

Kress, Dorothea

**Working Paper**

## Großstadt und Geschlechterordnung: Geschichten aus dem Kino

WZB Discussion Paper, No. FS II 99-503

**Provided in Cooperation with:**

WZB Berlin Social Science Center

*Suggested Citation:* Kress, Dorothea (1999) : Großstadt und Geschlechterordnung: Geschichten aus dem Kino, WZB Discussion Paper, No. FS II 99-503, Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung (WZB), Berlin

This Version is available at:

<https://hdl.handle.net/10419/49625>

**Standard-Nutzungsbedingungen:**

Die Dokumente auf EconStor dürfen zu eigenen wissenschaftlichen Zwecken und zum Privatgebrauch gespeichert und kopiert werden.

Sie dürfen die Dokumente nicht für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, öffentlich zugänglich machen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Sofern die Verfasser die Dokumente unter Open-Content-Lizenzen (insbesondere CC-Lizenzen) zur Verfügung gestellt haben sollten, gelten abweichend von diesen Nutzungsbedingungen die in der dort genannten Lizenz gewährten Nutzungsrechte.

**Terms of use:**

*Documents in EconStor may be saved and copied for your personal and scholarly purposes.*

*You are not to copy documents for public or commercial purposes, to exhibit the documents publicly, to make them publicly available on the internet, or to distribute or otherwise use the documents in public.*

*If the documents have been made available under an Open Content Licence (especially Creative Commons Licences), you may exercise further usage rights as specified in the indicated licence.*

Schriftenreihe der Forschungsgruppe "Metropolenforschung"  
des Forschungsschwerpunkts Technik - Arbeit - Umwelt  
am Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung

FS II 99-503

**Großstadt und Geschlechterordnung**  
Geschichten aus dem Kino

Dorothea Kress

Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung gGmbH (WZB)  
Reichpietschufer 50, D-10785 Berlin  
Tel. (030)-25 491-0 Fax (030)-25 491-254 od. -684

Das vorliegende Dokument ist die pdf-Version zu einem Discussion Paper des WZB. Obwohl es inhaltlich identisch zur Druckversion ist, können unter Umständen Verschiebungen/Abweichungen im Bereich des Layouts auftreten (z.B. bei Zeilenumbrüchen, Schriftformaten und –größen u.ä.). Diese Effekte sind softwarebedingt und entstehen bei der Erzeugung der pdf-Datei. Sie sollten daher, um allen Missverständnissen vorzubeugen, aus diesem Dokument in der folgenden Weise zitieren:

Kress, Dorothea: Großstadt und Geschlechterordnung. Geschichten aus dem Kino.  
Discussion Paper FS-II 99-503. Berlin : Wissenschaftszentrum, Berlin, 1999.  
URL: <http://bibliothek.wz-berlin.de/pdf/1999/ii99-503.pdf>

## **Großstadt und Geschlechterordnung. Geschichten aus dem Kino**

### **Zusammenfassung**

In der Geschlechterforschung werden zunehmend Vorstellungen einer stabilen - meist essentialistisch gedachten - Geschlechterdichotomie und deren Verlängerung in entsprechend duale räumlich-topographische Aufteilungen in Frage gestellt. Besonders am Phänomen großer Städte, so wird behauptet, verdichte sich die Problematisierung der Geschlechterverhältnisse. Für manche Stadtfilme der neunziger Jahre trifft dies zu: Es läßt sich ganz gut beobachten, daß Geschlechterrollen ihre Eindeutigkeit und Zurechenbarkeit verloren haben. Statt dessen werden andere, wandelbare, abweichende und kompliziertere Geschlechterordnungen vorgeführt.

Am Beispiel von sechs neueren Großstadtfilmen (aus Paris, Madrid und Hongkong) wird nach Geschlechterordnungen im Wandel gefragt. Mittels der Methode einer „Anthropologie auf Distanz“ wird beobachtet, wie Geschlechterdifferenzen in einem Prozeß der ständigen Re- und Neuinszenierung erzeugt werden. Zugleich wird die Vorstellung eines gegebenen Raumes aufgegeben und mit dem Blick der Danebenstehenden erkundet, wie ein Geflecht von Orten über die Praktiken der Benutzerinnen hergestellt wird.

Damit geraten „Übersetzungen in der Mitte“ ins Blickfeld der Untersuchung. In der Interpretation der Filmerzählungen werden Metaphern als Grenzobjekte betrachtet, die geteilte und nicht-geteilte Fiktionen erzeugen, so daß sie zu grenzüberschreitenden und grenzverbindenden Vehikeln in einem mehrfachen Sinn werden. Daran schließen Überlegungen an, wie man kleine Geschichten, die von den Alltagspraktiken handeln und nicht in Metanarrativen der Geschlechterdualismen aufgehen, für eine Analyse von Ordnungen im Wandel nutzen kann.

## **Big Cities and the Order of Gender. Stories from the Movies**

### **Summary**

Gender research increasingly questions concepts of solid gender dichotomies and corresponding dual segregations along gender lines. It is assumed that especially in big cities gender relations are problematized. This applies to several city-movies of the 1990s: quite evidently, gender roles are changing there. We are confronted with more complex and complicated gender identities and representations.

For six recent city-movies (set in Paris, Madrid and Hongkong), the author investigates gender roles in transition. Applying a method of „remote anthropology“, she observes how gender differences are produced in a performative way by repetitive staging and re-staging. At the same time, the concept of a given space is abandoned. Standing besides the protagonists and following them, she explores how a web of places is woven through the practices of the users.

This way, „translations in the middle“ become the focus of research. In her interpretations of the film narratives, the author considers metaphors as boundary objects which produce divided and non-divided fictions, thereby turning them into vehicles that allow crossing or connecting borders in various senses. The article concludes with some reflexions on how little stories dealing with everyday routines - far from building up meta-narratives of gender dualisms - may be used for an analysis of order in transition.



## Inhalt

<b>1. Einleitung</b>	<b>1</b>
<b>2. Vorüberlegungen</b>	<b>1</b>
Geschlechterordnung im Wandel	1
Großstädte als Schauplätze von Neu-Inszenierungen	3
Stadtfilme als Datenmaterial	4
<b>3. Methode der Filmanalyse und -interpretation</b>	<b>5</b>
Zur Methode "Anthropologie auf Distanz"	5
Vorgehensweise	5
<b>4. Die Filme</b>	<b>6</b>
Paris als Exil	6
Paris: Im Zentrum eine auffällige Brücke	7
Madrid: Ein Schundroman	10
Hongkong im Flugverkehr	11
Hongkong: Polyphonie aus der Jukebox	12
<b>5. Übersetzungen in der Mitte:</b>	
<b>Metaphern als geteilte und nicht-geteilte Fiktionen</b>	<b>13</b>
Medien: Metaphern der Ungleichzeitigkeit	14
Metaphern als Vermischer: Die Erfindung eines "dritten Geschlechts"	15
Metaphern als Beschleuniger städtischen Wandels	15
<b>6. Schlußfolgerungen</b>	<b>16</b>
<b>7. Literatur</b>	<b>17</b>



## 1. Einleitung

Stadtfilme, so die Annahme, produzieren und reproduzieren Bilder von Geschlechtsidentitäten und Geschlechterdifferenzen, von zeitlich-dynamischen Entwicklungen und räumlichen Aufteilungen großer Städte. Aufmerksame Zeitgenossinnen werden bemerkt haben, daß in den letzten Jahren nicht nur manches in der Ordnung der Geschlechter fragwürdig geworden ist, auch die Geschichten im Kino haben sich geändert.

Man denke etwa an Filme wie *Bound* (USA 1996, R: Larry und Andy Wachowski), die Geschichte eines lesbischen Paares, das die Mafia übers Ohr haut, oder *Strange Days* (USA 1995, R: Kathryn Bigelow), gleichsam ein Film über Variationen des Übergangsmotivs zwischen den Geschlechtern, oder den vielzitierten Film über zwei weibliche Outlaws, *Thelma und Louise* (USA 1991, R: Ridley Scott), der häufig als feministisches Road-Movie bezeichnet wird. Im deutschsprachigen Raum ist vor kurzem der Film *Bandits* angelaufen (R: Katja von Garnier), der eine Geschichte über vier Musikerinnen auf der Flucht, allesamt ehemalige Knastinsassinnen, erzählt. Oder beispielsweise der Film *Set it Off* (USA 1996, R: Gary Gray). Er greift Geschlechterstereotypen vom machohaften Boss und von Frauen als gefügige Arbeitskräfte auf, verknüpft diese mit der Geschichte von der Gründung einer Frauen-Gang und verschiebt damit die Grenzen, die den gängigen Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit innewohnen.

Interessant wird der Befund vom Wandel der Geschlechterordnung vor dem Hintergrund der These von der Verräumlichung sozialer Verhältnisse. Wie sieht eine *gendered city* aus, wenn beispielsweise Held und Heldin in Paris Fremde oder ImigrantInnen bleiben, wie im Film *Ich kann nicht schlafen* (F 1994, R: Claire Denis)?

Folgender Essay beschäftigt sich mit diesem und fünf weiteren Spielfilmen, die etwas über den Wandel der Geschlechterordnung in großen Städten der Gegenwart erzählen. Zur Diskussion stehen außerdem: *Die Liebenden vom Pont-Neuf* (Paris, R: Leo Carax), *Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs*, *Mein blühendes Geheimnis* (Madrid, Regie: Pedro Almodovar), *Chungking Express* und *Fallen Angels* (Hongkong, R: Wong Kar-Wai). Paris, Madrid und Hongkong werden zum Schauplatz je eigener Versionen des Verhältnisses von Raum und Geschlecht.

Gefragt wird: Welche Bilder großer Städte und ihrer Bewohnerinnen bieten diese Filme? Wenn Geschlechtsidentitäten und Geschlechterdifferenzen ihre Eindeutigkeit und Zurechenbarkeit verloren haben, wie und mit welchen Mitteln läßt sich ein Wandel der Geschlechterordnung beschreiben?

## 2. Vorüberlegungen

### *Geschlechterordnungen im Wandel*

Die Einsicht, daß soziale Wirklichkeiten auf signifikante Weise *geschlechtet* (*gendered*) sind, hat sich während der letzten Jahre in den Sozialwissenschaften durchgesetzt. Im feministischen Diskurs, der die Geschlechterforschung maßgeblich geprägt hat, wurde lange davon ausgegangen, daß alle sozialen Phänomene von einem System der Zweigeschlechtlichkeit geprägt sind. Dabei wurde die Frage der Geschlechterordnung mit Fragen nach Formen männlicher Vorherrschaft und der Diskriminierung von Frauen gleichgesetzt.

Wenn es um die Bestimmung der Geschlechterordnung geht, gilt für die Stadtforschung die These, daß die Kategorie Geschlecht in jede städtische Ordnung, sei es in Form von Stadtplanung oder materialisierter Architektur, eingeschrieben ist.<sup>1</sup> In der Kritik der Urbanistik und Architekturtheorie wird stets mit der Verräumlichung sozialer Beziehungen argumentiert: Die Einschreibung von Geschlecht diene der Aufrechterhaltung patriarchaler Strukturen. Männliche Vorherrschaft

<sup>1</sup> Verwiesen sei an dieser Stelle auf die diversen Titel der Schriftenreihe *Frei-Räume*, hrsg. von den Feministischen Organisationen von Planerinnen und Architektinnen, Bielefeld.



ziele in erster Linie auf eine Kontrolle des Lebensraumes von Frauen. Die Kulturwissenschaftlerin Elizabeth Wilson bringt die Diskussion in ihrem Buch *The Sphinx in the City* recht eindrucksvoll auf den Punkt. Sie bezeichnet die Stadtplanung, die im 19. Jahrhundert entstanden ist, insgesamt als organisierte Kampagne mit dem Ziel, Frauen und Kinder, gemeinsam mit anderen unordentlichen Elementen wie Arbeiterklasse, Arme und Minderheiten, aus einem infernalischem städtischen Raum auszuschließen.<sup>2</sup>

Darüber hinaus bringt Elizabeth Wilson mehrfach Beispiele dafür, daß und wie in der Urbanistik räumliches Denken mit Kategorien einer Männlich-Weiblich-Dichotomie korrespondiert. Sie faßt die Stereotypen, die in die Wahrnehmung städtischer Wirklichkeiten verwoben sind, folgendermaßen zusammen:

The city is 'masculine' in its triumphant scale, its tower and vistas and arid industrial regions; it is 'feminine' in its enclosing embrace, in its indeterminacy and labyrinthine uncentredness. We might even go so far as to claim that urban life is actually based on this perpetual struggle between rigid, routinised order and pleasureable anarchy, the male-female dichotomy.<sup>3</sup>

Die Wirksamkeit von Geschlechterdichotomien läßt sich in Unterscheidungen zwischen männlich-öffentlichem Raum versus weiblich-privatem Heim, zwischen „männlichen“ Innenstädten versus „weiblichen“ Vorstädten, zwischen der Sphäre „männlicher“ Produktion versus der Sphäre „weiblichen“ Konsums nachweisen. Es sind vor allem räumliche Grenzen, die den herrschenden Vorstellungen von Weiblichkeit innewohnen.

Die *gendered city*, so die Kritik, hat mannigfache Kontrollen zur Aufrechterhaltung männlicher Privilegien entstehen lassen, zu denen Mythen, Dress-Codes und Vorschriften für ein richtiges Benehmen ebenso gehören, wie die Erörterung von Problemen der Sicherheit und Bedrohung für Frauen nachts auf öffentlichen Straßen. Die praktische Folgerung aus diesen Untersuchungen führte zur Einrichtung öffentlicher Schutzzonen und eigener Orte für Frauen.

Elizabeth Wilson betont jedoch zugleich, daß moderne Großstädte Frauen Freiheit bieten: Sie können ein Ort der praktischen Befreiung sein. Die Anonymität, Offenheit und Vielfalt städtischer Lebensformen, so wird behauptet, lockere die Bande familiärer Zwänge und patriarchaler Traditionen. Dafür sei allerdings notwendig, große Städte nicht länger als gefährlichen und chaotischen Bereich zu betrachten, von dem Frauen zu ihrem eigenen Schutz ausgeschlossen werden müssen. Größtes Hindernis sei freilich das weitverbreitete Denken in Dichotomien von männlich/weiblich. Dies wurden lange Zeit - auch in der feministischen Kritik - in einer Vorstellung von Stadtkultur als „exklusiv und genuin männlich“ verfestigt.<sup>4</sup>

Am Phänomen großer Städte, so kann mit einigem Recht behauptet werden, entzündet sich die Problematisierung der Geschlechterverhältnisse seit langem. Zunehmend treffen in der Urbanistik Kritikerinnen bestimmter, dichotomisierter Geschlechterordnungen auf Vertreterinnen eines Diskurses, der die Elemente von Vielfalt und Heterogenität in bezug auf urbane Welten thematisiert. Zu letzteren ist Judith Butler zu zählen.

Mit dem Konzept der performativen Geschlechter-Inszenierung wendet sich Judith Butler gegen naturalistische und essentialistische Vorstellungen von Geschlechterdichotomien. Judith Butler gibt zu verstehen, daß Geschlechtsidentitäten, Geschlechterdualismen und anscheinend klare, binäre Kategorien wie Mann/Frau diskursiv erzeugt und aufrechterhaltene Fabrikationen sind. Zu dem Begriff der Performativität heißt es:

Daß der geschlechtlich bestimmte Körper performativ ist, weist darauf hin, daß er keinen ontologischen Status über die verschiedenen Akte, die seine Realität bilden, hinaus besitzt. Dies bedeutet auch: Wenn

<sup>2</sup> Vgl. Elizabeth Wilson, 1991, *The Sphinx in the City*, London, S. 6.

<sup>3</sup> Ebenda, S. 7f.

<sup>4</sup> Ebenda, S. 9.

diese Realität als inneres Wesen fabriziert/erfunden (fabricated) ist, erweist sich gerade die Innerlichkeit als Effekt und Funktion eines entschieden öffentlichen, gesellschaftlichen Diskurses (...).<sup>5</sup>

Betont wird das fiktionale Element in der Konstruktion von Geschlechterpolaritäten und damit der fiktive Charakter von Geschlechtsidentitäten und Geschlechterdifferenzen anerkannt.<sup>6</sup> Die Erfindung von Geschlechtern erfolgt dementsprechend von außen nach innen. Menschliche Körper werden Träger von zirkulierenden Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit. Die Stabilität dieser binären Kategorien beruht laut Judith Butler auf Akten der Wiederholung. Regulierende Ideale von „männlich“ und „weiblich“, haben nur insofern Bedeutung, als sie in den Inszenierungen und Praktiken von Männern und Frauen aktiviert werden. Ausdrücklich wird auf die grundlegende Kontingenz in der Beziehung zwischen biologischem Geschlecht (*sex*) und Geschlechtsidentität (*gender*) verwiesen.

Die Wirksamkeit herrschender Vorstellungen könne, so Butler, durch subversive Akte, wie Travestie, Parodie und ähnliches, aus den Angeln gehoben werden. Damit wird eine Umkehrung der Fragestellung gefordert, die in den letzten Jahren in der konstruktivistischen Geschlechterforschung auch eingelöst wurde. Nicht mehr die kritische Offenlegung impliziter Geschlechterdichotomien, sondern die Erzeugung von Geschlechterdifferenzen gerät in das Blickfeld der Forschung. Analysiert wird, wie geschlechtlich bestimmte Körper in je spezifischen Kontexten produziert und als Realitäten aufrechterhalten werden. Dabei ist vor allem die Rede von vertrackten Geschlechterdifferenzen, von vielfachen Alteritäten und manchen Unentscheidbarkeiten.<sup>7</sup>

Sowohl Stabilität als auch Wandel sind, Judith Butler zufolge, Teil des Prozesses der Performativität.<sup>8</sup> Ein Wandel der Geschlechterordnung läßt sich als Folge wirksamer Neu-Inszenierungen denken, bei der gesellschaftlich zirkulierende Diskurse und kreative Alltagspraktiken auf unsystematische Weise zusammenwirken. Neu-Inszenierung ist in diesem Zusammenhang als Hervorbringung neuer oder ungewöhnlicher Verbindungen und Vermischungen aus dem Repertoire der Geschlechter-Rollen zu denken.

### *Großstädte als Schauplätze von Neu-Inszenierungen*

Wenn man der Behauptung zustimmen mag, daß die Großstadt bevorzugter Ort der Problematierung von Geschlechterverhältnissen ist, dann wird man Großstädte als Schauplätze von Neuinszenierungen von Geschlechterrollen betrachten können. Schauplätze sind hier nicht nur als Bühne eines *staging* gemeint, sondern im durchaus räumlichen Sinn.

Gegenwärtig ist in sozialwissenschaftlichen Debatten über die Wandlungsprozesse der Metropolen ein gesteigertes Interesse an Fragen räumlicher Ordnung zu bemerken. In der Urbanistik ist die Rede vom Übergang der modernen Stadt in die postmoderne Metropole. Man spricht von der Privilegierung lokaler Praktiken und räumlicher Partikularismen gegenüber der Betonung von Zeit und Beschleunigung. Michel Foucault hatte seinerzeit bemerkt:

Hingegen wäre die aktuelle Epoche eher die Epoche des Raumes, Wir sind in der Juxtaposition, in der Epoche des Nahen und des Fernen, des Nebeneinander, des Auseinander. Wir sind, glaube ich, in einem Moment, wo sich die Welt weniger als ein großes sich durch die Zeit entwickelndes Leben erfährt, sondern eher als ein Netz, das seine Punkte verknüpft und sein Gewirr durchkreuzt. Vielleicht könnte man sagen, daß manche ideologischen Konflikte in den heutigen Polemiken sich zwischen den anhänglichen Nachfahren der Zeit und den hartnäckigen Bewohnern des Raumes abspielen.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> Judith Butler, 1991, 8.200.

<sup>6</sup> Ebenda, S. 202.

<sup>7</sup> Stellvertretend für viele Theoretikerinnen, die sich dieser Phänomene annehmen: bell books, 1992 und Trinh T. Minh-ha, 1991.

<sup>8</sup> Judith Butler, 1993, „Für ein sorgfältiges Lesen“, in: Benhabib/Butler/Cornell/Fraser, S. 123.

<sup>9</sup> Michel Foucault, 1967 (1990), S. 34.

In der neueren Kulturgeographie ist nicht mehr die Rede vom Immobilen oder fest Begrenzten, genauso wenig wie von undialektischen, homogenen Räumen. Räumliche Ordnungen werden zunehmend als das Produkt von vielfältigen Praktiken betrachtet, in denen lokale und translokale Prozesse zusammenspielen. Die Entdeckung des Lokalen, der Erforschung der Regional- und Stadtgeschichte, geht einher mit der Analyse von räumlichen Beziehungen, von Nähe und Ferne, Zentralität und Peripherie, mit der Analyse der identitätsstiftenden Funktion symbolischer Orte. Die Entdeckung räumlicher Partikularismen, von Vielgestaltigkeit und Vieldeutigkeit freilich, macht Generalisierungen und Abstraktionen problematisch. In den neuen Disziplinen prägt nicht mehr das „System“ die Topographien eines Gebietes, sondern je spezifische Orte und Räume. Es könnte sich dabei letztendlich als Gewinn herausstellen, Geschichte als Reihe vieler, je singulärer Geschichten zu erzählen. Jedoch gilt es, die Mittel, mit denen räumliche Dimensionen angemessen beschrieben werden können, neu zu bestimmen. Was die Stadtforschung betrifft, sieht man sich zunehmend veranlaßt, räumliche Ordnung auf einer Benutzerinnenebene als Ergebnis komplexer Interaktionen zu betrachten.

### *Stadtfilme als Datenmaterial*

Wandlungsprozesse großer Städte und Neu-Inszenierungen von Geschlechterrollen werden nicht nur in kultur- und sozialwissenschaftlichen Diskursen analysiert und diskutiert, sondern auch in populären Medien verhandelt. Mit aktuellen Stadtfilmen steht der empirischen Sozialforschung hinreichend Material zur Verfügung, mit dem Großstadt und Geschlechterordnungen, diese kollektiven, symbolischen Artefakte, auf einer Benutzerinnenebene erforscht werden können. Im ersten vergleichenden Sehen von Stadtfilmen drängt sich die Vermutung auf, daß Ordnungsdiskurse der Stadtplanung nicht immer viel zu tun haben mit der Nutzung städtischer Räume durch die Bewohnerinnen. Das könnte bedeuten, daß Raum- und Geschlechterdichotomien weniger Wirksamkeit besitzen als kritische Geschlechterdiskurse erwarten lassen. Wird in der Frauenforschung mehr an Geschlechterordnung vermutet, als im Kino der 90er Jahre vorgefunden wird?

Da in Spielfilmen räumliche Ordnung aus der beweglichen und subjektiven Handlungsperspektive der Protagonistinnen geschildert werden, ist eine grundlegende Verschiebung der Perspektive notwendig. Donna Haraway, eine bekannte Kritikerin wissenschaftlicher Abstraktion, hat mehrfach vorgeschlagen, die Vision eines privilegierten Zentrums (meist männlich konnotiert) zu ersetzen durch einen „(...) Blick aus der Perspektive des Körpers, der immer ein komplexer, widersprüchlicher, strukturierender und strukturierter Körper ist, im Gegensatz zum Blick von oben, von nirgendwo, aus der Perspektive der Einfalt.“<sup>10</sup> Anstelle der Vision eines privilegierten Zentrums wird im folgenden mit dem Blick der Danebenstehenden, auf der Ebene der begangenen Stadt, gearbeitet.

Das Kino setzt seit jeher auf das Sensationelle, die kreative Neu-Erfindung von Bildern und Geschichten. Spielfilme sind populäre Erzählungen, fiktiv und fingiert. Unter SozialwissenschaftlerInnen gelten Spielfilme sogar als eine „illegitime Kunst“ (Bourdieu). Es soll hier nicht der Unterscheidung zwischen - wie auch immer - real und fiktiv nachgegangen, sondern die Organisationsleistung von Narrationen hervorgehoben werden. Spielfilme, genauso wie Erzählungen, erfüllen eine bestimmte Funktion: Sie stiften Sinn und Bedeutung. Unter narrativen Gesichtspunkten leisten filmische Erzählungen und Bewohnerinnen (oder Besucherinnen) in ihren Wegen durch die Stadt das gleiche: Sie organisieren Erkenntnis. Diese Organisationsleistung, so die Vermutung, muß im Zuge permanenter Wandlungsprozesse in zunehmendem Maße von den Akteurinnen selbst und ständig neu erbracht werden.

Daran schließen sich weitere Überlegungen an: Wenn man Erzählungen als Quelle möglicher Umstrukturierung unserer Überzeugungen ernstnimmt, so impliziert dies eine Auffassung von Räumen und Möglichkeiten als prinzipiell offen. Gegen die Vision einer geschlossenen Ordnung, die meist einhergeht mit einer „göttlichen“ Totalansicht von Dingen, stellen Erzählungen einen Aufruf

<sup>10</sup> Donna Haraway, 1991, *Situated Knowledge*, in: *Simians, Cyborgs and Women*, New York, S. 195-196.

zur ständigen Erneuerung unseres Lebens dar.<sup>11</sup> Dabei spielen Metaphern eine herausragende Rolle. Die Erfindung einer Metapher handelt von der Nutzbarmachung, genauer gesagt, der neuartigen Verwendung vorhandener Werkzeuge der Sprache und Wahrnehmung. Durch ihren gewohnheitsmäßigen Gebrauch können Metaphern bewirken, das Netz unserer Überzeugungen neu zu knüpfen und das gängige Repertoire des Verhaltens auf unerwartete Weise zu erweitern.

### 3. Methode der Filmanalyse und -interpretation

Unter einem erzähltheoretischen Gesichtspunkt wird im folgenden davon ausgegangen, daß die Städte nicht hinter der Leinwand, sondern auf der Leinwand liegen und man die Praktiken der Bewohnerinnen von Leinwandstädten genauso untersuchen und theoretisieren kann wie die Organisationsleistungen der Bewohnerinnen „richtiger“ Städte.<sup>12</sup>

*Zur Methode: „Anthropologie auf Distanz“*

In der Haltung alltäglicher und allabendlicher Kinobesucherinnen werden Spielfilme als anschauliche Erzählungen betrachtet. Es wird lange bei den Bildern verweilt. Angelehnt an Methoden der anthropologischen Feldforschung wird die Sicht der Bewohnerinnen nachvollzogen. Teilnehmende Beobachtung und Protokollierung von Filmsequenzen dienen der schrittweisen Rekonstruktion von Geschlechterdifferenzen, Schauplätzen und deutungsmächtigen Bildern.

Im Kino freilich ist nur so etwas wie eine „Anthropologie auf Distanz“ möglich. Es wird mit dem Blick der Nähe und Ferne zum Beobachtungsort zugleich gearbeitet. So gesehen sind Filme zugleich näher an einer (wie auch immer unterstellten) Wirklichkeit und weiter entfernt. Die Nähe zum Objekt wird mittels einer Kamera hergestellt, die stellvertretend für die Forscherinnen im Feld beobachtet und aufzeichnet. Zum anderen sind die Kinogängerinnen auf Distanz zu den Schauplätzen und Ereignissen. Sie können in keine direkten Interaktionen mit den Filmstadtbewohnerinnen eintreten, sie können keine Interviews führen oder aufschlußreiche Störungen provozieren.

Um zu interpretativen Texten zu kommen, werden die Filme anhand von drei Fragestellungen analysiert und interpretiert.

Eine erste Frage zielt auf die Geschlechterordnung: Wer sind die Protagonisten und Protagonistinnen? Worum geht es in der Geschichte?

Eine zweite Frage zielt auf räumliche Ordnung: Welche Schauplätze werden eröffnet und wie werden diese dargestellt? Welche räumlichen Kontraste werden filmimmanent aufgemacht?

Eine dritte, übergreifende Frage rekonstruiert die Organisationsleistung metaphorischer Ordnungsbilder: In welchen bildhaften Vergleichen verdichtet sich das Chaos oder die Ordnung der großen Stadt?

*Vorgehensweise*

Es wurden populäre Stadtfilme gesucht, die Signifikantes zum Thema Geschlechterordnung im Wandel in drei unterschiedlichen Metropolen zeigen: Paris, Madrid und Hongkong: Paris, die historische Metropole, Madrid, die aufstrebende Metropole und Hongkong, eine außereuropäische Metropole im rapiden Wandel.<sup>13</sup> Dafür wurden Kinofilme, die in den 90er Jahren spielen, herangezogen.

<sup>11</sup> Vgl. Richard Rorty, 1989.

<sup>12</sup> Vgl. Bernward Joerges, 1996, „Leinwandstädte“, in: Horwitz/Joerges/Potthast (Hg.), Stadt und Film. Versuche zu einer 'Visuellen Soziologie', WZB-discussion papers FS II96-503, Berlin, S.20.

<sup>13</sup> Mit der Bezeichnung „populäre Stadtfilme“ meine ich solche Filme, die vor einem größeren Kinopublikum zur Aufführung gelangten und den Konventionen des Spielfilms - wie auch immer - entsprechen. Experimentalfilme oder Dokumentarfilme bilden jeweils ein eigenes Genre, das zum einen mit den Sehgewohnheiten und visuellen Darstellungsstrategien bricht, zum anderen den Narrativ des „wie es gewesen ist“ in Anspruch nimmt. Beide Genres eignen sich nicht für eine erzähltheoretisch motivierte Zugangsweise.

Aus einem größeren Sample wurden je zwei Stadtfilme für eine Darstellung ausgewählt. Dies eröffnet die Möglichkeit kontrastiver Vergleiche, die an der Zahl gemessen überschaubar bleiben und im Hinblick auf die Fragestellungen genügend Material für Schlußfolgerungen bereitstellen. Die Frage, warum gerade diese Stadtfilme und nicht andere ausgewählt wurden, muß in den Analysen plausibel werden. Den Filminterpretationen folgt eine systematische, theoriegeleitete Reflexion auf Ordnungen im Wandel.

Zunächst wurde Szene für Szene chronologisch in einem Filmprotokoll festgehalten, wobei jeweils Orte, Personen, und in groben Umrissen das Handlungsgeschehen und die Kameraperspektive beschrieben wurden. Diese Filmprotokolle dienen als Grundlage für weitere Auswertungen. In einem weiteren Arbeitsschritt wurden die Stadtbewohnerinnen, deren Wege und Alltagspraktiken mit dem Blick der Danebenstehenden beobachtet und beschrieben. Es wurde der Sinnzusammenhang der Filmgeschichte und die Verwendung von Metaphern in einem hermeneutischen Interpretationsprozeß, im Wechsel von einzelnen Szenen zur ganzen Geschichte, erschlossen.

In der Darstellung der Filmanalysen und -interpretationen wird die Rolle der Beobachterin im Kino mit der Rolle einer reflektierten Nacherzählerin und Interpretin von Filmgeschichten verbunden. Dabei gehen die Antworten auf die drei Fragen, die sich wohl analytisch trennen lassen, in der Darstellung und Interpretation der Filmgeschichten ineinander über.

#### 4. Die Filme

##### *PARIS als EXIL*

*J'ai pas sommeil (Ich kann nicht schlafen)*, R: Claire Denis, F1994

Eine junge Frau fährt in ihrem Auto nach Paris. Es ist frühmorgens, sie eckt in der fremden Stadt an: Sie parkt das Auto falsch, wird von der Polizei zurechtgewiesen. In einem Cafe streitet sie um die Rechnung. Sie telefoniert, erreicht aber niemanden und weiß mit einem Anrufbeantworter nicht umzugehen. Daiga, die Besucherin aus Litauen, sucht die Wohnung ihrer Tante auf; hier muß sie im Treppenhaus warten und schläft ein.

Parallel zu diesen Anfangsszenen wird gezeigt, wie Camille, ein junger Farbiger, kaum eine Straße weiter mit seinen Freunden in eine Auseinandersetzung gerät und verprügelt wird. Sie fahren ohne ihn davon. Im Hintergrund sind farbige Angestellte der städtischen Müllabfuhr mit der Abfallbeseitigung beschäftigt.

Mit den beiden Hauptfiguren wird Paris von Beginn an aus der Perspektive des Exils dargestellt. Daiga wird im Netzwerk der in Paris lebenden Russen weitergereicht. Eine Tante weist ihr ein Abstellzimmer in einem Hotel zu. Für ihre Unterkunft muß Daiga als Zimmermädchen arbeiten. Camille lebt in einem der Hotelzimmer, nimmt am homosexuellen Nachtleben teil und ist HIV-positiv. Sein Bruder Theo, den er gelegentlich besucht, verrichtet Schwarzarbeit und hat schon längst mit seinem Sohn die Rückkehr nach Martinique geplant.

Leben im Exil heißt nicht nur Leben in Transiträumen. Es bedeutet auch, daß die Figuren insgesamt Fremde bleiben, in ihrem Innenleben unbekannt, auch wenn die Kamera nahe herangeht. Sie erscheinen emotionslos, über weite Strecken der Handlung sprachlos und autistisch. Gespräche mit Freunden und Verwandten bleiben belanglos. Es passiert nichts, lediglich Bruchstücke an Erinnerungen werden aktualisiert.

Konventionelle Geschlechterdifferenzen werden vermischt: So ist Daiga zwar eine gutaussehende junge Frau, sie verhält sich aber burschikos und trägt weder feminine Kleidung noch Schmuck. Daiga ist ungeschminkt, sie raucht und übernimmt in der Filmgeschichte als aufmerksame Beobachterin ihrer Umwelt und schließlich in der Observierung von Camille einen "männlich" konnotierten Part. Camille hingegen tritt im Nachtleben als Transvestit auf, er trägt Kleider und gefällt sich in den Blicken anderer in seiner Maskerade. Zu seiner Vorliebe des Verkleidens

und der Selbstinszenierung paßt, daß er anscheinend Verehrer und Liebhaber hat, aber kein Bild von sich selbst. Fotografien müssen zur Selbstvergewisserung herhalten.

Genauer betrachtet, wird in diesem Film die Vorstellung entwickelt, es gäbe drei Geschlechter: Männer, Frauen und Immigrantinnen. Immigrantinnen, das „Dritte Geschlecht“, werden von anderen als verwert- und vermarktbar Körper wahrgenommen. „Wenn man jung ist und sonst schon nichts hat“, wie gesagt wird, sind Daiga und Camille dem ungeschützten Zugriff auf ihre Körper ausgesetzt. Nähe wird in Daigas sozialer Umgebung ständig über die Objektivierung ihres Körpers entwertet. Camille ist in homoerotische Machtspiele, Rivalitäten und körperliche Gewalttätigkeiten verwickelt. Die Brutalität findet eine Fortsetzung darin, daß Camille und sein Freund wehrlose alte Frauen umbringen, um sich das nötige Geld für ihren Lebensstil zu beschaffen.

Hauptschauplatz ist das 18. Pariser Arrondissement. Hier, im Montmartre, kreuzen sich die Wege der beiden Hauptfiguren unmerklich, ohne daß sie sich berühren. Daiga und Camille teilen die Erfahrung, daß es für sie so gut wie keine öffentlichen Räume gibt. Dabei bleibt Paris unübersichtlich, eine Folge davon, daß das Exil vorwiegend aus einer Binnenperspektive der Figuren dargestellt wird. Auffallend oft spielen Unterschiede von hoch und tief, ebenso wie Treppenhäuser und -aufgänge, eine Rolle.

Nur die Wohnungen der Familien und Verwandten haben Individualität und Ausstrahlung, sie erscheinen auf je eigene Weise belebt. Da werden die Wohnräume russischer Landsleute gezeigt, die durch eine Überfülle an Einrichtungsgegenständen, Möbeln und Dekoration auffallen. Die Wohnungen karibischer Familien hingegen, werden durch erdige Farben und einige wenige Gegenstände charakterisiert. Ein ähnlicher Kontrast tut sich übrigens in der Kleidung der Frauen auf: Daigas Tanten benutzen grelle Farben, viel Schmuck und Schminke, Camilles Mutter kleidet sich in dezenten Farben und mit wenig Schmuck. Immigrantinnen haben, so könnte man interpretieren, keine Macht, die über die Wahl ihrer Kleidung und die Gestaltung ihrer Wohnräume hinausreicht. Sie können auf ein Außen nicht zugreifen.

Vorstellungen einer *gendered city*, von der großen Stadt als Ort der Bedrohung von Frauen und als Ort ungezügelter Lust von Männern, laufen als Hintergrundfolie mit. Erst vor diesem Hintergrund wird die Vermischung bestimmter geschlechtlicher Aspekte deutlich. So werden Frauen gezeigt, die Verteidigungs- und Kampfsportarten trainieren und damit einen männlichen Angreifer in die Flucht schlagen. Daiga verirrt sich in ein Pornokino, einem Ort für Männer, den sie laut lachend verläßt.

Die große Stadt als Exil, in dieser Metapher wird die Gemeinsamkeit der Protagonistinnen über eine Position der Nicht-Zugehörigkeit hergestellt. Es tauchen noch andere Erzählfiguren des *Outlaw* auf. Mythologien des ausschweifenden *low life*, exemplarisch verkörpert durch Camille, werden mit der faktischen Verachtung von Personen und limitierten Räumen verknüpft. Der Mythos des raschen Geldes und eines schnellen Aufstiegs in die glamouröse Welt der Models bewegt Daiga. Auch sie wird enttäuscht: Paris erweist sich als Ort der Ausbeutung in Nutzfreundschaften. (Man kann Paris als Exil auch im Zusammenhang mit Machtverhältnissen des Kolonialismus und einer hegemonialen Kultur sehen, zu der Immigrantinnen keinen Zutritt haben, obwohl sie das Versprechen von Freiheit, die große Stadt als Quelle neuer Energien und Möglichkeiten anzieht.)

Der Schluß des Films zeigt zwei verschiedene Fluchtlinien aus dem Exil. Camille wird verhaftet und kommt ins Gefängnis. Er wird des mehrfachen Mordes und Totschlages angeklagt. Daiga klaut heimlich Camilles Geld und verläßt fluchtartig die Stadt. Der Schluß des Films, wenn Daiga mit ihrem Auto nachts auf der Autobahn davonfährt, verbreitet ein eigenartiges Gefühl von Freiheit, das über den Effekt des genreüblichen Suspense hinausgeht.

#### *PARIS: Im Zentrum eine BAUFÄLLIGE BRÜCKE*

*Les amants du Pont Neuf (Die Liebenden von Pont Neuf)*, R: Leo Carax, F 1993

Paris, nachts, eine gespenstische Kamerafahrt durch einen Tunnel, am anderen Ende wankt ein Betrunkener auf der Straße. Es ist Alex, ein junger Stadstreicher. Er wird von einem Auto überfahren und bleibt liegen. Der Autobus einer Einsammeltruppe hält an und liest ihn auf. Auch Michèle, eine

junge Frau, torkelt diese Straße entlang, mit einer Mappe unter dem Arm beobachtet sie das Geschehen. Die Kamera begleitet die Fahrt des Busses und der Fahrgäste irgendwohin in ein Obdachlosenasyll.

Die weibliche Protagonistin und der männliche Protagonist treffen eines Tages auf der Pont-Neuf, der ältesten Brücke von Paris, wieder aufeinander. Die beiden sind junge urbane Außenseiter, ebenso vom Leben gezeichnet wie die baufällige Pont-Neuf. Michèle, eine Malerin, wurde durch ein mysteriöses Ereignis in der Vergangenheit aus der Bahn geschleudert. Sie droht zu erblinden und nimmt die Umgebung nur mehr verschwommen wahr. Auch Alex trägt Stigmata körperlicher Behinderung. Schon seit jeher ist er obdachlos, ziemlich verwahrlost, hinkt an einem Bein, trinkt und kann nicht schlafen.

Die Brücke wird von dem älteren Bewohner als ein *gendered space* verteidigt. Hier werden die Regeln, genauso wie die "Gesetze der Straße", von Männern für Männer gemacht. Frauen sind nicht vorgesehen. Der ältere Freund von Alex beobachtet mit mißtrauischem Blick Michèle und will sie sofort wieder von der Brücke verjagen. Nur unter dem Schutz von Alex werden Michèle einige Tage Aufenthalt gewährt.

Aus den Tagen werden Wochen und ziemlich rasch werden auf der verfallenen Brücke konventionelle Geschlechterrollen außer Kraft gesetzt. Regulierende Ideale von Männlichkeit und Weiblichkeit, so scheint es, haben in der brüchig gewordenen Wirklichkeit keinen Bestand. Geschlechterdifferenzen im Verhalten verschwinden: Michèle trinkt wie Alex, ist rüpelhaft, wild und schmutzig, lernt zu klauen und zu betteln. Michèle wird schließlich als sozial Geschlechtslose von Alex und seinem älteren Freund akzeptiert.

Man kann den zentralen Schauplatz der Handlung, die baufällige Pont-Neuf, als Metapher für die große Stadt und deren Bewohnerinnen betrachten. Der Film wurde justament von 1989 bis 1991 gedreht, als das Wahrzeichen im Zentrum von Paris wegen Renovierungsarbeiten abgesperrt wurde. Eine Art unzugängliche städtische Wildnis herrscht hier. Die Straße liegt brach, Bänke und Geländer sind beschädigt. Die Brücke ist - bis auf die Schlußszenen - menschenleer und ausschließliches Terrain von Michèle, Alex und dessen Freund. In ihrem desolaten Zustand wird sie zur Metapher einer Auflösung, Überschreitung, Verwundung und eines Ausnahmezustandes.

Den Kontrast dazu bilden St. Clou, der Herkunftsort von Michèle, die Wohnung ihres ehemaligen Freundes, Märkte, U-Bahnen, die Seine und der Louvre. Diese Orte sind mit magischen Bedeutungen aufgeladen. So werden die Tunnel der U-Bahn zu Orten eines Durchgangs zurück zu Erinnerungen. In einer nächtlichen Bootsfahrt wird die Seine zum Ort einer „Feuertaufe“ der Liebe von Michèle und Alex. Bevor Michèle erblindet, will sie ein letztes Mal ein Selbstbildnis von Rubens im Louvre betrachten.

Ähnlich wie die desolate Pont-Neuf, befinden sich die Bewohnerinnen in einem Zustand der Unordnung. Eine Fremdheit, die im Inneren geordneter Verhältnisse unter Kontrolle war, tut sich auf. Das ungeordnete Innere der Charaktere wird in weiterer Folge nach Außen gekehrt und filmisch in einem beeindruckenden Wechsel der Atmosphäre, der Farben, des Erzähltempos und der Musik dargestellt. Die Pont-Neuf erscheint weniger als eine spezifische, bekannte Brücke, sondern als je unterschiedliche Spiegelung psychischer Zustände. In ihrer Binnenperspektive auf Paris herrscht das dionysische Element vor. Die Figuren werden vorangetrieben von Rauschzuständen, Ekstase, einer Intensivierung der Wahrnehmung im Feuerwerk und einem bösen Erwachen danach.

Leben auf der Brücke bedeutet Isolation und Exklusion. Michèle und Alex leben in einer in sich geschlossenen Welt. Mögliche Traumata der Vergangenheit lassen sich nicht zusammenfügen. Die beiden Protagonisten scheinen von sozialen Verbindungen jenseits der Brücke abgeschnitten. Es fehlt zugleich eine gemeinsame Sprache, d.h. Michèle und Alex können für ihr Innenleben und die entflammende Liebesbeziehung kaum Worte finden und ihre Empfindungen artikulieren.

Der Ausnahmezustand ist nicht von Dauer. Die Brücke wird renoviert und für den öffentlichen Verkehr wieder freigegeben. Die Rückkehr Michèles in ein geordnetes Leben wird über Fahndungsplakate und Radiodurchsagen in die Wege geleitet. Alex, der dies zu verhindern sucht und Plakate, Plakatierer und Auto in Brand steckt, wird schließlich von der Polizei aufgegriffen und

verhaftet. Michèles Augenerkrankung wird behandelt. Alex geht ins Gefängnis, ein anschließendes Rehabilitationsprogramm soll ihm einen neuen Anfang ermöglichen.

Das Happy-End spielt mit der (Wieder)Einführung von Geschlechterdifferenzen. Als sich die beiden Jahre später, zu Silvester, auf der Brücke wiedersehen, entspricht Michèle mit Kleidung, Sprechweise und Gesten durchaus einem gängigen Ideal von Weiblichkeit. Auch Alex hat sich verändert. Zunächst scheint es für die beiden keine Zukunft zu geben. Erst ein Sprung ins Wasser (eine Wiedergeburt?) und die Flucht auf einem Boot halten das Ende offen.

*MADRID: ein SCHUNDROMAN*

*Mein Blühendes Geheimnis, R: Pedro Almodovar, SP 1995*

Als Leo erwacht, schreibt sie einen Brief an ihren abwesenden Ehemann Paco. Sie zehrt von den Erinnerungen und vergleicht diese mit Stiefeln, die inzwischen so eng geworden sind, daß sie sie nicht alleine ausziehen kann. Sie braucht fremde Hilfe. Um die Stiefeln loszuwerden, unternimmt sie einige Anstrengungen.

Leo ist eine attraktive Schriftstellerin um die Fünfzig, großstädtisch und elegant. Unter dem Pseudonym Amanda Gris veröffentlicht sie mit großem Erfolg Kitschromane. Leo, die Schriftstellerin, schreibt Schundromane über Leidenschaften und bleibt dabei eine unglückliche Person, deren Liebesleben in die Brüche geht. Sie will dies nicht wahrhaben, trinkt heimlich und ist verzweifelt. Vor der Öffentlichkeit hält sie diese Tatsachen geheim. Vielmehr will sie sich als ernsthafte Literaturkritikerin etablieren. Gleich zu Beginn steht ein traditionell weibliches Genre (Kitschromane haben vor allem ein weibliches Publikum) gegen die männliche Zunft der Kritiker zur Disposition. Auch im folgenden wird es um den Konflikt zwischen regulierenden Fiktionen von Weiblichkeit und grenzüberschreitenden Ideen einer modernen, emanzipierten Frau gehen.

Dabei ist Großstadtleben an die Dramatik von Innenräumen gebunden. In der Geschichte Leos, die man über weite Strecken als Parodie mit tragikomischen Elementen bezeichnen könnte, wird ein reflexives Spiel mit den Kontrasten Stadt-Land, Tradition-(Post)Moderne, Männlichkeit-Weiblichkeit entwickelt. Dabei werden geschickt Motive des Schundromans in das Handlungsgeschehen eingeflochten. Im Kontext von Familien- und Liebesleben, in einer "weiblichen" Welt des Kleinen, des Vertrauten und des Nahen werden die Frauen mit Widrigkeiten der verschiedensten Art konfrontiert. Da ist Leos Mutter, die mit ihrer Tochter Rosa zankt und die Flucht in Krankheiten vorspielt. Für Leos Mutter ist die Großstadt nur ein Ärgernis. Sie gehört einer älteren Generation an und interpretiert eine Frau ohne Mann als Kuh ohne Glocke. Sie hält den Ratschlag parat, ins Dorf zurückzukehren, in die Kirche zu gehen und im Kreis der Frauen zu beten.

Die Entgegensetzung von moderner Großstadt zu Land- und Dorfszenen eröffnet einen bekannten räumlichen Kontrast, der genauso gut einem Schundroman entstammen könnte. Das Dorf La Mancha, in dem Leo vom Trennungsschock genesen wird, besteht aus alten, idyllischen Steinhäusern. Im Zentrum befindet sich ein Dorfplatz. Hier versammeln sich die Frauen, um zu singen, zu tratschen und zu klöppeln. Das gemeinsame Tun der Frauen im Dorf, die Fiktion des heilbringenden Landes, bildet einen unübersehbaren Gegensatz zur einsamen Schriftstellerin Leo in der Großstadt.

Das Leben in Madrid produziert vor allem Geheimnisse und Verkomplizierungen. Die Protagonisten geben sich zwar als aufrechte Männer der Tat, aber auch sie handeln ziemlich doppelgesichtig. Der Ehemann Paco läßt sich für eine Friedensmission nach Bosnien schicken, um dem Ehekrieg zu entkommen. Nebenbei hat er eine Affäre mit Leos Freundin. Angel, ein Verleger, will als Freund und Förderer um Leos Gunst werben und ihr zur Seite stehen. Geschickt horcht er ihr Geheimnis aus und versteht es, dieses Wissen für sich zu nutzen. Der Sohn der Haushälterin ist ein begabter Tänzer, der Leos weggeworfenes Manuskript klaut, um mit dem Verkauf seine Theaterproduktion zu finanzieren.

Thema des Films sind Menschen, die nicht sind, was sie scheinen. Jede und jeder hat eine heimliche Obsession. Der Literaturredakteur Angel schwärmt für Hollywood-Filme und Amanda Gris. Die Haushälterin entpuppt sich als begnadete Ausdruckstänzerin, die halbblinde Mutter erweist sich als umsichtige Lebensretterin. Der Flamenco, der Leos Kummer in gestische Ekstase



übersetzt, wird nicht von leidenschaftlichen Partnern, sondern von Mutter und Sohn getanzt. Leos Notizbuch ist ein Flachmann und der Palmenstrand nur eine Fototapete in einer billigen Eckkneipe.

Schauplatz der Handlung ist in erster Linie die Wohnung von Leo. Die große Stadt wird in den wenigen Szenen, in denen ein Panoramablick geboten wird, von Gebäuden mächtiger Medienkonzerne (fnac, El País) dominiert. Nur wenige unwirtliche Straßenszenen spielen sich ab: Einmal regnet es in Schauern, ein anderes Mal sind die Straßen mit lautstarken Demonstrantinnen überfüllt, oder ein großer Platz wirkt nachts menschenleer und unheimlich. Andere handlungsrelevante Orte sind das imposante Verlagsgebäude, ein schmutziger Verlagskeller der Kitschroman-Verlegerin und das Dorf, in das Leos Mutter zurückkehrt.

Die Metaphorik des Schundromans und deren räumliche Korrelate veranschaulichen das Ineinandergreifen von weit hergeholten mit zeitgenössischen Fiktionen. Das Spezifische von Kitschromanen ist nun darin zu sehen, daß mittels trivialer Motive das Gefühl evoziert werden soll, die Menschen seien alle eins. Im Lauf des Geschehens werden diese Kitschmomente aber von den Ereignissen gesprengt. Die große Stadt wird zum Ort einer Metamorphose. Leo bleibt solange in ihrem Unglück eingeschlossen, bis sie sich dazu entschließt, das romantische Motiv von ewiger Liebe nicht mehr so ernst zu nehmen. Der Platz von Paco, als der einzige Mann, der sie glücklich machen kann, wird am Ende gestrichen und durch Angel, einem gutmütigen Helfer in vielen Angelegenheiten ersetzt. Wie die Zuschauerinnen wissen, ist nur im Groschenroman ein Happy-End sicher. Das Happy-End des Films leihen sich Angel und Leo aus Hollywood. Sie spielen eine Szene nach, Silvester mit Kaminfeuer und Sekt, und tun so, als ob sie sich küßten.

*MADRID: verwirrende FERNGESPRÄCHE*

*Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs, R: Pedro Almodovar, SP 1993*

Der Film beginnt mit dem Ende einer Liebesbeziehung. Die Schauspielerin Pepa lebt in einem Penthouse in Madrid. Vor einigen Tagen hat sie ihr Liebhaber Iwan verlassen. Iwan, Synchronsprecher im Fernsehstudio, ist verheiratet und hat außerdem eine neue Geliebte. Pepa ist schwanger und will ganz dringend noch einmal mit Iwan sprechen. Sie ruft ihn an und hinterläßt zahlreiche Nachrichten auf seinem Anrufbeantworter. Vergeblich, Iwan ist nicht erreichbar. Wenn er zurückruft, schläft Pepa oder ist gerade nicht zuhause. Pepa ist am Rande eines Nervenzusammenbruchs. Sie zündet sich eine Zigarette an und setzt ihr Schlafzimmer in Brand. Sie kauft Valium und mengt es in die Gazpacho, um Iwan umzubringen, sollte er noch einmal ihr Apartment betreten. Als dann doch das Telefon läutet und sie zu spät rangeht, wirft sie es aus dem Fenster.

Anstelle von Iwan rufen und kommen andere Leute an und langsam gehen die Geschichten drunter und drüber. Zunächst taucht ihre Freundin Candela auf, die von einem Terroristen nur benutzt wurde und nun selber vor der Polizei flüchtet. Sie sitzt dermaßen in der Tinte, daß sie sogar von der Terrasse springen will. Dann läuten Carlos - wie es der Zufall will, der Sohn von Iwan - und seine Verlobte. Beide wurden vom Wohnungsmakler geschickt. Während das Mädchen, von der Gazpacho betäubt, auf der Terrasse in den Tiefschlaf versinkt, durchsucht Carlos die Wohnung und repariert das Telefon. Nebenbei verliert er den Kopf, als er Candela begegnet. Er informiert die Polizei über einen geplanten Bombenanschlag auf ein Flugzeug, nachdem er von Candela davon erfahren hat. Wenig später verschaffen sich zwei Polizisten Zutritt zur Wohnung, auf der Suche nach dem anonymen Anrufer. Auch Iwans Ehefrau, kurz vor dem Nervenzusammenbruch, hat die Adresse von Pepa ausfindig gemacht und sucht Iwan bei ihr. In der Zwischenzeit konsultiert Pepa eine bekannte feministische Rechtsanwältin, um Candela aus der Patsche zu helfen. Da ruft ausgerechnet Iwan in der Kanzlei an und Pepa ist am Telefon. Wie sich herausstellt, ist die Rechtsanwältin seine neue Geliebte.

Auch in dieser Geschichte geht es um romantische Liebe, um Betrug, Enttäuschung und Hoffnung. Auch hier ist die männliche Hauptfigur, Iwan, um den sich vieles dreht, weitgehend abwesend. Er ist nur zu Beginn präsent, in seiner Rolle als Schauspieler, wenn er einen Liebesfilm synchronisiert. Abermals wird Stadt im Informationszeitalter in medial erweiterte Innenräume verlängert. Diesmal übernimmt das Telefon eine Hauptrolle. Nicht nur sind Telefone, Telefonzellen, Telefonistinnen oder Anrufbeantworter fast überall präsent. Telefone verbinden städtische Räume und

Personen (oder auch nicht) und verwandeln Pepas Wohnung in eine Schaltzentrale, wo die Fäden der Geschichte zusammenlaufen und wieder auseinanderstreben.

Pepas Penthouse wird von einem auffallenden Kontrast zwischen Innenräumen und Terrasse, zwischen gepflegter Wohnungseinrichtung und verwildertem Dachgarten, mit Pflanzen, Enten, Hasen und Hühnern, geprägt. Ein Hinweis auf die Gespaltenheit der Figuren zwischen archaischen und modernen Motiven? Das Fernsehstudio, wo Pepa und Iwan als Synchronsprecher arbeiten, ist nur in der Eingangshalle als strukturierter Raum mit Sitzgelegenheiten und Empfangspult erkennbar. Das Innere der verdunkelten Studios gerät zum nirgendwo: Eine riesige Kinoleinwand, davor die Synchronsprecher, dahinter gibt eine Stimme aus dem Off Regieanweisungen. Die Straßen von Madrid bleiben außen vor. Nur wenige Szenen spielen hier, vor allem eine rasante Verfolgungsjagd zwischen Pepa und Iwans Frau auf dem Weg zum Flughafen, wo Iwan mit seiner Geliebten das Flugzeug nach Stockholm nehmen will.

Verwirrende Ferngespräche prägen die Verhältnisse der Bewohnerinnen zueinander und lassen Affekte und Worte zirkulieren. Vor allem zwischen Mann und Frau sind die Ferngespräche störanfällig. Entweder ist der Empfänger nicht erreichbar oder die Botschaft kommt nicht am Bestimmungsort an. Auch die Gespräche der Figuren untereinander folgen diesem Muster. Bei genauerer Betrachtung sprechen die Figuren kaum miteinander. Entweder sie hören nicht zu, wie Pepa und Candela, sie schlafen ein, sind anwesend abwesend, nicht immer so weit entrückt in ihrem individuellen Wahn, wie die eifersüchtige Ehefrau Iwans. Iwan spricht bis zuletzt nur in vorformulierten Phrasen, Carlos - sein Sohn - spricht so gut wie gar nicht.

### *HONGKONG im FLUGVERKEHR*

*Chungking Express, R: Wong Kar-wai, Hongkong 1994*

Das Chungking House in Hongkong, Hauptschauplatz der beiden Geschichten, ist ein Markt und Geschäftskomplex mit orientalischen Basaren, Fast-Food-Ständen und Bars à la américaine, ein Labyrinth der Geräusche und Gerüche. Drogenhändler und Polizisten vermischen sich mit Menschenströmen und Warenströmen in diesem riesigen Mikrokosmos. Bei künstlicher Beleuchtung sind die kleinen Läden, Schneiderei, Taschengeschäft, Schusterei und Lebensmittelläden vollgestopft mit Menschen und Dingen. Es ist eng, laut und chaotisch.

Die Protagonistin der ersten Erzählung, eine Frau mit blonder Perücke und Regenmantel, ist Drogenhändlerin, die indische Großfamilien zum Heroinschmuggel anheuert. Zuletzt werden die Schmuggler mit der Auftraggeberin am Flughafen gesehen, von wo aus die Großfamilien spurlos verschwinden. Seither ist die Dealerin vor den Auftragskillern ihrer Arbeitgeber auf der Flucht und begegnet in einer Bar dem Polizisten Nr. 223, der von seiner Freundin verlassen wurde. Seine Freundin mochte Ananas, deshalb kauft er jeden Tag eine Dose, mit dem Verfallsdatum 1. Mai. Cop Nr. 223 überredet die Frau mit blonder Perücke, mit ihm ein Hotelzimmer zu teilen. Sie schläft ein, während er vor laufendem Fernseher auf den Anbruch des nächsten Tages wartet.

Irgendwie finden sich die Zuschauerinnen im zweiten Teil des Films wieder, der einen Fast-Food-Stand des Chungking Gebäudes zum Mittelpunkt des Geschehens macht. Dort arbeitet Faye, eine junge Frau, und dort kauft Ho, der Polizist Nr. 663, seinen Chef-Salat. Cop 663 erscheint allabendlich am Imbißstand, wo Faye bereits auf ihn wartet. Sie ist ständig am Putzen, Wischen, Aufräumen, Dinge ordnen oder einkaufen. Als Hos Ex-Freundin seine Wohnungsschlüssel am Imbißstand hinterlegt, nimmt Faye diese an sich, sucht Hos Wohnung auf und beginnt diese schrittweise umzugestalten. Faye versorgt Hos Wohnung mit neuen Dingen, wie Seife, Hausschuhen, Tischdecke und sogar einem neuen Aquariumfisch und einem neuen Stofftier. Ho hingegen will vom Abschiedsbrief seiner Freundin, einer Stewardess, nichts wissen und spricht im Kummer mit seinen Einrichtungsgegenständen: mit Seife, Lappen, einem Stoff-Bären und seinen Hemden. Erst langsam beginnt er die Veränderung der Dinge in seiner Wohnung wahrzunehmen.

Faye und Ho begegnen sich und auch wieder nicht, vielmehr laufen sie aneinander vorbei oder begreifen zu spät. Sie sind ununterbrochen beschäftigt und leiden an Liebeskummer. Im Lauf der Geschichte verschieben sich die Positionen der Figuren. Am Schluß trägt Faye eine Stewardessenuniform, während Ho ihren Platz im Imbißladen eingenommen hat. Auch sie hinterläßt Ho einen

Brief, bevor sie nach Kalifornien abhaut, den er erst viel später lesen wird. Nur die Orte bleiben gleich im Strom der Menschen und Geschichten. Weniger eine psychologische Charakterisierung macht den Charme der Figuren aus, als vielmehr ihre Requisiten und Dinge des täglichen Umgangs. Zu Faye gehören Putzlappen, Musik, Sonnenbrille, Taschen und bunte Kleidung, zu Ho die Gegenstände seiner Wohnung und Chef-Salat.

Immer wieder taucht das Bild des Flugverkehrs auf. So bildet die Perspektive auf den Flughafen den Kontrast zu den engen Ladenpassagen und Marktstraßen. Einzig von hier aus bietet sich ein Panoramablick auf Hongkong. Die Metaphorik des Flugverkehrs wird nicht nur direkt ins Bild umgesetzt. Auch in die Sprache der Protagonistinnen werden Metaphern des Flugverkehrs verwoben. Ho hantiert mit einem Spielzeugflugzeug und ahmt die Fluggeräusche nach. Hos Platz bei seiner ehemaligen Freundin, einer Stewardess, wurde "gecanceled". Er macht am Ende des Films schließlich "die Flugbahn frei", indem er deren zurückgelassene Habseligkeiten in Kisten packt. Faye, die ihn heimlich liebt, stellt ihm eine fiktive Bordkarte für einen Flug nach Kalifornien aus.

Im Inneren der Stadt wird durchgängig ein Eindruck von Beengtheit (wie im inneren eines Flugzeugs?) durch begrenzte Bildausschnitte in kleinen Räumen erreicht. Blicke nach draußen sind aus Fenstern gefilmt und somit stets mit einem Rahmen versehen. Die Figuren sind im raschen Wechsel der Szenen fast immer in Bewegung. Das Zusammentreffen der Bewohnerinnen Hongkongs verläuft so zufällig und hektisch wie am Flughafen. Ankommen und Abfliegen: Stadtbewohner sind wie Fluggäste, die aneinander vorbeilaufen, sich passager begegnen und gleich wieder auseinanderstreben. Hongkong im Flugverkehr: die Schmuggler, Hos Freundin und Faye nehmen das Flugzeug, das sie fort- und weiterbringen wird. Ho verpaßt den Abflug, er versäumt es, die Briefe und Botschaften seiner Freundinnen rechtzeitig zu lesen. Er bleibt in Hongkong zurück. Aber es ist kein trauriges Ende. Man ahnt, jeden Tag landen neue Passagiere und starten Flugzeuge in alle Himmelsrichtungen.

*HONGKONG: Polyphonie aus der JUKEBOX*  
*Fallen Angels, R: Wong Kar-wai, Hongkong 1995*

Fallen Angels, ein Film über gefallene Engel, spielt im nächtlichen Hongkong. Es gibt den anonymen Killer Wong Chi-Ming, der unter rivalisierenden Banden der Stadt Gebietsansprüche regelt. Das Gute an seinem Job ist, daß er keine Entscheidungen treffen muß. Die Aufträge werden ihm von seiner traurigen Partnerin übermittelt. Die Agentin ist zugleich seine Kundschafterin, Sekretärin und Haushälterin. Sie richtet allnächtlich sein Bett, das von einer benachbarten Hochbahn zum Beben gebracht wird und versinkt in erotischen Phantasien. Liebe ist in diesem Film ein Virus, der vor allem Frauen befallt, nicht nur die Agentin, sondern auch Blondie, ein nymphomanisches Mädchen. Aus Enttäuschung wird die Agentin den Killer so weitgehend vergessen, daß er bei seinem letzten Auftrag darüber stirbt.

Wiederum sind die Begebenheiten über das Zusammentreffen von Figuren an bestimmten Orten verbunden. Da ist das Hotel, in dessen Zimmern die Agentin wohnt. Nach He Zhiwu, dem vorbestraften Sohn des Hotelbesitzers, sucht die Polizei. Er ist nach dem Genuß einer verdorbenen Dose Ananas verstummt. Seine inneren Monologe überraschen an Klarsicht. Er bricht nachts in die Läden der Umgebung ein, um die Gewinnspannen wie verrückt zu maximieren. Er drängt Passanten Dienstleistungen wie Haarschneiden und Rasieren oder Eiscreme auf, die sie fast um den Verstand bringen. Die Opfer zahlen dafür, daß sie nicht mehr bedient werden.

Die Agentin trifft in einem Lokal auf einen Stummen, den eine Liebesgeschichte mit einer anderen Liebeskranken zufällig in die Nähe gebracht hat. Später fahren die beiden auf einem Motorrad durch eine greifbar kalte Nacht. Sie habe, sagt sie zu sich selbst, schon lange nicht mehr eine solche Wärme gespürt.

Der ganze Film scheint ein getarntes Stadtporträt zu sein, und er verzichtet konsequent auf eine durchgängige Erzählung. Schauplätze bilden kleine Absteigen, Wohncontainer, regennasse Straßen, ein Schlachthof, ein Eiswagen, Tunnels, durch die Motorräder gleiten und eine Bar mit Jukebox. Eine beständig wuchernde Stadt, der Einbruch von Straßenszenen in Wohnräume, wird virtuos entfaltet. Beengtheit zwischen Menschenmassen, Beschleunigung, Blendung durch

Neonlicht wird fühlbar. Die Dunkelheit und eine Weitwinkelkamera pressen die Räume zu gespenstischen Höhlen zusammen und dehnen die Ladenpassagen zu endlosen Labyrinthen aus. Die Protagonistinnen hetzen rastlos durch U-Bahn-Stationen und Einkaufspromenaden. Die Figuren scheinen sich aufzusplittern in verschiedene Subcharaktere.

Die Romanzen und Alpträume sind weniger auf die Ausleuchtung psychologischer Innenwelten, sondern auf physische Aktionen und exzentrische Attitüden aufgebaut. Musik und Bildkonserven des Fernsehens, vor allem *des film noir*, geben das Tempo und die Themen vor. Das Leben in der Metropole Hongkong folgt dem Rhythmus wechselnder Musiknummern aus der Jukebox, einer Metapher für rasende Umdrehungen und Stillstand. Die Figuren haben keine Vergangenheit und keine Zukunft. Musik läuft ständig. Songs vereinen Menschen im Raum, die doch unendlich weit voneinander entfernt erscheinen. Eine Polyphonie an Stimmen füllt Zwischenräume mit Nostalgie, Zitaten, Kommentaren und romantischen Obsessionen. Wie aufeinanderfolgende Nummern aus einer Jukebox, erzählt der Film ein Episodengeflecht über Sehnsüchte und Beschleunigungen. Der Ton von *Fallen Angels* ist noch artifizieller, hektischer und schwermütiger als jener von *Chungking Express*. Die Songs geben den Figuren in einer Stadt, die vor Geschichten platzt, eine kurze Bedeutung. Es heißt: "Now that the living outnumber the dead, I'm one of many". Der Film endet mit der schweigsamen Fahrt eines jungen Liebespaares durch einen Tunnel, während der Song "Only You" zu hören ist.

## 5. Übersetzungen in der Mitte: Metaphern als geteilte und nicht-geteilte Fiktionen

Die Stadtfilme bzw. deren Analysen und Interpretation führen vor, daß und wie Wandlungsprozesse an metaphorische Ordnungsbilder geknüpft wurden. Die Organisationsleistung von Metaphern besteht darin, daß sie Protagonistinnen und Schauplätze in einen sinnvollen, wenn auch nicht eindeutigen Zusammenhang bringen. Unter Verwendung von Metaphern werden städtische Räume und Geschlechterdifferenzen in einen Prozeß fortlaufender Umdeutung einbezogen. Die Filmgeschichten zeigen vielfältige Praktiken der Geschlechter-Inszenierung, fluktuierende Ordnungen und heterogene Räume. Übersetzungen in der Mitte, zwischen Praktiken der Bewohnerinnen und Repräsentationen städtischer Ordnung, sind nicht als lineare Vorgänge, sondern als Entfaltung mehrfacher Interpretationswege zu denken. In den Übersetzungen des städtischen Chaos in Geschichten spielen Metaphern eine doppelte Rolle. Einerseits stellen metaphorische Ordnungsbilder integrative Narrative dar. Andererseits sind sie offen für situative Ausdeutungen. Diese Besonderheit macht metaphorische Ordnungsbilder mit Grenzobjekten vergleichbar.<sup>14</sup> (Man kann diese Beobachtung jedoch genauso gut umkehren und behaupten, daß Grenzobjekte in bestimmten Kontexten wie Metaphern funktionieren.) Metaphern und Grenzobjekte werden in unterschiedlichen, sich überschneidenden sozialen Welten von den jeweiligen Benutzerinnen auf verschiedene Weise interpretiert und verwendet. Susan Leigh Star und James R. Griesemer haben diesen Begriff in ihren wissenschaftssoziologischen Untersuchungen geprägt:

Boundary objects are objects which are both plastic enough to adapt to local needs and the constraints of the several parties employing them, yet robust enough to maintain a common identity across sites. They are weakly structured in common use, and become strongly structured in individual-site use. These objects may be abstract or concrete. They have different meanings in different social worlds but their structure is common enough to more than one world to make them recognizable, a means of translation.<sup>15</sup>

Ähnlich wie Grenzobjekte im institutionellen Kontext, stellen Metaphern in den Filmgeschichten ein Medium der Übersetzung dar. Sie sind konkret und plastisch genug, um in lokalen Kontexten zu

<sup>14</sup> Vgl. Susan Leigh Star and James R. Griesemer, 1989, „Institutional Ecology, Translations' and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907-1937", in: *Social Studies of Science*, Vol. 19, S. 387-420.

<sup>15</sup> Ebenda, S. 393.

spezifischer Anwendung zu gelangen. Sie sind abstrakt und robust genug, um für unterschiedliche Nutzerinnen über Entfernungen hinweg Sinn und Bedeutungen zu transportieren. Diesen Eigenschaften, daß sie wie Grenzobjekte gleichzeitig konkret und abstrakt, spezifisch und generalisierbar, stilisiert und gewöhnlich sind, verdanken Metaphern ihre grenzüberschreitenden Fähigkeiten.

Metaphern sind so gesehen grenzüberschreitende und grenzverbindende Vehikel in einem mehrfachen Sinn: zugleich Transportmittel, Ausdrucksmittel, Vermittler und Medium des Wandels. In der Überschreitung von Raum- und Geschlechterdichotomien produzieren sie zugleich geteilte und nicht-geteilte Fiktionen.

Wenn beispielsweise *J'ai pas sommeil* Paris als Exil dargestellt, wird diese Metapher in der Filmgeschichte zum Grenzobjekt. Paris als Exil, diese Fiktion wird von den Protagonistinnen und den Zuschauerinnen geteilt, auch wenn der Film im weiteren auf große Sinn- und Identitätsstiftungserzählungen verzichtet. Die Metapher des Exils bringt es auf den Begriff, daß Daiga und Camille "anecken" und ausgegrenzt werden. Im Lauf der Geschichte wird gezeigt, welche unterschiedliche Handlungsperspektive für die Protagonistin und den Protagonisten daran geknüpft wird. Auf einer Benutzerinnenebene, im lokalen Kontext, wird die Metapher zur nicht-geteilten Fiktion, offen für divergierende, sich keinem einheitlichen Schema fügende Ausdeutungen.

Ganz ähnlich funktioniert die Metapher der abgesperrten, desolaten Brücke im Film *Die Liebenden von Pont-Neuf*. Für Michèle und Alex stellt diese Metapher ein gemeinsames Medium der Übersetzung städtischer Wirklichkeiten in einen sinnvollen Zusammenhang dar. Genauer betrachtet wird diese Metapher im Lauf des Geschehens zum Transportmittel in gegensätzliche Richtungen. So will Alex diesen Ausnahmezustand weiterführen und er landet im Gefängnis, während Michèle die Chancen der Rückkehr ins „normale“ Leben nutzt.

*Mein blühendes Geheimnis* spielt mit der Dramatik von Innenräumen und verwendet dafür die Metaphorik des Schundromans, einer Verdoppelung modernen Großstadtlebens im Kitsch. Gemeinsam ist den Protagonistinnen, daß sie ein Doppelleben haben und sentimentale Geschichten erfinden, um mit prekären Situationen fertig zu werden. Diese kleinen Geschichten, gewissermaßen Ausformulierungen des Motivs des Schundromans, sind aber doch letztendlich nicht-geteilte Fiktionen, die die Figuren getrennte Wege einschlagen lassen. Ganz ähnlich in der Geschichte von *Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs*: Hier verbinden und trennen Telefone und Ferngespräche die Figuren.

In den beiden Hongkong-Filmen erbringen die Metaphern von Jukebox und Flugverkehr eine spezielle Organisationsleistung. Sie stellen verschiedenartige, sich kreuzende und überschneidende soziale Welten in einen Zusammenhang. Im bildhaften Vergleich städtischer Wirklichkeiten mit einer Jukebox oder mit der Un-Ordnung des Flugverkehrs wird Zeit und Geschwindigkeit hervorgehoben. Auf der Ebene der Stadtbewohnerinnen werden diese Metaphern wiederum zu nicht-geteilten Beförderungsmitteln. Beispielsweise wird in *Chungking Express* die Protagonistin Faye zur Stewardess und fliegt davon, während Cop Nr. 663 immer noch die Flugschneisen in seiner Wohnung freiräumt. In *Fallen Angels* wird eine Jukebox zur nicht-geteilten Fiktion, wenn die Musik und wechselnde Rhythmen den Figuren einen je eigenen Part im Wechsel vollen Spiel zuweist.

Gibt man die Vorstellung einer homogenen Raum-Ordnung zugunsten der Vorstellung eines mannigfaltigen Geflechtes von Wegen auf, das über die Praktiken von Benutzerinnen permanent erzeugt und verändert wird, gewinnt die "mittlere Ebene", a fortiori an Bedeutung. Metaphern als geteilte und nicht-geteilte Fiktionen: unterhalb der Ebene legitimer Repräsentationen werden zeitlich-dynamische Entwicklungen, räumliche Aufteilungen und Geschlechterdichotomien in einen ständigen Prozeß der Re-Inszenierung einbezogen. Ein „close-reading“ kann weitere Aufschlüsse bringen. Es zeigen sich Ungleichzeitigkeiten, Vermischungen und beschleunigter Wandel.

### *Medien: Metaphern der Ungleichzeitigkeit*

Madrid, die aufstrebende Metropole: Hier sind Personen, Schauplätze und Geschichten so angelegt, daß ein Zusammenhang zwischen der Großstadt Madrid und der Problematisierung der Geschlechterverhältnisse kaum zu übersehen ist. Die Filme spielen mit den Bildern der großen Stadt als Schundroman und als Ferngespräch. Sie bringen vor allem Ungleichzeitigkeiten hervor. In

den Geschichten sorgen die Medien Telefon und Groschenroman für unaufhörliche Irritationen. Diese Medien sollen Kommunikation herstellen und verursachen dabei Geheimnisse und Nervenzusammenbrüche. Sie greifen dort ein, wo regulierende Fiktionen von "Weiblichkeit" - in erster Linie romantischer Kitsch - zirkulieren. Die Filme zeigen, daß und wie Metaphern - Medien wie Telefon und Liebesromane - eine Neu-Inszenierung von Geschlechterrollen befördern können.

Man kann daraus zwei Schlußfolgerungen ziehen. Erstens, daß Medien für eine Organisation heterogener Welten eine zeit- und raumübergreifende Funktion haben. Zweitens, daß die Produktion von Geschlechterdifferenzen in hohem Maß an Fabrikationen und Fiktionen von "Männlichkeit" und "Weiblichkeit" gebunden ist. Die Filme zeigen, daß die Beziehungen zwischen den Geschlechtern nicht nur auf ein ständiges Zitieren von Geschlechterfiktionen angewiesen sind, sondern auch wie Geschlechterkonstellationen auf die Wirkung von Medien angewiesen sind und durch diese erneuert werden.

### *Metaphern als Vermischer: die Erfindung eines „Dritten Geschlechts“*

Paris, die traditionelle Metropole im Wandel: Die beiden Filme spielen in einem eigentümlichen Zwischenbereich, der einmal mit der Metapher des Exils und das andere Mal mit der Metapher einer auffälligen Brücke beschrieben wurde. Aus der Perspektive dieser „Ausnahmezustände“ wird deutlich, was es heißt, wenn voraussetzungsreichere Kommunikation verhindert wird, und wenn Menschen nicht mehr als Personen erfaßt werden. In den räumlichen Begrenzungen wird das Problem mangelnder sozialer Anschlüsse sichtbar gemacht. Mit der Metapher der verfallenen Brücke und des Exils wird gezeigt, daß sich die Protagonistinnen im Zentrum der Stadt in einem Niemandsland bewegen. Die Protagonistinnen stoßen immer wieder an ihrer Umwelt an und werden auf sich selbst zurückgeworfen. Auch wenn sich das Niemandsland in traumartige Bereiche oder Subkulturen erweitert, erscheint die Stadt in der Phase der Ernüchterung bald wieder kahl und leer. Man könnte sagen, beide Filme interessieren sich für die Fiktion, daß man in Transitbereichen durch die Etablierung eines „Dritten Geschlechts“ das Fremdsein überwinden könnte. In *Ich kann nicht schlafen* werden die Geschlechterdifferenzen in der Weise verschoben, daß Protagonistin und Protagonist gleichermaßen durch männliche *und* weibliche Geschlechterrollen charakterisiert werden. In *Die Liebenden von Pont-Neuf* werden Geschlechterdifferenzen regressiv unterhöhlt, indem Held und Heldin gewissermaßen zu Kindern werden. Beide Male bewegen sich die Protagonistinnen im gesellschaftlichen Draußen und zugleich im vorgeschlechtlichen (oder nachgeschlechtlichen?) Raum. Das Ende der Geschichten widerspricht der Fiktion eines Dritten Geschlechts. Die Figuren bleiben fremd, solange sie keine eigene Innenperspektive auf die große Stadt entwickeln können.

Interessant wird der Befund im Zusammenhang mit der These, daß Geschlechterdifferenzen erst durch Sprache, also in einem konstitutiven Bezeichnungsakt produziert und aufrechterhalten werden.<sup>16</sup>

### *Metaphern als Beschleuniger städtischen Wandels*

Hongkong, eine fernöstliche Metropole im raschen Wandel: Können asiatische Stadtfilme überhaupt entlang narrativer Strukturen, die dem Hollywood-Kino entlehnt sind, angemessen beschrieben werden? Die Interpretationen der Hongkong-Filme *Chungking Express* und *Fallen Angels* zeigen die Schwierigkeiten eines solchen Versuchs. Diese fangen bei den Erzählstrategien an, die nicht Charaktere im europäischen-amerikanischen Erzählstil vorführen oder sich in Genres wie Komödie, Tragödie, Road-Movie oder Gangsterfilm einordnen lassen.

Mittels der Metaphorik des Flugverkehrs wird in *Chungking-Express* das Bild einer außergewöhnlich durchlässigen und fluiden Ordnung evoziert. Im Lauf des Films wechseln die Protagonistinnen mehrfach die Plätze: ein weiblicher Gangsterboß wird selbst zur Gejagten, eine Stewardess verschwindet, die Imbißköchin wird zur Stewardess und der Polizist wird zum Imbißkoch. Der dynamischen Verschränkung von Geschlechterdifferenzen widerspricht nur, daß

<sup>16</sup> Vgl. Judith Butler, 1991

die Polizei als Ordnungshüter durchweg mit männlichen Protagonisten besetzt ist. Die Protagonistinnen hingegen nutzen den Flugverkehr, um aus Hongkong zu verschwinden.

*Fallen Angels* ist auf der Nachtseite Hongkongs angesiedelt. Ein Killer und seine Agentin, ein ehemaliger Gefängnisinsasse, illegale Bandenorganisationen, schäbige und beengende Unterkünfte bilden üblicherweise das Inventar eines Gangsterfilms. Die Protagonisten fabrizieren ihre eigenen Bilder, Erzählungen und Erinnerungen mittels Videokamera oder sie bieten ihre eigenen, nächtlichen Interpretationen von Unternehmertum und kehren dabei das Diktum von freier Marktwirtschaft ins Absurde. Die Protagonistinnen sind unglücklich verliebt oder werden verlassen und leiden unausgesetzt an Liebeskummer. Sie sind merkwürdige Zwischenfiguren; als Agentin die Verlängerung eines Gangsterbosses, als Nymphomane abhängig von Zufallsbegegnungen. Sie irren umher, bis ein neues Zusammentreffen ihrem Leben eine andere Richtung gibt.

Die beiden Filme nun geben Anlaß zur Vermutung, daß Metaphern in überkomplexen städtischen Welten als Beschleuniger des Wandels fungieren. Je mehr Kommunikation entfacht wird, desto dringender erforderlich erscheint eine Kunst der Verknüpfung und der anderweitigen Verwendung.

## 6. **Schlußfolgerungen**

Die Einsicht, daß Geschlechterdichotomien recht stabile Ordnungskategorien sozialer Wirklichkeiten bilden und die Einsicht, daß Geschlechterdifferenzen performativ und in einem Prozeß der ständigen Re- und Neu-Inszenierung erzeugt werden, stehen in der Geschlechterforschung zur Diskussion. Wie verhalten sich diese Einsichten zueinander, wenn man ins Kino und auf die Ebene begangener Städte begibt - an Orte, wo die Problematisierung der Geschlechterverhältnisse vorangetrieben wird? Eingangs wurde behauptet, daß Leinwandstädte ganz ähnlich wie Städte „draußen“ erforscht werden können. Vor diesem Hintergrund wurden einige aktuelle, populäre Stadtfilme wie "begangene Städte" untersucht.

Wenn es um sozialen Wandel und die Erforschung von Instabilitäten geht, ist laut Jean-François Lyotard der Rekurs auf eine große Erzählung ebenso ausgeschlossen wie der Rekurs auf das Prinzip des Konsens als Gültigkeitskriterium. Die Sozialwissenschaften können sich nur auf eine Legitimierung durch einen Erfindungsreichtum von Aussagen und eine Nicht-Übereinstimmung im Hinblick auf ein letztes Ziel berufen. Man kann mit Lyotard dann sagen, die *kleine Erzählung* sei die Form par excellence der imaginativen Erfindung, vor allem auch in der Wissenschaft.<sup>17</sup>

Für die Erforschung von Instabilitäten kann man Stadtfilme als *kleine Erzählungen* für eine Untersuchung heranziehen. Man wird dann weiter argumentieren können, daß in der Organisation von Erkenntnis Fiktionen in ähnlicher Weise operieren wie Nicht-Fiktionen: sie stiften Sinn und Bedeutung.

An diese Überlegungen lassen sich noch weiterführende Folgerungen zur besonderen Organisationsleistung von Metaphern im sozialen Wandel anschließen. Metaphern erhalten sowohl in Fiktionen als auch in Nicht-Fiktionen einen speziellen Stellenwert, wenn man nicht von Ordnungsstrukturen, sondern von fluktuierenden Praktiken des Ordnen in unübersichtlichen Welten ausgehen kann. Metaphern fungieren in heterogenen Welten als Grenzobjekte, offen für flexible und situative Deutungen und zugleich stabil genug, um über Entfernungen hinweg Kontinuität herzustellen. In der Entzweiung zwischen symbolischen Repräsentationen und Praktiken in der spätmodernen Kultur leisten sie Übersetzungen in der Mitte. Was den Wandel der Geschlechterordnung betrifft, funktionieren Metaphern dabei als Transportmittel: sie verschieben existierende und erfundene Beziehungen zwischen Akteuren und städtischen Räumen.

Wenn es um unsystematische Geschlechterdifferenzen geht, die unter Nutzung mannigfaltiger Repertoires immer wieder neu erfunden und inszeniert werden, gewinnen a fortiori Metaphern in der Geschlechterforschung eine besondere Bedeutung.

<sup>17</sup> Jean-François Lyotard, 1979 (1994), *Das postmoderne Wissen: ein Bericht*, Wien, S. 175.

Was kann die Verwendung von Stadtfilmen, oder ganz allgemein von fiktiven Medien, für die Geschlechterforschung bedeuten? Das Kino ist einer jener Orte, wo eine distanzierte Beobachtung von Mann und Frau als merkwürdige Erscheinungen des gesellschaftlichen Lebens ermöglicht wird.

Für die Geschlechterforschung heißt dies, weniger auf die praktische Wirksamkeit einer Einschreibung von Geschlechterdifferenzen in gebaute Städte zu vertrauen. Statt dessen schlage ich mit Lyotard und DeCerteau vor, kleine Geschichten, die von den begangenen Städten erzählen, zu erforschen. Daß die diskutierten Stadtfilme populär wurden, läßt vermuten, daß die Filmgeschichten den Zuseherinnen und Zusehern genügend Anlaß zur Identifikation geboten haben. Aus diesem Sachverhalt kann man mutmaßen, daß die Kinogängerinnen sich zunehmend weniger in einer dichotomen Geschlechterordnung und dualen räumlichen Aufteilungen wiederfinden wollen oder können. Daran anschließend wäre zu fragen, wie auch sozialwissenschaftliche Grenzziehungen zu transportierbaren Grenzen und Transporten von Grenzen gemacht werden können.<sup>18</sup>

Der Argumentation für fiktive Medien folgt eine Anregung zur veränderten Redeweise. Man könnte es eine Soziologie der unerwarteten Verknüpfungen nennen. Im Zentrum der Aufmerksamkeit steht dann nicht mehr die Produktion von kohärenten Meta-Diskursen oder damit einhergehenden homogenen Raumordnungen und sorgfältigen Aufteilungen, aber auch nicht ein simpler Pluralismus. Wenn man die Perspektive der Danebenstehenden und die Vorstellung von praktischen Strategien und Erfindungen von Stadtbewohnerinnen aufgreift, folgt daraus, daß in den Sozialwissenschaften wichtige Anregungen aus Beschreibungen und Analysen fiktiver Medien kommen werden, wo ungewöhnliche Verbindungen und Verknüpfungen geschaffen werden.

Aufmerksame Leserinnen mögen an dieser Stelle einwenden, es handle sich um eine *genuin weibliche* Redeweise, die ihre Aufmerksamkeit und ihre Wahrnehmung auf ein relationales Gefüge lenkt (im Gegensatz zur *genuin männlichen* Redeweise, die Grenzen zieht und monolithische Größen rekonstruiert).

Auch ich bin nur eine Leserin und Interpretin unter vielen Leserinnen und Interpretinnen. Wie die Stadtbenutzerinnen und Kinogängerinnen ihre Erfahrungen in Erzählungen organisieren, so organisiere auch ich meine Durchquerungen der Filmstädte in meinen Lesarten. Ich benutze dabei Metaphern als gemeinschaftliche Transportmitteln, um damit ein Stück weit durch die Fiktionen zu reisen. Wenn in der Tat nur Leserinnen meine Deutungen übernehmen würden, könnte man davon sprechen, daß meinem Diskurs ein Geschlecht eingeschrieben ist.

Eine empirische Überprüfung dieses Sachverhaltes ist jedoch nicht Absicht der Forscherin. Vielmehr möchte sie zur reflexiven Erweiterung der Geschlechter-Forschung beitragen. In der Frauenforschung könnte sich letztendlich herausstellen, daß in manchen Fällen die alten Geschichten härter sind als die Gegebenheiten in der begangenen Stadt.

## Literatur

- Benhabib, Seyla, Judith Butler, Drucilla Cornell und Nancy Fraser, 1993, Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart, Frankfurt/Main
- Bourdieu, Pierre und Loic J. D. Wacquant, 1996 (1992), Reflexive Anthropologie, Frankfurt/Main
- Butler, Judith, „Kontingente Grundlagen: Der Feminismus und die Frage der 'Postmoderne'“, in: Benhabib/Butler/Cornell/Fraser, 1993, S. 31-58
- Callon, Michel, 1986, „Some elements of a sociology of translation: Domestication of the scallops and the fishermen of St. Brieuç's Bay“, in: Law, John (ed.), Power, Action and Belief, London, S. 196-229
- Czarniawska, Barbara und Bernward Joerges, 1995, Travels of Ideas, WZB-discussion paper FS II 95-501, Berlin
- DeCerteau, Michel, 1980 (1988), Kunst des Handelns, Berlin

<sup>18</sup> Michel de Certeau, s.o., S. 236.



- Foucault, Michel, 1967 (1990), „Andere Räume“, Typoskript eines Vortrages am Cercle d'Etudes Architecturales, Paris, 1967, deutsch in: Barck, Karlheinz, Peter Gente, Heidi Paris und Stefan Richter (Hg.), Aisthesis, Leipzig, S. 34-46
- Haraway, Donna, 1991, Simians, Cyborgs and Women, New York hooks, bell, 1992, Black Looks: Race and Representation, Boston Joerges, Bernward, 1996, „Leinwandstädte“, in: Horwitz, Matthias, Bernward Joerges und Jörg Potthast (Hg.), Stadt und Film. Versuche zu einer 'Visuellen Soziologie', Berlin, WZB-discussion paper FS II 96-503, Berlin, S. Kress, Dorothea, 1999, „Ein Drittes Geschlecht? Überlegungen zum Spielfilm J'ai pas sommeil“, in: Andres-Müller, Heide, Corinna Heipcke, Leonie Wagner, und Mariis Wilde-Stockemeyer (Hg.), ORTSveränderungen: Perspektiven weiblicher Partizipation und Rauman eignung, Königstein/Taunus: Helmer Verlag 1999, S. 194-206
- Liotard, Jean-François, 1976 (1994), Das postmoderne Wissen: ein Bericht, Wien Minh-ha, Trinh T., 1991, When the Moon Waxes Red: Representation, Gender, and Cultural Politics, New York and London
- Rorty, Richard, 1989, Kontingenz, Ironie und Solidarität, Frankfurt/Main Star, Susan Leigh and James R. Griesemer, 1989, „Institutional Ecology, Translations' and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907-1937“, in: Social Studies of Science, Vol. 19, S.387-420, London
- Williams, Linda Ruth, 1993, „Everything in question: women and film in prospect“, in: Cook, Pam und Philip Dodd (Ed.), Women and Film: a Sight and Sound Reader, London, Philadelphia, S. XXIV-XXIX
- Wilson, Elizabeth, 1991, The Sphinx in the City, London