie nicht mitfahren, weswegen sie schreit und brüllt.

Letzten Endes stirbt Jerry. Alice steht mit Sonnenbrille an seinem Grab. Er hat keinen Grabstein, nur eine kleine Tafel mit seinem Namen. Symbolisch legt sie ihm das Abzeichen der New Yorker Taxigesellschaft auf die Inschrift und sagt „Ich vermisse dein Gesicht“. Nach seinem Tod beginnt sie wieder mit dem Reiten und scheint mit dem Tod ihres Vaters und Jerry abgeschlossen zu haben. Jerry beobachtet sie aus dem Auto heraus dabei, wie sie wieder reitet. Er lebt noch und lässt sie gehen, damit sie in Sicherheit ist. Sie findet am Sattelzeug des Pferdes die Pakete der Taxigesellschaft und weiß nun, dass er noch lebt. Sie murmelt vor sich hin: „Cleverer Bursche“ und reitet davon – in der Gewissheit, dass er auf sie aufpassen wird.

6.2.11 Seite an Seite (1998)

Originaltitel: Stepmom
Produktionsjahr: 1998
Genre: Melodram
Gespielte Rolle: Isabel Kelly

In der Rolle der Isabel Kelly spielt Roberts eine Mitte 20-jährige Frau mit dunkelblonden, schulterlangen Haaren und einer jugendlich-schlanken Figur. Ihr Kleidungsstil ist zwar figurbetont, aber gleichzeitig leger und bequem. Im Laufe des Films ändert sich ihr Kleidungsstil: Sie achtet auf praktische Kleidung und bindet immer ihre Haare zusammen. Mit ihrem Freund, dem geschiedenen Luke Harrison,

Vater von zwei Kindern, bewohnt sie eine Wohnung in New York City. Sie ist Fotografin und wirkt anfangs überfordert, aber auch diszipliniert und mutig in ihrem Job.

Isabel will Luke heiraten und kämpft um die Zuneigung seiner Kinder Anna und Ben. Isabel merkt, dass sie in die Mutterrolle erst hineinwachsen muss, die Kinder liegen ihr aber sehr am Herzen. Jackie, die Mutter der beiden und Ex-Frau von Luke, sieht in der jungen Isabel eine Konkurrentin und lässt nichts unversucht, diese in den Augen der Kinder zu diskreditieren. Sie redet schlecht über Isabel in Anwesenheit der Kinder und bläut ihnen ein, dass diese nicht gut für sie wäre.

Isabel nimmt Anna und Ben mit zu einem Fotoshooting in die Stadt, da sie sonst ohne Aufsicht wären. Den Kindern ist während des Shootings langweilig, so dass sie immer wieder ihre eigenen Wege gehen. Isabel ist mit der Kombination aus Job und Kinderaufsicht überfordert und letztendlich ist Ben verschwunden. Sie findet sich in einer chaotischen Situation wieder und versucht Ben zu finden. Dieser wird von der Polizei aufgefunden, woraufhin Jackie erwägt einen Gerichtsbeschluss zu erwirken, der Isabel den Umgang mit ihren Kinder verbieten würde. Nur mit Mühe redet Luke ihr das aus.

Später erfährt Jackie, dass sie Krebs hat und kommt zu der Erkenntnis, dass sie Isabel nun doch braucht: Als zukünftige Erzieherin ihrer Kinder. Jackie vertraut ihr die Kinder immer öfter an, bittet sie die Kinder abzuholen. Isabels Job leidet darunter: Sie kann sich immer nur kurze Zeit um Fotoshootings kümmern, denn entweder kommt sie zu spät oder sie muss schnell wieder weg um die Kinder abzuholen.

Eines Tages – als sie die Kinder von ihrer Mutter abholt – findet Isabel zufällig ein auf Jackie ausgestelltes Flugticket nach Los Angeles und schlussfolgert, dass diese ans andere Ende des Landes ziehen möchte. Sie befürchtet, dass sie ihr und Luke die Kinder wegnehmen möchte und ist nicht nur erschrocken darüber sondern auch sehr traurig und aufgewühlt. Sie stellt Jackie kämpferisch zur Rede und diese offenbart ihr, dass sie krebskrank ist und nur nach Los Angeles fliegt um sich dort behandeln zu lassen. In dem Moment fangen die beiden Frauen an, sich zu duzen und versuchen besser miteinander klar zu kommen. Vor diesem Gespräch waren Isabel und Jackie schnippisch einander gegenüber, sodass die Ablehnung beider deutlich wurde. Jackies Therapie in Los Angeles schlägt nicht an, woraufhin ihr der Arzt zu einer weiteren Therapie in der Schweiz oder in Paris rät. Jackie lehnt dies ab – sie möchte in der Nähe ihrer Familie bleiben. Je schlechter es Jackie geht, desto mehr

bemüht sich Isabel in ihrer Rolle als Stiefmutter. Da Anna und Ben ihr gegenüber recht abweisend sind und Anna aufgrund der kommenden Pubertät ein sehr zickiges Verhalten an den Tag legt, schmiert sie ihnen morgens Brote für die Schule, versucht so gut es geht für beide da zu sein und schenkt ihnen sogar einen kleinen Hund. Isabel vernachlässigt ihre Arbeit immer mehr, um die Kinder stets von der Schule abholen zu können. Dies führt dazu, dass ihr Chef sie vor die Wahl stellt nachdem sie ein weiteres Mal zu spät zu einem Shooting kam: Entweder die Kinder oder die Karriere. Die Kinder bedeuten ihr sehr viel, aber auch ihr Beruf als Fotografin, so- dass sie in einer Zwickmühle steckt.

Je mehr Zeit Isabel mit den Kindern verbringt, desto besser verstehen sie sich. Annas Herz gewinnt sie mit folgender Situation: Anna wird von ihrem Freund verlassen und im Anschluss gedemütigt. Isabel engagiert ein männliches Model, welcher den neuen Freund Annas spielen soll, um ihren Verflorenen eifersüchtig zu machen. Der Plan geht auf und Annas Ansehen in der Schule steigt. Von da an sieht Anna sie als *große Schwester* und nicht mehr als *die Neue ihres Vaters*. Nur Jackie ist mit dieser Art von Erziehungsmethoden nicht einverstanden. Es kommt zum Streit zwischen den beiden Frauen darüber, wer von beiden besser als Vorbild für Anna geeignet ist. Später treffen sich Jackie und Isabel in einem Restaurant und Jackie verrät ihr, dass sie ihre Pflichten als Mutter auch oft vernachlässigt habe und auch noch immer tut. Beispielsweise habe auch sie ihren Sohn einmal beim Einkaufen im Supermarkt verloren und erst nach einer langen Suche wiedergefunden. Des Weiteren gesteht sie ihr, dass sie nie Kinder wollte und Isabel „hipp und auf zack“ sei. Beide beschließen, dass Anna und Ben nicht länger in die Lage gebracht werden sollen, zwischen beiden Frauen wählen zu müssen: Jackie akzeptiert Isabel nun als Stiefmutter ihrer Kinder, als die neue Frau an der Seite ihres Ex-Mannes und nimmt sie sogar als vollständiges Mitglied der Familie auf.

6.2.12 *Notting Hill* (1999)

Originaltitel: *Notting Hill*
Produktionsjahr: 1999
Genre: Liebeskomödie
Gespielte Rolle: Anna Scott

Die Figur der Anna Scott, die Roberts in *Notting Hill* spielt, ist Anfang 30, hat lange, braune Haare und eine schlanke Figur. Sie verkehrt als erfolgreiche und gut verdie-

nende Schauspielerin in der gehobenen Gesellschaft. Ihr Kleidungsstil ist gepflegt und sie macht einen eleganten Eindruck. Vergeben ist sie an einen Mann, der, wie sie, in den Vereinigten Staaten von Amerika lebt. Sie haben jedoch keine Kinder zusammen.

Für einen Filmdreh ist Anna in London, England. Dort lernt sie zufällig den Besitzer eines kleinen Buchladens, welcher sich im Londoner Stadtteil Notting Hill befindet, kennen. Passend zu ihrer Rolle als Schauspielerin, die auch mal unerkannt die Stadt erkunden möchte, wird sie am Anfang des Films erst verschwommen gezeigt, dann versteckt hinter einem Bücherregal im Buchladen von William Thacker und mit einer Sonnenbrille. Sie wirkt dadurch distanziert zu ihrer Umwelt. Im Buchladen wird sie erkannt und um ein Autogramm gebeten. Anna ist angetan von der Art des Buchladenbesitzers: William ist offen, lustig, charmant und selbstironisch.

Als William etwas später für seinen Mitarbeiter in einem Kiosk ein Getränk holt, stößt er auf dem Rückweg auf der Straße mit Anna zusammen und überschüttet sie dabei versehentlich mit Orangensaft. Davon ist sie so genervt, dass sie sogar sein Hilfsangebot ablehnt. Er bietet ihr an, dass sie sich bei ihm waschen und frisch machen kann. Sein Haus liegt in der Nähe des Buchladens, so dass sie nicht allzu weit laufen müssen. Im Haus angekommen, zieht sie sich um, lehnt den von ihm angebotenen Tee, Kaffee und Orangensaft ab und schmunzelt bei seinen Versuchen, das Malheur wieder gut zu machen. Jedes seiner Angebote lehnt sie mit einem Lächeln ab. Sie verlässt seine Wohnung. Nur Sekunden später steht sie erneut vor seiner Tür, sie vergaß ihre Tüte. Noch immer lächelt sie und ist sehr höflich. Als er ihr Komplimente macht und ihre Begegnung als „surreal, aber schön“ bezeichnet, küsst sie ihn spontan und ist scheinbar selbst über ihr Verhalten verwundert. William und sie plaudern noch ein wenig bis sein Mitbewohner kommt. Daraufhin meint sie, es wäre besser, wenn sie beide die ganze Sache für sich behalten würden. Dann verlässt sie die Wohnung endgültig.

William besucht sie bei einem Interviewtermin zu ihrem neuen Film. Er ist nicht der einzige, der ein Interview mit ihr führen möchte, sodass er einige Zeit warten muss. Bei ihr im Interviewraum angekommen, unterhalten sich beide eher als das sie ein Interview führen würden. Sie ist burschikos angezogen – mit Anzug und Krawatte – und scheint gespannt zu sein welche Fragen er stellt, lässt ihn reden und regelrecht zappeln und überlässt ihm die Führung. Anna entschuldigt sich für den Kuss und wollte damit lediglich herausbekommen, ob er sowohl mit einem Kuss als auch mit

ihrem Beruf umgehen kann. Sie merkt, wie nervös er daraufhin wird und welche dumme Fragen er stellt. William scheint ihr sehr sympathisch zu sein. Dennoch erteilt sie ihm eine Absage als er sie zum Geburtstag seiner Schwester Honey einlädt und verabschiedet sich mit seinen Worten „surreal, aber schön“.

Nach dem Marathon an Interviews möchte sie William nochmals sehen und erzählt ihm, dass sie abends nun doch nichts mehr vorhabe und mit ihm nun zu der Geburtstagsfeier gehen könne. Anna wird beim Öffnen der Tür von den Gastgebern nicht erkannt. Erst Williams andere Schwester Bella und sein Schwager erkennen sie als Schauspielerin, dennoch verhalten sich alle Anwesenden normal ihr gegenüber. Nur sie ist sehr nervös und vor allem verwundert als ihr Williams kleine Schwester Komplimente macht und ihr anbietet, ihre neue beste Freundin zu sein. Auf ihre Aussage, William solle Anna doch heiraten, reagiert diese gelassen. Nachdem sie sich mit Berie unterhalten hat, ist sie nicht mehr so begeistert von ihm, bleibt dennoch bescheiden und trumps nicht mit ihrer Karriere auf – erst wieder als sie ihm sagt, dass sie 15 Millionen Dollar bei ihrem ersten Film verdiente. In Williams Familie fühlt sie sich wohl und möchte einen guten Eindruck hinterlassen. Anna schätzt die *Einfachheit* und Bodenständigkeit dieser Familie und ist betroffen über deren Probleme. Sie fühlt mit, als Belle ihr erzählt, dass sie keine Kinder bekommen könne und den Rest ihres Lebens an den Rollstuhl gefesselt bleibt. Als es darum geht, wer den letzten Brownie bekommt, erzählt Anna, dass sie bereits seit zehn Jahren auf Diät lebt, von ihrem Mann geschlagen wurde, was durch die Klatschpresse ging. Des Weiteren musste sie danach zwei Mal operiert werden, um nun so auszusehen und meint, sie sei irgendwann eine Frau mittleren Alters, die aussähe wie jemand der mal berühmt war. Alle bemerken, dass dies ein Scherz sei und fangen an zu lachen. Die Familie schätzt sie, da sie sich selbst auf die Schippe nimmt und bodenständig zu sein scheint.

Auf dem Heimweg interessiert sich Anna für Williams Familie und fragt ihn, warum seine Schwester im Rollstuhl sitzt. Sie hält sich nicht an Vorschriften, was deutlich wird, als beide an einem Park vorbei kommen: Sie klettert über den Zaun des Parks und beide küssen sich erneut. Sie spazieren im Park entlang, lachen, flirten und sie bittet ihn sich neben sie auf die Bank zu setzen. Was im weiteren Verlauf des Abends passiert, erfährt der Zuschauer nicht.

An einem weiteren Abend gehen sie gemeinsam ins Kino und essen danach in einem Restaurant zu Abend. Sie ist ausgelassen und sie erzählen über die Vergangenheit.

Als eine demütigende Reaktion vom Nachbartisch kommt, ärgert dies William und sie möchte ihn aufhalten zum Tisch zu gehen – ohne Erfolg. Er erklärt den Anwesenden am Nachbartisch ihre Lage und sie zieht ihn zurück an ihren Tisch. Dann baut sie sich selbst vor den Männern am Nachbartisch auf und macht ihnen verbal eine Ansage. Anschließend sagt sie über sich selbst, William gegenüber, sie sei impulsiv und unüberlegt. Nach dem Essen möchte Anna ihn mit auf ihr Hotelzimmer nehmen und bittet ihn, nach einigem Zögern seinerseits, wegen der Paparazzi und eventueller Gerüchte, fünf Minuten zu warten und dann erst nach oben zu kommen. Im Hotelzimmer befindet sich unerwartet Annas Freund, Jeff King. Um Anna nicht bloßzustellen, gibt sich William geistesgegenwärtig als Hotelangestellter aus. Anna entschuldigt sich bei Jeff und beide küssen sich – vor den Augen Williams – und sagt ihm, dass er doch wisse wie sehr sie Überraschungen hasst. Danach entschuldigt sie sich bei William und ist sprachlos, so sehr tut es ihr leid, was geschehen ist.

Liebeskummer zwingt William, in der Folgezeit ständig an Anna denken zu müssen. Einige Zeit später veröffentlichen einige Zeitungen frühere Nacktfotos von Anna. Auf ihrer Flucht vor der Presse steht die eines Tages unverhofft bei William vor der Tür – mit einer Sonnenbrille und legerer Kleidung getarnt. Sie beklagt sich bei ihm über die Veröffentlichung der Nacktbilder, ist traurig darüber, verletzt und auch besorgt, da es nicht nur Bilder, sondern auch ein Video gibt, der den Anschein eines Pornos macht. Sie ist am Boden zerstört und sagt William, dass sie nicht wusste, wo sie sonst hinsolle außer zu ihm. Anna schämt sich für die Bilder und den ganzen Trubel um ihre Person, sie weint und er versichert ihr, dass sie das hinbekommen, er möchte ihr Gutes tun.

Sie reagiert gelassen als Williams Mitbewohner Spike sie im Bad überrascht als sie gerade in der Wanne liegt. Sie entschuldigt sich bei William erneut für das Verhalten ihres Ex-Freundes. Am Küchentisch unterhalten sich beide über die Liebe und ihren Verflorenen. Sie erscheint entspannt und gesteht ihm, dass sie oft an ihn denken musste. Und dass all ihre Beziehungen in einer Katastrophe endeten, wenn sie versuchte, etwas mit einem *normalen* Menschen anzufangen. Später geht er mit ihr den Text für ihre neue Rolle durch. Er bringt sie zum Lachen und sie fühlt sich wohl bei ihm.

Nach dem schönen gemeinsamen Tag geht sie allein in seinem Bett schlafen, kommt ihn aber nachts besuchen. Sie küssen sich und werden intim miteinander. Am nächsten Morgen fragt sie ihn, was Männer so verrückt macht an nackter Haut und

speziell an Brüsten, sie versteht den Wirbel darum nicht. Beide lachen gemeinsam über seine Antwort: „Die Männer gehen mit ihrer Traumfrau ins Bett und erwachen mit der Realität“. Er ist von ihr verzaubert. Sie frühstücken im Bett und sie fragt ihn, ob sie noch ein wenig länger bei ihm bleiben kann. Er antwortet: „Bleib für immer“.

Es folgt eine böse Überraschung, denn Williams Wohnung wird von Reportern belagert. Es stellt sich heraus, dass sein Mitbewohner Spike am Abend zuvor im Pub mit der Anwesenheit Anna Scotts geprahlt hat. Anna ist wütend und genervt, da sie weiß, dass ihre Beziehung zu William zu neuen kompromittierenden Fotos und weiterem Wirbel führen wird. Sie beleidigt William, ist überreizt und lässt es an ihm aus. Sie steigert sich in etwas hinein, meint er. Beide haben unterschiedliche Blickwinkel auf die ganze Situation. Er versteht das Dilemma nicht und meint, diese Story würde nur in die Archive kommen. Sie entgegnet, dass ihr dieser Fehler ewig anhängen würde und sie die Sache mit ihm ewig bereuen würde, zumindest was die Auswirkungen auf ihre Karriere betrifft. Sie bricht das Zusammensein mit William abrupt ab und flüchtet durch den Vordereingang und die unzähligen Paparazzi aus der Wohnung.

Monate später erfährt er von seinem besten Freund Max, dass Anna sich zu Dreharbeiten erneut in London aufhält. William besucht sie am Filmset. Als er sie grüßt, ist sie unterkühlt und scheint nicht recht zu wissen, wie sie sich verhalten soll. Sie geht zu William und sagt ihm, dass sie ihn anrufen wollte. Es kommt zu einem holperigen Gespräch zwischen beiden. Anna hat William einiges zu sagen und bittet ihn, einen kurzen Moment zu warten. Mit einem Kollegen geht sie ihren Text durch, und William wird zufällig Zeuge, wie sie vor dem neugierigen Kollegen verlauten lässt, dass William nur ein flüchtiger Bekannter und beinahe lästig gewesen sei. Erneut verletzt verlässt er das Filmset.

Kurz darauf erscheint Anna in Williams Buchladen und sagt „Da ist eine Lieferung für dich, eine persönliche Lieferung für dich“. Des Weiteren sagt sie ihm, dass sie abreisen werde, wenn der letzte Drehtag vorbei ist. Sie gibt ihm sein Geschenk und möchte, dass er es später öffnet, weil es ihr in ihrer Gegenwart peinlich wäre. Sie entschuldigt sich bei ihm, dass sie sich zwei Mal schäbig benommen hat, und klärt ihn über die Situation am Filmset auf: Sie versichert William, dass sie ihn wirklich liebe. William erwidert, er sei der „schlichte Typ, der sich nicht oft verliebt“ und es dabei belassen möchte. Er meint, er schwebe ständig in Gefahr und könne es nicht ertragen, wenn sie ihn ein weiteres Mal verlassen würde, er würde damit nicht fertig

werden. Sie entgegnet, dies sei ein endgültiges Nein und versteht es. Anna ist in diesem Moment tapfer und selbstbeherrscht. Ihre letzten Worte an ihn zeigen Größe und Stärke: „Vergiss nicht, ich bin auch nur ein Mädchen, dass vor einem Jungen steht und ihn bittet, es zu lieben. Mach’s gut.“ Anna verlässt den Laden.

Erst sein Mitbewohner Spike öffnet William schließlich die Augen, dass seine Ablehnung ein Fehler war. Kurz vor ihrer Abreise, hält Anna eine Pressekonferenz zu ihrem neuen Film – William ist auch dort. Sie meint auf eine Reporterfrage hin, dass er nur ein Freund für sie war. William meldet sich zu Wort und fragt sie, ob sie denkt, dass die beiden mehr als gute Freunde werden könnten. Ebenso fragt er, ob sie ihre Meinung ändern würde, wenn derjenige sich bewusst werden würde, dass er ein Dummkopf wäre und sie auf Knien darum bitten würde. Sie lässt sich erneut die Frage stellen, wie lange sie in London zu bleiben gedenke und quittiert dies mit einem „Für immer“. Im Abspann erwartet den Zuschauer ein klassisches Happy End: Anna und William sitzen zufrieden auf einer Parkbank, Anna ist hochschwanger. Sie sind ein ganz normales glückliches Ehepaar.

6.2.13 *Die Braut, die sich nicht traut (1999)*

Originaltitel: Runaway Bride
Produktionsjahr: 1999
Genre: Liebeskomödie
Gespielte Rolle: Maggie Carpenter

In *Die Braut, die sich nicht traut* spielt Roberts die Rolle der Maggie Carpenter. Sie ist circa Anfang 30, hat braunes gelocktes Haar und eine schlanke Figur. Ihr Kleidungsstil ist als locker und leger zu bezeichnen: Sie ist weit, wenig feminin, nur in der *Öffentlichkeit* modisch, meist trägt sie einen Cowboy Hut und karierte Hemden, also Freizeitkleidung. Dennoch wirkt sie gepflegt. Sie arbeitet im Eisenwarenladen der Familie und stellt kreative Skulpturen aus den Abfällen der Industrie her. Sie stand bereits sieben oder acht Mal vor dem Traualtar, ist aber vor der Trauung immer wieder geflüchtet; nun ist sie ein weiteres Mal verlobt. Sie hat keine Kinder und lebt in einem Haus in einer Kleinstadt.

Des Weiteren mag sie keine Junggesellenwitze und steht kurz vor einer Ohnmacht als sie einen Artikel des erfolgreichen New Yorker Kolumnisten Ike Graham liest. Dieser arbeitet für die Zeitung USA Today. Er ist so bekannt, dass ihn sogar die in

der Nähe seines Hauses tätigen Bauarbeiter kennen. Bei den Frauen hat er jedoch den Ruf eines Chauvinisten. Nachdem Maggie den Artikel las, reagiert sie sich zu Hause an einem Boxsack ab und schreibt einen Artikel an die Herausgeberin der Zeitung. Sie schreibt beispielsweise: Das alles seien „aus der Luft gegriffene Behauptungen“. Es wird deutlich, dass sie sehr sauer wegen des Artikels ist.

Maggie arbeitet in einem typischen Männerberuf: Sie kennt sich mit Handwerk aus und repariert den defekten Drehstuhl in einem Frisörsalon. Dabei kaut sie Kaugummi und erscheint fast kindlich naiv. Sie verpasst Ike zusammen mit der Frisöse bunte Haare. Sie ist dem Kolumnisten gegenüber skeptisch, aber selbstbewusst: „Falls sie übrigens hier sind, um mich anzugreifen und mir ein schlechtes Gewissen zu machen, geben sie auf. Das schaffen sie nicht“. Er antwortet darauf: „Sie nagen die Männer ab, spucken sie aus und das gefällt ihnen.“ Daraufhin lässt sie ihn mit den Worten „Ich habe noch meinen Job“ stehen und lächelt. Sie wehrte sich gegen Ike und genießt nun ihren Triumph.

Ike ist bei ihrer Familie zu Besuch und sieht sich Videos der vergangenen Trauungen an. Bisher zahlte ihr Vater für die Zeremonien, dieses Mal zahle sie jedoch selbst und hat nicht die Absicht, wieder davonzulaufen. In der ersten Trauung sieht man sie als Blumenmädchen mit Zöpfen auf einem Trampolin rumspringend. Die Hochzeit hat einen Hippie-Rocker-Style mit Gitarrensolo. Die zweite Hochzeit findet in einer Kirche statt. Sie ist eine klassische Braut, das Ave Maria läuft und anfangs lächelt sie. Dann aber geht sie an ihrem Mann vor dem Traualtar vorbei und wieder raus aus der Kirche und rennt dann weg. Die dritte Trauung ist ein Fest im Wald mit klassischer Musik und einem adligen Ambiente. Sie kommt auf einem Pferd angeritten und reitet kurz vor dem Altar weiter. Gerüchten zufolge, sei die anstehende Trauung die achte oder neunte, in Wahrheit ist es aber die vierte.

Ike besucht Maggie im Laden als sie gerade das Brautpaar für die Hochzeitstorte aussucht. Er nimmt ihr die zwei Figuren ab und schlägt mit der Braut-Figur auf die Bräutigam-Figur ein. Sie ist schockiert, sagt aber nichts. Sie ist fassungslos, und das sogar noch mehr als er sagt „Die passt zu ihr“. Maggie erscheint genervt von Ike, da er ihr scheinbar überall hin folgt.

Bei der Beichte gesteht der Priester Ike, dass Maggie seinen Ruin wünscht. Sie will ihm die Karriere nehmen und sagt, sie habe üble Gedanken, da sie sein Leben aus Rache vernichten wolle. Dann möchte sie wissen, ob sie durch ein paar Ave Maria

Absolution bekommt, jedoch ist sie nicht katholisch und dürfte gar nicht beichten. Es stellt sich heraus, dass der Priester und sie ein Liebespaar waren und sie auch ihn hat stehenlassen. Ike fragt ihn, wie sie ihre Frühstückseier zubereitet mag. Danach besucht er den nächsten Mann, der von ihr sitzen gelassen wurde. Dieser ist noch immer der rockige Chaot von früher. Ike bekommt von ihm ein Bild von Maggie, auf dem sie oben ohne auf einem öffentlichen Konzert zu sehen ist. Da steht Maggie in der Tür. Die beiden Männer wollen einen Blick auf ihre vermeintlich tätowierte Rose haben und sind enttäuscht, da dies nur ein Abziehbild war, weil Maggie Angst vor Nadeln hat. Ike wirft ihr vor, sie habe ihm das Herz gebrochen, und der Verfllossene stimmt ihm zu, was ihren Groll gegen Ike nur noch mehr schürt.

Maggie geht, als Ike auch zu einem Football-Spiel kommt. Es stellt sich heraus, dass sie in der Schulzeit auch mit dem jetzigen Mann einer Freundin, Joy, zusammen war. Diese scheint davon nicht sonderlich begeistert zu sein, dass Maggie und ihr Mann noch befreundet sind. Als Joy ebenfalls das Spiel verlässt, taucht Maggie wieder auf und setzt sich neben Ike, fragt ihn was er da getan habe und er meint, dass sie sich vor Corie (Jays Ehemann) aufspiele: „Das Schlachtschiff Maggie hat eine Riesenbugwelle.“ Diese Aussage bringt sie zum Nachdenken. Sie sitzt im Laden von Joy und ist unsicher, ob sie mit ihrem Mann flirtet, Joy stimmt ihr zu und erzählt Maggie, dass sie eine erotische Ausstrahlung habe – auf alles, was männlich ist und sich bewegt. Des Weiteren meint Joy, dass Maggie schrullig sei, woraufhin diese eine Art Selbsterkenntnis erlangt: „Je länger ich nachdenke, desto überzeugter bin ich, dass ich im Grunde nichts weiter als eine durchgeknallte emotionale Versagerin bin.“ Joy sagt ihr, sie sei seit dem Kindergarten so und rät ihr, dass sie sich mehr auf ihr eigenes Leben konzentrieren solle.

Später verschafft sich Maggie Zutritt zum Hotelzimmer von Ike. Er erwischt sie dabei und sie flüchtet durch das Fenster. Er droht ihr damit, die Polizei zu rufen, worauf Maggie gelassen reagiert, da sie alle Personen im Ort kennt. Sie hat eine Kassette mit seiner Lieblingsmusik geklaut und hört sie sich zuhause an. Am nächsten Morgen schleicht sie sich erneut in Ikes Hotelzimmer und hält ihm einen Vortrag über seine Art und Weise. Sie bietet ihm an, ihm zu helfen, die Wahrheit über sie zu schreiben und willigt in das vorgeschlagene Interview ein – wenn er ihr 1.000 \$ dafür zahlt. Sie handeln den Preis aus. Er ist bereit, etwas mehr als die Hälfte zu zahlen. Sie zeigt ihm in ihrem Laden die Skulpturen und er meint, sie solle sich in New York selbstständig machen. Maggie zeigt ihm auch alle Verlobungsringe und es

kommt heraus, dass ihr die Männer immer auf ihre jeweilige Eigenart einen Antrag machen. Daraufhin erzählt Ike, wie romantisch es wäre, wenn er einer Frau einen Antrag machen würde, worauf sie gelassen reagiert. Dennoch bricht langsam das Eis zwischen beiden, als sie sich über seine Ehe und das Ende dieser unterhalten.

Beim Aussuchen des Brautkleides entscheidet sich Maggie für ein anderes als das ursprünglich gedachte. Ike ist ebenfalls anwesend. Die Verkäuferin kommentiert ihre Frage, ob das Kleid verkäuflich sei, mit den Worten: „Es ist übertrieben teuer für eines von deinen Kleidern, Maggie. Du trägst es ja höchstens zehn Minuten oder so.“ Maggie verschlägt es die Sprache, und sie weiß nicht, wie sie reagieren soll. Ike überzeugt die Verkäuferin davon, dass sie Maggie das Kleid doch verkauft. Maggie ist überglücklich und probiert das Kleid an.

Später treffen sich Ike, Maggie und ihr Verlobter Bob in einem Restaurant: Sie bestellt das gleiche Omelette wie Bob. Dieser ist Trainer und spricht ständig von Visualisierung und Fokus, was Maggie unangenehm zu sein scheint. Ike durchschaut diese Gefühle. Ein Besuch bei Maggies Oma bringt die Theorie ans Licht, dass sie lediglich Angst vor der Hochzeitsnacht habe. Dies widerlegt Maggie umgehend. Später schenkt sie Ike eine teure, seltene Schallplatte von einem der Lieder, die auf seinem Tape waren.

Maggie kümmert sich um ihren Vater, den sie sogar aus einer Bar abholt, wenn er betrunken ist. Es scheint nicht das erste Mal zu sein und es ist ihr unangenehm vor Ike. Sie schämt sich für ihren Vater und erzählt Ike bei einem Ausflug, dass sie nur wegen ihres Vaters zurück in die Kleinstadt kam und um den Laden zu führen. Beide unterhalten sich angeregt, bis sein Auto kaputt geht. Maggie erkennt schnell den Fehler, benötigt jedoch Werkzeug, um es zu reparieren.

Der Polterabend von Maggie und Bob ist im Hawaii-Stil gehalten. Alle Gäste scheinen sich zu amüsieren, nur Maggie nicht. Sie wartet ungeduldig auf Ike und scheint nervös, als dieser plötzlich neben ihr steht. Unter den folgenden Trinksprüchen hat Maggie sehr zu leiden, jedoch meint es keiner böse mit ihr, es lachen alle und jeder macht sich über sie lustig. Davon ist Maggie wenig begeistert, es ist ihr unangenehm. Ike bringt ebenfalls einen Trinkspruch und verteidigt Maggie damit. Er hält den Gästen einen Spiegel vor, worauf sie ihm vor der Tür sagt, dass er sie damit gedemütigt habe. Er meint zu ihr: „Sie haben Angst davor, sie selbst zu sein. Sie sind verloren.“ Er klärt sie zudem über die Sache mit den Frühstückseiern auf: Er möchte

ihr damit aufzeigen, dass sie die Eier immer so wie ihre Männer will und auch die Hochzeitsreise nach den Wünschen des Mannes gebucht wurde. Ike trifft sie sehr damit, sie beleidigt ihn, und es wird klar, dass sie eigentlich weiß, dass er damit Recht hat. Dennoch ist sie *gefangen in der Verlobung*. Erstmals wehrt sie sich gegen ihren Vater und seine unangemessenen Kommentare. Des Weiteren sagt sie ihm, dass es ihr nicht gefällt, dass er solch schwerer Trinker ist.

Bei einer weiteren Hochzeitsprobe will sie Ike beweisen, wie gut sie als Braut ist. Doch statt die Zeremonie einzustudieren, spielt sie mit der Kirchenglocke und hat sichtlich Spaß dabei. Dann üben sie den Einlauf der Braut, wobei Ike den am Altar wartenden Bräutigam spielt. Plötzlich fällt es ihr leicht auf den Traualtar zuzulaufen. Bei Ike angekommen, küssen sie sich vor allen Beteiligten. Bob stürmt aus der Kirche. Später stehen Ike und Maggie vor der Kirche und küssen sich erneut. Ike bittet sie, mit einem Mann vor den Traualtar zu treten, der sie liebt und den sie liebt. Sie werden ein Paar. Die Beziehung inspiriert beide. Maggie ist ausgelassen, glücklich, scheint wie gelöst von allem Ballast und Problemen. Beide haben Spaß zusammen, gemeinsame Interessen, und er schreibt sogar wieder an seinen Buch.

Am Tag der Hochzeit von Ike und Maggie herrscht ein großer Medienrummel, alle Freunde Ikes aus New York sind da, die gesamte Stadt ist in Aufruhr. Maggie bekommt, angesichts des Trubels, Angst, dass Ike sie im Stich lässt und nicht zur Hochzeit kommt. Zwar ist sie angespannt und kurz vor einer Ohnmacht, aber auch voller Vorfreude. Geistesabwesend steht sie vor dem Ventilator, und die Panik steht ihr ins Gesicht geschrieben. In der Kirche hält Ike Blickkontakt, während sie auf ihn zuläuft. Sie bleibt kurz stehen, geht dann aber strahlend weiter. Erst als sie vom Blitzlicht einer Kamera geblendet wird, bricht der Augenkontakt zwischen beiden ab, und sie rennt erneut davon und springt aus dem Fenster. Sie springt auf einen Transporter, Ike läuft ihr hinterher, aber kann das Auto nicht mehr einholen. Erneut ist Maggie gescheitert – es war der fünfte Anlauf.

Die erneute geplatzte Hochzeit ist das Hauptthema in der Presse und im lokalen Radio. Maggie hat sich zurückgezogen. Joy rät ihr zu einem zweiten Versuch mit Ike, doch Maggie zweifelt, ob es überhaupt richtig war, mit Ike zusammen sein zu wollen, und lenkt sich mit Sport sowie ihrer Arbeit ab. Später verkauft sie, auf Ikes Rat hin, eine ihrer Lampen in New York und testet ausgiebig, welche Zubereitungsart ihrer Frühstückseier ihr am besten schmeckt. Nun endlich kümmert sie sich ausschließlich um sich und ihr Leben und versucht herauszubekommen, was sie will.

Eines Tages sitzt sie bei Ike in seiner New Yorker Wohnung und ist sich unsicher, ob sie überhaupt hätte kommen sollen. Er ist reserviert ihr gegenüber, aber lobt ihre Arbeiten. Maggie möchte über die Gründe des Wegrennens reden: Er wusste, wer sie wirklich war. Nur sie wusste das nicht und ist deshalb weggelaufen. Sie musste erst sich selbst finden, um dann wirklich für einen Partner und eine Hochzeit bereit zu sein. Ike hat ihr die wahre Liebe gezeigt, und nun weiß sie, wann und wie sie heiraten möchte – und wie sie ihre Eier zum Frühstück mag. Sie überreicht Ike ihre Laufschuhe und macht ihm auf dem Balkon einen Heiratsantrag. Er überlegt kurz, und sie erzählt ihm die Worte, die er ihr damals sagte, als er von seinem perfekten Heiratsantrag sprach. Maggie und Ike heirateten am Ende des Films auf einer Koppel, allein und nur mit dem Pastor. Dieses Mal gelingt es, und erst nach dem Kuss erscheinen alle Freunde und Verwandten. Anschließend reiten sie auf Pferden davon.

6.2.14 *America's Sweethearts* (2001)

Originaltitel: *America's Sweethearts*

Produktionsjahr: 2001

Genre: Komödie

Gespielte Rolle: Kiki Harrison

Roberts spielt in *America's Sweethearts* die Rolle der Kiki Harrison. Sie ist Mitte 30 und hat dunkelbraunes, langes, glattes Haar. Nachdem sie 30 Kilogramm abgenommen hat, ist sie nun von schlanker Figur. Sie trägt eine Brille, geschmackvollen Schmuck und ist locker und leger gekleidet, wirkt gepflegt und jung. Kiki arbeitet als Assistentin ihrer Schwester Gwen und ist dort ein Mädchen für alles. Verliebt ist sie in Eddie, aber nicht mit ihm liiert, da er der Ex-Mann ihrer Schwester ist. Sie hat keine Kinder und lebt in Los Angeles.

Der Filmproduzent Lee Phillips muss die in Trennung lebenden Eheleute Eddie Thomas und Gwen Harrison zur Premiere eines neuen Films zusammenbringen. Beide sind bekannte Stars Hollywoods, allerdings nur als Paar beim Publikum beliebt. Während Gwen einen latinoamerikanischen Liebhaber hat, verbleibt Eddie nach der Trennung und seinem Zusammenbruch in einer Nervenklinik. Erschwerend kommt hinzu, dass der exzentrische Regisseur und dreifache Oscar-Preisträger Hal Weidmann sich weigert, den Film früher als während der offiziellen Vorführung vor der Presse zu zeigen. Damit die enttäuschten Presseleute die Premiere nicht vorzeitig

verlassen können, organisiert Lee Phillips die Vorführung in einem abseits liegenden Hotel in Nevada. Er hofft, dass Gwen und Eddie nochmals zusammenfinden, auch Kiki liegt daran, dass sie sich wieder annähern. Gwen entgegnet ihr daraufhin, dass sie eine Romantikerin sei, die keine Ahnung davon hat, was es heißt verheiratet zu sein. Gwen ist generell sehr abwertend zu ihr: Während Kiki sich stets um Gwen und ihren Hund kümmert, steht sie in ihrem Schatten. Gwen nimmt ihr das Kissen weg und weckt sie mitten in der Nacht. Sie meint, Kiki schaffe kaum etwas ohne ihre Schwester. Vermutlich nur aufgrund der Schwesternliebe lässt sich Kiki diese Aussage gefallen.

Vor der Premiere wird Eddie zunehmend klar, dass er zahlreiche charakterliche Schwächen von Gwen übersehen hat, weil er sie für das richtige Leben so sehen wollte, wie sie sich in ihren Filmrollen gibt. In einer Rückblende wiegt sie 30 Kilogramm mehr, trägt eine Brille und biedere Kleidung. Sie ist für Eddie nach der Trennung da und hört ihm zu. Derzeit ist sie in ihn verliebt, aber er hat nur Augen für Gwen. Für ihn ist Kiki stets nur die gute Freundin („lieb und klasse“), dennoch küsst und umarmt er sie unvermittelt. Wieder in der Jetzt-Zeit entschuldigt er sich für den damaligen Kuss und macht ihr Komplimente. Er sagt, damals war er an seinem Tiefpunkt und nutzte die tröstende Situation aus. Nach der Entschuldigung ist Kiki durcheinander, enttäuscht und gibt vor, dass sie von all dem nichts mehr weiß. Traurig darüber will sie dennoch ihrer Schwester helfen und fährt Eddie zu einem Treffen mit Gwen.

In einem Interview schwärmt Eddie von Kiki und erzählt auch Gwen, dass Kiki phantastisch aussieht. Kiki liebt seinen Humor und ist zunehmend gelangweilt von ihrer Schwester, was an einem Beispiel besonders deutlich wird: In einem Interview, welches Gwen führt, fängt Kiki an zu stricken. Kiki massiert Eddie, was Gwen furchtbar findet und neidisch ist. Sie ist jedoch nur auf die Massage an sich und nicht auf ihre Schwester eifersüchtig. Später massiert Kiki ihrer Schwester den Nacken während diese in der Badewanne sitzt. Gwen kritisiert wie immer an ihr rum und beide unterhalten sich über die Vergangenheit. Kiki sagt ihrer Schwester, dass sie nicht für Gwen bei Eddie lügt, da sie dies immer tun musste: Stets musste die mit Gwens Freunden für sie Schluss machen und war dadurch die meist gehasste Schülerin des Jahres. Zudem mache ihr Gwen permanent ein schlechtes Gewissen: Wenn Kiki Eddie nicht anlügen würde, würde dieser eben allein sitzen bleiben. Sie hilft ihrer Schwester daraufhin nur, weil sie Eddie mag. Sie sagt im Namen ihrer Schwester für sie ab

und geht stattdessen mit Eddie essen. Anfangs ziert sich Kiki bei diesem Angebot Eddies, willigt dann aber doch ein, weil sie dem Filmprojekt nicht im Wege stehen möchte.

Das Essen verläuft gut, Kiki ist schlagfertig, tough, intelligent und witzig – Eddie und sie liegen auf einer Wellenlänge und verstehen sich prächtig. Er fragt sie, wovon sie träume. Sie entgegnet „Von Brot“, denn dies sei etwas was sie aufgrund der Diät nicht haben könne. Es wird nur allzu deutlich, dass das Brot an dieser Stelle nicht nur für das Nahrungsmittel steht sondern eine Metapher für Eddie ist, den sie auch nicht haben kann und deswegen von ihm träumt. Nach einer Prügelei mit dem neuen Freund Gwens und Eddie, ist Kiki für ihn da, sie macht sich große Sorgen um ihn und bringt ihn auf sein Zimmer. Kiki kümmert sich liebevoll um ihn, legt ihm Eisbeutel auf die Wunden und dann küssen sie sich. Kiki fragt „Was war das?“, er entgegnet „Der nächste Fehler“, Kikis Reaktion „Ein Fehler oder Wahnsinn?“ Am nächsten Morgen wachen sie nebeneinander auf. Kiki ist es peinlich, sie möchte erst Zähne putzen und versteckt sich unter ihrer Decke. Danach frühstücken sie zusammen, und Eddie ist begeistert davon, dass sie sich Butter auf ihr Brot schmiert. Gwen ruft bei Eddie an, er geht sofort zu ihr und lässt Kiki allein sitzen. Diese ist enttäuscht, weil er vor Gwen nicht zu der letzten Nacht steht.

In Gegenwart ihrer Schwester reißt sich Kiki zusammen, macht ihr Rührei und klappt dabei laut in der Küche. Es wird sehr deutlich, dass sie wütend ist. Heimlich lauscht sie dem Gespräch zwischen Gwen und Eddie. Dies macht Kiki so wütend, dass sie laut wird, ausflippt und reinen Tisch bei Eddie und ihrer Schwester macht. Eddie läuft ihr nach, Kiki beleidigt ihn und lässt ihn abblitzen, weil dieser Gwen immer wieder zurück möchte. Kiki verfällt wieder dem Essen als Kompensation ihrer negativen Gefühle. Sie isst ein riesiges Frühstück allein, weil sie sauer auf ihre Schwester ist, da diese immer ihren Willen bekommt. Sie ist der Meinung, dass ihr die Schwester nichts Positives gönnt und daher alles haben möchte, was Kiki mag. Ein Bekannter, Lee, sagt ihr, dass, wenn sie mit Eddie zusammen sein möchte, sie dies in Angriff nehmen und um ihn kämpfen muss. Sie kann es nicht. Zu anständig ist sie ihrer Schwester gegenüber, sie möchte ihr den Mann nicht wegnehmen.

Später findet die Filmvorführung statt und gerät außer Kontrolle. Weidmann hat ohne Drehbuch die Schauspieler und auch alle anderen Mitarbeiter ohne deren Wissen privat gefilmt und entsprechend geschnitten, um die Authentizität seiner Werke neu zu definieren. Kiki ist ebenfalls Teil des Films – vor vielen Jahren und mit 30 Kilo-

gramm mehr. Als der Film immer privater wird, eskaliert die Situation, welche Gwen zu retten versucht. Sie möchte wieder mit Eddie zusammen sein beziehungsweise ist sie der Annahme, dass beide wieder zusammen sind – aber nur für die Journalisten. Diesmal bekommt sie eine Abfuhr von ihm, denn er gibt vor allen Anwesenden zu, dass er Kiki liebt. Gwen ruft ihre Schwester auf die Bühne. Kiki redet Klartext mit ihr, woraufhin Gwen sie kündigt. Eddie gesteht ein weiteres Mal seine Liebe, Kiki ziert sich noch ein wenig. Nach einer weiteren Liebeserklärung gewinnt er schließlich doch ihr Herz, sie küssen sich vor allen Journalisten.

6.2.15 *Mona Lisas Lächeln* (2003)

Originaltitel: *Mona Lisa Smile*

Produktionsjahr: 2003

Genre: Drama

Gespielte Rolle: Katherine Ann Watson

Katherine Ann Watson, von Roberts in *Mona Lisas Lächeln* gespielt, ist Anfang 30, hat braune, lange Haare, eine schlanke Figur und ist beliebt bei vielen ihrer Studentinnen. Sie stammt aus Kalifornien und lebt nun in Neu-England und arbeitet als Dozentin am Kunstgeschichtlichen Institut am Wellesley College. Sie trägt der Zeit angemessene Kleidung, dennoch modern und ohne Verzierungen. Ihr Make-Up ist dezent, insgesamt wirkt sie gepflegt und adrett. In Kalifornien hat sie einen Partner, der es toleriert, dass sie nun in Neu-England wohnt. Beide führen eine unkonventionelle Beziehung, er ist um einiges älter als Katherine und möchte sich verloben.

Im Herbst 1953 beginnt Katherine am renommierten Wellesley College Kunstgeschichte zu unterrichten. In ihrer ersten Stunde ist sie sehr unsicher und scheint überfordert mit dem Wissen der Studentinnen, denn diese stellen viele, spezifische Fragen. Katherine muss sich behaupten und Selbstbewusstsein ausstrahlen, was ihr in der zweiten Stunde bereits besser gelingt.

Das College nimmt nur Frauen auf, und sie fühlt sich nach nur kurzer Zeit von der konservativen Mentalität des Lehrkörpers gestört. So versucht sie ihren Studentinnen Eigenständigkeit beizubringen. Sie hat auch studiert und ist eine Art Freidenkerin, die etwas bewirken möchte bei ihren Studentinnen und ihnen zeigen möchte, dass es auch andere Dinge außer Heiraten und Familie gibt. Um die Studentinnen auf die Ehe vorzubereiten, bekommen sie Benimm-Unterricht am College neben den

regulären Vorlesungen. Katherine stellt sich gegen die damals herrschenden Konventionen und ordnet sich ihnen nicht unter – im Gegensatz zu einigen ihrer Studentinnen, die eine Heirat als wesentlich wichtiger erachten als eine gute Ausbildung. Katherine beginnt, sich mehr und mehr für ihre Studentinnen und deren Unabhängigkeit zu engagieren. So bringt sie ihnen bei, selbstständig zu denken und ihren Weg abseits der konventionellen Lebensentwürfe zu finden. Betty ist eine von Katherines Studentinnen und bereits verheiratet, dennoch studiert sie. Sie verteidigt die Ehe und konventionellen Rollen, so dass sie Katherines größte Gegenspielerin wird. Katherine ist das Gegenteil von Betty: fortschrittlich, progressiv und eigenständig. Für die intelligente und schlagfertige Giselle und die schüchterne Connie wird Katherine mit ihrer Art und ihren unorthodoxen Lehrmethoden zum großen Vorbild. Diese Auflehnung gegen das College-System passt nicht zu den Regeln und Vorstellungen der College-Leitung, so dass Katherine gekündigt wird. Später wird sie gebeten, doch wieder am College als Dozentin zu arbeiten, was sie auch annimmt, nur um kurze Zeit später zu kündigen und gänzlich nach Europa auszuwandern.

6.2.16 *Hautnah – Closer (2004)*

Originaltitel: Closer
Produktionsjahr: 2004
Genre: Drama
Gespielte Rolle: Anna

Die Protagonistin Anna ist schlank, hat blonde lange Haare und erscheint gepflegt, frisch, jugendlich und professionell. Sie ist Fotografin und veranstaltet ab und an Ausstellungen, in denen sie Portraits von Fremden ausstellt. Die im Film gezeigte Ausstellung nennt sich *Strangers*. Sie lebt in einem Loft in London, welches sowohl das Fotostudio als auch ihre Wohnung beinhaltet.

Der erfolglose Schriftsteller Dan kommt zu Anna ins Fotostudio und möchte sich für einen Roman fotografieren lassen, der auf dem Leben seiner Freundin beruht. Anna und Dan führen ein angeregtes Gespräch über das Buch, wobei sie leicht nervös wird als es um das Thema Sex geht. Es herrscht eine sexuelle Anspannungskraft zwischen beiden, Dan sagt zu ihr „Komm her“. Sie macht zwar einen toughen Eindruck und antwortet ihm „Ich küsse keine fremden Männer“, dennoch erwidert sie seinen

Kuss mit Leidenschaft. Danach möchte sie wissen, wer die beschriebene Alice aus dem Roman ist und ob die beiden zusammen wohnen. Er erzählt ihr, dass er mit Alice liiert ist und sie auch zusammen wohnen. Anna stößt ihn von sich weg, macht die Musik aus und sie streiten sich. Sie reagiert sehr gekränkt auf die Tatsache, dass er liiert ist und sie dennoch küsst. Auch dass Alice in ihr Fotostudio kommt, um Dan abzuholen, missfällt ihr. Alice bekam mit, dass sie sich küssten, Dan meint zu Anna „Du hast mein Leben ruiniert“, sie entgegnet: „Du wirst darüber hinwegkommen.“ Sie macht einen toughen Eindruck, ist professionell und rigoros – und stets höflich zu Alice.

Später soll sie Alice fotografieren. Beide Frauen unterhalten sich, während Anna fotografiert. Anne fragt Alice ein wenig aus, wobei Alice ihr gesteht, dass sie das Gespräch von Dan und ihr gehört habe. Anne ist geschockt und sagt ihr: „Ich bin keine Diebin, Alice“ und bietet ihr einen Drink an.

Dan inszeniert ein Treffen zwischen Anna und einem Fremden. Sie sitzt im Aquarium, wartet aber nicht auf ein Date – sie weiß nichts davon. Es spricht sie ein Fremder an, sie antwortet höflich. Als er Anspielungen macht, weiß sie damit nichts anzufangen, da sie nichts vom Date weiß. Dennoch bedankt sie sich für seine Komplimente, sie plaudern über Fische und als er von einem Hotel redet, ist sie überrascht – sie weiß noch immer nicht, dass dies eigentlich ein Date ist. Sie fragt ihn, ob sie ihn schon einmal fotografiert habe, er erzählt ihr daraufhin vom angeblichen Gespräch der beiden im Chat. Ihr wird schlecht und sie erklärt ihm, dass es lediglich ein Streich war. Er entschuldigt sich bei ihr und steht auf. Anna ist diese Situation unangenehm, er bedrängt sie und sie erklärt ihm, dass nicht die beiden chatteten, sondern Dan und er. So klärt sich die Situation auf. Nachdem das Missverständnis aufgeklärt ist, gehen beide zusammen spazieren und unterhalten sich über das Internet. Sie fotografiert ihn auf einer Brücke und erzählt ihm, dass sie Geburtstag hat. Er kauft ihr spontan einen Luftballon, wovon sie sehr angetan zu sein scheint.

Bei einer ihrer Ausstellungen hat sie das Bild von Alice ausgestellt. Mit Larry ist sie seit vier Monaten zusammen und seine schlechten Angewohnheiten amüsieren sie noch immer. Dan ist auch auf der Ausstellung und Anna erzählt ihm, dass er und Larry sich kennen. Sie meint zu ihm „Gute Arbeit, Amor“ und unterhält sich angeregt mit Dan, weshalb sie nicht bemerkt, dass sich ihr Freund an Alice heranmacht. Nach der Ausstellung ist sie überrascht, dass Dan noch da ist. Er gesteht, dass er ihr ein Jahr lang auflauerte, sie ist abweisend ihm gegenüber und möchte nicht, dass er sie

stalkt, weil sie nicht in ihn verliebt sei. Sie wirkt nachdenklich und auch ein wenig überfordert mit der Situation. Nach dem Gespräch geht sie wieder rein und lügt Larry über die eben stattgefundene Situation an. Sie ist gelassen, aber auch ein wenig unsicher und sagt unschöne Dinge zu ihm. Zwar entschuldigt sich Anna danach bei Larry, scheint aber in der Beziehung nicht wirklich glücklich zu sein. Es zeigt sich immer öfter, dass beide Probleme haben: Nachdem er von einer Geschäftsreise zurück ist, macht sie ihm Tee und fragt, ob er ein Bad nehmen möchte. Auf die Frage ob nicht beide baden gehen wollen, lügt sie ihn an: Sie nahm gerade ein Bad, sei bereits angezogen und müsse noch Milch besorgen. Als er ihr ein Geschenk überreicht, sagt sie ihm lediglich kühl, dass er wunderbar sei, und wirkt nachdenklich. Larry erzählt ihr, dass er in New York mit einer anderen geschlafen hat, sie fragt ihn, warum er ihr das erzählt, „Weil ich dich liebe“. Anna reagiert darauf ruhig und gelassen, entgegnet ihm sogar „Das macht nichts“. Es fällt ihr schwer, ihm zu beichten, dass sie ihn eigentlich verlassen möchte wegen Dan. Sie liebt ihn und beide trafen sich ein Jahr lang, obwohl sie verheiratet ist. Seine Reaktion darauf fällt heftig aus: „Du bist feige, du verwöhnte Schlampe!“, aber auch darauf reagiert sie ruhig. Sein Verhalten wird immer lauter und widerlicher, er beleidigt Anna. Dennoch nimmt sie ihn in den Arm als er zu weinen beginnt. Später unterhalten sie sich in einem anständigen Ton über die Affäre und sie beantwortet ihm jede Frage. Es ist ihr unangenehm, und nun wird auch sie laut, woraufhin er sie erneut beleidigt und sie das Haus verlässt.

Dan und Anna sind mittlerweile ein Paar und in einer Bar in einer Oper. Sie erscheint müde und kommt gerade von einem Treffen mit ihrem Ex-Freund. Beide unterhalten sich über ihn, und sie erzählt Dan, dass sie sich nur mit ihm traf, weil dieser sie sehen und die Scheidungspapiere unterschreiben wollte. Dan reagiert kühl: „Ich liebe dich und geh jetzt pissen.“ Mit dieser Aussage ist sie nicht zufrieden. Die Rückblende zeigt, wie sie sich mit ihrem Ex-Mann trifft: Beide sind verhalten und reserviert, sie versucht ein normales Gespräch mit ihm zu führen. Sie erklärt ihm, dass sie nicht zu ihm zurückkommen werde, ist abweisend und bemüht sich, emotional stark zu sein – bis sie sieht, dass er noch immer den Ehering trägt. Er verlangt von ihr, ein letztes Mal mit ihm zu schlafen, und werde er die Scheidungspapiere unterschreiben. Sie möchte von ihm in Ruhe gelassen werden, er hingegen möchte Macht über sie. Wieder in der Bar: Dan bekommt heraus, was zwischen beiden gelaufen ist und Anna verlangt von ihm, dies zu verstehen: „Ich habe getan, was er wollte und nun lässt er uns für alle Zeiten in Ruhe.“ Dan antwortet: „Du bist zu feige um von ihm

gehasst zu werden.“ In einer weiteren Rückblende sieht der Zuschauer, wie sie ihrem Ex-Mann sagt: „Ich mache das hier nur aus Schuldgefühlen und aus Mitleid.“ Sie willigt in den Vorschlag ein und unterschreibt.

Später kommt es dazu, dass sich ihr vermeintlicher Ex-Mann und Dan unterhalten. Es kommt heraus, dass Anna depressiv sei und nie glücklich werden *will*. Des Weiteren kommt heraus, dass sie die Scheidungspapiere nicht zum Scheidungsanwalt geschickt hat. Beide Männer führen ein Streitgespräch über sie, und Dan konfrontiert ihn mit Einzelheiten aus seinem Leben. Scheinbar ist Anna wieder mit ihrem Mann zusammen. In der Schlusszene verhält sie sich liebevoll ihrem Mann gegenüber: Sie legt im Bett sein Buch weg und macht das Licht für ihn aus. Dann dreht sie sich um und scheint noch immer nicht glücklich zu sein.

6.2.17 *Duplicity* – Gemeinsame Geheimsache (2009)

Originaltitel: *Duplicity*
Produktionsjahr: 2009
Genre: Thriller
Gespielte Rolle: Claire Stenwick

In *Duplicity* spielt Roberts die Rolle der ca. 40-jährigen Claire Stenwick. Sie hat mittelbraunes, langes Haar und eine schlanke Figur. Ihr gesamtes Erscheinungsbild ist als elegant zu bezeichnen. Beruflich ist die alleinstehende, kinderlose Frau als Under-Cover-Agentin bei der CIA tätig und lebt in New York City. Mehr erfährt der Zuschauer nicht über Claire.

Zu Beginn des Films ist sie reserviert, aber bestimmt und selbstbewusst. Als sie auf den MI6-Spion Ray Koval trifft, tut sie so als ob sie ihn nicht kenne. Sie besteht regelrecht darauf, dass sie ihn nicht kennt – auch wenn er immer wieder das Gegenteil behauptet. Die beiden hatten fünf Jahre zuvor einen One-Night-Stand in der US-Botschaft in Dubai. Er erzählt ihr, dass sie ihn damals bezirzt und verführt hat. Die beiden haben miteinander geschlafen, danach betäubte sie ihn, durchsuchte sein Hotelzimmer und stahl ägyptische Raketencodes von ihm – aber jetzt kann sie sich nicht daran erinnern. Sie geht, er folgt ihr, sie warnt ihn und bittet ihn sie nicht zu belästigen. Dann stellen beide fest, dass sie zusammen arbeiten sollen – ihre Chefs möchten dies so. Sie will nicht mit ihm zusammenarbeiten. Claire macht einen starken, selbstbewussten Eindruck, wirkt abgeklärt. Sie macht Ray klar, dass sie der

Boss und er der Bote ist. Sie ist eine gute Lügnerin und täuscht ihre Mitmenschen – eigentlich arbeitet sie bei einer anderen Firma und schleuste sich in diese nur ein, um Informationen zu sammeln. Zurück in ihrer Wohnung macht sie sich allein zu essen. Sie erweckt fast den Anschein, als fühle sie sich einsam. Der Kühlschrank gibt nicht viel her außer Salat und Wasser zum Abendessen. Während des Essens schaut sie gedankenverloren aus dem Fenster.

Sie muss beruflich nach Rom, wo sie mit Ray das gleiche Spiel wie in der Bar spielt: Sie kennt ihn nicht und kann sich auch nicht an ihn erinnern. Auffällig ist, dass sie weicher und entgegenkommender ist. Sie entschuldigt sich bei ihm und bereut, dass sie für die CIA gearbeitet hat. Sie macht ihm ein eindeutiges Angebot: Claire möchte von ihm für ihre Untaten bestraft werden. Die beiden schlafen erneut miteinander. Die nächsten drei Tage und Nächte verbringen sie zusammen, wobei sie sich fragt, ob es sich gelohnt hat.

Immer wieder diskutieren beide miteinander – sie vertrauen sich gegenseitig nicht. Beide sind Spione, deshalb „denken wir beide so, weil wir dasselbe tun“. Sie kommen zu dem Schluss: „Keiner vertraut dem anderen, aber wir geben es zu.“ Sie schlägt ihm eine Idee vor, wie beide gut miteinander auskommen. Es ist klar zu erkennen, dass sich beide mehr als sympathisch sind und eine Affäre haben. Jedes Mal wenn sie sich begegnen, schlafen sie miteinander. Durch Zufall erfährt sie von seiner Frau: Sie ist geschockt, als sie ihn mit einer anderen auf einem Foto auf seinem Schreibtisch sieht. Äußerlich bleibt sie trotz dieser kränkenden Information ruhig, um bei ihm kein Aufsehen zu erregen. Sie verhört diese Frau und bleibt gelassen, ist aber auch leicht genervt, arrogant und empfindet kein Mitleid mit der Frau – zum einen, weil das ihr Job ist und zum anderen, weil diese Frau mit *ihrem Mann* geschlafen hat.

Als sich beide in London wiedersehen, freut sie sich dennoch ihn im Hotelzimmer zu sehen. Sie küssen sich überschwänglich, und sie scheint glücklich zu sein. Er erzählt ihr, dass er gekündigt habe und nun kein Spion mehr sei. Sie ist misstrauisch, aber auch sie hat gekündigt, um mit ihm zusammen sein zu können. Dabei hat sie aber alle wichtigen Unterlagen mitgenommen. Sie zeigt Eigenschaften, die von gerissen und skrupellos, hinzu menschlich und verwundbar reichen. Sie bekommt einen Job als *Maulwurf* angeboten und hintergeht ihn damit, beichtet es ihm aber. Sie sprechen darüber, als die Maske beider fällt. Sie sitzen auf einer Bank, liebevoll sagt sie zu ihm „Komm her“. Er nennt sie berechnend und ein „eiskaltes, gewissenloses Lu-

der“. Dies zeigt sich auch in ihrer Beziehung. Angeblich hat sie einen Stringtanga im Schrank gefunden. Als sie ihn darauf anspricht, beteuert er seine Unschuld und Treue, er meint, es sei ihr eigener Stringtanga.

Sie spielt mit ihm und er mit ihr. Eigentlich wollte sie die *Beziehung* beenden und abhauen. Aber Claire kommt zurück und beide streiten sich. Sie ist fertig mit ihm. Beide stellen fest, dass sie ihren Fallschirm, ihren Rettungsanker behalten wollen. Und sie möchte ihren Erfolg nicht von ihm ruinieren lassen. Abgeklärt erklärt sie ihm: „Wir sind mitten im Spiel. Wie haben keine Zeit.“ Sie enttarnt ihn bei seiner Firma als Doppelagenten und sagt, dass er eine wichtige Formel stahl. Danach treffen sich beide am Flughafen. Sie sagt ihm, dass sie ihn liebt, aber er weiß nicht, ob er ihr glauben kann. Claire sagt, sie wolle so normal sein wie andere Menschen und ihrer Liebe vertrauen – und an die Worte zu glauben: „Ich weiß, wer du bist, und ich liebe dich trotzdem.“

6.2.18 *Valentinstag (2010)*

Originaltitel: Valentine's Day
Produktionsjahr: 2010
Genre: Komödie
Gespielte Rolle: Kate Hazeltine

Im Film *Valentinstag* spielt Roberts die Rolle der Kate Hazeltine. Sie ist ungefähr 40 Jahre alt, hat rotbraunes, langes und gewelltes Haar sowie eine schlanke Figur. In der ersten Szene trägt sie eine Army-Uniform, was sie maskulin wirken lässt. Nachdem sie sich im Flugzeug umzog trägt sie weite Kleidung, welche wenig figurbetont ist und noch immer einen maskulinen Eindruck hinterlässt. Sie arbeitet als Captain bei der U.S. Army, also in einem typischen Männerberuf. In Verbindung mit ihrem Kleidungsstil bedient sie das Klischee, dass Frauen, die bei der U.S. Army arbeiten, unweiblich wären. Dies wird leicht aufgewogen durch ihre gepflegte Art, zudem bewahrt sie sich ihre Weiblichkeit durch das Tragen von Make-Up und Schmuck.

Am Anfang des Films lernen sich Kate und ihr Sitznachbar Holden im Flugzeug kennen. Das Gespräch suggeriert, dass sie zu ihrem Mann fliegt, um ihn nach 11 Monaten für eine Nacht zu besuchen. Sie äußert sich nicht dazu, ist sehr zurückhaltend, wirkt melancholisch und fast ein wenig traurig, aber auch aufgeregt. Nach einiger

Zeit lockert sich die Anspannung und die beiden spielen sogar Schach. Sie lacht, ist herzlich und charmant. Sie flirtet miteinander und sie lässt sich von ihm am Flughafen sogar helfen. Nachdem sie kein Taxi bekommen konnte, lädt er sie ein, bei ihm mitzufahren, um schneller zu ihrem *Mann* zu kommen. Zunächst sieht es so aus, als ob sich beide sehr sympathisch wären, was die Situation für den Zuschauer zu diesem Zeitpunkt noch verworren erscheinen lässt. Sie flirtet einerseits mit ihrem Sitznachbarn und andererseits, fährt sie zu ihrem Mann. In einer späteren Szene wird diese Verworrenheit jedoch aufgelöst. Sie fährt wirklich zu einem *Mann*, nämlich zu ihrem kleinen, circa 8 Jahre alten Sohn.

7 Typisierung der Frauenbilder

Es gibt zwar keine einheitliche Verwendung des Begriffs *Stereotyp*, aber er kann als ein Teilaspekt der kognitiven Komponente gesehen werden – wenn davon ausgegangen wird, dass „Vorurteile eine Einstellung sind, die sich aus drei Komponenten (kognitive, affektive und verhaltensbezogene) zusammensetzt“ (Taschner 1990, S. 92). Neben den kognitiven Komponenten, enthalten die Geschlechterstereotypen deskriptive und präskriptive Komponenten. Die Aufgabe der deskriptiven Komponente ist es, Individuen ganz bestimmte Merkmale zuzuschreiben – allein aufgrund ihres Geschlechtes. Das heißt, diese Komponente stellt Annahmen darüber auf, wie Frauen innerhalb einer Gesellschaft *zu sein haben*, wohingegen sich die präskriptive Komponente dessen annimmt, wie Frauen *sind und sich verhalten sollen*. Von den im Kapitel 3.5 *Übersicht der Frauenbilder im amerikanischen Film* herausgestellten 19 Frauenbildern verkörpert Roberts in den ausgewählten Filmen insgesamt sieben. Anhand der ausgearbeiteten Frauenbilder lassen sich präskriptive Merkmale ableiten hinsichtlich dessen, wie die Frauen im Film *sind*. Diese Daten werden an dieser Stelle zunächst demographisch aufbereitet und im Anschluss ausgewertet sowie mit den herausgestellten Frauenbildern verglichen.

7.1 Demographische Daten

Bei der Auswertung der demographischen Daten werden auf einige Standards verzichtet, da die Auswertung dieser keine variierenden Ergebnisse liefern würde: das Geschlecht (Roberts ist immer weiblich) sowie ihre Staatsangehörigkeit (sie spielt

immer eine US–Amerikanerin). Die auszuwertenden Daten beinhalten Familienstand, Anzahl der Kinder, derzeit ausgeübter Beruf, Einkommen beziehungsweise Vermögen und Wohnsituation sowie Angaben über die Haushaltsführung – jeweils am Anfang und am Ende des Films betrachtet. Eine Übersicht der einzelnen Filme finden Sie in *Anlage I: Übersicht der demographischen Filmdaten*.

7.1.1 Familienstand

Beim Familienstand kann unterschieden werden zwischen ledig, verlobt, verheiratet, geschieden, getrennt lebend, verwitwet und in einer Affäre oder Partnerschaft lebend. Während zu Beginn der Filme die Hälfte der Frauen ledig war, ist es zum Ende hin nur noch knapp ein Drittel. Die Mehrheit der dargestellten Frauen gehen entweder eine Partnerschaft ein oder sie heiraten, wobei nicht nur bei den anfangs ledigen Frauen dieser Wechsel stattfinden kann, sondern auch, wie beispielsweise in *Nichts als Ärger*, aus einer geschiedenen Frau eine Partnerin wird. In den Filmen *Magnolien aus Stahl* und *Die Braut die sich nicht traut* sind beide Frauen anfangs verlobt und am Ende des Films verheiratet. Nicht immer entsteht aus einer Partnerschaft innerhalb des Films der Status des Verheiratet–Seins, siehe *Mona Lisas Lächeln* oder *Seite an Seite*.

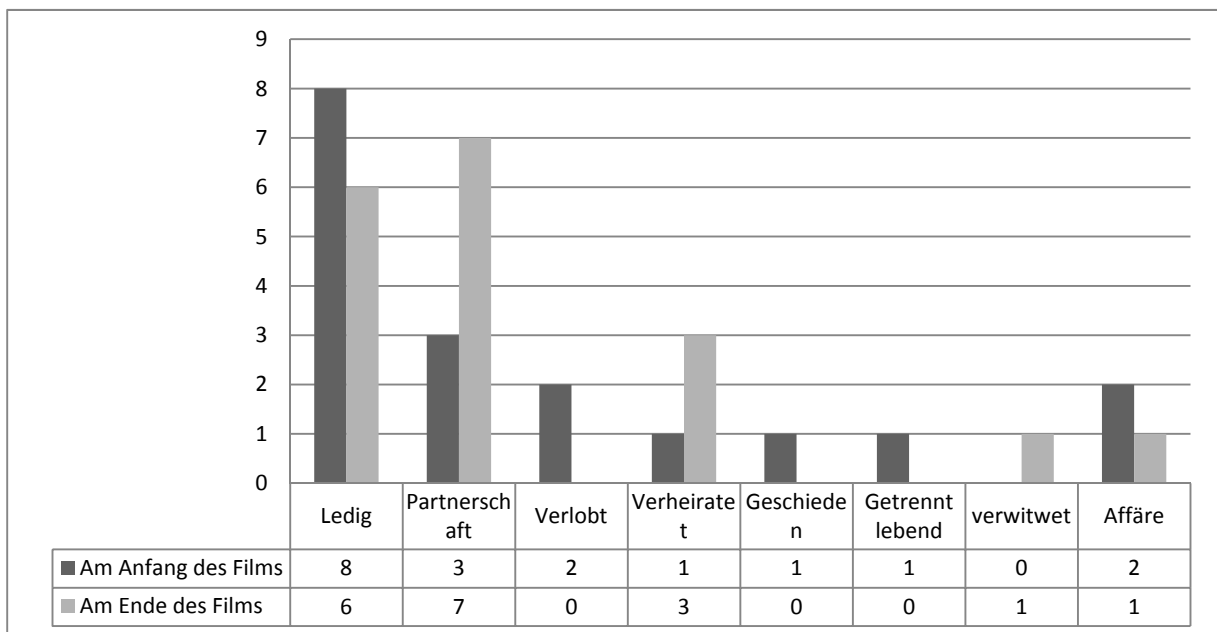


Abbildung 22: Demographische Daten / Familienstand

7.1.2 Kinder

Thematisch sind Kinder in den Filmen nicht sonderlich vertreten, lediglich in drei Filmen sind sie ein Bestandteil, der auf die Frauenrolle einwirkt. In *Notting Hill* wird die Frau zum Ende des Films als Schwangere gezeigt, was in der Auswertung als ein Kind zu sehen ist. Nur in *Valentinstag* hat die Frau bereits zu Beginn des Films ein Kind. In *Magnolien aus Stahl* bekommt die Protagonistin ein Kind von ihrem Mann und in *Seite an Seite* wird die Protagonistin Stiefmutter der beiden Kinder ihres Partners.

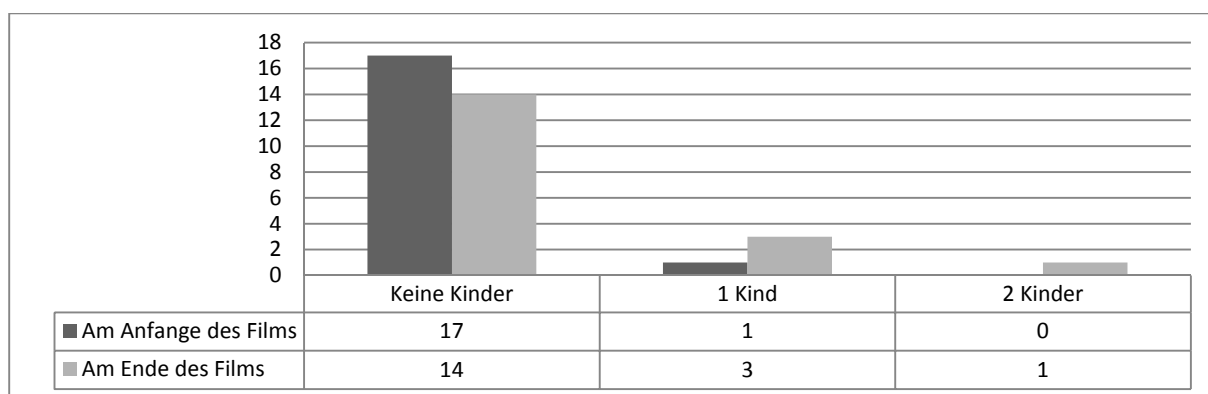


Abbildung 23: Demographische Daten / Kinder

7.1.3 Beruf

In diesem Punkt wird zum einen betrachtet, ob die Frau berufs-/erwerbstätig ist oder nicht und ob die berufliche Tätigkeit im Film sichtbar ist. Zum anderen werden die jeweiligen Zustände genauer betrachtet. In der erwerbstätigen Rolle wird aufgezeigt, ob es sich um einen *typisch weiblichen* Beruf oder um einen *typisch männlichen* Beruf handelt. Der stereotypen Frau werden keine intellektuellen Kompetenzen zugeschrieben, was bedeutet, dass Ärztinnen, Journalistinnen, Staatsanwältinnen oder Richterinnen nicht *typisch Frau* sind. Kommt es zu einem dieser *untypischen* Berufe, so treten weibliche Formen der Kommunikation und Interaktion in der Ausübung des Berufes in Kraft. Typisch weibliche Berufe sind dabei soziale Berufe, wie beispielsweise Kinderkrankenschwester, Schauspielerin oder Assistentin. Die überwiegende Mehrheit der dargestellten Frauen ist erwerbstätig. Zum Ende der Filme hin sind nur lediglich zwei Frauen mehr erwerbslos als zu Beginn.

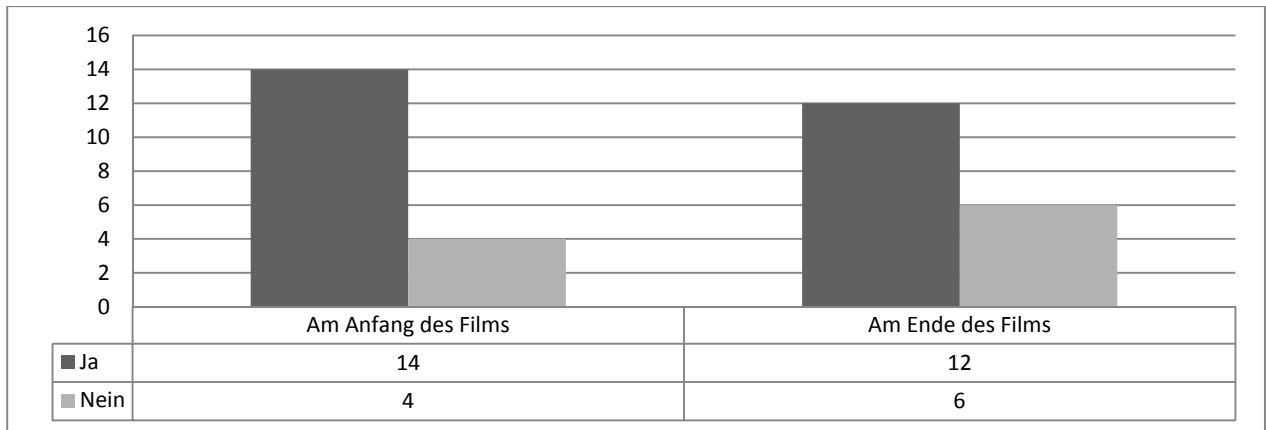


Abbildung 24: Demographische Daten / Beruf

Unter den erwerbslosen Frauen sind zwei Studentinnen, eine Hausfrau und eine Arbeitslose. Eine Änderung des Status gibt es bei beiden Studentinnen nicht, aber in *Der Feind in meinem Bett* wird aus der einen Hausfrau eine Bibliothekarin. In *Entscheidung aus Liebe* wird aus der arbeitslosen Frau eine Hausfrau.

In *typisch männlichen* Berufen arbeiten von den erwerbstätigen Frauen insgesamt zehn. Nur vier sind es dagegen, die in *typisch weiblichen* Berufen arbeiten. Drei der erwerbstätigen Frauen sind am Ende des Films Hausfrau und Mutter: In *Magnolien aus Stahl* (Kinderkrankenschwester), *Seite an Seite* (Fotografin) und *Notting Hill* (Schauspielerin).

Die Sichtbarkeit der Berufe teilt sich auf in *Ja, Ja, aber in einer untergeordneten Rolle* und *Nein*. Hierbei wird der gesamte Film betrachtet und nicht, wie in den anderen Daten, nach Anfang und Ende des Films unterschieden.



Abbildung 25: Demographische Daten / Sichtbarkeit der Berufstätigkeit

Anhand des Diagramms in Abb. 25 wird deutlich, dass die Sichtbarkeit der Berufe wichtig für die Filme ist. In elf Filmen ist der Job ein essentieller Bestandteil des Films, wie beispielsweise in *Pretty Woman*, *Fletchers Visionen*, *Notting Hill* oder *Duplicity*. Weniger Hauptbestandteil, aber dennoch wichtig für den Inhalt sowie die Unterstreichung der Frauenrolle ist der Beruf in *Der Feind in meinem Bett*, *Die Hochzeit meines besten Freundes* sowie *Die Braut die sich nicht traut*. In lediglich zwei Filmen (*Magnolien aus Stahl* und *Valentinstag*) wird die Berufstätigkeit nicht gezeigt.

7.1.4 Einkommen & Vermögen

Das Einkommen wird dahingehend betrachtet, ob die Frau ein *eigenes Einkommen* hat oder *kein eigenes Einkommen* und beispielweise durch die Mutter oder eine staatliche Hilfe unterstützt wird. Eine weitere Form sind die Einkünfte des Mannes und ob dieser die Familie allein finanziert, wenn die Frau kein eigenes Einkommen hat.

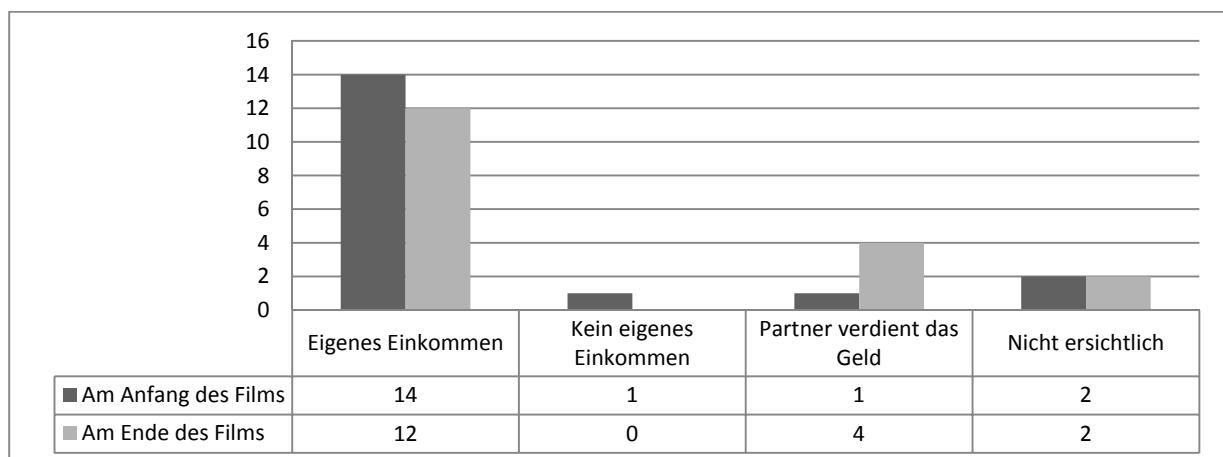


Abbildung 26: Demographische Daten / Einkommen und Vermögen

In zwei Filmen, *Flatliners* und *Die Akte*, ist nicht ersichtlich, wie sich die Frau finanziert. In einem Film, *Der Feind in meinem Bett*, verdient der Ehemann das Geld für die Familie. *Entscheidung aus Liebe* ist der einzige Film, in dem die Mutter für das Wohlergehen der Tochter sorgt. In den restlichen 14 Filmen erwirtschaftet die Frau ihr eigenes Einkommen, ist also unabhängig von einem Mann. Zum Ende der Filme hin ändern sich diese Daten. In der Partnerschaft in *Seite an Seite* wird die Frau zur Hausfrau und Mutter, so dass nur der Mann ein Einkommen hat. In *Magnolien aus Stahl* und *Entscheidung aus Liebe* ist dies ebenso der Fall. Nur in einem Film ist es

so, dass anfangs der Ehemann das Geld verdient und am Ende die Frau für ihr eigenes Einkommen sorgt: *Der Feind in meinem Bett*. Ein Vermögen weist nur eine auf: Die Schauspielerin in *Notting Hill*.

7.1.5 Wohnsituation

Die Wohnsituation bezieht sich auf die Lebensumstände am Anfang und am Ende des Films, das heißt, wie die Frau wohnt.

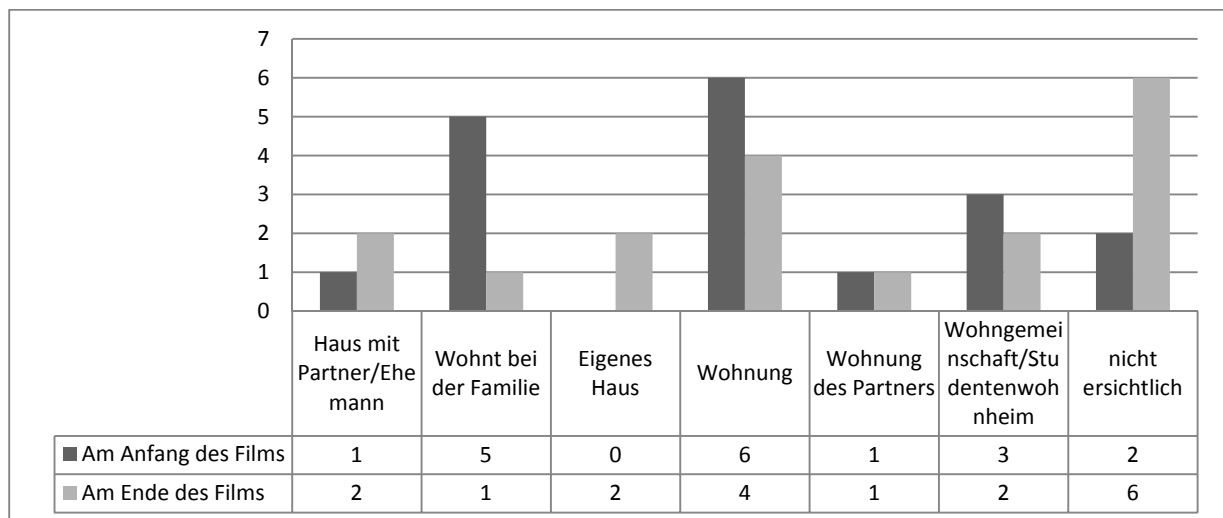


Abbildung 27: Demographische Daten / Wohnsituation

Der Großteil der Frauen wohnt zu Beginn der Filme allein in einer eigenen Wohnung, so wie es beispielsweise in *Die Akte*, *Hautnah* und *Nichts als Ärger* der Fall ist. Bei der Familie beziehungsweise einem Familienmitglied (Schwester, Vater oder Eltern) wohnen fünf Frauen. Eine der Frauen wohnt mit ihrem Ehepartner in einem Haus (*Der Feind in meinem Bett*). In *Seite an Seite* wohnt die Frau mit in der Wohnung des Partners und drei der Frauen leben in einer Wohngemeinschaft mit einer Freundin (*Pretty Woman* und *Mona Lisas Lächeln*) oder in einem Studentenwohnheim (*Flatliners*). Keine der Frauen besitzt ein eigenes Haus. Zum Ende der Filme gestaltet sich dies ein wenig anders, da besitzen zwei Frauen ein eigenes Haus, die vorher mit dem Ehepartner in einem Haus lebten beziehungsweise in einer eigenen Wohnung, und nur noch eine wohnt bei den Eltern im Haushalt. Problematisch ist es, dass es anfangs nur zwei Filme waren in denen nicht ersichtlich war, wo die Frauen leben und es zum Ende hin bei sechs Frauen der Fall ist. Es lässt sich jedoch festhalten, dass bei den Frauen, bei denen eine Änderung ersichtlich ist, eine Verbesserung

eintrat. In *Magnolien aus Stahl* lebte die Frau anfangs bei ihren Eltern und später mit ihrem Ehemann in einem Haus; die Wohnung der Mutter teilte sich die Frau in *Entscheidung aus Liebe* nicht lange mit ihr sondern zog in das Haus des Partners.

7.1.6 Haushaltsführung

In insgesamt sieben Filmen ist es nicht ersichtlich, wer den Haushalt führt. In drei Filmen ist es anfangs die Mutter, die für die Hausarbeit zuständig ist, und in acht Filmen ist es die Frau selbst. Nur in einem, *Seite an Seite*, kümmern sich Bedienstete um den Haushalt. Dies ändert sich auch zum Ende des Films nicht. Jedoch ist es nur im Film *Valentinstag* zum Schluss noch so, dass die Mutter den Haushalt führt. Die restlichen Frauen kümmern sich selbst darum.

Der Zustand des Haushaltes oder die Ordnung des Hauses beziehungsweise der Wohnung sind in keinem Film thematisiert oder so sichtbar, dass sich eine Analyse als präsentabel erweist.

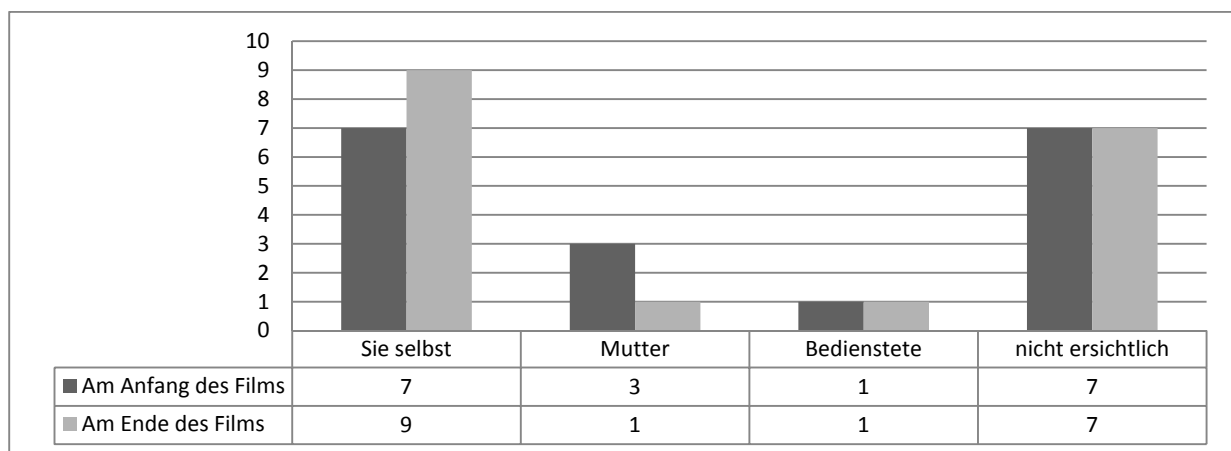


Abbildung 28: Demographische Daten / Haushaltsführung

7.2 Charakteristische Merkmale der dargestellten Frauenbilder

7.2.1 Typ 1: Die „Karrierefrau“

Der Typ der Karrierefrau ist vor allem ehrgeizig, unabhängig, selbstständig und nicht arbeitsscheu. In *Flatliners – Heute ist ein schöner Tag zum Sterben*, *Die Akte*, *I Love Trouble – Nichts als Ärger*, *Fletcher’s Visionen* und *Notting Hill* zeigt sich dies

anhand fünf erfolgreicher Frauen, die ihr Privatleben zunächst ihrer Arbeit unterordnen. Alice (*Fletcher's Visionen*) quält sich aufgrund vergangener Erlebnisse nicht nur jeden Abend auf dem Laufband und arbeitet in Vollzeit sondern arbeitet auch an der Aufklärung des Mordes an ihrem Vater.

Sogar ihre Gesundheit setzt Rachel in *Flatliners* für die Karriere aufs Spiel: Sie unterzieht sich aus wissenschaftlichen Gründen einem medizinischen Experiment bei dem sie sich für mehrere Minuten ins künstliche Koma versetzen lässt, so dass ihre Herzströme nur noch als „flat line“ gemessen werden. Die junge, wissbegierige und gut aussehende Rachel wirkt durch diese Leichtsinnigkeit naiv, aber es zeigt nur, wie sehr sie an diesem medizinischen Experiment interessiert ist und möchte, dass es erfolgreich verläuft.

Auch die Studentin Darby in *Die Akte* ist jung und intelligent. Durch die von ihr zusammengestellte Pelikan-Akte gerät sie in die Schusslinie der US-amerikanischen Regierung, die sie durch die darin veröffentlichten Anschuldigungen nun als Feind betrachtet. Sie erweist sich als äußerst kämpferisch, wenn es ihr auch zum Ende des Films mehr um ihr Leben als um ihre Karriere geht. Damit unterscheidet sie sich von Rachel und stellt die Arbeit nicht zwangsläufig über ihre Gesundheit, ebenso wie dies in *Fletcher's Visionen* und *Notting Hill* der Fall ist.

Allen Frauen gemeinsam ist die Abwesenheit eines Mannes. Zwar hat Anna (*Notting Hill*) einen festen Partner, aber den lässt sie für ihre Karriere in einem anderen Land zurück. Während eines Aufenthaltes in London lernt sie William kennen und verliebt sich in ihn. Für ihn verlässt sie ihren Freund und bleibt für immer in London. Damit endet der Film traditionell, indem sie heiratet, sich der Familie und dem Mann unterordnet und so ihre selbstständige Rolle aufgibt. Darby hat eine Affäre mit ihrem Professor, der aber im Verlauf des Films ermordet wird. Die anderen Frauen sind ledig, was nicht bedeutet, dass sie emotionslos oder kaltherzig wären. Sabrina (*Love Trouble*), die zwar insgesamt skrupelloser als die anderen beiden Frauen wirkt, will um jeden Preis ihren Konkurrenten Peter übertrumpfen und hintergeht ihn zum eigenen Vorteil. Aber auch sie ist nicht frei von Emotionen, sie flirtet mit Peter, ist eifersüchtig und verliebt sich letzten Endes in ihn. War sie zu Beginn des Filmes noch ledig, so ist sie zum Schluss mit Peter verheiratet – sie heiraten mehr oder minder zufällig, lassen sich aber nicht als erstes gleich wieder scheiden, sondern belassen es bei der Ehe, und beide scheinen sich damit zu arrangieren.

Eine hingegen unerfüllte Liebe findet sich bei Alice. Jerry beschützt sie bereits viele Jahre, kennt sie sehr gut und ist sehr aufmerksam im Umgang mit ihr. Sie entwickelt Gefühle für ihn, während er diese bereits länger hat. Es ist davon auszugehen, dass die beiden eine Partnerschaft eingegangen wären, wenn Jerry nicht vermeintlich getötet worden wäre. Obwohl er noch lebt, können sie nicht zusammen kommen, es wäre zu gefährlich für beide.

Bis auf eine Ausnahme, die Schauspielerin Anna, arbeiten alle Frauen in einem typischen Männerberuf. Dies ist jedoch nicht, wie in 3.5.6 *Die „Karrierefrau“* als Begründung dafür herausgestellt, der gesellschaftlichen Ordnung und den historischen Gegebenheiten geschuldet. In den dargestellten Zeiten gibt es keine Kriege, vielmehr ist die Ursache in einer Weiterentwicklung des Frauenbildes zu finden. Unter den fünf verbleibenden Frauen finden sich eine Journalistin, eine Staatsanwältin und zwei Studentinnen, die aber auch etwas typisch Männliches studieren: Medizin und Jura. Somit stimmen die dargestellten Frauenbilder zumindest in diesem Punkt mit dem erläuterten Frauenbild überein. Es bleibt festzuhalten, dass die *Karrierefrauen* ihre Arbeit dem Privatleben vorziehen, aber nur selten ihrer Gesundheit. Das traditionelle Ende, indem die Frauen heiraten, sich der Familie und dem Mann unterordnen und so ihre selbstständige Rolle aufgeben, ist nur sporadisch in den Filmen zu finden.

7.2.2 Typ 2: Die „Ehrbare“

Shalby aus *Magnolien aus Stahl* ist die klassische Verkörperung der ehrbaren Frau, wie sie in 3.5.7 *Goodwife: Die „Ehrbare“* zu finden ist. Bis zu ihrer Hochzeit lebt sie im Haus ihrer Eltern und arbeitet in einem typischen Frauenberuf: Kinderkrankenschwester. Nach anfänglicher Unentschlossenheit, ob sie ihren Verlobten heiraten soll oder nicht, ist sie ihm und ihrer Familie gegenüber sorgsam, häuslich und fürsorglich. Eine eigene Familie steht für sie im Vordergrund. Sie möchte ein Baby mit ihrem Mann – trotz Diabetes und Warnungen des Arztes. Der Wunsch Mutter zu sein ist so groß, dass sie entgegen des Willens ihrer Mutter und des Arztes eines bekommt und somit das Baby über ihre eigene Gesundheit stellt. Was ihr Mann dazu für eine Meinung hat, wird im Film nicht klar. Trotz der Tatsache, dass sie sich gegen ihre Mutter stellt, ist sie eine anständige Vorstadt-Hausfrau, die ihren Typ als Mutter komplett ändert. Sie trägt nach der Geburt weite, bequeme Kleidung und ihre Haare kurz. Damit zieht sie keine Blicke von anderen Männern auf sich, was dieses

Frauenbild bestätigt. Am Ende des Films stirbt Shalby auf Grund der Nachwirkungen der Schwangerschaft.

7.2.3 Typ 3: Die „Sexbombe“

Die Sexbombe wird beschrieben als blond, kurvenreich und den Frauen nahelegend, sich am besten einen reichen Millionär zu angeln, um für den Rest des Lebens ausgesorgt zu haben. Vivian in *Pretty Woman* arbeitet als Prostituierte und trägt bei der Arbeit stets eine blonde Perücke und hautenge Kleidung, um ihre Kurven zu betonen. Damit entspricht sie von den Fakten her der Sexbombe. Auf der einen Seite ist sie emanzipiert und schlagfertig und hat durch ihren Beruf viel Macht über viele Männer, auf der anderen Seite ist sie jedoch unbeholfen in gehobeneren Gesellschaftsschichten und ungebildet.

In den Augen der Gesellschaft ist sie verdorben, nicht anerkannt und gilt als Hure, denn sie zieht nicht nur die Blicke der Männer auf sich, sie trägt ebenso enganliegende Kleidung und tief ausgeschnittene Kleider mit grellen Farben. Dadurch wäre sie auch dem Frauentyp der Hure zuzuordnen. Allerdings wird sie nicht einmal mit einem Freier gezeigt, geschweige denn, dass sie mit einem aufs Zimmer geht oder zu ihrem Beruf passende Handlungen vollzieht. Edward lernt sie bei der Arbeit kennen, was ihn zum Freier machen würde, aber er spricht sie nicht primär wegen ihrer Dienstleistung an, sondern um nach dem Weg zu seinem Hotel zu fragen. Mit seiner Bekanntschaft und den damit verbundenen Annehmlichkeiten des Geldes entwickelt sie sich zur Dame von Welt und gewinnt so die gesellschaftliche Anerkennung.

Sie macht sich von einem Mann abhängig, der Geld hat und erfolgreich ist: dem Millionär. Beide kommen zwar letzten Endes noch zusammen, weil er sich eingesteht, dass er Gefühle für Vivian hat, aber sie hat die Entscheidung über diese zukünftige Partnerschaft getroffen, und Vivian wird vermutlich nie in der Lage sein, unabhängig von ihm ihr Leben zu finanzieren.

7.2.4 Typ 4: Die „Gescheiterte“

In Anbetracht der Tatsache, dass es medial vermittelt das höchste Gut für Frauen ist, eine Ehe zu führen, lässt sich dieser Frauentyp als Die Gescheiterte bezeichnen. Sie

hat zwar geheiratet, aber ihre Ehe ist zerbrochen beziehungsweise am Ende. Nun liegt es an ihr, sich entweder diesem Schicksal hinzugeben oder sich gegen ihren Mann zu stellen.

In *Der Feind in meinem Bett* und *Hautnah – Closer* werden beide Varianten gezeigt und zwei Frauen die anfänglich unterschiedlicher nicht sein könnten. Laura (*Der Feind in meinem Bett*) muss nicht arbeiten, lebt in einem schicken Haus am Meer und hat einen Ehemann. Anna (*Hautnah*) hingegen ist ledig, erfolgreiche Fotografin und hat eine eigene Wohnung. Auf den ersten Blick scheinen beide Frauen ein erstrebenswertes Leben zu führen.

Jedoch macht Lauras Mann mit ihr, was er will. Er bevormundet und misshandelt sie. Sie wirkt zerbrechlich und gleichzeitig stark, da sie sich gegen ihren Mann stellt. Nicht offensiv sondern mit einem Plan. Die Nichtschwimmerin lernt zunächst das Schwimmen und bereitet dann alles für ihre Flucht vor. Sie hat den Entschluss gefasst, bei einem Segelmanöver ihren eigenen Tod vorzutäuschen um aus seiner Gewalt herauszukommen, und es gelingt ihr. Sie beginnt in einer anderen Stadt ein neues Leben – ständig in der Angst, er könne herausfinden, dass sie noch am Leben ist. Er findet sie, bei der finalen Auseinandersetzung mit ihm erschießt sie ihn und befreit sich damit endgültig von seinem Einfluss.

Anna hingegen wirkt sehr professionell und scheint zu wissen, was sie will. Sie ist verheiratet und führt eine Affäre mit Dan, von der sie ihrem Mann erzählt. Beide trennen sich und Anna reicht die Scheidung ein, womit sie sich gegen ihren Mann stellt und die Ehe als gescheitert zu betrachten ist. Sie führt nach der Trennung von ihrem Mann eine Beziehung mit, aber auch dies ist nicht von Dauer. Nach einem Treffen von Larry und Dan, ist Anna nicht mehr mit Dan zusammen sondern wieder bei ihrem Mann, von dem sie sich nie hat scheiden lassen da sie die Papiere nicht an den Scheidungsanwalt übergab. Trotz der vermeintlich kaputten Ehe, zieht sie diese Sicherheit einer neuen Beziehung vor.

Beide Frauen erkennen, dass die Ehe für sie keinen Sinn macht, weil sie unglücklich sind. Laura findet am Ende einen neuen Partner, der das Gegenteil ihres Ex-Mannes ist, aber Anna führt ihre Ehe fort. Bei diesem Frauentyp kommt es also weniger auf die charakterlichen Merkmale der jeweiligen Frau an sondern vielmehr darauf, welche Gründe es für das Scheitern der Ehe gibt und wie sie damit umgeht.

7.2.5 Typ 5: Die „Bedrohliche“

Die *Bedrohliche* wird als Typ Frau gezeichnet, der alleinstehend, oftmals kinderfeindlich und teilweise sogar mörderisch karrierefiziert ist. Damit ist sie eine Bedrohung der Kleinfamilie. Dieser Frauentyp lässt sich in *Prêt-à-Porter*, *Die Hochzeit meines besten Freundes* und *Duplicity – Gemeinsame Geheimsache* finden, jedoch in unterschiedlichen Ausprägungen. Charakteristisch für diesen Frauentyp ist, dass sie sich auf eine Affäre mit einem verheirateten Mann einlässt, wobei sie ihn obsessiv begehrt und ihn unter Druck setzt, seine Ehefrau und Familie zu verlassen. Letzteres ist weder bei *Prêt-à-Porter* noch bei *Duplicity* der Fall, aber beide haben eine Affäre mit einem verheirateten Mann. Anne (*Prêt-à-Porter*) ist alleinstehend, Mode-Journalistin und wegen einiger Modenschauen in Paris, als sie Joe kennenlernt und sich gezwungenermaßen ein Zimmer mit ihm teilen muss, da das Hotel überbucht ist. Zwar wusste sie bis zu ihrer Abreise nichts von seiner Ehefrau, dennoch stellt sie die Bedrohung der Kleinfamilie dar, allein weil sie eine Affäre mit einem verheirateten Mann hat. Charakterlich ist Anne alles andere als skrupellos oder karrierefiziert. Sie ist ein wenig naiv und sagt von sich, sie mache dumme Dinge, wenn sie Alkohol getrunken hat.

Im Job skrupellos und berechnend ist dagegen die CIA-Agentin Claire (*Duplicity*). Sie hintergeht ihre Affäre Ray immer wieder, um an wichtige, geheime Informationen zu gelangen. Zum Ende des Films gesteht sie ihm ihre Liebe. Anhand der Aussagen, sie wolle so normal sein wie andere Menschen, ihrer Liebe vertrauen und an die Worte „Ich weiß, wer du bist und ich liebe dich trotzdem“ glauben, zeigt sich, dass sie sich nach einer Beziehung sehnt.

Die *Bedrohliche* in einer abgewandelten Form ist in *Die Hochzeit meines besten Freundes* zu finden: Julianne ist jung, selbstständig und erfolgreich. Dennoch scheint es im Angesicht der geplanten Hochzeit ihres besten Freundes nicht ohne eben jenen Mann in ihrem Leben zu gehen. Sie möchte um jeden Preis mit diesem Mann zusammen sein und schreckt weder vor Betrug noch vor Manipulationen zurück, um ihn zu erobern. Damit stellt sie sich, wenn auch nicht als Affäre des verheirateten Mannes, zwischen baldige Ehepartner und ist damit eine Bedrohung für die zukünftige Kleinfamilie. Ihr widerstrebt dabei nicht die Institution der Ehe als solches, denn sie möchte Michael ebenfalls heiraten, vielmehr manipuliert sie eine gut funktionierende Beziehung, um zu ihrem Ziel zu gelangen. Als Michael letzten Endes doch seine Verlobte heiratet und Julianne ihn nicht bekommen konnte, muss-

te ihr ein anderer Mann (auch wenn dieser schwul ist) in ihrer Notlage helfen. Es scheint, so erfolgreich sie auch sein mag, dass sie nicht ohne einen *starken* Mann an ihrer Seite leben wolle.

7.2.6 Typ 6: Die „Heldin“

Diesen Frauentyp macht aus, dass er sich Respekt vor anderen verschafft – vor allem vor Männern. Charakteristisch sind oft Biss, Ausdauer, Stärke und Durchsetzungsvermögen. Meist machen diese Frauen eine schwere Zeit durch und bekommen dabei Unterstützung von beispielsweise Freundinnen. Diese Merkmale zeigt auch Katherine in *Mona Lisas Lächeln*.

Katherine ist eine moderne Frau in der dargestellten Zeit der 50er Jahre des vergangenen Jahrhunderts. Zudem ist sie fürsorglich, besitzt Ausdauer, Stärke und Durchsetzungsvermögen. Beispielsweise übernachtet ihr Verlobter bei ihr, was eigentlich verboten ist. Sie lebt in einem Haus auf dem Campus, mit insgesamt zwei anderen Kolleginnen: eine von ihnen ist lesbisch, beide alleinstehend. Sie ist eine Frau zwischen Tradition und freiem Willen, sehr beliebt bei ihren Studentinnen und lebenslustig. Sie geht aus, feiert, tanzt und hat ihren Spaß. Trotz des Verlobten lernt sie einen neuen Mann kennen und lieben. Als dieser von ihrer Lüge bezüglich eines Mannes in ihrem Leben erfährt, verlässt er sie. Sie lehnt sich gegen die traditionellen Unterrichtsweisen, vor allem gegen den Benimm-Unterricht, auf und wird deswegen sogar gekündigt. Am Ende bekommt sie ihren Job und den Mann zurück, wobei sie den Job nach einiger Zeit wieder kündigt und nach Europa auswandert. Mit diesem ungewöhnlichen, frei entschiedenen Lebenslauf ist sie ein Vorbild für ihre Studentinnen. Die Mehrheit der Frauen in diesem Film hält zusammen und unterstützt sich gegenseitig.

Kate (*Valentinstag*) wird primär nicht von Freundinnen sondern von ihrer Familie unterstützt, die sich ihn ihrer Abwesenheit um den Sohn kümmert und ihn versorgt. Sie ist eine Frau, die *zwischen den Welten* lebt: Zum einen trägt sie eine maskuline Uniform, aber Ohrringe und Make-Up, was sie femininer erscheinen lässt. Zum anderen arbeitet sie als Captain bei der U.S. Army und ist gleichzeitig Mutter. Sie war berufsbedingt elf Monate nicht zuhause, fliegt aber für eine Nacht zu ihrem Sohn. Jedes unweibliche Attribut, welches gezeigt wird, wird sofort wieder abgemildert

durch etwas typisch Weibliches. Und es entsteht der Eindruck, dass sie Job und Familie nicht für alle Beteiligten zufriedenstellend und ausgewogen unter einen Hut bringen kann. Die kurzen Szenen mit Kate spiegeln die Forderung der Frauen nach Unterstützung für die Vereinbarung von Kindern und Beruf deutlich wieder, was diesen Frauentyp charakterisiert.

7.2.7 Typ 7: Die „Ehrbare“ der Neuzeit

Bei diesem Frauentyp lassen sich viele Protagonistinnen finden, die mit ihrem Leben als Ehefrau und Mutter zufrieden sind, manche von ihnen finden in der Gründung einer Familie sogar ihre Erfüllung. In den analysierten Filmen lassen sich nur abgewandelte Formen der *neuzeitlichen Ehrbaren* finden.

Hilary (*Entscheidung aus Liebe*) ist nicht mit ihrem Partner verheiratet, opfert sich aber sehr für ihn auf: Sie ist offen und gesellig, anfangs wirkt sie unschuldig, naiv und wenig gebildet. Sie verändert sich im Laufe des Films für Victor. Anfangs ist seine Betreuung nur ein Job für sie, aber er macht einen anständigen und ehrbaren Menschen aus ihr, was am Beispiel des Rauchens deutlich wird: Zu Beginn des Films raucht sie, aber nicht mehr nachdem sie den Job bei ihm angenommen und sich über seine Krankheit belesen hat. Das Rauchen ist ungesund für ihn. Erst bei einem Pokerabend greift sie wieder zur Zigarette – da ging es ihm schon wesentlich besser und beide nahmen an, dass die Krankheit überwunden ist. Immer wieder stößt sie Victor weg, sucht kurz darauf wieder seine Nähe, will mehrere Mal kündigen. Letzen Endes besinnt sie sich auf ihre Liebe zu diesem Mann und bleibt an seiner Seite, ist die perfekte Hausfrau und kümmert sich aufopferungsvoll um den schwerkranken Mann.

Kiki (*America's Sweethearts*) ist ebenso sehr mit ihrem Job als Assistentin ihrer erfolgreichen Schwester beschäftigt und weiß im Verlauf des Films immer konkreter, was sie will. Dennoch ist Kiki auch ruhig, besonnen, mitfühlend, bodenständig und damit das komplette Gegenteil ihrer Schwester. Diese hat einen Ex-Mann, in den Kiki schon viele Jahre verliebt ist. Sie hat aber zu viel Anstand und Respekt ihrer Schwester gegenüber als dass sie ihm diese Liebe gesteht. Außerdem lief er nach der Scheidung Kikis Schwester lange hinterher. Durch die kurze, aber intensive Zeit, die Kiki und Eddie miteinander verbringen, verliebt er sich in sie und gesteht ihr vor

allen Leuten seine Liebe. Es wird ein Frauenbild dargestellt, welches zeigt, dass sich harte Arbeit und ein anständiger Charakter lohnen und der geliebte Mann damit erobert werden kann.

In *Seite an Seite* verändert sich das Leben von Grund auf: Zu Beginn ist sie eine erfolgreiche Fotografin, die eine große Karriere vor sich hat. Dann kommt sie mit einem geschiedenen Mann zusammen, der zwei Kinder hat. Auffällig ist, dass Luke in der Konstellation Jackie – Isabell – Anna und Ben keine Rolle spielt und dazu auch keine Stellung bezieht. Isabel liegen die Kinder sehr am Herzen und die Rolle der Stiefmutter steht für sie im Vordergrund – weshalb sie ständig ihren Job vernachlässigt und sogar das Risiko eingeht, entlassen zu werden. Trotz der großen Verantwortung, die sie als Fotografin und Stiefmutter eingeht, wirkt sie manchmal zerstreut, aber immer kämpferisch. Sie kämpft mit allen Mitteln um die Liebe der Kinder⁵ und versucht gut mit deren Mutter auszukommen, was jedoch nicht so recht gelingt. Auch mit ihrem Chef hat Isabel Probleme, er meint zu ihr, sie habe den Biss in ihrem Job verloren. Erst als Jackie erfährt, dass sie unheilbar krank ist, entspannt sich das Verhältnis zwischen beiden Frauen, da Jackie Isabel nun als Stiefmutter für die beiden Kinder braucht. Vom Job zieht sich Isabel immer mehr zurück, nur mit ihrem Freund läuft es gut: Sie haben eine große Wohnung, welche immer sauber und gepflegt ist. Er stärkt ihr den Rücken und kocht für beide. Am Ende ist Isabel als Familienmitglied von der Mutter akzeptiert und findet in der Rolle als Partnerin und Stiefmutter ihre Erfüllung.

Die *Braut die sich nicht traut* ist der einzige Film, der mit einer im Film dargestellten, traditionellen Hochzeit endet. Maggie ist dickköpfig, selbstbewusst und scheint genau zu wissen, was sie will. Doch der Schein trügt: In ihren Beziehungen zu Männern ist sie nie sie selbst. Stattdessen verwandelt sie sich in die Frau, die ihr Partner sich wünscht – was ihr allerdings erst vor dem Altar klar wird. Schon dreimal hat sie ihren Zukünftigen ungetraut stehen lassen. Deshalb ist sie im wahrsten Sinne des Wortes zum *Running Gag* der Kleinstadt geworden. Erst als ihr Ike, ein Kolumnist aus dem fernen New York, aufzeigt, dass sie sich selbst kennenlernen muss bevor sie heiratet, handelt sie. Sie findet zu sich selbst und ist letzten Endes bereit, ihrem modernen Ritter das Ja-Wort zu geben und in der Ehe ihren Platz zu finden.

5 Beispiel: Sie ist stets für beide Kinder da, kauft ihnen einen Hund, fährt sie überall hin und hilft Anna sogar bei dem Problem mit deren Ex-Freund.

7.3 Zusammenfassung

Die Resultate der analysierten Frauenbilder weisen in allen Filmen ein heterogenes Bild der Darstellungen auf, welches jedoch in allen untersuchten Aspekten geschlechtsstereotyp ausgerichtet ist. Das bedeutet, dass es zwar *Ausreißerinnen* bezüglich der Berufe gibt, aber das Gros der gezeigten Frauen entspricht in Rollenverhalten und Funktion dem gesellschaftlich vermittelten Stereotyp. Vor allem zeigt sich dies beim Alter und dem äußeren Erscheinungsbild der Frauen. Sie zeigen in allen Filmen eine möglichst weitgehende Annäherung an das Ideal von uniformer Jugendlichkeit und Attraktivität, also eine schlanke Figur, lange Haare und ein gepflegtes Äußeres. Dazu sind die dargestellten Frauen häufig durch Freundlichkeit, Unterordnung in der Familie oder im Beruf, Zurückhaltung und Anpassung an gesellschaftliche Rollen gekennzeichnet. Nur in einigen Filmen werden die Frauen kompetenter und risikofreudiger dargestellt als es ihre männlichen Gegenspieler sind, vor allem dann, wenn die Frauen in *typisch männlichen* Berufen arbeiten.

8 Betrachtung der Filme im Kontext von Foucault

8.1 Subjektivität und Macht

Die spezifische Subjektkonzeption entwickelte Foucault in einem theoretischen Raum, der durch eine differenzierte Analyse von Diskursen und der Macht bereits vorstrukturiert ist:

„Statt die Macht von ihrer inneren Rationalität her zu analysieren, heißt es, die Machtverhältnisse durch den Gegensatz der Strategien zu analysieren. Um zum Beispiel herauszufinden, was unsere Gesellschaft unter vernünftig versteht, sollten wir vielleicht analysieren, was im Feld der Unvernunft vor sich geht“ (Foucault 1987, S. 245).

Das bedeutet, dass diese codierten Gegensätze ihre Codierung innerhalb von Machtverhältnissen herstellen. Auf das Subjekt bezogen bedeutet das, dass ebenso sein konstruierter Widerpart hinterfragt wird. Das Subjekt hat damit einen zweifachen Sinn:

„Es bezeichnet das Subjekt, das der Herrschaft eines anderen unterworfen ist und in seiner Abhängigkeit steht; und es bezeichnet das Subjekt, das durch Bewusstsein und Selbsterkenntnis an seine eigene Identität gebunden ist. In beiden Fällen suggeriert das Wort eine Form der Macht, die unterjocht und unterwirft“ (Foucault 2001, S. 275).

Aber entgegen der Annahme, ein Subjekt sei autonom, betont Foucault die Eingebundenheit des Subjekts in gesellschaftliche Lebensverhältnisse. Das bereits existierende Subjekt kann damit allenfalls als Endprodukt beschrieben werden, so dass die Subjektivierung und deren Prozesse an die Stelle des Analysegegenstandes rücken. Subjektivierungen sind dabei als Prozesse der Selbst-Werdung zu verstehen (vgl. Foucault 2003, S. 18).

Es findet sich ein zentraler Diskurs in *Magnolien aus Stahl*, der die Handlung des Films maßgeblich trägt. Dieser findet sich jedoch nicht zwischen einem Mann und einer Frau, sondern zwischen Mutter und Tochter. Shalby hat Diabetes und sowohl die Ärzte als auch ihre Familie raten ihr davon ab, ein Kind zu bekommen. Trotz der gesundheitlichen Schäden, die sie davon tragen kann, stellt sie sich gegen die medizinische Meinung. Zwischen ihrer Mutter und ihr ist ein Kind das zentrale Thema. Shalby meint: „Ein Kind würde viele Probleme lösen.“ Ihre Mutter entgegnet: „Du darfst bestimmte Grenzen nicht überschreiten.“ Laut Shalby ist es „Die Chance meines Lebens, ein Baby zu bekommen“. Die entgegengesetzten Positionen werden von beiden lange verhandelt. Zum einen ist Shalby als Subjekt in gesellschaftliche Lebensverhältnisse eingebunden und in gewisser Weise abhängig von ihrer Familie, vor allem von ihrem Mann. Zum anderen ist ihrer Meinung nach eine Frau keine vollständige Frau, wenn sie keine Kinder hat. Sie sieht ihre eigene Identität in der Rolle als Hausfrau und Mutter. Je bewusster sie sich dessen wird, desto mehr lehnt sie sich gegen die Mutter und die Ärzte auf. Die Machtverhältnisse verändern sich damit. Anfangs hatte die Mutter noch Einfluss auf die Tochter, lenkte und bestimmte ihr Verhalten, ebenso wie die behandelnden Ärzte. Shalby sagt sich davon mehr und mehr los, flüchtet vor diesen Machtbeziehungen und unterwirft sich damit der Macht dessen, was sie als ihre Identität betrachtet. Ein Jahr nach der Geburt ihres Kindes, versagen ihre Nieren. Auch eine Nierentransplantation kann ich nicht mehr helfen. Am Ende bezahlt sie den Widerstand gegen ihre Mutter und die Ärzte mit ihrem Leben.

In *Pretty Woman* wird eine Frau gezeigt, die in patriarchale Machtverhältnisse eingebunden ist und durch die Abhängigkeit von einem Mann einen Prozess der Selbst-Werdung durchmacht. Die Rolle der Vivian konstruiert sich über ihren Gegenpart, den Mann, und damit über eine patriarchale Gesellschaftsordnung. Edwards berufliches Leben wird ausführlich dargestellt: Er wickelt seine Geschäfte selbstbewusst ab und beeindruckt aufgrund seines teuren Lebensstils seine Kunden sowie sein sozia-

les Umfeld. Im Kontrast dazu tritt Vivian als Prostituierte auf. Was die gesellschaftliche Anerkennung und den Status betrifft, befindet sie sich auf niedrigster Stufe. Aus Sicht der hegemonialen Männer ist sie ein Objekt der Begierde, welches gegen Geld jederzeit zur Verfügung steht. Gezeigt wird sie in ihrem Job aber nicht. Denn, lässt man die Vereinbarung von Edward und Vivian außen vor, so stellt man fest, dass nicht einmal gezeigt wird, wie sie mit einem Freier auf ein Hotelzimmer geht. Bei der Vereinbarung von Edward und Vivian zeigt sich folgendes Bild: Er bietet ihr Geld an und sie muss im Gegenzug eine Woche zu seiner Verfügung stehen. Sie betritt sein gesellschaftliches Umfeld, in welches sie als das derzeitige Subjekt nicht hineinpasst. Deutlich wird dies in der Szene, als sie im *Arbeitsoutfit* durch das Hotelfoyer läuft und ältere Herren damit nahe an den Rand eines Herzinfarktes bringt. Auch im Kleidergeschäft erlebt sie gesellschaftliche Ablehnung und Missachtung, da sie nicht bedient und durch spöttische Sprüche beleidigt wird. Edward, als ihr Gegenpart, betritt das Geschäft und fragt den Geschäftsleiter, ob er „in diesem Laden ein Vermögen ausgeben dürfe, und nicht nur ein kleines sondern ein richtiges Vermögen“. Der Geschäftsleiter wittert das Geschäft, gibt sich geradezu unterwürfig und erfüllt Vivian jeden Wunsch. Damit befindet sie sich noch weiter in der Abhängigkeit von Edward, nur durch ihn bekommt sie nach und nach durch entsprechende Kleidung und Umgangsformen die gesellschaftliche Anerkennung. Der Mann ist derjenige, der in diesem Film die Handlung vorwärts treibt. Vivian kann dies nur wenig beeinflussen, da sie eine Woche zu seiner Verfügung steht. Dennoch liegt ihren Handlungen das Bestreben zugrunde, nicht zum Objekt des Geschehens zu werden und ihre Position als weibliches Subjekt zu erhalten und auszubauen. Immer mehr ändert sich dadurch auch das Bewusstsein für ihre Identität und es findet ein Subjektivierungsprozess bei ihr statt. Anfangs sieht sie sich selbst als Prostituierte, aber nach der Woche mit Edward möchte sie ihren Job aufgeben und noch einmal zur Schule gehen, um ihren Abschluss nachzuholen. Auch das Bild, welches Edward von ihr hat, ändert sich: Auch er sah sie in seiner Rolle als hegemonialer Mann als ein hübsches Objekt, welches gegen Geld eine Woche zu seiner Verfügung steht. Gegen Ende des Films wird ihm bewusst, dass sie weit mehr als ein Objekt der Begierde ist. Er wird sich seiner Gefühle für sie bewusst, sieht sie als weibliches Subjekt und möchte eine Beziehung mit ihr eingehen.

Ein ähnliches Machtverhältnis zeigt sich in *Entscheidung aus Liebe* (1991): Der Mann besitzt viel Geld und die Frau befindet sich bezüglich gesellschaftlicher Anerkennung und Status auf niedrigster Stufe. Auch sie ist aus Sicht der hegemonialen Män-

ner zunächst ein Objekt der Begierde, findet sich aber auch, wie Vivian, am Ende des Films in einer Beziehung zu dem Mann, der sie einst für ihre Dienste als Pflegekraft bezahlte.

Die Filme *Die Braut die sich nicht traut*, *Notting Hill* und *America's Sweethearts* sind sich in ihrer Darstellung eines Weiblichkeitsentwurfes recht ähnlich. Wie auch in *Pretty Woman* und *Entscheidung aus Liebe* machen die Frauen innerhalb einer Abhängigkeit von einem Mann einen Prozess der Selbst-Werdung durch: Maggie in *Die Braut die sich nicht traut* findet zu sich selbst, Anna in *Notting Hill* zieht ein Leben als Ehefrau und Mutter ihrer weiteren Schauspielkarriere vor und Kiki in *America's Sweethearts* befreit sich aus dem Einfluss ihrer Schwester und kommt mit dem Mann zusammen, in den sie bereits viele Jahre heimlich verliebt ist. Am Anfang dieser Filme steht ein unkonventioneller Weiblichkeitsentwurf junger Frauen. Sie treiben die Handlung aktiv vorwärts, was sich jedoch ändert, als sich ihre Partner *für sie entscheiden*. Bis dahin lehnten sie sich auf und machten Prozesse durch, die sie als Subjekt konstruierten. Aus Sicht des hegemonialen Mannes mussten alle drei Frauen erst um seine Liebe kämpfen, was einer patriarchalen Ordnung zugutekommt. Sie machen sich selbst damit zum Objekt des Geschehens und verlieren ihre Position als weibliches Subjekt. Dies ändert sich auch zum Ende der Filme hin nicht: Alle drei entwickelten sich in Abhängigkeit von einem Mann erst zu Subjekten, nur um später doch das Objekt des Geschehens zu werden. Ihre Position als Subjekt der Handlung konnten sie nicht retten.

In *Flatliners – Heute ist ein schöner Tag zum Sterben* befindet sich Rachel inmitten einer patriarchalen Ordnung: Sie ist eine von wenigen Medizin-Studentinnen auf dem Campus. Der Beruf des Arztes ist ein typisch männlicher Beruf, weshalb auch die Institution der Universität männlich geprägt ist. Stets ist sie versucht mit ihren männlichen Kommilitonen *auf Augenhöhe* zu stehen, was ihr aber nicht gelingt. Deutlich wird dies als es um den jeweils nächsten Kandidaten geht, der sich in ein künstliches Koma versetzen lässt. Rachel ist von fünf Personen die vorletzte, die das Experiment am eigenen Leib spürt. Die Männer sehen in ihr kein gleichwertiges Subjekt sondern benötigen sie lediglich als Krankenschwester, also als ein hilfreiches Objekt. Auch Katherine in *Mona Lisas Lächeln* befindet sich in einer patriarchalen Ordnung: einer Universität. Im Gegensatz zu Rachel versucht sie daraus auszubrechen, wodurch es zu einem Zusammenstoß mit patriarchalen Machtverhältnissen kommt. Der versuchte Ausbruch aus den Regeln und Konventionen dieser Machtver-

hältnisse stellt für sie einen Akt der Befreiung des weiblichen Subjekts dar. Aus Sicht der hegemonialen Männer erscheint dies als Verhöhnung der patriarchalen Ordnung. Letzten Endes setzt sie dem ihre Auswanderung in ein anderes Land entgegen. Sie flieht davor, nur ein Objekt des Geschehens zu sein und behält dadurch ihre Position als weibliches Subjekt.

In einem typischen Männerberuf arbeitet auch Anna im Film *I Love Trouble - Nichts als Ärger*. Die Journalistin ist erfolgreich, arbeitet hart und ist schon bald das Außengeschild ihrer Zeitung *Chicago Globe*. Ihr Gegenspieler ist zugleich ihr größter Konkurrent: Peter vom *Chicago Chronicle*. Anfangs sieht der hegemoniale Peter in ihr keine ernsthafte Konkurrenz sondern viel mehr ein weiteres Objekt seiner Begierde. Der Frauenheld, welcher sich lieber um seine weiblichen Fans statt um seine nächste Kolumne kümmert, wird eines besseren belehrt. Anna lehnt sich gegen die patriarchale Ordnung ihres Berufsstandes auf und versucht Peter zu übertrumpfen. Es gelingt ihr und entwickelt sie sich vom einstigen Objekt der Begierde zum Subjekt, welches in seiner Rolle die Handlung aktiv vorwärts treibt. Der Subjektivierungsprozess findet vor allem während der Recherchen zu einem Zugunglück statt, endet aber an der Stelle an dem Peter und sie gemeinsam an der Aufklärung des Falls arbeiten. Nun ist sie auch nicht mehr der aktive Part sondern Peter bestimmt die Handlung. Verfolgt von der patriarchalen Gewalt von Profikillern, ist ihr beider Verhalten von Angst und drohender Gewalt geprägt. Anfangs zeigte sich Anna unabhängig, souverän, ehrgeizig und selbstbewusst, in Verbindung mit Peter ist sie das Gegenteil. Immer abhängiger wird sie von seiner Gegenwart, was darin endet, dass beide die traditionelle Institution einer Ehe eingehen, um vor ihren Verfolgern zu entkommen. Mit Annas Verhalten ändert sich auch das Machtverhältnis zwischen beiden. Unbewusst beherrschte sie sein Verhalten indem sie stets mehr Neuigkeiten zu dem Zugunglück veröffentlichen konnte als er, was ihn dazu zwang ebenfalls zu recherchieren, um seinen Ruf nicht zu verlieren. Nun ist er es, der sie beherrscht und ihr Verhalten kontrolliert. Sie fügt sich dem, was besonders in einer Szene deutlich wird: Immer wieder erinnert er sie daran, dass er sie nur als Kollegin betrachtet. Sie macht sich nach der Heirat Gedanken darüber, weshalb er sie nicht als Frau wahr nimmt und fragt ihn, was ihm an ihr nicht gefällt, denn Männer fühlen sich sonst zu ihr hingezogen – nur er scheinbar nicht. Er bestärkt sie darin eine tolle Frau zu sein und küsst sie. Sie gibt sich ihm, was sich bis zum Ende des Films auch nicht ändert. Beide bleiben verheiratet und sie findet sich in einer traditionellen Institution wieder.

Der Ausgangspunkt des Films *Die Akte* ist ein eher unkonventioneller Weiblichkeitsentwurf einer jungen Frau. Sie studiert Jura und hat eine Affäre mit ihrem Professor. Doch dieses Bild wird erschüttert durch die Pelikan-Akte, die sie zusammenstellt und ihrem Partner gibt. In der Akte finden sich Belege dafür, dass die Regierung in einen Skandal verwickelt ist: Es kommt zum abrupten Zusammenstoß mit patriarchalen Machtverhältnissen. Während sich aus ihrer Perspektive die Beweise als Akt der Gerechtigkeit darstellen, erscheinen sie aus der Sicht der hegemonialen Männer der Regierung als Verrat und Verleumdung. Die männliche Staatsmacht wird zur Verfolgung der Frau und all ihrer Mitwisser und Helfer mobilisiert. Ihre Position als Subjekt des Films ist ambivalent. Sie diejenige, die die Handlung vorwärts treibt, aber tut dies aus einer erzwingenden Situation heraus, die sie wenig beeinflussen kann. Ihren Handlungen liegt dabei das Bestreben zugrunde, nicht zum Objekt des Geschehens zu werden und ihre Position als weibliches Subjekt zu erhalten. Bei dem Versuch, das zu tun, wird sie im Verlauf des Filmes in ein anderes Verhältnis zur männlich kodifizierten Gewalt gesetzt: Sie wird nicht nur von der männlichen Staatsmacht verfolgt sondern auch von Profikillern, die sie zum Schweigen bringen wollen. Sie konstituiert sich als Subjekt des Films in dem Maße, in dem sie der ausgeübten Gewalt etwas entgegensetzt und zur fortwährenden Flucht greift. Dazu versucht sie den Fall vollends aufzuklären und an die Öffentlichkeit zu bringen. Ein ähnliches Muster findet sich in *Fletcher's Visionen*. Nur ist es hier nicht die männliche Staatsgewalt, die sie und ihren Begleiter verfolgen sondern skrupellose Mitarbeiter eines großen Unternehmens. Beiden Frauen gemeinsam ist, dass sie einen Mann an ihrer Seite haben, der sie bei der Flucht sowie der Aufklärung der Fälle unterstützt. Damit konstruieren sich Machtverhältnisse: Beide sind sich zwar ihrer eigenen Identität als Feind der Regierung beziehungsweise des Milliarden-Unternehmens bewusst, aber gleichzeitig stehen sie auch in der Abhängigkeit eines Mannes.

Ein Beispiel für einen Film, in dem *Weiblichkeit* auf eine neue Weise verhandelt wird, ist *Der Feind in meinem Bett*. Hier spielt vor allem das Verhältnis von Weiblichkeit und Gewalt beziehungsweise Gewaltmitteln eine zentrale Rolle. Am Anfang des Films steht der konventionelle Weiblichkeitsentwurf einer jungen Frau der amerikanischen Oberklasse. Sie wohnt mit ihrem Ehemann in einem großen Haus am Meer und kümmert sich um den Haushalt. Als Subjekt ist sie sich in ihrer Identität bewusst, steht aber unter der Kontrolle ihres Mannes. Immer wieder versucht dieser ihr Verhalten zu lenken und zu bestimmen. Läuft etwas nicht nach seinen Vorstellun-

gen, kommt es ihrerseits zum abrupten Zusammenstoß mit patriarchalen Machtverhältnissen. Er schlägt und misshandelt sie, vergewaltigt sie sogar. Sie leistet keinen Widerstand, plant aber ihre Flucht durch einen vorgetäuschten Unfall, bei dem sie über Bord eines Segelschiffes geht. Die vermeintliche Tote nimmt somit als Subjekt des Films eine ambivalente Position ein: Sie treibt die Handlung vorwärts, aber aus einer Zwangssituation heraus, die sie nicht selbst geschaffen hat und im gemeinsamen Haus wenig beeinflussen kann. Ihrer Flucht liegt das Bestreben zugrunde, nicht länger zum Objekt des Geschehens gemacht zu werden und ihre Position als weibliches Subjekt zu erhalten und auszubauen. Sie konstituiert sich als Subjekt des Films in dem Maße, in dem sie der gegen sie ausgeübten Gewalt flieht. Angekommen in ihrem neuen Leben, lernt sie einen Mann kennen, der das komplette Gegenteil zu ihrem Ex-Mann ist. Aber auch dieser lässt sie die Existenz ihres Peinigers und die Erlebnisse nicht vergessen. Der vermeintliche Witwer spürt sie auf und es kommt zu einem letzten Akt der Gewalt: Er, blind vor Wut wegen ihrer Flucht und eifersüchtig auf den neuen Mann an ihrer Seite, möchte er sie töten. Nach einem langen Kampf, erschießt sie ihn schließlich mit seiner Waffe, greift also ihrerseits auch zu einem Gewaltmittel, um das herrschende Machtverhältnis umzukehren. Dieser letzte Gewaltakt ist die einzige Möglichkeit, um ihre Position als Subjekt der Handlung zu retten. Während sich aus ihrer Perspektive die Tötung des Peinigers als ein Akt der Notwehr darstellt, um nicht selbst getötet zu werden, erscheint er aus der Sicht der hegemonialen Männer als Mord.

Auch in *Duplicity - Gemeinsame Geheimsache* und *Valentinstag* wird Weiblichkeit auf eine neue Weise verhandelt. Die Protagonistinnen repräsentieren zu Beginn des Films keinen konventionellen Weiblichkeitsentwurf. Kate (*Valentinstag*) ist Captain bei der U.S. Army und trägt im Flugzeug ihre Uniform; Claire (*Duplicity*) ist CIA-Agentin. In der männlich geprägten Welt ihrer Arbeitgeber bewahren sich allerdings beide ein Stück Weiblichkeit, was dadurch zum Ausdruck gebracht wird, dass sie Schmuck tragen und sich schminken. Aber aus der Sicht der hegemonialen Männer gilt zumindest Kate als unweiblich und damit nicht attraktiv. Im Verlauf des Films erfährt der Zuschauer, dass sie für eine Nacht zu ihrem Sohn geflogen ist, um ihn zu besuchen. Die Tatsache, dass sie ein Kind hat, ist die einzige Möglichkeit, um ihre Position als weibliches Subjekt zu retten. Was Claire betrifft, so ist sie in den Augen der hegemonialen Männer zwar beruflich in einem typisch männlichen Beruf zu finden, aber gleichzeitig ein Objekt der Begierde. Dies zeigt sich nicht nur über ihr aufreizendes Äußeres sondern auch in der Affäre mit ihrem Kollegen. Immer wieder

kommt es zu sexuellen Handlungen zwischen beiden. Ihre einzige Möglichkeit, ihre weibliche Subjektivität innerhalb der Handlung zu bewahren, ist, dass sie die Affäre mit ihm nur hat, um an geheime Informationen zu gelangen.

Eine Darstellung von Weiblichkeit, die hingegen nicht über das reine Objekt der Begierde hinaus kommt, findet sich in *Prêt-à-Porter*. Der hegemoniale Mann, mit dem sie zwangsläufig ein Hotelzimmer teilen muss, lässt nichts unversucht, um ein paar nette Stunden mit ihr zu verbringen. Insbesondere nachdem sie ihm beichtet, dass sie dumme Dinge tut, wenn sie Alkohol trinkt. Weder findet ihrerseits ein Versuch des Ausbruchs aus dieser Situation statt noch findet sich eine Rettung für ihre Position als weibliches Subjekt der Handlung. Im Gegenteil, sie scheint die Situation zu genießen. Es ist zudem der einzige Film in dem der Mann die Handlung aktiv vorwärts treibt und die Frau in Ruhesequenzen als passives Objekt des Blicks auftaucht. Das Machtverhältnis zwischen beiden ist klar konstruiert: Es verkörpert die männliche Subjektivität und hat die Herrschaft über den Blick; sie hingegen verharrt in der passiven Weiblichkeit. Die gleiche Situation, allerdings mit anderer Handlung, findet sich im Film *Hautnah – Closer*. Dort wird Anna das Blickobjekt von gleich zwei Männern. Auch sie kommt über den Status des Objektes nicht hinaus, sodass keine Subjektivierung stattfindet.

In den beiden Filmen *Die Hochzeit meines besten Freundes* und *Seite an Seite* wird Weiblichkeit nicht über das Vorhandensein eines Mannes oder einer patriarchalen Ordnung verhandelt, sondern anhand einer anderen Frau. Juliannes Gegenspielerin (*Die Hochzeit meines besten Freundes*) ist die Millionärstochter Kimmey, die Julianne besten Freund heiraten möchte. Julianne lässt nichts unversucht, um die bestehenden Machtverhältnisse umzukehren: Sie möchte die bestimmende in der Handlung sein und nicht nur das Objekt des Geschehens. Mit allen Mitteln versucht sie in die Gunst ihres Freundes beziehungsweise Kimmey's Verlobten zu gelangen und zu seinem Objekt der Begierde zu werden. Es geht soweit, dass sie Besitzansprüche auf Michael stellt. Damit ist sie aus Sicht des hegemonialen Mannes nicht als Subjekt zu erkennen und ihre einzige Möglichkeit, ihre Position als Subjekt der Handlung zu retten, ist es sich bei beiden zu entschuldigen und der Hochzeit nicht länger im Wege zu stehen. Isabel möchte im Film *Seite an Seite* hingegen in der Gunst einer Ex-Frau und deren Kindern stehen – ihrem Freund zuliebe. Sie kämpft an zwei Fronten: Zum einen arbeitet die Fotografin in einem patriarchal geprägten Umfeld, gegen das sie sich immer wieder behaupten muss. Und zum anderen um die traditionelle Insti-

tution der Hochzeit. Für diese ist es aber Bedingung, dass sie mit seinen Kindern gut zurechtkommt, dem aber deren Mutter immer wieder im Wege steht. Der traditionellen Institution und der Familie zuliebe verlässt sie die patriarchal geprägte Welt der Fotografie. Ihre Position als Subjekt des Films ist ambivalent. Sie diejenige, die die Handlung vorwärts treibt, aber tut dies aus einer erzwingenden Situation heraus, die sie wenig beeinflussen kann. Ihren Handlungen liegt dabei das Bestreben zugrunde, nicht zum Objekt des Geschehens zu werden und ihre Position als weibliches Subjekt zu erhalten. Bei dem Versuch, das zu tun, wird sie im Verlauf des Filmes in ein Verhältnis zu einer anderen Weiblichkeit gesetzt: Sie wird diskreditiert von der Ex-Frau ihres Freundes und auch deren Kinder stehen ihr skeptisch gegenüber. Sie konstituiert sich als Subjekt des Films in dem Maße, in dem sie der Ex-Frau etwas entgegensetzt und zum fortwährenden Kampf um deren Gunst kämpft, was ihr am Ende auch gelingt.

8.2 *Der Blick*

Der *männliche Blick* dominiert im klassischen Kino in dreifacher Hinsicht als strukturierendes Element:

„Erstens als Blick der Kamera, die meist von einem Mann geführt wird und das Sehen von einem männlichen Subjekt her konstruiert. Zweitens als Blick der Männer in der Filmhandlung, der Männer zu Subjekten und Frauen zu Objekten des Blicks macht. Und drittens der Blick des männlichen Zuschauers, der den Blick der Kamera und der Erzählung bestätigt und reproduziert“ (Seifert 2003, S. 13).

Die erste Dimension des Blicks bezieht sich auf die Kameraführung und die zweite Dimension beschreibt die Art und Weise, wie der Mann die Frau im Film anschaut. Die dritte Dimension liegt dabei außerhalb meines Analysebereichs. Der Blick ist in Machtbeziehungen zwischen den Geschlechtern eingebettet: Es werden Machtverhältnisse konstruiert, denn „Männer treiben im klassischen Film die Handlung aktiv vorwärts. Frauen tauchen in Ruhesequenzen als die passiven Objekte des Blicks auf“ (ebd.). Damit wird ein Beitrag zur Machtbeziehungen konsolidierenden Konstruktion der Geschlechterverhältnisse geliefert und eine binäre Opposition, wie sie auch bei Foucault zu finden ist, reproduziert: *Aktive Männlichkeit* und *passive Weiblichkeit*, *männlicher Blick* und *weibliches Angeblicktwerden* sowie *Distanz* und *Nähe im Verhältnis zum Bild* (vgl. Doane 1985).

Nicht in allen Filmen findet sich genug Auswertungsmaterial bezüglich der Blicke zwischen Mann und Frau beziehungsweise des Mannes auf die Frau. In *Magnolien aus Stahl* sind nur sporadisch Männer auf der Leinwand zu sehen. Ebenso verhält es sich bei *Mona Lisas Lächeln* und *Seite an Seite*. Dort finden Machtbeziehungen, die auf Blicken basieren, hauptsächlich zwischen Frauen statt. Dies ist aber nicht Gegenstand meiner Untersuchungen. Auch *Valentinstag* wird an dieser Stelle außen vor gelassen. Während die kurzen Szenen mit der Hauptdarstellerin ausreichen, ein Frauenbild zu analysieren, so reichen sie nicht aus, um eine Aussage bezüglich möglicher über Blicke konstruierter Machtbeziehungen zwischen Mann und Frau zu treffen. Ein weiterer Film, in dem Machtverhältnisse nicht mittels Blicken konstruiert werden, ist *Flatliners – Heute ist ein schöner Tag zum Sterben*.



Abbildung 29: Szenenbilder aus dem Film *Seite an Seite*



Abbildung 30: Szenenbilder aus dem Film *Mona Lisas Lächeln*



Abbildung 31: Szenenbilder aus den Filmen *Valentinstag* (links) und *Flatliners - Heute ist ein schöner Tag zum Sterben* (rechts)

Es lassen sich bei den untersuchten Filmen insgesamt vier finden, in denen die Frau anfangs *nur* das Objekt der Begierde war. Dies sind im einzelnen *Pretty Woman*, *Entscheidung aus Liebe*, *I Love Trouble - Nichts als Ärger* und *Notting Hill*. Bei Foucault heißt es: „Er [der Gefangene] wird gesehen, ohne selber zu sehen; er ist Objekt einer Information, niemals Subjekt in einer Kommunikation“ (Foucault 1994, S. 257). Auf zwei Szenen trifft dies explizit zu: Vivian (*Pretty Woman*) wird von Edward aus dem Auto angeschaut, ohne dass sie ihn sieht, und Hilary (*Entscheidung aus Liebe*) wird von Victor ebenfalls beobachtet, während sie auf das Vorstellungsgespräch wartet. In beiden Fällen ist es die *aktive Männlichkeit* und die *passive Weiblichkeit*, die das Machtverhältnis konstruieren. Vor allem bei *Pretty Woman* lassen sich noch weitere dieser Beispiele finden, vor allem in Szenen, in denen sie ihr *Arbeitsoutfit* trägt, in der Badewanne liegt oder Edward im Bademantel gegenüber sitzt.



Abbildung 32: Szenen aus *Pretty Woman*, in denen sie ihr Arbeitsoutfit trägt



Abbildung 33: Szenen aus *Pretty Woman*, in denen sie das Blickobjekt des Mannes ist

Die freizügigen Szenen aus *Pretty Woman* lassen sich in der Form in keinem anderen Film finden. Bei den folgenden Bildbeispielen haben sich die Machtverhältnisse, und damit die Art des Blicks, bereits geändert. Die Frau ist nicht mehr nur das schön anzuschauende Objekt des Mannes, sondern wird von ihm als Subjekt mit einer eigenständigen und faszinierenden Persönlichkeit wahrgenommen. Die zeigt sich vor allem daran, dass sich beide gegenseitig anschauen und nicht mehr nur der Mann einen aktiven Blick hat sondern auch die Frau. Der Mann ist nicht mehr das männlich-hegemoniale Subjekt, das die Herrschaft über den Blick und die Macht über die Frau hat sondern Mann und Frau sind Subjekte, die sich die Herrschaft über den Blick teilen – und keiner den anderen damit in seiner Macht unterwirft.



Abbildung 34: Gleichberechtigte Blicke von Mann und Frau in *Pretty Woman* (links) und *Entscheidung aus Liebe* (rechts)



Abbildung 35: Szenen aus *I Love Trouble - Nichts als Ärger*



Abbildung 36: Blick auf Augenhöhe bei *Notting Hill*

In den Filmen *Pretty Woman* und *Notting Hill* werden die Machtverhältnisse kurzzeitig komplett umgekehrt: Beide Frauen machen den Mann zum Objekt ihres Blickes.



Abbildung 37: Der Mann als Objekt des Blicks in *Pretty Woman* (links) und *Notting Hill* (rechts)

Bei einigen Filmen kommt es am Ende zu einer Aufhebung der aktiven Männlichkeit und der passiven Weiblichkeit: Weder ist die Frau das Blickobjekt des Mannes, noch umgekehrt. Vielmehr blicken beide in die gleiche Richtung. Somit wird keiner dem anderen im Machtverhältnis unterworfen.



Abbildung 38: Blick in die gleiche Richtung bei *Pretty Woman* (oben links), *Entscheidung aus Liebe* (oben rechts, unten links) und *Notting Hill* (unten rechts)

Erst später zum Objekt der männlichen Begierde werden die Frauen in den Filmen *Die Braut, die sich nicht traut* und *America's Sweethearts* wahrgenommen. Anfangs sehen die Männer keine Objekte in ihnen, die es zu begehren lohnt, sie nehmen sie einfach nicht als Frau wahr. Die Machtverhältnisse sind deswegen aber nicht ausgeglichen. Beide Männer behandeln die Frauen als seien sie minderwertig und verdienen es nicht, von ihnen angeschaut zu werden. Nach der entscheidenden Situation ändert sich dies. In *Die Braut, die sich nicht traut* ist diese Situation bei einer Hochzeitprobe zu finden und bei *America's Sweethearts* in einer gemeinsamen Nacht. Ab dem Zeitpunkt gleichen sich sowohl Blicke als auch Machtverhältnisse mit den bereits zuvor Erläuterten.



Abbildung 39: Beispiele für Blicke in *America's Sweethearts*



Abbildung 40: Blickkonstruktionen in *Die Braut die sich nicht traut*

Im Gegensatz zu den eben beschriebenen Beispielen, kommen die Frauen in den nachfolgenden Filmen nicht über Status als Objekt der Begierde hinaus: *Prêt-à-Porter*, *Hautnah – Closer* und *Duplicity – Gemeinsame Geheimsache* hinaus. Bei diesen Filmen ist der Grundsatz *Männer schauen aktiv* und *Frauen werden angeschaut*, in die Machtbeziehungen zwischen den Geschlechtern eingebettet: „Es wird eine Verbindung hergestellt zwischen männlicher Subjektivität und der Herrschaft über den Blick“ (Seifert 2003, S. 13). Damit wird eine binäre Opposition reproduziert: *Männlicher Blick* und *weibliches Angeblicktwerden*.



Abbildung 41: Nur das Objekt der Begierde, Roberts in *Prêt-à-Porter*



Abbildung 42: Szenen aus dem Film *Hautnah*



Abbildung 43: Szenen aus dem Film *Duplicity - Gemeinsame Geheimsache*

Dass die Frau auch gänzlich als Blickobjekt nicht in Frage kommt, zeigt sich in *Die Akte* und *Die Hochzeit meines besten Freundes*. Anfangs lassen sich, aufgrund Darbys Affäre mit ihrem Professor, noch Parallelen zu den zuvor genannten Filmen finden (vgl. Abb. 44).



Abbildung 44: Szenen mit relevanten Blickkonstruktionen aus dem Film *Die Akte*

Nach der Ermordung ihres Professors und Liebhabers steht Darby nicht im Blick eines Mannes. Ihr Partner projiziert keine Fantasien auf sie. Ebenso verhält es sich in *Die Hochzeit meines besten Freundes*, in dem die Protagonistin lediglich als Freundin für ihren filmischen Gegenpart dargestellt wird. In beiden Filmen werden dennoch Machtverhältnisse durch die Eingebundenheit des weiblichen Subjekts in patriarchale Ordnungen konstruiert.



Abbildung 45: Blicke unter "Freunden" im Film *Die Hochzeit meines besten Freundes*



Abbildung 46: Roberts im Film *Die Akte*

Foucault beschreibt in *Überwachen und Strafen* das Panopticon von Bentham. Die Hauptaufgabe des Panopticon ist dabei „die Schaffung eines bewußten und permanenten Sichtbarkeitszustandes [...], der das automatische Funktionieren der Macht sicherstellt“ (Foucault 1994, S. 258), wobei die Macht stets sichtbar aber uneinsehbar bleiben muss. Es ist

„eine Maschine zur Scheidung des Paares Sehen/Gesehenwerden“ (ebd., S. 259) und „deswegen so bedeutend, weil sie die Macht automatisiert und entindividualisiert. Das Prinzip der Macht liegt weniger in einer Person als vielmehr in einer konzentrierten Anordnung von Körpern, Oberflächen, Lichtern und Blicken; in einer Apparatur, deren innere Mechanismen das Verhältnis herstellen, in welchem die Individuen gefangen sind“ (ebd., S. 259).

Dabei spielt das Motiv keine Rolle, denn es „ist eine wundersame Maschine, die aus den verschiedensten Begehungen gleichförmige Machtwirkungen erzeugt“ (ebd., S. 260). Laura wohnt im Film *Der Feind in meinem Bett* mit ihrem Mann in einem Haus am Meer. Es ist offen gestaltet, so dass für ihren Mann immer sichtbar ist, was sie gerade tut. Das Haus lässt sich daher mit einem Panopticon vergleichen. Er kontrolliert sie auf Schritt und Tritt – selbst wenn er selbst nicht zugegen ist. Die bloße

Möglichkeit, dass er sie beobachten könnte, reicht aus, um eine Machtbeziehung zu seinen Gunsten herzustellen: Er ist der Herrschende, sie die Beherrschte.



Abbildung 47: Szenen aus dem Film *Der Feind in meinem Bett*

Dieses herrschende Machtverhältnis wird auch deutlich anhand der nächsten Bilder. Es ist nicht nur so, dass der Mann den aktiven Blick hat, es ist auch die Art und Weise wie beide schauen: Er fordernd, stark, überlegen; sie verängstigt, unglücklich und gedemütigt. Als Objekt der Begierde, wie es in den anderen Filmen der Fall ist, sieht er Laura nicht. Vielmehr betrachtet er sie als sein Eigentum. Demnach werden in diesem Film, als einzigem, die Machtverhältnisse über die Art und Weise des Blickes beziehungsweise die Allgegenwärtigkeit des männlichen Blickes gebildet.



Abbildung 48: Szenen aus dem Film *Der Feind in meinem Bett*

Die bestehenden Machtverhältnisse kehren sich erst in der finalen Szene des Films um. Er bricht in ihr Haus ein und möchte sie wegen ihrer Flucht umbringen. Sie schafft es gemeinsam mit ihrem neuen Freund, ihm die Waffe zu entreißen und mehrere Male auf ihn zu schießen. Als er zu Boden geht, möchte sie sich von seinem Tod überzeugen, wobei er die Waffe wieder an sich nimmt, auf sie richtet und abdrückt. Es war keine Patrone mehr im Lauf und er stirbt.



Abbildung 49: Dramatischer Höhepunkt im Film *Der Feind in meinem Bett*

Ähnlich wie ein Leben im Panopticon mutet Alices Leben in *Fletcher's Visionen* an. Bereits seit ihrer Kindheit wird sie von Jerry zwar geschützt, aber auch stets beobachtet – ohne es zu wissen. Jerry nimmt dabei die *fetischistische Position* ein, wie es auch ein Zuschauer vor der Leinwand tun kann. Er idealisiert Alice und sieht sie als glamourös und makellos an. Auch im weiteren Verlauf des Films ist sie sein Blickobjekt. Die beiden nähern sich an und sie verliebt sich ebenfalls in ihn. Die Blicke und damit die Machtverhältnisse sind während dieser Zeit ausgeglichen. Nachdem sie zum Ende des Films nicht zusammen sein können, wechselt Jerry wieder in die fetischistische Position und beschützt Alice.



Abbildung 50: Szenen aus dem Film *Fletcher's Visionen*

8.3 Zusammenfassung

Bezüglich der Subjektivierung und der Macht lässt sich sagen, dass einige der dargestellten Frauen Prozesse der Subjekt-Werdung durchmachen, aber eben nicht alle. Viele von ihnen treiben auch die Handlung aktiv vorwärts. Die Frauen jedoch befinden sich mindestens einmal im Film in der Abhängigkeit von einem Mann, was unterschiedliche Auswirkungen haben kann: Manche der Frauen werden in dieser Abhängigkeit aus ihrer Position als Subjekte herausgerissen und zu Objekten des Geschehens. Und manche lösen sich gerade innerhalb dieses Machtverhältnisses von der Position als Objekt des Geschehens und erlangen ihre Position als Subjekt der Handlung.

Bezüglich der Macht konstruierenden Blicke lässt sich festhalten, dass sich viele verschiedene Formen von Blicken und damit von Machtkonstruktionen finden lassen. Was sich hingegen nicht finden lässt, sind Close-Ups oder Fragmentierungen, um Weiblichkeit zu betonen. Allerdings ist die Frau oft allein im Bild, was den Blick des Betrachters komplett auf sie lenkt.

9 Ergebnisse

9.1 *Wie wird Weiblichkeit in Roberts Filmen konstruiert und welche Konstruktionsmechanismen lassen sich finden?*

Die erste Frage war, inwieweit die dargestellten Frauenrollen mit den im Vorfeld aufgezeigten Frauenbildern und deren Konstruktion hinsichtlich Aussehen, Beruf, Verhalten etc. übereinstimmen. Die Annahme war, dass Weiblichkeit in den Filmen nicht auf äußere Merkmale reduziert ist sondern über den Beruf sowie das Verhalten konstruiert wird.

Die herausgearbeiteten Frauenbilder enthalten sowohl deskriptive als auch präskriptive Komponenten, die beide in den Filmen zu finden sind. Die deskriptive Komponente stellt Annahmen darüber auf, wie Frauen innerhalb einer Gesellschaft zu sein haben und die präskriptive Komponente, wie Frauen sind und sich verhalten sollen. Ein Beispiel dafür ist *Magnolien aus Stahl*: Shalbys Mutter und deren Freundinnen erwarten von ihr, dass sie sich der Familie, ihrem Mann sowie den Ärzten unterordnet. Teilweise tut sie dies auch, denn sie heiratet ihren Verlobten und zieht erst

nach der Hochzeit aus ihrem Elternhaus aus. Nur an dem Punkt, an dem ihr Ärzte von einer Schwangerschaft, aufgrund von Diabetes, abraten, lehnt sie sich auf, denn sie geht das Risiko ein und bekommt ein Baby. Bezüglich der präskriptiven Komponente ist Shalbys Frisur zu erwähnen. Nach der Geburt lässt sie sich einen Bob schneiden, was nicht in das Bild ihrer Mutter und deren Freundinnen zu passen scheint und nicht ihrem Bild von einer Frau entspricht.

Die dargestellten Frauen der Filme stimmen mit den herausgearbeiteten Merkmalen weitgehend überein. Es gibt einige Ausreißerinnen, wie zum Beispiel Anna in *Prêt-à-Porter*, die eine Affäre mit einem verheirateten Mann hat, jedoch ohne zu wissen, dass er verheiratet ist. Ebenso drängt sie ihn nicht, seine Ehefrau zu verlassen, wie es bei diesem Frauentyp oft der Fall ist. Vor allem der Frauentyp der *Karrierefrau* endet oft nicht mit einem klassischen Ende, also mit der Hochzeit, aber sie sind allesamt in einen Mann verliebt. Zu einer Partnerschaft kommt es nicht durch die Umstände, entweder ist der Mann nicht an ihr interessiert oder die privaten Belange der Frau lassen es nicht zu (Beispiel: *Die Akte*). Aber diese Abweichungen sind zu gering als dass sie einen neuen Frauentyp hervorbringen würden.

Allen dargestellten Frauen gemeinsam ist, dass sie die Annahme, Weiblichkeit in den Filmen würde nicht auf äußere Merkmale reduziert sondern viel mehr über den Beruf sowie das Verhalten konstruiert, widerlegen. Die Weiblichkeit ist zwar nicht hauptsächlich auf äußere Merkmale reduziert, sie spielen aber eine wesentliche Rolle. Vor allem zeigt sich dies beim Alter und dem äußeren Erscheinungsbild der Frauen. Sie zeigen in allen Filmen eine möglichst weitgehende Annäherung an das Ideal von uniformer Jugendlichkeit und Attraktivität, also eine schlanke Figur, lange Haare und ein gepflegtes Äußeres. Bezüglich des Berufes ist zu sagen, dass Frauen mit *typisch weiblichen* und Frauen mit *typisch männlichen* Berufen dargestellt werden. Aber bei den *untypischen* Berufen, wie Journalistin oder Fotografin, wird die Position der Frau abgeschwächt dargestellt mittels weiblicher Formen der Kommunikation und Interaktion. Sie umgarnen ihre Konkurrenten zu ihrem eigenen Vorteil, beginnen Affären mit ihnen und spielen sie, mit teilweise skrupellosen Methoden, aus. Diese Frauen lassen sich durchaus als *hinterlistig* und *berechnend* bezeichnen. Auffällig ist auch, dass nur eine der Frauen mit einem *typisch männlichen* Beruf, diesen zum Wohle der Familie aufgibt. Häufiger werden Frauen mit für sie typischen Berufen zur Hausfrau und Mutter. Was das Verhalten der dargestellten Frauen betrifft, so zeigt keine von ihnen *unweibliche* Züge. Selbst die eben genannten *hinterlistigen* und *berechnenden*

Frauen, auch die *erfolgreichen* und *selbstständigen*, zeigen *weiche* charakterliche Merkmale auf. Jede der Frauen ist freundlich und höflich anderen gegenüber, in unterschiedlichen Ausprägungen emotional sicherheitsbedürftig, oftmals taktvoll und sensitiv.

Die andere Frage war, welche Konstruktionsmechanismen in den Filmen zum Tragen kommen. Die Annahme war, dass sich ein *klassisches Muster* zeigt: Alle dargestellten Frauen zeigen eine positive soziale Orientierung in Verbundenheit mit sozialer Abhängigkeit – sowohl am Anfang des Films als auch am Ende. Lebt die Frau nicht in einer Ehe oder zumindest festen Partnerschaft, so zeigt sie sich anderweit abhängig: Von ihrem beruflichen⁶ oder familiären⁷ Umfeld, ist aber stets auf der Suche nach einer Partnerschaft. Es zeigt sich deutlich, dass die dargestellten Frauen oft über die An- oder Abwesenheit eines Mannes definiert werden. Das zeigt sich auch daran, dass der Großteil der Frauen zum Ende des Films entweder in einer Partnerschaft, noch immer in ihrer Affäre oder in einer Ehe lebt. Lediglich fünf der Frauen sind letzten Endes noch ledig, was aber nicht daran liegt, dass sie keine Partnerschaft wollen. Vielmehr liegt dies an den Umständen, beispielsweise der Tatsache, dass der Auserwählte bereits verheiratet ist oder sich gar nicht erst ein potentieller Mann findet.

9.2 *In welchen gesellschaftlichen Institutionen wird Weiblichkeit in den Filmen konstruiert und welche Funktionen erfüllt sie dabei?*

Die Annahme, dass das Frauenbild in Roberts' Filmen als Vorbild für andere Frauen dienen soll, lässt sich bestätigen. Je nach gesellschaftlich bevorzugtem Frauenbild, zeigen sich Frauen auf der Leinwand, die dieses verkörpern. So werden Handlungsweisen hinsichtlich des Lebensentwurfes oder des Umganges mit einem Mann idealisiert dargestellt. Es bestätigt sich ebenso, dass sich die bevorzugten Frauenbilder und somit die Darstellung der Frau im Film über die Zeit hinweg änderten, und auch, dass sie nicht mehr nur Blickobjekt für den Mann ist. Allerdings bestätigt sich nicht, dass die Frau nun als eigenständiger, vom Mann gelöster Mensch zu sehen ist. Wie

6 Beispiel: In *Fletcher's Visionen* arbeitet sie neben ihrem regulären Job als Staatsanwältin noch an der Aufklärung des Mordes an ihrem Vater.

7 Beispiel: In *Entscheidung aus Liebe* ist die Frau am Anfang des Films abhängig von ihrer Mutter, da sie kein Einkommen und keine Wohnung hat.

bereits in der vorherigen Forschungsfrage, definiert sich die Frau in den Filmen oft über die Ab- oder Anwesenheit eines Mannes.

Eine weitere Annahme war, dass es *männlich* und *weiblich geprägten Institutionen* gibt, in denen Weiblichkeit konstruiert wird und die auf den *typisch männlichen* sowie *typisch weiblichen* Berufen beruhen. Dies kann bestätigt werden. Vor allem in sozialen Berufen, wie Kinderkrankenschwester, und anderen typisch weiblichen Berufen, wie Assistentin oder Prostituierte, wird Weiblichkeit über das Verhalten und den Charakter der Frau konstruiert. Die Funktion der konstruierten Weiblichkeit beruht auf dem Bild, welches die Gesellschaft über diese Berufe hat. So wird eine Assistentin gezeigt, die ihrer Chefin nicht widerspricht und jeden Auftrag ausführt, der ihr mitgeteilt wird. Oder aber es wird eine Prostituierte gezeigt, die gegen Geld sogar eine gesamte Woche bei einem Freier im Hotelzimmer wohnt und ihm stets zur Verfügung steht. Aber auch erwerbslose Frauen müssen berücksichtigt werden, denn manche Frauen sind so sehr an ihre Pflichten als Hausfrau, Mutter und Ehefrau gebunden, dass sie meist nicht berufstätig sind. In den Filmen lassen sich lediglich zwei Frauen finden, deren zu Hause als Institution bezeichnet werden kann. Eine von ihnen ist arbeitslos und wohnt bei ihrer Mutter. Ihre Institution ist somit weiblich geprägt. Die andere von beiden ist Hausfrau, lebt aber in einer männlich geprägten Institution. Ihr Mann gibt den Ton an, misshandelt und beschimpft sie. Bis sie auf dieser Situation ausbricht. Da der stereotypen Frau keine intellektuellen Kompetenzen zugeschrieben werden, sind besonders die typisch männlichen Berufe mit ihren männlich geprägten Institutionen von Bedeutung. Der Großteil der dargestellten Frauen arbeitet nicht in einem typischen Frauenberuf, sondern als Staatsanwältin, Fotografin, Journalistin, Dozentin, CIA-Agentin, Captain bei der U.S. Army oder Eisenwarenhändlerin. In der Ausarbeitung der stereotypen Frau heißt es, dass, wenn es zu einem dieser *untypischen Berufe* kommt, so treten weibliche Formen der Kommunikation und Interaktion in der Ausübung des Berufes in Kraft. Dies würde bedeuten, dass Weiblichkeit auch in männlich geprägten Institutionen ohne Abstriche konstruiert werden kann. Dies lässt sich bestätigen. Die gezeigten Frauen umgarnen ihre Konkurrenten zu ihrem eigenen Vorteil, beginnen Affären mit ihnen und spielen sie, mit teilweise skrupellosen Methoden, aus. Diese Frauen lassen sich durchaus als *hinterlistig* und *berechnend* bezeichnen. Die männlich geprägte Institution, beispielsweise eine Anwaltskanzlei oder eine Zeitungsredaktion, hat keinen nennenswerten Einfluss auf die Konstruktion. Jedoch ist auffällig, dass es von eben jenen Frauen, nur eine ist, die ihren Beruf zum Wohle der Familie aufgibt. Mehr

Frauen, die sich der Familie widmen, lassen sich in typisch weiblichen Berufen finden. Betrachtet man die sonstigen gesellschaftlichen Institutionen, so lässt sich sagen, dass Weiblichkeit selten innerhalb einer Frauenfreundschaft konstruiert wird. Häufiger wird sie in den analysierten Filmen über die An- oder Abwesenheit eines Mannes erschaffen. Dieser Mann kann dabei Vorgesetzter, Partner, Ehemann, Bekannter oder Affäre sein. Die Funktionen der innerhalb dieser Institution geschaffenen Weiblichkeit reichen über das erotische Objekt hinaus. Zwar ist sie nahezu immer das Objekt der Begierde, aber oft auch mehr: geschätzte Kollegin oder Angestellte, stilisierte Traumfrau oder ebenbürtige Partnerin.

9.3 Inwieweit lassen sich Foucaults Theorie des Blicks sowie die Aussagen von Mulvey in den Filmen bestätigen?

Der Blick – vor allem der offene, direkte – stand als Symbol für Sehen, Wissen, Autorität und Macht. Genau darauf galt es als Frau zu verzichten, denn sie kann umso besser betrachtet werden, je weniger sie selbst sieht. Frauen treten als erotische Objekte auf – zum einen für den männlichen Protagonisten und zum anderen für den Zuschauer.

„Traditionsgemäß war die Zurschaustellung der Frau auf zwei Ebenen von Bedeutung: sie war erotisches Objekt für die Charaktere im Film und erotisches Objekt für den Betrachter im Zuschauerraum, wobei die Spannung zwischen den Blicken auf beiden Seiten der Leinwand wechselte“ (Mulvey 1980, S. 37).

Zudem sollte sie die voyeuristische Position beziehungsweise die fetischistische Position des männlichen Zuschauers befriedigen, so dass sich ein „ideologisch verzerrtes Bild von Weiblichkeit“ (Trischak 2002) zeigt. Stets sei ein männlicher Blick auf Frauen gezeigt worden, wobei Frauen selten aktiv als Handelnde dargestellt worden und „weit öfter als hübscher Aufputz“ (Dorer/Marschik 1999, S. 5). Aber sie erkannten, dass es eine Entwicklung in den letzten Jahren und dadurch eine massive Veränderung in der Darstellung von Frauen: „Filme zeigen [...] selbstbewusste und starke Frauen, die ihren eigenen Weg gehen“ (ebd., S. 7). Über Jahre hinweg manifestierte Rollenklischees würden selbstbewusst umgekehrt, indem Frauen die Männer zum Objekt der Begierde machen. Die Funktion der Weiblichkeit ist eine aktivhandelnde, mit der sich die Zuschauerin identifizieren kann.

Eine Annahme war, dass sich in den Filmen Parallelen sowohl bei Mulvey als auch bei Foucault hinsichtlich ihrer Aussagen finden lassen, innerhalb der Filme sind es die Blicke, über die eine Form der Macht konstituiert wird. Die Filme, in denen Machtverhältnisse über Blicke zwischen Mann und Frau konstruiert werden, unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Intensität. Foucaults Ausführungen bezüglich des Panopticons von Bentham lassen sich vor allem auf zwei Filme projizieren: *Der Feind in meinem Bett* und *Fletcher's Visionen*. Mulveys Ausführungen, der *männliche Blick* sei das strukturierende Element des klassischen Kinos lassen sich nur bedingt bestätigen. Es lassen sich nur drei Filme finden, in denen die Frauen nicht über Status als Objekt der Begierde hinauskommen: *Prêt-à-Porter*, *Hautnah – Closer* und *Duplicity – Gemeinsame Geheimsache*. Bei diesen Filmen ist der Grundsatz *Männer schauen aktiv und Frauen werden angeschaut*, in die Machtbeziehungen zwischen den Geschlechtern eingebettet: „Es wird eine Verbindung hergestellt zwischen männlicher Subjektivität und der Herrschaft über den Blick“ (Seifert 2003, S. 13). Damit wird eine binäre Opposition reproduziert: *Männlicher Blick* und *weibliches Angeblicktwerden*. Daneben lassen sich hauptsächlich Filme finden, in denen die Frau anfangs *nur* das Objekt der Begierde war. Dies sind im einzelnen *Pretty Woman*, *Entscheidung aus Liebe*, *I Love Trouble – Nichts als Ärger* und *Notting Hill*. Im Verlauf des Films wird die Frau vom Mann als Subjekt mit einer eigenständigen und faszinierenden Persönlichkeit wahrgenommen. Der Mann ist damit nicht mehr das männlich-hegemoniale Subjekt, das die Herrschaft über den Blick und die Macht über die Frau hat. In den Filmen *Pretty Woman* und *Notting Hill* werden die Machtverhältnisse sogar kurzzeitig komplett umgekehrt: Beide Frauen machen den Mann zum Objekt ihres Blickes. Erst im Verlauf des Films zum Objekt der männlichen Begierde werden die Frauen in den Filmen *Die Braut, die sich nicht traut* und *America's Sweethearts*.

Eine weitere Annahme war, dass sich die Darstellung von Frauen in den letzten Jahren geändert hat. Die Rollenklischees werden zwar nicht gänzlich umgekehrt, aber in einigen Filmen machen Frauen die Männer zum Objekt der Begierde. Je neuer und moderner ein Film, desto eher lassen sich selbstbestimmte Frauen erkennen. Die Sprünge der Frauenbilder lassen sich insbesondere an den Unterschieden zwischen den folgenden drei Filmen deutlich erkennen: *Magnolien aus Stahl*, *Der Feind in meinem Bett* und *Valentinstag*. Die Funktion der Weiblichkeit ist zunehmend eine aktiv-handelnde, mit der sich die Zuschauerin identifizieren kann.

9.4 *Wie werden Machtverhältnisse nach Foucault in den Filmen konstruiert?*

Foucaults Aussage,

„[...] dass es keine Gesellschaft ohne Machtbeziehungen geben kann, sofern man sie als Strategien begreift, mit denen die Individuen das Verhalten der anderen zu lenken und zu bestimmen versuchen“ (Foucault 2005, S. 899).

lässt sich in den Filmen ebenfalls bestätigen. Ebenso lässt sich bestätigen,

„[...] dass es in Machtbeziehungen notwendigerweise Möglichkeiten des Widerstands gibt, denn wenn es keine Möglichkeiten des Widerstands – gewaltsamer Widerstand, Flucht, List, Strategien, die die Situation umkehren – gäbe, dann gäbe es überhaupt keine Machtbeziehungen“ (ebd., S. 890).

Über genau diese Möglichkeiten des Widerstands werden häufig Machtverhältnisse dargestellt. In nahezu allen Filmen finden sich Frauen, die sich gegen eine patriarchale Ordnung oder Institution auflehnen, vor ihrem Mann fliehen, gewaltsamen Widerstand leisten oder Strategien finden, um ihr Gegenstück auszuspielen. Ein prägnantes Beispiel dafür ist der Film *Der Feind in meinem Bett*, in dem zum einen Weiblichkeit auf eine neue Weise verhandelt wird und zum anderen vor allem das Verhältnis von Weiblichkeit und Gewalt beziehungsweise Gewaltmitteln eine zentrale Rolle spielt. Ihr Akt der Gewalt, die Erschießung ihres Mannes, ist die einzige Möglichkeit, um ihre Position als Subjekt der Handlung zu retten und damit das Machtverhältnis beider ein für alle Mal zu ihren Gunsten umzukehren.

Ein Beispiel für die Auflehnung gegen die patriarchale Staatsmacht ist der Film *Die Akte*. Dort kommt es zu einem abrupten Zusammenstoß mit patriarchalen Machtverhältnissen bei dem sogar die männliche Staatsmacht zur Verfolgung der Frau und all ihrer Mitwisser und Helfer mobilisiert wird. Bei dem Versuch, ihre Position als weibliches Subjekt zu behalten, wird sie in ein anderes Verhältnis zur männlich kodifizierten Gewalt gesetzt: Sie wird nicht nur von der männlichen Staatsmacht verfolgt sondern auch von Profikillern, die sie zum Schweigen bringen wollen. Sie konstituiert sich als Subjekt des Films in dem Maße, in dem sie der ausgeübten Gewalt etwas entgegensetzt und zur fortwährenden Flucht greift.

Ein allgemein gültiges Muster zur Konstruktion von Machtverhältnissen lässt sich in den Filmen nicht finden.

9.5 Zusammenfassung der Forschungsergebnisse

Die Resultate weisen in allen Filmen ein heterogenes Bild der Frauendarstellungen auf. Allerdings ist dieses oftmals geschlechtsstereotyp ausgerichtet. Das bedeutet, dass sich bei den Frauen Ausreißerinnen im Sinne aktiver, erfolgreicher, kompetenter Frauen in typischen Männerberufen finden lassen, der Großteil der gezeigten Frauen jedoch in Rollenverhalten und Funktionen dem gesellschaftlich vermittelten Stereotyp entspricht. Das beginnt beim Alter und dem äußeren Erscheinungsbild der Frauen. Dabei wird von den Frauen eine möglichst weitgehende Annäherung an das Ideal von Jugendlichkeit und Attraktivität verlangt. Bezüglich des Verhaltens zeigt sich jedoch eine Entwicklung des Frauenbildes innerhalb der Filme. Der erste analysierte Film kam 1989 in die Kinos und der letzte im Jahr 2010. Die neueren Filme zeigen eigenständige Frauen, die wissen, was sie wollen und bereit sind dafür zu kämpfen. Die über die Jahre hinweg manifestierten Rollenklischees werden zwar nicht gänzlich umgekehrt, aber in einigen Filmen machen Frauen die Männer zum Objekt der Begierde. Je neuer und moderner ein Film, desto eher lassen sich selbstbestimmte Frauen erkennen. Die Sprünge der Frauenbilder lassen sich insbesondere an den Unterschieden zwischen den folgenden drei Filmen deutlich erkennen: *Magnolien aus Stahl*, *Der Feind in meinem Bett* und *Valentinstag*. Die Funktion der Weiblichkeit ist zunehmend eine aktiv-handelnde, mit der sich die Zuschauerin immer mehr identifizieren kann. Dies zeigt sich auch bezüglich der Subjektivierung und Macht. Einige der dargestellten Frauen machen Prozesse der Subjekt-Werdung durch. Viele von ihnen treiben auch die Handlung aktiv vorwärts. Die Frauen befinden sich jedoch noch immer mindestens einmal im Film in der Abhängigkeit von einem Mann, was unterschiedliche Auswirkungen haben kann: Manche der Frauen werden in dieser Abhängigkeit aus ihrer Position als Subjekte herausgerissen und zu Objekten des Geschehens. Und manche lösen sich gerade innerhalb dieses Machtverhältnisses von der Position als Objekt des Geschehens und erlangen ihre Position als Subjekt der Handlung. Was in allen Filmen ist, sind Machtverhältnisse, die häufig mittels Blicken konstruiert werden. Es lassen sich dabei viele verschiedene Formen von Blicken und damit von Machtkonstruktionen finden. Was sich hingegen nicht finden lässt, sind Close-Ups oder Fragmentierungen, um Weiblichkeit zu betonen.

10 Zusammenfassung und Fazit

Ziel der ihnen vorliegenden Masterarbeit im Studiengang Medienbildung: *Visuelle Kultur und Kommunikation* war es, die Konstruktion von Weiblichkeit sowie die Repräsentation von Frauen im US-amerikanischen Film an Filmbeispielen der Schauspielerin Julia Roberts zu untersuchen. Zu diesem Zweck wurden anhand der definierten Genre Kriterien geschaffen, nach denen die begutachteten Filme ausgewählt wurden. Es folgte die Beschäftigung mit der Genderforschung und den Frauenbildern im US-amerikanischen Film, wobei der Fokus zum einen auf dem Film und seiner Geschlechterkonstruktion, und zum anderen auf der Charakteristika der stereotypen Frau sowie der Übersicht der Frauenbilder, die sich im US-amerikanischen Film finden lassen, lag. Der dritte Teil, um die Konstruktionsmechanismen von Weiblichkeit zu erläutern, waren der Machtbegriff und die Machtbeziehungen von Foucault sowie Sprache, Subjektivität und Macht im Rahmen der Gendertheorie und der Blick als Instrument der Macht. Die Analyse der Frauenbilder in den Filmen war ein möglicher Zugang, um aufzuzeigen, dass die Konstruktion von Weiblichkeit nicht in anthropologischen Gegebenheiten sondern in den Zuweisungen an *Weiblichkeit* zu finden ist und damit innerhalb von Machtverhältnissen agiert. Die vier zentralen Fragen, die sich dabei stellen sind,

1. Wie wird Weiblichkeit in Roberts' Filmen konstruiert und welche Konstruktionsmechanismen lassen sich finden?
2. In welchen gesellschaftlichen Institutionen wird Weiblichkeit in den Filmen konstruiert und welche Funktionen erfüllt sie dabei?
3. Inwieweit lassen sich Foucaults Theorie des Blicks sowie die Aussagen von Mulvey in den Filmen bestätigen?
4. Wie werden die Machtverhältnisse nach Foucault in den Filmen konstruiert?

Bei den Filmen, die analysiert und ausgearbeitet wurden, handelt es sich um insgesamt 18 Filme, die in einem Zeitraum zwischen 1989 und 2010 entstanden.

Dabei ergab sich, dass alle Filme ein heterogenes Bild der Frauendarstellungen aufwiesen, wobei dieses oftmals geschlechtsstereotyp ausgerichtet ist. Denn von den dargestellten Frauen wird eine möglichst weitgehende Annäherung an das Ideal von Jugendlichkeit und Attraktivität verlangt. Was die gesellschaftlichen Institutionen betrifft, so konnte anhand der Analyse gezeigt werden, dass Weiblichkeit unabhängig davon konstruiert wird, ob sie sich nun in einem typischen Männerberuf oder in

einem typischen Frauenberuf befindet, in einer Partnerschaft oder Ehe oder aber ledig ist. Auch an dieser Stelle greift der Stereotyp, der besagt, dass ledige Frauen stets auf der Suche nach einem Partner sind und dass, wenn sie in einem untypischen Beruf arbeiten, weibliche Formen der Kommunikation und Interaktion in der Ausübung des Berufes in Kraft treten. Andererseits musste festgestellt werden, dass sich bezüglich des Verhaltens eine Entwicklung des Frauenbildes innerhalb der 21 Jahre zeigt, die zwischen dem ersten und dem letzten analysierten Film liegen. Die neueren Filme zeigen eigenständige Frauen, die wissen, was sie wollen und bereit sind dafür zu kämpfen. Die über die Jahre hinweg manifestierten Rollenklischees werden zwar nicht gänzlich umgekehrt, aber in einigen Filmen machen Frauen die Männer zum Objekt der Begierde. Es kann anhand dieses Befundes darauf geschlossen werden, dass, je neuer und moderner ein Film, desto eher lassen sich selbstbestimmte Frauen erkennen, wie anhand der unterschiedlichen Frauendarstellung von insbesondere *Magnolien aus Stahl*, *Der Feind in meinem Bett* und *Valentinstag* gezeigt werden konnte. Dabei ergab sich außerdem, dass die Funktion der Weiblichkeit zunehmend eine aktiv-handelnde ist, mit der sich die Zuschauerin immer mehr identifizieren kann.

Was Foucaults Theorie des Blicks sowie die Aussagen von Mulvey betrifft, so konnte anhand der Ausarbeitung gezeigt werden, dass einige der dargestellten Frauen Prozesse der Subjekt-Werdung durchmachen und viele von ihnen auch die Handlung aktiv vorwärts treiben. Zwar kann anhand dieses Befundes darauf geschlossen werden, dass die Frauen in den Filmen nicht mehr nur Blickobjekt des Mannes sind, doch gilt dies, wie anhand der Blickanalyse gezeigt werden konnte, nur bedingt. Insgesamt kann festgestellt werden, dass die Frage, ob sich Foucaults Theorie zum Blick und Mulveys Aussagen dazu differenziert beantwortet werden muss. Einerseits finden sich viele Filmbeispiele, in denen die Frau nur das Objekt der Begierde eines Mannes ist und dieser somit die Herrschaft über den Blick innehat. Andererseits musste festgestellt werden, dass es in zwei Filmen, *Pretty Woman* (1990) und *Nothing Hill* (1999) dazu kam, dass Frauen einen Mann zum Blickobjekt machten. Oft sind es Mischungen aus beiden Extremen, die die Machtverhältnisse mittels Blicken konstruieren. Auffällig war allerdings, dass sich in keinem der Filme Close-Ups oder Fragmentierungen von Frauen finden lassen, um Weiblichkeit zu betonen beziehungsweise zu konstruieren. Somit zeigt sich, dass die dargestellten Frauenbilder nicht allein dazu konzipiert wurden, dem Blick des Mannes zu genügen und als dessen erotisches Objekt zu dienen.

Was die Frage nach der Konstruktion von Machtverhältnissen nach Foucault betrifft, so bestätigt werden, dass es keinen Film ohne Machtbeziehungen und es immer Möglichkeiten des Widerstands, wie gewaltsamer Widerstand oder Flucht, gibt. Dabei ergab sich, dass in den Filmen über genau diese Möglichkeiten des Widerstands häufig Machtverhältnisse dargestellt werden, denn in nahezu allen Filmen finden sich Frauen, die sich gegen eine patriarchale Ordnung auflehnen, vor ihrem Mann fliehen oder gewaltsamen Widerstand leisten. Andererseits musste festgestellt werden, dass sich die Frauen noch immer mindestens einmal im Film in der Abhängigkeit von einem Mann befinden. Zwar kann anhand dieses Befundes darauf geschlossen werden, dass die Frauen in dieser Abhängigkeit aus ihrer Position als Subjekte herausgerissen und zu Objekten des Geschehens gemacht werden, doch gilt dies nicht immer, denn manche von ihnen lösen sich gerade innerhalb dieses Machtverhältnisses von der Position als Objekt des Geschehens und erlangen ihre Position als Subjekt der Handlung. Abschließend kann festgestellt werden, dass auch diese Frage differenziert beantwortet werden muss. Einerseits lassen sich in jedem Film Machtverhältnisse finden, andererseits werden diese auf vielfältige Weise konstruiert: Durch Blicke, durch Abhängigkeiten oder durch soziale Bindungen. Somit lässt sich kein allgemein gültiges Muster zur Konstruktion von Machtverhältnissen in den Filmen finden.

Insgesamt wurden 18 Filme analysiert und ausgewertet. Aufgrund des zeitlichen Rahmens war eine grundsätzlich erwünschte größere Ausführlichkeit nicht erreichbar. Durch das Heranziehen von noch mehr Filmen von Julia Roberts und eventuell auch anderer bekannter Schauspielerinnen aus den USA, wie Sandra Bullock oder Jodie Foster, hätten sicher noch eindeutiger Ergebnisse geliefert werden können. Zur Methode der Filmanalyse und herausgestellten Frauenbilder ist anzumerken, dass keine Störfaktoren von außen existierten. Dies hatte sowohl negative als auch positive Auswirkungen. Die hauptsächlich auf sich allein gestellte Forscherin hatte nur wenig Austausch mit anderen. Dadurch traten an manchen Punkten Schwierigkeiten auf, wie etwa bei der genauen Abgrenzung eines Frauenbildes. Interessant wäre es im Zuge einer filmanalytischen Inhaltsanalyse zur Darstellung der Frauen daher sicher, wenn zusätzlich Rezipienten beispielweise anhand eines Fragebogens befragt würden und so Meinungen von Fremden in die Untersuchung einfließen würden.

Verzeichnisse

Literaturverzeichnis

Abenteuerfilm (2014). In *Wikipedia*. Online <http://de.wikipedia.org/wiki/Abenteuerfilm>, zugegriffen: 12.04.2014.

Actionfilm (2014). In *Wikipedia*. Online <http://de.wikipedia.org/wiki/Actionfilm>, zugegriffen: 12.04.2014.

Amann, Caroline (2014). Bad Girl. In *Lexikon der Filmbegriffe*. Online <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8216>, zugegriffen: 12.07.2014.

Amann, Caroline/Brunner, Philipp (2014). Märchenfilm. In *Lexikon der Filmbegriffe*. Online <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7994>, zugegriffen: 22.04.2014.

Amann, Caroline/Keitz, Ursula von (2013): Familienkino/Familienfilm. In *Lexikon der Filmbegriffe*. Online <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6746>, zugegriffen: 22.04.2014.

Bewusstseinsstrom (2014). In *Wikipedia*. Online <http://de.wikipedia.org/wiki/Bewusstseinsstrom>, zugegriffen: 22.04.2014.

Bibliographisches Institut GmbH (2014). Politsatire. In Duden. Online <http://www.duden.de/rechtschreibung/Politsatire>, zugegriffen: 22.04.2014.

Braidt, Andrea/Jutz, Gabriele (1999). Feministische Filmwissenschaft in Österreich. Theoretische Ansätze und Probleme der Institutionalisierung. In Ingvild Birkhan (Hrsg.), *Innovationen: Standpunkte feministischer Forschung und Lehre*. Wien: Print Media Austria. S. 367–392.

Bramberger, Andrea (2000). *Die Kindfrau. Lust – Provokation – Spiel*. München: Matthes & Seitz.

Bronfen, Elisabeth (1998). *Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne*. Berlin: Verlag Volk und Welt.

Brunner, Philipp /Meyer, Heinz-Hermann (2014). Satire. In *Lexikon der Filmbegriffe*. Online <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3106>, zugegriffen: 12.04.2014.

Bruns, Katja (2013). femme castratrice. In *Lexikon der Filmbegriffe*. Online <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8349>, zugegriffen: 12.07.2014.

Caillois, Roger (1974). Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction. In Rein A. Zondergeld (Hrsg.), *Phaicon I. Almanach der phantastischen Literatur*. Frankfurt a.M.: Insel, S. 46.

Catani, Stephanie (2005). *Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Cliffhanger (2014). In *Wikipedia*. Online <http://de.wikipedia.org/wiki/Cliffhanger>, zugegriffen: 12.04.2014.

Creed, Barbara (1993). *The monstrous feminine: Film, feminism and psychoanalysis*. London: Routledge.

DeLauretis, Teresa (1985). Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema. *New German Critique*, Heft 34, S. 154–175.

Deleuze, Gilles (1991). Was ist ein Dispositiv? In François Ewald/Bernhard Waldenfels, Bernhard (Hrsg.), *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 153–162.

Der Rosenkrieg (2014). In *Wikipedia*. Online http://de.wikipedia.org/wiki/Der_Rosenkrieg, zugegriffen: 12.07.2014.

Dietzsch, Ina (1997). Cleopatras Streben nach Macht – Ein Gleichnis für den Aufbruch der US-amerikanischen Vorort-Hausfrauen? In Professur für Frauenforschung an der Universität Potsdam (Hrsg.), *Filmfrauen – Zeitzeichen. Frauenbilder im Film der 40er, 60er und 90er Jahre. Band 1: Diva. 2.*, Potsdam: Universität Potsdam, verbesserte Auflage Februar 1998, S. 88–122.

Diskurs (2014). In *Wikipedia*. Online <http://de.wikipedia.org/wiki/Diskurs>, zugegriffen: 21.07.2014.

Dispositiv (2014). In *Wikipedia*. Online <http://de.wikipedia.org/wiki/Dispositiv>, zugegriffen: 21.07.2014.

Drama (1999). In Hans Schulz (Hrsg.), *Deutsches Fremdwörterbuch. Bd. 4*. Berlin: Walter de Gruyter, S. 885.

Doane, Mary Ann (1985). Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers. *Frauen und Film*, Nr. 38, Mai 1985, S. 4–19.

Dorer, Johanna/Marschik, Matthias (1999). Wie die Medien „Frauen“ konstruieren. *Medienimpulse*, Heft Nr. 29. Online [http://www.lmz-bw.de/fileadmin/user_upload/Medienbildung_MCO/fileadmin/bibliothek/dorer_marschick_frauen/dorer_marschick_frauen.pdf](http://www.lmz-bw.de/fileadmin/user_upload/Medienbildung_MCO/fileadmin/bibliothek/dorer_marschik_frauen/dorer_marschick_frauen.pdf), zugegriffen: 24.10.2016.

Eckes, Thomas (2004). Geschlechterstereotype: Von Rollen, Identitäten und Vorurteilen. In Ruth Becker/Beate Kortendieck (Hrsg.), *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*. Wiesbaden: VS Verlag.

Eine verhängnisvolle Affäre (2014). In *Wikipedia*. Online http://de.wikipedia.org/wiki/Eine_verh%C3%A4ngnisvolle_Aff%C3%A4re, zugegriffen: 13.07.2014.

Fantasyfilm (2014). In *Wikipedia*. Online <http://de.wikipedia.org/wiki/Fantasyfilm>, zugegriffen: 13.03.2014.

Femme Fatale (2014). In *Wikipedia*. Online http://de.wikipedia.org/wiki/Femme_fatale, zugegriffen: 28.06.2014.

Film (2014). In *Wikipedia*. Online <http://de.wikipedia.org/wiki/Film>, zugegriffen: 13.03.2014.

Filmbiographie (2014). In *Wikipedia*. Online <http://de.wikipedia.org/wiki/Filmbiografie>, zugegriffen: 13.03.2014.

Film-Lexikon (2014): Filmgenre. In *Film-Lexikon*. Online <http://www.filmlexikon.de/Filmgenres>, zugegriffen: 13.03.2014.

Flapper (2014). In *Wikipedia*. Online <http://de.wikipedia.org/wiki/Flapper>, zugegriffen: 12.07.2014.

Forster, Edgar J. (1994). Die verfehlt Begegnung der Geschlechter. Kommunikation, Gewalt und Männlichkeit. *texte - psychoanalyse. ästhetik. kulturkritik*, 15. Jg., H. 1, 28-46.

Foucault, Michel (1981). *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Foucault, Michel (1983). *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit*, Band 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Foucault, Michel (1987). Das Subjekt und die Macht. In Hubert L. Dreyfus/Paul Rabinow (Hrsg.), *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 243-261.

Foucault, Michel (1991), *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt a.M.: Fischer, 11. Auflage.

Foucault, Michel (1994). *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Foucault, Michel (2001). *Subjekt und Macht*. In ders., *Schriften in vier Bänden. Band 4*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 255-279.

Foucault, Michel (2003). *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Foucault, Michel (2005). Die Ethik der Sorge um sich als Praxis der Freiheit. Gespräch von 1983. In: ders., *Schriften in vier Bänden. Band 4*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 875-902.

French, Marilyn (1992). *Jenseits der Macht. Frauen, Männer und Moral*. Reinbek: Rowohlt, 2. Auflage.

- Fries, Stefanie (o.J.). Die Kindfrau Lolita im Wandel der Zeit. Vergleichende Betrachtung des Romans von Vladimir Nabokov mit den Verfilmungen von Stanley Kubrick und Adrian Lyne. Online <http://www.ikonenmagazin.de/artikel/Kindfrau.htm>, zugegriffen: 13.07.2014.
- Gawlick, Ramona (2014a). Abenteuerfilm. In *Film-Genres*. Online <http://www.film-genres.de/abenteuerfilm.shtml>, zugegriffen: 13.03.2014.
- Gawlick, Ramona (2014b). Actionfilm. In *Film-Genres*. Online <http://www.film-genres.de/actionfilm.shtml>, zugegriffen: 13.03.2014.
- Gawlick, Ramona (2014c). Komödie. In *Film-Genres*. Online <http://www.film-genres.de/komoedie.shtml>, zugegriffen: 13.03.2014.
- Gawlick, Ramona (2014d). Liebesfilm. In *Film-Genres*. Online <http://www.film-genres.de/liebesfilm.shtml>, zugegriffen: 13.03.2014
- Gawlick, Ramona (2014e). Melodram. In *Film-Genres*. Online <http://www.film-genres.de/melodram.shtml>, zugegriffen: 13.03.2014.
- Gawlick, Ramona (2014f). Thriller. In *Film-Genres*. Online <http://www.film-genres.de/tragikomoedie.shtml>, zugegriffen: 13.03.2014.
- Gawlick, Ramona (2014g). Tragikomödie. In *Film-Genres*. Online <http://www.film-genres.de/thriller.shtml>, zugegriffen: 13.03.2014.
- Georg, Robin Britta (2006). *Goodwives, Karrierefrauen und andere Heldinnen. Frauenbilder in der Filmgeschichte Hollywoods*. Würzburg: Diametric.
- Gildemeister, Regine/Wetterer, Angelika (1992). Wie Geschlechter gemacht werden. Die soziale Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit und ihre Reifizierung in der Frauenforschung. In dies. (Hrsg.), *Traditionen. Brüche. Entwicklungen feministischer Theorie*. Freiburg: Kore.
- Gledhill, Christine (1988). Pleasurable Negotiations. In E. Deidre Pribram (Hrsg.), *Female Spectators. Looking at Film and Television*. London: Verso.
- Hark, Ina Rae (1993). Animals or Romans. Looking at Masculinity in Spartacus. In Steve Co-han/Ina R. Hark (Hrsg.), *Screening the Male. Masculinities in Hollywood Cinema*. London: Routledge.
- Hickethier, Knut (1996). *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: J.B. Metzlerische Verlagsbuch-handlung/Carl Ernst Poeschel.
- Jordan, Jessica Hope (2009). *The Sex Goddess in American Film 1930–1965: Jean Harlow, Mae West, Laura Turner and Jane Mansfield*. New York: Cambria Press.
- Julia Roberts (2014). In *Wikipedia*. Online http://de.wikipedia.org/wiki/Julia_Roberts, zugegriffen: 14.03.2014.

- Julia Roberts Portrait (2014). In *Kino.de*. Online <http://www.kino.de/star/julia-roberts/12967>, zugegriffen: 13.03.2014.
- Kaczmarek, Luger (2014). Tragikomödie. In *Lexikon der Filmbegriffe*. Online <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3690>, zugegriffen: 14.03.2014.
- Kaczmarek, Luger (2014a). Nurturing woman. In *Lexikon der Filmbegriffe*. Online <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6119>, zugegriffen: 27.06.2014.
- Kaczmarek, Luger (2014b). Kindfrau. In *Lexikon der Filmbegriffe*. Online <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=946>, zugegriffen: 27.07.2014.
- Kaczmarek, Luger (2014c). Lolita. In *Lexikon der Filmbegriffe*. Online <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=950>, zugegriffen: 27.07.2014.
- Kaczmarek, Luger/Hüningen, James zu (2014). Romantic Comedy. In *Lexikon der Filmbegriffe*. Online <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=425>, zugegriffen: 20.03.2014.
- Kaplan, E. Ann (1983). Theories and Strategies of the Feminist Documentary. *Millennium Film Journal*, Heft 12.
- Kaplan, E. Ann (1984). Ist der Blick männlich? *Frauen und Film*, Heft 36, S. 45–59.
- Kindfrau (2014). In *Wikipedia*. Online <http://de.wikipedia.org/wiki/Kindfrau>, zugegriffen: 20.07.2014.
- Klippel, Heike (2003). Feministische Filmtheorie. In Jürgen Felix (Hrsg.), *Moderne Film Theorie*. Mainz: Bender, 2. Auflage, S. 168–185.
- Koch, Gertrud (1980): Warum Frauen ins Männerkino gehen. Weibliche Aneignungsweisen in der Filmrezeption und einige Voraussetzungen. In Gisliind Nabakowski/Helke Sander/Peter Gorsen/ (Hrsg.), *Frauen in der Kunst. Band 1*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 15–29.
- Komödie (2014). In *Wikipedia*. Online <http://de.wikipedia.org/wiki/Kom%C3%B6die>, zugegriffen: 20.03.2014.
- Konersmann, Ralf (2005). Michel Foucault: Subjekt und Macht. In Daniel Defert/François Ewald (Hrsg.), *Michel Foucault: Analytik der Macht*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Lehmann, Judith (2005). Befindlichkeit in Knete: Hysterie als Inszenierungsstrategie für heterogene Zuschauergruppen von TV-Serien. In Thomas Düllo/Franz Liebl (Hrsg.), *Cultural Hacking. Kunst des strategischen Denkens*. Wien: Springer, S. 315–328.
- Lemke, Thomas (2011). *Eine Kritik der politischen Vernunft: Foucaults Analyse der modernen Gouvernementalität*. Hamburg: Argument.

- Liebeskomödie (2014). In *Wikipedia*. Online <http://de.wikipedia.org/wiki/Liebeskom%C3%B6die>, zugegriffen: 20.03.2014.
- Linßer, Antje (2007). *Konstruktion von Weiblichkeit im amerikanischen Spielfilm: Das Frauenbild im soziopolitischen Kontext. Mit einer vergleichenden Analyse von Hitchcocks ‚Bei Anruf Mord‘ (1954) und Davis‘ Remake ‚Ein perfekter Mord‘ (1998)*. München: GRIN.
- Lippmann, Walter (1922). *Public Opinion*. New York 1949, 12. Auflage, zitiert nach Peter Wuss (1993), *Filmanalyse und Psychologie. Band 15*. Berlin: Edition Sigma.
- Luhmann, Niklas (1988). Frauen, Männer und George Spencer Brown. *Zeitschrift für Soziologie*, 17. Jg., Heft 1, S. 47–71. Online <http://www.zfs-online.org/index.php/zfs/article/view/2641>, zugegriffen: 24.10.2016.
- MacLean, Colin (2008). *Julia Roberts. Die illustrierte Biographie*. Deutsche Übersetzung von Madeleine Lampe. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Magnolien aus Stahl (2014). In *Wikipedia*. Online http://de.wikipedia.org/wiki/Magnolien_aus_Stahl, zugegriffen: 05.05.2014.
- Märchenfilm (2014). In *Wikipedia*. Online <http://de.wikipedia.org/wiki/M%C3%A4rchenfilm>, zugegriffen: 20.03.2014.
- Melodram (2014). In *Wikipedia*. Online http://de.wikipedia.org/wiki/Melodram_%28Film%29, zugegriffen: 20.03.2014.
- Michel Foucault (2014). In *Wikipedia*. Online http://de.wikipedia.org/wiki/Michel_Foucault, zugegriffen: 20.03.2014.
- Mulvey, Laura (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 16.3, Autumn 1975, S. 6–18. Online <http://screen.oxfordjournals.org/content/16/3/6.extract> oder http://www.composingdigitalmedia.org/f15_mca/mca_reads/mulvey.pdf, zugegriffen: 24.10.2016.
- Mulvey, Laura (1980). Visuelle Lust und narratives Kino. In Gisliind Nabakowski/Helke Sander/Peter Gorsen (Hrsg.), *Frauen in der Kunst. Bd. 1*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 30–46.
- Mulvey, Laura (1989). *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1973). In Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures. Collected Writings*. Bloomington: Indiana University Press, S. 14–26.
- Mühlen-Achs, Gitta (2003). Frauenbilder: Konstruktionen des anderen Geschlechts. In Gitta Mühlen Achs/Bernd Schorb (Hrsg.), *Geschlecht und Medien*. München: kopaed, S. 13–37. Online http://www.lmz-bw.de/fileadmin/user_upload/Medienbildung_MCO/fileadmin/bibliothek/muehlenachs_frauenbilder/muehlenachs_frauenbilder.pdf, zugegriffen: 24.10.2016.
- Neuendorf-Bub, Brigitte (1979). Stereotype und geschlechtstypisches Verhalten. In Roland Eckert (Hrsg.), *Geschlechterrollen und Arbeitsteilung. Mann und Frau in soziologischer Sicht*. München: C.H. Beck.

- Nichols, Bill (1981). *Ideology and the Image*. Bloomington: Indiana University Press.
- Niesyto, Horst (2006). Konzepte und Perspektiven der Filmbildung. In Horst Niesyto (Hrsg.), *film kreativ. Aktuelle Beiträge zur Filmbildung*. München: kopaed.
- Ofenloch, Simon (2011). Über den Thriller. In *Filmreihe „Das grosse Schaudern“*. Online <http://www.arte.tv/de/3717982,CmC=3728700.html>, zugegriffen: 20.03.2014.
- Phillips, Nicole (2013). *Genre, Gender & Race: Frauenbilder und Freundschaften im amerikanischen Film*. Marburg: Tectum.
- Probst, Ernst (2012). *Julia Roberts: Das Sexsymbol der 1990-er Jahre*. München: GRIN.
- Psychothriller (2014). In *Wikipedia*. Online <http://de.wikipedia.org/wiki/Thriller#Psychothriller>, zugegriffen: 20.03.2014.
- Red Herring - Redewendung (2014). In *Wikipedia*. Online http://de.wikipedia.org/wiki/Red_Herring_%28Redewendung%29, zugegriffen: 20.03.2014.
- Riecke, Christiane (1998). *Feministische Filmtheorie in der Bundesrepublik Deutschland*. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Sadeler, Jessica L. (2012). Pin-Ups - Eine vergleichende Analyse von US-amerikanischen und österreichischen Pin-Ups der 1930er und 1950er Jahre. Online http://othes.univie.ac.at/20345/1/2012-05-15_0606256.pdf, zugegriffen: 05.05.2014.
- Satire (2014). In *Wikipedia*. Online <http://de.wikipedia.org/wiki/Satire>, zugegriffen: 05.05.2014.
- Satire im Film (2014). In *Wikipedia*. Online http://de.wikipedia.org/wiki/Satire#Satire_im_Film, zugegriffen: 05.05.2014.
- Schlaflos in Seattle (2014). In *Wikipedia*. Online http://de.wikipedia.org/wiki/Schlaflos_in_Seattle, zugegriffen: 05.05.2014.
- Schlichter, Ansgar (2014). *Drama*. In *Lexikon der Filmbegriffe*. Online <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7008>, zugegriffen: 05.05.2014.
- Seidensticker, Lisa (o.J.). Der Wandel des dargestellten Frauenbildes in James-Bond-Filmen - Eine exemplarische Filmanalyse von „James Bond jagt Dr.No“ & „Stirb an einem anderen Tag“ anhand der Gender- und Film-Theorien. Online <http://www.homes.uni-bielefeld.de/twalden/Frauenbild%20im%20Bond%20Film.pdf>, zugegriffen: 05.05.2014.
- Seifert, Ruth (2003). Machtvolle Blicke: Genderkonstruktion und Film. In Gitta Mühlen Achs/Bernd Schorb (Hrsg.), *Geschlecht und Medien*. München: kopaed, S. 39-56.
- Showalter, Elaine (1997). *Hystorien. Hysterische Epidemien im Zeitalter der Medien*. Berlin: Berlin Verlag.

- Sobchak, Vivian (1998). Der fantastische Film. In Geoffrey Nowell-Smith (Hrsg.), *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Spada, James (2004). *Julia Roberts, die Biographie*. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Stereotype (2014). In *GenderKompetenzZentrum*. Online <http://www.genderkompetenz.info/genderkompetenz-2003-2010/gender/Stereotype>, zugegriffen: 06.06.2014.
- Taschner, Elisabeth (1990). *Stereotype Personendarstellung in Fernsehserien und ihre Wirkung auf die impliziten Persönlichkeitstheorien des Rezipienten*. Wien: Universität Wien.
- Taylor, Henry M. (2014). Biopic. In *Lexikon der Filmbegriffe*. Online <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3489>, zugegriffen: 12.03.2014.
- Tieber, Claus (2014). Flapper. In *Lexikon der Filmbegriffe*. Online <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3265>, zugegriffen: 12.07.2014.
- Thriller (2013). In *Wikipedia*. Online <http://de.wikipedia.org/wiki/Thriller>, zugegriffen: 12.04.2014.
- Tragikomödie (2013). In *Wikipedia*. Online <http://de.wikipedia.org/wiki/Tragikom%C3%B6die>, zugegriffen: 12.04.2014.
- Trischak, Evamaria (2002). Filmtheorien und Gender. Online http://cinetext.philo.at/magazine/trischak/filmtheorien_und_gender.html, zugegriffen: 05.04.2014.
- Tuchman, Gaye (1978). The symbolic annihilation of women by the mass media. In Gaye-Tuchman/Arlene K. Daniels/James W. Benet (Hrsg.), *Hearth and Home: Images of Women in the Mass Media*. New York: Oxford University Press.
- Tyrell, Hartmann (1986). Geschlechtliche Differenzierung und Geschlechterklassifikation. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Jg. 38, Heft 3, S. 450–489.
- Volkers, Achim (2008). *Wissen und Bildung bei Foucault. Aufklärung zwischen Wissenschaft und ethisch-ästhetischen Bildungsprozessen*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Warth, Eva-Maria (1992). Blickwechsel. Ansätze feministischer Filmtheorie. In Karin Fischer/Eveline Kilian/Jutta Schönberg (Hrsg.), *Bildersturm im Elfenbeinturm. Ansätze feministischer Literaturwissenschaft*. Tübingen: Attempto, S. 66–77.
- Weber, Max (1972). *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der Verstehenden Soziologie*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Weedon, Chris (1987). *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. Oxford. Deutsche Übersetzung (1990): *Wissen und Erfahrung. Feministische Praxis und poststrukturalistische Theorie*. Zürich/Dortmund: efef.
- Weiderer, Monika (1993). *Das Frauen- und Männerbild im Deutschen Fernsehen*. Regensburg: Roderer.

Weingarten, Susanne (2004). *Bodies of Evidence: Geschlechterrepräsentationen von Hollywood-Stars*. Marburg: Schüren.

Wer hat Angst vor Virginia Woolf? (2014a). In *Wikipedia*. Online [http://de.wikipedia.org/wiki/Wer_hat_Angst_vor_Virginia_Woolf%3F_\(Film\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Wer_hat_Angst_vor_Virginia_Woolf%3F_(Film)), zugegriffen: 10.07.2014.

Wer hat Angst vor Virginia Woolf? (2014b). In *Wikipedia*. Online http://de.wikipedia.org/wiki/Wer_hat_Angst_vor_Virginia_Woolf%3F, zugegriffen: 10.07.2014.

Winkelbauer, Wolfgang (2013). Politsatire. In *Wissenswertes.at*. Online <http://www.wissenswertes.at/index.php?id=film-politsatire>, zugegriffen: 12.04.2014.

Filmverzeichnis

America's Sweethearts (2001, OT: *America's Sweethearts*) [DVD, 102 Min.].

Der Feind in meinem Bett (1991, OT: *Sleeping with the Enemy*) [DVD, 95 Min.].

Die Akte (1993, OT: *The Pelican Brief*) [DVD, 135 Min.].

Die Braut, die sich nicht traut (1999, OT: *Runaway Bride*) [DVD, 111 Minuten].

Die Hochzeit meines besten Freundes (1997, OT: *My Best Friend's Wedding*) [DVD, 101 Min.].

Duplicity – Gemeinsame Geheimsache (2009, OT: *Duplicity*) [DVD, 125 Min.].

Entscheidung aus Liebe (1991, OT: *Dying Young*) [DVD, 114 Min.].

Flatliners – Heute ist ein schöner Tag zum Sterben (1990, OT: *Flatliners*) [DVD, 115 Min.].

Fletcher's Visionen (1997, OT: *Conspiracy Theory*) [DVD, 135 Min.].

Hautnah – Closer (2004, OT: *Closer*) [DVD, 104 Min.].

I Love Trouble – Nichts als Ärger (1994, OT: *I Love Trouble*) [DVD, 123 Min.].

Magnolien aus Stahl (1989, OT: *Steel Magnolias*) [DVD, 114 Min.].

Mona Lisas Lächeln (2003, OT: *Mona Lisa Smile*) [DVD, 117 Min.].

Notting Hill (1999, OT: *Notting Hill*) [DVD, 119 Min.].

Pretty Woman (1990, OT: *Pretty Woman*) [DVD, 119 Min.].

Prêt-à-Porter (1994, OT: *Prêt-à-Porter*) [DVD, 127 Min.].

Seite an Seite (1998, OT: *Stepmom*) [DVD].

Valentinstag (2010, OT: *Valentine's Day*) [DVD].

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Übersicht der zu analysierenden Filme von Roberts. Die Quellenangaben der verwendeten Bilder finden Sie im Kapitel Verzeichnisse unter Filmposter

Abbildung 2: Die Femme fatale Phyllis Dietrichson in *Frau ohne Gewissen* (1944, links) und Maria Elena in *Vicky Christina Barcelona* (2008, rechts).

Quelle Bild 1: http://deutsches-filminstitut.de/wp-content/uploads/2012/08/2_Frau_ohne_Gewissen_571.jpg

Quelle Bild 2: <http://www.hollywood-elsewhere.com/images/column/3108/barcelona2.jpg>

Abbildung 3: Beispiele für diesen Frauentyp: Joan Crawford, Barbara Stanwyck, Marie Prevost und Norma Shearer, v.l.n.r.

Quelle Bild 1: <http://1.bp.blogspot.com/-Qd7JQ8uH1T0/T9mtkaM-Gel/AAAAAABSmA/5iOVTIMILo4/s640/Fabulous+Photos+of+Famous+Flappers+%285%29.jpg>

Quelle Bild 2: http://3.bp.blogspot.com/-acg8BZ6ukes/T9mtjsQLuII/AAAAAABSI4/t7516_gRDM4/s640/Fabulous+Photos+of+Famous+Flappers+%284%29.jpg

Quelle Bild 3: <http://2.bp.blogspot.com/-zobkxiBt5b8/T9mtjHqTLrI/AAAAAABSlw/bo-u2iW8Qag/s640/Fabulous+Photos+of+Famous+Flappers+%283%29.jpg>

Quelle Bild 4: <http://1.bp.blogspot.com/-uspM8r2tMxU/T9mthuMzoEI/AAAAAABSIg/EkoW31AGkyw/s640/Fabulous+Photos+of+Famous+Flappers+%2818%29.jpg>

Abbildung 4: Szenenbilder aus den Filmen *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* (1965), *Bad Girls* (1994) und *La Femme Nikita* (1990), v.l.n.r.

Quelle Bild 1: <http://www.cinemaldito.com/wp-content/uploads/2012/09/faster-pussycat-kill-kill-e1348424291880.jpg>

Quelle Bild 2: <http://imagecache6.allposters.com/LRG/56/5615/HVRVG00Z.jpg>

Quelle Bild 3: <http://3.bp.blogspot.com/-K8rF7ZnU17s/T8MrnaioTAI/AAAAAACAAGU/8yd2BDfxIPc/s1600/nikita%2B1.jpg>

Abbildung 5: Die Pin-Up-Girls Betty Grable, Ramsay Ames, Elaine Stewart und Elyse Knox, v.l.n.r.

Quelle Bild 1: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/95/Betty_Grable_20th_Century_Fox.jpg

Quelle Bild 2: <http://classiccinemaimages.com/wp-content/uploads/2013/03/Ramsay-Ames-1940s-film-actress-and-pin-up-girl.-350x446.jpg>

Quelle Bild 3: <http://classiccinemaimages.com/wp-content/uploads/2013/05/Elaine-Stewart-popular-1950s-pin-up-346x450.jpg>

Quelle Bild 4: http://3.bp.blogspot.com/-KKc5V5fiVXs/Te2U6LWSG_I/AAAAAABAAeA/EpTBiNTBVMo/s640/Pin+Up+Girls+of+WW%2521%2521+001.jpg

Abbildung 6: Die moderne Karrierefrau – Roberts in den Filmen *Flatliners – Heute ist ein schöner Tag zum Sterben* (1990, links), *Die Akte* (1993, mittig) und *I Love Trouble – Nichts als Ärger* (1994, rechts)

Quelle Bild 1: Screenshot des Films *Flatliners – Heute ist ein schöner Tag zum Sterben* (1990)

Quelle Bild 2: Screenshot des Films *Die Akte* (1993)

Quelle Bild 3: Screenshot des Films *I Love Trouble – Nichts als Ärger* (1994)

Abbildung 7: Die Goodwife Roberts im Film *Magnolien aus Stahl* (1989)

Quelle: Screenshot des Films *Magnolien aus Stahl* (1989)

Abbildung 8: Der Prototyp der Sexbombe – Marilyn Monroe

Quelle Bild 1: <http://www.stuttgarter-zeitung.de/media.media.adb1afc5-5105-4953-aac2-dafaa7da7fdf.normalized.jpeg>

Quelle Bild 2: http://www.cosmopolitan.de/imgs-335x223_b1_2e_8f_0d_08881e2c50e4de09aa74441123d74e4c

Quelle Bild 3: http://bilder.bild.de/fotos-skaliert/3-sexbombe-monroe-33106438_mbf-1406713747-37034862/4,w%3D559,c%3D0.bild.jpg

Quelle Bild 4: http://de.uncyclopedia.org/wiki/Datei:Prototyp_Sexbombe.jpg

Abbildung 9: Vom Äußerlichen her nahezu identisch mit Monroe – Jean Harlow

Quelle Bild 1: http://media.maxfactor.de/public/images/iconic_icim1_jean_harlow.jpg

Quelle Bild 2: <http://jnpickens.files.wordpress.com/2013/05/jean-harlow2.jpg>

Quelle Bild 3: http://www.doctormacro.com/Images/Harlow,%20Jean/Harlow,%20Jean_01.jpg

Abbildung 10: Szenenbilder der Martha in *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1962)

Quelle Bild 1: <http://www.themakeupgallery.info/images/age/1960s/woolf6.jpg>

Quelle Bild 2: http://24.media.tumblr.com/tumblr_mbx6rzAy201rnbbugo1_1280.jpg

Quelle Bild 3: <http://www.themakeupgallery.info/images/age/1960s/woolf8.jpg>

Abbildung 11: Chantal Akerman (links) und Sally Potter (rechts) sind zwei der führenden feministischen Filmemacherinnen der 1970er Jahre

Quelle Bild 1: http://s3.amazonaws.com/criterion-production/explore_images/511-e8285b202c74fe740597d0adc6786014/explore_1216_021_original.jpg

Quelle Bild 2: <http://imgs.littlewhitelies.co.uk/uploads/2012/10/sally-potter.jpg>

Abbildung 12: Glenn Close als Bedrohung in *Eine verhängnisvolle Affäre* (1987)

Quelle Bild 1: <http://cdn2.spiegel.de/images/image-74145-galleryV9-ogiw.jpg>

Quelle Bild 2:

<http://images.kino.de/flbilder/max03/mbiz03/mbiz28/z0328079/b640x600.jpg>

Quelle Bild 3:

<http://images.kino.de/flbilder/max01/mbiz01/mbiz36/z0136036/b640x600.jpg>

Abbildung 13: Weiteres Filmbeispiel für den Frauentyp der Bedrohlichen – *Der Liebe verfallen* (1984)

Quelle Bild 1:

http://static3.fnp.de/storage/scl/importe/fnpartikel/nachrichten/kultur/366432_m3w605h320q75v13871_feu01_niro-liebe_150813.jpg?version=1376614339

Quelle Bild 2: <http://www.tvmovie.de/sites/www.tvmovie.de/files/imagecache/broadcast-details-small/import/images/content/288665/der-liebe-verfallen-189838.jpg>

Abbildung 14: Die hysterische Barbara Rose im Film *The War of the Roses* (1989)

Quelle Bild 1: <http://www.jonathanrosenbaum.net/wp-content/uploads/2011/08/the-war-of-the-roses-fight.jpeg>

Quelle Bild 2: <http://uptownwomenscenter.com/topics/wp-content/uploads/2012/02/the-war-of-the-roses-original.jpg>

Abbildung 15: Isabelle Fuhrman in der Doppelrolle als Esther und Leena Klammer in *Orphan – Das Waisenkind* (2009)

Quelle Bild 1: <http://www.moviepilot.de/files/images/0231/0341/Orphan-5-4.jpg>

Quelle Bild 2: http://www.tagblatt.de/cms_media/module_bi/126/63089_1_org_orphan.jpg

Quelle, Bild 3: http://oliverdsw.files.wordpress.com/2012/10/orphan_01.jpg

Abbildung 16: Neuinterpretation der Kindfrau – Audrey Tautou in *Die fabelhafte Welt der Amelie* (2001)

Quelle Bild 1:

http://images3.cinema.de/imedia/6378/1806378,S4As0ekkOk5bLW9nleY0lv1GfhY4x6DlqCjwHayLX5UyXWR099vUaRSV9FVvzyVo_1he_skkut7DzITMbTAgtA%3D%3D.jpg

Quelle Bild 2: <http://images.kino.de/flbilder/max01/bf01/bf37/b0137113/b640x600.jpg>

Abbildung 17: Die Darstellung der Lolita in Szenen aus den Filmen *Ein wirklich junges Mädchen* (1976), *Lolita* (1962) und *Pretty Baby* (1978)

Quelle Bild 1: <http://www.filmgazette.de/filmkritikbilder/f956.jpg>

Quelle Bild 2: <http://www.follow-me-now.de/assets/images/Lolita-1.jpg>

Quelle Bild 3: <http://2.bp.blogspot.com/-vdsuxyhgRZE/Tf4aFDAFpal/AAAAAAAAAFb4/-SpwxhU76tc/s1600/petite-1978-03-g.jpg>

Abbildung 18: Szenen aus dem Film *Thelma und Louise* (1992)

Quelle Bild 1: <http://images.kino.de/flbilder/max02/mbiz02/mbiz50/z0250426/h542.jpg>

Quelle Bild 2: <https://www.movieposter.com/posters/archive/main/125/MPW-62668>

Abbildung 19: Modere Heldinnen – Scarlett Johansson und Rebecca Hall in *Vicky Cristina Barcelona* (2008)

Quelle Bild 1: <http://4.bp.blogspot.com/-EUnCJGPLcus/UaTjTtnGFPI/AAAAAAAAADV/bRw-dk9bBTs/s1600/-1.png>

Quelle Bild 2: <http://images4.fanpop.com/image/photos/23800000/Vicky-Christina-Barcelona-scarlett-johansson-23822990-624-336.png>

Abbildung 20: Der Frauentyp der Betrogenen – Roberts in *The Power of Love* (1995)

Quelle: Screenshot des Films *The Power of Love* (1995)

Abbildung 21: Beispiele der Femme castrice in den Filmen *Basic Instinct* (1992), *Black Swan* (2010) und *Verblendung* (2011)

Quelle Bild 1: <http://www.arte.tv/sites/fr/olivierpere-de/files/basic-instinct-hd-680118.jpg>

Quelle Bild 2: <http://wendekreisdermedien.files.wordpress.com/2012/08/blackswan.jpg>

Quelle Bild 3: http://img.bluray-disc.de/files/review/big_Verblendung-Review01.jpg

Abbildung 22: Demographische Daten / Familienstand.

Quelle: Eigene Erstellung

Abbildung 23: Demographische Daten / Kinder.

Quelle: Eigene Erstellung

Abbildung 24: Demographische Daten / Beruf.

Quelle: Eigene Erstellung

Abbildung 25: Demographische Daten / Sichtbarkeit der Berufstätigkeit.

Quelle: Eigene Erstellung

Abbildung 26: Demographische Daten / Einkommen und Vermögen.

Quelle: Eigene Erstellung

Abbildung 27: Demographische Daten / Wohnsituation.

Quelle: Eigene Erstellung

Abbildung 28: Demographische Daten / Haushaltsführung.

Quelle: Eigene Erstellung

Abbildung 29: Szenenbilder aus dem Film *Seite an Seite* (1998)

Quelle: Screenshots des Films *Seite an Seite* (1998)

Abbildung 30: Szenenbilder aus dem Film *Mona Lisas Lächeln* (2003)

Quelle: Screenshots des Films *Mona Lisas Lächeln* (2003)

Abbildung 31: Szenenbilder aus den Filmen *Valentinstag* (2010, links) und *Flatliners – Heute ist ein schöner Tag zum Sterben* (1990, rechts)

Quelle Bild 1: Screenshot des Films *Valentinstag* (2010)

Quelle Bild 2: Screenshot des Films *Flatliners – Heute ist ein schöner Tag zum Sterben* (1990)

Abbildung 32: Szenen aus *Pretty Woman* (1990), in denen sie ihr Arbeitsoutfit trägt

Quelle: Screenshot des Films *Pretty Woman* (1990)

Abbildung 33: Szenen aus *Pretty Woman* (1990), in denen sie Blickobjekt des Mannes ist

Quelle: Screenshot des Films *Pretty Woman* (1990)

Abbildung 34: Gleichberechtigte Blicke von Mann und Frau in *Pretty Woman* (1990, links) und *Entscheidung aus Liebe* (1991, rechts)

Quelle Bild 1: Screenshot des Films *Pretty Woman* (1990)

Quelle Bild 2: Screenshot des Films *Entscheidung aus Liebe* (1991)

Abbildung 35: Szenen aus *I Love Trouble – Nichts als Ärger* (1994)

Quelle: Screenshots des Films *I Love Trouble – Nichts als Ärger* (1994)

Abbildung 36: Blick auf Augenhöhe bei *Notting Hill* (1999)

Quelle: Screenshots des Films *Notting Hill* (1999)

Abbildung 37: Der Mann als Objekt des Blicks in *Pretty Woman* (1990, links) und *Notting Hill* (1999, rechts)

Quelle Bild 1: Screenshot des Films *Pretty Woman* (1990)

Quelle Bild 2: Screenshot des Films *Notting Hill* (1999)

Abbildung 38: Blick in die gleiche Richtung bei *Pretty Woman* (1990, oben links), *Entscheidung aus Liebe* (1991, oben rechts, unten links) und *Notting Hill* (1999, unten rechts)

Quelle Bild 1: Screenshot des Films *Pretty Woman* (1990)

Quelle Bild 2: Screenshot des Films *Entscheidung aus Liebe* (1991)

Quelle Bild 3: Screenshot des Films *Notting Hill* (1999)

Abbildung 39: Beispiele für Blicke in *America's Sweethearts* (2001)

Quelle: Screenshots des Films *America's Sweethearts* (2001)

Abbildung 40: Blickkonstruktionen in *Die Braut die sich nicht traut* (1999)

Quelle: Screenshots des Films *Die Braut die sich nicht traut* (1999)

Abbildung 41: Nur das Objekt der Begierde, Roberts in *Prêt-à-Porter* (1994)

Quelle: Screenshots des Films *Prêt-à-Porter* (1994)

Abbildung 42: Szenen aus dem Film *Hautnah* (2004)

Quelle: Screenshots des Films *Hautnah* (2004)

Abbildung 43: Szenen aus dem Film *Duplicity – Gemeinsame Geheimsache* (2009)

Quelle: Screenshots des Films *Duplicity – Gemeinsame Geheimsache* (2009)

Abbildung 44: Szenen mit relevanten Blickkonstruktionen aus dem Film *Die Akte* (1993)

Quelle: Screenshots des Films *Die Akte* (1993)

Abbildung 45: Blicke unter „Freunden“ in *Die Hochzeit meines besten Freundes* (1997)

Quelle: Screenshots des Films *Die Hochzeit meines besten Freundes* (1997)

Abbildung 46: Roberts im Film *Die Akte* (1993)

Quelle: Screenshots des Films *Die Akte* (1993)

Abbildung 47: Szenen aus dem Film *Der Feind in meinem Bett* (1991)

Quelle: Screenshots des Films *Der Feind in meinem Bett* (1991)

Abbildung 48: Szenen aus dem Film *Der Feind in meinem Bett* (1991)

Quelle: Screenshots des Films *Der Feind in meinem Bett* (1991)

Abbildung 49: Dramatischer Höhepunkt im Film *Der Feind in meinem Bett* (1991)

Quelle: Screenshots des Films *Der Feind in meinem Bett* (1991)

Abbildung 49: Szenen aus dem Film *Fletcher's Visionen* (1997)

Quelle: Screenshots des Films *Fletcher's Visionen* (1997)

Filmposter

America's Sweethearts. Online

http://www.moviepilot.de/files/images/0390/3700/americas_sweethearts_poster.jpg, zugegriffen: 24.04.2014].

Der Feind in meinem Bett. Online

<http://www.moviepilot.de/files/images/0631/3663/bett.jpg>, zugegriffen: 24.04.2014].

Die Akte. Online: <http://www.moviepilot.de/files/images/0471/7505/die-akte-poster.jpg>,

zugegriffen: 24.04.2014].

Die Braut, die sich nicht traut. Online

<http://www.moviepilot.de/files/images/0250/6158/braut.jpg>, zugegriffen: 24.04.2014].

Die Hochzeit meines besten Freundes. Online

http://www.moviepilot.de/files/images/0868/4099/Die_Hochzeit_meines_Besten_Freundes.jpg, zugegriffen: 24.04.2014].

Duplicity – Gemeinsame Geheimsache. Online

<http://www.moviepilot.de/files/images/movie/file/10141150/duplicity-poster-03.jpg>, zugegriffen: 24.04.2014].

Entscheidung aus Liebe. Online

http://www.moviepilot.de/files/images/0698/9549/Entscheidung_aus_Liebe.jpg, zugegriffen: 24.04.2014].

Flatliners – Heute ist ein schöner Tag zum Sterben. Online

http://www.moviepilot.de/files/images/0643/9510/1968_article.jpeg, zugegriffen: 24.04.2014].

Fletcher's Visionen. Online <http://www.moviepilot.de/files/images/0603/7135/z2.jpg>, zugegriffen: 24.04.2014].

Hautnah – Closer. Online <http://www.moviepilot.de/files/images/0254/2690/closer.jpg>, zugegriffen: 24.04.2014].

I Love Trouble – Nichts als Ärger. Online

<http://www.moviepilot.de/files/images/0000/7580/7580.jpg>, zugegriffen: 24.04.2014].

Magnolien aus Stahl. Online <http://www.moviepilot.de/files/images/0704/4890/stahl.jpg>, zugegriffen: 24.04.2014].

Mona Lisas Lächeln. Online <http://www.moviepilot.de/files/images/0832/4139/mona-lisas-laecheln-cover.jpg>, zugegriffen: 24.04.2014].

Notting Hill. Online http://www.moviepilot.de/files/images/0371/3851/notting_hill.jpg, zugegriffen: 24.04.2014].

Pretty Woman. Online

http://www.moviepilot.de/files/images/0467/2324/Pretty_Woman.jpg, zugegriffen: 24.04.2014].

Prêt-à-Porter. Online

<http://www.moviepilot.de/files/images/0146/8704/492a757746be8.jpg>, zugegriffen: 24.04.2014].

Seite an Seite. Online

http://www.moviepilot.de/files/images/0555/9018/Seite_an_Seite_14.jpg, zugegriffen: 24.04.2014].

Valentinstag. Online

http://www.moviepilot.de/files/images/0373/7852/valentinstag_poster_02.jpg, zugegriffen: 24.04.2014].

Anlagen

Anlage I: Übersicht der demographischen Filmdaten

Film	Familienstand		Kinder	
	Anfang	Ende	Anfang	Ende
Magnolien aus Stahl	Verlobt	Verheiratet	keine	1 St.
Pretty Woman	Ledig	Partnerschaft	keine	k.Ä.
Flatliners	Ledig	k.Ä.	keine	k.Ä.
Der Feind in meinem Bett	Verheiratet	Verwitwet	keine	k.Ä.
Entscheidung aus Liebe	Ledig	Partnerschaft	keine	k.Ä.
Die Akte	Affäre	k.Ä.	keine	k.Ä.
Nichts als Ärger	Geschieden	Partnerschaft	keine	k.Ä.
Pret-a-porter	Ledig	k.Ä.	keine	k.Ä.
Die Hochzeit meines ...	Ledig	k.Ä.	keine	k.Ä.
Fletchers Visionen	Ledig	k.Ä.	keine	k.Ä.
Seite an Seite	Partnerschaft	k.Ä.	keine	2 St.
Notting Hill	Partnerschaft	Verheiratet	keine	schwanger
Die Braut, die ...	Verlobt	Verheiratet	keine	k.Ä.
Amercias Sweethearts	Ledig	Partnerschaft	keine	k.Ä.
Mona Lisas Lächeln	Partnerschaft	k.Ä.	keine	k.Ä.
Hautnah	Getrennt lebend	Partnerschaft	keine	k.Ä.
Duplicity	Ledig	Partnerschaft	keine	k.Ä.
Valentinstag	Ledig	k.Ä.	1 St.	k.Ä.

Film	Beruf		Beruf sichtbar?
	Anfang	Ende	ja/nein
Magnolien aus Stahl	Kinderkrankenschwester	Hausfrau/Mutter	nein
Pretty Woman	Prostituierte	k.Ä.	ja
Flatliners	Studentin	k.Ä.	ja
Der Feind in meinem Bett	Hausfrau	Bibliothekarin	ja, am Rande
Entscheidung aus Liebe	arbeitslos	Hausfrau	ja
Die Akte	Studentin	k.Ä.	ja
Nichts als Ärger	Journalistin	k.Ä.	ja
Pret-a-porter	Journalistin	k.Ä.	ja, am Rande
Die Hochzeit meines ...	Restaurantkritikerin	k.Ä.	ja, am Rande
Fletchers Visionen	Staatsanwältin	k.Ä.	ja
Seite an Seite	Fotografin	Hausfrau/Mutter	ja
Notting Hill	Schauspielerin	Hausfrau/Mutter	ja
Die Braut, die ...	Eisenwarenhändlerin	k.Ä.	ja, am Rande
Amercias Sweethearts	Assistentin	k.Ä.	ja
Mona Lisas Lächeln	Dozentin	k.Ä.	ja
Hautnah	Fotografin	k.Ä.	ja
Duplicity	CIA-Agentin	k.Ä.	ja
Valentinstag	Captain bei U.S.Army	k.Ä.	nein

Legende: k.Ä. = keine Änderung; n.e. = nicht ersichtlich

Film	Einkommen/Vermögen		Gesellschaftsschicht	
	Anfang	Ende	Anfang	Ende
Magnolien aus Stahl	eigenes Einkommen	Partner verdient	Mittelschicht	k.Ä.
Pretty Woman	eigenes Einkommen	Partner verdient	Unterschicht	Oberschicht
Flatliners	n.e.	n.e.	Mittelschicht	k.Ä.
Der Feind in meinem Bett	Ehemann verdient	eigenes Einkommen	Oberschicht	Mittelschicht
Entscheidung aus Liebe	kein eigenes Einkommen	Partner verdient	Unterschicht	Oberschicht
Die Akte	n.e.	n.e.	Mittelschicht	Oberschicht
Nichts als Ärger	eigenes Einkommen	k.Ä.	Mittelschicht	k.Ä.
Pret-a-porter	eigenes Einkommen	k.Ä.	Mittelschicht	k.Ä.
Die Hochzeit meines ...	eigenes Einkommen	k.Ä.	Mittelschicht	k.Ä.
Fletchers Visionen	eigenes Einkommen	k.Ä.	Oberschicht	k.Ä.
Seite an Seite	eigenes Einkommen	Partner verdient	Oberschicht	k.Ä.
Notting Hill	eigenes Einkommen	k.Ä.	Oberschicht	k.Ä.
Die Braut, die ...	eigenes Einkommen	k.Ä.	Mittelschicht	k.Ä.
Amercias Sweethearts	eigenes Einkommen	k.Ä.	Oberschicht	k.Ä.
Mona Lisas Lächeln	eigenes Einkommen	k.Ä.	Oberschicht	k.Ä.
Hautnah	eigenes Einkommen	k.Ä.	Oberschicht	k.Ä.
Duplicity	eigenes Einkommen	k.Ä.	Oberschicht	k.Ä.
Valentinstag	eigenes Einkommen	k.Ä.	Mittelschicht	k.Ä.

Film	Wohnsituation		Haushaltsführung	
	Anfang	Ende	Anfang	Ende
Magnolien aus Stahl	Wohnt bei Eltern (Haus)	Haus mit Ehemann	Mutter	sie selbst
Pretty Woman	Wohngemeinschaft mit Freundin	k.Ä.	sie selbst	k.Ä.
Flatliners	Studentenwohnheim	k.Ä.	n.e.	n.e.
Der Feind in meinem Bett	Haus mit Ehemann	eigenes Haus	sie selbst	k.Ä.
Entscheidung aus Liebe	Wohnt bei Mutter (Wohnung)	Haus mit Partner	Mutter	sie selbst
Die Akte	Wohnung	eigenes Haus	sie selbst	k.Ä.
Nichts als Ärger	Wohnung	k.Ä.	sie selbst	k.Ä.
Pret-a-porter	n.e.	n.e.	n.e.	n.e.
Die Hochzeit meines ...	Wohnung	k.Ä.	n.e.	n.e.
Fletchers Visionen	Wohnung	k.Ä.	sie selbst	k.Ä.
Seite an Seite	Wohnung des Partners	k.Ä.	Bedienstete	k.Ä.
Notting Hill	n.e.	n.e.	n.e.	n.e.
Die Braut, die ...	Wohnt bei Vater (Haus)	n.e.	sie selbst	k.Ä.
Amercias Sweethearts	Wohnt bei Schwester (Haus)	n.e.	n.e.	n.e.
Mona Lisas Lächeln	Wohngemeinschaft mit Freundin	n.e.	n.e.	n.e.
Hautnah	Wohnung	k.Ä.	sie selbst	k.Ä.
Duplicity	Wohnung	n.e.	n.e.	n.e.
Valentinstag	Wohnt bei Eltern (Haus)	k.Ä.	Mutter	k.Ä.

Legende: k.Ä. = keine Änderung; n.e. = nicht ersichtlich

Anlage II: Auszüge aus dem Erst- und dem Zweitgutachten zur Masterarbeit

Prof. Dr. Winfried Marotzki:

„Die Konstruktion von Gender in Filmen gehört sicherlich zu den viel bearbeiteten Themen der Film- und Medienwissenschaft. Frau Bubenheim hat für ihre Masterarbeit zwei interessante Varianten gewählt: zum einen untersucht sie die Konstitutionsprozesse von Weiblichkeit im Rahmen der Theoriearchitektur von Michel Foucault und zum anderen hat sie sich dafür die Filme ausgesucht, in denen jeweils Julia Roberts die Hauptrolle spielt. Beide Entscheidungen sind plausibel und gut nachvollziehbar.“

„Insgesamt liegt eine Arbeit vor, die den gängigen Kriterien, die an eine Masterarbeit gestellt werden, gut erfüllt. Teilweise wird etwas zu weit ausgeholt, so dass die Zielstrebigkeit der Argumentation leidet. Die Arbeit liegt mit über 190 Seiten deutlich im oberen Bereich dessen, was als Masterarbeit üblich ist. Das liegt sicherlich auch daran, dass 18 zu analysierende Filme deutlich zu viel sind. Hier wäre eine Reduktion der Stichprobe angeraten gewesen. Trotzdem gelingt es der Arbeit – auch aufgrund der enormen Materialfülle und des großen seitenmäßigen Umfangs – sehr gut, die Fragestellung in einer kreativen Weise theoretisch zu entwickeln und empirisch zu bearbeiten. Auch sprachlich und formal ist die Masterarbeit einwandfrei.“

Prof. Dr. Johannes Fromme:

„Frau Bubenheim greift in ihrer Masterarbeit eine relativ populäre Fragestellung der Medienforschung auf, nämlich die Frage nach der Konstruktion von Frauenbildern in den Medien, hier im Film. Es ist bekannt, dass in Filmen – wie in anderen Medien – häufig recht stereotype Darstellungsweisen vorherrschen, die oft hinter die gesellschaftliche Realität in spätmodernen Gesellschaften zurückfallen. Die Besonderheit der vorliegenden Filmanalysen besteht darin, dass sie in den Kontext der Machttheorie Foucaults gestellt werden. Als Forschungsgegenstand hat Alexandra Bubenheim sich für Filme mit Julia Roberts in der Hauptrolle entschieden. Zwar hat sie nicht alle Filme in die Untersuchung einbezogen, aber mit 18 Filmen ist der Untersuchungskorpus doch sehr breit (genau genommen: zu breit) angelegt. Vor dem Hintergrund überrascht der deutlich überdurchschnittliche Seitenumfang der Arbeit (fast 200 Seiten) dann nicht mehr.“

„Die Masterarbeit bearbeitet eine nicht sehr neue, aber immer wieder gerne aufgegriffene Fragestellung in origineller und eigenständiger Weise. Der Machtbegriff Foucaults wird im theoretischen Teil gut erläutert, und Frau Bubenheim kann im empirischen Teil zeigen, dass sich die Konstruktion von Frauenbildern im Film (auch) durch Fokussierung von Blickkonstellationen aus machttheoretischer Perspektive analysieren und gewinnbringend interpretieren lässt. Die Analyse der einzelnen Filme bleibt zwar teilweise relativ oberflächlich, was angesichts der Anzahl der Filme nicht verwundert, aber trotzdem gelingt der Verfasserin vor dem Hintergrund der Vorarbeiten in Kap. 4 eine gut nachvollziehbare Typisierung der Frauenbilder in den Julia Roberts-Filmen. Etwas mehr ins Detail gehen die Analysen im 8. Kapitel, das auch eine Reihe von Abbildungen

zur Veranschaulichung enthält. Insgesamt werden die Anforderungen, die an eine Masterarbeit zu stellen sind, in inhaltlicher, formaler und auch sprachlicher Hinsicht in überzeugender Weise erfüllt.“