



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Bilder von Weiblichkeit – Aspekte der Typisierung von
Frauenrollen im Musicalfilm an Beispielen aus *Evita*, *Les
Misérables* und *Mamma Mia!*“

Verfasserin

Rebecca Mara Miksits

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, Jänner 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Prof. Dr. Susanne Vill

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	1
1. Einleitung	3
2. Rollenbilder	5
2.1. Cinderella-Komplex	7
2.2. Weibliche Sozialisation	14
2.3. Rollenbilder heute	24
3. Spektrum aktueller weiblicher Rollenbilder	30
4. Frauenfiguren in international erfolgreichen Musicals	47
4.1. <i>Evita</i>	54
4.1.1. Handlung	54
4.1.2. Allgemeines	55
4.1.3. Die historische Figur der Evita Perón	55
4.1.4. Evita – Die Figur der Musicalverfilmung	58
4.2. <i>Les Misérables</i>	67
4.2.1. Handlung	67
4.2.2. Allgemeines	68
4.2.3. Die Julirevolution von 1830 – historische Hintergründe der Handlung von <i>Les Misérables</i>	69
4.2.4. Fantine	71
4.2.5. Madame Thénardier	73
4.2.6. Cosette	75
4.2.7. Eponine	79
4.3. <i>Mamma Mia!</i>	84
4.3.1. Handlung	84
4.3.2. Allgemeines	85
4.3.3. Donna	86
4.3.4. Sophie	90
4.3.5. Rosie & Tanya	93
5. Resümee	97

6. Quellennachweis.....	103
6.1. Primärquellen.....	103
6.2. Sekundärquellen.....	103
6.3. Internetquellen.....	106
 Zusammenfassung	 107
 Abstract	 108
 Curriculum Vitae	 109

Danksagung

Mein erster Dank gilt der Betreuerin meiner Diplomarbeit Prof. Dr. Susanne Vill. Ohne ihren fachlichen Rat und ihre herausragenden Kompetenzen auf dem Gebiet des Musicals wäre diese Arbeit wohl nicht zustande gekommen. Ich danke für die Beratung und positive Zusammenarbeit.

Weiters möchte ich Mag.^a Dr. Gabriele Christine Pfeiffer für die herzliche Begleitung und profunde Unterstützung in den Anfängen der Diplomarbeit danken.

Mein größter Dank gilt jedoch meiner Familie, meinen Freundinnen und Freunden. In Zeiten drohenden Scheiterns standen sie mir mit liebevollem Zuspruch und unendlich erscheinender Geduld zur Seite. Ihrem mentalen Beistand und ihren unermüdlichen Bestärkungen ist der Abschluss dieser Diplomarbeit zu verdanken.

Danken möchte ich ebenfalls allen, die mich begleitend unterstützt haben und mir so unter besonderen Umständen den Zugang zum Studium erst möglich gemacht haben. Zuletzt danke ich meinen persönlichen Assistentinnen. Auch sie trugen in wesentlichem Maße zur Erstellung dieser Arbeit bei, sei es nun durch Unterstützung beim Tippen oder andere Hilfestellungen im Alltag, die mir ein selbstbestimmtes Leben ermöglichen.

1. Einleitung

Im Laufe meiner Studienzeit stellte sich für mich relativ bald heraus, dass das Genre des Musicals auf wissenschaftlicher Ebene einen vergleichsweise geringen Stellenwert in der Auseinandersetzung mit dem Musiktheater zuerkannt erhält. Genrekritisch habe ich mich bereits seit einiger Zeit mit Musicalaufführungen und Musicalfilmen auseinandergesetzt. Nach der Absolvierung einiger themenbezogener Lehrveranstaltungen manifestierte sich der Wunsch, Musicals, speziell Musicalverfilmungen, im Besonderen hinsichtlich ihrer Darstellung von Frauenrollen zu untersuchen. Nachdem das Musical in den letzten Jahrzehnten eine immer größere Breitenwirksamkeit erlangt hat, bedarf es auch eines effizienteren wissenschaftlichen Diskurses.

Musicals können eine lange Erfolgsgeschichte vorweisen. Sie führen mehrere Aspekte darstellender Kunst, wie Schauspiel, Musik, Gesang und Tanz zusammen und üben dadurch international eine besondere Faszinationskraft auf das Publikum aus. Musicalverfilmungen vereinen darüber hinaus theatrale und filmische Stil- und Inszenierungsmittel, die sich gegenseitig beeinflussen und hierdurch neue Möglichkeiten der Rezeption bieten. Aus diesem Grund erweisen sich Musicalfilme als besonders interessante und ergiebige Untersuchungsgegenstände.

Für die Analyse der präsentierten weiblichen Rollenbilder der Musicalfilme *Les Misérables* und *Mamma Mia!* ist festzuhalten, dass es sich bei diesen Frauenfiguren um fiktive Darstellungen handelt. Die Protagonistin des Musicals *Evita* basiert auf dem historischen Vorbild der Evita Perón.

Frauenfiguren, ihre künstlerische und inszenatorische Bearbeitung in diesen drei Musicalfilmen rücken in den Mittelpunkt. Die präsentierten Figuren sind unter der Prämisse zu betrachten, dass sie oftmals dazu dienen, Sehnsuchtsbilder des Publikums zu erfüllen. Zusätzlich können ihre dargestellten Lebenssituationen durchaus als überzeichnet charakterisiert werden. Gleichzeitig erfüllen sie den Zweck der Normierung des Verhaltens der Zuseherinnen und Zuseher, indem sie an der Gestaltung beziehungsweise Aufrechterhaltung von Rollenbildern beteiligt sind.

Der Grund für die Auswahl der genannten Musicals liegt einerseits in ihrem zeitlichen Aufeinanderfolgen, wodurch sich interessante Verknüpfungspunkte bieten. Andererseits zeigen die ausgewählten Musicalfilme auch markante Unterschiede: Während sowohl bei *Mamma Mia!* als auch bei *Les Misérables* fiktive Handlungen

und Akteurinnen im Mittelpunkt stehen, fokussiert *Evita* eine biografische Darstellung. Doch kann selbst im Falle von *Evita* – trotz der historischen Vorlage der Person Eva Peróns – nicht davon ausgegangen werden, dass durchwegs eine wahrheitsgemäße Verarbeitung der damaligen Begebenheiten dem Musical und seiner filmischen Inszenierung zu Grunde gelegt wurde. Denn eine Tatsache ist, dass es sich insbesondere beim Genre des Musicalfilms um ein Format der Unterhaltung handelt, das bis zu einem gewissen Grad Erwartungen, Sehnsuchts- und Wunschbilder des Publikums erfüllen muss. Diese Perspektive möchte ich der Arbeit voranstellen, denn mit Hilfe dieses Mediums werden Verhaltensnormen verbreitet und dadurch das Verständnis von Geschlechterrollen innerhalb der Gesellschaft und somit soziales Handeln beeinflusst.

Inwiefern derartige Aspekte tatsächlich zum Tragen kommen, soll in dieser Arbeit anhand theoretischer Analysen von gesellschaftlichen Geschlechterrollen im Vergleich mit den ausgewählten Musicalverfilmungen aufgezeigt werden.

2. Rollenbilder

Geschlechterspezifische Rollenbilder und ihre Entstehung verweisen auf einen langen Entwicklungsprozess, während ihre Erforschung vergleichsweise jung ist. Als eine der berühmtesten Vertreterinnen in Bezug auf Geschlechterforschung gilt die französische Philosophin Simone de Beauvoir. Ihr erfolgreiches Werk *Das andere Geschlecht* revolutionierte die Frauenforschung und bisherige Debatte über die Gleichstellung zwischen Männern und Frauen. Ihre wegweisenden Impulse avancierten zur Grundlage feministischer Theorien und wurden in den 1970er Jahren verstärkt rezipiert. Den Unterschied zwischen Männern und Frauen erklärt de Beauvoir nicht als biologisch, sondern als kulturhistorisch bedingt: „Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es“.¹ Im Verlauf ihrer Erläuterungen beschreibt de Beauvoir, dass Männer Frauen zu ‚dem Anderen‘ machen, da sie zur Definition ihrer selbst als Subjekt einen Gegenpart des Objekts benötigen. Frauen stünden in einem ständigen Abhängigkeitsverhältnis zu Männern und müssten sich stets mit der Rolle des passiven Parts begnügen, so de Beauvoir.²

Die Theorien de Beauvoirs wurden unter anderem von der deutschen Feministin Alice Schwarzer aufgegriffen und im deutschsprachigen Raum verbreitet. Bekanntheit erlangte Schwarzer durch ihr Engagement für das Recht auf Abtreibung 1971. Die Stimmung und die Argumente der bereits zuvor in Frankreich diesbezüglich aufgekommenen Proteste versuchte Alice Schwarzer auch nach Deutschland zu transportieren. In ihrem späteren Buch *Der kleine Unterschied und seine großen Folgen* hinterfragte Schwarzer Machtkonstellationen zwischen Männern und Frauen, sowohl auf gesellschaftlicher als auch privater Ebene.³ 1977 gründete sie die Zeitschrift *EMMA*.

Im Sinne de Beauvoirs beschäftigte sich auch Silvia Bovenschen mit der passiven Rolle der Frau. In ihrem Werk *Die imaginierte Weiblichkeit* beschreibt sie die These, dass im Laufe der Jahrhunderte hauptsächlich Männer, insbesondere auf kultureller und künstlerischer Ebene, symbolische Bilder von Weiblichkeit zeichneten, die oftmals jeglicher Realität entbehrten. Den selten an der Produktion derartiger Bilder beteiligten Frauen oblag es nun, sich in ihrem Verhalten anzupassen und den

¹ de Beauvoir, Simone, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, Hamburg: Rowohlt Verlag 1951, S. 334.

² vgl. ebd., S. 516-612.

³ Schwarzer, Alice, *Der kleine Unterschied und seine großen Folgen. Frauen über sich. Beginn einer Befreiung*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1994.

vorgegebenen Rollenbildern zu entsprechen. Die größte Problematik innerhalb der von Bovenschen beschriebenen imaginierten Weiblichkeit besteht in ihrer Inkompatibilität mit der Realität: Die aus Männersehnsüchten entsprungenen Frauenbilder stellen lediglich oberflächliche Fantasiegebilde dar, denen die gewünschten Attribute zugeschrieben werden.

Einen wichtigen Aspekt im Diskurs um die Sozialisationsforschung stellt die Differenzierung zwischen den beiden Begriffen ‚sex‘ und ‚gender‘ dar. Als eine der prominenten Vertreterinnen der Debatte ist Judith Butler zu nennen. Diese lehnte die Trennung zwischen ‚sex‘ und ‚gender‘ schon früh ab, einerseits aufgrund der Künstlichkeit der beiden Begriffe, andererseits weil durch sie die Auffassung, dass Körper und Geist unabhängig voneinander existieren, prolongiert werde. Sowohl ‚sex‘ (die biologische Geschlechtlichkeit des Körpers) als auch ‚gender‘ (das soziale Geschlecht) können laut Butler, als zu hinterfragende, gesellschaftlich bedingte Konstruktionen angesehen werden.⁴

Einen Kritikpunkt sieht Butler in der binären Darstellung des menschlichen Körpers in vorangegangenen Diskursen, also der Grundannahme, dass es ausschließlich zwei biologische Geschlechter und somit auch nur zwei sexuelle Identitätsmodelle gibt. Butler zufolge stellt diese Binarität jedoch nicht die Ursache des Diskurses dar, sondern lediglich einen Effekt davon. Binarität sei, so Butler, ebenfalls in der Sprache vorhanden und trage dazu bei, dass Unterdrückung sexueller Vielfalt stattfindet und nicht geschlechtergerechte Ausdrucksweisen frauenfeindlich seien. Für Butler wird Geschlecht performativ dargestellt, definiert sich also demnach durch das ‚Tun‘, was besonders bei Drag Queens und innerhalb von LGBTIQ-Communities⁵ deutlich wird.

Eben jene prolongierte Kritik Butlers an der geschlechtlichen Binarität stellte die feministische Forschung ab den 1980er Jahren in den Vordergrund des sozialwissenschaftlich-feministischen Diskurses. Während die Jahrzehnte zuvor von der Thematisierung und dem Kampf gegen die Unterdrückung und missliche gesellschaftliche Lage der Frauen dominiert wurden, widmete man sich nun zusehends der Abkehr vom Begriff des Geschlechts im Sinne eines biologischen und unabänderlichen Faktums. In ihrer Auseinandersetzung mit neuen

⁴ vgl. Butler, Judith, „Variationen zum Thema Sex und Geschlecht. Beauvoir, Wittig und Foucault“, *Weibliche Moral. Die Kontroverse um geschlechtsspezifische Ethik*, Hg. Gertrud Nunner-Winkler, Frankfurt/Main: Campus Verlag 1991, S. 56 – 76.

⁵ Abkürzung für Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Intersex und Questioning

Frauenbewegungen bringt Ilse Lenz den damals entstehenden Diskurs in Form einer Leitfrage auf den Punkt: „Wie wird Geschlecht in Gesellschaft und Kultur überhaupt geschaffen und warum wirkt es so mächtig?“⁶

Die Frage, die sich für diese Diplomarbeit stellt, ist jene nach der Eignung der jeweiligen Theorien für die Analyse der Musicals. Hierbei liefert die Auseinandersetzung von Bovenschen einen nachvollziehbaren Zugang. Die präsentierten Darstellungen der weiblichen Figuren der drei gewählten Musicals entstammen männlichen Federn, mit der Besonderheit, dass der Protagonistin *Evitas* ein historisches Vorbild zugrunde liegt. Dennoch ist eine bewusste oder unbewusste Verbreitung bestimmter Rollenbilder möglich. Das Genre des Musicals bietet aufgrund seiner stetig steigenden Popularität zusätzliche Optionen hierzu, wodurch eine Betrachtung von *Evita*, *Les Misérables* und *Mamma Mias!* unter Bovenschens Gesichtspunkten angemessen erscheint.

Es zeigt sich also, dass die Theorien Butlers im Rahmen der Abhandlung dieser Diplomarbeit weniger relevant sind, da die präsentierten Frauenrollen der Musicals *Evita*, *Mamma Mia!* und *Les Misérables* Mainstream-Rollen sind und die von Butler kritisierte Produktion von Heteronormativität und normativer Zweigeschlechtlichkeit reproduzieren. Die einzigen Anknüpfungspunkte an Butlers Theorien lassen sich insofern finden, als *Evita* bei ihrem Vordringen in männerdominierte Bereiche der Gesellschaft durchaus Gendergrenzen überschreitend agiert. Musicals wie beispielsweise *La Cage aux Folles* würden dieser Thematik wohl eher entsprechen. Butlers Ansatz findet insbesondere in poststrukturalistischen Theorien Verwendung und soll hier nur zur Vollständigkeit genannt sein.

2.1. Cinderella-Komplex

„Wir haben nur eine wirkliche Chance zur ‚Befreiung‘ – wir müssen uns von innen heraus emanzipieren. Dieses Buch vertritt die These, daß die persönliche, psychologische Abhängigkeit – der tiefverwurzelte Wunsch, von anderen versorgt zu werden – die stärkste Kraft ist, die Frauen heute unterdrückt. Ich bezeichne sie als den ‚Cinderella-Komplex‘ – ein Netz aus weitgehend unterdrückten Haltungen und Ängsten, das die Frauen in einer Art Halbdunkel gefangenhält. Es verhindert die Entfaltung ihrer vollen geistigen und kreativen

⁶ Lenz, Ilse, *Die neue Frauenbewegung in Deutschland. Abschied vom kleinen Unterschied*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010², S. 358.

Kräfte. Wie Cinderella warten die Frauen noch immer auf ein äußeres Ereignis, das ihr Leben grundsätzlich verändert.“⁷

In dieser Definition zeigte die Autorin Colette Dowling 1984 das wesentlichste Element auf, welches den Cinderella-Komplex charakterisiert: die Passivität. Hiermit spricht sie konkret die Unfähigkeit und Unmöglichkeit von Frauen an, sich aus vorgeschriebenen und festgefahrenen Rollenbildern vergangener Zeiten zu lösen, in denen die Vorstellung von der Frau als ein dem Mann untergeordnetes und ihm nicht ebenbürtiges Wesen dominierte. Insbesondere ist jener Typus der Frauen gemeint, die derartige klischeehafte Ansichten immer noch propagieren. Als ein weiterer wichtiger Bestandteil dieses sozio-historischen Phänomens zeichnet sich im weiteren Verlauf ihrer Analyse die mangelnde Eigenständigkeit jener Frauen ab, die nach Dowling unter der einen oder anderen Form des Cinderella-Komplexes leiden. Die dem Komplex vorangegangene Erziehung der Eltern, welche Dowling als eine der zahlreichen Ursachen für die Entwicklung dieser sozio-psychologischen Sonderform bezeichnet, beschreibt die Autorin folgendermaßen:

„Tausende und Abertausende von Frauen wurden auf eine bestimmte Weise erzogen und waren nie in der Lage, sich der Realität zu stellen, daß wir als Erwachsene allein für uns verantwortlich sind. Wir bekennen uns vielleicht mit Worten zu dieser Idee, aber innerlich akzeptieren wir sie nicht. Alles in unserer Erziehung sprach davon, daß wir Teil eines anderen Menschen sein würden – daß uns das eheliche Glück bis zum Tod beschützen, stärken und aufrechterhalten würde.“⁸

Diese ständige und innerhalb der Erziehung zahlreicher Generationen von Frauen verankerte Sehnsucht nach einer Verbindung und die damit erfolgende Preisgabe der persönlichen Eigenständigkeit stellt einen der eklatantesten Kritikpunkte und gleichzeitig elementarsten Merkmale des Cinderella-Komplexes in der Theorie Dowlings dar. Während Jungen, so die Autorin, von Anfang an zu mehr Unabhängigkeit und Eigenständigkeit erzogen würden, erführen Mädchen im Gegensatz dazu viel mehr an elterlicher Fürsorge. Der soziale Druck der Distanzierung von den Eltern und speziell der Mutter sei im Falle der Mädchen viel geringer, da von ihnen sogar eher eine Form der Identifikation mit ihr gefordert sei. Weiters, so schreibt Dowling, werde von Seiten der Eltern prinzipiell von einer Heirat nach absolvierter Ausbildung der Töchter mit der anschließend erfolgenden Gründung einer Familie durch die Geburt von Kindern ausgegangen, weshalb ein zu hohes Maß an Erlangung von Selbstständigkeit offenbar gar nicht gewünscht

⁷ Dowling, Colette, *Der Cinderella Komplex. Die heimliche Angst der Frauen vor der Unabhängigkeit*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1984, S. 29.

⁸ ebd., S. 9.

scheint. Die wahre Phase der Unabhängigkeit der Frauen bestünde lediglich bis zu dem Zeitpunkt, an dem sie eine Beziehung eingehen und eventuell heiraten, da sie während dieser Zeit selbstbestimmt und ohne finanzielle Abhängigkeit leben könnten. Eben jene Form der Emanzipation vom elterlichen und partnerschaftlichen Umfeld wirke jedoch, so Dowling, auf eine Vielzahl von Frauen bedrohlich und weniger erstrebenswert. Auf diese Ängste und Unsicherheiten der Frauen ließen sich laut der Autorin Rückschlüsse auf ihr Verhalten und die von ihnen angestrebten Berufe ziehen, die sich vorwiegend im kaufmännischen Bereich, dem Erziehungs- und Sozialwesen finden lassen würden. Bei einem Vergleich der Zahlen der Studienanfängerinnen mit jenen der Studienanfänger könne leicht erkannt werden, dass diese zu Beginn sich durchaus noch in einem gewissen Gleichgewicht befinden. Die Anzahl der Doktorandinnen und Habilitandinnen erweise sich jedoch als erschreckend gering, so Dowling. Im Berufsalltag selbst stelle sich die Suche nach weiblichen Führungskräften oftmals als vergeblich heraus. Die Gründe hierfür sieht Dowling in dem mangelnden Vertrauen der Frauen in ihre eigene Leistungsfähigkeit sowie der Angst vor dem Scheitern.

Im weiteren Verlauf ihrer Analyse widmet sich die Autorin ebenso der historischen Entwicklung der voranschreitenden Emanzipation der Frauen. Die wohl wichtigste Phase des Fortschritts der internationalen Frauenbewegung sieht Dowling in den 1970er Jahren:

„Aber erst in den siebziger Jahren kam es zu einem kulturellen Umdenken, und man sah Frauen anders als je zuvor. Jetzt wurde etwas Neues von uns erwartet. Man sagte uns, die alten Mädchenträume seien untauglich und wertlos.“⁹

Begünstigt wurde diese Entwicklung durch Feministinnen wie Alice Schwarzer, die durch die Bekanntmachung der Theorien Simone de Beauvoirs im deutschsprachigen Raum sowie durch eigene Publikationen und die Gründung der Zeitschrift *Emma* wesentliche Impulse setzte.

Propagiert wurde von nun an in der Erziehung der Töchter, dass es erfolgsversprechendere Ziele gebe, die es anzustreben gelte: Geld, Macht und Freiheit, insbesondere die Entscheidungsfreiheit über den weiteren Verlauf des

⁹ ebd., S. 12.

eigenen Lebens: „Freiheit ist besser als Sicherheit, sagte man uns; Sicherheit lähmt.“¹⁰

Diese Form der Verweigerung bringe, so Dowling, zahlreiche zum Teil sehr diffizile Umstellungen und Veränderungen mit sich. Einen Punkt bildet hierbei der Prozess der Loslösung von Autoritätspersonen und den von ihnen vertretenen Wertvorstellungen, welche in manchen Fällen eventuell nicht jenen des jeweiligen weiblichen Individuums entsprochen haben mögen.¹¹

Bezüglich der Sicherheit als lähmender Faktor im Leben einer Frau, zieht die Journalistin Bascha Mika ein ähnliches Resümee. Sie konstatierte in ihrem 2012 erschienenen Werk *Die Feigheit der Frauen*, dass sich viele Frauen auch heute noch nach der Gründung einer Familie eine Art ‚Komfortzone‘ schaffen würden, für die sie ihren Beruf aufgeben und sich stattdessen Heim und Kindern widmen. Einerseits geschehe dies, so Mika, aus der Tatsache heraus, dass Männer nach wie vor mehr verdienen als ihre Frauen. Andererseits wählte ein Großteil der Frauen absichtlich diesen Weg, um möglichen Konfrontationen im Berufsalltag zumindest für eine Weile entfliehen zu können. Das Gefühl, das diese Gruppe von Frauen teile, beschreibt die Autorin so:

„Es wird sich schon jemand finden, der mich ernährt! Es wird schon jemand kommen, der sich für mich verantwortlich fühlt! Es wird doch wohl jemanden geben, der meine Zukunft sichert! Diese Erwartung spukt bei vielen Frauen noch immer im Kopf herum. Wer sich in Städten umschaut, dort, wo die Kreativen und Medienleute wohnen, die Intellektuellen und gutverdienenden Mittelständler, wo die neue Bourgeoisie ihren grüngesprenkelten-liberal-urbanen Lebensstil pflegt, gerade dort also, wo Paare aufgrund ihrer Bildung und ihres ökonomischen Hintergrunds mehr Wahlmöglichkeit haben – dort feiern die alten Rollen fröhliche Urstände: Er verdient, sie ist versorgt.“¹²

Die von Mika in ihrem Werk beschriebenen Phänomene ähneln sehr stark jenen des Cinderella-Komplexes von Dowling. So erinnert insbesondere ein Aspekt, dem Autorin Mika in ihren Recherchen und Interviews oftmals begegnet ist, an den Cinderella-Komplex: Das Kümmersyndrom. Die betroffenen Frauen gehen ganz und gar in ihrer Rolle als für Haushalt und Familienleben Zuständige auf und fügen sich in althergebrachte Lebensmodelle:

„Die Therapeutin Rosemarie Leinemann kennt das Minenfeld aus ihren Paartherapien. Es gibt einfach viele Männer, die von ihren Frauen erwarten, dass sie die alte Rolle übernehmen. Und

¹⁰ ebd., S. 12.

¹¹ vgl. ebd., S. 12.

¹² Mika, Bascha, *Die Feigheit der Frauen. Rollenfalle und Geiselmentalität. Eine Streitschrift wider den Selbstbetrug*, München: Goldmann Verlag 2012, S. 175.

dann wollen die Frauen keine Konflikte oder haben Angst, den Mann zu verlieren, und dann machen sie es ebenso und wehren sich nicht.' Das Kümmersyndrom gedeiht in der Unterwerfung.“¹³

Dowling benennt jedoch den tief verwurzelten Wunsch nach Geborgenheit, welcher in gewisser Weise eine Art der Abhängigkeit bildet, als etwas durchaus Normales:

„Heute weiß ich, daß zwischen unserem weiblichen Hang zur Häuslichkeit und diesen angenehmen Träumen von der Kindheit, die an der Schwelle des Unterbewußtseins zu liegen scheinen, eine Verbindung besteht. Es hat etwas mit Abhängigkeit zu tun: Es ist das Bedürfnis, sich auf jemanden zu stützen – ein Bedürfnis, ernährt, umsorgt und vor Schaden bewahrt zu werden, das in die Kindheit zurückreicht. Dieses Verlangen begleitet uns in das Erwachsensein und fordert ebenso energisch Erfüllung wie das Bedürfnis nach Unabhängigkeit. Der Drang zur Abhängigkeit ist für Männer und Frauen in gewissem Maß normal.“¹⁴

In diesem Zusammenhang lieferte Theresa Crenshaw mit ihrem Werk *Die Alchemie von Liebe und Lust* eine Darlegung der Ergebnisse von endokrinologischen Untersuchungen: Laut Crenshaw Sorge der hohe Östrogenspiegel der Frauen dafür, dass Gefühle mütterlich-liebevoller Fürsorge in ihnen aufkommen und sie im Gegensatz zu Männern weniger aggressiv auftreten und handeln. Diese würden dagegen aufgrund ihres höheren Testosteronspiegels zu Kampfgeist und Lust am Wettstreit neigen.¹⁵

Bascha Mika sieht Hormone ebenfalls als teilweise verantwortlich für eine Art Selbstunterdrückung von Frauen:

„Es ist ein Komplott. Eines, bei dem wir gleichzeitig Ziel, Mitverschwörerin und Vollstreckerin sind. Ein perfides Komplott, das sich der weiblichen Hormone als Waffe bedient. Geschmiedet, um uns biologisch anzuketten. Es ist ein Hormonkomplott, gesteuert von stereotypen Mustern und überkommenen Bildern.“¹⁶

So entstünde ‚hormonell bedingt‘ die Sehnsucht nach einem Partner. Dieses Bedürfnis nach einem ‚Anderen‘ und das Eingehen einer Bindung bezeichnet Dowling speziell im Kontext der Frauen als Behinderung der Entfaltungsmöglichkeiten ihrer Fähigkeiten und ihrer produktiven Arbeit. Kreativität, Engagement und Begeisterung blieben somit verwehrt:

„In dem Märchen, daß unsere Rettung in der Bindung liegt, verbirgt sich die Schlußfolgerung, daß wir nicht unser ganzes Leben lang arbeiten müssen. Viele Frauen reagieren mit heftigem Zorn, wenn sie gezwungen sind, plötzlich wieder zu arbeiten. Arbeiten zu müssen ist irgendwie ein Zeichen, daß sie als Frau versagt haben.“¹⁷

¹³ ebd., S. 113.

¹⁴ Dowling, a.a.O., S. 11-12.

¹⁵ vgl. Crenshaw, Theresa L., *Die Alchemie von Liebe und Lust. Hormone steuern unser Liebesleben*, München: dtv Verlag 1999, S. 212f.

¹⁶ Mika, a.a.O., S. 143.

¹⁷ Dowling, *Der Cinderella Komplex*, S. 56-57.

Die stärkste Form des Cinderella-Komplexes zeige sich, so die Autorin, besonders bei Frauen mit einer niedrig ausgeprägten Selbstachtung. Diese Gruppe hege von allen am meisten den Wunsch nach einem ‚starken Partner‘, der für sie sorgen und sie beschützen könne. Eine derartige Selbstunterdrückung würde sich auch in ihrer Kommunikation niederschlagen. Manche seien dementsprechend verwirrt und neigten häufig zum Vergessen der Inhalte, die sie ihrem Gegenüber gerade eben noch näher bringen wollten. Ebenso oftmals zu bemerken seien, so Dowling, bei Frauen mit einem geringen Selbstwertgefühl die Unfähigkeit, anderen Menschen während eines Gesprächs in die Augen zu blicken, das Auftreten von Stottern, das Versagen der Stimme oder Probleme, den vorangegangenen Gedankengang weiter zu verfolgen.¹⁸

All jene Schwierigkeiten und Verhaltensauffälligkeiten führt Dowling auf massive Leistungsangst zurück beziehungsweise generell Ängste, die in Verbindung mit den Gefühlen der Hilflosigkeit und der Unzulänglichkeit stehen. Hierbei verweist die Autorin konkret auf die Furcht vor Kritik, vor der Äußerung der eigenen Wünsche und Bedürfnisse und davor, ‚Nein‘ zu sagen:

„Diese Formen der Angst erleben hauptsächlich Frauen, denn wir wurden in dem Glauben erzogen, daß es unweiblich sei, für uns selbst zu sorgen und uns zu behaupten. Wir haben den starken Wunsch, für Männer attraktiv zu sein, unbedrohlich, liebenswürdig, ‚feminin‘.“¹⁹

Weiters attestiert Dowling jenen Frauen, die sie zur Gruppe derer zählt, die unter dem Cinderella-Komplex leiden, ein gewisses Maß an Unwohlsein in Situationen, in denen es an ihnen wäre, direkt um etwas zu bitten oder sich über die Ansichten Anderer hinwegzusetzen. Hier gelte es jedoch besonders, nicht aus mangelndem Selbstbewusstsein in klischeehafte Rollen, wie etwa jene der Naiven, der Verführerin oder des kleinen kichernden Mädchens, zu verfallen.²⁰

Ähnliche Auffälligkeiten konstatierte die Autorin Ute Ehrhardt 1994 in ihrem Werk *Gute Mädchen kommen in den Himmel, böse überall hin*. In ihrer Auseinandersetzung mit der Thematik der weiblichen Identitätsbildung stieß sie auf das von ihr als ‚Mona-Lisa-Mentalität‘ betitelte Phänomen. Wie im von Dowling

¹⁸ vgl. ebd., S. 59.

¹⁹ ebd., S. 59-60.

²⁰ vgl. ebd., S. 63.

erforschten Cinderella-Komplex, ist diese ebenfalls von Selbstaufgabe und Fremdbestimmung geprägt.²¹

„Ihre Erziehung gibt ihnen die *weibliche Taktik* mit auf den Weg, ihren Erfolg durch weibliche Attitüden zu suchen: Augenaufschläge, Zurückhaltung, Mütterlichkeit oder Herzlichkeit. Zum Kämpfen, zur harten Auseinandersetzung werden Frauen traditionell in unserer Gesellschaft nicht ermuntert. Sie wachsen in ein Rollenverständnis ‚FRAU‘ hinein, das ihnen suggeriert, daß ein solches Verhalten Schutz vor den Herausforderungen des Lebens gewährt.“²²

Colette Dowling nutzt im Zuge ihrer Analyse der linguistischen Kennzeichen des Cinderella-Komplexes die Kategorisierungen der Sprachwissenschaftlerin Robin Lakoff, die Theorien und Merkmale bezüglich der Sprechweise von Menschen mit geringem Selbstwertgefühl aufstellte und folgende Auffälligkeiten konstatierte:

„Leere‘ Adjektive (herrlich, phantastisch, schrecklich, etc.), die wenig oder nichts aussagen und das Gesagte nur ausschmücken. Menschen, deren Ausdrucksweise mit solchen Adjektiven gespickt ist, werden grundsätzlich nicht ernst genommen.

Rhetorische Redewendungen nach eindeutigen Aussagen. (Es ist sehr heiß heute ... nicht wahr?)

Das Senken oder fragende Heben der Stimme am Ende einer Feststellung, wodurch sie abgeschwächt wird.

„Ausweichende‘ oder modifizierende Wendungen (‚etwa‘, ‚ungefähr‘, ‚vermutlich‘), die Zögern und Unentschlossenheit suggerieren.

„Überkorrekte‘ und übertrieben höfliche Sprache (keine Widersprüche äußern oder sorgfältig jeden Anklang von Dialekt vermeiden).“²³

Speziell in den sprachlichen Ausdrucksweisen der Frauen sieht Dowling eine Form der Krise der Weiblichkeit. Konflikte über die Definitionsfrage nach dem, was ‚weiblich‘ und was ‚unweiblich‘ sei, verhindere ein harmonisches und voll integriertes (Arbeits-)Leben der Frauen und löse, so die Autorin, eine regelrechte ‚Geschlechtspanik‘ aus. Die größte Angst der darunter leidenden Gruppe von Frauen bestünde darin, das Hin- und Hergerissen-Sein zwischen einem möglichst unabhängigen und emanzipierten Auftreten und gleichzeitig einem nicht zu ‚maskulinen‘ Verhalten zu überwinden. So gesehen dient Sprache als eines der zahlreichen Mittel, um den Cinderella-Komplex zu bewältigen: „Mit anderen Worten: Karrierefrauen, die sich auf ‚unsicher deklarative Aussagen‘ verlassen, werden wahrscheinlich noch lange Zeit nur in den Vorzimmern der Macht sitzen.“²⁴

Abschließend ist im Zusammenhang mit dem Cinderella-Komplex und allen ihm ähnlichen Phänomenen auf den Generationenvertrag einzugehen: So forderte beispielsweise der deutsche Journalist Sven Kuntze, dass kinderlose Paare mehr

²¹ vgl. Erhardt, Ute, *Gute Mädchen kommen in den Himmel, böse überall hin. Warum Bravsein uns nicht weiterbringt*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1994, S. 138-174.

²² ebd. S. 140.

²³ ebd., S. 64.

²⁴ Dowling, *Der Cinderella Komplex*, S. 65.

Steuern zahlen sollten, um die Aufrechterhaltung des Pensionssystems zu garantieren.²⁵ Diesbezüglich stellen sich jedoch Fragen nach der Berechtigung solcher Diskriminierung und nach der Durchführbarkeit. Statt Kinderlosigkeit unter Sanktionen zu stellen, müsste sich etwa ein gesellschaftlicher und politischer Wandel vollziehen, der sowohl die wirtschaftliche Belastung von Eltern, die Nachteile für Karrieren als auch die Lage Alleinerziehender verbessern würde.

2.2. Weibliche Sozialisation

Die Anzahl derjenigen Autorinnen und Autoren, die sich bereits mit diversen Formen des Feminismus beschäftigten, ist kaum zu überblicken. Zu ihnen zählt auch Christa Bast. In ihrer Analyse *Weibliche Autonomie und Identität* thematisierte sie 1988 die rollenspezifischen Stereotype. Im Zentrum ihrer Untersuchungen standen einschlägige Forschungen im Hinblick auf die Verlaufsformen weiblicher Sozialisationsprozesse und anschließend erfolgende Auseinandersetzungen mit Prozessen der Identitätsbildung.

Bast konstatiert gleich zu Beginn, dass speziell weibliche Sozialisation und deren Erforschung in der Vergangenheit stets mit dem Fokus auf Geschlechtsunterschiede geschah. Insbesondere die psychologische Forschung wurde durch zwei Postulate geprägt: Einerseits lag der Schwerpunkt in der Betrachtung auf den Fortpflanzungs- und Gebärfähigkeiten der Frauen, andererseits bildete die Überzeugung, dass männliches und weibliches Verhalten im Zusammenhang mit Fähigkeiten und Leistungen generell verschieden seien, einen wesentlichen Ausgangspunkt zahlreicher Theorien und Praktiken. Der ‚von Natur aus‘ determinierte Charakter gebe eine unabänderliche Struktur und Bestimmung des Menschen vor, welche als Gründe für die Unterschiedlichkeiten zwischen den Geschlechtern bezeichnet wurden.²⁶

Diese These der naturgegebenen Unterschiede zwischen den beiden Geschlechtern evozierte speziell gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Annahme, dass Leistungen

²⁵ vgl. http://www.focus.de/kultur/kino_tv/focus-fernsehclub/tv-kolumne-dummy-tv-kolumne-dummy_id_4280691.html [Zugriff am 11.12.2014]

²⁶ vgl. Bast, Christa, *Weibliche Autonomie und Identität. Untersuchungen über die Probleme von Mädchenerziehung heute*, Weinheim: Juventa Verlag 1988, S. 15.

von Frauen aufgrund der Menstruation gemindert würden. Bast sah diese Theorie bis in die späten 1980er Jahre in zahlreichen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens weiterhin verankert, insbesondere im Sport.²⁷ Diese Annahme scheint bis heute auch im Kunst- und Kulturbetrieb, wie beispielsweise Opern- und Musicalbühnen, verankert zu sein, da Sängerinnen nach wie vor versuchen, wichtige Aufführungen und TV-Aufzeichnungen möglichst nicht während ihrer Periode stattfinden zu lassen bzw. diese mittels Einnahme von Hormonen zu verschieben. Dass das in diesem Zusammenhang oftmals erwähnte prämenstruelle Syndrom (PMS) großen Einfluss sowohl auf den Körper als auch auf die Psyche von Frauen hat, zeigen zahlreiche Untersuchungen:

„Das PMS beschreibt einen Leistungsabfall, depressive Verstimmungen, Ängstlichkeit, Anspannung, Stimmungsschwankungen, Reizbarkeit, Konzentrationsschwierigkeiten, leichte Ermüdbarkeit, Appetit- und Gefühlsschwankungen, Schlafstörungen und körperliche Symptome wie z.. Überempfindlichkeit oder Schwellung der Brüste, Kopf-, Gelenk- und Muskelschmerzen, Gewichtszunahme und/oder das Gefühl des Aufgedunsenseins. Rund dreiviertel aller Frauen im gebärfähigen Alter nehmen physische und psychische Veränderungen vor Beginn der Menstruation wahr. Angaben zur Prävalenz des PMS schwanken je nach Definition zwischen 20 und 50%.“²⁸

In diesem Zeitraum kann durchaus eine gehäufte Unfallgefahr auftreten, die auf Unwohlsein und teilweise auch auf Schlafmangel in der Zeit vor der Menstruation zurückzuführen ist.²⁹

Derartige Behauptungen und Versuche bergen die Gefahr, eine Art der ‚biologischen Vorherbestimmung‘ menschlichen Verhaltens zu vollziehen und in ihren weiterführenden Interpretationen als Mittel zur Untermauerung sexistischer und zum Teil auch rassistischer Argumente zu werden, so Bast. Ebenso evolutionär begründete Theorien, die auf spezifische Rollenkonzepte im Zeitalter der Jäger und Sammler verweisen, werden oftmals als Legitimation und Manifestation bestehender Geschlechterunterschiede herangezogen. Bast erachtet es als durchaus sinnvoller, sich Untersuchungsergebnissen zuzuwenden, deren Fokus auf praktischen Erziehungsvollzügen und deren Folgewirkungen liegt.³⁰

Als das wohl wichtigste und prägendste Element innerhalb der Sozialisation von Kindern bezeichnet Bast die Familie der Heranwachsenden. Ihr obliege die

²⁷ vgl. ebd., S. 16.

²⁸ http://bmjg.gv.at/cms/home/attachments/5/3/5/CH1102/CMS1329822770089/frauengesundheitsbericht_2010_2011.pdf S. 211. [Zugriff 11.12.2014]

²⁹ vgl. de Zambotti, Massimiliano et.al., „Autonomic regulation across phases of the menstrual cycle and sleep stages in women with premenstrual syndrome and healthy controls“, *Psychoneuroendocrinology* 38/11, November 2013.

³⁰ vgl. ebd., S. 19.

Verantwortung der Einführung der Kinder in das vorherrschende gesellschaftliche Normen- und Regelsystem, speziell in Bezug auf das von der Gesellschaft geforderte (geschlechtsspezifische) Verhalten. Dabei gilt für das Sozialgefüge der Familie selbst, sich stets offen gegenüber Veränderungen und gesellschaftlichen Strömungen zu zeigen, um die erforderlichen Leistungsansprüche der Umwelt ihren Kindern näher bringen zu können. All jenen Anforderungen können, so Bast, jedoch insbesondere moderne Kleinfamilien kaum noch gerecht werden, da sie im Laufe der Zeit zusehends auf ihre funktionalen Leistungen, wie etwa die Garantie der biologischen und emotionalen Entwicklung des Kindes, reduziert wurden. Zusätzlich stünden sie einer permanenten Konfrontation einer in die Erziehung eingreifenden Umwelt gegenüber, welche äußerst schwer zu bewältigen ist. In heutigen, vor allem westlichen, Gesellschaften liege laut der Autorin eine vollkommen andersartige Strukturierung der Kindheit und Jugendzeit vor als in vorangegangenen Gesellschaftsformen. Bast erstellte die These, dass Kinder früherer Generationen noch über mehr Distanz vom Erwachsenenleben verfügen konnten, während sie heutzutage viel stärker an der Konsum- und Medienwelt ihres erwachsenen Umfelds teilhaben. All jene in der Welt vor sich gehenden Entscheidungen und Veränderungen seien nun nicht mehr lediglich eine Angelegenheit der Eltern, sondern betreffen immer mehr auch ihre Kinder, wodurch ein früher einmal existierender ‚Schonraum‘³¹ nur noch selten vorhanden sei. Diesen zahlreichen Elementen schreibt Bast eine enorme Bedeutung in Bezug auf die Herausbildung gesellschaftlicher Rollenbilder zu:

„Auch wenn die Familie auf Reproduktions- und Konsumtionsfunktion reduziert ist, so vermittelt sie dennoch dem Kind lebenslang wirksame primäre Grundorientierungen und Verhaltensweisen, die vom Kind auf andere gesellschaftliche Bereiche transferiert werden.“³²

Einen markanten Unterschied zwischen der männlichen und der weiblichen Sozialisation verortet Bast in dem relativ früh einsetzenden und oftmals spezifisch angepassten Vergesellschaftungsprozess von Mädchen. Dieser beginne laut Bast bereits während der Schwangerschaft, da sich in dieser Zeit schon bestimmte Erwartungshaltungen und Wünsche der Eltern im Zusammenhang mit dem Geschlecht des Kindes herausbilden würden. Die nun daraus resultierenden Rollenbilder dominieren daher bereits das Leben ungeborener Kinder.³³

³¹ Bast, *Weibliche Autonomie*, S. 119.

³² ebd., S. 36-37.

³³ vgl. ebd., S. 23.

„Rollenstereotype werden mit Hilfe idealtypischer Leitbilder reproduziert. Das idealtypische Leitbild von einem Mädchen bzw. einem Jungen determiniert die geschlechtsspezifischen Erwartungen der Eltern und der Umwelt an die Kinder. Die Erwachsenen formulieren von dorthin ihre Anforderungen und leiten spezifische Erziehungsziele ab, die jeweils wieder das Erfahrungsspektrum für Mädchen und Jungen unterschiedlich gestaltet.“³⁴

Hierbei wird die Bedeutung der Umstände, in denen ein Kind, egal welchen Geschlechts, heranwächst (Eltern, Umfeld, etc.) klar festgehalten. Innerhalb der Gender- und Rollenbildforschung bildeten sich in den letzten Jahrzehnten zusehends Erkenntnisse über unterschiedlichste Implementierungsmöglichkeiten der Rollenmodelle, wie Stefan Aufenanger erläutert. Zu Beginn steht bei dem Autor der ‚lerntheoretische Ansatz‘. Dieser besage, dass für das Erlernen von geschlechtsspezifischen Verhaltensmustern ein vorbildhaftes Modell von äußerster Wichtigkeit ist. Durch Imitation und Identifikation würde das erwartete Benehmen übernommen werden. Aufenanger verweist ebenfalls darauf, dass die Propagierung der diversen Lebensmodelle und der damit verbundenen Erwartungen an Kinder nicht nur durch die erziehungsberechtigten Erwachsenen, sondern auch über die Medien stattdende.

Die ‚Kognitionstheorie‘ hingegen gesteht Kindern bereits ein größeres Maß an Entscheidungsfähigkeit zu. Sie beinhaltet die Überzeugung, dass diese sich bereits selbst kognitiv einem bestimmten Geschlecht zuordnen, um danach die diesem Geschlecht zugehörigen Eigenschaften (und Stereotype) zu übernehmen. Freuds Theorien innerhalb der Psychoanalyse konzentrieren sich, so Aufenanger, in ihren Erläuterungen insbesondere auf die Genese der als männlich bezeichneten Geschlechtsrolle, deren Lösung in der Bewältigung der ödipalen Krise zu finden sei, bei der sich der Sohn an einer Vaterfigur zu orientieren versucht. Im Gegensatz dazu würden sich Mädchen eher mit der Mutter identifizieren.³⁵

Aufenanger beschreibt in seiner Auseinandersetzung auch neuere Geschlechtsrollentheorien. So verweist er beispielsweise auf Nancy Chodorow, die bei Mädchen und Jungen zwei unterschiedliche Identifikationsprozesse feststellte. Demnach erfolge die Übernahme der spezifischen Geschlechtsrolle bei Mädchen durch die Identifikation mit einer konkreten Person, die oftmals die Mutter darstelle. Dies bezeichnet Chodorow als ‚personale Identifikation‘. Die ‚positionale

³⁴ ebd., S. 25.

³⁵ vgl. Aufenanger, Stefan, „Neue Helden für die Männer. Eine sozialisationstheoretische Betrachtung von Männlichkeit in den Medien“, *Geschlecht und Medien*, Hg. Gitta Mühlen Achs, München: 1995, (= Reihe Medienpädagogik 7), S. 71-78.

Identifikation', welche von Jungen durchlaufen wird, beschreibe hingegen die, aufgrund der häufigen Abwesenheit des Vaters erfolgende objektbezogene Identifikation mit verschiedenen männlichen Vorbildern und deren Attributen.³⁶ Hierbei ist jedoch zu betonen, dass Stefan Aufenangers Analyse aus dem Jahre 1995 stammt und somit einige der hier dargelegten Theorien mittlerweile ihre Aktualität überschritten haben mögen, wohingegen andere wiederum nach wie vor als gültig bezeichnet werden können. So ist etwa aktuell der Großteil des pädagogischen Personals in Kindergärten und des Lehrkörpers an Schulen weiblich, folge dessen fehlen oft männliche Bezugspersonen in der Bildungslaufbahn. Viele Kinder wachsen bei ihren alleinerziehenden Müttern auf während sich ihre Väter privat anders orientiert haben oder beruflich sehr engagiert sind. Aus heutiger Sicht wären hingegen die steigende Bedeutung virtueller und fiktionaler Vorbilder sowohl bei Mädchen als auch Jungen zu erwähnen.

Aufenangers Thesen stehen Basts³⁷ sechs sozialisationstheoretische Ansätze gegenüber: Der ‚humanbiologische Ansatz‘, der ‚entwicklungspsychologische Ansatz‘, der ‚lerntheoretische Ansatz‘, der ‚psychoanalytische Ansatz‘, der ‚interaktionistische Ansatz‘ sowie der ‚rollentheoretische Ansatz‘.³⁸

Für den weiteren Verlauf der Analyse von Geschlechterrollen ist besonders die Betrachtung des ‚rollentheoretischen Ansatzes‘ von großem Interesse. Für Bast steht dieser jedoch in direktem Zusammenhang mit dem ‚interaktionistischen Ansatz‘, welcher den Fokus auf die Frage nach der Identität der Menschen und deren Fähigkeit zur Interaktion legt und gleichzeitig für die Autorin ein geeignetes Instrument zur Interpretation darstellt. Der ‚rollentheoretische Ansatz‘ würde den

³⁶ vgl. Amlacher, Sabrina, „Vermittelte Rollenbilder im Journalismus. Eine Untersuchung der Frauenzeitschrift ‚Wienerin‘ und des Männermagazins ‚Wiener‘ auf vermittelte Frauen- und Männerbilder sowie auf vermittelte Geschlechterstereotype“, Dipl., Universität Wien, Publizistik- und Kommunikationswissenschaft 2009, S. 65-66.

³⁷ Michèle Barrett, Professorin das Modernen Literatur und Kulturtheorie an der Queen Mary University of London, beschäftigte sich etwa zur selben Zeit wie Bast mit der Frage nach der Bildung von weiblicher Identität, wobei sie sich insbesondere auf den marxistischen/materialistischen Feminismus bezog. Die damals vorliegenden feministischen Ansätze erachtete sie als unbefriedigend, speziell die von Bast ebenfalls kritisierte Berufung innerhalb der Erziehung auf biologische Unterschiede zwischen Frauen und Männern. Aus marxistischer Perspektive, so Barrett, diene diese Ausformung einer sexistischen Ideologie, welche zu deuten ist als „Widerspiegelung der materiellen Bedingungen männlicher Macht und Herrschaft“ (Barrett, Michèle, *Das unterstellte Geschlecht. Umrisse eines materialistischen Feminismus*, Berlin: Argument-Verlag 1983, S. 82-83.). Generell jedoch habe der Feminismus laut Barrett durchaus eine wichtige Rolle gespielt, selbst wenn der Kapitalismus als Form der Ideologie aufgrund der lange Zeit nicht erfolgten Einbeziehung der Geschlechterfrage als System von Feministinnen ungeeignet sei (vgl. ebd., S. 83.).

³⁸ vgl. Bast, *Weibliche Autonomie und Identität*, S. 14.

jeweiligen Individuen hingegen wenige Möglichkeiten zur Formulierung eigener Bedürfnisse und Ansprüche bieten. Als ungeeignet bezeichnet Bast die beiden genannten Ansätze jedoch, falls als Ausgangspunkt die These bestünde, dass die Bildung von Identität in einem hohen Maß durch subjektive Reflexion und „historisch-biographische Vergewisserung“³⁹ erfolge und erst durch gesellschaftlich vermittelte Rollenstereotype geprägt würden:

„Von daher bietet sich an, unabhängig von dem je einzelnen sozialisationstheoretischen Paradigma, das den empirischen Untersuchungen zur geschlechtsspezifischen Sozialisation zugrunde liegt, die diesbezüglichen Befunde zunächst einmal auszuwerten und dann auf ihren möglichen Beitrag für die Fundierung von weiblicher Identität hin zu befragen.“⁴⁰

In ihrer Auseinandersetzung aus dem Jahre 2012 widmete sich Renate Nestvogel⁴¹ der generellen Frage nach der Wichtigkeit des Geschlechts von Kindern und versuchte, die Differenzen zwischen einem kulturellen System, welches die Zweigeschlechtlichkeit verlangt, und biologisch bedingten Vorgaben herauszuarbeiten. Evolutions-/naturgegebene Unterschiede zieht Nestvogel jedoch in Zweifel, da nicht jeder Mensch von Geburt an eindeutig einem der beiden Geschlechter zugeordnet werden könne, auch wenn eine derartige Form der Kategorisierung gegebenenfalls durchaus durch Operationen und Hormonbehandlungen vollzogen werden. Anschließend liefert die Autorin einen kurzen Abriss der Geschichte der geschlechterspezifischen Sozialisation, indem sie sowohl das bis ins 18. Jahrhundert populäre Ein-Geschlecht-Modell bis zur Verbreitung der Theorie der Zweigeschlechtlichkeit beleuchtet. Laqueur stellte hierzu die These auf, dass es sich bei dieser Entwicklung um eine Notwendigkeit handelte, da es die gesellschaftliche Macht im Verhältnis zwischen den beiden Geschlechtern abzusichern und zu stabilisieren galt.⁴² Ebenso erwähnt Nestvogel den Glauben diverser Kulturen, speziell indischer und mexikanischer indigener Völker, an ein drittes Geschlecht. Im Zuge dessen verweist Nestvogel auf die Anthropologin Margret Mead, die bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in ihren Studien konstatierte, dass vorherrschende Geschlechtscharakteristika keinem natürlichen, sondern einem durchwegs anerzogenen und sozialisierten Ursprung entstammen. Nestvogel hält fest, dass jede Debatte über die Sozialisation der Geschlechter, die

³⁹ Bast, *Weibliche Autonomie und Identität*, S. 14.

⁴⁰ ebd., S. 15.

⁴¹ Nestvogel, Renate, *Sozialisation der Geschlechter*, in: Arbeitsgemeinschaft Interkulturelle Pädagogik, Universität Duisburg-Essen, https://www.uni-due.de/agip/agip_16409.shtml [Zugriff 11.12.2014]

⁴² ebd., [Zugriff 11.12.2014]

von der Grundannahme der Existenz einer naturgegebenen Zweigeschlechtlichkeit ausgeht, stets als eine Form der Akzeptanz dieser anzusehen ist. Sie betont abermals, dass es sich jedoch lediglich um ein gesellschaftliches Konstrukt handle.

Im weiteren Verlauf präsentiert Nestvogel diverse Ansätze der Forschung im Bereich der geschlechtsspezifischen Sozialisation. Während ‚organismische, anlageorientierte‘ und ‚biologistische Ansätze‘ von dem Verständnis eines Zusammenhangs zwischen den unterschiedlichen biologischen Gegebenheiten und damit einhergehenden männlichen und weiblichen Wesensmerkmalen ausgehen, basieren ‚sozialdeterministische Ansätze‘ auf der These, dass männliche und weibliche Identitäten lediglich gesellschaftliche Konstrukte sind:

„Eine männliche bzw. weibliche Sozialisation ist nach einem strukturfunktionalen Verständnis dann gelungen, wenn sich die Individuen den gesellschaftlichen geschlechtsspezifischen Rollenvorgaben anpassen, diese verinnerlichen und entsprechend handeln.“⁴³

Im Ansatz der ‚kontextuellen Entwicklung‘ werden sowohl gesellschaftliche Konventionen als auch biologische Umstände berücksichtigt. Ein generelles biologisches Verständnis bezüglich der Aussagekraft von Chromosomen und Genen im Zusammenhang mit menschlichem Verhalten wird jedoch strikt abgelehnt. Lediglich die eklatantesten Unterschiede, wie beispielsweise die Menstruation und die Gebärfähigkeit der Frauen, werden hierbei in die Betrachtung mit eingeschlossen. Demgegenüber steht beispielsweise Theresa Crenshaws Ansatz, dass die sehr unterschiedlichen hormonellen Dispositionen von Männern und Frauen in gewissem Maße Einfluss auf ihr Verhalten nehmen.⁴⁴

‚Ökologisch-systemische Ansätze‘ stellen insbesondere die vorliegende Umwelt und die damit verbundenen Sozialisationsbedingungen speziell in westlichen Industriestaaten aufgrund ihrer dominanten Vergeschlechtlichung in den Vordergrund. Hierbei überwiegt die These, dass sich Geschlechterverhältnisse auf fünf miteinander verbundenen Ebenen analysieren lassen könnten: ‚Individuum‘, ‚Interaktion und Tätigkeit‘, ‚Institution‘, ‚Gesellschaft‘, ‚Weltsystem‘. Laut Nestvogel würden ‚ökologisch-systemische Ansätze‘ versuchen, die Vergeschlechtlichung der Gesellschaft auf sämtlichen der genannten Ebenen darzustellen und deren Resultate

⁴³ ebd. [Zugriff am 11.12.2014]

⁴⁴ vgl. Crenshaw, Theresa L., *Die Alchemie von Liebe und Lust*, S. 169-300.

innerhalb sich vollziehender Sozialisationsprozesse zu analysieren. Das kategorisierende Ordnungsprinzip des Geschlechts, so Nestvogel, lege in zahlreichen Bereichen männliche und weibliche Rollenmodelle fest, jedoch unter der Prämisse, dass die erlebte Umwelt vom jeweiligen Individuum aktiv rezipiert und gestaltet werden kann und diesem nicht zwangsweise aufoktroziert wird:

„Gender regelt die Sozialbeziehungen im Alltag wie auch die umfassenderen sozialen Strukturen wie soziale Klassen und die Hierarchien bürokratischer Organisationen [...] Die vergeschlechtlichte Mikrostruktur und die vergeschlechtlichte Makrostruktur reproduzieren und verstärken einander wechselseitig. Die soziale Reproduktion von Gender in Individuen reproduziert auch die vergeschlechtlichte Gesellschaftsstruktur, konstruieren die Individuen doch, indem sie Gender-Normen und -Erwartungen in der direkten Interaktion in Handeln umsetzen, die vergeschlechtlichten Herrschafts- und Machtsysteme“⁴⁵

‚Reflexiv-handlungstheoretische Ansätze‘ verschreiben sich im Gegensatz dazu vielmehr der Betrachtung konkreter Interaktionen, in denen weibliches bzw. männliches Verhalten zu beobachten ist. Demnach könne dieses reflektiert und gegebenenfalls angepasst beziehungsweise verändert werden.

Ein wesentlicher Kritikpunkt, der laut Nestvogel alle genannten Ansätze betrifft, ist, dass einige der darin involvierten Begrifflichkeiten, wie beispielsweise ‚Selbstsozialisation‘ oder ‚Selbstorganisation‘, von einem Menschenbild der komplett eigenständigen und handlungsfähigen Individuen ausgeht. Hierbei weist die Autorin auf die Gefahren derartiger Vorgangsweisen hin und warnt vor einer etwaigen Unterschätzung der kulturellen und umfeldbedingten Erziehungsverhältnisse heranwachsender Generationen.

Im speziellen Bezug auf die Frage nach der weiblichen Sozialisation verweist Nestvogel auf die in der aktuellen feministischen Forschung dominierende Annahme, dass das Geschlecht eines Mädchens und alle damit verbundenen gesellschaftlich erforderten Verhaltensweisen im selben Maße wie die soziale oder ethnische Herkunft innerhalb des Bildungssystems zu groben Chancenungleichheiten führen kann. Derartige Theorien beschrieben laut Nestvogel ebenso, dass durch Lehrpläne und pädagogische Maßnahmen eine Art verborgene Sozialisierung hin zum Bild zeitgenössischer Geschlechterstereotype vollzogen werde. Als Ziel, welches es nicht aus den Augen zu verlieren gelte, beschreibt Nestvogel durch die Zitierung Nyssens eine „Geschlechterorientierung, die auf die Entwicklung aller kognitiven, sozialen und

⁴⁵ Lorber, Judith, *Gender-Paradoxien*, Opladen: Leske+Budrich Verlag 1999, S. 47.

emotionalen Potentiale unabhängig von der Geschlechtszugehörigkeit der SchülerInnen zielt“⁴⁶.

Den Erwerb geschlechterspezifischen Verhaltens bezeichnet Nestvogel als einen durchaus komplexen Prozess, der abhängig von Forschungsansätzen und Geisteshaltungen der jeweiligen Untersuchenden unterschiedlich geprägt ist. Nestvogel betont, dass sie in ihrer Auseinandersetzung mit der Thematik einem Verständnis der kontextuellen Kindesentwicklung, wie sie bereits zuvor beschrieben wurde, folgt und verdeutlicht erneut die Konstruiertheit der Zuschreibung von Charaktereigenschaften und Handlungsweisen als männlich oder weiblich.

Einen wesentlichen Beitrag zur Erlangung der von der jeweiligen Gesellschaft geforderten Wesenszüge von Jungen und Mädchen leiste, so Nestvogel, ebenso das schulische Umfeld und im weiteren Verlauf das gesamte innerhalb eines Staates existierende Bildungssystem. Weiters beschreibt die Autorin den nach wie vor bestehenden Tatbestand einer höheren Schulabsolventinnenquote von Mädchen in Deutschland aber gleichzeitigen Chancenungleichheit bei der Erreichung der gewünschten Anstellung im beruflichen Alltag.

Um als Frau überhaupt einen Beruf ergreifen zu können, sei laut Brandes und Roemheld generell zunächst das passende politische und soziale Klima in einer Gesellschaft notwendig. Demnach hänge es sehr stark von staatlichen Maßnahmen ab, ob es für den weiblichen Teil der Bevölkerung möglich ist, in so genannte ‚Männerdomänen‘ wie beispielsweise Politik und Wirtschaft vorzudringen. Im weiteren Verlauf entscheide oftmals nicht das betroffene Individuum selbst über sein berufliches Fortkommen, sondern in großem Maße die vorherrschende Gesellschaft über deren Rollenzuweisung und Geschlechterstereotype.⁴⁷

Die Entwicklungen und Vorgangsweisen bei der gesellschaftlichen Bestimmung von Männlichkeit und Weiblichkeit sind insbesondere im Bereich der sozialpolitischen Berufssparten zu finden. Durch geschlechtsspezifische Arbeitsmärkte kommt es häufig zu Diskriminierungen der Frauen, da ihnen eine bestimmte und konservativ beengte Rolle zugewiesen wird, in der es kaum Möglichkeiten zur Entfaltung gibt. Da diese Tätigkeitsbereiche zumeist keinerlei Autonomie im Handeln bieten, erweist es

⁴⁶ https://www.uni-due.de/agip/agip_16409.shtml [Zugriff am 11.12.2014]

⁴⁷ vgl. Brandes, Holger/Regine Roemheld, Männernormen und Frauenrollen. Geschlechterverhältnisse in der sozialen Arbeit, Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt 1998, S.13.

sich für Frauen als ungemein schwierig in Führungspositionen vorzudringen. Ebenso erfolgt eine oftmals gravierend schlechtere Bezahlung als in männlich definierten Berufsfeldern:

„In männlich definierten Arbeitsbereichen – den gestaltenden, entscheidenden, planenden – werden Frauen in der Regel der Definitionsmacht des Mannes unterworfen. Ihnen werden Fähigkeiten – vergleichbar den oben beschriebenen Erwartungen an die Männer – nicht nach ihrer persönlichen Leistung, sondern per Definition zugeschrieben, die einer kritischen Überprüfung selten standhält. Diese normativen Rollenbilder werden von Männern definiert und sind für das Gesellschaftsbild der Person Frau bestimmend und untermauern damit weiterhin den männlichen Herrschaftsanspruch. Im Interesse dieses Anspruchs werden Einzelbeobachtungen verallgemeinert und einem mit einem bestimmten biologischen Geschlecht ausgestatteten Menschen zugeschrieben (typisch Mann, typisch Frau).“⁴⁸

Interessante Zahlen zur Gleichstellung zwischen Frauen und Männern bietet der jährlich erscheinende Global Gender Gap Report, der statistisch auswertet, wie viel Gleichheit beziehungsweise Ungleichheit in einem Land vorherrscht. Die ermittelten Werte reichen von 0, als Indikator für vollkommene Ungleichheit, bis 1 für absolute Gleichstellung. 2013 wurde das Ranking von Island mit einem Wert von 0,8731 angeführt, während der Jemen mit einem Wert von 0,4609 das Schlusslicht von 136 Ländern bildete. Deutschland belegte mit 0,7583 den 14. Platz, während Österreich mit einem Wert von 0,7437 den 19. Platz erreichte. Die Länder, in denen die Handlungen der nachfolgend präsentierten Musicals stattfinden, rangieren im ersten bzw. zweiten Drittel der Auflistung (Argentinien auf Platz 34 mit 0,7195, Frankreich am 45. Platz mit 0,7089 und Griechenland auf Platz 81 mit 0,6782).⁴⁹

All jenen verschiedenen Zugängen und Forschungsmethoden sei laut Bast gemeinsam, dass in den meisten Fällen bereits vor Beginn der Forschungsarbeiten von einem bestimmten Bild von Männlichkeit und Weiblichkeit ausgegangen und somit von Anfang an eine Form der Geschlechterdifferenz unterstellt werde. Daraus ergibt sich als Tatsache, dass sämtliche geschlechtsspezifisch zugeschriebenen Charaktermerkmale durchaus bei beiden Geschlechtern zu finden sein können. In diesem Zusammenhang kritisiert Bast auch Vorgehensweisen einiger feministischer Forschungsansätze, die im Zuge ihrer Arbeiten oftmals selbst auf das Bild der schwachen, hilflosen und den Männern ausgelieferten Frauen zurückgriffen.

⁴⁸ Brandes/Roemheld, *Männernormen und Frauenrollen*, S.14-15.

⁴⁹ vgl. http://www3.weforum.org/docs/WEF_GenderGap_Report_2013.pdf S. 12f [Zugriff am 11.12.2014]

2.3. Rollenbilder heute

Im Rahmen einer 2009/2010 erfolgten Eurydice-Studie, benannte Androulla Vassiliou, EU-Kommissarin für Bildung, Kultur, Jugend und Mehrsprachigkeit, das ungebrochene Vorherrschen der traditionellen Rollenbilder als das größte Problem im Bereich der Bildung und der Gleichstellung der Geschlechter. Diese Studie deckte insgesamt 29 Länder ab, darunter sämtliche EU-Mitgliedsstaaten außer Bulgarien sowie Island, Liechtenstein und Norwegen.

Als das markanteste Ziel der EU attestierte die Studie die Infragestellung von Geschlechterstereotypen. Festgestellt wurde, dass bis auf einige wenige Ausnahmen alle EU-Länder eine Politik der Gleichstellung im Bildungsbereich verfolgen oder zumindest planen. So würde etwa eine Forcierung der Einsetzung von Frauen in Entscheidungsgremien, eine Durchbrechung vorherrschender Schulerfolgsmuster und eine Bekämpfung der Belästigung aufgrund des Geschlechts stattfinden. Regierungsinitiativen, welche die Information für Eltern über Gleichstellungsfragen sowie die Förderung der Geschlechtergleichstellung im Bildungsbereich umfassen, seien jedoch äußerst rar.⁵⁰

In den meisten europäischen Staaten, so die Studie, gäbe es durchaus eine Beschäftigung mit dem Thema der Gerechtigkeit für beide Geschlechter, doch wären gleichzeitig große Unterschiede in Umfang und Gestaltung von rechtlicher und politischer Seite vorhanden. Je nach Staat sei die Gleichstellung in unterschiedlichem Ausmaß in der Gesetzgebung verankert. Weiters würden sich die gesetzlichen Rahmenvorgaben oftmals auf sehr verschiedene Aspekte der Gleichstellung konzentrieren.

Im Bereich der Bildung bestätigt die Eurydice-Studie das weithin vorherrschende Bild, dass Mädchen zumeist bessere Noten erzielen und höhere Abschlüsse erreichen als ihre männlichen Altersgenossen, welche hingegen häufiger ein Schuljahr wiederholen müssen oder sogar die Schule abbrechen. Als auffallend bezeichnet die Studie das Phänomen, dass lediglich einige wenige Länder diesem Scheitern der Jungen offenbar keine politischen Maßnahmen entgegenzusetzen wissen. Nicht zu verachten sei nach wie vor der enorme Einfluss, den sozio-

⁵⁰ vgl. ebd., [Zugriff am 11.12.2014]

ökonomische Hintergründe auf die Leistung von Kindern und Jugendlichen, gleich welchen Geschlechts, nehmen können.

Als eine Form der Entgegenwirkung von geschlechtsspezifischen Unterscheidungen in den diversesten Teilgebieten, konstatierte die Eurydice-Studie die Unterstützung der EU für Kooperationen zwischen den einzelnen Mitgliedsstaaten. Einen wichtigen Faktor bilde hierbei der Kampf gegen soziale Ungerechtigkeiten und Diskriminierungen. In der Untersuchung des Verlaufs der Berufsberatung und –ausbildung gelangte man zu dem Ergebnis, dass gendersensible Ausrichtungen oftmals eher auf Mädchen abzielten, speziell um diesen einen Einstieg in Berufssparten der Technik oder Naturwissenschaften nahe zu legen. Im Hochschulbereich fänden sich ebenso derartige Maßnahmen, vor allem in der Studienberatung. Nationale Initiativen oder Vorgehensweisen gegen Geschlechterstereotype bei der Studien- und Berufswahl mit dem Fokus auf Jungen gäbe es nahezu keine, so Eurydice. Deshalb sei es kaum verwunderlich, dass auch heutzutage der Frauenanteil in den Fächern der Bildung, Gesundheit, Pflege, Geisteswissenschaften und Kunst besonders hoch sei, während Männer weiterhin Technik, Produktion und Bau dominierten.⁵¹

Betrachtet man den gesamten EU-Raum, so stellt man bald fest, dass es nach momentanem Stand nur in jedem zweiten Mitgliedsstaat eine Form von gendersensibler Berufsberatung gibt. Im Hochschulbereich ergäbe sich hingegen eine positivere Bilanz, so die Eurydice-Studie. Hier seien zumindest in zwei Dritteln der europäischen Mitgliedsstaaten gleichstellungspolitische Maßnahmen vorhanden. Doch ist auch hier festzuhalten, dass nahezu alle diese Maßnahmen fast ausschließlich auf Frauen ausgerichtet sind. Deshalb erscheint es in diesem Zusammenhang als bemerkenswert, dass dennoch nach wie vor der prozentuelle Anteil an weiblichen akademischen Lehrkräften an den Universitäten in den zunehmend höheren Positionen sinkt. Dennoch hat bisher lediglich ein Drittel der Länder Versuche unternommen, derartigen Entwicklungen entgegenzuwirken.

Im Jahre 2005 erstellte das Linzer Marktforschungsunternehmen SPECTRA eine Studie, die sich mit dem Thema der heutigen Rollenbilder von Frauen und Männern

⁵¹ vgl. http://eacea.ec.europa.eu/education/eurydice/documents/thematic_reports/120EN.pdf [Zugriff am 11.12.2014]

befasste. Im März 2012 erfolgte eine erneute Befragung mit zum Teil unerwarteten Ergebnissen: Die traditionellen Rollenzuschreibungen der beiden Geschlechter bestehen nach wie vor und werden größtenteils immer noch propagiert und gut geheißen. Manche Bereiche, so die SPECTRA-Studie, weisen sogar einen stärkeren Anstieg dieser Ansichten auf als noch vor ein paar Jahren.

Auffallend ist etwa, dass die althergebrachte Arbeitsaufteilung der Frauen mit dem Zuständigkeitsbereich der Kindererziehung und Haushaltsführung und der Männer als Brotverdiener im Vergleich zur 2005 erstellten Studie mehr an Zustimmung erhalten hat. Während bei der ersten Befragung nur 49% der Österreicherinnen und Österreicher diesem Rollenbild zustimmten, stieg der Wert im Jahr 2012 auf 54% an. Als äußerst bemerkenswert erweist sich hierbei die Tatsache, dass offensichtlich der weibliche Anteil der Befragten für diesen Anstieg verantwortlich zu sein scheint, denn 51% der Frauen sprachen sich dafür aus. Vor allem die Gruppe der über 40-jährigen Frauen vertrat das klassische Rollenbild der Frau als Hausfrau und Mutter. Wenig überraschend zeigte sich, dass jüngere Frauen im Gegensatz dazu derartigen Weltanschauungen weniger abgewinnen konnten. Der Anteil der Männer blieb mit 56% unverändert.

In Anbetracht dessen erweist es sich also nicht als verwunderlich, dass 58% der befragten Bevölkerung die Meinung vertreten, dass Frauen lediglich Bestätigung finden, wenn sowohl eine funktionierende Beziehung als auch eine eigene Familie vorhanden sind. Mit dieser Aussage konnten sich immerhin 60% der Männer und 56% der Frauen identifizieren. Laut Studie gewinnt der Beruf der Hausfrau zusehends an Attraktivität und Zustimmung, wobei festzuhalten ist, dass Frauen innerhalb der SPECTRA-Studie selbst diese positive Wertigkeit vorantreiben. Im Vergleich zu 2005 ist die Befürwortung des Hausfrauenstandes enorm angestiegen, von 45% auf 57% der Frauen, bei Männern mit 55% jedoch relativ konstant geblieben. Den eklatanten Unterschied zur vorherigen Propagierung der klassischen Rollenbilder, bildet in diesem Zusammenhang jedoch die Gruppe der jüngeren Frauen, die ihre Meinung hierbei widerspiegelt sehen. Generell gilt allerdings zu beachten, dass den Vertretern und Vertreterinnen der traditionellen Arbeitsaufteilung zwischen den Geschlechtern bereits ein größer werdender Teil der Bevölkerung gegenübersteht der derartige Anschauungen ablehnt. Bezüglich der

Arbeitsmarktsituation von Frauen ist anzumerken, dass nach wie vor Einkommensunterschiede zwischen Frauen und Männern bestehen. Einen der wesentlichsten Gründe hierfür bildet die Anstellung von Frauen in tendenziell geringer entlohten Berufssparten und in einem hohen Maße in Teilzeitarbeit. Um dieser Tatsache entgegenzuwirken, werden ansatzweise Maßnahmen innerhalb der Arbeitsmarktpolitik gesetzt, die Frauen vermehrt Zugang zu traditionell männlichen oder besser bezahlten Berufen ermöglichen sollen. Um eine geschlechtergerechte Gesellschaft zu unterstützen, finden zusätzlich Ansätze wie Gender Mainstreaming Verwendung, die die Gleichstellung von Männern und Frauen in sämtlichen politischen und gesellschaftlichen Bereichen forcieren.⁵²

Einigkeit herrschte innerhalb der befragten Zielgruppen beispielsweise über die Frage, ob der Beruf als ein Mittel zur Erlangung der Unabhängigkeit für Frauen fungieren könne. 81% der Österreicherinnen und Österreicher bejahten dies. Zwar befanden sich unter den Unterstützern dieser Aussage mehrheitlich Männer, doch gleichzeitig gestand ein Drittel der Befragten, sich eine weibliche Vorgesetzte nicht vorstellen zu können. Die weit verbreitete und oftmals als Klischee abgetane Annahme, Männer hätten es im Arbeitsalltag leichter als Frauen, findet weiterhin großen Zuspruch. Mit 78% besteht also in der Bevölkerung ein breiter Konsens über die Bevorzugung von Männern beziehungsweise Benachteiligung von Frauen durch berufliche Rahmenbedingungen. Ebenso große Übereinstimmungen finden sich beim Thema der Kindererziehung wieder. Für 90% der Frauen und 81% der Männer war im März 2012 eindeutig klar, dass sich beide Geschlechter an der Entwicklung ihrer Kinder beteiligen sollten. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Männer sich zwar zu ihrer Verantwortung bekannten und sich derer äußerst bewusst zeigten, während Frauen ihnen häufig einen Mangel an praktischer Umsetzung attestierten.

Als ambivalent erwiesen sich auch die Ergebnisse zum Thema der Vereinbarkeit von Beruf und Familie:

„Zwar wird berufstätigen Müttern mehrheitlich ein genauso herzliches Verhältnis zu ihren Kindern bescheinigt wie Hausfrauen, allerdings wird die Berufstätigkeit beider Elternteile als wahrscheinlich nachteilig für Kleinkinder empfunden.“⁵³

⁵² vgl.

http://www.sozialministerium.at/cms/site/attachments/3/7/2/CH2171/CMS1353079209699/sozialbericht_2011_gesamt.pdf S. 46. [Zugriff am 11.12.2014]

⁵³ http://www.spectra.at/archiv/Aktuell_10_12_Rollenbild.pdf [Zugriff am 11.12.2014]

So entspricht etwa, laut den Erhebungen von SPECTRA, die Arbeitsaufteilung im Privaten nach wie vor weitgehend den Vorstellungen klassischer Rollenbilder: Frauen gelten als zuständig für Hausarbeiten wie Kochen, Wohnraumgestaltung, etc., Männern obliegen anfallende Reparaturen im Haushalt, Autokauf und ähnliches. SPECTRA verortet jedoch im Vergleich aufkeimender Trends eine über Jahre hinweg erfolgende interessante Entwicklung. Einerseits ist innerhalb der Zuständigkeitsbereiche der Frauen tendenziell eine Ausweitung festzustellen, andererseits scheinen jene der Männer unverändert zu bleiben.

Die Ergebnisse der SPECTRA-Studie zu aktuellen Rollenbildern von Männern und Frauen zeigen auf, dass auch aktuell die über Generationen hinweg propagierten geschlechtsspezifischen Merkmale und Verhaltensweisen immer noch in den Köpfen der Menschen verankert sind. Vieles, so das Resümee der Studie, deute sogar auf einen Zuwachs an Bedeutung von Familie und Partnerschaft hin, weshalb diese Entwicklung als eine Art Gegenpol zu weitläufig vorherrschenden Tendenzen der Individualisierung anzusehen ist. Als einer der Gründe hierfür nennen die Autorinnen und Autoren der Studie eine gewisse Sehnsucht nach Stabilität innerhalb schnelllebiger Zeiten. Ohne Zweifel sei das Selbstbewusstsein und die Eigenständigkeit der Frauen im heutigen Zeitalter gestiegen, denn insbesondere jüngere Frauen versuchten oftmals, sowohl im beruflichen als auch im privaten Bereich erfolgreich zu sein. Männer hingegen sehen sich zunehmend mit der Erwartung konfrontiert, ihren Teil gleichermaßen beizutragen, beispielsweise durch mehr Engagement im Haushalt oder in der Kindererziehung.

Im persönlichen und privaten Bereich der Entwicklung der Frauen hielten Holger Brandes und Regine Roemheld bereits 1998 fest, dass enorme Wandlungen im Gange sind. So ist auch heute noch, wie zur Entstehungszeit ihres Buches *Männernormen und Frauenrollen. Geschlechterverhältnisse in der sozialen Arbeit*, eine Abkehr vom Feminismus und dessen speziell von jungen Frauen oftmals als ‚dichotom‘ bezeichnetem Weltbild ‚Männer gegen Frauen‘ vorzufinden. Nach wie vor bedienen sich diverse Theoretiker und Theoretikerinnen polarisierender Thesen, um versteckte Macht- und Verteilungsungerechtigkeiten aufzudecken. Doch immer wieder stoßen sich die weiblichen Mitglieder der westlichen Gesellschaften am Dogmatismus. Dieser führe ihrer Ansicht nach zu oft zu einer Anpassung der von

ihnen erlebten Realität an eine dem Dogmatismus kompatible Form. So wende man sich ebenso zusehends vom Bild des Staates als Inbegriff patriarchaler Macht ab. Brandes und Roemheld befürchten sogar, dass dem Feminismus durch derartige Vorgangsweisen die Erstarrung drohe.⁵⁴

Im Zusammenhang mit den weiterhin bestehenden, zum Teil erheblichen Chancenungleichheiten zwischen Männern und Frauen im privaten und beruflichen Umfeld sehen Brandes und Roemheld die Verantwortung bei beiden Geschlechtern. Eine Vielzahl an Frauen würde immer noch ein äußerst männlich geprägtes Rollenbild propagieren und somit den Fortschritt der Emanzipation behindern. Dies zeige sich besonders in jenen Fällen der bis heute kleinen Gruppe der Männer, die ihren (Arbeits-)Alltag bewusst auf ihre Familie ausrichten und im Gegenzug, laut Brandes und Roemheld, zu selten Unterstützung und Wohlwollen von weiblicher Seite erhalten.⁵⁵

Im Allgemeinen erachten Brandes und Roemheld diesen Bewusstseins- und Lebenswandel der Männer als etwas durchaus Positives. Laut ihrer These wäre beispielsweise ein gesellschaftliches Modell wie der Zivildienst eine ideale Schule für junge Männer, da hier das Interesse für soziale und pflegerische Berufe geweckt werde. Im weiteren Verlauf ergäbe dies die Förderung der Entwicklung einer zivilen Gesellschaft, so Roemheld und Brandes:

„Im Interesse einer Gemeinschaft der Männer und Frauen [...] ist dies ein wichtiger Weg. Er ist u.U. die einzige Möglichkeit im Leben eines Mannes, soziale Arbeitsfelder kennenzulernen und u.U. die Kehrseite männlicher Lebenswelt und Gewalt, das Leid, zu erfahren.“⁵⁶

Dementsprechend gäbe es durch derartige Umstrukturierungen der Bevölkerung wie auch der politischen und wirtschaftlichen Systeme auch neue Chancen für Frauen, eventuell sogar eine komplette Verwerfung heute noch geltender althergebrachter Rollenbilder, denn „Frauenrollen werden durch Positionen und Situationen konstruiert und entsprechend der Situation erklärt“⁵⁷.

⁵⁴ vgl. Brandes/Roemheld, *Männernormen und Frauenrollen*, S. 10.

⁵⁵ vgl. ebd., S. 17.

⁵⁶ ebd., S.19.

⁵⁷ ebd., S.15.

3. Spektrum aktueller weiblicher Rollenbilder

Um ein Bild des Typus der ‚modernen Frau‘ zu zeichnen, gilt es zunächst, die zahlreichen Veränderungen, seien es nun jene im wirtschaftlichen, soziokulturellen, politischen oder privaten Bereich, zu betrachten, welche sich im Laufe der vergangenen Jahrzehnte entwickelt haben. Derartige Untersuchungen stellte die Autorin und Journalistin des Onlinemagazins *Slate* Hanna Rosin im Zuge der Recherchearbeit für ihr Buch *Das Ende der Männer und der Aufstieg der Frauen* an und propagierte den bereits im Titel anklingenden, sich langsam vollziehenden Abschied von patriarchalen Strukturen in der Berufswelt und im privaten Alltag. Bei allen Analysen und zitierten Statistiken gilt jedoch zu beachten, dass sich viele Angaben konkret auf Entwicklungen der Wirtschaft und des sozialen Gefüges der USA bzw. Asiens beziehen und somit nicht ohne weiteres auf europäische Verhältnisse übertragen werden können. Dennoch erweist sich die genaue Betrachtung ihrer Ausführungen zur Findung eines Bildes der ‚modernen Frau‘ als wichtig und aussagekräftig, da ähnliche Veränderungen und Umstrukturierungen auch bereits in Europa zu beobachten sind und sich wahrscheinlich in Zukunft weiter ausbreiten.

Eine von Rosins Beobachtungen betrifft die veränderte Einstellung der Frauen im Umgang mit ihrer Sexualität. Die Bereitschaft, sie einzusetzen, um gewünschte Ziele zu erreichen, scheint enorm gestiegen zu sein. Ein Anzeichen hierfür stelle laut Rosin die stetig zunehmende Verbreitung der Hook-up-Kultur⁵⁸ dar, ein Phänomen, welches jahrzehntelang als Männerdomäne galt und nun zusehends speziell von jüngeren Frauen vereinnahmt wird. Rosin bezeichnet diese neuartige sozio-kulturelle Entwicklung als „eine Art Insel, die sie [die Frauen] vor allem als Studentinnen besuchen, und auch dann nur, wenn sie sich langweilen oder gerade experimentieren oder solange sie es nicht besser wissen.“⁵⁹ Ein lebenslanges Verweilen auf dieser Insel komme jedoch nur selten vor. Insgesamt beschreiben viele

⁵⁸ Die Hook-up-Kultur beschreibt eine sich stetig verbreitende neuartige Einstellung der jüngeren Generation zu Sexualität und Partnerschaften. Sie umfasst die Vorstellung von Geschlechtsverkehr als ein Element, welches einerseits ein schnell und jederzeit leicht zu befriedigendes Bedürfnis darstellt und andererseits sich essenziellen Faktoren wie der Karriere unterzuordnen habe. Längerfristige Beziehungen werden kaum noch angestrebt, da befürchtet wird, dass diese eventuell dem beruflichen Fortkommen schaden könnten. Seine größte Verbreitung findet dieses Lebensmodell im studentischen Milieu, wie Hanna Rosin in ihrer Auseinandersetzung mit der Thematik aufzeigt.

⁵⁹ Rosin, Hanna, *Das Ende der Männer und der Aufstieg der Frauen*, Berlin: Bloomsbury Verlag 2013, S. 34.

der von Rosin interviewten Studentinnen eine rauer gewordene Sexkultur, doch gleichzeitig betonen sie, damit sehr gut zurecht zu kommen, da als Ausgleich Praktika, Prüfungen an der Universität und Bewerbungsgespräche dienen. Eine Einstellung, die die Autorin gutheißt:

„Die sorgfältigsten und mit der größten Geduld durchgeführten Untersuchungen über die Hook-up-Kultur zeigen, dass Frauen langfristig stark von einer Welt profitieren, in der sie ohne sich zu binden und ohne allzu viel Scham sexuelle Abenteuer haben und zeitlich begrenzte Beziehungen eingehen können, ohne auf eine Karriere verzichten zu müssen.“⁶⁰

Weiters konstatiert Rosin, dass junge Frauen mittlerweile viel mehr Kontrolle über ihr Sexualleben haben, als je zuvor in der Geschichte. Zwar begannen sich durch die sexuelle Revolution der Hippie-Bewegung der 1960er und 1970er Jahre das Verhalten und die Ansichten der Frauen bereits zu ändern, doch die Veränderungen, die sich innerhalb der letzten 30 Jahre vollzogen, können als mindestens genauso ausschlaggebend für die heutige Situation angenommen werden. Das früher propagierte Prinzip der ‚freien Liebe‘ steht allerdings als solches nicht mehr im Mittelpunkt des Interesses. Vielmehr ist es ein durchwegs selbstbestimmtes Leben, das von den Frauen angestrebt wird, welches, wenn gewünscht, gänzlich ohne Männer stattfinden kann. Hierbei ist jedoch anzumerken, dass sich Entscheidungen für derartige Lebensführungen durchaus negativ für Frauen auswirken können. Der Entschluss Kinder zu bekommen birgt aktuell oftmals die Gefahr, diese unter drohender Armut und alleine aufziehen zu müssen. Bereits die Karenzzeit kann einen bedeutsamen Karriereknick für Frauen mit sich bringen, wie beispielsweise eine Studie der L & R Sozialforschung im Auftrag der Arbeiterkammer Österreich darlegte. Die Ergebnisse zeigten, dass vor ihrem Karenzantritt 45% der erwerbstätigen Frauen mehr als 2000 Euro brutto im Monat verdienten, während es vier Jahre später nur mehr 17% waren. Männer hingegen hätten kaum finanzielle Rückschläge zu erleiden.⁶¹ So besteht also für (alleinerziehende) Frauen sehr schnell die Gefahr, nach der Geburt eines Kindes in die Armutsfalle zu geraten. Doch auch das klassische Modell einer ‚Versorgungsehe‘ kann längst nicht mehr als Standardlebensmodell angesehen werden. Speziell in beruflich höheren Positionen gilt es, Anforderungen der Arbeitswelt wie ständige Präsenz und totale Leistungsbereitschaft zu erfüllen, sodass sich zeitraubende Partnerschaften oder Schwangerschaften als hinderlich für die Karrieren von Frauen erweisen können.

⁶⁰ ebd., S. 34.

⁶¹ <http://derstandard.at/1363711892225/Karenz-bringt-nur-Frauen-den-Karriereknick> [Zugriff am 11.12.2014]

In gewisser Weise führe laut Rosin die Mehrheit der jungen Leute heutzutage ein viel konservativeres Leben als die vorhergegangenen Generationen. Begründet wird diese These von der Autorin durch den im Vergleich geringeren Prozentsatz an Jugendlichen, die Geschlechtsverkehr haben beziehungsweise (ungewollt) schwanger sind.⁶²

Generell sei ein viel bedachtsamerer Einsatz der weiblichen Sexualität zu vermerken. Während diese in früheren Zeiten oftmals von Frauen dazu verwendet wurde, um mit Männern, besonders im beruflichen Umfeld, mithalten zu können, so diene sie heutzutage viel mehr dem Zweck, männliche Konkurrenz zu übertreffen. Rosin stellte fest, dass zahlreiche Frauen im Studentinnenalter ihre sexuellen Bedürfnisse an der Universität zwar noch zurückhalten würden, um ihre Karriereziele nicht aus den Augen zu verlieren, doch in der Zeit danach diese als bewusstes Mittel zur Förderung ihrer beruflichen Laufbahn zu nutzen.⁶³ Als bedeutsam in diesem Zusammenhang erachtet die Autorin ebenso den Versuch einiger Wirtschaftswissenschaftler den „konkreten Marktwert verschiedener unscharf definierter Eigenschaften (wie soziale Kompetenz, kulturelles Kapital oder ‚Soft Power‘)“ festzustellen und zu messen. Zu jenen Wissenschaftlerinnen zählte auch Catherine Hakim, welche das ‚erotische Kapital‘, im Sinne von Charme und Charisma und nicht zwangsweise Schönheit oder sexuelle Attraktivität, als neues und in der heutigen Arbeitswelt unabdingliches Merkmal identifizierte. Nach Hakims Theorie stelle dieses offenbar seit jeher eine Art Bonus dar. Doch statt eine derartig stark sexualisierte Kultur anzuprangern, würden Frauen zusehends lernen, sie zu ihrem Vorteil zu nutzen: „In einer Volkswirtschaft, die soziale Kompetenz und einen charismatischen Führungsstil schätzt, ist Attraktivität ein echter Vorteil.“⁶⁴

Eine ähnliche Ansicht vertreten auch Marcia Guttentag und Paul F. Secord, die die Folgen einer Verzerrung der Geschlechterverhältnisse beschreiben. In Gesellschaften, in denen der Bevölkerungsanteil der Männer größer ist als der der Frauen, zeichne sich deutlich ein geringeres Maß an Gleichstellung ab, doch begegne man Frauen prinzipiell mit mehr Respekt. Auffallend ist, dass die Zahl der unehelich geborenen Kinder und Scheidungen relativ gering zu sein scheint. In

⁶² vgl. Rosin, a.a.O., S. 31-32.

⁶³ vgl. ebd., S. 45.

⁶⁴ ebd., S. 46.

anderen Gesellschaften mit einem höheren Frauenanteil konstatieren Guttentag und Secord jedoch einen Anstieg der Promiskuität und der Verweigerung einer Familiengründung von Seiten der Männer. Als Resultat daraus ergibt sich der Umstand, dass Frauen zusehends weniger Vertrauen zu Männern fassen und sich viel mehr auf ihren eigenen Lebensweg konzentrieren würden.⁶⁵

Solcherlei Vorgänge seien speziell in einkommensschwächeren Familien zu beobachten, wie die Soziologin Kathryn Edin durch das mehrjährige Interviewen von Müttern herausfand. Die befragten Frauen gaben an, dass sie sämtliche essenziellen Entscheidungen trafen und ebenso ihren Partnern Anweisungen erteilten. Sowohl die Kinderplanung als auch alle weiteren damit verbundenen Handlungsweisen liegen allein in ihrem Ermessen. Edin unterstreicht, dass diese enorme Anhäufung von Macht und Selbstbestimmung in Verbindung mit der Ehelosigkeit der meisten dieser Frauen steht: „Ich glaube, die Feministinnen haben übersehen, [...] wie viel Macht Frauen haben – wenn sie nicht durch die Ehe gebunden sind.“⁶⁶ Drei Jahrzehnte zuvor hätte die Mehrheit der Männer diesem Druck nicht standhalten können und wäre gegangen, so Edin, jenen der heutigen Generation hingegen läge viel an der Ausübung ihrer Vaterrolle. Doch die Angst vor dem Versagen und Scheitern an der Erfüllung der Erwartungen der Frauen scheint noch immer präsent zu sein. Da die betroffene Gruppe der Männer größtenteils zusätzlich noch über kein geregeltes Einkommen verfügt oder gänzlich arbeitslos ist, werden sie von Frauen als potenzielle Ehemänner kategorisch ausgeschlossen. Edin resümiert:

„Was haben sie also? Nichts. Sie haben nichts. Die Männer sind seit der Wirtschaftskrise der 1990er Jahre zur Bedeutungslosigkeit verdammt, und das hat sich nie wieder gebessert. Jetzt ist es einfach furchtbar.“⁶⁷

Die US-amerikanische Journalistin Barbara Ehrenreich beschreibt die sexuelle und partnerschaftliche Revolution der Frauen allgemein als radikale Veränderung ihrer Haltung und ihres Verhaltens und sieht eine gleichzeitig stattfindende Entwicklung sowohl im privaten als auch beruflichen Bereich:

„Die Frauen experimentierten, nahmen neue Rollen an, wurden aggressiver. Sie machten Gebrauch von allen Freiheiten, die ihnen die Gesellschaft zu bieten hatte. Das Problem ist, dass sich die Männer durch die sexuelle Revolution kaum veränderten.“⁶⁸

⁶⁵ zit. n. Rosin a.a.O. S. 58.

⁶⁶ zit. n. Rosin a.a.O., S. 126.

⁶⁷ Edin zit. n. Rosin a.a.O., S. 126.

⁶⁸ Ehrenreich, Barbara: *Re-Making Love*, 1986, zit. n. Rosin, S. 60.

Ehrenreich unterstellte 1986 in ihrem Buch *Re-Making Love* Männern, dass sie auch heutzutage noch ähnliche sexuelle und geschlechtsspezifische Rollenvorstellungen vertreten wie bereits in den 1960er Jahren. Roy Baumeister, Professor für Sozialpsychologie an der Florida State University, überprüfte Ehrenreichs Theorien und kam im Jahr 2000 zu dem Schluss, dass die männliche Sexualität im Gegensatz zur weiblichen „relativ konstant und unveränderlich“ [sei], was vermuten lasse, dass sie von ‚rigideren‘ und stärker ‚angeborenen‘ Faktoren bestimmt sei. Die weibliche Sexualität sei im Gegensatz dazu ‚formbarer und wandelbarer‘: sie kann durch Kultur, Bildung und soziale Verhältnisse beeinflusst werden.“⁶⁹

Entsprechend den Veränderungen in der Sexualität vollziehen sich auch Umstrukturierungen in der Ehe, die jedoch von sozio-ökonomischer Natur sind:

„Im begrenzten Rahmen intimer Beziehungen hat die wachsende wirtschaftliche Macht der Frauen sehr viel bewirkt. Für die 70 Prozent Amerikaner ohne Hochschulabschluss geht der Aufstieg der Frau als Familienernährerin mit der Zerstörung der Familie einher. Die Frauen entscheiden sich eher dafür, allein zu bleiben, als einen Mann zu heiraten, der seinen Part als Familienernährer nicht übernehmen kann.“⁷⁰

Im Fall von gesellschaftlich höher gestellten Gruppen bewirke der wirtschaftliche Aufstieg der Frauen jedoch das Gegenteil, so Rosin. Seit den 1970er Jahren sei es bei Männern und Frauen mit einem Hochschulabschluss wahrscheinlicher, dass diese eine glückliche Ehe führen. Scheidungen und Geburten unehelicher Kinder würden in diesem Teil der Bevölkerung mittlerweile eine Seltenheit darstellen. Die Ehe sei in den USA mittlerweile zu einem Privileg einkommensstärkerer Schichten geworden, so der Soziologe Brad Wilcox von der University of Virginia. Die Gründe für eine derartige Entwicklung sieht er in der Zerschlagung des klassischen Lebensmodells, welches die (wirtschaftliche) Überlegenheit des Mannes propagierte. Zahlreiche Theorien wurden in den vergangenen Jahren zu dieser markanten Veränderung der Ehe entwickelt, darunter auch jene Charles Murrays, welcher als Grundlage ebenso die voranschreitende Unabhängigkeit der Frauen sieht, durch welche sich eine Großzahl der Männer überfordert fühle. Die ‚neue Ehe‘ basiere laut Rosin auf wechselnden Rollen unter den Ehepartnern, ohne den Fokus primär auf Gerechtigkeit oder Fairness zu legen. Im Zentrum stünde viel eher jedwede Form der individuellen Selbstverwirklichung, deren Chancen und Zeitpunkte es gemeinsam einzuteilen gilt. Rosin führt dies auf die Etablierung einer ‚Ära‘ zurück, „in der die

⁶⁹ Baumeister, Roy: *Gender Differences in Erotic Plasticity*, 2000, zit. n. Rosin a.a.O., S 60.

⁷⁰ Rosin, a.a.O, S. 70.

Kreativen in Bezug auf ihre Arbeit viel flexibler sind als früher und niemand mehr erwartet, das ganze Leben denselben Arbeitsplatz zu haben“.⁷¹

Dass es zu derartigen Wandlungen am Arbeitsmarkt kommt, stellten Holger Brandes und Regine Roemheld bereits im Jahre 1998 fest und konstatierten gleichzeitig einen anderen Umgang der Frauen mit Macht:

„Daß Männer von Natur aus eine besondere Begabung für ihre Karriere und den Umgang mit der Macht haben, ist noch immer verbreitete Meinung, gegen die sich zahlreiche Gegenbeweise anführen lassen. Immer mehr Frauen drängen inzwischen in das öffentliche Aktionsfeld, wobei Beweise erst noch erbracht werden müssen, daß sie grundsätzlich anders mit Macht umgehen als Männer. Beispiele finden wir inzwischen in allen Kulturkreisen, also nicht nur in Europa. Frauen haben in der Tat politische Fähigkeiten und Neigungen. Ist aber die Repräsentanz von Frauen in Spitzenpositionen abhängig von bestimmten politischen Strukturen oder Nationalitäten oder von gesellschaftlichen Denkmustern? Oder hängt vielleicht die Möglichkeit, eine Frau an der Spitze zu finden, eher von der politischen Kultur, von Traditionen und Denkmustern ab, die in einem Lande vorherrschen? Oder ist eher das individuelle Problem einzelner Frauen, ob sie sich zu diesem Job hingezogen fühlen und sich solche Positionen zutrauen bzw. sich bis oben durchkämpfen?“⁷²

Die Etablierung dieser, wie Rosin es nennt, „auf den Kopf gestellte[n]“ Geschlechterdynamik führt mittlerweile dazu, dass den meisten jungen Männern und Frauen eine Heirat zusehends weniger attraktiv erscheint. Zum ersten Mal zeigt sich in den USA, dass in der Gruppe der 30- bis 44-Jährigen mehr Frauen als Männer über einen Hochschulabschluss verfügen. Eine stetig ansteigende Zahl der Frauen, die keinen Mann mit einer ebenbürtigen Ausbildung und einem passenden Einkommen finden, verzichtet gänzlich auf die Ehe. Während 1970 noch 84% der Frauen im Alter von 33 bis 44 verheiratet waren, so waren es im Jahr 2007 nur noch 60%. Im selben Jahr fand man in der Gruppe der Frauen mit einem Hochschulabschluss lediglich 43% verheiratete vor. Rosin unterstreicht, dass obwohl in der gesellschaftlichen Wahrnehmung das Schicksal dieser unverheirateten Frauen viel präsenter sei und mehr Beachtung erhalte, sei es jedoch die Vielzahl der alleinstehenden Männer, die sich durch derartige soziologischen Wandlungen ergibt, die aus dieser Situation als Verlierer hervorgehen. Denn während weltweit Frauen immer mehr ihr Leben selbst in die Hand nehmen, treten Männer, so Rosin, auf der Stelle.⁷³

⁷¹ Rosin, a.a.O., S. 94.

⁷² Brandes / Roemheld, a.a.O., S.12.

⁷³ vgl. Rosin, a.a.O., S. 124.

Eines der größten Probleme für Männer stellt der wachsende Mangel an Verdienstmöglichkeiten dar, der auch eine Folge der beruflichen Fortschritte der Frauen ist. Michael Greenstone, Wirtschaftswissenschaftler am MIT und ehemaliger Chefökonom des Wirtschaftsrates von US-Präsident Barack Obama, bezeichnet dies als „den für sich genommen destruktivsten sozialen Faktor unserer Zeit.“⁷⁴ David Brooks, Journalist der *New York Times*, betitelte diese Gruppe der Betroffenen als das „fehlende Fünftel“⁷⁵ und bezieht sich hierbei auf jenen Prozentsatz der Männer, der über keinen Hochschulabschluss verfügt und dadurch in der Arbeitswelt nicht Fuß fassen kann. War 1950 etwa jeder zwanzigste Mann im arbeitsfähigen Alter arbeitslos, so ist es heute bereits jeder fünfte. Rosin berichtet in ihrem Buch über ein Interview von Larry Summers, ebenfalls ein hochrangiger Wirtschaftsberater Obamas, und zitiert dessen größte Sorge:

„Mittel- und langfristig mache ich mir Sorgen, woher die Arbeitsplätze für die weniger Qualifizierten kommen sollen. Einer von fünf Männern zwischen 25 und 54 Jahren arbeitet nicht, und auch nach einer Erholung der Wirtschaft geht man davon aus, dass es immer noch jeder sechste Mann sein wird. Das hat potenziell enorme gesellschaftliche Konsequenzen.“⁷⁶

Auch bei der Betrachtung der Prognosen für die Zukunft zeigt sich wenig Positives aus der Sicht der Männer. Jene Arbeitsplätze, die in den kommenden Jahrzehnten dringend benötigt werden, befinden sich in den Bereichen der Krankenpflege, Buchhaltung, häusliche Pflege, Kinderbetreuung und Essenszubereitung und werden immer mehr von Frauen dominiert. Viele dieser Berufssparten, in denen das Personal überwiegend aus der Arbeiterklasse besteht, ersetzen mittlerweile Tätigkeiten, die früher von Hausfrauen übernommen wurden. Im Laufe der Zeit entwickelten sich daraus jedoch durchaus gut bezahlte Stellen, die meist mit Frauen besetzt wurden. Der Wirtschaftswissenschaftler Jamie Ladge von der Northeastern University prophezeit sogar, dass in einem später erfolgenden Rückblick diese Zeit als „Wendepunkt für berufstätige Frauen“⁷⁷ eingehen wird:

„Im Lauf des letzten Jahrhunderts hat der Feminismus dafür gesorgt, dass Frauen immer mehr Dinge taten, von denen man ursprünglich annahm, sie lägen nicht in ihrer Natur – zuerst waren sie vor der Ehe berufstätig, dann arbeiteten sie weiter, wenn sie verheiratet waren, und schließlich sogar, wenn sie kleine Kinder daheim hatten. Viele Berufe haben sich ähnlich wie der des Apothekers entwickelt; sie begannen als Domäne der Männer, doch jetzt sind Frauen in der Überzahl. Dagegen kenne ich keinen Beruf, der sich in die umgekehrte Richtung entwickelt hätte. Kranken- und Altenpflegeschulen bemühen sich seit Jahren um Männer, doch der Erfolg ist bescheiden. Auch bei den Grundschullehrern hätte man gern mehr Männer

⁷⁴ ebd., S. 118.

⁷⁵ ebd., S. 118.

⁷⁶ Zit. n. Rosin, S. 119.

⁷⁷ Zit. n. Rosin, S. 166.

als Rollenvorbild für Jungen. Der Mann aus starrer Pappe legt die alten Gewohnheiten nur schwer ab. Die Zahl der akzeptablen männlichen Rollen hat sich vergleichsweise wenig verändert, womöglich hat sie sich sogar verringert, da Männer immer noch vor Berufen zurückschrecken, in denen Frauen dominieren.“⁷⁸

Überraschend ist die aktuell noch immer überwiegend negative Kritik zahlreicher Soziologen und Soziologinnen an soziopolitischen und ökonomischen Entwicklungen, welche ein Absinken der traditionellen Mittelschicht oder eine größer wachsende Kluft zwischen Arm und Reich verorteten. Dabei gilt jedoch zu beachten, dass sämtliche Veränderungen durchaus unterschiedliche Auswirkungen auf Frauen und Männer haben können, wie Rosin erwähnt. Die Autorin geht sogar so weit, die Entstehung eines Matriarchats zu beobachten, in welchem sich vor allem junge Männer als ‚halt- und orientierungslos‘ erweisen würden, denn sie „waren noch nie in der Geschichte einem Zustand so nahe, in dem sie quasi überflüssig sind – zumindest gemessen an den traditionellen Maßstäben ihres gesellschaftlichen Nutzens.“⁷⁹ Dieser Punkt wurde im Zeitraum der letzten vierzig Jahre erreicht, als am Arbeitsmarkt Attribute wie Kraft und Größe nicht länger von zentraler Bedeutung waren. Von nun an büßten Männer zusehends an Macht und Dominanz ein. Einen wesentlichen Faktor bildete hierbei der technische Fortschritt, da er durch die Erfindung zahlreicher Maschinen und Gerätschaften den Einsatz von Muskelkraft verminderte und zum Teil sogar gänzlich verdrängte. In den Vordergrund rückten nun immer mehr soziale Kompetenzen oder spezielle Kenntnisse, welche nicht von moderner Technik übernommen werden können.⁸⁰

Die seit den 1970er Jahren stetig ansteigende Nachfrage nach Soft Skills, wozu unter anderem Kommunikations-, Teamfähigkeit und nachhaltige Handlungsweisen zählen, geht Hand in Hand mit dem zunehmenden Einkommen von Frauen. Der Werbetexter David Redhill sieht hierin eine deutliche Verknüpfung zu aktuell stattfindenden Veränderungen im Bereich des Marketings und der Unternehmenspräsentation. Viele Firmen würden mittlerweile den Wandel vom „gesichtslose[n] Vertreter von Autorität“ zu dynamischen, multikulturellen und sozial vernetzten Konzernen suchen, was sich speziell bei der Gestaltung von Logos und Werbekampagnen zeige. Das Bild eines autoritären Patriarchats werde im heutigen

⁷⁸ Rosin, a.a.O., S. 166–167.

⁷⁹ ebd., S. 113.

⁸⁰ vgl. Rosin, a.a.O., S. 157.

Zeitalter oftmals abgelehnt. Als klare Profiteurinnen gehen hierbei die Frauen hervor, denn je mehr von ihnen arbeiten, desto schneller wächst ihr Einfluss, besonders in wirtschaftlichen Belangen. Schon bald, so zitiert Rosin einige Marketingexperten, würden Unternehmen, an deren Spitze keine Frau steht, die sich bereits jetzt gestaltende Zukunft verpassen und damit womöglich zugrunde gehen.⁸¹

Die sich aus diesen sozialen und wirtschaftlichen Umstrukturierungen zahlreicher Gesellschaftssysteme weltweit ergebenden Veränderungen bewirken natürlich in erster Linie Positives für Frauen, doch dürfen sie bei der Betrachtung der Auswirkungen nicht das Schicksal der Männer vergessen machen. Denn sowohl die männlichen als auch weiblichen Teile der von Rosin beschriebenen ‚Generation Y‘, die sämtliche Mitglieder der Gesellschaft umfasst, welche zur Zeit der Jahrtausendwende im Teenageralter waren und somit die erste Generation darstellten, die in einer nahezu komplett technisierten und per Internet global vernetzten Welt aufwuchsen, lernen immer mehr mögliche Chancen am Arbeitsplatz zu nutzen:

„Was einst als typisch weibliches Anliegen galt, ist mittlerweile für eine wachsende Zahl von Arbeitnehmern von Bedeutung. Umfragen bei der Generation Y ergeben, dass Männer und Frauen fast dieselben Vorstellungen von ihrem Arbeitsplatz und Wünsche im Berufsleben haben wie eine 40ig-jährige berufstätige Mutter: Flexibilität, die Möglichkeit, von zu Hause zu arbeiten, zwischen Voll- und Teilzeit zu wechseln, sowie der Wunsch nach einer sinnvollen Tätigkeit, wie aus einem 2009 erschienen Artikel in der *Harvard Business Review* hervorgeht.“⁸²

Um den weiblichen Fortschritt am Arbeitsmarkt auch mit Zahlen zu belegen, liefert Rosin die Ergebnisse diverser Studien und Statistiken. Eines dieser Resultate ergab beispielsweise, dass im Jahre 2009 in den USA erstmals mehr Frauen als Männer Beschäftigung gefunden hatten und auch weiterhin die Hälfte aller US-amerikanischen Angestellten bilden:

„Etwa 80 Prozent der Frauen im Alter zwischen 25 und 54 Jahren sind erwerbstätig, und der Anteil der Frauen mit Hochschulabschluss ist sogar noch höher. Nach den Angaben des Bureau of Labor Statistics waren im Jahr 2011 51,4 Prozent der Personen in leitenden Positionen oder in akademischen Berufen weiblich – 1980 waren es nur 26,1 Prozent. Frauen stellen 61,3 Prozent der Beschäftigten im Bereich Buchhaltung und die Hälfte aller Beschäftigten im Banken- und Versicherungswesen. Etwa ein Drittel der amerikanischen Ärzte ist weiblich, ebenso 45 Prozent der Mitarbeiter in Anwaltskanzleien – und beide Zahlen steigen schnell, da der Anteil der weiblichen Studierenden in den Fächern Jura und Medizin mittlerweile über dem in der männlichen liegt.“⁸³

⁸¹ vgl. ebd., S. 181-182.

⁸² Rosin, a.a.O., S. 188.

⁸³ ebd., S. 156-157.

Die hier angesprochenen Berufssparten können jedoch weiterhin nicht als ‚typische Frauenberufe‘ bezeichnet werden, wie die Autorin feststellt und gleichzeitig vor einer solchen Betitelung warnt. Bei einem historischen Rückblick zeige sich nämlich, dass jede berufliche Tätigkeit, die derart benannt wurde, kaum noch als prestigeträchtiges Gewerbe gelten konnte. Zumeist führte es dazu, dass sowohl die Gehälter als auch das Ansehen dieses Berufes in den Augen der Männer sanken. Hierbei zitiert Rosin die Historikerin Alice Kessler-Harris von der Columbia University, die dieses sozio-ökonomische Phänomen als ‚Schreibmaschinen-Paradox‘ bezeichnet:

„Frauen beherrschen eine Maschine oder verschiedene Fähigkeiten, die ihnen neue Tätigkeitsfelder eröffnen, und sofort wird diese Tätigkeit abgewertet. Die Wirtschaftswissenschaftlerin Claudia Goldin aus Harvard verwendet einen anderen Begriff für das Vordringen der Frauen in einen Beruf: ‚Pollution‘, also ‚Verschmutzung‘. Wenn Frauen in einen Beruf drängen, hat das ähnliche Auswirkungen wie saurer Regen oder die schleichende Vergiftung durch Atommüll. Männer fürchteten dieses Vordringen, und wenn sie es beobachten, taten sie alles, um sich dagegen abzusichern.“⁸⁴

Die wahre Loslösung der Frauen von althergebrachten Lebensmodellen, beginne jedoch bereits vor dem Eintritt ins Berufsleben an den Universitäten und anderen Hochschulen, so Rosin. Dort sei laut der Autorin seit geraumer Zeit eine ‚stille Revolution‘ im Gange und kristallisiere sich noch viel mehr als im Laufe der vorangegangenen Jahrzehnte als Ausgangspunkt für eine weitere wirtschaftlich erfolgreiche Zukunft heraus. Dieser stetig anwachsende soziale Aufstieg der Frauen erfasst insbesondere die Mitglieder der Mittelschicht:

„Es ist die breite strebsame Mittelschicht, die unsere Gesellschaft prägt. Und die Frauen übernehmen diese Mittelschicht vor allem deshalb, weil sie an den Hochschulen dominieren.“⁸⁵

Generell jedoch zeigten Frauen der Mittelschicht eine recht konträre Entwicklung, so Rosin, da eine Vielzahl der Mitglieder dieser Gesellschaftsschicht immer öfter den sozialen Kriterien der Gruppe, die die Highschool abgebrochen hat, entspricht. Konkret bezieht sich die Autorin hierbei auf Geburtenraten und veränderte Weltanschauungen:

„Gegen Ende der 2000er Jahre waren 44 Prozent der Kinder, die von mäßig gebildeten Müttern geboren wurden, unehelich, bei den Kindern besonders gebildeter Mütter waren es nur 6 Prozent. Teenager aus der Mittelschicht beurteilen eine Schwangerschaft bei sich heute als weniger peinlich und schon gar nicht als Schande. Ihr Wunsch, aufs College zu gehen, hat sich dagegen merklich abgeschwächt. Die Mittelschicht strebt nach wie vor eine glückliche Ehe mit einem Partner an, der gleichzeitig auch ein guter Freund ist, aber die Erfahrungen im wahren Leben passen immer weniger dazu. Von den 1970er bis zu den 2000er Jahren ist der

⁸⁴ ebd., S. 159.

⁸⁵ Rosin, a.a.O., S. 198.

Anteil der Ehepartner, die angaben, sie seien ‚sehr glücklich‘ in ihrer Ehe, bei den mäßig gebildeten Amerikanern von 69 auf 57 Prozent gesunken.“⁸⁶

Hierbei bleibt auf den möglichen Zusammenhang zwischen ehelichem Glück und beruflichen Erfolgen hinzuweisen, da ausbleibende Zufriedenheit im Job durchaus negativen Einfluss auf die Harmonie innerhalb einer Partnerschaft haben kann.

Insgesamt stünde die Mittelschicht laut zahlreichen Untersuchungen, so die Autorin, vor dem Zerfall. Als Grund hierfür sind wiederum Veränderungen am Arbeitsmarkt zu sehen: Das Arbeitsplatzangebot spalte sich zusehends in Stellen mit geringen und hohen Qualifikationsanforderungen, so dass im Mittelfeld kaum noch Jobs zu finden sind. Doch diese extreme Situation wirke sich auf die Angehörigen beider Geschlechter unterschiedlich aus. Laut Rosin sei zu beobachten, dass Frauen zumeist Stellenangebote mit höherer Qualifikation ergreifen, während Männer beide Richtungen einschlagen. Als Ursache definiert die Autorin „Automatisierung von Routinetätigkeiten und internationale Integration der Arbeitsmärkte“⁸⁷.

Als Resümee bleibt also zusammenzufassen, dass das Bild der Frauen einem stetigen Wandel unterworfen ist und sich permanent in die unterschiedlichsten Richtungen weiterentwickelt. Einigen Kritikern und Kritikerinnen zum Trotz muss festgehalten werden, dass sich seit der internationalen Frauenbewegung der 1910er/1920er Jahre zahlreiche Umwälzungen ereigneten und weiterhin kein Stillstand herrscht. Noch nie drangen Frauen so weit am Arbeitsmarkt vor wie heute, selten hatten sie so viele Rechte und Möglichkeiten, über ihr Schicksal selbst zu bestimmen, egal ob im beruflichen oder privaten Alltag. Die Loslösung vom Mann wird hier als oberstes Ziel benannt. In direktem Zusammenhang steht hier ebenso das selbständige Verfügen über ihre Sexualität und deren Ausübung. Im Laufe der letzten Jahre eigneten sich Frauen, wie Rosin in ihrer Auseinandersetzung beschreibt, immer mehr bisher als männlich geltende Methoden an, was schlussendlich zu soziologischen Phänomenen wie der ‚Hook-up-Kultur‘ führte: Frauen mutierten von Gejagten zu Jägerinnen. Ebenso wenig schrecken sie davor zurück, ihre sexuellen Reize für ein berufliches Fortkommen gezielt einzusetzen.⁸⁸

⁸⁶ ebd., S. 129-130.

⁸⁷ Rosin, a.a.O., S. 168.

⁸⁸ Einige von ihnen bedienen sich auch unrechtmäßiger Beschuldigungen, um Aufmerksamkeit zu erregen oder gar Männer komplett aus ihrer Position zu vertreiben. Diese Thematik bearbeitete David

Zwar geschieht dies auch heute noch zum Teil aus Notwendigkeit in Form eines ‚sich Hochschlafens‘, doch nimmt es zusehends die Gestalt eines gut berechneten Plans an, welchen früher auch Männer verwendeten. Im Mittelpunkt steht bei dieser zweiten Variante, im Gegensatz zur ersten, das Erreichen bestimmter Ziele, die sich Frauen nur eröffnen, wenn sie mit zumindest einem Bein dauerhaft in der Welt der Männer stehen können. Immer öfter bringen sie jene Fähigkeiten und Erfordernisse mit, die gerade am Arbeitsmarkt besonders gefragt sind und vermögen deshalb, ihre männlichen Konkurrenten bereits bei Vorstellungsgesprächen auszustechen. Sie verstehen es, die aktuell wichtigen Soft Skills einzusetzen und dementsprechend auf der Karriereleiter voranzukommen. Als treibende Kraft fungieren hierbei vor allem die jüngeren Generationen der Frauen, die auch in Zukunft und, wenn möglich auch noch in größerem Maße, ihre Chancen nutzen wollen. Deshalb ist diese Generation besonders gefragt, wenn es darum geht, das teilweise weiterhin fortbestehende Festhalten an althergebrachten Traditionen und damit verbundenen Rollenbildern abzulegen.

Trotz all jener Verbesserungen, die im Laufe der letzten Jahrzehnte für Frauen erreicht wurden, darf die Tatsache nicht vergessen werden, dass die von Judith Butler eingehend analysierte sexuelle Binarität weiterhin fortbesteht und ein zentrales Element in Rosins Auseinandersetzung bildet. So herrscht selbst bei allen, sich durch die Ausübung ihrer Sexualität und das Erreichen ihrer Karriereziele emanzipiert fühlenden Frauen immer noch eine Form der patriarchalen Ordnung, die stetig die Geschlechteraufteilung in männlich und weiblich propagiert und somit Ungerechtigkeiten und Ungleichbehandlungen fördert. Auch heute noch wird nach heteronormativen Mustern verfahren, obwohl diese bereits in der Vergangenheit von Feministinnen wie Simone de Beauvoir, Monique Wittig und Judith Butler in Frage gestellt oder gänzlich abgelehnt wurden. Wie etwa Butler beschrieb, muss die Biologie eines Menschen nicht zwangsweise dessen Schicksal sein, da nicht automatisch auf eine binäre Geschlechtsidentität geschlossen werden kann. Rosin verfährt als Autorin ihres Buches jedoch genau nach derartigen Vorgangsweisen, was sich insbesondere in der Abhandlung einiger Themen sowie in den Fragestellungen ihrer Interviews erkennen lässt.

Mamet in seinem Stück *Oleanna*, in dem eine junge Studentin ihren Professor fälschlicherweise des sexuellen Missbrauchs beschuldigte. (vgl. Mamet, David, *Oleanna*, New York: Random House Verlag 1992)

Im ersten Kapitel kritisiert Butler zunächst die Vorgehensweise des bisherigen Feminismus, der einerseits die Kategorie ‚Frau/en‘ als Subjekt hat und andererseits unterscheidet zwischen ‚Sex‘, also biologischem Geschlecht, und ‚Gender‘, der kulturell entwickelten Geschlechtsidentität.

Ziel des Feminismus ist die Erweiterung der Repräsentation der Frauen, nach Butler ist aber schon diese feste Identifizierung eine Fehlrepräsentation, da eine feste Identität grundsätzlich andere ausschließt. Deshalb fordert sie eine Erweiterung der Kategorie: Einerseits um die fiktive Universalität der Frauen, die sie aus ethnischen, rassischen, sexuellen und kulturellen Zusammenhängen reißt, zu vermeiden und andererseits um die paradoxe Tatsache, dass die Kategorie, die zu repräsentierende Kategorie, selbst erst produziert wird durch die patriarchalen und binären Machtstrukturen, innerhalb derer sie besser repräsentiert werden soll.

Damit meint sie, dass in unserer Gesellschaft eine patriarchale Ordnung herrscht, die durch Binarität und Zwangsheterosexualität die Geschlechteraufteilung in männlich und weiblich bestimmt, wobei das Männliche für das entleiblichte Universelle steht, und das Weibliche für das Nicht-Repräsentierbare und Körperliche, was der patriarchalen Macht dient. Bei dieser Aussage bezieht sie sich auf die Feministinnen Simone de Beauvoir, Monique Wittig und Luce Irigaray.⁸⁹

Die vorausgesetzte (sexuelle) Binarität bestimmt auch die Unterscheidung zwischen ‚Sex‘ und ‚Gender‘, welche bisher wichtig war, um aufzeigen zu können, dass aus dem biologischen Geschlecht nicht unbedingt die entsprechende Geschlechtsidentität folgt, d.h. dass diese beiden Termini nicht kohärent sind. So kann sich z.B. ein männlicher Körper auch als Frau fühlen, d.h. eine weibliche Geschlechtsidentität haben. Biologie muss also nicht Schicksal sein. Butler weist jedoch darauf hin, dass aus einem binären Erscheinen des biologischen Geschlechts nicht auf eine ebenfalls binäre Geschlechtsidentität geschlossen werden kann.⁹⁰

Sie schreibt bewusst ‚erscheinen‘, weil sie der Überzeugung ist, dass auch das anatomische Geschlecht diskursiv produziert wurde. Das heißt, dass der Körper ohne Zuschreibung eines Geschlechts mittels Sprache nicht als Subjekt anerkannt wird. Die sprachliche Einschreibung eines Geschlechts in einen Körper beschreibt

⁸⁹ vgl. Butler, Judith, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1991, S. 32-33.

⁹⁰ vgl. ebd. S. 23.

nur die Wahrnehmung, die gesellschaftlich nötig ist, damit er überhaupt als solcher existieren kann, sie entspricht aber nicht der Wahrheit.

Bei all diesen Betrachtungen, darf jedoch sowohl das private als auch das berufliche Schicksal der Männer nicht völlig außer Acht gelassen werden. Während Frauen ihre in den letzten Jahrzehnten erfochtenen Erfolge feiern, scheint besonders die junge Generation der Männer auf der Stelle zu treten. Wie aus Rosins Analysen herauszulesen ist, mangelt es jenen immer öfter an der notwendigen Ausbildung und Qualifikationen, sodass ihnen ein Einstieg in den Arbeitsmarkt erschwert oder gar gänzlich verwehrt wird. Oftmals geht damit eine gleichzeitige Beziehungslosigkeit Hand in Hand, da zumeist diese arbeitslosen Männer selten von Frauen als Lebenspartner und Ehemänner ausgewählt werden. Als Resultat ergibt sich nun eine Umkehrung der Jahrhunderte lang geltenden Rollenzuweisungen unter den Geschlechtern: Statt Männern agieren nun Frauen als ‚Familienernährer‘, während ihren männlichen Partnern der Part der ‚Zuhausebleibenden‘ zufällt. Die daraus entstehenden Identitätskrisen der Männer, von denen sich bei Rosins Befragungen eine Mehrheit noch als eigentliche ‚Brötchenverdiener‘ sah, sollten beachtet werden, da mit ihrem Stehen und Fallen auch das Schicksal der Frauen und ihrer Beziehungen in direkter Verbindung steht. Der Gewinn des einen bedingt den Verlust des anderen. Um derartigen Problemen auszuweichen, entschließen sich mittlerweile zahlreiche Frauen, auf eine Lebensgemeinschaft mit Männern zu verzichten, was in weiterer Folge den Weg für ein sich ausbildendes Matriarchat bereitet. So kann also der Schluss von Brandes und Roemheld ebenso umgekehrt interpretiert werden:

„Es ist wie bei den kommunizierenden Röhren: Nehme ich an der einen Stelle etwas weg, fehlt es an der anderen. Behalte ich Männern die einträglichsten und prestigeträchtigsten Positionen vor, sind sie Frauen verschlossen. Dann bleiben Frauen ärmer, ohnmächtiger, mit weniger Gestaltungsspielraum ausgestattet. Mit diesem Instrumentarium werden Herrschaftsverhältnisse konstruiert.“⁹¹

An dieser Stelle ist zu beachten, dass sich Rosins Analyse primär auf die Situation in den USA konzentriert und auf die Verhältnisse in nur einigen anderen Staaten eingeht. Die Frauenbewegung in Europa kam aufgrund historisch-politischer Umstände wie dem Ersten und Zweiten Weltkrieg auf, wurde jedoch verlangsamt:

⁹¹ Brandes/Roemheld, *Männernormen und Frauenrollen*, S. 19.

„Nach 1918 haben die Frauen zunächst gerade nicht diejenigen gewählt, die ihnen das Stimmrecht verschafft hatten, sondern die Konservativen, die sie in den alten Rollen halten wollten. Inzwischen aber hat sich das Blatt gewendet: Junge Frauen wählen zunehmend die Parteien, die ihre Interessen auch wirklich vertreten. Ein wesentlicher Grund für diesen Wandel ist das zunehmende Bildungsniveau und die wachsende berufliche Selbständigkeit. Beides gibt den Frauen mehr Selbstbewusstsein. Frauen mischen sich inzwischen ein in Politik, Kirche und Gesellschaft.“⁹²

In zahlreichen Ländern sind die politischen und sozialen Gegebenheiten aus Sicht der Frauen heute immer noch prekär: Hier herrschen Gewalt, Unterdrückung, etwa in Form von Zwangsehen oder Beschneidungen, bis hin zur Geburtenregelung, welche zumeist zu Ungunsten der Mädchen ausgenutzt wird. Doch selbst diese Staaten, in denen keine derartigen Brutalitäten und Eingriffe des Staates in das Privatleben vorzufinden sind, eint als gemeinsame Problematik die unterschiedlichen und zum Teil äußerst uneinigen Gruppierungen innerhalb der Gemeinschaft der Frauen. Nach wie vor existieren auch unter ihnen jene Gesinnungsgemeinschaften, die konservative und mittlerweile nicht mehr zeitgemäße Rollenbilder in der Bevölkerung befürworten und somit auch eine Art Hindernis für den weiteren Fortschritt der Frauen bilden. Diese Problematik beschreiben Brandes und Roemheld treffend:

„Daß nicht alle Frauen die gleichen Interessen verfolgen, hängt z. B. damit zusammen, daß sie selbst ein sehr unterschiedliches Selbstverständnis haben. Ein Teil – noch der kleinere – hat sich von den männlichen Rollendefinitionen gelöst und sieht sich als eigenständigen Teil der Gesellschaft, der bestimmte Rechte und Anteile an den Ressourcen einfordert. Dieser Teil wächst, vor allem in der jüngeren Generation. Der andere Teil – meist vertreten durch ältere Frauen – lebt noch in der Selbsteinschätzung, die ihm zugewiesen wurde: Frau als untergeordnetes, fremdbestimmtes, friedliches, bescheidenes Wesen, das zu dienen und den Mund zu halten hat.“⁹³

Zwar zählen diese Probleme zu jenen, welche nahezu jede Gruppe innerhalb der Gesellschaft betreffen, doch selten bargen sie eine derartige Bedrohung für so zahlreiche Existenzen.

Festzuhalten ist, dass Frauen aus dem Alltag und der Arbeitswelt, hauptsächlich im Industrie- und Dienstleistungsgewerbe, nicht mehr wegzudenken sind und ihre wichtigen Anteile zum Leben der Menschheit beitragen. Im Gegensatz zu früheren Jahrhunderten steht ihnen nun eine Vielzahl an Wahlmöglichkeiten zur Verfügung, sowohl im privaten als auch im beruflichen Umfeld. Egal, welches Rollenbild sie schließlich persönlich anstreben und verfolgen, sie können es sich, zumindest in

⁹² ebd., S. 23.

⁹³ Brandes/Roemheld, *Männernormen und Frauenrollen*, S. 23.

westlich orientierten politischen Systemen, weitgehend selbst aussuchen und werden nicht zwangsläufig von der Gesellschaft in ein gefordertes Klischee gedrängt. Was zunächst wie ein Bedrängnis der Männer erscheinen mag, kann jedoch auch gänzlich anders interpretiert werden: Durch den sozialen und politischen Aufstieg der Frauen ist ebenso eine psychische wie physische Erleichterung für Männer eingetreten. Das Schicksal ihrer Familien liegt nun nicht mehr alleine auf ihren Schultern, die Arbeitsteilung bringt Entlastung und weitere Vorteile für beide Seiten.

Abschließend bleibt zu sagen, dass das Geschlecht zwar immer noch eine Art Machtfaktor darstellt, wenn auch schon seit längerem nicht mehr im selben Ausmaß wie in der Vergangenheit. Obwohl konservative Weltanschauungen weiterhin biologische Gegebenheiten als Grundlage für geschlechterspezifische Rollenzuweisungen und damit einhergehende Diskriminierungen heranziehen, kann großteils eine Distanzierung von derartigem Gedankengut festgestellt werden. Immer mehr akzeptierte Varianten diverser Verhaltensweisen innerhalb und zwischen den Geschlechtern zeigen, was Feminismus und Soziologie bereits vor Jahren definierten: „Geschlecht ist ein Kulturfaktor. Es ist nicht mehr nur naturgegeben (sex), sondern wird auch inszeniert.“⁹⁴

Eine weitere Möglichkeit des verstärkten Zusammenwachsens von Männern und Frauen und einer damit verbundenen Abkehr von konkurrierendem Verhalten gegenüber dem jeweils anderen Geschlecht, bietet der 1988 von Carole Pateman debattierte Begriff des Geschlechtervertrags. Statt erneut als Instrument der Unterdrückung und Machtausübung von Männern missbraucht zu werden, könnte dieser nun das genaue Gegenteil bewirken und ein neues Miteinander unter den beiden Gruppen schaffen. Brandes und Roemheld betonen allerdings, dass es für die Schließung eines solchen Vertrages unbedingt gesellschaftlich unabhängiger und gänzlich autonomer Individuen bedürfe, da ansonsten erneut patriarchale Abhängigkeiten entstehen könnten. Dies setzt also voraus, dass sowohl Männer als auch Frauen in jedweder Hinsicht ungebunden sein müssen, um auf der gleichen Ebene kommunizieren zu können. Ein derartig fundierter Geschlechtervertrag biete die Chance, sämtliche noch vorhandenen Fronten aufzubrechen und fördere

⁹⁴ Brandes/Roemheld, *Männernormen und Frauenrollen*, S. 25.

partnerschaftliche Verhaltensweisen unter den Menschen. Diese dadurch gestärkte Gemeinschaft könnte diese friedlichere Verbundenheit durchaus als Gewinn sowohl auf persönlicher als auch beruflicher Ebene erleben. Bei aller Gewährleistung von Barrierefreiheit im Umgang zwischen Männern und Frauen machte Pateman jedoch darauf aufmerksam, einige Grenzen dennoch zu wahren:

„Grenzen wahren heißt: sich gegenseitig nicht überwältigen, weder im sexuellen Bereich noch im Bereich einer Glaubensdoktrin oder einer Zuweisung von Rollen in der Gesellschaft. Es geht um die gegenseitige Achtung von Fähigkeiten und Neigungen, auch und gerade unter Männern und Frauen.“⁹⁵

In der jüngeren Vergangenheit seien derartige, sich dem Geschlechtervertrag zuwendende Veränderungen bereits bemerkbar, so Brandes und Roemheld. Die wenigen, aber immer noch vorhandenen Bereiche, in welchen diese Umstrukturierungen noch nicht stattgefunden haben und wo nach wie vor Profit und machtorientiertes Denken dominieren, würden zusehends mit Ablehnung gestraft. Als den wohl am besten geeigneten Weg zur gänzlichen Abschaffung patriarchaler Herrschafts- und Umgangssysteme sehen die Autorin und der Autor den Geschlechtervertrag, durch welchen eine gleichmäßige Verteilung der Macht auf beide Geschlechter ermöglicht werde und somit ein harmonischeres Zusammenleben geschaffen werden könne.⁹⁶

In der Folge bleibt also zu hoffen, dass in Zukunft noch mehr Erfolge von Frauen errungen werden können, ohne dass dies gleich das, von Rosin prophezeite, ‚Ende der Männer‘ bedeutet.

⁹⁵ ebd., S. 26.

⁹⁶ vgl. Brandes/Roemheld, *Männernormen und Frauenrollen*, S. 26-27.

4. Frauenfiguren in international erfolgreichen Musicals

Die bisherige Auseinandersetzung mit Frauenrollen erfolgte auf einer soziologischen Ebene, die Bilder realer Lebensumstände abzeichnet. Im weiteren Verlauf der Abhandlung rücken nun Frauenfiguren aus drei verschiedenen Musicalfilmen und deren künstlerische und inszenatorische Konkretisierung in den Mittelpunkt. Die präsentierten Figuren sind unter der Prämisse zu betrachten, dass sie oftmals dazu dienen, Sehnsuchts- oder Albtraumbilder des Publikums zu zeigen. Zusätzlich können ihre dargestellten Lebenssituationen durchaus als überzeichnet charakterisiert werden. Gleichzeitig erfüllen sie den Zweck der Normierung des Verhaltens der Zuseherinnen und Zuseher, indem sie an der Gestaltung beziehungsweise Aufrechterhaltung von Rollenbildern beteiligt sind. Doch nicht nur im Zusammenhang mit der Verbreitung von Geschlechterrollen, sondern auch mit generellen kulturellen Beeinflussungen können Musicals und die darin enthaltenen Figuren auf die Gesellschaft einwirken. Deutlich erkennbar werden diese Einflussnahmen besonders dann, wenn es sich um einen Transfer eines Musicals von einer Kultur in eine andere handelt. Als bekanntes Beispiel dient hier der kulturelle Austausch zwischen den USA und Japan: Hier bestätigte sich im Laufe der letzten Jahrzehnte die durchaus gängige Ansicht der Massenkultur als Symbol für Modernität und Popularität.⁹⁷ Musicals, die bereits in westlich geprägten Ländern große Erfolge feierten, setzten diese auch in Ländern des süd- und ostasiatischen Raums wie Thailand, Vietnam und Singapur fort, obwohl sie in zum Teil erheblichem Kontrast zum ursprünglichen Kulturraum stehen. Einerseits muss hierbei deutlich auf die Prozesse der Verwestlichung und damit die Gefahr einer weltweiten kulturellen Vereinheitlichung verwiesen werden. Andererseits dürfen die positiven Aspekte des kulturellen Transformationsvorgangs nicht außer Acht gelassen werden, da sie durchaus zur Aufweichung restriktiver Regelungen in politisch-repressiven Regionen beitragen können. Ebenfalls ist darauf hinzuweisen, dass China sich relativ spät für westliche Theaterformen (speziell Musicals) öffnete und mit der Beijing-Oper eine eigene Variante des Musiktheaters praktiziert. Indien wiederum entwickelte mit den international äußerst erfolgreichen Bollywood-Filmen eigene musiktheatrale Rezeptionsformen.

⁹⁷ vgl. Hentschke, Felicitas, Demokratisierung als Ziel der amerikanischen Besatzungspolitik in Deutschland und Japan 1943-1947, Münster: LIT Verlag 2001, S. 248 – 249.

Um Musicals und die dazugehörigen Frauenrollen zu kategorisieren eignet sich die folgende Einteilung in ‚realistische Frauenporträts‘, ‚Emanzipationsdramen‘, ‚Politikerinnen‘, ‚Künstlerinnen‘ und ‚Märchenfiguren‘. Eine gesonderte Position nehmen in diesem Zusammenhang die weiblichen Figuren aus Animationsfilmen ein. Als Mittel der Kontextualisierung der gewählten Musicals *Evita*, *Mamma Mia!* und *Les Misérables* bietet sich eine nähere Betrachtung der eben genannten Kategorien an.⁹⁸

Als eines der eindrucksvollsten Beispiele eines realistischen Frauenporträts gilt die Figur der Kim aus dem Musical *Miss Saigon*⁹⁹ von Alain Boublil und Claude-Michel Schönberg, dessen Handlung sowohl 1975 in Saigon zur Zeit des Vietnamkriegs als auch 1978 in Atlanta und Bangkok spielt. Als 17-Jährige verbrachte Kim eine Liebesnacht mit dem GI Chris, der jedoch am Ende des Krieges überstürzt das Land und seine Geliebte zurücklassen musste. Angetrieben von der schwierigen politischen Lage ihres Heimatlandes Vietnam, versucht die Protagonistin des Stücks drei Jahre später ihrem Sohn ein besseres Leben zu ermöglichen und ihn bei der neuen Familie seines amerikanischen Vaters unterzubringen. Um ihr Ziel zu erreichen, ist sie am Ende sogar bereit, Selbstmord zu begehen. Ein ähnliches Beispiel einer aufopferungsvollen Mutter bietet die weibliche Hauptfigur des Lars von Trier Films *Dancer in the Dark*¹⁰⁰. Statt ihr Geld für die anfallenden Anwaltskosten aufzubringen, will Selma dieses lieber für eine nötige Augenoperation ihres Sohnes aufwenden, da sie ihm eine bevorstehende Erblindung ersparen möchte. Anhand dieser beiden Musicals ist klar zu erkennen, dass innerhalb dieser Theaterform durchaus ein Zweig existiert, der sich mit gesellschaftskritischen Themen auseinandersetzt. Ebenso realistische Frauenporträts werden in *West Side Story*¹⁰¹ präsentiert. Hier wird eine ‚Romeo und Julia‘-ähnliche Geschichte erzählt und dabei gleichzeitig durch die verbotene Liebe zwischen Maria und Tony Problematiken wie Rassismus und (Banden-)Gewalt aufgezeigt.

Die weibliche, wenn auch namenlose, Hauptfigur aus Michael Kunzes und Sylvester Levays *Rebecca*¹⁰² kann als Vertreterin der Figuren eines Emanzipationsdramas

⁹⁸ Ich möchte darauf hinweisen, dass der Vorlesung „Konzepte von Weiblichkeit im Film-/ Musical“ von Prof. Dr. Susanne Vill zahlreiche nützliche Informationen und Denkanregungen entnommen werden konnten, die sich in diesem Teil der Diplomarbeit wieder finden.

⁹⁹ *Miss Saigon*, Text: Alain Boublil, Musik: Claude-Michel Schönberg, Uraufführung: London 1989.

¹⁰⁰ *Dancer in the Dark*, Regie: Lars von Trier, Dänemark et al. 2000.

¹⁰¹ *West Side Story*, Text: Arthur Laurents, Lyrics: Stephen Sondheim, Musik: Leonard Bernstein, Uraufführung: New York 1957.

¹⁰² *Rebecca*, Text & Lyrics: Michael Kunze, Musik: Sylvester Levay, Uraufführung: Wien 2006.

angesehen werden. Von der hilflos wirkenden und unscheinbaren jungen Frau verwandelt sie sich zusehends in die selbstbewusste und durchsetzungsfähige Gattin Maxim de Winters. Ebenso in der Reihe eindrucksvoller Musicalprotagonistinnen findet sich Elle Woods des Broadwayerfolgs *Legally Blonde*¹⁰³. Auch wenn diese zunächst das klischeehafte Bild des ‚dummen Blondchens‘ verkörpert, erlebt sie im Laufe der Handlung eine Entwicklung zur zielstrebigem Studentin, die lernt, sich innerhalb einer von Männern dominierten Welt durchzusetzen und auf ihre Rechte zu bestehen. Barbara Streisand verkörpert in ihrem berühmten Film *Yentl*¹⁰⁴ die junge Frau Yentl, die von ihrem Vater heimlich in den Lehren des Talmud unterrichtet wird. Nach seinem Tod verkleidet sie sich als Mann und nennt sich Anshel, um in einer Yeshiva, einer jüdischen Religionsschule aufgenommen zu werden. Mit derart genderübergreifenden und emanzipatorischen Elementen spielen ebenfalls die Musicals *Victor/Victoria*¹⁰⁵ von Blake Edwards und Henry Mancini und *Die Päpstin*¹⁰⁶ von Dennis Martin und Christoph Jilo. Ein klassisches Beispiel für eine Protagonistin eines Emanzipationsdramas stellt Eliza Doolittle aus *My Fair Lady*¹⁰⁷ dar.

Ein besonderes Beispiel einer Mischung aus realistischem und emanzipatorischem Drama bildet Jerry Hermans und Harvey Fiersteins *La Cage aux Folles*¹⁰⁸ mit der Figur Albins, alias Zaza, der als Drag Queen im Nachtclub seines Lebensgefährten Georges auftritt und der bürgerlichen Familie der Braut von Albins Sohn gegenüber dessen treu sorgende Mutter darstellen muss. Im Laufe der letzten Jahrzehnte wurde *La Cage aux Folles* zu einem der bekanntesten Exempel gendergrenzüberschreitender Figuren im Theater, und leistete einen wichtigen Beitrag zu dieser Thematik.

Starke Charaktere wie *Elisabeth*¹⁰⁹ aus dem gleichnamigen Musical oder *Evita* hinterlassen großen Eindruck. Beide Frauen trachten danach, sich aus ihrer jeweiligen Situation zu befreien bzw. ihre Träume zu verwirklichen. Ähnliche

¹⁰³ *Legally Blonde*, Text: Heather Hach, Lyrics & Musik: Nell Benjamin, Laurence O’Keefe, Uraufführung: New York 2007.

¹⁰⁴ *Yentl*, Regie: Barbra Streisand, USA 1983.

¹⁰⁵ *Victor/Victoria*, Text: Blake Edwards, Lyrics: Leslie Bricusse, Musik: Henry Mancini, Frank Wildhorn, Uraufführung: New York 1995.

¹⁰⁶ *Die Päpstin*, Text: Dennis Martin, Christoph Jilo, Musik: Dennis Martin, Uraufführung: Fulda 2011.

¹⁰⁷ *My Fair Lady*, Text: Alan Jay Lerner, Musik: Frederick Loewe, Uraufführung: New York 1956.

¹⁰⁸ *La Cage aux Folles*, Text: Harvey Fierstein, Lyrics & Musik: Jerry Herman, Uraufführung: New York 1983.

¹⁰⁹ *Elisabeth*, Text: Michael Kunze, Musik: Sylvester Levay, Uraufführung: Wien 1992.

Politikerinnenschicksale finden sich auch in *Marie Antoinette*¹¹⁰ und *Cléopâtre, la dernière reine d'Égypte*¹¹¹. *We will rock you*¹¹² nimmt sich in Form seiner weiblichen Hauptfigur Scaramouche und der ihr ideologisch gegenüber stehenden Killer Queen der Thematisierung des Lebens innerhalb eines totalitären Systems an.

Ein besonderes Phänomen innerhalb der Welt des Musicals besteht darin, dieses selbst und auch andere Kunstformen und zu thematisieren. Hierzu sind etwa Werke wie *A Star is Born*¹¹³, *Hairspray*¹¹⁴, *Kiss me Kate*¹¹⁵, *Nine*¹¹⁶, *Phantom of the Opera*¹¹⁷ und dessen ‚Nachfolger‘ *Love Never Dies*¹¹⁸ hervorzuheben. Sie alle zeigen auf unterschiedlichste Weisen die Lebenssituationen von diversen Künstlerinnen bzw. ihre Wege zum Erfolg.

Gerade für ein jüngeres Publikum bieten sich Produktionen an, die Märchenfiguren thematisieren und in eine Welt der Magie einladen. Hier zu nennen sind *Mary Poppins*¹¹⁹, *SnoWhite*¹²⁰, *The Slipper and the Rose*¹²¹ oder *Wicked*¹²², die zunehmend auch mehr Zuspruch unter Erwachsenen erlangen.

Populäre Beispiele von Frauenfiguren in Musicals sind auch die Protagonistinnen der Disneyfilme *Beauty and the Beast*¹²³ und *Mulan*¹²⁴. Auch wenn es sich hierbei in erster Linie um Animationsfilme handelt, so weisen diese in Aufbau und Dramaturgie dennoch musicalähnliche Strukturen auf. In *Beauty and the Beast* und *Mulan* stehen aufopferungsvolle Töchter im Zentrum der Story. Was den Protagonistinnen dieser

¹¹⁰ *Marie Antoinette*, Text: Michael Kunze, Musik: Sylvester Levay, Uraufführung: Tokio 2006.

¹¹¹ *Cléopâtre, la dernière reine d'Égypte*, Text: Lionel Florence, Musik: Fabien Dubos et al., Uraufführung: Paris 2009.

¹¹² *We will rock you*, Text: Ben Elton, Musik: Queen, Uraufführung: London 2002.

¹¹³ *A Star is Born*, Regie: George Cukor, USA 1954.

¹¹⁴ *Hairspray*, Text: Marc O'Donnell, Thomas Meehan, Lyrics: Scott Whitman, Marc Shaiman, Musik: Marc Shaiman, Uraufführung: New York 2002.

¹¹⁵ *Kiss me Kate*, Text: Samuel & Bella Spewack, Lyrics: Cole Porter, Musik: Cole Porter, Uraufführung: New York 1948.

¹¹⁶ *Nine*, Text: Arthur Kopit, Musik & Lyrics: Maury Yeston, Uraufführung: New York 1982.

¹¹⁷ *Phantom of the Opera*, Text: Richard Stilgoe, Lyrics: Charles Hart, Richard Stilgoe & Mike Batt, Musik: Andrew Lloyd Webber, Uraufführung: London 1986.

¹¹⁸ *Love Never Dies*, Text: Andrew Lloyd Webber, Glenn Slater, Ben Elton, Lyrics: Glenn Slater, Charles Hart, Musik: Andrew Lloyd Webber, Uraufführung: London 2010.

¹¹⁹ *Mary Poppins*, Text: Julian Fellowes, Musik & Lyrics: Robert B. Sherman, Richard M. Sherman, Anthony Drewe, George Stiles, Uraufführung: Bristol 2004.

¹²⁰ *SnoWhite*, Text: Frank Felicetti, Musik: Frank Nimsgern, Uraufführung: Saarbrücken 2000.

¹²¹ *The Slipper and the Rose*, Text: Robert B. Sherman, Richard M. Sherman, Bryan Forbers, Musik: Richard & Robert Sherman, Uraufführung: Wolverhampton 2001.

¹²² *Wicked*, Text: Winnie Holzman, Lyrics & Musik: Stephen Schwartz, Uraufführung: San Francisco 2003.

¹²³ *Beauty and the Beast*, Regie: Gary Trousdale, USA 1991.

¹²⁴ *Mulan*, Regie: Tony Bancroft, USA 1998.

beiden Filme sowie der Titelheldin aus *Merida – Legende der Highlands*¹²⁵ gemein ist, ist ihr sehnlicher Wunsch nach Freiheit und Akzeptanz. In derselben Reihe ist ebenfalls *Der Glöckner von Notre Dame*¹²⁶ zu nennen, in dem Diskriminierung und Xenophobie behandelt werden.

Wie sich also anhand dieser Kategorisierung bereits erkennen lässt, umfasst die Welt des Musicals ein äußerst großes Spektrum an unterschiedlichsten Frauenfiguren (darunter zahlreiche starke), dessen ausführliche Darstellung den Rahmen dieser Diplomarbeit sprengen würde. Festzuhalten bleibt, dass eben erfolgreiche Produktionen oftmals nicht nur als Garant ausverkaufter Vorstellungen dienen können, sondern ebenfalls durch ihre präsentierten (weiblichen) Figuren durchaus auch auf soziopolitische Thematiken Einfluss nehmen können.

Der Grund für eine konkretere Auseinandersetzung mit den Frauenfiguren der ausgewählten Musicals *Evita*, *Les Misérables* und *Mamma Mia!* wird in einer direkten Gegenüberstellung dieser offensichtlich: Generell handelt es sich bei den weiblichen Charakteren der drei Musicals um realistische Frauenporträts, das heißt, dass sie aus der Realität des Publikums stammen könnten. Handlungen, die auch in der Welt des Publikums als nicht logisch nachvollziehbar gelten, wie beispielsweise Magie in *Mary Poppins*¹²⁷, *SnoWhite*¹²⁸, *The Slipper and the Rose*¹²⁹ oder *Wicked*¹³⁰, sind für derartige Frauenfiguren ebenfalls ausgeschlossen. Daher schaffen sie ein großes Identifikationspotenzial für die Zusehenden, was auch einen Grund für den Erfolg der drei Musicals darstellt. Dies bietet eine gute Möglichkeit für eine facettenreiche Abhandlung, da hohe Besuchszahlen sowohl Rückschlüsse auf den Publikumsgeschmack als auch auf gesellschaftliche Verhältnisse und Normen zulassen. Eine derartig große Resonanz beim Publikum sowie deren rezenten Veröffentlichungen stellen ebenfalls einen Grund für ihre Auswahl dar. Außerdem erscheint die genauere Betrachtung von Musicals unterschiedlicher Kategorien, wie

¹²⁵ *Merida – Legende der Highlands*, Regie: Steve Purcell, USA 2012.

¹²⁶ *Der Glöckner von Notre Dame*, Regie: Gary Trousdale, USA 1996.

¹²⁷ *Mary Poppins*, Text: Julian Fellowes, Musik & Lyrics: Robert B. Sherman, Richard M. Sherman, Anthony Drewe, George Stiles, Uraufführung: Bristol 2004.

¹²⁸ *SnoWhite*, Text: Frank Felicetti, Musik: Frank Nimsgern, Uraufführung: Saarbrücken 2000.

¹²⁹ *The Slipper and the Rose*, Text: Robert B. Sherman, Richard M. Sherman, Bryan Forbers, Musik: Richard & Robert Sherman, Uraufführung: Wolverhampton 2001.

¹³⁰ *Wicked*, Text: Winnie Holzman, Lyrics & Musik: Stephen Schwartz, Uraufführung: San Francisco 2003.

sie zuvor angeführt wurden, als reizvoll. Ebenso erweist es sich als interessant, dass in der Gegenüberstellung dieser drei Musicals einerseits Protagonistinnen, die Privatpersonen darstellen, und andererseits eine in der Öffentlichkeit stehende weibliche Figur aufeinander treffen.

Evita, *Les Misérables* und *Mamma Mia!* haben zwar einiges gemein, doch sie unterscheiden sich in ihrer Präsentation unterschiedlicher Lebensformen: Während sich *Mamma Mia!* der Realität von (Überlebens-)Künstlerinnen widmet, steht bei *Evita* das Politikerinnen-Dasein im Mittelpunkt. *Les Misérables* hingegen zeigt diverse Frauengeschichten: Vorzufinden sind sowohl eine ‚aufopfernde Mutter‘, als auch die ‚hilflose Prinzessin‘ und die Rolle einer ‚bösen Hexe‘. Dass diese Figurentypen nach wie vor Aktualität besitzen, beweist auch Tom Hoopers Entschluss, *Les Misérables* neu zu verfilmen. Deshalb erscheint hier eine konkrete Betrachtung dieser Typen, die weiterhin zum Standardrepertoire der Film- und Theaterwelt gehören, als notwendig.

Zu den Gemeinsamkeiten der drei Musicals zählt unter anderem, dass sie in der einen oder anderen Form historische Bezüge aufweisen können. Bei *Evita* sind diese am Deutlichsten, da sich in Evita Perón eine real existierende Persönlichkeit der Geschichte wiederfindet. *Les Misérables* wird vor und während der französischen Julirevolution von 1830 verortet, *Mamma Mia!* verweist lediglich inhaltlich und in Rückblenden auf die Hippiebewegung der 1960er und 1970er Jahre. Die zuletzt genannte Epoche stellt vermutlich die interessanteste für das Publikum dar, da sich unter diesem durchaus Personen befinden könnten, die am damaligen Zeitgeschehen aktiv beteiligt waren und dadurch persönliche Bezüge zu *Mamma Mia!* herstellen können. Die Tatsache, dass eine derartige biografische Verbindung zwischen einem Stück und Teilen seines Publikums überhaupt möglich ist, verleiht dem Musical ein großes Maß an Aktualität und einen zusätzlichen Reiz, um es näher zu beleuchten.

In *Mamma Mia!* findet man die bereits zuvor angesprochenen ‚Mutterfiguren‘, das Besondere dabei ist, dass man ihnen in durchaus überraschenden Kontexten begegnet: Mütter agieren wie Töchter, Töchter wie ihre Mütter. Eben jene Umkehrung und das Aufbrechen bekannter familiärer Strukturen und Frauenrollen

erscheinen als anregende Aspekte im Musical. Einen weiteren wichtigen Faktor für eine Abhandlung bilden die Aktualität und der große Erfolg der Musicalverfilmung.

Evita kann neben zahlreichen einprägsamen Songs auch auf eine eindrucksvolle weibliche Titelfigur verweisen. Es ist mit ebenfalls bekannten Emanzipationsdramen, wie *Rebecca* oder *The King and I*,¹³¹ in einer Reihe zu nennen, da eine weibliche Figur im Mittelpunkt steht, die sich im Laufe der Handlung weiterentwickelt und über sich hinauswächst. *Evita* ist eine packende Mischung aus ohrwurmartigen Liedern, spannender Story und einer selbstbewussten weiblichen Hauptfigur, die aufgrund ihrer historischen Vorlage an Tiefe gewinnt. *Evita* scheut nicht davor zurück sämtliche ihr zur Verfügung stehenden Mittel zu ihrem Zwecke einzusetzen, selbst wenn es sich dabei um ihre eigene Sexualität handelt. Zwar nimmt das Thema der Sexualität auch in Musicals und Musicalfilmen wie *Chicago*¹³², *Cabaret*¹³³, *Lulu*¹³⁴, *Anna Karenina*¹³⁵, *Moulin Rouge*¹³⁶, *Dirty Dancing*¹³⁷, *Sister Act*¹³⁸ und *Cléopâtre, la dernière reine d'Égypte* einen besonderen Stellenwert ein, doch scheint die Figur der *Evita* vergleichsweise zufrieden damit zu sein, ihre Sexualität auch als Waffe einzusetzen und frei über ihren Körper verfügen zu können. Daher ist es lohnend, *Evita* eine genauere Abhandlung zu widmen.

Les Misérables einer genaueren Betrachtung zu unterziehen begründet sich darin, dass mit der 2012 erschienen Verfilmung des Musicals die Faszination und das Interesse an seiner Story neu entflammte. Durch die Begeisterung einer derartig breiten Öffentlichkeit stellt sich auch die Frage, inwieweit sich die präsentierten weiblichen Charaktere für diesen Erfolg verantwortlich zeigen. Hierbei gilt es herauszufinden, in wie weit sich die Aktualität der Verfilmung in der Inszenierung der Frauenfiguren widerspiegelt.

¹³¹ *The King and I*, Text: Oscar Hammerstein, Musik: Richard Rodgers, Uraufführung: New York 1951.

¹³² *Chicago*, Text: Bill Kondon, Musik: John Kander, Danny Elfman, Uraufführung: New York 1975.

¹³³ *Cabaret*, Musik: John Kander, Lyrics: Fred Ebb, Uraufführung: New York 1966.

¹³⁴ *Lulu*, Musik: Stephan Kanyar, Text: Brigitte Fassbaender, Uraufführung: Innsbruck 2010.

¹³⁵ *Anna Karenina*, Text: Peter Kellogg, Musik: Dan Levine, Uraufführung: New York 1992.

¹³⁶ *Moulin Rouge*, Regie: Baz Luhrman, Großbritannien 2001.

¹³⁷ *Dirty Dancing*, Regie: Emile Ardolino, USA 1987.

¹³⁸ *Sister Act*, Regie: Emile Ardolino, USA 1992.

4.1. *Evita*

*Evita*¹³⁹ ist ein Musical, dessen Buch und Lyrics aus der Feder von Tim Rice stammen. Die Musik des weltweit erfolgreichen Stücks wurde von Andrew Lloyd Webber komponiert. Die Uraufführung erfolgte 1978 in London.

4.1.1. Handlung

Die Musicalverfilmung *Evita* berichtet vom Leben Eva Peróns (1919-1952), Gattin des argentinischen Präsidenten Juan Perón der 1940er und 1950er Jahre.

Evita setzt beim Begräbnis der Protagonistin ein. Massen von Menschen haben sich in Buenos Aires eingefunden, um der Aufbahrungszeremonie der Präsidentengattin Argentiniens, Evita Perón beizuwohnen. Che, Erzähler der Story und Widersacher Evitas, verhöhnt den Pomp der Zeremonie und die Trauer der Teilnehmenden der Prozession.

Rückblende in das Jahr 1926: Eva, ihre Mutter und ihre Geschwister möchten dem Begräbnis ihres Vaters beiwohnen, werden jedoch von dessen rechtmäßiger Gattin nicht eingelassen. Nur Eva gelingt es, einen letzten Blick auf die Leiche ihres Vaters zu werfen. Im Alter von 15 Jahren, benutzt sie ihre Liaison mit dem Sänger Agustín Magaldi dazu, ihm in die Hauptstadt Buenos Aires zu folgen, um Berühmtheit zu erlangen. Dort wählt sie fortan ihre Lebenspartner nach deren beruflichen Positionen aus, um daraus für sich selbst Vorteile zu erzielen. Bei einer Benefizveranstaltung lernt sie Oberst Juan Perón kennen und wird seine Geliebte. Perón wirkte bei Staatsstreichen im Hintergrund mit, wird inhaftiert, mit Unterstützung Evitas rehabilitiert und zum Präsidenten gewählt. Er heiratet Evita. Trotz anfänglicher Euphorie des Volkes häufen sich auch die Widerstände der High Society und des Militärs gegen Evita. Evita mutiert zu einem Werkzeug der peronistischen Propaganda und lässt sich auf Reisen schicken, um in anderen Ländern politische Überzeugungsarbeit für die Politik ihres Ehemannes zu leisten. Die Kritik an ihr und ihren Handlungen wird immer lauter und stellt bis zu ihrem Tode einen ständigen Begleiter dar. Das Ende ereilt Evita Perón im Alter von 33 Jahren nach einem schweren Krebsleiden.

¹³⁹ *Evita*, Text & Lyrics: Tim Rice, Musik: Andrew Lloyd Webber, Uraufführung: London 1978.

4.1.2. Allgemeines

Die ersten Aufnahmen des Musicals *Evita*, eine Zusammenarbeit des Komponisten Andrew Lloyd Webber und des Librettisten Tim Rice, entstanden im Jahre 1976. In den Hauptrollen sangen Colm Wilkinson, Paul Jones und Julie Covington. Noch im selben Jahr landete die Single *Don't Cry for me Argentina* in einigen Ländern an der Spitze der Charts. Zur Uraufführung der Bühnenversion kam es am 21. Juni 1978 im Prince Edward Theatre in London. Elaine Paige verkörperte damals die weibliche Hauptrolle Evita Perón.¹⁴⁰ Sowohl die Darstellerin als auch die Show erhielten zahlreiche Auszeichnungen. Lediglich ein Jahr später erfolgte die US-amerikanische Premiere in Los Angeles. Die erste Aufführung im deutschsprachigen Raum ereignete sich am 20. Jänner 1981 im Theater an der Wien.

Im Jahre 1997 erschien die Verfilmung des Musicals unter der Regie von Alan Parker mit Popsängerin Madonna in der Rolle der Evita und Schauspielstar Antonio Banderas als ihr Gegenspieler Che. Genau wie die Bühnenversion feierte auch der Film große Erfolge, welcher sich noch stärker als das Musical auf die Schilderung biografischer Aspekte konzentrierte. Bereits vor Beginn der Produktion hatte Madonna in diversen Interviews den Wunsch geäußert, die Rolle der ehemaligen Präsidentengattin Argentinien zu übernehmen, was bereits im Vorfeld für Aufsehen sorgte.¹⁴¹ Während Madonna später für ihre Leistung einen Golden Globe erhielt, wurde ihr schauspielerisches Talent in der Presse jedoch auch kritisiert.

4.1.3. Die historische Figur der Evita Perón

María Eva Duarte – die spätere Evita Perón – wurde am 7. Mai 1919 in Los Toldos, einem kleinen Ort 250 Kilometer westlich von Buenos Aires, als fünftes Kind der unverheirateten Hausangestellten Juana Ibarguren geboren. Juan Duarte, der Vater der Kinder, bewirtschaftete eine Plantage bei Los Toldos. Am 2. Jänner 1935 reiste die 15-jährige Eva Duarte per Zug nach Buenos Aires. Dort versuchte sie sich als Schauspielerin zu etablieren und stand zwei Monate später erstmals in einer kleinen

¹⁴⁰ vgl. Citron, Stephen, *Sondheim & Lloyd-Webber, The New Musical*, New York: Oxford University Press 2001, S. 191 – 197.

¹⁴¹ <http://www.rogerebert.com/interviews/madonna-possessed-by-evita> [Zugriff am 11.12.2014]

Rolle auf der Bühne. 1939 gelang es ihr, ihre ersten Hauptrollen in einigen Hörspielen von Héctor P. Blomberg zu ergattern.¹⁴²

Das Erdbeben im Westen Argentinien, welches sich am 15. Jänner 1944 ereignete und 6000 Menschenleben forderte, brachte für sie eine große Veränderung mit sich. Bei einer Benefizveranstaltung, die zugunsten der Opfer der zu 90% zerstörten Stadt San Juan am 22. Jänner 1944 veranstaltet wurde, lernte die damals 24-jährige Eva Duarte den doppelt so alten Witwer Juan Perón kennen. Juan Domingo Perón Sosa gehörte zu den Putschisten, die 1943 den argentinischen Präsidenten Ramón S. Castillo Barrionuevo gestürzt hatten. In der neuen Regierung fungierte er zunächst als Unterstaatssekretär im Kriegsministerium und anschließend als Minister für Arbeit und Wohlfahrt. Am 17. Oktober 1945 zogen 300 000 Anhänger Peróns in einem Protestmarsch zum Präsidentenpalast und forderten seine Freilassung, nachdem dieser aufgrund zahlreicher Verhaftungen von Regimegegnern selbst inhaftiert worden war. Eva Duarte wurde in die Kundgebung miteinbezogen und sprach noch am selben Tag zur Menge. Schlussendlich ließen die Verantwortlichen Perón frei, um keinen Bürgerkrieg zu riskieren. Am 22. Oktober desselben Jahres heirateten Perón und Eva Duarte. Nach seiner Eheschließung trat er mit seiner Frau auf das politische Parkett und sie wurde eine der wenigen Persönlichkeiten, die neben ihm bestehen konnten:

„Während der Regierungszeit Peróns haben viele Stellung und Vermögen erworben und wieder verloren, aber niemand stieg so steil empor und hat so eine hohe Stellung erreicht, wie die Frau des Präsidenten, María Eva Duarte de Perón.“¹⁴³

Um die Macht zurückzugewinnen, gründete Juan Perón 1945 die *Partido Único de la Revolución*, die später in *Partido Peronista* umbenannt wurde. Evita Perón engagierte sich für das Frauenwahlrecht und die politische Karriere ihres Mannes und begleitete ihn auch auf seinen Wahlkampfreisen. Bei jeder ihr sich bietenden Gelegenheit betonte sie ihre Solidarität mit den Unterprivilegierten und avancierte zu ihrem Idol, auf deren Unterstützung Juan Perón im Präsidentschaftswahlkampf angewiesen war. Ende Februar 1946 wurde er schließlich zum Staatspräsidenten gewählt. Evita entwickelte sich zu einem unerlässlichen Stützpfeiler des peronistischen Machtgefüges. Sie mobilisierte die Massen für die peronistischen

¹⁴² vgl. Alexander, Robert Jackson, *Die Ära Perón*, Frankfurt am Main: Verlag der Frankfurter Hefte 1952, S. 136.

¹⁴³ ebd., S. 135.

Ideen, sorgte für die alltäglichen Kontakte zu den Menschen. Sie widmete sich ebenso der Säuberung hinter den Kulissen: Peróns Gegner wurden aufgedeckt und ausgeschaltet. Evita war ein wesentliches Instrument für die Gleichschaltung verschiedener Gesellschaftsbereiche wie beispielsweise Gewerkschaften, Frauenorganisationen oder die Wohlfahrt. Wenn Populismus als Multi-Klassen-Allianz gedeutet wird, so stand Evita für die unterprivilegierten Massen, Juan Perón für Mittelschicht und Militär. Darin lag das Erfolgsgeheimnis des argentinischen Peronismus: zwei Identifikationsfiguren, in denen sich verschiedene Bevölkerungsgruppen wieder finden, und die sogar sich widersprechende Konzepte vertreten konnten. Eva Perón war die erste Frau, die in der lateinamerikanischen Politik eine eigenständige, bedeutende Rolle spielte. Dies hatte zum Einen zur Folge, dass sie mit anderen Maßstäben gemessen wurde als ihre männlichen Kollegen und Widerstände in den Reihen der traditionell-machistischen Gesellschaft Argentiniens hervorrief, zum Anderen ging aber von ihr auch eine emanzipatorische Signalfunktion auf Frauen aus. Besonders an der Mythenbildung um Eva Perón lässt sich erkennen, dass es sich hier um eine Neuheit in der lateinamerikanischen Geschichte handelte.

Am 23. August 1947 beendete sie die politisch motivierte ‚Regenbogentour‘, zu welcher sie zwei Monate zuvor aufgebrochen war und die den Zweck hatte, europäischen Machthabern den Peronismus näher zu bringen. Im September desselben Jahres gelang es ihr die Einführung des Frauenwahlrechts durchzusetzen. Was zahlreichen intellektuellen, sozialistischen, feministischen Kämpferinnen nicht gelungen war, machte Eva Perón sich zur Aufgabe, um damit Stimmen für Perón zu sammeln. 1949 wurde die *Partido Peronista Femenino* (kurz PPF) gegründet. Evita wurde zur Vorsitzenden ernannt und baute ein Netzwerk auf, in dem Frauen aller Schichten politische Arbeit lernen und soziale Arbeit für die von ihr ins Leben gerufene *Fundación Eva Perón* leisten sollten. Trotz der Funktionalisierung für die Zwecke der Peronisten, darf das Demokratisierungspotential dieser Einrichtungen nicht übersehen werden: Frauen wurden erstmals direkt am politischen Leben beteiligt. Evita selbst verschaffte sich mit der PPF Rückhalt für ihre Kandidatur als Vizepräsidentin. Ihre Popularität stieg dank zahlreicher karitativer Maßnahmen und Veranstaltungen immer mehr an und wurde nun verstärkt für die Zwecke Peróns und seiner Partei eingesetzt. Erst als bei ihr drei Jahre später Krebs diagnostiziert wurde,

begann sie sich langsam aus dem politischen Geschehen zurückzuziehen. Ihre Kandidatur für das Amt der Vizepräsidentin gab sie auf.¹⁴⁴

Am 26. Juli 1952 starb Evita Perón. Um den Kult um die Verstorbene für sich zu nutzen, gab Juan Perón ein Grabmal in Auftrag, welches größer als die Freiheitsstatue in New York werden sollte. Der Plan sah im Sockel einen öffentlich zugänglichen Raum für die Ausstellung von Evitas einbalsamierter Leiche vor. Zusätzlich ließ Perón Evita in einem Sarg mit Glasdeckel im Kongressgebäude aufbahnen. Weiters ordnete er eine mehrtägige Staatstrauer und ein Staatsbegräbnis an, obwohl Evita nie ein staatliches Amt bekleidet hatte.

4.1.4. Evita – Die Figur der Musicalverfilmung

Bereits anhand der Einführung der Figur Evita Peróns in Alan Parkers Musicalverfilmung zeichnen sich schon markante Merkmale der Protagonistin ab, die im weiteren Verlauf noch deutlicher werden: Ihre unglaubliche Massenwirksamkeit, verbunden mit einer inszenierten Affinität zu einer Heiligen, sowie ihr nie enden wollendes Streben nach Macht. Die in der Originalvorlage ebenfalls vorhandene Begräbnis-Szene erfährt in der filmischen Umsetzung Parkers eine Steigerung und nimmt von Minute zu Minute größere Dimensionen an. Die hier dargestellte Glorifizierung der ehemaligen Präsidentengattin Evita Perón bildet den ersten und wohl offensichtlichsten Unterschied zu den Frauenfiguren aus *Mamma Mia!* und *Les Misérables*. Während jene mehr oder weniger selbstständig ihre Schicksale meisterten oder lediglich als Angelpunkte innerhalb der erzählten Geschichte der Musicals dienten, stellt Evita in dieser Verfilmung eine Ausnahme dar. Die Auseinandersetzung mit diesem Teil der argentinischen Geschichte auf der Bühne bringt schon zahlreiche politische Aspekte der Protagonistin mit sich.

Die Figur der Evita beinhaltet, wie auch Fantine in *Les Misérables*, eine gewisse Zwiespältigkeit. Auf den ersten Blick erscheint sie dem Publikum als durchaus willensstarke und emanzipierte Frau, die nicht davor zurückschreckt, jedwedes nötige Mittel einzusetzen, um ihre gewünschten Ziele zu erreichen. Dieses Bild präsentiert sich schon bei ihrer Einführung in den Film – es wird gezeigt, wie es Eva als Kind

¹⁴⁴ vgl. Alexander, *Die Ära Perón*, S. 143-144.

gelingt, sich Zutritt zum Begräbnis ihres Vaters zu verschaffen, obwohl sie, ihre Mutter und Geschwister von dort ausgeschlossen bleiben sollten. Bereits diese Szene verleiht ihr Durchsetzungsfähigkeit und Entschlossenheit und dient als Basis ihrer Charakterisierung. Evita gelingt es nicht nur als Kind, sondern auch im Erwachsenenalter, sich Zugang zu den Kreisen einer elitären Gesellschaftsschicht zu verschaffen, indem sie sich über Restriktionen der ‚Upper Class‘ hinwegsetzt. Somit ist gleich zu Beginn eine Art der Festlegung ihres Charakters erfolgt, von der während des gesamten restlichen Films kaum abgewichen wird, und die einen Rahmen für die Weiterentwicklung der Figur vorgibt. Dennoch bleibt sie in ihrer Funktion von der Oberschicht nur geduldet.

Auch im weiteren Verlauf der Handlung wird die Protagonistin hauptsächlich über ihr berechnendes und skrupelloses Wesen definiert. Sie nutzt bereits in jungen Jahren jede sich bietende Chance, welche sich zumeist in Form eines mächtigen Mannes präsentiert, um sich ein neues und einflussreicheres Leben aufzubauen:

„Che: Now Eva Perón, had every disadvantage, you need if you gonna succeed. No money, no cash, no father, no brightlight. There was nowhere she'd been at the.“¹⁴⁵

Parkers Verfilmung versucht, wie Webbers Musical, die unterschiedlichen Methoden von Evitas Selbstinszenierung zu konkretisieren, welche sich nach dem Wahlsieg Peróns gänzlich wandelte. Zuvor war Peróns Beraterstab darum bemüht, die Frau des Präsidenten aufgrund ihrer amoralischen Vergangenheit im Hintergrund zu halten und ihre Popularität als Schauspielerin und Radiomoderatorin lediglich für propagandistische Veranstaltungen zu nutzen. Als deutlichstes Anzeichen dafür sind Evitas Reden zu sehen: Stets ist sie darum bemüht, Perón in den Vordergrund zu rücken und sich selbst als Dienerin und Geliebte zu marginalisieren. Die in ihren Ansprachen bewusst eingebauten Verweise auf ihre Liebe dienen einerseits zur Gewinnung von Sympathien, doch andererseits ebenso zur Unterstreichung ihrer ärmlichen Herkunft:

„Evita: There is only one man who can lead any workers' regime. He lives for your problems, he shares your ideals and your dream. He supports you, for he loves you, understands you, is one of you! If not, how could he love me?

[...]

Evita: Now, I am a worker, I've suffered the way that you do. I've been unemployed and I've starved and I've hated it too. But I found my salvation in Perón. May the nation let him save them as he saved me!“¹⁴⁶

¹⁴⁵ *Evita*, Regie: Alan Parker, DVD-Video, Paramount USA 1996, 00:15:03-00:15:16.

Durch geschickte Inszenierung, wie die Verwendung der bekannten Gesten der realen Evita, kreiert Parker zusehends das Bild einer erstarkenden Frau, die immer mehr an Macht gewinnt und zeitweise engagierter wirkt als ihr Mann, der eigentliche Präsidentschaftskandidat, der selbst unter ihren manipulativen Einfluss gerät:

„Perón: There again we could be foolish not to quit while we're ahead. I can see us many miles away, inactive. Sipping cocktails on a terrace, taking breakfast in bed. Sleeping easy, doing nothing. It's attractive.

Evita: Don't think I don't think like you. I often get those nightmares too. They always take some swallowing. Sometimes it's very difficult to keep momentum, if it's you that you are following. Don't close doors, keep an escape clause, because we might lose the Big Apple! But would I have done what I did if I hadn't thought, if I hadn't known we would take the country?“¹⁴⁷

Dies änderte sich, speziell im Film, doch auch in der Realität, nach Peróns Triumph.

„Evita: I am only a simple woman who lives to serve Perón in his noble crusade to rescue his people. I was once like you are now and I promise you this, we will take the riches from the oligarchs. Only for you, for all of you! And one day you too will inherit these treasures! When they fire those cannons, when crowds sing of glory, it is not just for Perón but for all of us! For all of us!“¹⁴⁸

Die sich stetig steigernden gezielten Einsätze Evitas für die Verbreitung peronistischen Gedankenguts, gipfeln schließlich in der eigens für sie initiierten ‚Regenbogentour‘. Dies ist wohl einer der zwiespältigsten Momente in der gesamten Inszenierung Parkers: Einerseits entsteht für das Publikum zunächst der Eindruck, dass Evita auf dieser Reise volle Verfügungs- und Handlungsgewalt inne hat und somit unabhängig und selbstständig agieren kann, doch andererseits wird klar gezeigt, dass sie lediglich als personifiziertes Werkzeug Peróns dient, um auf möglichst glanzvolle Art und Weise seine politischen Pläne in die Welt zu tragen. Dass Perón selbst seine Frau aufgrund ihrer gewinnenden Erscheinung bewusst einsetzt und ihr damit jeglichen zuvor aufgeglommenen Anschein von Emanzipation raubt, zeigt sich in den Gesprächen mit seinen Beratern. Dennoch ist zu erkennen, dass die Protagonistin des Musicals durch ihr Handeln nicht nur in den Augen zahlreicher Kritiker an Ansehen gewinnen kann, sondern auch ihren Mann von den letzten Voreingenommenheiten ihrer Person gegenüber befreit. Hier fungiert Che als mahnende und satirische Stimme im Hintergrund und zeigt auf, dass Peróns Pläne nicht so prachtvoll wie gewünscht umgesetzt werden und einem Scheitern der

¹⁴⁶ ebd., 01:58:39-01:59:46.

¹⁴⁷ ebd., 02:00:09-02:01:06.

¹⁴⁸ ebd., 01:14:55-01:15:35.

überdimensioniert aufsehenerregenden Inszenierung Evitas schnellstens entgegengewirkt werden sollte:

„Che: Spain has fallen to the charms of Evita. She can do what she likes, it doesn't matter much.

Officer 1: She's our lady of the New World with a golden touch.

Officer 2: She filled a bull ring, 45 000 seater.

Che: But if you're prettier than General Franco that's not hard.

[...]

Officer 2: But more important current political thought is your wife's a phenomenal asset. Your trump card.

Perón & Officers: Let's hear it for the Rainbow tour, it's been an incredible success. We weren't quite sure, we had a few doubts. Will Evita win through?

Che: But the answer is yes.

Perón: There you are, I told you so. Makes no difference where she goes. The whole world over, just the same. Just listen to them call her name. And who would underestimate the actress now?

Che: Now, I don't like to spoil a wonderful story, but the news from Rome isn't quite as good. She hasn't gone down like they thought they would. Italy's unconvinced by Argentine glory. They equate Perón with Mussolini. Can't think why... [...] Face the facts, the Rainbow started to fade. [...] You'd better get out the flags and fix a parade. Some kind of coming home in triumph is required.“¹⁴⁹

Eine weitere Facette der filmischen Darstellung von Eva konzentriert sich darauf, sie als Nymphomanin zu zeigen, die ihre Sexualität jedoch nicht nur zur Befriedigung ihrer Bedürfnisse, sondern ebenso gekonnt zur Erlangung gesellschaftlichen Ansehens nutzt. In diesem Zusammenhang zeigt sich eine unübersehbare Ähnlichkeit zu jenen Phänomenen, die Hanna Rosin im Sexualverhalten junger Frauen heutiger Generationen feststellte, nämlich der bewusste Einsatz der eigenen Sexualität zur Erreichung privater und beruflicher Ziele. Doch im Gegensatz zur aktuellen Situation steht die Unwahrscheinlichkeit von Evas beruflichem und privatem Fortkommen ohne männliche Mithilfe. Die Gründe hierfür liegen in der vom Machismo geprägten argentinischen Gesellschaft ihrer Zeit.¹⁵⁰

In der Darstellung des Films zeigt sich eine auffällige Diskrepanz: Während einerseits Systeme und Mechanismen des Machismo aufgezeigt und kritisiert werden, wird andererseits gleichzeitig die von Eva praktizierte Promiskuität angeprangert. Diese wird ebenso mit Manipulationssucht gleichgesetzt:

„Eva's Lovers: This is a club I never should have joined, someone has made us look fools. Argentine men call the sexual shots, someone has altered the rules.

[...]

Eva: [...] It's all very well but every girl knows.

Che: She needs a man she can monopolize with fingers in dozens of different pies.“¹⁵¹

¹⁴⁹ *Evita*, Regie: Alan Parker, DVD-Video, Paramount USA 1996, 01:23:01-01:26:39.

¹⁵⁰ vgl. Rosin, *Das Ende der Männer und der Aufstieg der Frauen*, S. 45.

¹⁵¹ *Evita*, Regie: Alan Parker, DVD-Video, Paramount USA 1996, 00:35:11-00:35:35.

Dass diese Vorgehensweise und der damit verbundene soziale Aufstieg Evitas in der Öffentlichkeit, speziell bei Männern, scharf kritisiert werden, zeigt sich in jener Szene, als sie von Perón offiziell in die Gesellschaft eingeführt wird:

„Che: Could there be in our fighting corps a lack of enthusiasm for...

Army: Exactly!

Che: ...Perón's latest flame?

Army: You said it brother!

[...]

Army: Perón is a fool, breaking every taboo, installing the girl in the army H.Q.. And she's an actress, the last straw! Her only good parts are between her thighs. She should stare at the ceiling, not reach for the skies or she could be his last whore. The evidence suggests, she has other interests. If it's her who's using him, he's exceptionally dim. Bitch!“¹⁵²

Um sich abzusichern und mit ihren Plänen nicht auf Widerstände zu treffen, entledigt sie sich als Erstes ihrer Nebenbuhlerin. Diese wird nun mit eben jener Situation konfrontiert, in der sich Eva bereits Jahre zuvor selbst befand. Sie ist nicht bereit sich ihren privaten Einfluss auf Perón mit einer anderen Frau zu teilen, obwohl ihr die Lebensumstände des Mädchens nur allzu vertraut sind:

„Eva: Hello and goodbye! I've just unemployed you. You can go back to school, you had a good run. I'm sure he enjoyed you. Don't act sad or surprised, let's be friends, civilized. Come on little one! Don't sit there like a dummy! The day you knew would arrive is here – you'll survive. So move, funny face!

[...]

Mistress: So what happens now? So what happens now? Where am I going to?

[...]

Eva: Don't ask anymore.“¹⁵³

Als interessant erweist sich in diesem Zusammenhang die Auseinandersetzung der Autorin Shere Hite mit dem Thema der monogamen Liebe und oftmals auseinanderklaffenden kulturell anerzogenen Unterschieden im Sexualverhalten:

„Sind die monogame Liebe und/oder der Wunsch zu heiraten ‚natürliche‘ Neigungen, die zu unterdrücken Männer gelehrt wurden? Oder sind multiple sexuelle Beziehungen ‚natürlich‘ und meiden Frauen sie lediglich, weil man sie zur Prüderie des ‚anständigen Mädchens‘ erzogen hat? (Oder weil die Leute sie sonst ‚Huren‘ schimpfen?)

Wie wir im I. Teil festgestellt haben, ist die Prämisse gewöhnlich die, daß das, was Männer tun, denken und empfinden, ‚natürlich‘ ist; daß Frauen, wenn sie keine ‚Komplexe‘ hätten, ‚wie Männer‘ wären. Darum ist man seit der ‚sexuellen Revolution‘ fast global davon ausgegangen, daß Frauen ihre Werte und ihr Sexualverhalten ändern würden – und sollten-, um mehr wie Männer zu sein; d.h. daß sie mehr vor- und außerehelichen Sex haben und ihn nicht als so bedeutungsvoll betrachten würden. Dieses Denken basiert auf der Annahme, daß das ‚männliche‘ System biologisch bedingt und das ‚weibliche‘ System ‚akkulturiert‘ ist – daß

¹⁵² ebd., 00:51:32-00:52:34.

¹⁵³ ebd., 00:48:30-00:49:53.

Frauen ‚gehemmt‘ sind, weil sie Angst haben, schwanger zu werden, wozu noch andere, historische, Ursachen kommen.“¹⁵⁴

Die hier beschriebene Selbstverständlichkeit der Promiskuität der Männer, wie sie auch innerhalb des im Musicalfilm dargestellten Argentinien der 1920er bis 1950er Jahre existiert und veranschaulicht wird, vereinnahmt die Protagonistin für sich, doch erfährt sie, im Gegensatz zu ihren männlichen Partnern, eine negative Beurteilung. Parkers Inszenierung der Figur der Evita als Symbol für Beharrlichkeit und Zielstrebigkeit wird im Film nicht ausschließlich positiv aufgezeigt. Dies manifestiert sich insbesondere in jener Szene, als Evita in Form von politisch motivierter Vermarktung als glamouröses Produkt zur Wahrung des Scheins und als Ablenkung von alltäglichen Missständen innerhalb des Landes, in Szene gesetzt wird. Die Zurschaustellung der neuesten Mode in Kombination mit extravagantem Schmuck unterstreicht Evitas Dominanz. Eine derartige Darstellungsweise erfolgte auch zu Lebzeiten der realen Präsidentengattin Argentinien.

„Evita: There again I've more to do than simply get the message through, I haven't started. Let's get this show on the road. Let's make it obvious. Perón is off and rolling.
Chorus: Eyes. Hair. Mouth. Figure. Dress. Voice. Style. Movement. Hands. Magic. Rings. Glamour. Face. Diamonds. Excitement. Image.

Evita: I came from the people they need to adore me, so Christian Dior me. From my head to my toes I need to be dazzling. I want to be rainbow high! They must have excitement and so must I.

Chorus: Eyes. Hair. Mouth. Figure. Dress. Voice. Style. Movement. Hands. Magic. Rings. Glamour. Face. Diamonds. Excitement. Image.

Evita: I'm their product. It's vital to sell me, so Machiavelli me. Make an Argentine rose. I need to be thrilling. I want to be rainbow high! They need their escape and so do I.“¹⁵⁵

Eine Wendung in der Darstellung der Protagonistin vollzieht sich erst, als Evitas Erkrankung offensichtlich wird, welche letztendlich zu ihrem frühzeitigen Tod führte. Wie auch in Webbers und Rices Vorlage erfährt die Protagonistin nun die Zuschreibung einer bemitleidenswerten Opferrolle und darf erstmals Schwäche zeigen:

„Evita: Oh what I'd give for a hundred years. But the physical interferes, every day more. Oh my creator! What is the good of the strongest heart in a body that's falling apart? A serious flaw. I hope you know that.“¹⁵⁶

¹⁵⁴ Hite, Shere, *Frauen und Liebe. Der neue Hite Report*, München: C. Bertelsmann Verlag 1988, S. 248.

¹⁵⁵ *Evita*, Regie: Alan Parker, DVD-Video, Paramount USA 1996, 00:20:14-00:21:16.

¹⁵⁶ ebd., 00:46:34-00:47:14.

Einen wesentlichen Faktor im Kontext der Inszenierung Evitas bildet der als eine Art Gegenspieler dargestellte Che Guevara, in Parkers Verfilmung von Antonio Banderas verkörpert, welcher vor allem als Sprachrohr der Kritik an Handlungen und Gebaren der Protagonistin dient. Che agiert als Brechtscher Erzähler und erzielt somit auch einen Verfremdungseffekt. Obwohl die beiden historisch real existierenden Persönlichkeiten María Eva Duarte de Perón und Ernesto Rafael Guevara de la Serna sich nie begegnet sind, erwächst durch die Benennung des Erzählers und gleichzeitigen Kontrahenten der Protagonistin innerhalb des Musicals eine wichtige Basis für die Rezeption der Figuren. Der gebürtige argentinische Politiker und Guerillaführer bietet aufgrund seiner internationalen Popularität und der mit ihm verbundenen politische Ideologie als Referenzfigur einen großen Wiedererkennungswert für die Zuseherinnen und Zuseher, wodurch die Grundlage für das Verständnis seiner anti-peronistischen Haltung im Musical gegeben ist. Schonungslos, mit sarkastisch-bissigen Kommentaren, illustriert er Ereignisse und Wendungen in Evitas Leben und beleuchtet, im Gegensatz zu allen anderen Figuren, auch ihre negativen Seiten. Ebenso kritisiert er den ebenfalls im Musical dargestellten Kult um ihre Person, welcher auch in der Realität oftmals diskutiert wurde:

„Che: Oh what a circus, oh what a show! Argentina has gone to town. Over the death of an actress called Eva Perón. We've all gone crazy, mourning all day and mourning all night. Falling over ourselves to get all of the misery right. Oh what an exit, that's how to go! When they're ringing your curtain down demand to be buried like Eva Perón. It's quite a sunset and good for the country in a roundabout way. We've made the front page of all the world's papers today. But who is this Santa Evita? Why all this howling, hysterical sorrow? What kind of goddess has lived among us? How will we ever get by without her? She had her moments, she had some style. The best show in town was the crowd. Outside the Casa Rosada, crying 'Eva Perón'. But that's all gone now, as soon as the smoke from the funeral clears we're all gonna see, and how: She did nothing for years! [...] You let down your people, Evita. You were supposed to have been immortal. That's all they wanted, not much to ask for. But in the end you could not deliver. Sing, you fools, but you got it wrong! Enjoy your prayers because you haven't got long. Your queen is dead, your king is through, she's not coming back to you! [...] Instead of government, we had a stage. Instead of ideas, a prima donna's rage. Instead of help, we were given a crowd. She didn't say much, but she said it loud.“¹⁵⁷

Doch Che prangert nicht nur Evita selbst und die hinter ihr stehende Propagandamaschinerie des Peronismus an, sondern ebenso die Bereitschaft des Volkes, sich für diese Inszenierung missbrauchen zu lassen. Am deutlichsten ersichtlich wird seine Missbilligung der unreflektierten Masseneuphorie in der Szene, als Evita nach Peróns Wahlsieg auf den Balkon des Präsidentenpalastes tritt und

¹⁵⁷ *Evita*, Regie: Alan Parker, DVD-Video, Paramount USA 1996, 00:08:43-00:11:29.

sich mit der Ballade *Don't cry for me Argentina* an das jubelnde Volk zu ihren Füßen wendet. Auch wenn es sich hierbei um den berühmtesten Song des Musicals handelt, wird bei näherer Betrachtung klar, dass sich sein Text auf einer inhaltlich vagen und fragwürdigen Ebene bewegt. Die bewusst inszenierte Dramatik der Situation, in der Madonna den Song in Parkers Film präsentiert, legt die Vermutung nahe, dass Evitas Auftreten hier durchaus als Kritik an Politikerreden im Allgemeinen verstanden werden kann: Peróns Gattin bringt hier Phrasen ohne konkrete politische Inhalte und Bedeutung vor, womit sie rätselhafterweise das Volk zu Tränen rühren kann. Sie propagiert ihre Volksnähe, während sie ein Leben in Luxus führt, das im diametralen Gegensatz zu den sozialen Lebensverhältnissen ihrer WählerInnenschaft steht. Somit besteht eine nicht unerhebliche Diskrepanz zwischen ihrem Handeln und ihren Worten. Am Deutlichsten wird diese Diskrepanz in der Betrachtung des Refrains von *Don't cry for me Argentina*:

„Evita: „Don't cry for me Argentina. The truth is I never left you. All through my wild days, my mad existence. I kept my promise. Don't keep your distance.“¹⁵⁸

Evita wird hier ihrer Rolle als Galionsfigur des autoritären Regime Peróns gerecht, denn diese sentimental-rhetorischen Beschwörungen stellen Volksnähe, Emotionalität und ein Gemeinschaftsgefühl her. Diese Elemente werden benötigt, um ein Fortdauern des errichteten politischen Systems zu gewährleisten. Che beobachtet all dies aus der Menge, kehrt dem Geschehen kopfschüttelnd den Rücken und verlässt den Aufmarsch der Anhänger Peróns.¹⁵⁹

Den ersten direkten Kontakt zwischen den beiden Figuren gibt es erst, als Che Evita mit Vorwürfen der Selbst- und Geltungssucht konfrontiert:

„Che: Forgive my intrusion, but fine as those sentiments sound, little has changed for us peasants down here on the ground. I hate to sound childish, ungrateful, I don't like to moan, but do you now represent anyone's cause but your own?
Evita: Everything done will be justified by my foundation.“¹⁶⁰

Dieses Abgeben der Verantwortung an ihre Stiftung, unterstrichen von ihrer ablehnenden Körpersprache, können hier als erster Versuch gewertet werden, in der Darstellung des Films auch die Schattenseiten der Protagonistin aufzuzeigen. In dieser Szene agiert erstmals nicht nur Che als ‚kritischer Querulant‘, wie es zuvor

¹⁵⁸ ebd., 01:11:14-01:11:35.

¹⁵⁹ ebd., 01:13:30-01:13:38.

¹⁶⁰ ebd., 01:29:47-01:30:18.

oftmals erschien, sondern mehrere Darstellungsmittel wie Haltung, Klang der Stimme, Geste und Kostüm, zielen darauf ab, Evita als berechnend und kaltherzig erscheinen zu lassen. Selbst Ches Vorwurf, seit Peróns Amtsantritt habe sich nichts an der prekären Situation der armen Bevölkerungsschicht Argentiniens geändert, weckt keine Regung in ihr, wodurch der Eindruck von Kälte noch verstärkt wird. In diesem Sinne adressiert Che die Präsidentengattin: „Turn a blind eye, Evita. Turn a blind eye.“¹⁶¹

Evitas Werdegang zeigt sich also für das Publikum als sehr spannend: Vom unerfahrenen Mädchen im kindlichen Kleidchen wandelt sich die Protagonistin in eine berechnende und machthungrige First Lady im Pelzmantel. Regisseur Alan Parker gelingt es in seiner Inszenierung, seine weibliche Hauptfigur von unterschiedlichen Seiten zu beleuchten und die Diskrepanz, die ihr historisches Vorbild bereits zu Lebzeiten und weit darüber hinaus hervorrief, herauszuarbeiten, ohne Evita dabei allzu klischeehaft wirken zu lassen. Die Besetzung dieser Rolle durch die Popsängerin Madonna, selbst ob mancher ihrer provokanten Auftritte umstritten, unterstreicht das Bild einer willensstarken und erfolgreichen Frau.

Das Ende von Evita, auf den ersten Blick ein versöhnlicher und berührender Schluss, enthält noch ein letztes Mal Kritik von Che. Auch im Tod spricht er ihr noch die Verantwortung zu für alles, was sie tat und nicht tat und konterkariert somit eine Glorifikation in der Schlusssequenz. Dass jedoch ein idealisiertes Bild der Evita Perón nach wie vor existiert und verbreitet wird, machen die letzten Worte des Chors klar:

„Che: The choice was yours and no one else's. You can cry for a body in despair. Hang your head, because she is no longer there to shine, or dazzle, or betray. How she lived. How she shone. But how soon the lights were gone.
Chorus: Eyes, hair. Face, image. All must be preserved. Still life displayed forever. No less than she deserved.“¹⁶²

¹⁶¹ ebd., 01:41:16-01:41:19.

¹⁶² *Evita*, Regie: Alan Parker, DVD-Video, Paramount USA 1996, 02:01:57-02:03:16.

4.2. *Les Misérables*

Das Musical *Les Misérables* entstand in Zusammenarbeit des Librettisten Alain Boublil und Komponisten Claude-Michel Schönberg. 1980 fand die Uraufführung in Paris statt.

4.2.1. Handlung

1815: Nachdem er seine 19-jährige Haftstrafe verbüßt hat, wird Jean Valjean von Inspektor Javert aus dem Gefangenenarbeitslager entlassen. Als Sträfling geächtet, findet er eine Herberge bei Monsieur Bienvenu-Myriel, Bischof von Digne. Beim Versuch, das Silber des Bischofs zu stehlen, wird Valjean entdeckt. Doch statt ihn der Polizei zu überlassen, schenkt ihm der Bischof zusätzlich zwei Silberleuchter und erbittet sein Versprechen, von nun an ein gottgefälliges Leben zu führen und ihn vom Guten im Menschen zu überzeugen.

1823: Valjean gelingt es, sich als Bürgermeister der Stadt Montreuil und als angesehener, rechtschaffener Fabriksbesitzer zu etablieren. Seine Angst, von Javert verfolgt und als ehemaliger Häftling entdeckt zu werden, lässt ihn jedoch nie ganz los. Als eine seiner zahlreichen Arbeiterinnen beschäftigt er auch die junge Fantine. Diese versucht mit dem Geld, das sie verdient, sich und ihre uneheliche Tochter Cosette zu erhalten, die sie bei den Wirtsleuten Thénardier im nächstgelegenen Dorf unterbringen musste. Nachdem jedoch bekannt wird, dass Fantine ein uneheliches Kind hat, wird sie von anderen Arbeiterinnen verraten und schließlich entlassen. Als sie nach ihrem Rauswurf aus Valjeans Fabrik gezwungen ist, sich zu prostituieren, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen, erkrankt sie. Valjean, in dessen Beisein sie stirbt, fühlt sich verantwortlich für das Schicksal des hinterbliebenen Kindes und nimmt sich dessen an. Zuvor zeigt sich sein Altruismus bereits in jenem Moment, als er einen Gefangenen entlastet, der fälschlicher Weise für Valjean gehalten wird. Valjean lässt sein Inkognito fallen und offenbart seine wahre Identität. Nachdem er von Javert erkannt wurde, sieht er sich gezwungen, mit Cosette nach Paris zu flüchten.

Acht Jahre später ist Cosette nun zu einer jungen Frau herangewachsen und verliebt sich in den aufständischen Studenten Marius Pontmercy, der sich im Rahmen der

Junirevolution 1832 politisch engagiert. Im Zuge des Straßenkampfes der studentischen Revolutionärsgruppe um Marius und Enjolras gelingt es Inspektor Javert, hinter die errichteten Barrikaden zu gelangen und sich als ein Verbündeter der Aufständischen auszugeben. Als jedoch seine wahre Identität aufgedeckt wird, überlässt Enjolras Valjean, der sich den Studenten angeschlossen hat, um Cosettes Geliebten Marius zu beschützen, die Erschießung. Aber Valjean lässt Javert frei. Als Marius auf den Barrikaden verwundet wird, ist es Valjean, der ihn rettet. Javert, der Zeuge dieser Tat wird, erkennt, dass er all die Jahre lang falschen Moralvorstellungen nacheiferte und stürzt sich schließlich in den Tod.

Noch vor Marius' und Cosettes Hochzeit beschließt Valjean, seine Adoptivtochter zu verlassen, um sie vor der Aufdeckung seiner dunklen Vergangenheit zu bewahren. Dem jungen Bräutigam wird jedoch aufgrund von Thénardierts Intrige klar, dass er Valjean sein Leben zu verdanken hat. Gemeinsam mit Cosette macht er sich nun auf die Suche nach ihm. Sie finden ihn in einem Kloster, dem Tode bereits nahe. Mit letzter Kraft überreicht Valjean Cosette einen Brief, in dem er Bekenntnisse zu seinem früheren Leben niederschrieb. Valjean stirbt und wird vom Geist Fantines ins Jenseits begleitet.

4.2.2. Allgemeines

Das Erfolgsmusical *Les Misérables* von Komponist Claude-Michel Schönberg und Librettist Alain Boublil basiert auf dem berühmten Roman *Die Elenden* von Victor Hugo und wurde am 17. September 1980 im Palais des Sports in Paris uraufgeführt.¹⁶³ Aufgrund der Tatsache, dass der Roman Hugos in Frankreich als Teil der Allgemeinbildung angesehen wird, ließen Boublil und Schönberg wesentliche Teile der Handlung aus. In der überarbeiteten Fassung, die heute meist gezeigt wird, feierte das Musical seine Premiere im Londoner Barbican Centre am 8. Oktober

¹⁶³ vgl. Behr, Edward, *The Complete Book of Les Misérables*, New York: Arcade Publishing 1993, S. 51.

1985.¹⁶⁴ Zur ersten deutschsprachigen Aufführung kam es am 15. September 1988 im Wiener Raimund Theater. Mittlerweile wurde das Stück in über 20 Sprachen übersetzt und in knapp 40 Ländern aufgeführt. Zu den zahlreichen internationalen Auszeichnungen zählen ebenfalls acht *Tony-Awards*.¹⁶⁵

Am 23. November 2012 fand schließlich die Premiere der Verfilmung von Regisseur Tom Hooper in New York statt.¹⁶⁶

4.2.3. Die Julirevolution von 1830 – historische Hintergründe der Handlung von *Les Misérables*

Der Grund für eine erneute revolutionäre Welle ist im Frankreich der 1830er Jahre zu finden: Nach der Niederlage Napoleons im Jahre 1814/15 gelang es, die gesellschaftlichen Errungenschaften der Französischen Revolution von 1789 weiterhin aufrechtzuerhalten und mit der Wiedereinsetzung Ludwig XVIII. als König eine konstitutionelle Monarchie einzuführen. Jedoch ergaben sich innenpolitische Unstimmigkeiten: Während eine ultra-royalistische Bewegung im Parlament versuchte, die politischen Gegebenheiten des Ancien Régime wiederherzustellen, bemühte sich die liberale Gegenseite um die Erhaltung und Verteidigung der errungenen Freiheiten. Zusätzlich fanden sich innerhalb der Liberalen auch Stimmen, die sich für eine generelle Abschaffung der Monarchie und die Wiedereinführung einer Republik aussprachen.

„Im Barrikadenkampf wurden die sozialen Spannungen ausgetragen, welche durch die Wirtschaftskrise verschärft wurden und nicht nur durch die Interessen- und Klassengegensätze innerhalb der konstitutionellen Oligarchie, sondern auch durch den Kampf ums Überleben von Bauern, Handwerkern und Manufakturarbeitern gekennzeichnet waren.“¹⁶⁷

Gleichzeitig entstanden Differenzen zwischen dem König, der sich weiterhin als von Gott auserwählter Herrscher verstand, und dem Parlament, das seine verfassungsmäßigen Rechte bewahren und ausbauen wollte. Karl X., der 1824

¹⁶⁴ <http://www.lesmis.com/uk/history/creation-of-a-musical/> [Zugriff am 11.12.2014]

¹⁶⁵ http://articles.latimes.com/1987-06-08/news/mn-426_1_three-awards [Zugriff am 11.12.2014]

¹⁶⁶ vgl. <http://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=musical.htm> [Zugriff am 11.12.2014]

¹⁶⁷ Haupt, Heinz-Gerhard, *Sozialökonomische und politische Voraussetzungen der Julirevolution 1830*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1971, S. 7.

seinem Bruder Ludwig XVIII. auf den Thron folgte, stützte seine Macht zusehends auf ultra-royalistische Parteien, was zum Widerstand der liberalen Mehrheit im Parlament führte. Als weitere Ursache für die politische Instabilität Frankreichs, können sowohl die einsetzende Industrialisierung und eine entstandene Wirtschafts- und Finanzkrise angesehen werden.¹⁶⁸

Nachdem die Parlamentswahlen im Juni/Juli 1830 eine Dominanz der liberalen Fraktionen ergeben hatte, unterzeichnete Karl X. am 25. Juli 1830 Erlasse, welche die Pressefreiheit und das Wahlgesetz drastisch einschränkten. Daraufhin entstanden in Paris Revolten von Studenten, Handwerkern, Arbeitern und ehemaligen Soldaten. Nach dreitägigem Barrikadenkampf triumphierten die Aufständischen am 29. Juli. Am 2. August 1830 dankte Karl X. ab, und Philippe I. folgte ihm am 9. August als König auf den Thron.¹⁶⁹

Die Situation der Frauen während der Julirevolution kann im Allgemeinen aus heutiger Sicht als durchaus trist bezeichnet werden. Angehörige der unteren Gesellschaftsschichten fristeten ihr Dasein als Arbeiterinnen und stellten sich tagtäglich dem Kampf ums Überleben. Zwar mag ein Teil von ihnen die politischen Forderungen der aufständischen Studenten der Julirevolution durchaus befürwortet haben, jedoch erfolgte keine weibliche Beteiligung an deren kämpferischen Handlungen.

Im nun folgenden Kapitel werden ausgewählte Frauenfiguren des Musicals *Les Misérables* vorgestellt und analysiert.

Fantine ist eine junge Arbeiterin, die versucht den Lebensunterhalt für sich und ihre Tochter zu verdienen, jedoch dabei scheitert. Cosette, Fantines Tochter, lebt zu Beginn bei den Wirtsleuten Thénardier, da ihre Mutter in einer anderen Stadt arbeitet, und kommt später in die Obhut von Jean Valjean. Eponine ist die Tochter dieser Wirtsleute und konkurriert mit Cosette um die Gunst von Marius Pontmercy. Madame Thénardier, Eponines Mutter, stellt in ihrer Rolle als geldgierige und herzlose Wirtsgattin einen starken Kontrast zu den anderen weiblichen Figuren dar. Die Auswahl fiel auf diese vier Charaktere, da sie einerseits die wichtigsten

¹⁶⁸ vgl. <http://www.demokratiegeschichte.eu/index.php?id=155> [Zugriff am 11.12.2014]

¹⁶⁹ vgl. Bock, Helmut, „Auftritt der Blumenmänner. Bürgerliche Revolution und soziale Empörung 1830/31“, *Jahrbuch für Forschungen zur Geschichte der Arbeiterbewegung*, 2008/Heft II.

Frauenfiguren des Stücks verkörpern und andererseits verschiedene Aspekte von Weiblichkeit und Lebenssituationen veranschaulichen.

4.2.4. Fantine

Fantine nimmt auf mehreren Ebenen eine essenzielle Rolle ein: Einerseits ermöglicht die Darstellung ihres Schicksals eine direkte Veranschaulichung der Lebensumstände sozial schlechter gestellter Menschen während und nach der Julirevolution, andererseits bietet vor allem ihr Tod die Grundlage für die zentralen Erzählstränge des Musicals.

Bei Fantine handelt es sich um eine junge Frau, die versucht, ihr Überleben und das ihrer Tochter Cosette zu finanzieren, nachdem sie von ihrem Geliebten noch in der Schwangerschaft verlassen worden ist. Während sie darum bemüht ist, sich ihren Lohn mühsam als Fabrikarbeiterin zu verdienen, sieht sie sich gezwungen, ihr Kind den Wirtsleuten Thénardier anzuvertrauen. Dass Fantine unter dieser Situation und der Tatsache leidet, dass sie als unverheiratete Mutter aufgrund der vorherrschenden Moralvorstellungen ihrer Zeit und dem damit einhergehenden sozialen Abstieg geächtet wird, dominiert ihre Figur in zahlreichen Darstellungen, speziell in Victor Hugos Romanvorlage.

Der Regisseur Tom Hooper distanziert sich bis zu einem gewissen Grad von Fantines Figur aus dem Werk Hugos und lässt diese energischer und zugleich verzweifelter um das Schicksal ihres Kindes kämpfen. Die Tugendhaftigkeit der jungen Frau, auf welche in Hugos Werk mehrmals verwiesen wird, findet in Hoopers Film zwar Erwähnung, doch steht sie nicht allzu sehr im Zentrum und wird wesentlich schneller abgelegt. Die Fantine innewohnende Zurückhaltung und Bedachtsamkeit auf ihren gesellschaftlichen Ruf bleibt zwar weiterhin vorhanden, doch erscheint ihr Charakter in Hoopers filmischer Umsetzung deutlich entschlossener vorzugehen gegen die Schwierigkeiten, die sich ihr in den Weg stellen. Die Inszenierung dieser inneren Diskrepanz wird insbesondere in jener Szene sichtbar, in welcher Fantine sich bereit erklärt, ihr Haar einem Perückenmacher zu verkaufen. Die von Anne Hathaway verkörperte Frauenfigur lässt unter Tränen den Haarschnitt über sich ergehen und bietet dem Publikum die Möglichkeit, Zeuge ihres nun rasch

voranschreitenden sozialen Abstiegs zu werden. Gleichzeitig macht diese Szene dem Publikum deutlich, dass der Verkauf der Haare eine damals gängige Methode war, drohender Armut zu entkommen, obwohl dies gesellschaftliche Missbilligung mit sich brachte. Das Abschneiden der Haare sowie der Verkauf der eigenen Zähne an den Bader, was in Hoopers Film auch gezeigt wird, stellten für Frauen der damaligen Zeit zwar ein Mittel zur Bekämpfung ihrer Armut dar, doch entfernten sie sich durch derart radikale Schritte von den Erwartungshaltungen der Gesellschaft, welche vor allem die Tugendhaftigkeit und geistige sowie körperliche Intaktheit der Frauen forderte. Diese ist jedoch nicht mehr vorhanden, nachdem Fantine sich aufgrund von Geldmangels gezwungen sieht, sich zu prostituieren:

„Fantine: Easy money lying on a bed. Just as well they never see the hate that's in your head! Don't they know they're making love to one already dead?“¹⁷⁰

Fantines Entscheidung, ihrem aussichtslos erscheinenden Schicksal entgegenzutreten, verdeutlicht die Schwierigkeit, die Figur als besonders emanzipiert oder unterdrückt zu kategorisieren. Zwar setzt sie sich zu Wehr gegen alle Widrigkeiten, die ihr auf ihrem Lebensweg begegnen, dennoch kann sie nicht gänzlich als aktive und dominante Frau bezeichnet werden. Trotz all ihrer Bemühungen ist sie nicht fähig, sich gegen den Vorarbeiter der Fabrik und die anderen Arbeiterinnen durchzusetzen, als bekannt wird, dass sie Mutter eines unehelichen Kindes ist. Statt sich um eine zweite – wahrscheinlich vergebliche – Chance und die Rückgewinnung ihres Arbeitsplatzes zu bemühen, ergibt sie sich ihrem Schicksal und landet im Elend. Das zweite Charakteristikum, welches gegen ihre Selbstständigkeit spricht, ist ihre Rettung aus der Gosse durch Jean Valjean in Gestalt des Fabrikbesitzers und Bürgermeisters der Stadt. Sie vermag es nicht, ihr Leben in andere Bahnen zu lenken und gibt bei ihrem Tod die Zukunft ihrer Tochter an Valjean ab. Ihr vorzeitiges Ende dient jedoch nicht nur zur Steigerung der Dramatik oder der Veranschaulichung der katastrophalen Lebensumstände der französischen Unterschicht jener Zeit, sondern auch der Glorifizierung eines aufopferungsvollen Frauentypus, der zumindest bis zu einem gewissen Grad durch ein Abhängigkeitsverhältnis an Männer gebunden ist. Dies offenbart sich insbesondere in jener Szene, in der Fantine ihr eigenes Schicksal beklagt. Anstatt

¹⁷⁰ *Les Misérables*, Regie: Tom Hooper, DVD-Video, Universal Pictures Großbritannien 2012, 00:26:32-00:26:52.

einen Ausweg aus ihrer Situation zu suchen, träumt sie vom Glück der unwiederbringlichen Vergangenheit:

„Fantine: He slept a summer by my side, he filled my days with endless wonder. He took my childhood in a stride, but he was gone when autumn came. And still I dream he'd come to me, that we will live the years together. But there are dreams that cannot be and there are storms we cannot weather. I had a dream my life would be so different from the hell I'm living! So different now from what it seemed. Now life has killed the dream I dreamed.“¹⁷¹

Nur ein einziges Mal scheint sie sich gegen Widrigkeiten wehren zu wollen, scheitert jedoch an Javert. Aus gegenwärtiger Perspektive würde wohl erwartet werden, dass Fantine sich aus ihrer misslichen Lage befreit, aber die gesellschaftlichen und geschlechtsstereotypen Normen der damaligen Zeit ließen dies nicht zu. Doch auch in Zeiten, in denen viele derartige soziale Regelungen der Vergangenheit angehören, landen zahlreiche alleinerziehende Mütter in der Armutsfalle.

Als Gesamteindruck von der Figur der Fantine aus Tom Hoopers Musicalverfilmung bleibt den Zuseherinnen und Zusehern das Bild einer jungen Frau, welche in ihrem Leben meist in Schwierigkeiten gerät, sobald sie mit Männern zu tun hat. Dies unterstreicht wiederum die Wahrnehmung, sie sei jenen nicht gewachsen und hilflos ausgeliefert. Alles in allem kann sie also nicht als emanzipierte Frauenfigur angesehen werden. Dennoch sind ihr Altruismus und ihre Aufopferung, die von liebevollen Gefühlen zu ihrem Kind geprägt sind, nicht zu marginalisieren, da sie die Wege ebnen, die das Musical im weiteren Verlauf einschlägt.

4.2.5. Madame Thénardier

Madame Thénardier, die Gattin des Wirtes, bei dem Fantine ihre Tochter Cosette unterbringt, stellt eine Art Kontrastfigur zur jungen und aufopferungsvollen Mutter dar. Besonders deutlich wird dies in ihrem Umgang mit Cosette: während sie Fantines Tochter schikaniert und als Arbeitskraft missbraucht, verwöhnt und verhätschelt sie ihre eigene Tochter Eponine. Immer wieder betont Madame Thénardier Cosettes Wertlosigkeit:

„Madame Thénardier: Now look who's here! The little madam herself, pretending once again she's been so awfully good! Better not let me catch you slacking! Better not catch my eye! Ten

¹⁷¹ ebd., 00:29:58-00:31:46.

rotten francs your mother sends me - What is that going to buy? Now take that pail, my little Mademoiselle, and go and draw some water from the well. We should never have taken you in in the first place - How stupid the things that we do! Like mother, like daughter, the scum of the street.“¹⁷²

Noch eindeutiger wird die Unterscheidung, die die Wirtin zwischen den beiden Kindern zieht, in folgender Szene:

„Madame Thénardier: Eponine, come my dear. Eponine, let me see you. You look very well in that little blue hat! There's some little girls who know how to behave and they know what to wear and I'm saying thank heaven for that! Still there, Cosette? Your tears will do you no good! I told you to fetch some water from the well in the wood.“¹⁷³

Neben den Arbeiterinnen in der Fabrik Valjeans, die Fantine schlussendlich verraten und für ihren Rauswurf verantwortlich sind, stellt sie somit eine weitere Frauenfigur in *Les Misérables* dar, die nicht idealisiert, sondern negativ präsentiert wird. Bis hierhin zeigen sich wenige Differenzen zwischen der Darstellung der Figur Madame Thénardiers in der Verfilmung Tom Hoopers, der Bühnenversion Andrew Lloyd Webbers und dem Roman Victor Hugos. Im weiteren Verlauf des Films ändert sich ihre Rolle jedoch zusehends. Es folgt eine Fokussierung auf die komischen Elemente ihres Charakters. Gemeinsam mit ihrem Ehemann wird sie nach und nach zu einer Witzfigur stilisiert, wodurch das zuvor entstandene Bild der kaltherzigen und lieblosen Ersatzmutter Cosettes in den Hintergrund gerückt wird. Im Zentrum stehen immer mehr ihre Hinterlist und Geldgier, wie es sich in jener Szene zeigt, als sie einem jungen Offizier schöne Augen macht, während sie ihm das Geld aus der Tasche zieht:

„Madame Thénardier: I used to dream that I would meet a prince, but God almighty, have you seen what's happened since? 'Master of the house' isn't worth my spit! Comforter, philosopher and lifelong shit! Cunning little brain, regular Voltaire! Thinks he's quite a lover, but there's not much there. What a cruel trick of nature, landed me with such a louse. God knows how I've lasted, living with this bastard in the house!“¹⁷⁴

Auch wenn es sich hierbei um den bewussten Einsatz der Ambivalenz von Misere und Spott als Mittel der Tragikkomödie handelt, dienen derartige Momente vorrangig der Erheiterung des Publikums sowie der Auflockerung der tristen Stimmung des Musicals. Dennoch nimmt Madame Thénardier gemeinsam mit ihrem Ehemann immer wieder auch die Rolle eines Angelpunktes der Geschichte ein. So liefern beide

¹⁷² ebd., 00:46:23-00:46:57.

¹⁷³ ebd., 00:47:00-00:47:23.

¹⁷⁴ ebd., 00:51:18-00:52:02.

in Hoopers Film beispielsweise den Grund für ein erneutes Aufeinandertreffen Javerts und Valjeans und eröffnen Marius die Identität seines Lebensretters.

In der Gegenüberstellung mit den anderen weiblichen Figuren aus *Les Misérables* lässt sich erkennen, dass Madame Thénardier durchaus als eigenständig und zum Teil emanzipiert auftritt. Zwar begeht sie alle ihre kriminellen Handlungen gemeinsam mit ihrem Ehemann, doch wird in Hoopers Verfilmung der Eindruck erweckt, dass sie dies bereitwillig tut und oftmals sogar als Fadenzieherin im Hintergrund agiert.¹⁷⁵ Im Gegensatz zu Fantine und Cosette erweckt sie nicht den Anschein, von einem Mann gerettet werden zu müssen, um ihrer Lage entfliehen zu können. In ihrer Rollenbezeichnung verfügt sie über keinen eigenen Namen und wird somit stets als Ehefrau ihres Mannes gekennzeichnet. Obwohl dies durchaus als Zeichen der Unterdrückung und Minderwertigkeit ihrer Person angesehen werden könnte, scheinen Monsieur und Madame Thénardier in ihrem gemeinsamen Handeln gleichberechtigt und ebenbürtig zu sein.

Trotz ihrer an sich recht kleinen Rolle, hinterlässt die Figur der Madame Thénardier einen relativ starken, wenn auch zwiespältigen Eindruck. Einerseits tritt sie in Hoopers Verfilmung als kaltherzige Unterdrückerin Cosettes auf, die sie zwar keiner physischen, aber psychischen Gewalt aussetzt. Andererseits repräsentiert sie als einzige Frauenfigur des Films eine Form selbstbewusster Weiblichkeit. Somit wird dem Publikum nur teilweise ermöglicht, Madame Thénardier als Identifikationsfigur anzunehmen, da ihre negativen Eigenschaften im Vordergrund stehen.

4.2.6. Cosette

Die Figur der Cosette, wie sie in Tom Hoopers Verfilmung dargestellt wird, scheint im Vergleich zu ihrer Mutter relativ einfach zu beschreiben. Bereits auf den ersten Blick offenbart sich, dass sie als eine typische ‚Cinderella-Rolle‘ im Sinne von Dowlings Definition angesehen werden kann.

Cosette gilt von Anfang an als das personifizierte Reine und Unschuldige, welches um jeden Preis vor allem Bösen der Welt geschützt werden muss. Schon als Kind erfährt sie durch die Wirtsleute Thénardier Leid und Missgunst und wird somit als

¹⁷⁵ ebd., 00:48:52-00:50:53.

Opfer gezeichnet. Diese Charakteristika werden insbesondere durch die Cosette eigene, herausragende Schönheit unterstrichen. Die klischeehaften Zuschreibungen des Engels Gesichtes und der Naivität werden speziell in jener Szene verdeutlicht, in der sie als Kind im Wald auf Valjean trifft. Ohne jedes Anzeichen von Furcht folgt sie vertrauensselig dem fremden Mann, der ihr ein von nun an besseres Leben verspricht. Auch als sich das Mädchen kurz danach mit dem zu ihrem Vater erkorenen Jean Valjean auf der Flucht vor Inspektor Javert befindet, scheint sie in Hoopers Inszenierung kaum von Angst oder Sorge erfüllt zu sein und gehorcht jedweder Anweisung. Selbst nach einigen Jahren, als Cosette bereits zur Frau herangewachsen ist, ändert sich wenig an ihrem Verhalten. Spätestens hier wird für das Publikum immer mehr die *Leere* ihres Charakters ersichtlich. Im ganzen Film Hoopers scheint sie nicht im Stande zu sein, für sich selbst einzustehen oder sich über die Ansichten Anderer hinwegzusetzen und verkörpert damit wichtige Aspekte von Dowlings Definition des Cinderella-Komplexes.¹⁷⁶

In erster Linie fungiert die Figur der Cosette als Angelpunkt zur Fortführung diverser Erzählstränge. In der Rolle des Kindes bietet sie Valjean die Möglichkeit vor Javert und einem drohenden Prozess zu fliehen, während sie als junge Frau sofort zum Objekt der Begierde für Marius wird. Im gesamten Musical durchlebt Cosette keine nennenswerte Wandlung oder Weiterentwicklung, selbst die Hilfsbedürftigkeit ist ihr bis zum Ende eigen. Die Art des Frauenbildes, welches hierdurch suggeriert wird, scheint offensichtlich: In Form von Cosette findet innerhalb des Stücks und der Verfilmung Tom Hoopers die Darstellung einer unterdrückten und vom Manne gänzlich abhängigen Weiblichkeit statt. Nicht in einer einzigen Filmszene ist Fantines Tochter alleine zu sehen, stets befindet sie sich in Gegenwart eines Mannes. Doch selbst im Beisein Marius' ist ihr ein Ausbruch aus dem engen Korsett der patriarchalen Wertvorstellungen von einer reinen und unschuldigen Frau nicht gestattet. Hierin zeigt sich wohl die stärkste Form ihres Cinderella-Komplexes: Ihre widerstandslose Fügung in die bestehende Situation und die offensichtliche Suche nach einem ‚starken Partner‘ können als Zeichen einer niedrig ausgeprägten Selbstachtung gedeutet werden.¹⁷⁷ In Anbetracht der Tatsache, dass sie eine schreckliche Kindheit im Hause der Thénardiens erleben musste, verwundert dies

¹⁷⁶ vgl. Dowling, *Der Cinderella Komplex*, S. 63.

¹⁷⁷ vgl. ebd., S. 59.

jedoch nicht. Der ‚starke Partner‘ scheint ihr jenen Halt zu geben, den sie als Heranwachsende nie erfahren durfte.

Ebenso wird ihr ein Ausleben ihrer Sexualität verwehrt, wodurch die Liebesszenen mit Marius einen recht artifiziellen Anschein erwecken können: Bereits nach dem ersten Augenkontakt scheint sie ihm völlig verfallen zu sein und erkennt in ihm die Liebe ihres Lebens. Dieses dramaturgische Momentum dient in erster Linie der Steigerung der Spannung auf den Ausgang.

„Cosette: In my life I'm no longer alone – Now the love in my life is so near... Find me now!
Find me here!

[...]

Marius: A heart full of love.

Cosette: A heart full of you.

Marius: A single look and then I knew!

Cosette: I knew it too!

Marius: From today –

Cosette: Every day...

Marius/Cosette: For it isn't a dream – Not a dream after all!“¹⁷⁸

In dieser Szene werden zugleich mehrere Aspekte offensichtlich. Zum Einen wird deutlich auf die hierarchische, patriarchale Gesellschaft Europas im 18. und 19. Jahrhundert, auch unter den Geschlechtern, verwiesen, zum Anderen werden gleichzeitig wesentliche Merkmale der beiden agierenden Figuren aufgedeckt:

Als Marius bekundet, dass er sich durch seine Liebe zu Cosette selbst verlieren würde, schwingt unterschwellig mit, dass er sich als Mann in der vorherrschenden französischen Gesellschaft zuvor in einer stabilen und wohlsituierten Lebenssituation befunden hat und diese droht aus dem Gleichgewicht zu geraten, da er sich nun mit Gefühlen konfrontiert sieht. Dies könnte für ihn, der bereits zuvor sein Elternhaus verlassen hat um den anderen aufständischen Studenten näher zu sein und in eine Studentenwohnung gezogen ist, momentan einen gewissen Unsicherheitsfaktor darstellen. Dennoch lässt er sich auf die Liebe mit Cosette ein.

Cosette hingegen, welche nie eine richtige Verbindung zu ihrer Mutter aufbauen konnte und seit ihrer Adoption durch Valjean ständig auf der Flucht ist, scheint in Marius zum ersten Mal einen Fixpunkt und Stabilität zu finden:

„Marius: My name is Marius Pontmercy.

Cosette: And mine's Cosette.

Marius: Cosette... I don't know what to say!

Cosette: Then make no sound.

¹⁷⁸ *Les Misérables*, Regie: Tom Hooper, DVD-Video, Universal Pictures Großbritannien 2012, 01:21:30-01:26:36.

Marius: I am lost.
Cosette: I am found!“¹⁷⁹

Zwar wundert sie sich zu Beginn selbst noch über die rasch in ihr aufkeimenden Gefühle, doch schon im nächsten Moment ist wieder ein Zeichen ihrer Unselbstständigkeit zu entdecken, als Cosette sich fragt, ob Marius überhaupt von ihr Notiz genommen hätte:

„Cosette: How strange - This feeling that my life's begun at last! This change - can people really fall in love so fast? What's the matter with you, Cosette? Have you been too much on your own? So many things unclear - so many things unknown. In my life there are so many questions and answers that somehow seem wrong. [...] Does he know I'm alive? Do I know if he's real?“¹⁸⁰

Ein weiteres Indiz, welches auf Cosettes Status des zu beschützenden Mädchens verweist, ist in dem Schmetterling zu finden, der oftmals gleichzeitig mit ihr im Bild zu sehen ist. Hierdurch werden sowohl ihre Schönheit als auch ihre Zerbrechlichkeit symbolisiert.¹⁸¹

Dass ihr dies einiges an Glaubwürdigkeit bzw. Eigenständigkeit nimmt, zeigt sich insbesondere in jener Szene, als Cosette zum ersten und auch einzigen Mal die Wahrheit über das Schicksal ihres Ziehvaters Jean Valjean erfahren möchte.

„Cosette: There's so little I know that I'm longing to know of the man that you were in a time long ago... There's so little you say of the life you have known. Why you keep to yourself, why we're always alone? So dark! So dark and deep, the secrets that you keep! In my life – Please forgive what I say, you are loving and gentle and good. But papa, dear papa, in your eyes I am still like that child who was lost in a wood.
[...] In my life I'm no longer a child and I yearn for the truth that you know of the years... Years ago!“¹⁸²

Zwar mag Valjeans Verweigerung einer Antwort einerseits auf seine traumatische Vergangenheit als Sträfling zurückzuführen sein, jedoch drängt sich ebenso der Verdacht auf, dass er Cosette die bedeutungsvolle Wahrheit verschweigt, um sie zu schützen oder ihr diese nicht zuzumuten. Dies scheint Cosettes Vermutung zu bestätigen, dass Valjean nach wie vor das Kind in ihr sieht, welches er vor Jahren aus den Fängen der Thénardiens rettete. Erneut bleibt ihr die Chance verwehrt, sich als erwachsene und willensstarke Frau zu beweisen.

¹⁷⁹ *Les Misérables*, Regie: Tom Hooper, DVD-Video, Universal Pictures Großbritannien 2012, 01:25:31-01:25:48.

¹⁸⁰ ebd., 01:20:24-01:21:23.

¹⁸¹ vgl. ebd., 01:25:14.

¹⁸² *Les Misérables*, Regie: Tom Hooper, DVD-Video, Universal Pictures Großbritannien 2012, 01:22:17-01:23:21.

Als ein kleiner Akt der Erlangung von Selbstständigkeit kann jedoch Cosettes Entschluss, Marius zu heiraten, gesehen werden. Obwohl Valjean von Beginn an seinen Widerwillen kundtut, gibt Cosette vom Anfang bis zum Ende ihre Liebe nicht auf und setzt sich schließlich durch. Der Aufbau ihres eigenständigen Haushalts und ihrer eigenen Familie ermöglicht ihr zumindest die Chance, ihr Leben selbst in die Hand zu nehmen, auch wenn diese Thematik bereits außerhalb der gezeigten Handlung liegt. Dennoch lässt sich eine gewisse Assoziation nicht verdrängen: Da die Hochzeit der beiden im Hause des Großvaters von Marius stattfindet, in dem die Familie zahlreiche Bedienstete beschäftigt, wirkt es, als hätte der Prinz seine Cinderella auf seinem Schloss geheiratet.

Die Inszenierung von Cosette als hilfloses und naives Kind zieht sich in Tom Hoopers Musicalverfilmung dennoch bis zum Ende hin durch und wird schließlich auch noch in ihrem letzten Auftritt unterstrichen, als sie den unvermeidbaren Tod Valjeans nicht akzeptieren will und verleugnet:

„Cosette: You will live, Papa, you're going to live! It's too soon, too soon to say goodbye!

Valjean: Yes, Cosette, forbid me now to die! I'll obey. I will try...“¹⁸³

Dieses kindliche Verleugnen und die Tatsache, dass Cosette verzweifelt nach ihrem Ziehvater suchte und schlussendlich Valjean in der Stunde seines Todes Mut zuspricht, dienen zur letztmaligen Hervorhebung der tiefen Verbundenheit, die zwischen den beiden Figuren herrscht.

4.2.7. Eponine

In *Les Misérables* fällt auf, dass Eponine als der wohl am meisten emanzipierte weibliche Charakter des Musicals und seiner Verfilmung erachtet werden kann. Bis zu einem gewissen Grad distanziert sie sich von ihren geldgierigen und heimtückischen Eltern und beschließt, eigenständig die Gruppe der jungen Aufständischen zu unterstützen, der auch Marius angehört, weil sie in ihn verliebt ist. Gleichzeitig stellen ihre Gefühle wiederum ein Abhängigkeitsverhältnis her, welches insbesondere in Eponines Ballade *On My Own* zum Ausdruck kommt. Dass dieses

¹⁸³ ebd., 02:25:32-02:25:56.

Verhältnis eindeutig vorhanden ist, obwohl Eponine durchaus bewusst ist, dass Marius nicht das gleiche empfindet wie sie, zeigt sich in jener Situation, als sie resigniert feststellt, dass er sie kaum zu kennen scheint: „Little he knows. Little he sees.“¹⁸⁴

Dennoch bewahrt sie sich ein wenig Eigenständigkeit und ist durchaus fähig, selbstständig Entscheidungen zu treffen, wie beispielsweise in jener Szene, als sie beschließt, Cosettes Brief an Marius anfänglich nicht zu übermitteln und ihn für sich behält.¹⁸⁵ Ihre Lebenssituation verlangt von ihr, selbstständig zu handeln und Entscheidungen zu treffen, da sie, im Gegensatz zu Cosette, in ihrem Elternhaus eher ausgenützt als umsorgt wird. Wurde Eponine in ihrer Kindheit besondere Aufmerksamkeit von Seiten ihrer Eltern zuteil, so muss sie sich nach dem Abschied von Cosette dem Lebensstil ihrer Familie anpassen und sogar für sie stehlen. Als Erwachsene steht sie ständig im direkten Vergleich zu Cosette und weiß doch ganz genau, dass sie allein aufgrund ihrer sozialen Stellung keinerlei Chancen hat, Marius zu imponieren, trotz der gleichen Voraussetzungen:

„Eponine: Cosette! Now I remember... Cosette! How can it be? We were children together. Look what's become of me.“¹⁸⁶

Eponine kann als die aktivste weibliche Figur des Musicalfilms angesehen werden. Im Gegensatz zu Fantine und Cosette, welche jeweils bis zu einem gewissen Grad in ihrem Leben von Männern direkt abhängig sind, wagt es Eponine, ihr Schicksal selbst in die Hand zu nehmen und schließlich sogar ihr Leben aufs Spiel zu setzen. Es zeigt sich hier wiederum ein eklatanter Unterschied zu Cosette: Während Fantines Tochter in Hoopers Verfilmung sowie in der literarischen und musikdramatischen Vorlage stets über ihre Hilfsbedürftigkeit definiert wird, verkörpert Eponine einen deutlich emanzipierteren Frauentypus. Hoopers Entscheidung, sich von der gängigen Variante des Musicals abzuwenden und stattdessen den Tod Eponines nach der Romanvorlage Hugos zu gestalten, indem sie Marius vor der für ihn bestimmten Kugel bewahrt und selbst getroffen wird, mag zwar einerseits zur Erhöhung der Spannung und Dramatik des Films dienen, doch andererseits wird hierdurch das handelnde Element Eponines unterstrichen. Dennoch kann Eponines Darstellung nicht ausschließlich als emanzipiert und selbstbestimmt gelten, da sie

¹⁸⁴ ebd., 01:10:44-01:10:51.

¹⁸⁵ ebd., 01:28:32-01:28:46.

¹⁸⁶ ebd., 01:14:25-01:14:44.

sich selbst permanent herabwürdigt und ihre Existenz als nichtig betrachtet. Letzteres zeigt sich daran, dass sie all ihr Tun an der Wahrnehmung ihrer Person durch Marius misst:

„Eponine: Every word that he says is a dagger in me! In my life there's been no one like him anywhere, anywhere, where he is. If he asked... I'd be his!

[...]

Eponine: He was never mine to lose. Why regret what could not be?“¹⁸⁷

So gesehen zeichnet sich selbst bei Eponine, der wohl unabhängigsten weiblichen Figur des Musicals, ein deutliches, wenn auch rein emotionales Abhängigkeitsverhältnis zu Marius ab. Dennoch ist hervorzuheben, dass Eponine das Maß an Eigenständigkeit, das sie erreichen konnte, teilweise auch der Tatsache verdankt, dass sie bis zu einem gewissen Grad weiterhin von ihren Eltern versorgt wird.

Der Grund für ihre Abhängigkeit ist deutlich zu erkennen: Alle Aktivitäten und Handlungen Eponines stehen in direkter Verbindung zu dem Mann, den sie liebt. Dass dieser bei ihr offenbar auch die Hoffnung weckt, alles das zu erreichen, was ihr momentan verwehrt bleibt, stellt einen Verstärkungsfaktor für ihre Abhängigkeit dar. Peg Grymes widmete sich in ihrer Auseinandersetzung eben jenem Phänomen, welches, ihren Untersuchungen zufolge, meist bei Frauen auftritt:

„Oft dichten wir unseren romantischen Projektionen genau die Eigenschaften an, die wir selbst haben wollen: Vertrauen, Hoffnung, Ehrgeiz, Interesse. Auf diese Weise halten wir uns nicht nur davon ab, tiefer in uns hineinzusehen, sondern vermeiden auch, einer Gesellschaft kritischer zu begegnen, die Frauen nur mittelbar und indirekt in einer männlichen Welt leben lässt. Kurz gesagt: Romantik macht passiv, denn sie tritt an die Stelle aktiver Selbstverwirklichung und Selbstbestimmung.“¹⁸⁸

So tappt Eponine in die von Grymes beschriebene ‚Mitleidsfalle‘. Sie erwartet keinerlei Gegenleistung von Marius für ihre grenzenlose Zuneigung und Fürsorge und ist jederzeit bereit, ihn zu unterstützen bzw. ihre Bedürfnisse hintanzustellen, selbst wenn sie weiß, dass das Resultat sie vom Ziel, seiner Liebe, noch weiter entfernen wird. In ihrer selbstlosen Liebe bildet sie jedoch den stärksten Kontrast zu ihren geldgierigen und berechnenden Eltern. Dramaturgisch gesehen bringt Eponines unerfüllte Liebe eine Spannungssteigerung und Erhöhung des glücklichen Liebespaares Marius und Cosette. Der sozialkritisch geprägten Handlung von *Les*

¹⁸⁷ ebd., 01:24:07-01:26:01.

¹⁸⁸ Grymes, Peg, *Die Romantikfalle und wie Frauen sich daraus befreien*, Dortmund: Edition Ebersbach 1998, S. 56.

Misérables scheint eine derartige Wendung ein Gegengewicht zu liefern und gleichzeitig der Publikumswirksamkeit zu dienen. Wie Grymes ebenfalls festhält, führt dieses Handlungsmuster oftmals zu einer resignativen Haltung, welche daraufhin der Isolation den Weg bereitet.¹⁸⁹ Speziell Frauen leiden unter *Fragmentarisierung ihres Wesens* und versuchen durch romantische Projektionen jene (Charakter-) Eigenschaften zu kompensieren, über die sie selbst nicht verfügen. Diese Vorgehensweise bedingt jedoch, dass Frauen auf beinahe selbstverachtende Weise passiv werden und sich ihrem Schicksal ergeben. Das Ergebnis einer derartigen Fokussierung und dieser Projektionen besteht in weiterer Folge in einer Entpersonalisierung beider Personen und einer gegenseitigen Belastung mit unerfüllbaren Ansprüchen an das jeweilige Gegenüber. Zwangsläufig enden diese romantische Verklärung des Partners/der Partnerin und der Wunsch der Vervollständigung durch den anderen/ die andere im Verlust der eigenen Selbstständigkeit und Identität.¹⁹⁰

Eponines Tod verdeutlicht unter diesen Gesichtspunkten nochmals ihre Abhängigkeit von Marius und ihre Opferrolle. Die Bereitschaft, sich zu seinem Wohl selbst aufzugeben, kann als Vollendung der romantischen Vorstellung von Liebe betrachtet werden. Dass dies als ein offenkundiges Indiz einer ‚Cinderella-Rolle‘ im Sinne Dowlings gilt, ist klar zu erkennen.¹⁹¹

Das Frauenbild, welches in *Les Misérables* vermittelt wird, ist, wie sich anhand der vorgestellten Charaktere erkennen lässt, kein revolutionäres. Gezeigt werden hilfsbedürftige, zu beschützende oder der Liebe verfallene Frauen, die aus verschiedenen Gründen an Männer gebunden sind. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob die weltweite Begeisterung über das Musical, die durchaus durch Kartenverkaufszahlen und zahlreiche Jubiläumsshows belegt werden kann, als Indiz dafür gesehen werden kann, dass traditionelle Rollenbilder das Publikum nach wie vor ansprechen und aus diesem Grund auf der Bühne oder im Film immer wieder neu aufgegriffen werden. Es bleibt zu hoffen, dass sie auch deswegen inszeniert werden, um patriarchalische und frauenfeindliche Konstruktionen aufzuzeigen und aufzulösen.

¹⁸⁹ vgl. ebd., S. 24-25.

¹⁹⁰ vgl. Grymes, *Die Romantikfalle*, S. 66-71.

¹⁹¹ vgl. Dowling, *Der Cinderella Komplex*, S. 56-59.

Ebenso ernüchternd muss festgestellt werden, dass Tom Hooper in seiner Filmversion den Fokus primär auf die Inszenierung der Songs legt und sich in der inszenatorischen Gestaltung der Figuren stark an der Vorlage des Musicals von Alain Boublil und Claude-Michel Schönberg orientiert. Bei *Les Misérables* handelt es sich um ein historisches Stück, in dem den agierenden Figuren ein gewisser Handlungsrahmen gesetzt ist, dessen Überschreitung womöglich die Dramaturgie auflösen würde und somit generell eine Adaption des Musicals an gewisse inszenatorische Grenzen stößt. Insgesamt bildet *Les Misérables* also einen Welterfolg, sowohl im Kino als auch auf der Bühne, bei dem die Feindschaft zwischen Valjean und seinem Antagonisten Javert mehr im Zentrum steht als die Frauenfiguren, die primär Motive für die Handlung des Musicals geben. Alle drei weiblichen Charaktere dienen vornehmlich dem Zweck, die Rivalität zwischen Valjean und Javert mit emotionalen Aspekten auszugestalten, und können somit nur als Nebendarstellerinnen bezeichnet werden. Dennoch darf die Bekanntheit der drei Frauenrollen und ihr damit verbundener Einfluss in der Welt des Musicals nicht unterschätzt werden.

Einen wichtigen Faktor bei der Inszenierung dieser Figuren bilden natürlich auch filmische Stilmittel, wie beispielsweise der Weichzeichner. Während dieser in *Evita* und *Mamma Mia!* häufiger zum Einsatz kommt, überwiegt in *Les Misérables* eine naturalistische Darstellung der Charaktere und ihrer Lebensumstände. Das Aussparen derartiger technischer Hilfsmittel kann durchaus auch als Statement gesehen werden. Einerseits werden hierdurch die dramatisch geschilderten sozialen Missstände der Bevölkerung und der agierenden Figuren unterstrichen. Andererseits bringt der Verzicht auf Soft focus ebenso die Möglichkeit mit sich, einen nüchternen Blick ohne filmische Überzeichnung auf die gezeigten Geschehnisse zu werfen. Die Wahl der Schauspielerinnen und Schauspieler nimmt ebenso eine zentrale Rolle ein, speziell in Tom Hoopers Verfilmung. Die Tatsache, dass sich der Regisseur dagegen entschied, ausschließlich professionelle Musicaldarstellerinnen und -darsteller zu casten und stattdessen auf die Bekanntheit berühmter Hollywoodgrößen setzte, die selbst am Set singen, mag als Dämpfer des musikalischen Erlebnisses der Verfilmung angesehen werden. Durch diese unübliche produktionstechnische Besonderheit wird speziell den weiblichen Figuren, ein Teil ihrer Strahlkraft verweigert, da ‚große Stimmen‘ fehlen. Hoopers Interpretation ist anzumerken, dass zwar durch eine möglichst emotionale Inszenierung der einzelnen weltbekannten

Songs des Musicals versucht wurde, den Erwartungen des Publikums zu entsprechen, der Schwerpunkt allerdings auf der Darstellung des Elends und der sozialen Missstände liegt, in denen sich die Figuren befinden.

4.3. *Mamma Mia!*

Das ‚ABBA-Musical‘ *Mamma Mia!* wurde von Catherine Johnson verfasst. Im Zentrum stehen die Songs von Benny Andersson und Björn Ulvaeus. Uraufgeführt wurde *Mamma Mia!* 1999 in London.

4.3.1. Handlung

Bei *Mamma Mia!* kann davon ausgegangen werden, dass sich die Handlung des Musicals in den 1990er Jahren abspielt. Im Zentrum der Geschichte stehen Donna und ihre Tochter Sophie, die jeweils den Mittelpunkt einer Gruppe von drei Frauen bilden. Im Verlauf der Musicalhandlung werden immer wieder Parallelen zwischen der Gruppierung rund um Donna und jener um Sophie gezogen, was auch zu komischen Momenten führt.

Als alleinerziehende Mutter führt Donna gemeinsam mit ihrer Tochter Sophie ein kleines Hotel auf einer griechischen Insel. Sophie beschließt anlässlich ihrer bevorstehenden Hochzeit mit Sky, das große Rätsel ihres Lebens aufzulösen: sie will nun endlich die Identität ihres Vaters herausfinden. Als sie beim heimlichen Lesen eines alten Tagebuches ihrer Mutter die Namen von drei möglichen Vätern gefunden hat, lädt sie diese zu ihrer Hochzeit ein, ohne Donna darüber zu informieren. Zu den Hochzeitsgästen zählen auch Donnas Jugendfreundinnen Tanya und Rosie, mit denen sie früher als erfolgreiche Band auftrat.

Im weiteren Verlauf der Geschichte steht vor allem die Aufarbeitung von Donnas Gefühlschaos im Mittelpunkt, als sie von der Anwesenheit ihrer ehemaligen Liebhaber Sam, Bill und Harry erfährt.

Am Ende beschließt Sophie die Hochzeit zu verschieben und stattdessen mit Sky auf Reisen zu gehen. Donna hingegen nimmt Sams überraschenden Heiratsantrag an, da sie ihn nach all den Jahren immer noch liebt. Gemeinsam mit Bill und Harry fasst dieser den Entschluss, dass jeder der drei Männer zu gleichen Teilen die Vaterrolle Sophie gegenüber übernimmt. Die Frage, welcher von ihnen nun wirklich Sophies biologischer Vater ist, wird nicht geklärt.

4.3.2. Allgemeines

Die Premiere von *Mamma Mia!* fand am 6. April 1999 im Londoner Prince Edward Theatre statt. Seinen Ursprung hat das weltweit erfolgreiche Jukebox-Musical¹⁹² in einer Zusammenarbeit zwischen den ehemaligen Mitgliedern der Popgruppe ABBA Benny Andersson und Björn Ulvaeus, dem Komponisten Stikkan Anderson und der britischen Buch- und Drehbuchautorin Cathrine Johnson. Regie führte Phyllida Lloyd, sowohl bei der Bühnenversion als auch der Verfilmung.

Zur ersten Aufführung im deutschsprachigen Raum kam es in Hamburg am 3. November 2002. Die deutschen Liedtexte wurden, wie schon zuvor bei *Cats* und *Evita*, von Musical-Librettist Michael Kunze verfasst. Der Erfolg von *Mamma Mia!* ist ungebrochen, wie die aktuelle Inszenierung in Wien zeigt.¹⁹³

Die Premiere der Verfilmung von *Mamma Mia!* erfolgte am 30. Juni 2008 in London, die deutschsprachigen Kinos erreichte der Film am 17. Juli desselben Jahres. Sämtliche im Film vorkommenden Songs wurden von den Schauspielern und Schauspielerinnen selbst gesungen, aufgenommen und während des Filmdrehs als Playback eingespielt. Die Erfolgsgeschichte der Bühnenversion des Musicals wurde

¹⁹² Bei einem Jukebox-Musical handelt es sich um ein Film- oder Bühnen-Musical ohne Originalpartitur. Es existieren zwei Varianten dieses Genres: Während die erste aus der Einbettung eines Mixes bereits veröffentlichter Lieder in eine Handlung besteht (z. B. *Singin' in the Rain*), wird bei zweiterer um die vorgegebenen Songs herum eine Geschichte konstruiert, die mit den Liedtexten oder Biografien der Komponistinnen/Komponisten oder Interpretinnen/Interpreten in Zusammenhang steht (z. B. *Mamma Mia!*). (vgl. Bering, Rüdiger, *Schnellkurs Musical*, Dumont Buchverlag 2006, S. 58.)

¹⁹³ vgl. Ljubiša Tošić: Abba-Musical "Mamma Mia!": Invasion der Vaterfreuden, <http://derstandard.at/1395057250980/Abba-Musical-Mamma-Mia-Invasion-der-Vaterfreuden> [Zugriff am 11.12.2014]

durch den Film fortgesetzt: innerhalb des ersten Jahres spielte der Film weltweit bereits über 600 Millionen US-Dollar ein.¹⁹⁴

4.3.3. Donna

Die Rolle der Donna im Musical *Mamma Mia!* kann als Verkörperung der Generation von Frauen angesehen werden, in der zum ersten Mal die Unabhängigkeit von Männern nicht zur Ausnahme, sondern zu einem anerkannten und weit verbreiteten sozialen Zustand wurde. Sowohl in finanzieller als auch privater Hinsicht scheint Donna vollkommen selbstständig zu agieren – ihr eigenständig aufgebauter Hotelbetrieb sowie ihr Entschluss, ihre Tochter Sophie alleine aufzuziehen, sprechen dafür. Ein weiteres Indiz hierfür bietet die im Musicalfilm erfolgte Besetzung ihrer Rolle durch Meryl Streep, welche in ihrer bisherigen Karriere oftmals für ähnliche Figuren gewählt wurde. Zusätzlich erfährt Donna in Phyllida Lloyds Verfilmung durch Nahaufnahmen eine noch stärkere Intensivierung als in ihrer Bühnenversion.

Bei näherer Betrachtung wird jedoch offensichtlich, dass hinter der Fassade der unabhängigen, alleinerziehenden Mutter zumindest bis zu einem gewissen Grad eine Frau steckt, die sich einen (wohlhabenden) Mann wünscht, der all ihre Probleme aus der Welt schaffen kann. Für diesen würde sie, nach eigener Aussage, sogar ihre berufliche Selbstständigkeit aufgeben und sich nur noch vergnüglichen Dingen widmen.

„Donna: In my dreams I have a plan: If I got me a wealthy man I wouldn't have to work at all, I'd fool around and have a ball.“¹⁹⁵

Ein weiteres Merkmal, welches darauf hindeutet, dass Donna sich ihrer selbst doch nicht so sicher ist, wie es zu Beginn nach außen hin scheint, ist in ihren emotionalen Schwankungen zu finden, welche die Ankunft der drei möglichen Väter Sophies, Harry, Sam und Bill, in ihr auslöst. Das in ihr tobende Gefühlschaos erfährt seinen Ausdruck in den musikalischen Einlagen ‚Mamma Mia!‘, ‚Chiquitita‘ und ‚Dancing Queen‘: Während sie sich im ersten Song vor innerer Hin- und Hergerissenheit wie

¹⁹⁴ vgl. <http://www.ibdb.com/production.php?id=12925> [Zugriff am 11.12.2014]

¹⁹⁵ *Mamma Mia!*, Regie: Phyllida Lloyd, DVD-Video, Universal Studios USA, Großbritannien 2008, 00:16:44-00:16:57.

ein Teenager auf dem Boden wälzt, lässt sie sich im zweiten von ihren Freundinnen Rosie und Tanya die Tränen der Verzweiflung trocknen und fasst im dritten bereits wieder neuen Mut.¹⁹⁶

„Donna: Why are they here, then, if it's not to ruin Sophie's wedding?
Tanya: But I thought you weren't so keen on this wedding.
Donna: I don't want them spoiling it. They have no right to turn up like this. What have they ever done for their daughter?
Rosie: Donna, Donna, they didn't know she existed.
Donna: Well, they didn't need to know, did they? I've done a great job with Soph, all by myself, and I won't be muscled out by an ejaculation!“¹⁹⁷

Donna wird jedoch nicht nur als eine Figur verwendet, die die Mutterrolle innerhalb des Stücks abzudecken hat, sondern fungiert auch als Identifikationsfigur der Generation der Hippies. Immer wieder finden im Musical Verweise auf ihre frühere Lebensweise als Mitglied der Flower-Power-Bewegung und ihrer Vergangenheit als Bandmitglied (gemeinsam mit Rosie und Tanya) der ‚Donna and the Dynamos‘ statt, wie beispielsweise gleich zu Beginn, als sie auf ihre Freundinnen Tanya und Rosie trifft:

„Donna: You look fantastic!
Tanya: You look like an old hippie!“¹⁹⁸

Die offensichtlichste Überschneidung dieser Zuschreibung, die für das Publikum ersichtlich ist, findet sich wohl in Donnas früherem Ausleben ihrer Sexualität. Barry Miles beschreibt in seiner Auseinandersetzung mit der Thematik der Sexualität in den 1960er und 1970er Jahren die vorherrschende Grundstimmung:

„Die wichtigste Kraft für unsere Revolution ist die Erotik. Ein freier Mensch ist jemand, dessen erotische Energie freigesetzt worden ist, der seine Erotik auf immer schönere, komplexere Weise ausdrücken kann. Die sexuelle Revolution ist nicht nur Teil der Atmosphäre von Freiheit, die unter den jungen Menschen entsteht. Ich halte sie für den Mittelpunkt davon.“¹⁹⁹

Begünstigt wurde die von Miles dargestellte sexuelle Freiheit insbesondere durch die Erfindung und Verbreitung der Anti-Baby-Pille als Mittel zur Empfängnisverhütung.²⁰⁰

¹⁹⁶ ebd., 00:25:12-00:38:35.

¹⁹⁷ ebd., 00:49:13-00:49:38.

¹⁹⁸ ebd., 00:11:41-00:11:43.

¹⁹⁹ Miles, Barry, *Hippies*, München: Collection Rolf Heyne 2004, S. 326.

²⁰⁰ Der amerikanisch-österreichische Chemiker Carl Djerassi, der allgemein als Erfinder der Anti-Baby-Pille angesehen wird, bezeichnet sich selbst in seiner Autobiografie als ‚Mutter der Pille‘. Djerassi,

David Allyn bezeichnet diese als eine der größten Innovationen und Möglichkeiten zur Emanzipation von Frauen:

„No matter what the motives of pharmaceutical executives may have been, the pill was a major breakthrough in women's emancipation. [...] A woman on the pill could theoretically have worry-free sex at any time, any place. The pill promised to erase fear and anxiety, to make sex simple and contraception discrete.“²⁰¹

Ein zentrales Element für die sexuelle Revolution bildete ebenfalls die erneute Rezeption von Wilhelm Reichs *Die Funktion des Orgasmus*. Reich vertrat hierin die These, dass Menschen, die eigenständig über ihre Sexualität verfügen können, innerhalb eines Herrschaftsgefüges weniger manipulierbar sind. Durch die Erkenntnis über den Zusammenhang zwischen sozialer und sexueller Repression kann die Pille als Mittel der Unterstützung gegen repressive Gesellschaftsformen gesehen werden.²⁰² Eben jenen repressiven Systemen widersetzte sich Donna durch ihre Entscheidung, als alleinerziehende Mutter ein Aussteigerinnenleben zu führen. Im Sinne Ehrenreichs gilt Donna durchaus als sexuell und partnerschaftlich revolutionär: Sie akzeptierte ihre neue Rolle und genoss gleichzeitig die sich ihr bietenden Freiheiten. Im Gegensatz zu Sam entsagte sie gesellschaftlichen Konventionen.²⁰³

Auch wenn Donna am Ende ihrer promiskuitiven Phase offenbar nicht verhütet hat, so hat sie doch mit Sicherheit die Vorzüge der sich ihr bietenden Möglichkeiten genossen und genutzt. Dass sie damit und auch mit ihrer späteren Rolle als Alleinerzieherin durchaus einem gesellschaftlichen Trend folgte, zeigt sich in Stephen Gartons Ausführung:

„In the 1960s and 1970s the average age at marriage began to rise again, while the birth rate began to decline after the postwar baby boom. Men and women were spending a larger part of their lives as 'singles'. There was a large market of increasingly prosperous sexually available people. [...] The world of multiple sexual partners, [...] and easy promiscuity promoted by the commercial sex media, legitimized permissiveness as a way of life. [...] Abortion reform also

Sohn eines jüdischen Ärzte-Ehepaares, emigrierte nach der Annexion Österreichs an das Deutsche Reich 1938 gemeinsam mit seiner Mutter in die USA. Anfang der 1950er Jahre gelang es ihm das Sexualhormon Norethisteron künstlich herzustellen. 1951 erschien schließlich die erste Anti-Baby-Pille. Seit 1959 lehrt Djerassi an der Stanford University. Von 31 Universitäten wurde ihm die Ehrendoktorwürde verliehen. Auch als Autor von Theaterstücken wurde er bekannt. (vgl. Djerassi, Carl, *Die Mutter der Pille. Autobiographie*, München: Diana Verlag 2001, S. 82-105.)

²⁰¹ Allyn, David, *Make Love, Not War. The Sexual Revolution: An Unfettered History*, London: Little, Brown and Company 2000, S. 34.

²⁰² vgl. Reich, a.a.O., S. 168-171.

²⁰³ vgl. Rosin, a.a.O., S. 126.

meant women had relatively greater access to birth control services when contraception failed. Reliable contraception fostered permissiveness.”²⁰⁴

Wie sich in Gartons *Histories of Sexuality* jedoch zeigt, stand nicht nur die sexuelle Freizügigkeit in der Jugendbewegung der 1960er und 1970er Jahre im Vordergrund, sondern ebenso die Auflehnung gegen althergebrachte Wertvorstellungen der Elterngeneration und des Establishments. Die durchaus politischen Proteste richteten sich in erster Linie gegen die herrschenden Gesellschaftsverhältnisse und den Vietnamkrieg und äußerten sich oftmals auch in großen Kundgebungen und künstlerischen Auseinandersetzungen mit der Thematik:

„Hippies [...] promoted a new androgynous, pansexual ‘turn-on, tune-in, drop-out’ ethic. [...] For them, sexual libertinism was just one part of a wider protest against racism, middle-class respectability, the Vietnam War, colonialism, class oppression and educational conservatism. Graffiti and slogans, such as ‘make love not war’ or ‘the more I revolt the more I make love’, became forthright declarations of a new link between sex and politics.”²⁰⁵

Dass Donna ebenfalls durch einen Konflikt mit ihrem Elternhaus genötigt wurde, sich eine neue Existenz aufzubauen, zeigt sich in ihrem Gespräch mit Sophie, in dem sie verdeutlicht, dass sie zum Zeitpunkt ihrer Schwangerschaft auf sich selbst angewiesen war:

„Donna: Well, honey, I didn't have a choice. I couldn't go home, you know. When I got pregnant, my mother told me not to bother coming back. And I wouldn't have had it any other way.“²⁰⁶

Dies zeigt zwar, dass Donna mit ihrem langen, wilden Haar und ausgewaschener Kleidung durchaus hippieeske Züge in ihrem Verhalten aufweist, doch aufgrund der mangelnden Thematisierung politischen Widerstandes kann ihr Dasein als Hippie in Phyllida Lloyds Fassung auf ihr äußeres Erscheinungsbild sowie einen unkonventionellen Lebensstil reduziert werden. Besonders deutlich wird dies am Ende des Filmes, als sie sich schließlich entscheidet, Sam zu heiraten. Zwar tritt sie während des gesamten Films ihm gegenüber immer wieder als widerspenstige Partnerin auf, dennoch lässt sie sich schlussendlich durch seinen Charme und seine Überredungskunst auf eine Ehe mit ihm ein. Somit gibt die selbstständigste Figur des

²⁰⁴ Garton, Stephen, *Histories of Sexuality. Antiquity to Sexual Revolution*, London: Equinox Publishing Ltd. 2004, S. 222-223.

²⁰⁵ ebd., S. 210.

²⁰⁶ *Mamma Mia!*, a.a.O., 01:15:20-01:15:29.

Musicals einen Teil ihrer Eigenständigkeit auf und erfüllt sich ihren zuvor geäußerten Traum von einer ebenbürtigen Partnerschaft.

4.3.4. Sophie

Sophie, Donnas Tochter, personifiziert in Lloyds Musicalverfilmung einen Gegensatz zu ihrer Mutter, den mit ihr verbundenen Werten und das Bild eines Typus der Frauen, das aktuellen Generationen oftmals nachgesagt wird. Diesen Generationen bieten sich sowohl beruflich als auch privat zahlreiche Möglichkeiten zur Selbstverwirklichung, dennoch wählen viele Frauen wie Sophie klassische Wege der Sicherheit. Im Falle der jungen Protagonistin ist dies ihre bevorstehende Hochzeit. Aus Angst vor dem Ungewissen und Pflichtgefühl gegenüber ihrer Mutter will sie diese zunächst nicht alleine zurücklassen. Dies zeigt, welchem Frauenbild die Rolle der Sophie entspricht, die eine derartige Zeichnung bereits in der Bühnenvorlage erfuhr: Ihr Charakter repräsentiert den innerhalb der Dramaturgie Jahrhunderte lang dominierenden Typus der sich um andere kümmernden, mütterlichen Frau. Dieser Faktor ist bewusst als dramaturgischer Kontrast zu Donna gesetzt, die als eigentliche Mutter des Stücks ein höheres Maß an Eigenständigkeit aufweist als ihre Tochter. Erst durch diesen Kontrast wird die Schlusspointe der abgesagten Hochzeit am Ende des Films ermöglicht.

Sophies mütterliche Seite zeigt sich besonders markant in ihrer anfänglichen kompletten Ablehnung des Vorschlags ihrer Mutter, vor ihrer Hochzeit die Welt zu bereisen. Sophie gesteht später ein, dies aus Sorge um Donna nicht tun zu können:

„Sam: What you drew on the boat... This is good. This is really good. Why don't you pursue this? You have a real talent here.

Sophie: I have enough to do here.

Sam: Is that really your dream? Running the villa with Donna?

Sophie: She just can't do it by herself.“²⁰⁷

Hier ist klar zu erkennen, was sich fast im gesamten Film immer wieder offenbart: Die Rollen der Mutter und Tochter sind unter Donna und Sophie vertauscht, was aufgrund der Situation Donnas als Alleinerzieherin durchaus glaubwürdig wirkt, da

²⁰⁷ ebd., 00:50:12-00:50:27.

Kinder, so Autor Franz Ruppert, oft die Rolle des abwesenden Elternteils zu ersetzen versuchen.²⁰⁸ Während Sophie ihre Mutter nicht im Stich lassen will, durchlebt Donna beinahe pubertäre Gefühlsschwankungen und darf diese noch dazu offen ausleben. Selbst kurz vor ihrer Hochzeit plagt Sophie ihr schlechtes Gewissen:

„Sophie: Do you think I'm letting you down?

Donna: Why would you even think that?

Sophie: Well, because of what you've done. I mean, the Dynamos, raising a kid, and running a business all on your own.“²⁰⁹

Dies scheint wohl auch einer der Gründe zu sein, weshalb Sophie sich als inkomplette Persönlichkeit empfindet. Die Unsicherheit ist ein Element, das die Figur der Sophie beinahe bis zum Ende hin prägt. Als Ursache und gleichzeitig ausgeprägtes Merkmal hierfür ist die Unkenntnis der Identität ihres Vaters zu nennen, was sie während des Films selbst mehrmals bestätigt: „I feel like there's a part of me missing, and when I meet my dad, everything will fall into place.“²¹⁰ Diese Aussage zeigt klar, wie sehr sie die Unvollständigkeit ihrer Persönlichkeit fürchtet und welche große Bedeutung hierbei der Rolle eines Mannes, ihrem leiblichen Vater, zukommt: „I've heard about you before. I wanted to know some more. And now I'm about to see what you mean to me.“²¹¹ Hierbei ist erneut auf Bast's These zu verweisen: Sophies Schonraum ist aufgrund ihrer Lebensumstände nicht vorhanden. Die Entscheidung ihrer Mutter, sie ohne ihren Vater großzuziehen und die zusätzlich erschwerte finanzielle Lage der Familie lösten in Sophie Gefühle der Verantwortung aus, obwohl die Situation durch Donnas Handlungen begründet wurden. Somit verfügt Sophie über ein äußerst geringes Maß an Distanz zur Lebenswelt ihrer Mutter und sieht zu Beginn ihrer Hochzeit womöglich als Chance, an Eigenständigkeit zu gewinnen.²¹²

Franz Ruppert hat in seinem Werk *Verwirrte Seelen* konkret die psychologische Auswirkung fehlender Elternteile auf Kinder alleinerziehender Eltern beschrieben:

„Das vaterlos aufwachsende Kind spürt seine eigene Sehnsucht nach dem Vater. Es traut sich sein Bedürfnis aber nicht zu zeigen, um die verletzte, gekränkte oder empörte Mutter nicht an das Drama mit dem Vater zu erinnern. Das Kind verhält sich nach außen hin dann so, als wäre ihm sein Vater gleichgültig und als bräuchte es ihn nicht.“²¹³

²⁰⁸ vgl. Ruppert, Franz, *Verwirrte Seelen. Der verborgene Sinn von Psychosen*, München: Kösel-Verlag 2002, S. 263-268.

²⁰⁹ *Mamma Mia!*, a.a.O., 01:14:57-01:15:20.

²¹⁰ ebd., 00:10:22-00:10:35.

²¹¹ ebd., 00:07:49-00:08:02.

²¹² vgl. Bast, *Weibliche Autonomie und Identität*, S. 15.

²¹³ Ruppert, *Verwirrte Seelen. Der verborgene Sinn von Psychosen*, S. 73.

Von Filmbeginn an wird deutlich, dass Sophie die Rolle ihres leiblichen Vaters in hohem Maße idealisiert und ein Treffen mit ihm sogar als Traum beziehungsweise Wunder eines Märchens bezeichnet, als sie die Einladungen zu ihrer Hochzeit an die drei in Frage kommenden Väter Sam, Bill und Harry heimlich nachts abschickt. Sie sieht es als Chance, als unerschütterliche Basis für ihr weiteres Leben, selbst wenn dieses nicht wie geplant verlaufen sollte: „I have a dream, a song to sing. To help me cope with anything. If you see the wonder of a fairy tale, you can take the future even if you fail.“²¹⁴ Durch diese emotionale Abhängigkeit und ihre überstürzt wirkende Hochzeit mit Sky entspricht sie, im selben Maße wie zuvor Cosette, Dowlings Bild des Cinderella-Komplexes: Ihre Suche nach einer *starken Schulter* steht mehr im Vordergrund als die Entwicklung einer eigenständigen Persönlichkeit.²¹⁵

Im Gegensatz zu ihrer Mutter wird Sophie nie direkt in einen sexuellen Kontext gesetzt. Sie verkörpert die unschuldige und unerfahrene junge Frau mit einer Tendenz zum Kindlichen, welche sich speziell in Anwesenheit ihrer beiden Freundinnen Lisa und Ali offenbart. Diese Merkmale zeigen sich zum Teil beinahe klischeehaft bereits in ihrem äußeren Erscheinungsbild: Sophies lange blonde Locken, ihre blauen Augen, ihre zierliche, kleine Gestalt und die Tatsache, dass sie einen, für junge Frauen der heutigen Zeit untypischen, Badeanzug statt eines körperbetonten Bikinis trägt, verweisen deutlich auf eine bewusste Gestaltung ihrer Figur als zurückhaltend, kindlich und wenig selbstbewusst. Hier zeigt sich Sophies Ambivalenz zwischen Kindsein und Erwachsenenstadium. Die einzige sexuell konnotierte Sequenz Sophies zeigt sie und Sky am Tag ihrer Junggesellinnenparty am Strand, doch um die Familienfreundlichkeit des Filmes weiterhin aufrechtzuerhalten, bleibt es bei einem Kuss, welcher allerdings von den Freunden des jungen Bräutigams unterbrochen wird.²¹⁶ Der Höhepunkt des Kindchenschemas, die als Schlüsselreiz wirkenden kindlichen Proportionen, welches der Figur der Sophie definitiv zuzuordnen ist, wird in Lloyds Musicalverfilmung erreicht, als Donna ihre Tochter für die bevorstehende Hochzeit zurechtmachen will. Die Art und Weise, wie Donna Sophie bei jedem Schritt der Vorbereitungen zur Hand geht und sie schließlich sogar noch auf ihren Schoß nimmt, verdeutlicht, dass diese nun fast

²¹⁴ *Mamma Mia!*, a.a.O., 00:00:48-00:01:25.

²¹⁵ vgl. Dowling, *Der Cinderella Komplex*, S. 59.

²¹⁶ *Mamma Mia!*, Regie: Phyllida Lloyd, DVD-Video, Universal Studios USA, Großbritannien 2008, 00:44:19-00:45:09.

gänzlich die Rolle des kleinen, hilflosen und zu beschützenden Mädchens annimmt, anstatt sich als junge erwachsene Frau zu emanzipieren. Auch am Ende des Films mag ihr dies nicht vollends gelingen. Zwar entscheidet sie sich im letzten Moment gegen eine Ehe in so jungen Jahren, aber dennoch scheitert sie daran, sich aus dem Abhängigkeitsverhältnis zu ihren drei möglichen Vätern vollständig zu lösen. Statt auf einem eindeutigen Testergebnis und der damit verbundenen Auflösung der Frage, die sie Zeit ihres Lebens beschäftigte, zu bestehen, akzeptiert sie die ‚Ein-Drittel-Vater-Variante‘, zu der sich sowohl Harry, als auch Sam und Bill bekennen. Dies bildet natürlich auch ein essenzielles komisches Element.

„Harry: No, no, I just wanted to say it's great to have even a third of Sophie. I never thought I'd get even that much of a child.

[...]

Sam: We can find out if you want, but I'm with Harry. Being a third of your dad is great by me.

Bill: By me, too. I'll take a third.

[...]

Sophie: You know, I have no clue which one of you is my dad, but I don't mind.“²¹⁷

Was zunächst als liebevolle Geste der drei Männer erscheint, kann auf der anderen Seite ebenso als glückliche Fügung für Harry, Bill und Sam angesehen werden, da sich nun keiner von ihnen zu hundert Prozent als Vater für Donnas Tochter verantwortlich fühlen muss, sich aber trotzdem am Vatersein erfreuen kann. Die Chance, nun endlich zu der kompletten Persönlichkeit zu werden, die Sophie immer sein wollte, bleibt ihr somit verwehrt, auch wenn die Thematisierung dieser Problematik am Ende des Films nur mehr leicht mitschwingt und das Happy End im Vordergrund steht.

4.3.5. Rosie & Tanya

Donnas Freundinnen Rosie und Tanya, welche zu Sophies Hochzeit anreisen, erfüllen primär den Zweck der Unterhaltung des Publikums und der Stichwortgeberinnen. Ihre Unterschiedlichkeit spielt in diesem Zusammenhang wohl die größte Rolle: Während Tanya als eine Art Karikatur eines weiblichen Mitglieds einer gesellschaftlichen Oberschicht gezeigt wird, die sich hauptsächlich um ihr äußeres Erscheinungsbild sorgt, personifiziert Rosie die Rolle der alleinstehenden, unabhängigen Frau und dient bei einem Publikum der Mittelklasse eher als Identifikationsfigur, speziell in Situationen, in denen sie sich über den luxuriösen

²¹⁷ *Mamma Mia!*, Regie: Phyllida Lloyd, DVD-Video, Universal Studios USA, Großbritannien 2008, 01:25:09-01:25:53.

Lebensstil ihrer Freundin amüsiert. Mit derartigen kleinen, humoristischen Einlagen reihen sich Rosie und Tanya in die verhältnismäßig kurze Liste lustiger weiblicher Rollen der Filmgeschichte ein. Wie es einem Komikerpaar in einem Film entspricht, treten Rosie und Tanya fast ausschließlich zu zweit auf, wobei zu Beginn des Films Tanya in ihrer Rolle einer zu Oberflächlichkeiten neigenden Upper-Class-Lady deutlich mehr im Vordergrund steht als ihre Freundin. Unterschwellig besteht die Aufgabe der beiden Figuren darin, einerseits durch ihr zum Teil recht clowneskes Gehabe als Motor der Dynamik zu fungieren, andererseits Donna in ihrer Funktion als Protagonistin hervorzuheben und dem Publikum näher zu bringen. Im Verhältnis zu anderen im Musical agierenden Figuren sind Tanya und Rosie nur in äußerst geringem Ausmaß am Vorantreiben der Handlung beteiligt. Vielmehr dienen sie dazu, wichtige Themen des Stücks auf eine für das Publikum emotional greifbare Ebene zu holen, indem sie Donna direkt auf ihre finanziellen und privaten Probleme ansprechen.

„Rosie: Well, I thought you didn't want boatloads of tourists.

Donna: Oh, no, not boatloads, no. But, you know, a few more would be nice. Okay, now, the thing about the toilet, if it doesn't flush right away, just go and come back in a while, and it should... Nothing works around here, except for me. I've been running this hotel for 15 years, and I have never had a day off.“²¹⁸

Noch eindrücklicher wird Tanyas und Rosies Funktion gezeigt, als sie Donna konkret Hilfe anbieten:

„Donna: I got a crack in my courtyard. I gotta go fix it.

Tanya: Hey, listen, Donna? Donna. [...] I know you're gonna make a fortune with Sky's website, but... Are you gonna be okay until then?

Rosie: I think Tanya is offering to pawn her bling.

Tanya: No, seriously, Donna...

Donna: Oh, my God.

Tanya: Do you need a loan?

Donna: No, sweet. Oh, God, I'm just whining, you know me. I don't need to be taken care of.

Tanya: Yeah, but are you being taken care of?

Donna: What do you mean?

Tanya: Are you getting any?

Donna: Oh, you mean... [...] No, it takes too much energy.

[...]

Donna: Oh, God, I'm so glad that whole part of my life is over. You know, seriously. I do not miss it at all.“²¹⁹

Die Zuschreibung dieser Eigenschaften wird schon bei der Ankunft der beiden Freundinnen Donnas ersichtlich: Trotz ihres Alters vollziehen die drei Frauen eine Art Begrüßungsritual, welches in ähnlicher Form bereits Lisa, Ali und Sophie

²¹⁸ *Mamma Mia!*, Regie: Phyllida Lloyd, DVD-Video, Universal Studios USA, Großbritannien 2008, 00:16:10-00:16:24.

²¹⁹ ebd., 00:21:14-00:22:18.

durchführten, wodurch in gewissem Maße sowohl eine erheiternde Szene geboten als auch der Eindruck erweckt wird, die drei seien jung geblieben. In diesem Zusammenhang können Tanya und Rosie (oftmals auch Donna) als Brückenfiguren innerhalb der Geschichte gesehen werden, da sie aufgrund des geschilderten Verhaltens eine Verbindung zwischen jüngeren und älteren Teilen des Publikums herstellen und somit beide Altersgruppen in gleichem Maße ansprechen. Die hier zweifach angesprochene Dreierkonstellation, die in *Mamma Mia!* äußerst dominant auftritt, ist ebenso unter den drei Männern Harry, Bill und Sam vorzufinden. Im Vergleich zur vorherrschenden Gruppendynamik der Frauen, ist diese bei den möglichen Vätern Sophies kaum zu erkennen.

Insgesamt können die beiden Freundinnen Donnas mit den Begriffen selbstbewusst und lebensfroh zusammengefasst und als unterhaltsamer Bestandteil der dargebrachten Story angesehen werden. Zwar stellen sie, im Vergleich zu anderen Nebenfiguren in diversen Musicals, keine charakterlosen Hüllen dar, doch sind ihr Kontingent an Handlungen und ihre dramaturgischen Einsatzmöglichkeiten rasch erschöpft und gegen Ende des Films bieten sie, bis auf ihre neuen Liaisons und eine kleine Showeinlage zum Schluss, nur noch wenig Überraschungspotenzial. Trotz allem sind es jedoch Rosie und Tanya, die den treibenden Faktor spielen, der durch das ganze Musical Donna dazu bewegen soll, ihr privates Glück zu finden, was ihr schlussendlich auch gelingt.

Somit bietet *Mamma Mia!* keine deutlichen Überraschungen, was das Frauenbild im Musical betrifft, sondern spiegelt ansatzweise traditionelle Wertvorstellungen bezüglich Familienkonstellationen wider. Die Erwartungshaltung und das zugrunde liegende Auswahlkriterium für *Mamma Mia!* für diese Diplomarbeit, dass ein Musical des 21. Jahrhunderts eventuell revolutionärere Geschlechter- und somit auch Frauenrollen präsentieren würde, konnte nicht verifiziert werden. Anhand des nachweislichen ökonomischen Erfolges *Mamma Mia!* wird eher die These von Mika betreffend des Rückzuges von Frauen in ihrer eigene ‚Komfortzone‘ untermauert.

Obwohl Phyllida Lloyd die einzige Frau unter den Regisseuren der ausgewählten Filmen ist, ist kaum eine Spur einer neuartigen Präsentation von Weiblichkeit vorzufinden. Gezeigt werden, wie so oft, nach Liebe strebende Frauen, die in bereits bekannten Rahmen agieren, statt diese aufzubrechen. Eine aussagekräftigere Stellungnahme zur Rolle der Frau wäre möglich gewesen. Dennoch ist und bleibt

Mamma Mia! eine Komödie, die auf ein Happy End mit der einhergehenden Erfüllung alter Sehnsüchte nach Liebe abzielt. Diese Rahmenbedingungen erweisen sich verständlicherweise nicht als Nährboden für revolutionäre Frauenrollen, wie sie zum Beispiel in den Musicals *Funny Girl*,²²⁰ *New York, New York*²²¹ oder *Natürlich Blond*²²² vorzufinden sind: Während in *Funny Girl* die Protagonistin Fanny trotz mangelnder Schönheit beherzt versucht Schauspielerin zu werden und zwischenzeitlich die Rolle der ‚Brötchenverdienerin‘ in ihrer Ehe übernimmt, lassen sich auch Francine aus *New York, New York* und Elle Woods aus *Natürlich Blond* nicht von ihrer Liebe an einer erfolgreichen Karriere hindern.

²²⁰ *Funny Girl*, Text: Isobel Lennart, Musik: Jule Styne, Lyrics: Bob Merrill, Uraufführung: Boston 1964.

²²¹ *New York, New York*, Text: Earl Mac Rauch, Mardik Martin, Musik: John Kander, Fred Ebb, Regie: Martin Scorsese.

²²² *Legally Blonde*, Text: Heather Hach, Lyrics & Musik: Nell Benjamin, Laurence O’Keefe, Uraufführung: New York 2007.

5. Resümee

In den Musicalfilmen *Les Misérables*, *Mamma Mia!* und *Evita* werden unterschiedliche und auch sehr zwiespältige weibliche Charaktere präsentiert.

In *Les Misérables* können anhand der ausgewählten Charaktere unterschiedliche Frauenbilder erkannt werden. Auch wenn Eponine teilweise Spuren eigenständigen und selbstbewussten Handelns zeigt, so kann sie, wie Cosette und Fantine, nicht als vollständig unabhängig angesehen werden. Der Grund hierfür liegt vor allem darin, dass sie, noch von ihren Eltern versorgt wird, wie von Peg Grymes beschrieben, in die ‚Romantikfalle‘ tappt und jedwede Handlung gänzlich von Marius abhängig macht. Fraglich ist jedoch, ob eine Liebesbeziehung zustande gekommen wäre, wenn Marius Eponines Gefühle erwidert hätte, da sie aus armem und noch dazu kriminellstem Elternhause stammt. Zwar stellt sich Marius mit seiner Entscheidung, sich den revoltierenden Studenten anzuschließen, bewusst gegen die Standespflicht seiner adeligen Herkunft, aber eine Liaison mit der sozial niedriger gestellten Eponine scheint für ihn nicht denkbar. Trotzdem gibt sich Eponine für ihn auf. Selbst ihr Tod, über den sie eindeutig selbst entscheidet, geschieht aus Aufopferung für ihren Geliebten. Einen wesentlichen Faktor stellt hierbei natürlich auch Eponines Resignation dar, weil ihr in diesem Moment endgültig klar zu werden scheint, dass sie, aufgrund ihres niedrigen sozialen Status, Marius nie für sich wird gewinnen können.

Im Gegensatz zu ihr übernehmen die anderen Frauenrollen des Musicals oftmals nur eine triggernde Funktion, um den Fortlauf der Geschichte zu garantieren. Speziell im Falle von Fantine erhärtet sich der Eindruck, da ihr in Hoopers Verfilmung bloß zwanzig Minuten an Screentime vergönnt sind, bevor sie stirbt, und sie sich der Widrigkeiten, die ihr in dieser kurzen Zeit widerfahren, nicht selbst zu erwehren weiß. Dennoch stellt diese Zeitspanne eine Steigerung der Präsenz Fantines im Gegensatz zu ihren kurzen Auftritten in der Bühnenversion des Musicals dar und bietet eine Intensivierung der bekanntesten Ballade des Musicals, *I dreamed a dream*. Wie ihre Tochter Cosette benötigt sie die Hilfe eines Mannes, um sich aus ihrer misslichen Lebenssituation befreien zu können. Valjeans Engagement für das Kind dient jedoch zur Demonstration seines Altruismus und zur Betonung seiner Menschlichkeit. Ihre Rolle kann als Objekt der Veranschaulichung sozialer Gegebenheiten der gezeigten

Epoche verstanden werden und bietet durch ihr tragisches Schicksal eine Möglichkeit zur Einfühlung und Rührung für das Publikum.

Fantines Tochter Cosette wird den Zusehenden als noch hilfloser und insbesondere naiver näher gebracht. In beinahe keiner Filmsequenz ist sie ohne einen Mann zu sehen, was bereits auf eine kaum vorhandene Eigenständigkeit schließen lässt. Während sie zu Beginn als Kind Valjean blindlings ihr Vertrauen schenkt, fokussiert sie sich im Erwachsenenalter nur noch auf Marius und ihre Liebe zu ihm, sie zeigt keinerlei Interesse an einem eigenständigen Leben. Dies alles mag heute als Zeichen eines nicht-autonomen Charakters gelten, doch in Anbetracht der historischen Umstände und sozialen Hierarchien und Erwartungen der Oberschicht Frankreichs im 19. Jahrhundert ist es durchaus als angepasste und unter Umständen unausweichliche Lebensführung zu sehen. Dennoch kann Cosette, speziell in Hoopers Inszenierung, keinerlei Unabhängigkeit zugeschrieben werden, da sie sich in jener Situation, in der sie fürchten muss, Marius nie wieder zu sehen, stumm ihrem Schicksal ergibt und nicht versucht, ihn direkt zu kontaktieren. Im Gegensatz zu Eponine ist Cosette jedoch auf der Flucht und permanenter Angst vor Entdeckung ausgesetzt, was ein Grund für ihre Zurückhaltung sein kann. Durch Unvorsichtigkeit stünden sowohl das Leben Valjeans als auch ihre eigene Sicherheit auf dem Spiel.

Madame Thénardier bietet im Ensemble der Frauenfiguren in *Les Misérables* einen deutlichen Kontrast. Durch ihre kriminellen Machenschaften und ihr Ausnutzen von Cosette zeigt sie sich als Verkörperung weiblicher Boshaftigkeit. Dennoch präsentiert sie sich im Vergleich zu Fantine, Cosette und Eponine als selbstständigste Figur. Ihre Rolle als Wirtsgattin erlaubt ihr, in gewissem Maße auf eigenen Wunsch zu handeln und eigenständige Entscheidungen zu treffen.

Wohl auch um das dramatische Prinzip der Kontrastbildung beizubehalten, wird *Les Misérables* von keinem durchgängigen Bild der Weiblichkeit geprägt. Auffallend ist jedoch, dass mit Cosette, Fantine und Eponine jene Frauenfiguren dominieren, die durch Liebe oder männliche Repression hilflos erscheinen und durch Emotionen in ein Abhängigkeitsverhältnis getrieben werden. Sie scheinen nicht fähig zu sein, sich aus ihrer (Opfer-)Rolle zu befreien.

In *Mamma Mia!* unter der Regie von Phyllida Lloyd, werden ganz unterschiedliche Frauentypen präsentiert. Während Donna als hippieeske Alleinerzieherin mit einer unterschwelligen Sehnsucht nach einer Partnerschaft gezeigt wird, steht ihre Tochter Sophie im Gegensatz zu ihr, da sie besonders zu Beginn des Musicals auf einer traditionellen Hochzeit besteht. Rosie und Tanya, Donnas beste Freundinnen, bilden nochmals einen Kontrast zu den beiden anderen Figuren. Donnas vom Geiste der 60er und 70er Jahre geprägten Haltung, bezieht sich lediglich auf Äußerlichkeiten sowie auf eine außergewöhnliche Lebensweise. Primär agiert sie als Identifikationsfigur für ein Publikum, in dem sich möglicherweise auch Leute der 68er-Generation befinden. Durch ihre Reaktionen auf die Wirrungen der Liebe, denen sie begegnet, wird ihr deutlich eine Form der Jugendlichkeit zugewiesen, welche sich wiederum positiv auf die Rezeption ihres Charakters auswirkt. Der von Anfang an suggerierte Wunsch nach einer Beziehung und das schlussendliche Happy End lassen das Publikum eine erneute Verbundenheit zu ihr fühlen, da sie nun endgültig emotional greifbar erscheint. Trotz ihrer Heirat am Ende des Films kann Donna von allen weiblichen Figuren des Musicals als selbstständigste und unabhängigste beschrieben werden, da sie alleine sowohl einen funktionierenden Hotelbetrieb führt als auch die Erziehung eines Kindes erfolgreich durchlebt hat.

Die Rolle der Sophie ist beinahe gänzlich von Unsicherheit geprägt. Das Hauptmotiv hierfür lässt sich, wie sie selbst in Lloyds Verfilmung mehrmals betont, in der Unwissenheit über die Identität ihres biologischen Vaters finden. Die Tatsache, dass sie sich ohne diese Information als inkompletter Charakter fühlt, deutet darauf hin, dass sie über ein geringes Maß an Selbstvertrauen verfügt. Lediglich in der Hinsicht, dass Sophie bereit ist, für ihre Taten und ihre Mutter Verantwortung zu übernehmen, deutet auf ein gewisses Maß der Eigenständigkeit hin. Doch unterstreicht ihre Akzeptanz der Lösung, dass sich die in Frage kommenden Väter die Vaterschaft ‚dritteln‘, dass sie nicht genügend Durchsetzungsvermögen besitzt und sich relativ schnell ihrem Schicksal fügt, obwohl sie zuvor mehrmals die Wichtigkeit dieser Thematik betonte. Die Gründe für das Handeln Sophies sind jedoch weniger in den Grundzügen ihrer Figur zu suchen, sondern viel mehr in dem dramaturgischen Konzept des Musicals. Lloyds Inszenierung zielt gegen Ende des Films nicht mehr darauf ab, Probleme wie die Frage nach der Vaterschaft zu thematisieren, sondern bevorzugt die wesentlich leichter zu konsumierende Variante eines Happy Ends, wie

es auch der Bühnenvorlage des Musicals entspricht. Fraglich ist allerdings, ob für eine andere Lösung der Inszenierung die nötigen Rechte freigegeben worden wären. Donnas beste Freundinnen, Tanya und Rosie, spielen in der Konzeption des Musicals für den Fortgang der Story zwar keine große Rolle, doch liefern sie innerhalb der dargebotenen Handlung immer wieder erheiternde Momente und sorgen für eine aufgelockerte Stimmung. Ihre Hauptfunktion besteht darin, Donna als Protagonistin hervorzuheben und sie auf eine für das Publikum emotional greifbare Ebene zu holen beziehungsweise die präsentierten Gefühle der weiblichen Hauptfigur noch zu verstärken.

Mamma Mia! präsentiert dem Publikum Frauengestalten, die sich in erster Linie nach Geborgenheit sehnen. Diese Sehnsucht äußert sich sowohl in dem Wunsch nach einem Partner als auch in der Suche nach den eigenen Wurzeln in Form des biologischen Vaters. Hierdurch entsteht der Eindruck, dass sich die Protagonistinnen zu einem großen Teil nach einem ‚Retter‘ aus ihrer derzeitigen Situation sehnen und ihre Wünsche nur über Fremdbestimmung zu erfüllen sind. Dieser Haltung entspricht auch eine gewisse Form vorhandener Frustrationstoleranz, die speziell im Falle Donnas vorzufinden ist. Statt Veränderungen in der nicht zufrieden stellenden Lebenssituation vorzunehmen, ergibt sie sich ihrem Schicksal und arrangiert sich damit.

Somit ist festzuhalten, dass in *Mamma Mia!* zwar mehrere weibliche Figuren auftreten, doch im Grunde ein einziges Frauenbild propagiert wird: Auch wenn zu Beginn Donna und Sophie aufgrund unterschiedlicher Ansichten aneinander geraten, so herrscht am Ende dennoch der Tenor, dass für eine Frau zur Findung wahrer Zufriedenheit essenziell sei, sich in einer Partnerschaft zu befinden.

Eva Perón stellt in der Gegenüberstellung zu den Protagonistinnen der beiden anderen Musicalfilme die wohl zwiespältigste und vielseitigste Figur dar. Sie durchläuft gängige Frauenrollen der Film- und Theaterwelt – vom bemitleidenswerten Opfer zur unberechenbaren Femme fatale und zur armseligen Kranken. Während sie zu Beginn eingeführt wird als kleines trauerndes Mädchen, das das Begräbnis seines Vaters nicht besuchen darf, entwickelt sie sich von einer nach Ruhm und Aufmerksamkeit gierenden Jugendlichen zu einer erwachsenen Frau, die bewusst jedwede Möglichkeit nutzt, um ihre Pläne zu verwirklichen, egal welchen Weg sie

dafür einschlagen muss. In diesem Zusammenhang ist die Tatsache interessant, dass María Eva Duarte de Perón als real existierende Persönlichkeit als Vorlage der Figur des Musicals diente, wodurch eine gewisse historische Tiefe und das Gefühl von Authentizität entstehen. Die große Differenz zu den zuvor angesprochenen Musicals besteht in der Thematisierung von Sexualität. Zwar wird diese in *Les Misérables* durch Fantines ungewollte Schwangerschaft und Prostitution angeschnitten, doch eine Form des freiwilligen Auslebens von Sexualität wird in Fantines Wahl ihres Geliebten und durch Cosettes Hochzeit mit Marius angedeutet. Insbesondere eine derart gezielt eingesetzte Promiskuität einer weiblichen Figur ist, abgesehen von *Irma la Douce*²²³, selten in Musicals vorzufinden. Als spannender Gegenpart zu Evita fungiert Che innerhalb des Stückes. Seine Funktion als Erzähler der dargebrachten Handlung ermöglicht es ihm, Stellung zu Evitas Tun zu beziehen und Kritik an ihr zu üben. Dass der Blick auf die Protagonistin somit nicht nur durch den Autor Tim Rice, sondern auch durch Che ein männlicher ist, wirft eine Diskrepanz auf, denn oftmals obliegt es dem Erzähler Che, im Publikum bestimmte Gefühle zu Evita zu evozieren. Die politische Rolle Eva Peróns wird in Parkers Verfilmung weitreichend thematisiert und obwohl diese in der Realität als äußerst fragwürdig bezeichnet werden muss, imponiert vor allem die Machtposition, die sie als First Lady Argentinien innehatte. Auch wenn sie ihre Ideen und Aktionen, den gesellschaftlichen Konventionen ihrer Zeit entsprechend, stets als Ergebnisse ihres Mannes präsentiert, gibt es kaum Musicals, die sich mit dem politischen Wirken einer realen und derartig einflussreichen Frau auseinandersetzen.

Wie deutlich zu erkennen ist, unterscheidet sich das Frauenbild, welches in *Evita* präsentiert wird, klar von jenem in *Les Misérables* und *Mamma Mia!*. Da hier nur eine einzige weibliche Figur im Fokus steht, ist eine intensivere und detailliertere Betrachtung möglich. Gezeichnet wird das Bild einer durchaus dominanten, ehrgeizigen und selbstbewussten weiblichen Hauptfigur, die alle ihr sich bietenden Chancen nutzt, um an ihr Ziel zu gelangen. Die von ihr hierzu verwendeten Mittel verstoßen gegen die Moral- und Wertvorstellungen anderer Charaktere, doch insgesamt können Evitas Ergebnisse als durchwegs positiv für sie gewertet werden. In dieser Hinsicht stellt Webbers Musical ebenso eine Besonderheit dar: Im Mittelpunkt steht eine junge Frau, die sich skrupellos über gesellschaftliche

²²³ *Irma la Douce*, Text & Lyrics: Alexandre Brefford, Musik: Marguerite Monnot, Uraufführung: Paris 1956.

Gegebenheiten hinwegsetzt und durch ihr Verhalten und ihre Weigerung, sich einem leidvollen Schicksal in Armut zu ergeben, teilweise schockieren mag, aber dennoch eine wesentlich emanzipiertere Weiblichkeit repräsentiert als andere Protagonistinnen.

Der wohl augenscheinlichste Unterschied zwischen Evita und den Frauenfiguren in *Mamma Mia!* und *Les Misérables* besteht darin, dass es sich hier um einen Charakter handelt, der auf eine historische Persönlichkeit zurückgeht. Dies bedeutet, dass zusätzlich zu dem von Librettisten Tim Rice gezeichneten Bild der Protagonistin des Musicals noch jenes der realen Person Evita Perón bedacht werden muss. Für weitere Analysen bestünde wohl der Reiz in einer Gegenüberstellung anderer historischer Figuren, welche als Vorlage für Musicals wie *Elisabeth*, *Marie Antoinette* oder *Cléopâtre, la dernière reine d'Égypte* dienten.

Hierbei eröffnen sich unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten, denn einerseits resultiert aus der Mischung zwischen Realität und Fiktion ein Großteil an Spannung für das Publikum und evoziert Fragen über die ‚tatsächliche‘ Evita Perón. Andererseits jedoch erweisen sich gegenseitige Rückschlüsse von der fiktiven Rolle zur in der Vergangenheit tatsächlich existierenden Politikerin oder umgekehrt als problematisch und anfällig für Irrtümer. Die Frage nach derartiger Authentizität steht speziell in Theater- und Filmkritiken im US-amerikanischen Raum im Vordergrund.

Als Conclusio lässt sich an den analysierten Frauenrollen feststellen, dass die künstlerische und inszenatorische Bearbeitung grundsätzlich als Prämisse in den Vordergrund stellt, den Anforderungen des Publikums gerecht zu werden und damit dem Musicalfilm als Medium Anerkennung zu gewährleisten. Dabei werden Inszenierungsschwerpunkte so angelegt, dass zwar thematisch Frauenrollenbilder spezifisch beleuchtet werden, allerdings nicht generell historische und sozialpolitische Aktualitätsansprüche in den ausgewählten filmischen Interpretationen integriert sind. Spannend wäre es, wenn von Seiten der Dramaturgie – sowohl im Film als auch auf der Bühne – verstärkt frauen- und sozialpolitische Statements gesetzt werden würden anstatt sich dem finanziellen Erfolgsdruck zu sehr zu unterwerfen.

6. Quellennachweis

6.1. Primärquellen

Musicalverfilmungen:

EVITA, Regie: Alan Parker, DVD-Video, Paramount USA 1996.

LES MISÉRABLES, Regie: Tom Hooper, DVD-Video, Universal Pictures Großbritannien 2012.

MAMMA MIA!, Regie: Phyllida Lloyd, DVD-Video, Universal Studios USA, Großbritannien 2008.

Musicals:

EVITA, Text: Tim Rice, Musik: Andrew Lloyd Webber, Uraufführung: London 1978.

LES MISÉRABLES, Text: Alain Boublil, Musik: Claude-Michel Schönberg, Uraufführung: Paris 1980.

MAMMA MIA!, Text: Catherine Johnson, Musik: Benny Andersson, Björn Ulvaeus, Uraufführung: London 1999.

6.2. Sekundärquellen

ALEXANDER, Robert Jackson, *Die Ära Perón*, Frankfurt am Main: Verlag der Frankfurter Hefte 1952.

ALLYN, David, *Make Love, Not War. The Sexual Revolution: An Unfettered History*, London: Little, Brown and Company 2000.

AMLACHER, Sabrina, „Vermittelte Rollenbilder im Journalismus. Eine Untersuchung der Frauenzeitschrift ‚Wienerin‘ und des Männermagazins ‚Wiener‘ auf vermittelte Frauen- und Männerbilder sowie auf vermittelte Geschlechterstereotype“, Dipl., Universität Wien, Publizistik- und Kommunikationswissenschaft 2009.

AUFENANGER, Stefan, „Neue Helden für die Männer. Eine sozialisationstheoretische Betrachtung von Männlichkeit in den Medien“, *Geschlecht und Medien*, Hg. Gitta Mühlen Achs, München: 1995, (Reihe Medienpädagogik 7).

BARRETT, Michèle, *Das unterstellte Geschlecht. Umrisse eines materialistischen Feminismus*, Berlin: Argument-Verlag 1983.

BAST, Christa, *Weibliche Autonomie und Identität. Untersuchungen über die Probleme von Mädchenerziehung heute*, Weinheim: Juventa Verlag 1988.

BAUMEISTER, Roy F., „Gender Differences in Erotic Plasticity: The Female Sex Drive as Socially Flexible and Responsive“, *Psychological Bulletin* 3/126, 2000, S. 347-374.

de BEAUVOIR, Simone, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, Hamburg: Rowohlt Verlag 1951.

BEHR, Edward, *The Complete Book of Les Misérables*, New York: Arcade Publishing 1993.

BERING, Rüdiger, *Schnellkurs Musical*, Dumont Buchverlag 2006.

BOCK, Helmut, „Auftritt der Blumenmänner. Bürgerliche Revolution und soziale Empörung 1830/31“, *Jahrbuch für Forschungen zur Geschichte der Arbeiterbewegung*, 2008/Heft II.

BRANDES, Holger/Regine Roemheld, *Männernormen und Frauenrollen. Geschlechterverhältnisse in der sozialen Arbeit*, Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt 1998.

BUTLER, Judith, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1991.

BUTLER, Judith, „Variationen zum Thema Sex und Geschlecht. Beauvoir, Wittig und Foucault“, *Weibliche Moral. Die Kontroverse um geschlechtsspezifische Ethik*, Hg. Gertrud Nunner-Winkler, Frankfurt/Main: Campus Verlag 1991.

CITRON, Stephen, *Sondheim & Lloyd-Webber, The New Musical*, New York: Oxford University Press 2001.

CRENSHAW, Theresa L., *Die Alchemie von Liebe und Lust. Hormone steuern unser Liebesleben*, München: dtv Verlag 1999.

DOWLING, Colette, *Der Cinderella Komplex. Die heimliche Angst der Frauen vor der Unabhängigkeit*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1984.

DJERASSI, Carl, *Die Mutter der Pille. Autobiographie*, München: Diana Verlag 2001.

EHRENREICH, Barbara, *Re-Making Love. The Feminization of Sex*, New York: Anchor Books/Doubleday 1986.

ERHARDT, Ute, *Gute Mädchen kommen in den Himmel, böse überall hin. Warum Bravsein uns nicht weiterbringt*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1994.

GARTON, Stephen, *Histories of Sexuality. Antiquity to Sexual Revolution*, London: Equinox Publishing Ltd. 2004.

GRYMES, Peg, *Die Romantikfalle und wie Frauen sich daraus befreien*, Dortmund: Edition Ebersbach 1998.

HAUPT, Heinz-Gerhard, *Sozialökonomische und politische Voraussetzungen der Julirevolution 1830*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1971.

HENTSCHKE, Felicitas, *Demokratisierung als Ziel der amerikanischen Besatzungspolitik in Deutschland und Japan 1943-1947*, Münster: LIT Verlag 2001.

HITE, Shere, *Frauen und Liebe. Der neue Hite Report*, München: C. Bertelsmann Verlag 1988.

LENZ, Ilse, *Die neue Frauenbewegung in Deutschland. Abschied vom kleinen Unterschied*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010².

LORBER, Judith, *Gender-Paradoxien*, Opladen: Leske+Budrich Verlag 1999.

MAMET, David, *Oleanna*, New York: Random House Verlag 1992.

MIKA, Bascha, *Die Feigheit der Frauen. Rollenfalle und Geiselmentalität. Eine Streitschrift wider den Selbstbetrug*, München: Goldmann Verlag 2012.

MIKOS, Lothar, *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft² 2008.

MILES, Barry, *Hippies*, München: Collection Rolf Heyne 2004.

REICH, Wilhelm, *Die Funktion des Orgasmus. Zur Psychopathologie und zur Soziologie des Geschlechtslebens*, Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1927.

ROSIN, Hanna, *Das Ende der Männer und der Aufstieg der Frauen*, Berlin: Bloomsbury Verlag 2013.

RUPPERT, Franz, *Verwirrte Seelen. Der verborgene Sinn von Psychosen*, München: Kösel-Verlag 2002.

SCHWARZER, Alice, *Der kleine Unterschied und seine großen Folgen. Frauen über sich. Beginn einer Befreiung*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1994.

SIEDHOFF, Thomas, *Handbuch des Musicals. Die wichtigsten Titel von A bis Z*, Mainz: Schrott Verlag 2007.

de ZAMBOTTI, Massimiliano et.al., „Autonomic regulation across phases of the menstrual cycle and sleep stages in women with premenstrual syndrome and healthy controls”, *Psychoneuroendocrinology* 38/11, November 2013.

Musicals:

A STAR IS BORN, Regie: George Cukor, USA 1954.

ANNA KARENINA, Text: Peter Kellogg, Musik: Dan Levine, Uraufführung: New York 1992.

BEAUTY AND THE BEAST, Regie: Gary Trousdale, USA 1991.

CABARET, Musik: John Kander, Lyrics: Fred Ebb, Uraufführung: New York 1966.

CHICAGO, Text: Bill Kondon, Musik: John Kander, Danny Elfman, Uraufführung: New York 1975.

CLÉOPÂTRE, LA DERNIÈRE REINE D'ÉGYPTE, Text: Lionel Florence, Musik: Fabien Dubos et al., Uraufführung: Paris 2009.

DANCER IN THE DARK, Regie: Lars von Trier, Dänemark et al. 2000.

DER GLÖCKNER VON NOTRE DAME, Regie: Gary Trousdale, USA 1996.

DIE PÄPSTIN, Text: Dennis Martin, Christoph Jilo, Musik: Dennis Martin, Uraufführung: Fulda 2011.

DIRTY DANCING, Regie: Emile Ardolino, USA 1987.

ELISABETH, Text: Michael Kunze, Musik: Sylvester Levay, Uraufführung: Wien 1992.

FUNNY GIRL, Text: Isobel Lennart, Musik: Jule Styne, Lyrics: Bob Merrill, Uraufführung: Boston 1964.

HAIRSPRAY, Text: Marc O'Donnell, Thomas Meehan, Lyrics: Scott Whitman, Marc Shaiman, Musik: Marc Shaiman, Uraufführung: New York 2002.

IRMA LA DOUCE, Text & Lyrics: Alexandre Brefford, Musik: Marguerite Monnot, Uraufführung: Paris 1956.

KISS ME KATE, Text: Samuel & Bella Spewack, Lyrics: Cole Porter, Musik: Cole Porter, Uraufführung: New York 1948.

LA CAGE AUX FOLLES, Text: Harvey Fierstein, Lyrics & Musik: Jerry Herman, Uraufführung: New York 1983.

LEGALLY BLONDE, Text: Heather Hach, Lyrics & Musik: Nell Benjamin, Laurence O'Keefe, Uraufführung: New York 2007.

LOVE NEVER DIES, Text: Andrew Lloyd Webber, Glenn Slater, Ben Elton, Lyrics: Glenn Slater, Charles Hart, Musik: Andrew Lloyd Webber, Uraufführung: London 2010.

LULU, Musik: Stephan Kanyar, Text: Brigitte Fassbaender, Uraufführung: Innsbruck 2010.

MARIE ANTOINETTE, Text: Michael Kunze, Musik: Sylvester Levay, Uraufführung: Tokio 2006.

MARY POPPINS, Text: Julian Fellowes, Musik & Lyrics: Robert B. Sherman, Richard M. Sherman, Anthony Drewe, George Stiles, Uraufführung: Bristol 2004.

MERIDA – LEGENDE DER HIGHLANDS, Regie: Steve Purcell, USA 2012.

MISS SAIGON, Text: Alain Boublil, Musik: Claude-Michel Schönberg, Uraufführung: London 1989.

MOULIN ROUGE, Regie: Baz Luhrman, Großbritannien 2001.

MULAN, Regie: Tony Bancroft, USA 1998.

MY FAIR LADY, Text: Alan Jay Lerner, Musik: Frederick Loewe, Uraufführung: New York 1956.

NEW YORK, NEW YORK, Text: Earl Mac Rauch, Mardik Martin, Musik: John Kander, Fred Ebb, Regie: Martin Scorsese.
NINE, Text: Arthur Kopit, Musik & Lyrics: Maury Yeston, Uraufführung: New York 1982.
PHANTOM OF THE OPERA, Text: Richard Stilgoe, Lyrics: Charles Hart, Richard Stilgoe & Mike Batt, Musik: Andrew Lloyd Webber, Uraufführung: London 1986.
REBECCA, Text & Lyrics: Michael Kunze, Musik: Sylvester Levay, Uraufführung: Wien 2006.
SISTER ACT, Regie: Emile Ardolino, USA 1992.
SNOWWHITE, Text: Frank Felicetti, Musik: Frank Nimsgern, Uraufführung: Saarbrücken 2000.
THE SLIPPER AND THE ROSE, Text: Robert B. Sherman, Richard M. Sherman, Bryan Forbers, Musik: Richard & Robert Sherman, Uraufführung: Wolverhampton 2001.
THE KING AND I, Text: Oscar Hammerstein, Musik: Richard Rodgers, Uraufführung: New York 1951.
VICTOR/VICTORIA, Text: Blake Edwards, Lyrics: Leslie Bricusse, Musik: Henry Mancini, Frank Wildhorn, Uraufführung: New York 1995.
WEST SIDE STORY, Text: Arthur Laurents, Lyrics: Stephen Sondheim, Musik: Leonard Bernstein, Uraufführung: New York 1957.
WE WILL ROCK YOU, Text: Ben Elton, Musik: Queen, Uraufführung: London 2002.
WICKED, Text: Winnie Holzman, Lyrics & Musik: Stephen Schwartz, Uraufführung: San Francisco 2003.
YENTL, Regie: Barbra Streisand, USA 1983.

6.3. Internetquellen

http://www.uni-due.de/agip/agip_16409.shtml [Zugriff am 11.12.2014]
http://www.spectra.at/archiv/Aktuell_10_12_Rollenbild.pdf [Zugriff am 11.12.2014]
<http://www.demokratiegeschichte.eu/index.php?id=155> [Zugriff am 11.12.2014]
http://www3.weforum.org/docs/WEF_GenderGap_Report_2013.pdf [Zugriff am 11.12.2014]
<http://www.rogerebert.com/interviews/madonna-possessed-by-evita> [Zugriff am 11.12.2014]
<http://www.lesmis.com/uk/history/creation-of-a-musical/> [Zugriff am 11.12.2014]
http://articles.latimes.com/1987-06-08/news/mn-426_1_three-awards [Zugriff am 11.12.2014]
<http://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=musical.htm> [Zugriff am 11.12.2014]
<http://www.ibdb.com/production.php?id=12925> [Zugriff am 11.12.2014]
http://www.focus.de/kultur/kino_tv/focus-fernsehclub/tv-kolumne-dummy-tv-kolumne-dummy_id_4280691.html [Zugriff am 11.12.2014]
http://bmg.gv.at/cms/home/attachments/5/3/5/CH1102/CMS1329822770089/frauengesundheitsbericht_2010_2011.pdf [Zugriff am 11.12.2014]
http://www.sozialministerium.at/cms/site/attachments/3/7/2/CH2171/CMS1353079209699/sozialbericht_2011_gesamt.pdf [Zugriff am 11.12.2014]

Zusammenfassung

Musicalverfilmungen sind eine erfolgreiche Mischform aus unterschiedlichen Kunstformen und verbinden den Unterhaltungswert des Musicals mit filmischen Elementen. Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit den Frauenrollen der Musicals *Evita*, *Les Misérables* und *Mamma Mia!*, in denen jeweils unterschiedliche Aspekte von Weiblichkeit präsentiert werden.

Im ersten Teil der Auseinandersetzung werden feministische und gesellschaftspolitische Theorien vorgestellt. Hierbei sollen Konzepte von Frauen gezeichnet werden, deren Spuren sich auch in den ausgewählten Musicals wiederfinden. Der zweite Teil setzt sich mit den einzelnen Frauenrollen und ihrer Typisierungen innerhalb der analysierten Musicalfilme auseinander.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass *Evita*, *Les Misérables* und *Mamma Mia!* unterschiedliche Frauenbilder in Entwicklungsphasen ihrer Persönlichkeit zeichnen. In *Les Misérables* und *Mamma Mia!* überwiegt die Präsentation von Frauen in einem engeren Abhängigkeitsverhältnis zu Männern und ihren Partnerschaften, in *Evita* imponiert die Darstellung einer unabhängigen und weitgehend selbstbestimmten Frau auch in einem von Unterhaltung dominierten Genre des Theaters.

Abstract

Musical films are a very successful mixture of different kinds of art, which combine the value of entertainment in musicals with cinematic elements. This diploma thesis focusses on women's roles in musicals like *Evita*, *Les Misérables* and *Mamma Mia!* and the different ways they are represented.

In the first part feministic and sociopolitical theories are shown. Thereby a picture of modern womanhood is drawn in order to compare it with the characters of the analyzed musicals. The second part of this diploma thesis deals with the specific roles of women and their typicalisation.

There are various ideas of women in *Evita*, *Les Misérables* and *Mamma Mia!*. Women's representation in *Les Misérables* and *Mamma Mia!* shows that the female protagonists are close to their relationships with men and quite dependent on them. In contrast *Evita* shows an independent and self-reliant woman even though the genre of musicals is actually known for its pursuit of entertainment.

Curriculum Vitae

Rebecca Mara Miksits

Geburtsdatum: 19.01.1990
Staatsbürgerschaft: Österreich
E-Mail: ra.ms@gmx.net

Ausbildung

von Oktober 2008
bis dato Studium an der Universität Wien: Theater-, Film- und
Medienwissenschaft mit Spezialisierung auf
Inszenierungsanalysen und Theorien Augusto Boals

seit März 2014 Studium an der Universität Wien: Vergleichende
Literaturwissenschaft

2000-2008 Bundesrealgymnasium, Gymnasium,
Wirtschaftskundliches Gymnasium Wenzgasse,
1130 Wien
Matura mit ausgezeichnetem Erfolg bestanden

Sprachkenntnisse: Englisch
Französisch

Studienspezifische Tätigkeiten

von Oktober 2011
bis November 2012 Praktikum im Bereich PR und Öffentlichkeitsarbeit
in Social Media bei Theater Delphin

Mitwirkung an einer Theatergruppe und Kurzfilmen
sowohl im künstlerischen als auch im
organisatorischen Bereich