

KFK / SFB 485, Teilprojekt C11

Subjektrepräsentationen der Maskulinität in der visuellen Kultur: Ein Aspekt der Subjektkultur der ‚organisierten Moderne‘ (1940-1980) im Spielfilm der USA und der DDR

Fachgebiet und Arbeitsrichtung: Kultursoziologie

Leiter: Prof. Dr. Andreas Reckwitz

Bearbeiterin: Mareike Clauss, M.A.

Laufzeit: 06/2007-12/2009

Bericht über die Entwicklung des Teilprojekts (2007-2009)

1 Bericht

Das Projekt wurde zum Juni 2007 auf der Grundlage eines Nachantrags eingerichtet, den der Projektleiter nach seiner Berufung an die Universität Konstanz 2006 bei der DFG eingereicht hatte. Das auf drei Jahre angelegte Projekt hatte damit eine verkürzte Laufzeit, so dass auch das ursprünglich vorgesehene Forschungsvorhaben nur zum Teil umgesetzt werden konnte, zumal die Projektmitarbeiterin ihre Stelle erst zum 1. Oktober 2007 angetreten hat.

Das Projekt untersuchte die Darstellung von ‚Maskulinität‘ als normativierende Inszenierung und die historisch kontingenten Repräsentationsmöglichkeiten von Männlichkeiten im Kinospielefilm der DDR und der USA im Zeitraum zwischen 1940 und 1980. Somit umfasst der Zeitraum der Analyse die ‚organisierte Moderne‘ (Wagner 1995), die hier in zwei polarisierenden Varianten thematisiert wird: der kapitalismus- und konsumorientierten US-amerikanischen Angestelltenkultur einerseits und der staatssozialistischen Arbeiterkultur andererseits. Damit greift das Projekt eine der zentralen Fragestellungen des Sonderforschungsbereichs auf, nämlich die nach der medialen Dimension des Sozialen, in welcher nicht nur gesellschaftliche Ordnungs- und Strukturmerkmale in ihren kommunikativen Aspekten bedeutsam werden, sondern auch die Transformationsprozesse erkennbar werden, in denen sich gesellschaftlicher Wandel vollzieht.

Der im Projekt untersuchte Zeitraum beginnt mit der – zumindest für die DDR – klar zu definierenden national-politischen ‚Stunde Null‘, die ebenfalls eine Neudefinition der kulturellen Selbstdarstellung erwartbar macht. Diese Neudefinition künstlerischen Ausdrucksverständnisses, welche als ideologisch-programmatisch angekündigt wird, erfolgt allerdings nur teilweise. Im Hinblick auf die Teilprojekte im Forschungsverbund, die sich mit sozialen Phänomenen vormoderner Gesellschaften beschäftigen, kann hervorgehoben werden, dass sich die Transformationsprozesse im visuellen Diskurs um den Spielfilm oftmals durch funktionale, medien- und artefaktimmanente Mechanismen erklären lassen und nicht auf die großen Gesellschaftsumbrüche epochaler und transnationaler Bedeutung allein zurückgeführt werden können. Visuelle Diskurse, so eine der Beobachtungen, sind überraschend stabil, bedenkt man die epochal verheerende Wirkung des Zweiten Weltkrieges in anderen gesellschaftlichen und kulturellen Bereichen. Mit anderen Worten: Wenngleich die Produzenten und Begründer

visueller Kulturen in der DDR (aber auch in den USA) nach 1945 aufgrund der erfahrenen katastrophalen Ereignisse ihre Tätigkeiten unbedingt im größeren Sinnzusammenhang des Neuanfangs verstanden sehen wollten, lässt sich in der Analyse des empirischen Materials in Hinblick auf Männlichkeitsdarstellungen kein solcher Neuanfang belegen. Die Transformierbarkeit der Geschlechterdarstellungen im visuellen Diskurs funktioniert viel mehr über eben jene *Darstellungsmöglichkeiten*, die gezwungenermaßen an Vorhergehendes anknüpfen – ja sich nur aus ihnen ergeben können.

In der empirischen Arbeit kommt somit auch dem Umgang mit der im Film vorangetriebenen negativen Stereotypisierung der Systemantagonisten in ihrer filmischen Inszenierung als ‚Fremdes‘ besondere Aufmerksamkeit zu. Im Widerspruch zur antifaschistischen Außendarstellung weisen insbesondere die Filme der 1940er, 50er und frühen 60er Jahre eine erstaunlich polarisierende, ethnisch codierte *type-casting*-Attributierung der Subjektpositionen auf, wie sie bereits sowohl im expressionistischen Film der Weimarer Republik als auch im Nationalsozialismus Inszenierungspraxis war. In den USA besitzt dieses Darstellungsparadigma eine ähnliche Kohärenz, die sich aber in instabilen Bedeutungszusammenhängen, das heißt in situativ variablen Affirmations- und Verwerfungsstrategien verwirklicht. Diese Bedeutungszusammenhänge erschließen sich vielfach erst im generischen Kontext: Im Film Noir beispielsweise, erscheint das ‚Fremde‘ in Form einer anders konnotierten Devianz als im Melodrama; in der Komödie erfolgen gesellschaftliche Ausgrenzungsmechanismen größtenteils aufgrund von Problematisierungen anderer Identitätszuschreibungen als im Thriller. Indem bestimmte, genau selektierte Attribute kompositorisch in der Inszenierung zusammengefügt werden, werden visuelle Normen konzipiert, die aber keineswegs zwangsläufig mit den als gesellschaftlich normal erachteten Kriterien übereinstimmen. Es geht in der Analyse also vor allem um das Spannungsverhältnis zwischen den gesamtgesellschaftlich artikulierten Diskursen *um* und den medienspezifischen Inszenierungspraxen *von* Maskulinität, die unterschiedlichen Logiken folgen. Die ‚filmischen‘ Männlichkeitsdiskurse bedingen Schnitt-, Anschluss- und Bruchstellen, die zum Teil nicht allein unter die Wissensordnungen gesellschaftlicher Diskurse subsumierbar sind und umgekehrt. Das Projekt macht damit die auch für den Gesamtverbund relevante Beobachtung, dass mediale Kommunikationsstrategien sich nicht in Kongruenz zu gesellschaftlichen Umbrüchen verändern müssen. Ein Schwerpunkt liegt deshalb auch in der Behandlung der Frage, aufgrund welcher Kriterien inszenatorische Selektionen vorgenommen werden – wie also auf einer Werkebene Sinnzusammenhänge geschaffen werden, die männliche Subjektpositionen intelligibel machen.

Theoretisch verortet sich das Projekt im Forschungskontext der poststrukturalistischen Subjekttheorien der Moderne (dazu insbesondere Reckwitz 2006, 2007, 2008, 2008c und Butler 1995 und 1990). Mit der diskursanalytischen Perspektive auf die Bedeutungszusammenhänge und Erscheinungsformen von Männlichkeit in der poplärkulturellen, massenmedialen Sphäre werden Sinnkonstruktionen von Geschlecht identifizierbar. Dabei werden verschiedene Modelle vom „Mann-Sein“ als kulturell und zeitlich nicht stabile Identitätszuschreibungen und Neuverhandlungen intelligibler männlicher Subjekteigenschaften verstanden. Die vielfältigen, sich teils überschneidenden, teils antagonistischen „typischen“ Subjektpositionen erzeugen so einen (audio-) visuellen Geschlechterdiskurs, der eine Reihe differenzierter *Ersichtlichkeiten*

zur Grundlage hat und immer aufs Neue produziert. In einer kultursoziologischen und zugleich filmhistorischen Untersuchung des Alltags- und Gegenwartsfilms des ost-deutschen DEFA-Kinos und des US-amerikanischen Hollywoodkinos werden Brüche und Konstanten, Anknüpfungspunkte und Leerstellen und damit die Transformationsprozesse einer vermeintlich selbstverständlichen, ‚normal männlichen‘ Subjekthaf-tigkeit erkennbar. Neben den Arbeiten aus der Soziologie, Psychologie, Anthropologie und den Geschichtswissenschaften, die sich (besonders für den amerikanischen Raum) dezidiert mit Männlichkeit und historischen Männlichkeiten beschäftigen und an die angeknüpft werden kann, bilden die zeitgenössischen, zum Teil protosoziologischen Gesellschaftstheorien eine weitere Hintergrundfolie der Untersuchung. Für die USA ist hier vor allem David Riesman (Riesman 1982) und für die DDR insbesondere Wolfgang Engler zu nennen (Engler 1999).

Die Initiierung und Anfangsphase des Projekts ließ sich von folgenden Grundan-nahmen leiten:

a) In den letzten Jahren sind besonders im Rahmen des Interesses an einer ge-schichts- und sozialwissenschaftlichen Analyse von Spielfilmen Ansätze entwickelt worden, die die „Rekonstruktion der fiktionalen sozialen Realität“ (Trültzsch 2009, S. 329) zum Ziel haben. Im Zeitraum der ‚organisierten Moderne‘ kommt dem Kino-spielfilm als massenpopuläres Dominanzmedium eine besonders prominente Rolle in der Repräsentation sozialer Bedeutungszusammenhänge sowie der Konstitution von visuell erfahrbaren Identitätszuschreibungen und Wissensordnungen zu (Dyer 1977, S. 1).

b) Der Stabilität sozialer und politischer Ordnungen liegen Normativierungen in der Kategorie Geschlecht zugrunde, die als zentraler, naturalisierter Ausgangspunkt moderner Subjektivierung verstanden werden müssen (Butler 1990). Männliche Film-figuren erscheinen im Spielfilm als symbolische Repräsentationen eines komplexen und hochgradig kontingenten Konstrukts von ‚Maskulinität‘ in Differenz zu ‚Femi-ninität‘ und anderen marginalisierten Männlichkeiten (Connell 1997) in der hetero-normativen Geschlechtermatrix. Die Kontingenz dieses Bedeutungsbündels, das hinter den Begriffen ‚Mann‘ und ‚Männlichkeit‘ ein variables Set von Attribuierungen ver-birgt, wird nachvollziehbar in einer filmhistorischen Betrachtung der Filmmännlich-keiten. Diese, so die Annahme, sind konstruiert durch die jeweils spezifischen kultu-rellen Codes, die ganz bestimmte Bedeutungsdimensionen der Geschlechterdifferenz und Geschlechterungleichheit symbolisieren.

c) Für den US-amerikanischen Raum besteht seit den 1980er Jahren ein verstärk-tes Interesse an Männlichkeit und den Konstruktionsdimensionen von Geschlechter-kategorien im Film (Craig 1992; Cohan 1993 und 1997; Lehmann 2001). Für die DDR hingegen existieren verhältnismäßig wenige Arbeiten über Männlichkeit, und entspre-chend wenig erschlossen ist auch der Bereich der filmischen Repräsentation von Ge-schlecht (Scholz 2004; Baur, Luedtke 2008). Einer der Gründe hierfür liegt sicher in der wissenschaftlichen Konzentration auf die (speziell aus heutiger Sicht) ungewöhn-lich paritätische Position der Frau im sozialistischen Gesellschaftsmodell, das als Ge-genentwurf zum westdeutschen bzw. westlichen Geschlechterverhältnis in der kapita-listischen, konsumgesellschaftlichen Ausprägung der Moderne diskutiert wird. Des-halb bietet die Literatur, die sich mit kultursoziologischen Fragestellungen zu Mode-theorie, Jugendkultur sowie Benimm- und Ratgeberliteratur der Bedeutungskonstruk-

tion von Geschlecht annähert, einen weiteren Bezugspunkt für die Auswertung des empirischen Materials.

d) In der historischen Männlichkeitsforschung und soziologischen Geschlechterrollentheorie werden populärkulturelle Artefakte als Beispiele kollektiv intelligibler Typisierungen herangezogen, um ganze Eigenschaftenkataloge zu subjektivieren. Michael Meuser etwa nennt als Beispiel für die „Hypermaskulinität“ neben dem Begriff „Macho“ ebenfalls den Namen „Rambo“ und verweist damit auf die typisch männlichen Subjekteigenschaften, die sich in unterschiedlichen typischen Subjektpositionen vereinen (Meuser 1998, S. 118). Dieses Beispiel einer Typisierung mittels der dem Hollywoodkino entstammenden fiktiven Figur verweist bereits auf die kulturspezifischen Deutungsmuster eines Filmsubjekts als Stereo- oder hier vielmehr *Prototype*. Die filmischen Codes der US-amerikanischen Subjektpositionen scheinen in der westlichen Kultur den Stellenwert eines ‚visuellen Paradigmenstifters‘ zu haben, dessen filmische Subjektpositionen typisierend, ja stereotypisierend wirken und wahrgenommen werden. Daran schließt die Beobachtung an, dass die Ausprägung der Konstitutionsweisen intelligibler Männlichkeit im DEFA-Film zunächst vor allem erkennbare Parallelen mit zeitgenössischer, westdeutscher Männlichkeit aufweist.

Bei der Untersuchung der Konstruiertheit von Männlichkeit im Spielfilm sind es besonders die unterschiedlichen medialen Vermittlungsvoraussetzungen von Eigenschaften und inneren Zuständen sowie Handlungsdirektiven, die von Relevanz sind. Mit dem Method Acting entwickelte sich im US-amerikanischen Kino seit den 1950ern eine eigenständige darstellerische Form des Naturalismus. Hingegen hat sich im DDR-Film fast durchweg die dramatische Spielart, geprägt vom sozialistischen Realismus und Brecht'scher Theatertheorie, erhalten. Damit greift das Projekt auch einen von der Filmwissenschaft und Filmsoziologie bislang wenig beachteten kommunikationstheoretischen Aspekt auf, indem es nämlich empirisch nicht der Frage nach der Rezipientenseite nachgeht, wie es die feministisch oder soziologisch interessierte Filmwissenschaft tut, die den ‚Film als Erlebnis‘ untersucht oder die Aneignungsprozesse in der Filmrezeption in den Mittelpunkt stellt. Nicht entgegen dieser Herangehensweise, sondern sie ergänzend will das Projekt aufzeigen, in welchem Verhältnis gesellschaftliche, erzieherische, institutionelle Diskurse um Männlichkeit zu den zeitgenössischen populärkulturellen Darstellungsformen stehen. Die zunehmende Fokussierung auf die mediale Bedingtheit von Kommunikation in der dritten Antragsphase des Sonderforschungsbereichs wird hier also auf den Spielfilm als kulturelles Artefakt bezogen, welches im Kontext seiner historischen und institutionellen Bedingtheiten zu begreifen ist, dabei aber eben besonders in seiner Visualität immer schon einen selbst-reflexiven Charakter besitzt. Bei der Fokussierung der Visualisierungsmuster von geschlechtlich definierter Identität geht es also nicht in erster Linie um die Darstellung der Konvergenzen und Divergenzen zweier einander ausschließender, alternativer Möglichkeiten der Formen institutionalisierter, visueller Symbolsprache. Vielmehr sollen mittels der Rekonstruktion zweier historischer Versionen visueller Repräsentationspraktiken normative und als universal deklamierte Bedeutungszuschreibungen erkennbar gemacht werden.

Nach der Sichtung der theoretisch-konzeptuellen Hintergrundliteratur wurde für den empirischen Teil der Arbeit ein Filmkorpus beider Länder aus ausgewählten Einzelfilmen zusammengestellt. Dieses umfasste rund 60 Filme aus den USA und rund 40

Filme aus der DDR. Es stellte sich damit zunächst die Aufgabe der Selektion des Materials. Dabei hat sich als besondere Herausforderung erwiesen, einzugrenzen und zu definieren, was als Darstellung zeitgenössischer Geschlechtlichkeit, die einen „Realismus“-Anspruch erhebt, gewertet werden kann. Hierbei darf „Realismus“ nicht, wie es einige Arbeiten besonders zum DEFA-Film tendenziell tun, mit historischer Dokumentation verwechselt werden. Denn „der zugleich ablaufende, ebenfalls zirkuläre Prozess der Konstruktion, der De-Konstruktion und der Re-Konstruktion von Realität wird dabei zumeist unterschätzt, wenn nicht missachtet“ (Steinmetz 2001, S. 69). Geht man von den formal-inhaltlichen Möglichkeiten des Films aus, Zeitgenössisches und Realistisches bzw. „das Realistische als Fiktion“ zu inszenieren, kann der filmhistorische Gattungsbegriff als erster Anhaltspunkt dienen. Ausgehend vom Genre als Selektionsprinzip erster wichtiger Distinktionsmerkmale erfolgte somit der Ausschluss von Western (für die DEFA „Indianerfilme“), Kostüm- und Historienfilmen, Märchen (die wiederum in der DDR einen sehr großen Teil der Produktionen ausmachten), Fantasy und Science-Fiction. Somit entstammen die Filme, die ausgewählt wurden, der Komödie, dem Melodrama, dem zeitgenössischen Musikfilm, dem Kriminalfilm, in den USA zum Beispiel auch dem Film Noir sowie in der DDR zusätzlich dem so genannten Gegenwarts- und Alltagsfilm. Eine Schwierigkeit ergab sich hier aus dem Umstand, dass die staatlich kontrollierte Filmproduktion der DEFA die Antifaschismusthematik immer wieder zum zentralen Gegenstand machte und somit ein großer und wichtiger Teil der Verhandlungen um ostdeutsche männliche Identität (besonders eben um die des prototypisch sozialistischen Mannes) vom historischen Setting her in der Zeit des Nationalsozialismus angesiedelt ist. Hierbei wurde deutlich, dass die methodisch angemessene Untersuchung von Geschlechterrepräsentationen – stärker als zunächst vermutet wurde – der Klärung institutionsimmanenter Produktions- und Distributionsbedingungen bedarf. Während das Hollywoodkino seit seinen Anfängen in der Zeit der großen Studiosysteme eine marktwirtschaftlich orientierte Kulturindustrie ist, beginnt die Geschichte der DEFA 1945 unter sowjetischem Auftrag und Protektorat als erste deutsche Filmproduktionsstätte der Nachkriegszeit. Gemäß dem Ausspruch Lenins, der Film sei „die wichtigste aller Künste“, wurde der Kinospießfilm als Volksbildungsmaßnahme zum Sozialismus programmatisch. Insofern lässt sich für das DEFA-Kino eine spannungsreiche Doppelstruktur der in den Filmen vermittelten Wissensordnungen beobachten: Zum einen initiierte und steuerte die politische Führung Filmprojekte mit parteikonformem, staatssozialistischem Erziehungsanspruch, zum anderen mangelte es den Kollektiven der Filmschaffenden nicht an eigenständigen Impulsen im Ausdruck ihrer Vorstellung von Filmkunst. Als Effekt dieses Verhältnisses von staatlicher Autorität und Kulturproduktion kam es im Laufe der DEFA-Geschichte zu einer Vielzahl von Aufführungsverboten und staatlichen Zensureingriffen, die sich strukturell grundsätzlich von den Zensurbestimmungen und *production codes* der USA unterscheiden. Um Divergenzen und Spannungsverhältnisse zwischen dem „von oben“ diktierten stark typisierenden Heldenmythos und dem „von unten“ entstandenen Bedürfnis nach der Auseinandersetzung mit prekären Einzelschicksalen herausarbeiten zu können, befinden sich unter den ausgewählten Filmen der 50er bis Mitte der 60er Jahre ebenfalls einzelne Titel, deren Handlung in der faschistischen Vergangenheit angesiedelt ist bzw. von den Aufbaujahren handelt und die in ihrer

„Funktion eines nationalen Integrativs“ (Finke 2001, S. 46) ideologisch „notwendige“ Männlichkeiten inszenieren.

Schließlich war für die Selektion – und später auch für die Auswertung – der Filme auch eine Reflexion der eigenen Rezipientenposition nötig, die gegenüber den beiden Filmkorpora nicht identisch ist: Hollywood wird verstanden als ein symbolischer Topos und hat im Verlauf der jüngeren Moderne verstärkt die Funktion der formalen und inhaltlichen Standard-Setzung in der – auch westdeutschen – Populärkultur erfüllt. Die filmische Codierung von Männlichkeit, so stellte sich heraus, ist aufgrund kulturell geprägter Sehgewohnheiten hier zunächst einfacher zu erfassen und zu durchschauen (zum Einfluss US-amerikanischer Kultur in Westdeutschland u. a. Paul 2002). Das männliche Filmsubjekt Hollywoods ist spätestens seit dem Zweiten Weltkrieg paradigmienstiftend für ein transnationales, westliches Verständnis von souveräner erstrebenswerter Männlichkeit. Dass dieser Eindruck besonders tief in der deutsch-amerikanischen Begegnung ab 1945 wirkte, beschreibt Annette Brauerhoch (1998) in ihrem richtungweisenden Vergleich von Montgomery Clifts Figur in *The Search* (Fred Zinnemann 1948) mit der von Harry Hindemith in *Irgendwo in Berlin* (Gerhard Lamprecht 1946). An dieser Stelle werden die für den Forschungsverbund zentralen Überlegungen zu den Kulturen der Selbstbeobachtung, den Wissens- und Wahrnehmungsordnungen nicht nur für die selbstreflexive Methodenentwicklung der Projektmitarbeiterin bedeutsam. Es zeigt sich, dass der Aspekt der *Fremdbeobachtung* einerseits in der Sphäre der medialen Artefakte auf der Seite der Produzenten antizipiert wird und in der Inszenierungspraxis Berücksichtigung finden kann und dass andererseits die Rezeption aus diversen kulturexternen Perspektiven heraus erfolgt, die weder denjenigen der Produzenten entsprechen noch im Produktionsprozess vorhersehbar und steuerbar sind.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen wurden schließlich folgende Filme für die Untersuchung ausgewählt:

Für die DDR

1940er Jahre

- 1946 Die Mörder sind unter uns (Wolfgang Staudte)
- 1947 Ehe im Schatten (Kurt Maetzig)
- 1948 Die seltsamen Abenteuer des Herrn Fridolin B. (Wolfgang Staudte)
- 1948 1-2-3 Corona (Hans Müller)
- 1949 Die Buntkarierten (Kurt Maetzig)
- 1949 Rotation (Wolfgang Staudte)
- 1949 Unser täglich Brot (Sláton Dudow)

50er Jahre

- 1951 Das Beil von Wandsbeck (Falk Harnak)
- 1951 Modell Bianka (Richard Groschopp)
- 1954 Alarm im Zirkus (Gerhard Klein)
- 1954 Carola Lamberti – Eine vom Zirkus (Hans Müller)
- 1956 Genesung (Konrad Wolf)
- 1957 Berlin – Ecke Schönhauser (Gerhard

Für die USA

1940er Jahre

- 1940 The Bank Dick (Edward F. Cline)
- 1940 The Philadelphia Story (George Cukor)
- 1940 His Girl Friday (Howard Hawkes)
- 1941 Citizen Kane (Orson Welles)
- 1942 The Palm Beach Story (Preston Sturges)
- 1942 Casablanca (Michael Curtiz)
- 1944 Laura (Otto Preminger)
- 1944 Double Indemnity (Billy Wilder)
- 1945 The Lost Weekend (Billy Wilder)
- 1946 The Postman Always Rings Twice (Tay Garnett)
- 1946 Gilda (Charles Vidor)
- 1946 It's A Wonderful Life (Frank Capra)
- 1947 The Bishop's Wife (Henry Koster)
- 1947 The Ghost And Mrs Muir (Joseph L. Mankiewicz)
- 1948 Force Of Evil (Abraham Polonski)
- 1948 Caught (Max Ophüls)
- 1949 Adam's Rib (George Cukor)

- Klein)
 1957 Vergeßt mir meine Traudel nicht
 (Kurt Maetzig)
 1958 Sonnensucher (Konrad Wolf)

60er Jahre

- 1962 Auf der Sonnenseite (Ralf Kirsten)
 1963 Beschreibung eines Sommers (Ralf
 Kirsten)
 1963 Karbid und Sauerampfer (Frank
 Beyer)
 1963 Die Glatzkopfbande (Richard
 Groschopp)
 1964 Geliebte weiße Maus (Gottfried Kol-
 ditz)
 1964 Der geteilte Himmel (Konrad Wolf)
 1965 Der Reserveheld (Wolfgang Luderer)
 1965 Das Kaninchen bin ich (Kurt
 Maetzig)
 1965 Denk bloß nicht, ich heule (Frank
 Vogel)
 1965 Berlin um die Ecke (Gerhard Klein)
 1966 Spur der Steine (Frank Beyer)
 1966 Schwarze Panther (Josef Mach)
 1966 Karla (Herrmann Zschoche)
 1966 Jahrgang 45 (Jürgen Böttcher)
 1967 Heißer Sommer (Joachim Hasler)
 1969 Mit mir nicht, Madam! (Roland
 Oehme, Lothar Warneke)
 1996 He Du! (Rolf Römer)

70er Jahre

- 1971 Der Mann, der nach der Oma kam
 (Roland Oehme)
 1972 Der Dritte (Egon Günther)
 1973 Die Legende von Paul und Paula
 (Heiner Carow)
 1973 Das zweite Leben des Friedrich Wil-
 helm Georg Platow (Siegfried Kühn)
 1974 Der nackte Mann auf dem Sportplatz
 (Konrad Wolf)
 1975 Bankett für Achilles (Roland Gräf)
 1976 Nelken in Aspik (Günter Reisch)
 1978 Das Versteck (Frank Beyer)
 1978 Geschlossene Gesellschaft (Frank
 Beyer)
 1979 Einfach Blumen aufs Dach (Roland
 Oehme)

50er Jahre

- 1950 The Men (Fred Zinnemann)
 1950 In A Lonely Place (Nicholas Ray)
 1951 Born Yesterday (George Cukor)
 1951 Strangers On A Train (Alfred Hitchcock)
 1952 The Bad And The Beautiful (Vincente
 Minelli)
 1953 The Wild One (Laslo Benedek)
 1953 From Here To Eternity (Fred Zinnemann)
 1953 The Bigamist (Ida Lupino)
 1954 Magnificent Obsession (Douglas Sirk)
 1955 Rebel Without A Cause (Nicholas Ray)
 1955 Marty (Delbert Mann)
 1955 All That Heaven Allows (Douglas Sirk)
 1956 Beyond A Reasonable Doubt (Fritz Lang)
 1956 Bigger Than Life (Nicholas Ray)
 1957 The Tarnished Angel (Douglas Sirk)
 1957 Desk Set (Walter Lang)
 1958 Some Came Running (Vincente Minelli)
 1959 North By Northwest (Alfred Hitchcock)

60er Jahre

- 1960 Psycho (Alfred Hitchcock)
 1960 The Apartment (Billy Wilder)
 1961 One, Two, Three (Billy Wilder)
 1961 Splendor In The Grass (Elia Kazan)
 1962 The Manchurian Candidate (John Franken-
 heim)
 1963 The Nutty Professor (Jerry Lewis)
 1964 The World Of Henry Orient (George Roy
 Hill)
 1966 Seconds (John Frankenheimer)
 1967 Guess Who's Coming To Dinner? (Stanley
 Kramer)
 1965 An Odd Couple (Gene Saks)
 1967 The Graduate (Mike Nichols)
 1968 Greetings (Brian De Palma)
 1968 Faces (John Cassavetes)
 1968 The Swimmer (Frank Perry)
 1968 Night Of The Living Dead (George A. Ro-
 mero)
 1969 Midnight Cowboy (John Schlesinger)
 1969 M.A.S.H. (Robert Altman)

70er Jahre

- 1970 Panic In Needle Park (Jerry Schatzberg)
 1971 Klute (Alan J. Pakula)
 1971 The French Connection (William Friedkin)
 1972 Straw Dogs (Sam Peckinpah)
 1972 The Godfather (Francis Ford Copolla)
 1972 The Getaway (Sam Peckinpah)
 1973 Badlands (Terence Malick)
 1974 A Woman Under The Influence (John
 Cassavetes)
 1974 The Godfather II (Francis Ford Copolla)

1975	The Day Of The Locust (John Schlesinger)
1975	Shampoo (Hal Ashby)
1976	Rocky (John G. Avildsen)
1976	Network (Sidney Lumet)
1976	Taxi Driver (Paul Schrader)
1977	Saturday Night Fever (John Badham)
1978	Coming Home (Hal Ashby)
1979	Kramer Vs. Kramer (Robert Benton)
1980	Ordinary People (Robert Redford)
1980	The Shining (Stanley Kubrick)

Analysedimensionen und Methode

In den medienwissenschaftlichen Theorien, die sich von der Psychoanalyse, vom Marxismus und der Semiotik her ableiten, wird das Zuschauersubjekt in seinem Verhältnis zum Basisapparat des Kinos betrachtet. Ausgehend von der Apparatustheorie wird das Medium ‚Kino‘ hier als Dispositiv verstanden, welches ebenfalls den möglichen Formen der Aneignungsprozesse zugrunde liegt. Dieser Ansatz sieht für den Zuschauer in der Filmrezeption zwei Möglichkeiten: Er wird als Interpret (des vom Regisseur/*auteur* gestalteten *Filmtextes*) oder als Fabrikant (seiner individuell produzierten Version des „Rohmaterials“, als die der Film dann verstanden werden muss) betrachtet. In beiden Fällen gründet die Betonung der aktiven Zuschauerarbeit in einem Ungenügen der früheren Aussagen über das Zuschauersubjekt als ein passives, das dem visuellen Beschuss quasi ausgesetzt ist und auf welches eine finite *message* oder *Filmaussage* einwirkt. Weder zugunsten des ersten noch des zweiten Falls sind aber vor dem Hintergrund der Projektarbeit die Fragestellungen zu Repräsentations- und Darstellungspraktiken entwickelt worden; vielmehr setzt das Projekt, ausgehend von den im Forschungsverbund thematisierten medialen Vermittlungsformen auf einer weitestgehend reinen Werkebene an, die die ‚reale‘ Zuschauerposition (also nicht die in der Produktion erkennbar antizipierte) zunächst ausklammert, da sie nicht allein dem Artefakt zugeschrieben werden kann.

Rezeptionstheoretisch geht das Projekt von der Grundannahme aus, dass die Medienkultur oder vielmehr hier die Bildkultur in vielfältiger Weise nicht nur Einfluss nimmt auf Wahrnehmungs- und Bewertungstendenzen der Konsumenten, sondern sich direkt oder vermittelt, bewusst oder unbewusst in variabler Form und Ausprägung auf den Habitus der Zuschauersubjekte auswirkt bzw. unter der Prämisse des Foucaultschen Diskursverständnisses selbigen (mit-)produziert. Zudem kann, wie bereits angedeutet wurde, davon ausgegangen werden, dass die visuellen Diskurse, die der Spielfilm als dominantes Massenmedium hervorbringt, wiederum die Sinnzuschreibungen und Wissensordnungen einer Kultur zu beeinflussen vermögen. Die Ermittlung der männlichen Subjektpositionen setzt also voraus, dass sie im ausgewählten Spielfilm als nominell fiktive, aber gleichfalls *soziale* Subjekte auf den unterschiedlichsten Filmebenen vorgestellt werden. In der Untersuchung typischer sozialer Subjektpositionen wiederum spielt neben dem Geschlechterverhältnis auch beispielsweise das Verhältnis der Generationen zueinander eine herausragende Rolle und zwar nicht nur im als unmittelbar familiär ausgewiesenen Inszenierungskontext, sondern ebenfalls im Sinne einer sozialen Gesamtordnung. Die filmische Behandlung der Themen ‚Generation‘ oder ‚Geschlecht‘ transzendiert oftmals deren Bedeutung im Narrativ und deutet

die wahrgenommenen gesellschaftlichen Veränderungen und deren Bewertung selbst-reflexiv an, anstatt sie in Zusammenhang mit bestimmten Subjektpositionen zu bringen.

Die Überprüfung unterschiedlicher methodischer Herangehensweisen hinsichtlich ihrer Praktikabilität und Fruchtbarkeit für die Projektfrage ergab, dass die gängigen Analysemethoden der Film-, Literatur- und Sozialwissenschaften sich zum Teil als problematisch sowohl für den Analysefokus als auch für das Materialkorpus des Projekts erweisen. Während die traditionellen marxistisch-feministischen Filmwissenschaften (Mulvey 1995; Kaplan 2008), die sich weitgehend psychoanalytisch mit Geschlechter- und Machtdiskursen auseinandersetzen und filmtechnische Gestaltungsmittel ebenso berücksichtigen wie narrativen Inhalt, auf die systematische Notation von Beobachtungen verzichten, hat sich insbesondere im deutschsprachigen Raum eine technizistische Form der „Gangbarmachung“ von Spielfilmen mittels Sequenzprotokollen und -analysen entwickelt (Faulstich 1995; Hickethier 2001). Diese Ansätze suchen den Einzelfilm mittels einer Zerlegung in Sequenzen bzw. eine Sequenz mittels einer Zerlegung in Einzelbilder zu erfassen. Diese Methode wurde vor allem auch für die Analyse audio-visuellen Materials in der Soziologie genutzt (vgl. hierzu besonders Raab, Tänzler 2006, S. 87ff). Für den Analysegegenstand „Film-Mann“ ist die Methode der Sequenzanalyse allerdings nur bedingt geeignet, da sich die Konstruktion von Identität besonders in der Dynamik der Figurenentwicklung und Handlungs-dramaturgie erschließt sowie in ihrer historisch spezifischen Kontextualisierung der formalen und ästhetischen (nicht nur technischen) Inszenierungsmuster. Des Weiteren ist die Erstellung eines allgemeingültigen Analyseschemas (ähnlich einem *score*) für die jeweiligen Sequenzen aus allen Filmen von 1940 bis 1980 wenig sinnvoll, da die historisch kulturellen Inszenierungsspezifika damit nicht ausreichend beachtet werden könnten. Um dennoch notierte und geordnete Daten zur Hand zu haben, die allein schon aufgrund der beträchtlichen Materialfülle zur weiteren systematischen Auswertung erforderlich sind, ist zu jedem der ausgewählten Filme im Berichtszeitraum zunächst ein ausführliches synthetisches Beobachtungsprotokoll entstanden, das die Handlungs-dramaturgie und formale Inszenierungsmuster rekonstruierbar macht. Synthetisch meint hier, dass neben formalen und beschreibenden Notationen interpretierende Passagen während der Filmsichtung in das Protokoll eingefügt wurden. Des Weiteren wurden hier die Inszenierungsdimension der männlichen Figuren sowie deren Entwicklung in der erzählten Zeit genau beschrieben, wobei innerhalb der Gesamtfilmprotokolle einzelne Dialog- und Bewegungsprotokolle, unter Angabe der zeitlichen Position auf dem Datenträger, notiert worden sind. Diese Methode machte es möglich, auch bei einer großen Datenmenge überschaubar und überprüfbar Arbeitsmaterialien zu schaffen, ohne die Kontextualisierung des Untersuchungsgegenstandes (männliche Filmfigur) in seinem Erscheinungsfeld (Einzelfilm) als Hinweis auf eine kulturhistorisch kontingente Repräsentationspraxis im visuellen Diskurs (Visualisierungsmuster von Maskulinität) zu vernachlässigen.

Die Erarbeitung eines Analyseinstrumentariums für eine kultursoziologische Filmanalyse als Subjektanalyse erwies sich damit selbst als zentrale Aufgabe des Projekts. Dabei wurden folgende Überlegungen leitend:

Die Entwicklung eines Analysefokusses auf das Filmmaterial, der es ermöglichte, die geschlechtliche Subjektposition in seinen Identität erzeugenden sozialen Dimen-

sionen zu beschreiben, stellte sich als eine besondere Herausforderung der Projektarbeit dar. Als wichtige Vorarbeit für die Herausarbeitung von typisch männlichen Subjektpositionen im Film erwies sich der Ansatz Richard Dyers, der in seiner Untersuchung von als *gay* codierten oder decodierbaren Figuren in Hollywoodfilmen und dem damit verbundenen spezifisch „homosexuellen Rezeptionsverhalten“ (Camp), zwischen *stereotypes*, *social types* und *member types* unter den Filmfiguren unterscheidet (Dyer 1977, S. 29ff., und 1998). Dyer bezieht sich dabei auf den protozoziologischen Ansatz O. E. Klapps, der soziale Typen und Charaktere der zeitgenössischen amerikanischen Gesellschaft anhand berühmter amerikanischer Persönlichkeiten als Destillate dieser sozialen Ausrichtungen und Selbst-Positionierungen unterscheidet (Klapp 1962). Wenngleich die von Dyer gefundenen Typisierungen für das Projekt nur teilweise von Bedeutung sind, da es sich weder auf marginalisierte Identitäten noch auf subversive Rezeptionsphänomene bezieht, liegen seinem Ansatz die richtungsweisenden Fragen zugrunde, die maßgeblich für die im Projekt entwickelten Analysedimensionen waren: Wie ist es möglich, dass wir auf den ersten Blick „erkennen“, welche Figuren im Film positiv, ideal, normal und erfolgreich sind und welche prekär, instabil, abnormal und gescheitert? Welche narrativen, dialogischen und visuellen Hinweise lassen sich ausmachen, die eine Aussage über die relative Männlichkeit der Filmsubjekte enthalten? Während die ersten beiden Formen der Hinweise eindeutig und zitierfähig bzw. leicht überprüfbar sind, ist es doch zum Großteil das, was wir in und an der Filmfigur selbst wahrnehmen, die audio-visuelle Inszenierungsdimension, die uns den Eindruck einer wie auch immer gearteten „Identität“ vermittelt (Dyer 1977, S. 28). Somit hat das Projekt die dem Sonderforschungsbereich zugrunde liegende Frage nach dem Verhältnis von Norm und Symbol im Sinne einer Methodenentwicklung zur Analyse eines Aspektes medialer Kommunikation verfolgt. Dabei ist – neben der Beobachtung, dass es hauptsächlich die historisch spezifischen Inszenierungspraktiken selbst sind, die kommunikative Funktionen erfüllen (und nicht so sehr die individuelle Disposition des Zuschauersubjekts) – insbesondere die Konzentration auf die Subjektpositionen im Film entscheidend: In ihnen manifestiert sich Form und Inhalt dieser Kommunikation vornehmlich und sie sind es, die die Intelligibilisierung sozialer Werteordnungen ermöglichen, selbigen also erst eine eingängige Gestalt verleihen. Grundlage dieser Kommunikationsstrategie bildet somit vor allem die Erzeugung von decodierbaren Identitäten in den *Filmfiguren*.

Diese fiktionalen Identitätszuschreibungen im Film, so eine der Voraussetzungen der Projektarbeit, erfolgen über visuelle Distinktionsmerkmale von Männlichkeit und hier vor allem über den *Männerkörper*. Dieser bildet den ersten Hauptfokus der Untersuchung. Neben dem Habitusbegriff Bourdieus, der ebenfalls immer ein Geschlechtshabitus ist und mit dem Begriff der Hexis bereits auf die Dimension des Körpers in der Produktion sozialer Identität verweist, dienen die Arbeiten Goffmans zu Interaktionsritualen und geschlechtlich determinierten Interaktionspositionen als Bezugspunkt für ein kollektives Bedeutungsverständnis körperlicher Ausdrucks- und Distinktionsoptionen. Da Filmfiguren jedoch inszeniert und selbst „kulturelle Artefakte“ sind (Eder 2008, S. 373ff.), schien es sinnvoll eine *medienspezifische* Aktions- und Interaktionsanalyse durchzuführen. Hierfür erwiesen sich die Ansätze zu Schauspieler-, Darsteller- und Figurentheorie als nützlich, da sie vom Schauspieler als „Ort“ der Bedeutungsproduktion mittels professioneller und konventionalisierter Techniken ausgehen. Neben

der Arbeit Jens Eders, der eine umfangreiche Analysegrundlage für „Die Figur im Film“ vorschlägt, sind es vor allem die Theorien zum Körper im Film (Heller, Prümm u. a. 1999) und die Arbeiten zur Schauspielerkunst im Film (Koebner 1998), die maßgeblich für die Entwicklung der Untersuchungsdimensionen sind. Zunächst ging es somit darum, die materielle Erscheinungsform und Ausdrucksmöglichkeit von Männlichkeit, den männlichen *Filmrollenkörper* also, zu definieren; zweitens wurden typisierende *Charakter*-Strukturen, die mit diesen Filmrollenkörpern verknüpft sind, ermittelt. Wenn man mit Johnston feststellen kann, dass der Körper einerseits eine physische, biologische Einheit und gleichzeitig ein symbolisches kulturelles Artefakt (Johnston 2001, S. xv) ist, dann stellt der medial inszenierte Körper ein mehrschichtig ‚kulturalisiertes‘ Konstrukt dar. Grundlegend für den Subjektbegriff, mit dem das Projekt arbeitet, ist die Berücksichtigung des *gendered body*, des Geschlechtskörpers, wie ihn Paula-Irene Villa in Anlehnung an Butler definiert, da er bereits von der Materialität geschlechtlich geprägter Identitätszuschreibungen ausgeht (Villa 2001, S. 141-143), dabei insbesondere die „Vergesellschaftung“ des Körpers in seiner Prozesshaftigkeit verdeutlicht und der Vorstellung vom *doing gender* vor der des *being gender* dezidiert den Vorzug gibt. Gleichzeitig eignet er sich als Verbindungsglied zwischen kultursoziologischem und schauspieltheoretischem Interesse am bedeutungsstiftenden Potenzial der Körperlichkeit. Die Vielschichtigkeit des Filmrollenkörpers lässt sich dabei nicht trennen von seinem Erscheinungsforum, dem Bild: „Der erste und grundlegende Begriff zur Beschreibung der Figur im Spielfilm ist der „filmische“ oder der gefilmte Körper respektive das Körperbild. [...] Er ist die sinnlich materielle Grundlage der Figur [...] Er ist jedoch von vornherein ein kinematographischer Körper, d. h. kein Abbild, sondern eine ästhetische und soziale Konstruktion mit einem physisch-psychischen Ausdruckspotential.“ (Taylor, Tröhler 1999, S. 139). Dem Aspekt der Körperlichkeit der Filmfiguren kam im Projekt also ein größerer Stellenwert zu als in den meisten bisherigen Analysen filmischen Materials mit gender-orientierter Fragestellung. In diesen wird die Filmrolle vielfach als so etwas wie ein mehr oder weniger transparenter „Anzug“ verstanden, den der Schauspieler überwerfen und abstreifen kann. Diese Sichtweise vernachlässigt jedoch die Synthese von Darstellerkörper und verkörperter Darstellung: Zwar ist manchem Zuschauer als erstes möglicherweise die Schauspieler-Persona „hinter“, „unter“ oder „in“ der Filmfigur augenfällig, diese ist aber schwerlich als Substanz oder Realität zu bezeichnen, der die Rolle hinzugefügt oder aufgesetzt wird.

Eine weitere Komponente des inszenierten Männerkörpers im (hier wiederum eher dem Hollywood-) Film stellt die spätestens seit den 70er Jahren anerkannte rollenorientierte Einflussnahme auf den Darstellerkörper selbst dar. Mit der Popularisierung des extremen Body Buildings seit den 1970er Jahren (als Pionierfilm ist hier etwa *Rocky* von und mit Sylvester Stallone von 1976 zu nennen, Regie: John G. Avildsen) zeichnet sich im letzten Abschnitt des Untersuchungszeitraumes bereits ein Trend ab, der auf die historische Kontingenz der Inszenierungsmittel von Geschlechtskörpern selbst verweist, nämlich das Phänomen des im postmodernen Spielfilm ubiquitären Rollen-Abnehmens, -Zunehmens oder -Trainierens – kurz: allen Formen der „Manipulationen am Körper“, die von einer „neuen Geschlechterdifferenz im Zeichen ihrer technischen Machbarkeit“ (Villa 2008, S. 263) zeugen.

Dabei sind medial vermittelte *Körperformen* und *Körpertechniken* zu unterscheiden. Beide erfolgen auf der Ebene visueller Präsentation und erhalten sowohl im einzelfilmischen als auch im überfilmischen Diskurs distinkte Wertzuschreibungen, die zu einem typischen Körperbild konvergieren. Das Körperbild stellt hier zum einen eine symbolische Codierung der gesellschaftlichen Wissensordnung um Geschlecht dar, zum anderen trägt es zur Schaffung eben jenes Diskurses sozialer Sinnzuschreibung bei, außerhalb derer ein „Gender“ nicht mehr intelligibel ist.

Der zweite Haupt-Fokus bzw. die zweite wichtige Analysedimension der Untersuchung entstand durch die Herausarbeitung unterschiedlicher inhaltlicher Untersuchungsebenen, die es ermöglichen, Repräsentationstendenzen für die Erscheinungsfelder alltäglicher Männlichkeit zu unterscheiden, und deren wechselseitige Einflussnahme das konstituiert, was uns als filmisches Subjekt präsentiert wird. Für die Fokussierung einzelner Aktions- und Interaktionsbereiche sozialer Typen oder typischer sozialer Subjektpositionen in der amerikanischen Gesellschaft ist hier auch David Riesman zu nennen, der drei historisch und demographisch bedingte soziale Grundausrichtungen unterscheidet: den traditions-, den innen- und den außengeleiteten Charakter. Zwar untersucht er ebenfalls unterschiedliche kulturelle Artefakte (hauptsächlich literarische), doch entscheidend ist hier nach welchen Kriterien. So unterscheidet er nach Bereichen des privaten und gesellschaftlichen Lebens (*Das Verhalten im Betrieb*, *Das Verhalten in der Ehe* z. B.) und stellt damit die identitätsstiftenden Kategorien des modernen Subjekts als situativ heraus.

Für die auswertende Untersuchung des Filmmaterials mittels der Protokolle ergaben sich schließlich folgende inhaltliche Analyseebenen, das heißt Felder sozialer Praktiken, in denen sich Männlichkeit konstituiert: a) Soziale und politische Aspekte und organisierte Ideologie – Verhältnis zur Öffentlichkeit und Gesellschaft; b) Beruf und Arbeit – Verhältnis zu anderen Männern und Frauen in ihrem alltäglichen Umgang; c) Privatleben und Freizeit – Verhältnis zu Freunden, Familie und Liebe und d) Innerlichkeit und Techniken des Selbst, Verhältnis zu sich. Dabei handelt es sich bei d) um eine flottierende Dimension, die weniger einem Lebensbereich zugeordnet wird. Vielmehr handelt es sich dabei um einen Fokus auf die „psychologisierenden“ Darstellungsmöglichkeiten im Film. Insofern könnte man sagen, dass sich a) bis c) eher auf die Handlungen konzentrieren, die man als *performativ* bezeichnen kann, während d) stärker die filmische Form des Ausdrucks von Innerlichkeit (z. B. Affekte, Ängste, Sehnsüchte, Süchte) fokussiert. Diesen inhaltlichen Analyseebenen stehen wiederum drei formale Konstitutionsbedingungen des Filmsubjekts gegenüber: erstens die Filmhandlung (Narration, z. B. auch Erzähler und Handlungs-dramaturgie), zweitens die intratextuelle Diskursivierung (verbale Selbstaussagen, Bekenntnisse, Fremdzuschreibungen und Urteile) und drittens Praktiken (non-verbale Aussagen wie Mimik, Gestik, Proxemik etc.).

Typisch männliche Subjektpositionen im visuellen Diskurs der ‚Organisierten Moderne‘

Nach der Ausarbeitung dieses methodischen Instrumentariums wird im letzten Arbeitsschritt des Projekts gegenwärtig eine Zusammenstellung der Männlichkeitspositionen in den einzelnen Filmen mit dem Ziel unternommen, eine komplexe Kartografie der unterschiedlichen, jeweils filmisch möglichen Männlichkeitstypen in ihrem Ver-

hältnis zueinander zu erhalten. Diese Kartografie erhält die Form eines Differenzensystems, in dem Männlichkeitstypen relational – über Oppositionen und Verwandtschaften und natürlich relational auch zu den jeweiligen Weiblichkeitstypen – zueinander positioniert sind. Es geht dabei sowohl um den kulturellen Wandel der Männlichkeitskartografien im DDR- und US-Film innerhalb des Untersuchungszeitraums als auch um die Frage, welche Homologien und Differenzen sich zwischen diesen beiden nationalkulturellen Kartografien ergeben. Da das Projekt nach einer Laufzeit von zweieinhalb Jahren noch nicht abgeschlossen ist, ist es noch nicht möglich, die angestrebte Kartografie zu liefern. Diese auf der Grundlage der Beobachtungsprotokolle der circa 100 verarbeiteten Filme zu rekonstruieren, wird vielmehr die Aufgabe der nächsten und letzten Phase der Projektarbeit sein. Allerdings sind gegenwärtig schon einige Hinweise möglich, in welche Richtung die Konstellation von Subjektpositionen geht:

Die Auseinandersetzung mit den Spielfilmen der USA und DDR legt zunächst eine zeitliche Unterteilung des untersuchten Gesamtzeitraums von rund vierzig Jahren nahe. Film- und kulturhistorisch existiert diese Periodisierung für das US-amerikanische Kino bereits, nämlich in der Unterscheidung von „Classic Hollywood“ bis circa 1965 – diese Ära wird als Blütezeit der großen Studios mit ihren großen Produktionen des narrativen Kinos „für die ganze Familie“ verstanden – und „New Hollywood“ – diese Periode, die bis in die frühen 1980er Jahre reicht, wird auch, was Filmthemen und Inhalte angeht, als innovative Phase verstanden und in Zusammenhang mit Independent Produktionen und Autorenkino genannt (Williams 2006; Lewis 1998).

Als Ergebnis der bisherigen Projektarbeit lassen sich folgende Aussagen treffen: Im ersten Abschnitt des Untersuchungszeitraums finden sich zunächst stark genreabhängige Subjektpositionen, die vereinfacht ausgedrückt zwischen *streetwise(r)*, *tougher* Männlichkeit und salonfähiger oder sensibler Männlichkeit differenzieren. Die „Ur-Entwürfe“ solcher zweigeteilten Männlichkeit im amerikanischen Kino liefern gemäß diesem Schema die Figuren Rhett Butler (Clark Gable) und Ashley Wilkes (Leslie Howard) in *Gone with the Wind* von 1939. Butler wird als dunkler, rauher *Seeker* oder *Roamer* (also als zunächst ziellos Suchender), Glücksritter und Self-made Man entworfen, während Wilkes als *Planner* gekennzeichnet ist, gleichzeitig aber dem romantischen innen-geleiteten Heldentypus entspricht (Aronson, Kimmel 2001). Butler stellt eine männliche Subjektposition der Transgression dar, deren Eigenschaftenset im Verlauf des Filmes einen extremen Wandel erfährt. Diese Inszenierung von Männlichkeit in der Doppelkonstellation reproduziert sich in veränderter Form immer wieder im klassischen Hollywoodkino. Während diese Form der Zweiteilung in der Literatur bisher in erster Linie als Unterscheidungsmerkmal *weiblicher* Subjektpositionen (weiße Frau/ rote Frau) dient, scheint nun die männliche Variante stark von der Konnotation mit nationaler Männlichkeit – amerikanische (*Seeker*) versus europäische (*Planner*) Männlichkeit geprägt. Weiterhin steht der *Seeker*-Typus interfilmisch in einer Linie mit den *hardboiled Detectives* der Schwarzen Serie, wie etwa Sam Spade in *The Maltese Falcon*. Der *hardboiled Seeker* ‚konkurriert‘ bis in die 50er Jahre hinein mit dem *Family Guy* und *Caretaker*, wie etwa George Bailey (James Stewart) in *It's a wonderful life* und Dr. Robert Merrick (Rock Hudson) in *Magnificent Obsession*, zwei Beispiele, in denen der *Seeker* zum *Planner* domestiziert wird, was im Melodrama als konventionalisierte Figurenentwicklung Ambivalenzen und Spannungsver-

hältnisse dieser beiden Subjektpositionen im zeitgenössischen Verständnis von „richtiger Männlichkeit“ spürbar werden lässt. Ab 1965 ist vordergründig eine Diversifizierung der typischen Subjektpositionen im amerikanischen Kino bemerkbar – es lassen sich nun vermehrt vormals marginalisierte Identitäten (Schwarze, Schwule und Kriegsdienstverweigerer) als Protagonisten anstatt als schablonierte Randfiguren ausmachen – doch eine grundsätzliche tendenzielle Einteilung in *Seeker* und *Planner* lässt sich weiterhin beobachten. Dr. Prentice (Sidney Portier in einer der ersten Hauptrollen für Schwarze überhaupt) in *Guess who's Coming to Dinner* erfüllt die Kriterien eines *Planners*, der allerdings niemals hilflos wirkt, während Ned Merrill (Burt Lancaster) in *The Swimmer* der *Planner* zu sein scheint, der kurz ausbricht, um *Seeker* zu werden, und unter dem Eindruck des Scheiterns bei diesem Versuch als schwache, gescheiterte Subjektposition entlarvt wird.

Im DEFA-Film sind die frühen, positiven Männlichkeiten geprägt von ihrer Hingabe an den Aufbau des Sozialismus und der Erkenntnis der Wichtigkeit des eigenen Anteils daran. Der sozialistische Heldentypus ist gekennzeichnet von körperlicher und verstandesmäßiger Kompetenz in der Arbeit, aber auch besonders von sozialem Integrationspotenzial. So existiert die Konstellation „Frau zwischen zwei Männern“ nicht als endgültiger Rivalitätskonflikt, aus welchem ein Sieger und ein Verlierer hervorgeht, vielmehr liegt stets ein Erkenntnismoment beider Positionen über die eigenen Schwächen und Fehler vor, der es den Männern ermöglicht, sich friedlich zu einigen (etwa wie Gerhard (Lutz Moik) und Dietrich (Piet Clausen) in *1-2-3 Corona*, die begreifen, dass sie sich irrational und kindisch in ihrer Eifersucht verhalten). In diesem Lob der Selbstkritik liegt auch der Hinweis auf die besondere Beobachtungskultur in der DDR: Die Mängel, die dem Subjekt aus Perspektive des Kollektivs anhaften, werden nicht stigmatisiert, sondern als Strategien der Selbstlegitimation durch die „richtige“ zunächst menschliche, dann politisch-ideologische Haltung als Prozess der persönlichen Entwicklung dargestellt. Und so ist es auch eines der wichtigsten Kennzeichen des sozialistischen Arbeiterhelden, dass er „gesunden Menschenverstand“ besitzt, also rational, sachlich und gemeinschaftsorientiert handelt. Im Antagonismus hierzu steht dann auch der irrationale, animalisch seinen unmittelbaren Wünschen folgende Krisengewinnler, Tunichtgut oder Rowdy (wie der Wirt Klott (Erwin Geschonneck) in *Alarm im Zirkus* oder *Die Glatzkopfbande*).

Im DEFA-Kino der DDR steht das Jahr 1965 für das „Kahlschlagplenum“ (das 11. Plenum des Zentralkomitees der SED), bei welchem fast die gesamte Jahresproduktion der DEFA Aufführungsverbot erhielt und welches als großer Bruch der DDR-Kulturpolitik mit den Filmschaffenden immer wieder thematisiert wird (Finke 2007, Zimmermann, Moldenhauer 2000, Engler 1999) und sozusagen eine inoffizielle Unterteilung der Filmgeschichte der DDR andeutet. Immer wieder wird in den „Verbotsfilmen“ die soziale Rollenunsicherheit des vorbildlichen Funktionärs problematisiert, der eine Geliebte hat und somit zum System-Pharisäer wird. So wird die prekäre, weil willensschwache Figur des Werner Horrath (Eberhard Esche) in *Spur der Steine* immer wieder kontrastiert mit der stark körperbetonten Arbeiterheldenmännlichkeit der Figur Hannes Ballas (Manfred Krug), zum Beispiel in der Szene des ‚Zimmermannstanzes‘ und in der unterschiedlich verteilten Kompetenz im Umgang mit der von beiden geliebten Kati. Zu den menschlich inkompetenten Funktionärsfiguren der System-Pharisäer gehört ebenfalls Paul Deister (Alfred Müller) in *Das Kaninchen bin ich*.

Auch hier wird die beruflich-gesellschaftlich erfolgreiche Figur im Privatleben zum Inbegriff der Hilflosigkeit und Instabilität, ohne sich dies jedoch eingestehen zu können. Dem positiven Helden der Aufbaujahre, der auch als Funktionär immer gleichzeitig Arbeiter ist, werden gespaltene und hybride Identitätskonstrukte hinzugefügt, die sich mit dem Dilemma des DDR-Bürgers zwischen Funktion und Emotion befassen und maßgeblich für das Verbot dieser Filme in den 1960er Jahren sind. So steht Krugs Balla durchaus in einer Linie mit dem *Rowdy* und *Tunichtgut*, ist aber nicht tatsächlich gemeinschaftsschädigend und entspricht somit einem neuen erfolgreichen, körperlich-vitalistischen *Arbeitertypus*. Eine formal und inhaltlich sehr beständige Subjektposition, die sowohl vor als auch nach 1965 in relativ einheitlicher Form in der leichten Komödie zu finden ist, entsteht mit der übersteigert parodistisch inszenierten Figur des hyperaktiven „Genosse Künstler“. Ralf Horricht in *Der Reserveheld* und Günter Piesold in *Der Mann, der nach der Oma kam* (beide gespielt von Rolf Herrih) oder Wolfgang Schmidt (Armin Müller-Stahl) in *Nelken in Aspik* erscheinen als gutmütige und durchaus geschickte und kreative Figuren, die sich eher mit Herz und Glück als mit Verstand aus den ausweglosesten und peinlichsten Situationen befreien können.

Für weitere, an das Projekt anschließende Forschungen bieten die hier skizzierten Subjektpositionen einen wichtigen Ausgangspunkt. Nachdem für die einzelnen Filme der USA und DDR die jeweils vorhandenen Subjektpositionen vollständig und präzisiert rekonstruiert wurden, ist dabei sowohl für das DEFA-Kino als auch das Hollywoodkino eine ‚Kartografie der Filmmännlichkeiten‘ zu erstellen, in denen die Subjektpositionen in ihrem Verhältnis zueinander verzeichnet werden. Diese Kartografien können es ermöglichen, sämtliche Subjektpositionen sowie Brüche und Transformationsprozesse in den filmkulturellen Geschlechterdiskursen beider Länder zu erfassen. Daran anschließend können diese beiden Kartografien miteinander verglichen und als zwei Versionen von filmischen Subjektentwürfen innerhalb der Wissensordnungen um ‚Maskulinität‘ in der organisierten Moderne gegenüber gestellt werden.

Im Verlauf der Forschungsarbeit im Sonderforschungsbereich konnte das Projekt besonders von interdisziplinären Arbeitsgesprächen und Kolloquien profitieren. In der Arbeitsgruppe „Transformation von Identität(-stheorien)“ mit Mitarbeitern der Projekte A10, A11, B4, B11, C3 und C10 sind unterschiedliche Theorieansätze zum Thema ‚Identität‘ als Selbst- und Fremdzuschreibungen aus philosophischen, soziologischen und literaturwissenschaftlichen Fragestellungen heraus diskutiert worden. Des Weiteren hat sich ein angeregter Austausch mit der Teilprojektleiterin des Projekts C12, Prof. Gabriela Signori, entwickelt, in dessen Mittelpunkt die Diskussion des Subjektverständnisses vormoderner und moderner bzw. postmoderner Kulturen steht. Im Forschungsnetzwerk der Konstanzer Doktorandinnen konnte das Projekt bereits im Januar 2008 außerhalb des Forschungsverbundes mit einem Vortrag über den Zusammenhang von normativen Genderkonstrukten im Spielfilm auf der Tagung „Konstruierte Normalitäten – normale Abweichungen“ auf sich aufmerksam machen, aus welchem ein Artikel im Tagungsband entstanden ist (Claus 2010). Auch in Zusammenarbeit mit dem Gleichstellungsrat und der Fachschaft Gender Studies an der Universität Konstanz kann das Projekt einige Kooperationen verzeichnen: Im Mai 2009 hat die Projektmitarbeiterin bei der Konferenz des Mittelbaus „Gender in Progress“ einen Teilbereich der Arbeit mit einem Beitrag vorgestellt und in den letzten zwei Jahren

fand ein konstanter Austausch mit der Fachschaft der Gender Studies statt, im Zuge dessen die Projektmitarbeiterin die regelmäßig stattfindenden Filmreihen mit Vorträgen und filmwissenschaftlichen Einführungen unterstützen konnte. Des Weiteren konnte das Projekt bei einigen universitätsexternen Veranstaltungen auf die Arbeit des Sonderforschungsbereichs aufmerksam machen: Als Co-Organisatorin der Foto-Ausstellung „Zeugnisse der Entwurzelung – Pierre Bourdieu in Algerien“, die vom 18. Januar bis zum 1. März 2009 im Kulturzentrum der Stadt Konstanz zu sehen war, konnte die Projektmitarbeiterin unter anderem auf dem Workshop „Geschlecht und Herrschaft“ die für das Projekt zentrale Fragestellung nach den medialen (hier besonders visuellen) Legitimationsstrategien normativer Identitätskonstrukte im Austausch mit eingeladenen externen WissenschaftlerInnen erörtern. Im Rahmen dieser Kooperation mit der Universität St. Gallen hat die Projektmitarbeiterin außerdem in Zusammenarbeit mit dem Scala-Kino in Konstanz eine Filmreihe organisiert, bei der drei ausgewählte Filme zum Thema ‚Bourdieu, das *Cinéma Beur* und die Zeugnisse der Entwurzelung‘ gezeigt, von der Projektmitarbeiterin vor dem Hintergrund ihrer Forschungsarbeit im Sonderforschungsbereich mit Kurzvorträgen eingeführt und mit interessierten Konstanzer BürgerInnen im Anschluss diskutiert wurden. Dabei hat sich gezeigt, dass die visuelle Vermittlung von Geschlechteridentitäten sich nicht nur als Fokus transdisziplinärer Forschungsarbeiten eignet, sondern auch außergewöhnlich stark im Kontext der gegenwärtigen sozialen Wahrnehmungspraxis um Medialität verankert ist und überraschend kontrovers diskutiert wird.

2 Ergebnisse des Teilprojektes in Bezug auf das Konzept des Gesamtverbundes

Das Teilprojekt hat von dem Konzept des Gesamtverbundes wichtige Anregungen für seine Forschungsarbeit erhalten und konnte zugleich wesentliche Einsichten und Ergebnisse für die übergreifenden Problemstellungen des Forschungsverbundes liefern. Dies gilt – wie bereits dargestellt wurde – insbesondere für die in der Arbeitsgruppe „Transformationen von Identität(stheorien)“ diskutierten Fragen. Mit der Analyse der Darstellung von ‚Maskulinität‘ als normativierender Inszenierung einerseits und den historisch kontingenten Repräsentationsmöglichkeiten von Männlichkeiten andererseits konnte es zu der allgemeinen Problemstellung des Sonderforschungsbereichs nach dem Verhältnis von Prozessen der Normierung und Symbolisierung beitragen. Die im Projekt vorgenommene typologische Rekonstruktion moderner Filmfiguren erwies sich dabei als ein wichtiges Beispiel für die Frage nach der Bedeutung von filmischen Subjektpositionen und der – in diesem Fall visuellen – Narration in der kulturellen Bedeutungszuschreibung von Gender. Darüber hinaus hat das Projekt mit seiner kultursoziologischen und mediengeschichtlichen Ausrichtung die für den Verbund zentrale Frage nach den medialen Dimensionen des Sozialen aufgegriffen. Dabei hat es die im Sonderforschungsbereich angestrebte Untersuchung sozialer Transformationsprozesse um die der visuellen Diskurse medialer Populärkultur erweitert, in denen Sinnverschiebungen und Umdeutungsprozesse in Form von filmisch destillierten Normen sich besonders komplex in den Filmfiguren zusammenfinden. Von großer Bedeutung erscheint dabei die Beobachtung, dass mediale Kommunikationsstrategien sich nicht in Kongruenz zu gesellschaftlichen Umbrüchen verändern müssen; wie auch andere Teilprojekte (A9, B13) aufgezeigt haben, gilt dies insbesondere für die Zeit

nach dem Zweiten Weltkrieg. Kulturelle und visuelle Diskurse folgen damit einer eigenen Logik der Transformation, die maßgeblich durch funktionale, medien- und artefaktimmanente Mechanismen bestimmt sind.

Zitierte Literatur

- Aronson, Amy, Kimmel, Michael, *The Saviors and the Saved. Masculine Redemption in Contemporary Films*, in: Lehman, Peter (Hg.), *Masculinity. Bodies, Movies, Culture*, New York 2001, S. 43-50.
- Baur, Nina, Luedtke, Jens (Hg.), *Die soziale Konstruktion von Männlichkeit. Hegemonialisierte und marginalisierte Männlichkeiten in Deutschland*, Opladen 2008.
- Barnert, Anne, *Die Antifaschismusthematik der DEFA. Eine Kultur- und filmhistorische Analyse*, Marburg 2008.
- Bourdieu, Pierre, *Die männliche Herrschaft*, Frankfurt a. M. 2005.
- Brauerhoch, Annette, *Film, Körper und Geschichte. Zum Schauspiel in zwei Nachkriegsfilmen*, in: Koebner, Thomas (Hg.), *Schauspielkunst im Film*, St. Augustin 1998, S. 24-36.
- Butler, Judith, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin 1995.
- Butler, Judith, *Gender Trouble*, London 1990.
- Cohan, Steven, *Masked Men*, Bloomington 1997.
- Cohan, Steven, *Screening the Male*, London 1993.
- Connell, Robert W., *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeit*, Opladen 1998.
- Craig, Steve, *Masculinity and the Media*, London 1992.
- Dölling, Irene, *Zum Stellenwert von Berufsarbeit im Selbstverständnis ostdeutscher Frauen*, in: *Mitteilungen aus der Kulturwissenschaftlichen Forschung* 1995, H. 36, S. 40-54.
- Dyer, Richard, *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, New York 1989.
- Dyer, Richard, *Gays and Film*, London 1977.
- Eder, Jens, *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, Marburg 2008.
- Engler, Wolfgang, *Die Ostdeutschen. Kunde von einem verlorenen Land*, Berlin 1999.
- Faulstich, Werner, *Die Filminterpretation*, Göttingen 1995.
- Finke, Klaus, *Politik und Film der DDR*, Oldenburg 2007.
- Finke, Klaus, *DEFA-Film als „nationales Kulturerbe“? Thesen zum DEFA-Film und seiner wissenschaftlichen Aufarbeitung*, in: Finke, Klaus (Hg.), *DEFA-Film als nationales Kulturerbe?*, Berlin 2001, S. 93-108.
- Gersch, Wolfgang, *Szenen eines Landes. Die DDR und ihre Filme*, Berlin 2006.
- Goll, Thomas, Leuerer, Thomas (Hg.), *Ostalgie als Erinnerungskultur? Symposium zu Lied und Politik in der DDR*, Baden-Baden 2004.
- Goffman, Erving, *Interaktion und Geschlecht*, Frankfurt a. M. 2001.
- Goffman, Erving, *Geschlecht und Werbung*, Frankfurt a. M. 1981.
- Heller, Heinz, Prümm, Karl u.a. (Hg.), *Der Körper im Bild: Schauspielen, Darstellen, Erscheinen*, Marburg 1999.
- Hickethier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart 2001.
- Kaplan, E. Ann, *A History of Gender Theory in Cinema Studies*, in: Gabbard, Krin u.a. (Hg.), *Screening Genders*, London 2008.

- Klapp, Orrin E., *Heroes, Villains and Fools. The Changing American Character*, Englewood Cliffs 1962.
- Koebner, Thomas (Hg.), *Schauspielkunst im Film*, St. Augustin 1998.
- Lehmann, Peter (Hg.), *Masculinity. Bodies, Movies, Cultures*, New York 2001.
- Lewis, Jon (Hg.), *The New American Cinema*, Durham 1998.
- Meuser, Michael, *Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster*, Opladen 1998.
- Mulvey, Laura, *The Myth of Pandora, A Psychoanalytical Approach*, in: Pietropaolo, Laura u.a. (Hg.), *Feminisms in the Cinema*, Bloomington 1995.
- Paul, Heike (Hg.), *Amerikanische Populärkultur in Deutschland*, Leipzig 2002.
- Raab, Jürgen, Tänzler, Dirk, *Video Hermeneutics*, in: Knoblauch, Hubert u.a. (Hg.), *Video Analysis: Methodology and Methods*, Frankfurt a. M. 2006, S. 85-97.
- Reckwitz, Andreas (Hg.), *Unscharfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie*, Bielefeld 2008a.
- Reckwitz, Andreas, *Umkämpfte Maskulinität: Zur Transformation männlicher Subjektformen und ihrer Affektivitäten*, in: Reckwitz, Andreas (Hg.), *Unscharfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie*, Bielefeld 2008b, S. 177-196.
- Reckwitz, Andreas, *Wie bürgerlich ist die Moderne? Bürgerlichkeit als hybride Subjektkultur*, in: Reckwitz, Andreas, *Unscharfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie*, Bielefeld 2008c, S. 197- 216.
- Reckwitz, Andreas, *Die Moderne und das Spiel der Subjekte: Kulturelle Differenzen und Subjektordnungen in der Kultur der Moderne*, in: Bonacker, Thorsten, Reckwitz, Andreas (Hg.), *Kulturen der Moderne. Soziologische Perspektiven der Gegenwart*, Frankfurt a. M., New York 2007, S. 97- 118.
- Reckwitz, Andreas, *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Weilerswist 2006.
- Riesmann, David, *Die einsame Masse. Eine Untersuchung der Wandlungen des amerikanischen Charakters*, Hamburg 1982.
- Scholz, Sylka, *Männlichkeit erzählen. Lebensgeschichtliche Identitätskonstruktionen ostdeutscher Männer*, Münster 2004.
- Steinmetz, Rüdiger, *DDR-Wirklichkeit im Film. Bemerkungen zum historisch-kulturellen Quellenwert von DEFA-(Spiel-)Filmen*, in: Finke, Klaus (Hg.), *DEFA-Film als nationales Kulturerbe?*, Berlin 2001, S. 69-80.
- Taylor, Henry M., Tröhler, Margrit, *Zu ein paar Facetten der menschlichen Figur im Spielfilm*, in: Heller, Heinz, Prümm, Karl u.a. (Hg.), *Der Körper im Bild: Schauspielen, Darstellen, Erscheinen*, Marburg 1999, S. 137-151.
- Trültzsch, Sascha, *Kontextualisierte Medieninhaltsanalyse. Mit einem Beispiel zum Frauenbild in DDR-Fernsehserien*, Wiesbaden 2009.
- Villa, Paula-Irene, *Habe den Mut, Dich Deines Körpers zu bedienen! Thesen zur Körperarbeit in der Gegenwart zwischen Selbstermächtigung und Selbstunterwerfung*, in: Villa, Paula-Irene (Hg.), *Schön normal. Manipulationen am Körper als Technologien des Selbst*, Bielefeld 2008, S. 245-272.
- Villa, Paula-Irene, *Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper*, Opladen 2001.
- Wagner, Peter, *Soziologie der Moderne. Freiheit und Disziplin*, Frankfurt a. M. 1995.

Williams, Linda Ruth, Hammond, Michael, Contemporary American Cinema, London 2006.

Zimmermann, Peter, Moldenhauer, Gebhard, Der geteilte Himmel, Konstanz 2000.

3 Liste der aus dem Teilprojekt seit der letzten Antragstellung entstandenen Publikationen

Clauss, Mareike, Von Bizarr zu Blockbuster: die Darstellung gewalttätiger Frauen im Film als normativer Prozess, in: Drews-Sylla, Gesine, Dütschke, Elisabeth, Leontiy, Halyna, Polledri, Elena (Hg.), Konstruierte Normalitäten – normale Abweichungen, Wiesbaden 2010, S. 25-36.

Prinz, Sophia, Reckwitz, Andreas, Visual studies, in: Moebius, Stephan (Hg.), Kultur. Von den Cultural Studies bis zu den Visual Studies. Eine Einführung, Bielefeld 2012, S. 176-195.

Reckwitz, Andreas, Umkämpfte Maskulinität. Zur Transformation männlicher Subjektformen und ihrer Affektivitäten, in: Ders., Unschärfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie, Bielefeld 2008, S. 177-196 (auch in: Borutta, Manuel, Verheyen, Nina (Hg.), Die Präsenz der Gefühle. Männlichkeit und Emotion in der Moderne, Bielefeld 2010, S. 57-79).

Reckwitz, Andreas, Kulturelle Transformationen und die Revision des Diskontinuitätsmodells. Ein Beitrag zur Soziologie kulturellen Wandels, in: Alvarado-Leyton, Christian, Erchinger, Philipp (Hg.), Identität und Unterschied. Zur Kulturtheorie von Differenz und Transdifferenz, Bielefeld 2010, S. 289-302.

Reckwitz, Andreas, Subjekt, Bielefeld 2008.

Reckwitz, Andreas, Medientransformation und Subjekttransformation, in: Ders., Unschärfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie, Bielefeld 2008, S. 159-176.

Reckwitz, Andreas, Subjekt/ Identität: Die Produktion und Subversion des Individuums, in: Ders., Moebius, Stephan (Hg.), Poststrukturalistische Sozialwissenschaften, Frankfurt a. M. 2008, S. 75-92.