



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Sexismus und (anti-)feministische Ideen in ‚Bridget
Jones – Schokolade zum Frühstück‘
Eine feministisch-ethische Filmanalyse.“

verfasst von / submitted by

Katharina Hainthaler, BEd MEd

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna, 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 641

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Interdisziplinäre Ethik

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Alexander Filipovic, M.A.

Inhaltsverzeichnis

Abstract.....	4
1. Einleitung.....	5
2. Grundlegendes zu Ethik und Film	7
2.1. Ethik im populären Spielfilm	8
2.1.1. Angewandte Ethik und ihre Rolle im Film.....	8
2.1.2. Der Film und seine Bedeutung für die Ethik	10
2.1.3. Der <i>chick flick</i>	11
2.2. Feministische Filmtheorie und Genderforschung.....	12
2.3. Einführung in die ethische Filmanalyse nach Bohrmann	14
3. Begriffe und Definitionen im Bereich der Feministische Ethik.....	15
3.1. Feminismus	15
3.1.1. Geschichte des Feminismus.....	15
3.1.2. Feminismus der Gegenwart	17
3.2. Feministische Ethik	18
3.2.1. Geschichte der Feministischen Ethik.....	19
3.2.2. Problematik der Feministischen Ethik.....	21
3.3. Sexismus und Misogynie	25
4. Feministisch-Ethische Filmanalyse „Bridget Jones – Schokolade zum Frühstück“ 27	
4.1. Hintergründiges zum Film	27
4.2. Narrative Ebene.....	28
4.2.1. Plot.....	28
4.2.2. Die Dramatische Grundstruktur.....	29
4.2.3. Charakterisierungen	33
4.3. Visuelle Analyse	35
4.3.1. Tagebuch-Einträge.....	36
4.3.2. Farbgebung	36
4.3.3. Kameraperspektiven und Szenenaufbau.....	38
4.3.4. Zusammenschnitte und Collagen.....	43
4.3.5. Visualisierung von Bridgets Gedanken	44
4.3.6. Der Einsatz von Medien im Film.....	45
4.4. Auditive Analyse.....	46
4.4.1. Soundtrack und Musik.....	47
4.4.2. Sprache	50
4.4.3. Inkongruenz zwischen Bild und Ton.....	52

4.5. Moralische Ebene – Sexismus in Bridget Jones.....	53
4.5.1. Umgang mit Frauenkörpern.....	54
4.5.2. Selbstverwirklichung von Frauen	60
4.5.3. Geschlechterrollen in romantischen Beziehungen zwischen Mann und Frau	69
4.5.4. Diskriminierung von Frauen im Beruf	79
4.5.5. Internalisierte Misogynie	82
4.6. Ergebnisse der Analyse – Feministische und antifeministische Ideen in Bridget Jones	
83	
5. Fazit.....	89
Literaturverzeichnis	91
Onlinequellen	95
Abbildungsverzeichnis.....	96
Appendix.....	97

Abstract

Die vorliegende Masterarbeit umfasst eine feministisch-ethische Filmanalyse des Filmes „Bridget Jones – Schokolade zum Frühstück“ (Maguire, 2001). Dieser behandelt feministische sowie antifeministische Motive und Ideen, die eng miteinander verwoben sind, was typisch für ein Produkt der *postfeminist media culture* ist. Der Film lässt sich dem Genre *chick flick* zuordnen und befasst sich dementsprechend mit Themen, die Frauen auf eine andere Art und Weise als Männer betreffen. Im Film werden unter anderem ethisch relevante Themen wie die Diskriminierung von Frauen am Arbeitsplatz, Sexualisierung und Objektifizierung von Frauen, und die Selbstverwirklichung von Frauen, besonders in Bezug auf heteronormative Beziehungen und Reproduktion, behandelt. Anhand des Films werden diese Themen einer feministisch-ethischen Filmanalyse in Hinblick auf Ungerechtigkeiten und Ungleichheiten aufgrund des Geschlechts unterzogen. Dabei werden filmische Mittel sowohl auf auditiver als auch auf visueller Ebene untersucht - das bedeutet, dass zum Beispiel die Kameraeinstellungen, die Filmmusik und die Sprache im Film analysiert werden, um den Humor des Films, der auf Kosten der weiblichen Hauptfigur basiert, aus feministisch-ethischer Sicht zu destruieren und so Aussagen über feministische und antifeministische Ideen des Filmes treffen zu können.

This master's thesis comprises a feminist-ethical film analysis of the film "Bridget Jones - Diary" (Maguire, 2001). This film deals with feminist as well as anti-feminist ideas that are entangled, which is typical for a product of postfeminist media culture. The film can be categorized as chick flick genre and accordingly deals with issues that affect women in a different way than men. Among other things, the film addresses ethically relevant issues such as discrimination against women in the workplace, sexualization and objectification of women, and women's self-actualization, especially in relation to heteronormative relationships and reproduction. Through the film, these themes are subjected to a feminist ethical film analysis in terms of injustices and inequalities based on gender. In doing so, cinematic devices, such as prominent camera angles, film music and language are examined on both an auditory and visual level in order to deconstruct the humor of the film, which is based at the expense of the female main character, from a feminist-ethical point of view and thus to be able to make statements about feminist and anti-feminist ideas of the film.

1. Einleitung

Aufgrund des wissenschaftlichen Fortschritts und gesellschaftlicher Veränderungen entstehen immer wieder neue ethische Probleme. Dies wird auch in populären Spielfilmen reflektiert, da Spielfilme immer auch Auseinandersetzungen mit den ethischen Problemen ihrer Zeit umfassen. Diese "Ethik im Film" (Bohrmann, 2018, S.XIVff.) ist auch Gegenstand der Filmanalyse. Mithilfe verschiedener Methoden der Filmanalyse werden Problemstellungen und Entwicklungen in kritischer Auseinandersetzung untersucht.

Da die Inhalte von Filmen die Gesellschaft prägen und diese zugleich mitbestimmt, was in Filmen gezeigt wird – dadurch, dass sie den Profit eines Films mit ihrem Interesse und ihrer Zufriedenheit generiert – ist es besonders wichtig, sich kritisch mit Filminhalten der Vergangenheit, Gegenwart und letztlich auch der Zukunft auseinanderzusetzen und diesen eine für die Gesellschaft äußerst relevante Bedeutung zuzuschreiben.

Gerade Filme, die sich lange Zeit großer Beliebtheit erfreut haben, sind „schlecht gealtert“ in dem Sinne, dass diese, wenn man sich heute (kritisch) mit diesen auseinandersetzt, nicht unreflektiert in Hinblick auf das Gesellschaftsbild der Entstehungsjahre bleiben können. Da Spielfilme als Spiegel der Gesellschaft betrachtet werden können, bedingt die Gesellschaft, in der wir leben, Filminhalte und -entstehung mit und kann diese sogar steuern. Aus wirtschaftlichen Gründen werden hauptsächlich populäre Spielfilme mit Inhalten produziert, die von der breiten Masse gesehen werden wollen bzw. die „ihre Standards auch am Geschmack des Massenpublikums ausrichtet“ (Dimbath, 2021, S.130)¹. „Der Film ist mit der technisch-industriellen Entwicklung verflochten, und seine Produktion erfordert Kapital“ (Hieber, 2021, S.30). Damit dieses Kapital gut investiert ist, muss ein Film die breite Masse ansprechen und somit Themen behandeln, die auf das Publikum interessant und attraktiv wirken.

Dass sich gerade „Bridget Jones – Schokolade zum Frühstück“ (Maguire, 2001) als sehr verlockend für eine intensive Beschäftigung anbietet, ergibt sich mitunter durch den enormen Publikumserfolg im Jahr 2001 und weit darüber hinaus. Der Film basiert auf einem Roman von Helen Fielding.

¹ Dies trifft beispielsweise nicht auf Kunstfilme, wie Independent- oder Arthouse-Filme, zu, die den Fokus ihrer Produktion nicht auf Profit legen.

Die Romanvorlage wurde von Guardian-Leser[*inne]n 2007 neben *Der große Gatsby*, *Das Tagebuch der Anne Frank* und *Fänger im Roggen* zu einem der zehn Bücher gewählt, die das 20. Jahrhundert – und zu dem Buch, das die 1990er – am besten repräsentieren. Die Protagonistin wurde [...] als Ikone des Postfeminismus bejubelt und löste eine „Bridgetmania“ aus, die weit über die mediale Figur hinausging (Metzger, 2021, S.140).

Dies lässt sich unter anderem daran erkennen, dass noch zwei weitere „Bridget-Jones“-Filme produziert wurden: „*Bridget Jones – Am Rande des Wahnsinns*“ (Kidron, 2004) und „*Bridget Jones’ Baby*“ (Maguire, 2016), die allerdings inhaltlich nicht mehr so eng an der Romanvorlage Fieldings gehalten wurden.

Durch eine Kombination aus einer feministisch-ethischen Filmanalyse, kann dazu angeleitet werden, patriarchale Grundstrukturen und antifeministische Ungerechtigkeiten, die der Film als Exempel für die Gesellschaft thematisiert, infrage zu stellen. Der zu analysierende populäre Spielfilm „*Bridget Jones – Schokolade zum Frühstück*“ (Maguire, 2001) scheint auf den ersten Blick ein sehr lustiger und leicht verdaulicher Spielfilm zu sein, der zum Lachen anregen soll. Anhand einer Filmanalyse sollen in der vorliegenden Masterarbeit der Aufbau des Filmes sowie die filmischen Mittel nun genauer untersucht werden. Denn „[d]as ganze Ausmaß des Grauens, die Tragödie hinter der Komödie, nimmt man erst nach mehrmaligem Ansehen wahr. [...] Einerseits ist das der Macht von Genre und Inszenierung zuzuschreiben, andererseits auch dem Bedürfnis, die Bridget, das Unbeholfene in sich zu schützen. Und nicht zuletzt, sich den Genuss und das Lachen nicht verderben zu lassen“ (Metzger, 2021, S.144).

Das Reizvolle an der Filmanalyse eines Spielfilms liegt darin, dass der akademische Diskurs durch das Thematisieren eines Spielfilms ethische Problemstellungen zugänglich machen kann. Die Schnittstelle zwischen Spielfilm und akademischem Diskurs birgt so Potential, da durch eine kritische Reflexion, ethische Ungerechtigkeiten aufgezeigt und somit entlarvt werden können. Spielfilme wirken auf ihr Publikum und hinterlassen Spuren, die sich, v.a. bei jüngeren Menschen, stark auf Entwicklung und Selbst auswirken können (vgl. Timmermans, Coenen & Van den Bulck, 2019). Daher ist es umso wichtiger, sich mit Filmen, die keinen per se politischen Anspruch propagieren, genau hinzusehen und den Subtext zu lesen. Im Film „*Bridget Jones – Schokolade zum Frühstück*“ (Maguire, 2001) werden einige geschlechterspezifische Problemfelder mit der Lupe der feministischen Ethik untersucht, da gerade die verborgenen Botschaften des Films tief unter die Haut gehen und dort nachhaltig

Schäden verursachen können, die aus heutiger Sicht zugleich Ursache für und Konsequenz aus geschlechterspezifischer Ungerechtigkeiten sind.

2. Grundlegendes zu Ethik und Film

Seit sich der Film als Produkt der Moderne im Zuge des technisch-wissenschaftlichen Fortschritts des 19. Jahrhunderts zu einem sehr wichtigen Leitmedium entwickelt hat, ist dieser immer weiter in den Fokus unterschiedlichster Disziplinen gerückt, die jeweils über eine ganz verschiedenartige Perspektive auf denselben Gegenstand verfügen (vgl. Bohrmann, Reichelt & Veith, 2018, S.IX). Die Interdisziplinarität des Films umfasst einerseits Film- und Fernsehwissenschaft sowie Medien- und Kommunikationswissenschaft, die ein methodisches Instrumentarium zur Verfügung stellen, andererseits aufgrund der Sprach-, Aussagen-, und Relevanzbetrachtung auch Soziologie, Politik- und Geschichtswissenschaft, aber auch innerhalb der evangelischen und katholischen Theologie, die den Film als Zentrum der Beschäftigung mit religiösen Bezügen und Inhalten thematisiert (vgl. Bohrmann, Reichelt & Veith, 2018, S.IX).

Obwohl dem Film in der englischsprachigen Moralphilosophie in den letzten Jahrzehnten tendenziell mehr Bedeutung beigemessen und Aufmerksamkeit geschenkt wird u.a. durch die Untersuchung des Gehalts ethischer Theorien anhand von Filmanalysen, wird der Film im deutschsprachigen Diskurs bislang kaum als Gegenstand der Ethik wahrgenommen (vgl. Bohrmann, Reichelt & Veith, 2018, S.X), was unter anderem Anlass zu der vorliegenden Masterarbeit gibt. Vor allem aus der katholischen Theologie heraus ist in den letzten Jahren ein medienethischer Diskurs entstanden, „der die ausdrückliche Verbindung zwischen Film und Ethik erforscht und dabei den Film als Narration in den Mittelpunkt stellt“ (Bohrmann, Reichelt & Veith, 2018, S.XI).

In den letzten Jahren wurden einige Untersuchungen und Arbeiten, die die Relevanz des ethischen Nutzens des Spielfilms für die Gesellschaft als Unterhaltungsmedium hervorheben, publiziert (vgl. Bohrmann, Reichelt & Veith, 2018, S.XI). Grundsätzlich ist die Filmethik dem Bereich Medienethik zuzuordnen, die „soziale Kommunikationsmittel (Massenmedien) im Hinblick auf ihren humanen Wert [untersucht] und normative Handlungs- und Ordnungsanweisungen für die unterschiedlichen *Akteure* der Mediengesellschaft formuliert“ (Bohrmann, Reichelt & Veith, 2018, S.XII). Dadurch sollen sowohl für die Medienschaffenden

als auch für die Rezipient*innen innerhalb des komplexen Mediensystems Orientierungsmöglichkeiten geschaffen werden, um ein verantwortliches Handeln für beide Parteien möglich zu machen (vgl. Bohrmann, Reichelt & Veith, 2018, S.XII). Im Zuge dieser Agenda sind folgende Fragestellung feststellbar, die die zentralen medienethischen Problemfelder abdecken:

„Wie sieht ein verantwortlicher Umgang mit den Medien aus?

Wer trägt für die Mediengesellschaft Verantwortung?

Welche Normen gelten in der Mediengesellschaft?

Welche (auch normativen) Inhalte verbreiten Medien und wie beteiligen sie sich damit am gesellschaftlichen Diskurs?“ (Bohrmann, Reichelt & Veith, 2018, S.XII)

Besonders die letzte Fragestellung soll im Zuge der vorliegenden Masterarbeit eingehend behandelt werden.

Auf die Filmethik als Subdisziplin dieser Medienethik treffen verschiedene Perspektiven. Zu diesen zählen nach Hausmanninger die strukturethische, inhaltsethische, institutionsethische und unterhaltungsethische Betrachtung (vgl. Hausmanninger, 1993, S.532-635). Hierbei stellt vor allem die unterhaltungsethische Perspektive eine besonders relevante Dimension dar, da sie die primäre Funktion des Films in den Vordergrund hebt: den Unterhaltungswert (vgl. Bohrmann, Reichelt & Veith, 2018, S.XIII).

Oftmals wird die Filmrezeption als Ausgleich zum Alltag, als Entlastung oder Ablenkung genutzt, während sie andererseits auch aus Geselligkeitsgründen, z.B. im Kino oder auch zuhause als soziales Erleben in Erscheinung tritt. Vor allem werden unterschiedliche Emotionen wie Spaß, Spannung oder Empathie mit den Filmfiguren, die das Erleben des Rezeptionsprozesses auszeichnen (vgl. Schick, 2021, S.421), aber auch das Nachdenken über im Film dargestellte Inhalte und übermittelte Informationen aktiviert (vgl. Bosshart, 2007, S.18f.).

2.1. Ethik im populären Spielfilm

2.1.1. Angewandte Ethik und ihre Rolle im Film

Der vorliegenden Masterarbeit liegt die Annahme zugrunde, dass der Film als Unterhaltungsmedium eine gesellschaftliche Realität widerspiegelt und dadurch bereits

vergangene, gegenwärtige oder auch zukünftige Geschichten des sozialen Lebens zeigt, was als Erkenntnisquelle darüber verstanden werden kann, auf welche Art und Weise eine Gesellschaft über Moral nachdenkt (vgl. Bohrmann, Reichelt & Veith, 2018, S.XIV). Filme zeigen nämlich immer auch Geschichten, die von den großen Menschheitsproblemen handeln, und rücken dabei das moralische Handeln der Protagonist*innen innerhalb der jeweiligen sozialen Institutionen in den Vordergrund (vgl. Bohrmann, Reichelt & Veith, 2018, S.XIV). Hierbei wird vor allem die grundlegende ethische Frage „Was soll ich tun?“ bzw. „Wie soll ich handeln?“ laut, wodurch die Themenkomplexe der angewandten Ethik und Filmanalyse miteinander verknüpft werden (vgl. Bohrmann, Reichelt & Veith, 2018, S.XIV). Der Sinn der Filmanalyse besteht darin, „die eigene Beobachtung zu sensibilisieren, Erkenntnisse über die Interaktion von formal-gestalterischen Elementen (Bild/Ton) mit inhaltlich-thematischen Aussagen zu wissen, die Bedeutungsebene (Aussage) des Films zu decodieren und einen Film auch normativ zu bewerten“ (Bohrmann, Reichelt & Veith, 2018, S.XIV). Durch diese analytische Beschäftigung mit Filmen wird die individuelle Rezeptionskompetenz gefördert (vgl. Bohrmann, Reichelt & Veith, 2018, S.XIV).

Die obengenannten ethischen Themenfelder umfassen verschiedene Frage- und Problemstellungen der Bereichsethiken innerhalb der angewandten Ethik, wie Medizinethik und biomedizinische Ethik, Tierethik und Umweltethik, Wissenschafts- und Technikethik, Wirtschaftsethik, Kommunikationsethik und Medienethik (vgl. Werner, 2021, S.263-302). Diesen Bereichen entstammen Fragestellungen wie „Sollen die lebenserhaltenden Maschinen abgeschaltet werden, um einem geliebten Menschen das Sterben zu ermöglichen? Dürfen natürliche Ressourcen heute in einem solchen Umfang genutzt werden, dass die Existenzbedingungen künftiger Generationen zur Disposition stehen? Wie ist das Geschlechterverhältnis von Frau und Mann zu gestalten, damit das Leben gemeinsam gelingen kann?“ (Veith, 2018a, S.3). Auf diese Fragen und viele ähnliche gilt es der Ethik, durch eine Vertiefung des Wissens über den moralischen Sachverhalt und durch die Begründung einer Bevorzugung der einen Haltungsalternative gegenüber einer anderen potentiellen Handlungsalternative, Antworten zu finden (vgl. Veith, 2018a, S.3).

Die Voraussetzung dafür ist das Verständnis darüber, dass die Überprüfung und Kritik in Bezug auf Wertvorstellungen und Handlungsregeln immer ein gelingendes und glückendes Leben als Ziel verfolgen (vgl. Veith, 2018a, S.3). „Die dafür notwendige anthropologische Grundlegung

des Menschen als Subjekt und Person ist Ausdruck seines Selbst- und Daseinsverständnisses in der Moderne.“ (Veith, 2018, S.3)

Damit einher geht das Konzept der Menschenwürde, Freiheit und Autonomie als oberste moralische Prinzipien sowohl in der Individualethik als auch in der Sozialethik, wobei vor allem aus sozialetischer Perspektive Theorien und Prinzipien der Gerechtigkeit im Fokus stehen, da sie das Subjekt- und Person-Sein des Menschen mit sozialen Strukturen in Beziehung setzen (vgl. Veith, 2018, S.4). Gerade bei der Beschäftigung der Kriterien, die Handlungen als gerecht oder ungerecht ausweisen, kommen viele aus ethischer Sicht spannende Themen auf, wie Recht, Ressourcenverteilung, Beteiligung(smöglichkeiten) an gesellschaftlichen Prozessen (vgl. Veith, 2018, S.4).

2.1.2. Der Film und seine Bedeutung für die Ethik

Die Relevanz des Films besteht in Bezug auf die oben genannten Kriterien für ethische Handlungen darin, dass wir durch diesen Einblick darüber gewinnen können, was wir über eine Gesellschaft wissen (vgl. Schroer, 2012, S.18). Dadurch kommt dem Film eine gesellschaftsanalytische Bedeutung (vgl. Schroer, 2012, S.21) als zeitdiagnostische Quelle der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu, da er „aktuelle Themen, die innerhalb einer Gesellschaft und ihrer Subsysteme zum Zeitpunkt seiner Produktion öffentlich diskutiert werden“ (Bohrmann, 2018, S.38), präsentiert. Dadurch ist der Film zugleich auch ein Ort, an dem ethische Diskussionen stattfinden (vgl. Wulff, 2009, S.377). Auch, wenn der Film sich häufig unrealistisch konstruierter Szenarien bedient, werden doch faktische gesellschaftliche und soziale Beziehungen dargestellt, wodurch sich der rezipierende Mensch stets folgende für die Ethik relevante Frage stellen kann: „Was würde ich jetzt tun? Wie würde ich mich in dieser konkreten Situation entscheiden? Worauf gründet meine moralische Grundüberzeugung?“ (Bohrmann, 2018, S. 39)

Da der Film oftmals metaphorisch als Spiegel der Gesellschaft bezeichnet wird, wird zugleich auch angenommen, dass dieser ein transparentes Kommunikationsmedium darstellt (vgl. Chaudhuri, 2006, S.22). Der Filmtheoretiker Johnston hat sich mit dieser Annahme intensiv auseinandergesetzt:

Johnston rejects the sociological approach, which evaluates filmic images of women in relation to ‘real’ women, because cinema is an artificial construction, which mediates ‘reality’ with its own signifying practices. Images appear on our screens transformed by processes of disguise and displacement similar to those uncovered by psychoanalysis. In other words, they appear coded, requiring the help of

psychoanalysis and other theories to decode them. Johnston emphasizes that cinema is not a transparent window onto the world but a method of communication in which meanings are formed in and by the films themselves. This also puts in question the idea, implied by the Women and Film critics, that female stereotypes are the conscious strategy of a male-dominated film industry. (Chaudhuri, 2006, 22f.)

Vor allem Filme aus dem Realismus-Genre sind diesbezüglich besonders genau zu durchleuchten, da sie die Zuseher*innen dazu verleiten, die dargestellten Inhalte nicht mehr für konstruiert, sondern für transparent zu halten (vgl. Chaudhuri, 2006, S.23). Die Paradoxie ist allerdings, dass gerade die als transparent wahrgenommenen Filme besonderer Interpretationsarbeit bedürfen, da gerade hier internalisierte Inhalte herausgefordert werden müssen (vgl. Chaudhuri, 2006, S.23). „For example, a classic Hollywood film appears effortless to watch, offering a transparent ‘window’ onto its fictional world, yet its ‘realism’ is created through the working of particular codes, such as the ‘invisible’ style of continuity editing, with its rules of the axis of action (180 degree rule), eye-line match, and 30 degree rule“ (Chaudhuri, 2006, S.23). Ein Beispiel dafür ist unter anderem der für die vorliegende Arbeit maßgebliche *chick flick*.

2.1.3. Der *chick flick*

Beim Film „Bridget Jones – Schokolade zum Frühstück“ (Maguire, 2001), der im Zuge der vorliegenden Masterarbeit analysiert werden soll, handelt es sich um einen sogenannten *chick flick*, der als Genre typisch für bzw. seit der zweiten Feminismus-Welle Zuseher*innen begeistert (vgl. Burns, 2013, S.131). *Chick flick* bezeichnet eine bestimmte Art von Film, die hauptsächlich für weibliche Zuseherinnen gemacht wird und für diese Zielgruppe spannende Themen wie Liebe, Romantik, alltägliche Probleme etc. behandelt (vgl. Ferriss & Young, 2008, S.2):

Chick flicks illustrate, reflect, and present all of the cultural characteristics associated with the chick postfeminist aesthetic: a return to femininity, the primacy of romantic attachments, girlpower, a focus on female pleasure and pleasures, and the value of consumer culture and girly goods, including designer clothes, expensive and impractical footwear, and trendy accessories. (Ferriss & Young, 2008, S.4)

Daraus resultiert oft das Vorurteil, dass *chick flicks* durch ihre Thematik eine Aufforderung zur Rückentwicklung in prä-feministische Denkweisen forcieren (vgl. Ferriss & Young, 2008, S.4). Lange Zeit wurde der Terminus *chick flick* abwertend verwendet, wobei sich das Genre mittlerweile rehabilitieren konnte, da damit auch die „neue“ Entwicklung beschrieben wird, auf die Frauen, die in der Filmindustrie nach und nach mehr mitarbeiteten, einwirkte (vgl.

Hollinger, 2008, S.224). Der Film „Bridget Jones – Schokolade zum Frühstück“ (Maguire, 2001) hat u.a. dazu beigetragen, die breitere *chick culture* zu etablieren (vgl. Burns, 2013, S.132) oder wird sogar als Startschuss für das Genre *chick lit*, das literarische Pendant zum Film, gesehen (vgl. Ferriss & Young, 2008, S.2).

Was sich auf jeden Fall sagen lässt, ist, dass diese Art von Filmen zweifellos das Denken von Frauen über sich selbst und ihre Rolle als Frauen innerhalb der Gesellschaft prägen und beeinflussen (vgl. Hollinger, 2008, S.231). Dies resultiert unter anderem im „Bridget-Jones-Effekt“ (Timmermans, Coenen & Van den Bulck, 2019), und das obwohl sich die meisten Zuseher*innen der politischen Bedeutung und Auswirkungen oder des Subtexts der Filme des Postfeminismus nicht bewusst sind (vgl. Ferriss & Young, 2008, S.14). Das bedeutet, dass für die Mehrheit des Publikums die Filme aus Vergnügungsgründen rezipiert werden (vgl. Ferriss & Young, 2008, S.14f.). Das bedeutet allerdings nicht, dass die Zuseher*innen auf „mindless dupes of the patriarchal Hollywood machine“ (Ferriss & Young, 2008, S.17) reduziert werden dürfen. Einige Filme wie z.B. auch das zu analysierende Werk „Bridget Jones’s Diary, stress the audience’s identification with an ordinary working girl, seeking love and companionship in contemporary London while sidestepping the intrusions of her family and relying instead on her friends for support.“ (Ferriss & Young, 2008, S.16).

Gerade aus den obengenannten Gründen ist es relevant, auch oder besonders diese Art von Spielfilm im akademischen Kontext zu analysieren, um gewisse ethische Problematiken und Gefahren für junge und erwachsene Frauen herauszuarbeiten.

2.2. Feministische Filmtheorie und Genderforschung

Bei der Filmtheorie, auf die im Zuge dieser Masterarbeit der Fokus gelegt wird, handelt es sich um Feministische Filmtheorie. Diese verfügt grundsätzlich über eine sowohl kritische als auch politische Ausrichtung. „Untersuchte sie zunächst filmische Gender-Repräsentationen auf ihren ideologischen Gehalt hin, so werden diese in der Folge sowohl historisch wie auch theoretisch relativiert“ (Klippel, 2021, S.101).

Vor allem die von Jacques Lacan geprägte feministische Filmtheorie bezog sich auf das klassische Hollywoodkino der 1930er- bis 50er-Jahre und hatte, da es sich auf ein weißes, heterosexuelles Publikum ausrichtete, den weiblichen Star als Schauwert im Fokus (vgl. Klippel, 2021, S.108).

Sobald man das Kino bzw. den Film aus einer anderen z.B. nicht-heterosexuellen oder nicht-weißen Perspektiven betrachtete, schienen gewisse bis dato gefestigte Theorien obsolet und einer Überarbeitung bedürftig (vgl. Klippel, 2021, S.108).

Die Anfänge zu Beginn der 70er-Jahre bezeichnet weniger die gezielte Entwicklung einer feministischen Filmtheorie als wissenschaftliche Disziplin, sondern stellte eher den Teil der Frauenbewegung dar, im Zuge der versucht wurde unter anderem mit journalistischen Mitteln Öffentlichkeit für die Filmarbeit von Frauen zu schaffen (vgl. Klippel, 2021, S.102). Ebendiese feministische Filmarbeit umfasste einerseits Frauen im Publikum aber auch Filmmacherinnen, Frauen, die an der Erarbeitung feministischer Analysen beteiligt waren, oder Frauen die in der Film- und Fernsehindustrie tätig waren (vgl. Klippel, 2021, S.102). Feministische Filmtheorie und Genderforschung arbeiten grundsätzlich mit der Erschließung repressiver Strukturen, können allerdings auch emanzipatorische Möglichkeiten und Hoffnungen in Film und Kino aufzeigen (vgl. Klippel, 2021, S.101).

Zunächst ging es zum einen darum, „Repräsentationen von Weiblichkeit in unterschiedlichen filmischen Formen theoretisch zu erfassen, zum anderen um die Filmarbeit von Frauen in Geschichte und Gegenwart, vom Mainstream- bis zum Avantgarde-Kino“ (Klippel, 2021, S.103), wobei beide Ausrichtungen in den verschiedenen Phasen feministischer Filmwissenschaft und -kritik verschieden intensiv miteinander verknüpft sind.

Die Entwicklung akademischer Filmwissenschaft und feministischer Filmtheorie und -kritik war ein plastischer Prozess, die nicht unabhängig voneinander stattfanden. Die Filmwissenschaft als akademische Disziplin wurde z.B. sowohl in den USA als auch in der BRD von Frauen mitbegründet (vgl. Klippel, 2021, S.103). Als großes Ziel der feministischen Filmtheorie galt hierbei immer, eine Neuformulierung politischer Anliegen aufgrund von veränderten historischen Bedingungen und eine Opposition gegen Film-“Wissenschaft“ als rein abstrakten akademischen Gegenstand ohne Berücksichtigung sozialer Praxis (vgl. Klippel, 2021, S.103).

Die Autorinnen Laura Mulvey („Visual Pleasure and Narrative Cinema“ 1975/1980) und Claire Johnston („Women’s Cinema as Counter Cinema“ 1972/1977) arbeiten beide in ihren Werken heraus, dass sich das Bild der Frau im Film bzw. im Kino nicht auf „Frauen“ als Referentinnen bezieht, sondern eine Vielfalt an anderen Bedeutungen und Zeichen beinhaltet, wodurch die

Repräsentation von Frauen weiter von Mythen besetzt gehalten werden (vgl. Klippel, 2021, S.104).

Hierbei gilt es anzumerken, dass der tatsächliche Unterschied bzw. Gegensatz, der durch ebendiese filmischen Zeichen zum Ausdruck kommt, nicht in der „Dichotomie“² männlich/weiblich, sondern in männlich/nicht-männlich besteht (vgl. Klippel, 2021, S.104).

Typisch männliche Repräsentation nimmt in Aktivitäten wie der Blick, das Handeln und die raumgreifende Bewegung Form an, indem derartige Handlungsmuster und Aktivitäten an männliche Protagonisten gekoppelt werden, „während Körperlichkeit und Sexualität, sowie Angesehen-werden, Passivität und Warten als die Handlung retardierende oder außer Kraft setzende Momente weiblich codiert werden“ (Klippel, 2021, S. 104). Gerade diese Passivität schließt eine weibliche Subjektivität im Film aus (vgl. Klippel, 2021, S. 105). Hierbei stellt allerdings vor allem die Art und Weise, in der das Bild der Frau repräsentiert wird, das zentrale Problem des klassischen Hollywoodkinos dar (vgl. Klippel, 2021, S. 104). Dieses ist nämlich nicht nur, wie oben bereits beschrieben, von Mythen besetzt, sondern stellt das geheimnisvolle Andere dar, das als von der symbolischen Ordnung ausgeschlossen gesehen wird (vgl. Klippel, 2021, S. 104). Bei den Mulvey-Signifikanten stehen die weiblichen Darstellungen oftmals für das männliche Unbewusste, wozu der Kastrationskomplex und andere Bewältigungsstrategien zählen (vgl. Klippel, 2021, S. 104f.).

2.3. Einführung in die ethische Filmanalyse nach Bohrmann

Die für die vorliegende Masterarbeit gewählte Analyseform wurde eine systematische Filmanalyse gewählt. Diese besteht aus drei grundlegenden Bestandteilen bzw. Analyseschwerpunkten. Die narrative Ebene beschäftigt sich mit der Geschichte, die im Film erzählt wird, sowie den Charakteren und dem zugrundeliegenden Thema des Films. Die visuelle Ebene greift auf, wie die Geschichte durch Bilder erzählt wird und die auditive Ebene beschäftigt sich mit der Tonspur des Films, genauer mit der Sprache, aber auch mit der Musik und Geräuschen, die zu hören sind. Besonders die audiovisuelle Gestaltung steht hierbei häufig im Vordergrund, da das Zusammenspiel auditiver und visueller Reize grundlegend für das Filmverständnis der Zuseher*innen ist (vgl. Bohrmann, 2018, S.40).

Das Ziel einer ethischen Filmanalyse liegt grundsätzlich darin, dass ein zugrundeliegendes moralisches Problem identifiziert, benannt und herausgearbeitet werden soll (vgl. Bohrmann,

² Das Wort „Dichotomie“ ist hier in Anführungszeichen gesetzt, da das Konzept von reiner Männlichkeit und Weiblichkeit als obsolet anzusehen ist und oftmals mit fluidem individuellem Empfinden einhergeht.

2018, S.44). Nicht nur Filmanalysiker*innen, sondern auch Zuseher*innen werden auf den Diskurs dieses moralischen Problems aufmerksam gemacht, indem eine Figur im Film sich die Frage stellt „Was soll ich tun bzw. wie sollen wir handeln?“ (Bohrmann, 2018, S.45).

Da der typische populäre Spielfilm in seiner dramatischen Grundstruktur aus 3 Bestandteilen, bzw. Akten – der Exposition, Konfrontation und Auflösung – besteht, zählt die Gliederung der Struktur ebenso als wichtiger Bestandteil der systematischen Filmanalyse (vgl. Bohrmann, 2018, S.45). Die Funktion dieser Bestandteile wird im Zuge der Analyse des Spielfilms „Bridget Jones – Schokolade zum Frühstück“ (Maguire, 2001) behandelt.

3. Begriffe und Definitionen im Bereich der Feministische Ethik

3.1. Feminismus

3.1.1. Geschichte des Feminismus

Wenn man über die aktuelle Bedeutung von Feminismus im wissenschaftlichen Diskurs sprechen möchte, muss auch immer die historische Entwicklung mitgedacht werden (vgl. Feminismus Seminar, 2014, S.32). Feminismus und die Geschichte des Feminismus sind sehr heterogen und widersprüchlich (vgl. Feminismus Seminar, 2014, S.39), aber „[w]as alle Formen des Feminismus miteinander verbindet, ist der Kampf gegen Macht- und Herrschaftsverhältnisse auf der Basis von Geschlecht und damit die Aneignung und Umgestaltung von Räumen, die Frauen verschlossen waren bzw. sind oder in denen sie benachteiligt oder marginalisiert waren bzw. werden“ (Feminismus Seminar, 2014, S.40).

Die Geschichte des Feminismus wird häufig als Wellen erzählt, wobei man daran durchaus auch Kritik üben kann, da diese Einteilung hegemoniales Narrativ verstehbar ist (vgl. Feminismus Seminar, 2014, S.39). Trotzdem ist die Einteilung in Wellen von Frauenbewegungen für die vorliegende Masterarbeit für das Verständnis der Protagonist*innen grundlegend, weshalb auf diese Darstellungsart, wenngleich mit einem kritischen Auge, zurückgegriffen wird.

Die 1. Feminismus-Welle fand zu Zeiten der französischen Revolution im 18. Jahrhundert ihren Anfang und war dadurch auch stark von den Zielen und Idealen der französischen Revolution geprägt. Man unterscheidet hier zwischen der bürgerlichen und proletarischen Frauenbewegung. Besonders die Gleichstellung aller Menschen stand hier im Vordergrund. 1918 wurde u.a. in Österreich das Frauenwahlrecht, das in der Weimarer Verfassung verankert

wurde, eingeführt und von 90% der Frauen im Jahr 1919 genutzt. Mit der NS-Zeit, in der die Frauenbewegung starke Rückschritte auf dem Weg zur Emanzipation erlebte, endete die erste Welle des Feminismus (vgl. HBI, 2018).

Nach dem 2. Weltkrieg entstand vor allem in den 1960er und -70er Jahren erneut eine Frauenbewegung, die sich in ihren Forderungen auf folgende Themenbereiche fokussierte: das „Recht auf Selbstbestimmung, aktives Mitspracherecht in der Politik, uneingeschränkter Zugang zu qualifizierten Tätigkeiten und die Abschaffung des Paragraphen 218 (Schwangerschaftsabbruch)“ (HBI, 2018). Scharfe Kritik kann an dieser Periode des Feminismus dahingehend geübt werden, da diese Form des Feminismus hauptsächlich die Probleme und Lebensumstände weißer Frauen berücksichtigte und BIPOC³-Frauen außer Acht lässt, die zu der Zeit mit ganz anderen Schwierigkeiten zu kämpfen hatten (vgl. HBI, 2018). Diese Zeit ist besonders von kollektiv-politischem Aktivismus und Beendigung der Unterdrückung der Frau gekennzeichnet (vgl. Metzger, 2021, S.142). Die 3. Welle des Feminismus fand in den 1980er statt und zeichnet sich durch ihre Vielfältigkeit aus (vgl. HBI, 2018).

Die Erstausstrahlung des Films „Bridget Jones – Schokolade zum Frühstück“ (Maguire, 2001) fällt in die dritte Welle des Feminismus, auch Postfeminismus genannt. Hierbei liegt der Fokus auf „Empowerment durch Wahlfreiheit und hedonistisch-spielerische Wiederaneignung der Femininität in Sprache und Ästhetik (Make-up, High Heels, Girl Power) [...] einhergehend mit einer Entpolitisierung der feministischen Bewegung“ (Metzger, 2021, S.143), aber auch „the shift from objectification to subjectification, an emphasis upon self-surveillance, monitoring and self-discipline, [...] the dominance of a makeover paradigm, and a resurgence of ideas about natural sexual difference“ (Gill, 2007, S.147).

Wobei man sich jedoch folgende Fragen zur Definition des Postfeminismus stellen muss: „Is ‚postfeminism‘ made up of a unified collective, a consensus against the oppressive patriarchal structures of society? Or does it have a different agenda, which sees other women, rather than men, as the oppressors? [...] what is definable about postfeminism is its undefinability“ (Bradbury-Rance, C. 2013, S.29f.). Grundsätzlich gibt es in der Wissenschaft keine Übereinstimmung darüber, wie genau der Terminus „Postfeminismus“ definiert werden soll oder was er bezeichnet, da dieser verschiedenartig und sogar widersprüchlich verwendet wird

³ BIPOC bedeutet Black, Indigenous, People of Color.

(vgl. Gill, 2007, S.147f.). Der Begriff kann nämlich als „Post-Feminismus“, also als Ära nach dem Feminismus, aber auch – und das ist die optimistischere Lesart – als „Postfeminismus“, d.h. als „a genealogy that entails vision or a strong family resemblance“ (Gwynne & Muller, 2013, S.2) verstanden werden.

Was auf jeden Fall feststeht, ist, dass der Status quo nicht kategorisch festgelegt ist. Man muss sich vor Augen halten, „dass Welten erzeugt und nicht einfach vorgefunden werden, reden wir freilich ebenso wenig einer absoluten »sozialen Magie des Wortes«, wie sie Pierre Bourdieu und Judith Butler in kritischer Absicht diskutieren, noch der absoluten Abhängigkeit der Existenz von Dingen oder Tatsachen von Namen und Schätzungen das Wort“ (Hark & Villa, 2017, S.18). Allerdings wird die Wirklichkeit immer durch subjektive Wahrnehmung geprägt. Unsere „gesamte institutionelle Wirklichkeit“ entsteht somit auch durch sprachliche Repräsentation, so der Sprachphilosoph John Searle (vgl. Hark & Villa, 2017, S.18).

3.1.2. Feminismus der Gegenwart

Der Begriff und das Konzept „Feminismus“ wird heute in der Gesellschaft sehr ambivalent wahrgenommen. Einerseits hat sich „der Feminismus“ in den gesamtgesellschaftlichen Diskurs integrieren können, was z.B. durch die mediale Aufmerksamkeit für einige feministische Themen, wie die Infragestellung der patriarchalen Versorgerfamilie, Ehegattensplitting, „Forderungen nach mehr Kitaplätzen, die Realisierung der sogenannten Homo-Ehe und die Normalisierung von Regenbogenfamilien, die Eindämmung von Gewalt gegen Frauen, Skandalisierung von ungerechter Lohnverteilung zwischen Frauen und Männern und der Versuch der Abschaffung arbeitsmarktpolitischer Benachteiligung von Frauen“ (Feministisches Seminar, 2014, S.32) deutlich beobachtbar ist.

Überall, aber überwiegend in der westlichen Welt sind diverse Institutionen entstanden, die Geschlechtergerechtigkeit und –gleichheit fördern und fordern (vgl. das Europäische Parlament, der Rat der Europäischen Union, die Europäische Kommission und der Europäische Gerichtshof).

Dieser zentralen Bedeutung des Feminismus in der Gesellschaft steht eine stark ablehnende Haltung gegenüber bei Männern, aber auch bei jungen Frauen, die der verzerrt dargestellte und von der Gesellschaft oft abgewertete Feminismus nicht erreicht (vgl. Feministisches Seminar, 2014, S.34). Gegenstimmen behaupten u.a., eine Gleichstellung zwischen Mann und Frau sei längst erreicht (vgl. Feministisches Seminar, 2014, S.33).

3.2. Feministische Ethik

Feministische Ethik lässt sich als verhältnismäßig „neuer“ Denkansatz verorten, ist allerdings keine eigenständige neue ethische Theorie (vgl. Pauer-Studer, 2015b, S.16). Feministische Ethik ist weder auf derselben Ebene wie bekannte normativ-ethische Ansätze, die aus der Geschichte der Philosophie entstanden sind, noch im Umfeld der angewandten Ethik einzuordnen. Unter dieser angewandten Ethik sind die neu entstandenen Disziplinen bzw. Bereichsethiken wie zum Beispiel Bioethik, Umweltethik, Wirtschaftsethik, Medienethik etc. zu verstehen (vgl. Pauer-Studer, 2015b, S.16). Bei feministischer Ethik handelt es sich allerdings nicht um eine eigene Bereichsethik, sondern vielmehr um einen ganz bestimmten Blickwinkel auf ethische Theorien, aber auch auf die Moralphilosophie als Gesamtkonstrukt, indem moralphilosophische Fragen, theoretische Problemstellungen und philosophische Analysen konkreter moralischer Konfliktsituationen mit Fokus auf Geschlechterdifferenz untersucht werden (vgl. Pauer-Studer, 2015b, S.16).

So könnte der methodische Zugang der feministischen Ethik als eine Art „feministisch-philosophische Analyse der Ethik“, die sich um umfassendere Theorien bemüht, damit auch Frauen*interessen und Frauen*perspektiven in einem bisher überwiegend von einer männlichen Perspektive dominierten Bereich betrachtet werden (vgl. (Pauer- Studer, 2015b, S.16).

Trotz des stetigen Zuwachses der Literatur zur feministischen Ethik, gibt es bisher immer noch relativ wenige oder nicht zufriedenstellende Versuche einer Definition von ‚feministischer Ethik‘ (vgl. Pauer-Studer, 2015b, S.15). Einige Autor*innen, die sich mit dem Themenfeld beschäftigen, verstehen unter feministischer Ethik die Idee einer spezifisch „femininen Moral“, welche in Bezug auf Zuwendung und Empathie Mutter-Kind-Beziehung als Paradigma von Moralität behandeln (vgl. Pauer-Studer, 2015b, S.15). Andere Autor*innen meinen mit feministischer Ethik „die Konzentration auf bestimmte Problemstellungen, bei denen die Interessen von Frauen in besonderem Maße tangiert sind, also etwa Chancengleichheit im privaten und öffentlichen Bereich, sexuelle Belästigung, Pornographie, Vergewaltigung, Altersdiskriminierung, neue Fortpflanzungstechniken“ (Pauer-Studer, 2015b, S.16). Wieder andere Autor*innen, die überwiegend aus der feministischen Philosophie kommen, gehen beim Begriff der feministischen Ethik auch von der moralischen Dimension der „Interaktionen von Frauen untereinander, die Art ihrer Macht- und Herrschaftsbeziehungen, als vorrangiges Problem einer feministischen Ethik“ (Pauer-Studer, 2015b, S.16) aus.

Das Verständnis von feministischer Ethik in der vorliegenden Arbeit orientiert sich klar an den letzteren beiden Positionen bzw. Definitionsversuchen, um feministisch-ethische Problemstellungen im Spielfilm Bridget Jones zu identifizieren.

Um zeigen zu können, dass es sich bei feministisch-ethischen Fragestellungen um diskussionswürdige und ethisch-relevante Probleme handelt, müssen folgende zwei Minimalbedingungen nach Alison M. Jaggar aufgestellt und anerkannt werden:

„(1) Die Diskriminierung der Frau ist moralisch falsch, und
(2) eine Moraltheorie hat die moralischen Erfahrungen von Frauen gleichermaßen wie jene von Männern zu berücksichtigen.“ (Pauer-Studer, 2015b, S.17)

Diese beiden Prämissen können um eine weitere ergänzt werden, um die Brisanz und Relevanz der Thematisierung von systematischer Ungleichheiten zwischen den Geschlechtern weiter herauszuarbeiten und rechtfertigen:

„(3) Die gesellschaftliche Ausgangslage von Frauen und Männern ist, ungeachtet aller formalen Gleichheitsgrundsätze, nicht die gleiche; ein Umstand, der eminente Konsequenzen bezüglich moralischer Problemstellungen und der Formulierung einer Moraltheorie nach sich zieht“ (Pauer-Studer, 2015b, S.17).

3.2.1. Geschichte der Feministischen Ethik

Die Feministische Ethik besagt, dass Moraltheorien seit jeher auch mit Geschlechterfragen einhergehen, weshalb ein sehr enger Zusammenhang zwischen Feminismus und Ethik besteht. Während jeder Feminismus unter ethischem Anspruch steht, so steht auch die Ethik sowohl im Anspruch theoretischer sowie praktischer Geschlechtergerechtigkeit. Feministische Ethik „erweitert nicht die traditionelle Ethik um den ‚Gegenstandsbereich Frau‘, sondern unterzieht das wissenschaftliche Instrumentarium wie das explizite und implizite Interesse von Wissenschaft einer grundlegenden Kritik und einer Reformulierung“ (Quinn, 2022). Grundsätzlich kann in diesem Bereich eine Unterscheidung in folgende Ebenen hilfreich sein:

„(1) Die *anthropologische* Ebene: Geschlecht/Geschlechterdifferenz als Kategorie anthropologischer Wahrnehmung.

(2) Die *gesellschaftlich-politische* Ebene Geschlechterverhältnis als gesellschaftlich-politische „Inszenierung“ der Geschlechterdifferenz.

(3) Die *normativ-ethische* Ebene: Geschlechtergerechtigkeit als gesuchtes normatives Leitbild für die politische Gestaltung des Geschlechterverhältnisses.“ (Heimbach-Steins, 2009, S.12) Die Ebenen sind allerdings als miteinander verwoben zu behandeln und können nicht unabhängig voneinander existieren, da gesellschaftliche Geschlechterverhältnisse auf ideologischen Prämissen über das Menschenbild beruhen und dieses ebenso durch die Gesellschaft und ihre Strukturen geprägt wird (vgl. Heimbach-Steins, 2009, S.12).

Im traditionellen abendländischen Moraldiskurs wird die ethische Kompetenz der Frau lang als minderwertig betrachtet. Auch während der Aufklärung die Positionen neu reflektiert. Immanuel Kant (1724-1804) geht beispielsweise davon aus, dass Frauen das Pflichtgefühl, das er als Bedingung für moralisches Urteilen definiert, nicht besitzen und somit von Natur aus nicht über die nötigen Voraussetzungen für das Treffen eines moralischen Urteils verfügen. Sie brauchen eine kluge Anleitung von einem Außenstehenden (Mann). Durch diese Annahme kann die Frau lediglich ein Objekt, nicht aber ein Subjekt der Ethik sein. Wie diese Anleitung von außen aussehen kann, ist im folgenden Zitat ersichtlich: „Nichts von Sollen, nichts von Müssen, nichts von Schuldigkeit. Das Frauenzimmer ist aller Befehle und alles mürrischen Zwangs unleidlich. Sie tun etwas nur darum, weil es ihnen so beliebt, und die Kunst besteht darin, zu machen, dass ihnen nur dasjenige beliebt, was gut ist“ (Kant, 1998, S. 854).

Auch Arthur Schopenhauer (1788-1860) traut Frauen eine vollwertige moralische Entwicklung nicht zu und meint, dass „Weiber“ immer „selbst kindisch, läppisch und kurzsichtig, mit Einem Worte, Zeit Lebens große Kinder sind, eine Art Mittelstufe, zwischen dem Kinde und dem Manne, als welcher der eigentliche Mensch ist“ (Schopenhauer, 1851, S.182f.).

„Wissenschaftlich bestätigt“ wurde dieser Mangel der Frau u.a. vom Leipziger Neurophysiologen Paul Julius Möbius. Dieser hat 1900 zur Korrelation von Geschlecht, Kopfumfang und Intelligenz geforscht und seine Ergebnisse in seinem Werk *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes* festgehalten, wodurch die oben genannten Vorurteile nur bestätigt und befeuert wurden (vgl. Raters, 2023, S.103).

Präkonventionelle Ebene	Stufe 1: An Strafe und Gehorsam orientiert Stufe 2: An instrumentellen Zwecken und am Austausch orientiert
Konventionelle Ebene	Stufe 3: An interpersonellen Erwartungen, Beziehungen und an Konformität orientiert Stufe 4: An der Erhaltung des Sozialen Systems orientiert
Postkonventionelle Ebene	Stufe 5: Am Sozialvertrag orientiert Stufe 6: An universellen ethischen Prinzipien orientiert

Abbildung 1 - Kohlbergs Stufenmodell der moralischen Entwicklung

Diese Ansicht ist bis ins 20. Jahrhundert sehr stark im ethischen Diskurs verhaftet. In Lawrence Kohlbergs (1927-1987) Stufenmodell der moralischen Entwicklung (siehe Abbildung 1) ist dies noch sehr gut beobachtbar. Moralisch reif ist, wer autonom entscheidet und

prinzipiengeleitet, sich im Konflikt rational, analytisch und stets objektbezogen verhält. Hierbei dient der Gerechtigkeitsbegriff immer als Grundlage zur Orientierung für die moralischen Entscheidungen. Bei diesem Modell wird ganz stark sichtbar, dass Frauen in ihrer moralischen Reife deutlich schlechter abschneiden als Männer. Besonders die finale autonome Stufe wird nicht erreicht, wodurch sie auf der konventionellen Durchgangsstufe bleiben, die eigentlich (männlichen) Jugendlichen zugeschrieben wird. Spannend ist allerdings, dass Kohlberg als sehr typisches Merkmal für diese Stufe den permanenten Wunsch nach der Zustimmung anderer definiert, was er überwiegend bei Frauen beobachtet und ihnen den Aufstieg in die letzte Stufe verunmöglicht (vgl. Quinn, 2022).

3.2.2. Problematik der Feministischen Ethik

Da diese Ergebnisse einerseits aus dem jahrelangen traditionellen Moraldiskurs heraus resultieren und bereits erwartet werden, ist der Diskurs der Ursprung derartiger Ergebnisse, die wie eine selbsterfüllende Prophezeiung zu verstehen sind. Dadurch wird diese Ansicht nur noch verstärkt und von anderen Philosoph*innen und Ethiker*innen aufgegriffen. Auch die Tatsache, dass es sehr wenige bis keine Frauen gab, die in diesen Feldern aktiv partizipieren konnten, war sicher nicht zuträglich, eine Änderung in der Denkweise hervorzurufen.

Mit der europäischen Moderne im 17. Jahrhundert ergaben sich wichtige Änderungen, die u.a. vom mittelalterlichen Nominalismus, der Entwicklung der modernen Naturwissenschaften sowie dem Kapitalismus ausgehen. „In den sich ausdifferenzierenden Gesellschaften werden die Menschen zunehmend als rationale, frei und gleich geborene Individuen verstanden, die ihre sozialen Beziehungen selbst zu ordnen und ihre Institutionen selbst zu entwerfen haben“ (Quinn, 2022).

Hierbei spricht man als Subjekt der Moral stets vom autonomen, bürgerlichen, besitzenden, also männlichen Menschen. Frauen waren somit als Moralsubjekte für eine lange Zeit ausgeschlossen. Die Folgen dieses Ausschlusses sind auch heute noch deutlich erkennbar. Dabei kann ein wichtiger Fortschritt getan werden, „[w]enn deren moralische Überzeugungen und Vorstellungen bei der Bewertung theoretischer Vorgaben gleichermaßen zählen, erweitert sich der moralphilosophische Horizont auf die Wahrnehmung von Frauen und die Art ihrer gesellschaftlichen Situierung“ (Pauer-Studer, 2015a, S.96).

Im 17.Jahrhundert entwickelt sich allerdings auch die Idee des Gesellschaftsvertrags im Kontext des politischen Lebens und Handelns. So entsteht auch in der Moraltheorie der Fokus auf Gerechtigkeit bzw. die Unterscheidung von Gerechtigkeit und gutem Leben, was auch in einer Unterscheidung zwischen Öffentlichem und Privatem resultiert (vgl. Quinn, 2022). Im privaten Bereich ist das Konzept der Familie einzuordnen, die als Schnittstelle zwischen Natur und Kultur gilt, in der die Frau als privat-natürlicher Anteil fungiert (vgl. Quinn, 2022). Da Frauen so nicht nur der Status eines Moralsubjekts, sondern auch im alltäglichen Leben der „Subjektstatus“ verweigert und dadurch ein Ausschluss aus der Ethik, aus „Kultur“ und Öffentlichkeit folgte (vgl. Quinn, 2022), war es nötig „[u]nsichtbar Gemachte(s) sichtbar [zu] machen“ (Heimbach-Steins, 2009, S.317).

Der Ursprung der Feministischen Ethik ist die Frauenforschung während der ersten Frauenbewegung (Mitte des 19. – Anfang des 20. Jahrhunderts.). Die zweite Frauenbewegung in den 1960er Jahren während der sozialen Reformbewegungen hatte den allgemeinen gesellschaftlichen Umbruch und Wertewandel als Kritik jahrhundertelanger Frauen-Diskriminierung im Fokus (vgl. Quinn, 2022).

Selbstverständlich gab es viele Gegenbeispiele zu den oben beschriebenen Vorurteilen, wie z.B. Clara Zetkin, Hannah Arendt, Simone de Beauvoir („Das andere Geschlecht/Le Deuxième Sexe“) (vgl. Raters, 2023, S.103) oder Carol Gilligan („Die andere Stimme“ 1984) (vgl. Quinn, 2022). Gilligan war eine Mitarbeiterin von Kohlberg und erweiterte seine Forschung, da sie die schlechten Ergebnisse der Frauen verwunderten und „mit ihrer Kritik an Kohlberg die Blickrichtung auf die in den nachkantischen Moraltheorien vernachlässigten moralischen Werte lenkte“ (Pauer-Studer, 2015a, S.96). Im Zuge dieser Forschung konnte sie zeigen, dass die moralische Entwicklung der Frau nicht minderwertig, sondern schlichtweg anders verläuft. Diese Andersartigkeit drückt sich darin aus, dass Frauen allgemein sensibler auf Bedürfnisse

und Gefühle ihres Gegenübers und eher bereit für die Übernahme von Fürsorge und menschliche Verantwortung sind (vgl. Quinn, 2022). Die Rücksichtnahme kann, laut Gilligan, nur als Defizit gesehen werden, sobald eher die individuelle Leistung als Reife mit Autonomie ausschlaggebend ist (vgl. Quinn, 2022).

So entstehen zwei unterschiedliche Zugänge zu Moral: eine gerechtigkeitsorientierte und eine fürsorgeorientierte Moral (vgl. Quinn, 2022). Damit verbunden ist eine allgemeine Spaltung, die von der Ungleichheit zwischen Männern und Frauen ausgeht: Geist vs. Körper, Verstand/Vernunft vs. Gefühl, Kultur vs. Natur etc. Hierbei werden beide Komponenten bewertet, indem sie als besser oder schlechter eingestuft und einem Geschlecht zugeordnet werden. Geist, Kultur, Verstand etc. werden als besser und männlich eingestuft (vgl. Quinn, 2022). Eine Auflösung dieser Dualismen kann nur dadurch erreicht werden, die Hierarchisierung aufzuheben unter Beibehalten der Geschlechterzuweisung oder umgekehrt (vgl. Quinn, 2022). Durch der ersten Variante der Umwertung können weibliches Selbstbewusstsein sowie frauenidentifizierte Räume entstehen (vgl. Quinn, 2022).

„Traditionelle Definitionen, die ‚Frauen‘ und ‚Männer‘ durch ihnen zugeschriebene Rollenerwartungen (Soziale Rolle) und geschlechtsspezifische Tugenden definieren, passen weder in spätmoderne Lebenswelten, noch kann mit ihnen ein gutes Leben hergestellt werden“ (Quinn, 2022), was Butler als „Gender Trouble“ bezeichnet.

Man spricht also von feministischer Ethik, wenn man die Lebenssituation weiblicher Personen und jegliche Form der Benachteiligung aufgrund ihres Geschlechts analysieren möchte und moralische ethische Themen mit Fokus auf die Frau betrachtet. Auch wenn es keine spezifisch weibliche Moral gibt, existieren innerhalb der Ethik allerdings gewisse Themen, die auch außerhalb einer feministischen Ethik „Frauenthemen“ betreffen, da gewisse ethische Fragen sich aufgrund ihres Geschlechts anders oder nur auf Frauen und deren Körper beziehen, da Frauen aufgrund von Kultur und Natur andere Rollen als Männer erfüllen müssen (vgl. Young, 2005, S.17). Diese Themen umfassen „Reproduktion und Ehe (Schwangerschaftsabbruch, IVF, Familiäre Arbeitsteilung etc.), Frauenhandel und Pornographie, gesellschaftliche und politische Teilhabe (Quoten und Gerechtigkeit etc.), Frauen und Behinderung, Arbeitsaufteilung und Ressourcenverteilung im Gesundheitswesen, Entwicklungspolitik, Informationstechnologien“ (Siegetsleitner, 2008). Besonders gut lässt sich ein geschlechterspezifischer Unterschied in Bezug auf „Frauenthemen“ im ethischen Spannungsfeld des Schwangerschaftsabbruchs zeigen,

da diese an oder im Frauenkörper stattfinden, wodurch Frauen davon unmittelbar direkter betroffen sind als Männer (vgl. Raters, 2023, S.106).

Die oben beschriebenen Denkstrukturen vieler Philosophen und Ethiker sind vermutlich als fruchtbarer Boden dafür anzusehen, dass auch heute noch viele Männer kulturübergreifend Frauen für minderwertig halten und ihnen dadurch diskriminierendes Verhalten entgegenbringen ohne dies als moralisch verwerflich zu erachten. Auch neue, durch den technologischen Fortschritt auftretende ethische Fragestellungen gründen oft in Ansichten, die das Leben einer Frau in irgendeiner Form als minderwertig ansehen und sie dadurch bewusst oder unbewusst benachteiligen. In der Reproduktionsethik findet man beispielsweise den „Pro-Life“-Ansatz, der das Wohl des ungeborenen Kindes als wichtiger wertet als das der Frau. Familiäre Arbeitsteilung fällt auch heute noch überwiegend zum Nachteil der (kulturabhängig) oft auch arbeitenden Frau aus. Die Medizin richtet sich häufig nach dem männlichen Körper als Norm, wodurch die Leben von Frauen gefährdet werden, da man Autogurte für ihre Durchschnittsmaße falsch anpasst, Herzinfarkte übersieht und die Schmerzen von Frauen häufig nicht ernst genug nimmt. Zudem sind Frauen häufiger Opfer von sexualisierter Gewalt und sexueller Belästigung. Das nach wie vor eine Benachteiligung von Frauen in unserer Gesellschaft und im Großteil unserer Welt stattfindet, ist kaum abzustreiten. Gerade wenn eine Mehrzahl an ungerechten systematischen Akten sich gegen Frauen richtet, ist es notwendig sich um eine feministische Theorie der Gerechtigkeit zu bemühen (vgl. Putnam, 2000, S.171f.). Obwohl es immer wieder Versuche gegeben hat, Gerechtigkeit theoretisch zu erfassen, ist Gerechtigkeit ein Konzept, das je nach Lebensumständen und gesellschaftlichen Normen verändert werden kann und muss (vgl. Putnam, 2000, S.172). Unter anderem kann hier als besonders populäres Beispiel Rawls' Gerechtigkeit als Fairness durch Freiheit und Gewissensfreiheit (Toleranz gegenüber verschiedener Lebensvorstellungen) genannt werden, wobei diese Theorie Probleme, von denen spezifisch Frauen betroffen sind, unzureichend Beachtung schenkt (vgl. Putnam, 2000, S.173). Eine universalistische Theorie ist aus feministischer Sicht unzureichend, da Frauen in allgemeinen Konzepten nicht genug mitgedacht werden, was u.a. daran liegt, dass sie als minderwertig betrachtet werden oder kaum an derartigen Theorie und Konzepten mitgearbeitet haben. Vergleichbar ist diese Problematik auch damit, dass Menschenrechte an sich nicht umfassend genug sind, um auch Gefahren, die ganz konkret Frauen betreffen, zu identifizieren und darauf basierend entsprechende Rechte zu etablieren. Daher sind neben universalen Menschenrechten zusätzlich Frauenrechte (sowie z.B.

auch Kinderrechte) notwendig, um Frauen vor Diskriminierung, Verbrechen und anderen Ungerechtigkeiten (zumindest theoretisch) schützen zu können.

3.3. Sexismus und Misogynie

Sexismus ist eine „Bezeichnung für die wertende Annahme, dass sich Frauen von Männern auf Grund ihrer biologischen Unterschiede auch in ihrem Denken und Handeln unterscheiden. Offen wahrnehmbar, aber oft auch sehr subtil geschieht eine einengende, diskriminierende Festlegung auf eine sozial definierte Geschlechtsrolle, auf Stereotype, die gesellschaftlich tief verwurzelt sind“ (Salmhofer, 2004, S.7).

Grundsätzlich bezeichnet der Begriff „Sexismus“ also eine individuelle und strukturelle Diskriminierung von Menschen, die aufgrund des der Person zugeordneten Geschlechts basiert (vgl. Hedtke, 2021, S. 108) und existiert somit parallel zu anderen Diskriminierungsformen wie z.B. Rassismus, Ableismus, Ageismus. Dazu können auch stereotype Rollenbilder, Vorurteile und Handlungen gezählt werden, durch die jede Form von Abwertung, Benachteiligung oder Ausgrenzung erhalten oder noch weiter gefördert werden (vgl. Hedtke, 2021, S.108). Sexismus kommt in vielen unterschiedlichen Formen und Verkleidungen vor (vgl. Sanyal, 2013, S.73). Es gilt eine Unterscheidung zwischen individuellem Sexismus, von einzelnen Personen ausgehend durch abwertende Sprache, Kommentare oder „Witzen“ oder physischem Verhalten und institutionellem Sexismus durch organisatorische Strukturen von Unternehmen, z.B. bei Stellenbesetzungen, Elternzeit oder Lohnverteilung zu treffen (vgl. Hedtke, 2021, S.108).

Sexismus ist Ursache für die Benachteiligung von Frauen und erstreckt sich vom bloßen Mitgemeint-Sein bei männlichen Endungen über schlechter bis nicht bezahlte Arbeit, höhere Arbeitslosigkeitsquoten oder Einstellungs- & Beförderungsdiskriminierung und ufernt in Ausbeutung, Beherrschung und Verfolgung von Frauen aus (vgl. Salmhofer, 2004, S.7).

Frauen sind aufgrund patriarchaler Machtstrukturen der westlichen Gesellschaft häufiger von Sexismus betroffen, obwohl Sexismus grundsätzlich auch gegen Männer gerichtet sein kann. Besonders Menschen, die gewisse binäre Geschlechterlogiken oder normative Geschlechterrolle nicht erfüllen wollen oder können, erfahren Sexismus (vgl. Hedtke, 2021, S.108).

Sexismus beginnt in einigen Teilen der Welt bereits pränatal. In Asien beispielsweise werden aufgrund der Geschlechtssektion weibliche Embryonen abgetrieben. In der Regel liegt bei der natürlichen Geburtsrate ein Geschlechterverhältnis von 104-106:100 (männlich zu weiblich) vor (siehe Abbildung 2). „Mit regionalen Unterschieden und abhängig davon, ob es sich um die Erst-, Zweit-, Dritt- oder Viertgeborenen handelt, verschiebt sich das Verhältnis auf bis zu 200:100“ (Treibel, 2013, S.296).

Diese Zahlen sind nun 10 Jahre alt und das Verhältnis wird zunehmend wieder ausgeglichener. Das Problem des Sexismus, das Ursache für dieses Ungleichgewicht war, besteht weiterhin.

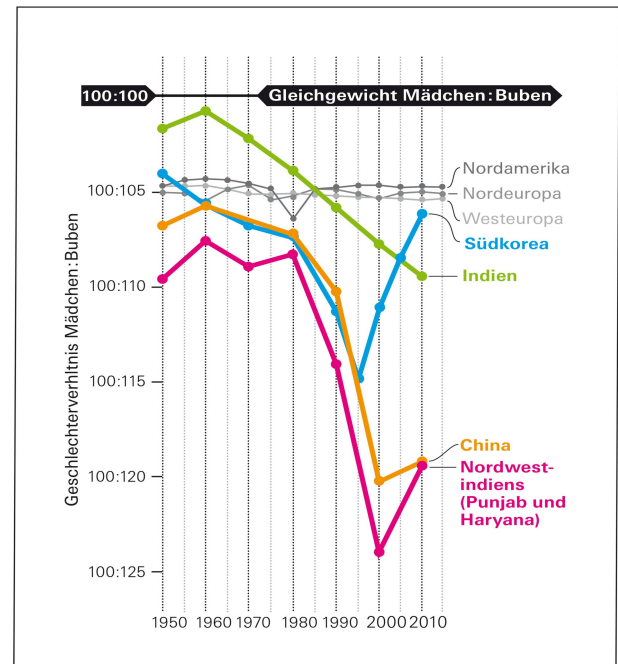


Abbildung 2 - Das Fehlen der Frauen im asiatischen Raum

Misogynie ist eng verbunden mit Sexismus, da beides aus denselben Wurzeln heraus entstammt. Mit Misogynie ist Frauen entgegengebrachte Verachtung, Geringschätzung und allgemein Frauenfeindlichkeit gemeint.

Misogynie ist, wie Sexismus, kein neuartiges Phänomen. Im alten Rom, im Christentum, während der Hexenverfolgungen sowie in Zeiten der Aufklärung gab es immer schon Frauenhass (vgl. Holland, 2008, S.59-215).

Häufig wird misogynies Verhalten an den Tag gelegt, um Mädchen oder Frauen zu kontrollieren. Frauen sollen durch bestimmte Normen in den Schranken gehalten werden und ihre vermeintlichen Pflichten erfüllen (vgl. Manne, 2017, S.20f.). Diejenigen, die diese Rollen und Pflichten nicht erfüllen können oder wollen, werden mit geschlechterspezifischem Hass gestraft, um die unterdrückenden Strukturen weiterhin aufrecht erhalten zu können.

4. Feministisch-Ethische Filmanalyse „Bridget Jones – Schokolade zum Frühstück“

In der vorliegenden Masterarbeit soll der Film „Bridget Jones – Schokolade zum Frühstück“ (Maguire, 2001) durch eine feministisch-ethische Filmanalyse mit dem Fokus auf die ethischen Themenfelder Frauen am Arbeitsplatz, Sexualisierung von Frauen sowie Reproduktion und Beziehungen untersucht werden. Methodisch wird mit der ethischen Filmanalyse nach Bohrmann (siehe Kapitel 2.3) gearbeitet, wobei die ethischen Problemfelder mit der Lupe der Feministischen Ethik (siehe Kapitel 3.2) genauer betrachtet werden. So soll die Forschungsfrage nach Sexismus und (Anti-)Feminismus im Film beantwortet und in aktuelle gesellschaftliche Rahmenbedingungen eingeordnet werden.

4.1. Hintergründiges zum Film

Wie viele andere erfolgreiche Filme basiert auch „Bridget Jones – Schokolade zum Frühstück“ (Maguire, 2001) auf einem Roman. Dieser wurde unter dem Originaltitel „Bridget Jones’ Diary“ (1996) von Helen Fielding, einer britischen Autorin und Journalistin, verfasst. Da die Autorin den Roman als Tagebuch geschrieben hat, wurde auch bei der Verfilmung des Romans darauf geachtet, dieses besondere Charakteristikum in der Erzähltechnik, das einen außerordentlich intimen Einblick in das Filmgeschehen zulässt, beizubehalten. Dies wirkt sich auch auf die Erzählstruktur, sowie die auditive und die visuelle Gestaltung aus.

Regie führt dabei Sharon Maguire, die mit dem Film ihr Spielfilmdebüt feiert. Die Autorin des Originalromans Helen Fielding ist am Drehbuch beteiligt. Der Film weist viele Elemente einer romantischen Komödie auf und kann als klassischer *Chick-Flick* kategorisiert werden (vgl. Kapitel 2.1.3).

Der Film, der 97 Minuten dauert, ist aus heutiger wie damaliger Sicht hochkarätig besetzt. In den Hauptrollen spielen: Renée Zellweger als Hauptcharakter, Bridget Jones, die trotz texanischer Wurzeln den britischen Akzent der Originalsprache perfektionieren konnte, Colin Firth und Hugh Grant als Mark Darcy und Daniel Cleaver, die beiden männlichen Hauptfiguren, die romantisch mit Bridget involviert sind (vgl. IMDb, 2001).

Nicht nur der Inhalt des Filmes wirft Diskussionsfragen in Bezug auf Geschlechterverhältnisse auf, sondern auch die Produktion des Filmes stellt einige Geschlechterklischees infrage. Bei den Dreharbeiten wurden z.B. die Erwartungen der körperlichen Konstitution der involvierten Schauspieler*innen auf den Kopf gestellt. In einem Interview wird u.a. thematisiert, dass Renee Zellweger ungeniert essen konnte so viel sie wollte, während Colin Firth und vor allem Hugh

Grant enorm auf ihr Gewicht und gutes Aussehen achten mussten. Zellweger sagte dazu: “It was nice to say, ‘I’d better have a garlic bread with this pizza. It’s for the good of the film ... It’s my responsibility to have that piece of pie’” (Zellweger in einem Interview über Hollywood.com), was die typischerweise weibliche konnotierte Sorge um das Äußerliche auf die männlichen Kollegen Grant und Firth verschoben hat (vgl. Metzger, 2021, S.152).

4.2. Narrative Ebene

4.2.1. Plot

Bridget Jones ist eine 32-jährige Single-Frau, die in London lebt. Bei einem Neujahrsfest bei ihren Eltern trifft sie auf den geschiedenen Rechtsanwalt für Menschenrechte, Mark Darcy. Das Zusammentreffen der beiden sehr unterschiedlichen, fast gegensätzlichen Charaktere, das vor allem durch Bridgets Mutter forciert wird, verläuft sehr unangenehm für Bridget. Mark ist sehr verurteilend und überheblich ihr gegenüber und beide gehen in Abneigung füreinander wieder getrennte Wege.

Zurück in London beginnt Bridget eine Affäre mit ihrem Chef Daniel Cleaver, der von Beginn des Filmes an als typischer begehrenswerter Macho charakterisiert wird und den Bridget anschnauzt. Nach ein paar anzüglichen E-Mails und Flirts im Büro gehen die beiden nach Bridgets peinlichem Auftritt bei einer Buchpräsentation, bei der sie auch Mark Darcy wiedersieht, auf ein Date und beginnen so ihr Verhältnis miteinander. Dort erzählt Daniel, dass Mark Darcy ihm seine Frau ausgespannt hat, wodurch Bridget Mark als miesen, langweiligen Fiesling abstempelt. Bridget lässt sich auf die Affäre mit Cleaver ein und hofft in ihm den langersehnten Beziehungspartner zu finden, den sie sich so sehr wünscht und den ihre Mutter sowie die Gesellschaft auch von ihr verlangt. Bei einem Wochenendtrip am Land („Ein Kurzurlaub bedeutet wahre Liebe“ Timecode: 0:32:06), bei dem sie auch Mark und Natasha treffen, wird klar, dass Mark nichts von Cleaver hält und darum auch keinen Hehl macht. Cleaver lässt Bridget bei diesem Trip jedoch sitzen, was zu großer Enttäuschung bei Bridget (und deren Verwandten) führt. Als sie nach einer ernüchternden Familienfeier nach London zurückkehrt und Trost bei Cleaver sucht, erfährt Bridget, dass er eine Affäre mit einer Arbeitskollegin aus New York hat. Daraufhin verliert Bridget einmal mehr ihren Glauben an die Männer und beschließt ihr Leben selbst in die Hand zu nehmen. Sie kündigt ihren Job, bei dem sie ohnehin viel Sexismus erdulden muss, widmet sich ihrer Fitness, ersetzt ihre Männer-Ratgeber-Literatursammlung durch Selbsthilfe-Ratgeber. Doch auch an ihrem neuen Arbeitsplatz erfährt Bridget Sexismus von ihrem Arbeitgeber. Trotz oder gerade wegen einigen

anfänglichen Fauxpas gilt Bridget bald als beliebte Nachrichtenreporterin. Durch die Hilfe von Mark Darcy wird ihr ein hoch-exklusives Interview möglich, dass ihre Karriere sehr stark vorantreibt. Dadurch kommen Darcy und Bridget sich näher und so kommt es auch dazu, dass Mark ihr bei der Vorbereitung ihres Geburtstagsdiners mit Freund*innen unter die Arme greift und dieses mit ihr verbringt. Zu diesem Dinner stößt auch Cleaver, der Bridget leicht angetrunken gesteht, dass es ein riesengroßer Fehler war, sie zu betrügen und dass ihm, als er sie im Fernsehen gesehen hat, klargeworden ist, dass sie die einzige Frau für ihn ist, mit der es funktionieren kann.

Bridget lehnt ihn ab. Daraufhin folgt eine Schlägerei zwischen Darcy und Cleaver. Bridget verurteilt Mark für sein animalisches Verhalten. Erst später bei ihren Eltern klärt sich das zerrüttete Verhältnis zwischen Darcy und Cleaver für Bridget auf. Daniel habe mit Marks Ehefrau geschlafen, nachdem die beiden Männer lang befreundet waren und nicht umgekehrt, wie Daniel Bridget das Zerwürfnis erklärt hatte. Durch diese Information sieht Bridget Mark Darcy nochmal in einem neuen Licht. Auf der Rubinhochzeit von Darcys Eltern gesteht Bridget ihm ihre Liebe, woraufhin sie erfährt, dass Mark nach New York gehen wird und von einer angedeuteten Verlobung mit Natasha. Bridget macht sich einmal mehr durch eine peinliche und unbeholfene Rede vor allen Gästen zum Gespött und ist daraufhin wieder an einem Tiefpunkt angekommen.

Als ihre Freund*innen zu einem Ablenkungstrip nach Paris abholen wollen, kommt Mark unerwartet vorbei. Er wird für sie in London bleiben, Natasha ist nicht mehr im Bilde, sie küssen sich trotz einiger ungünstiger Umstände mitten im Schneegestöber und haben schlussendlich zusammengefunden. Happy End!?

4.2.2. Die Dramatische Grundstruktur

Die dramatische Grundstruktur eines Films besteht in der Regel aus 3 Teilen: Exposition, Konfrontation und Auflösung. „Bridget Jones – Schokolade zum Frühstück“ (Maguire, 2001) startet mit der Exposition, in der wir den Hauptcharakter Bridget Jones im Setting einer Neujahrsparty bei ihren Eltern kennen lernen. In den ersten Minuten des Films werden die Zuseher*innen vor allem in Bridgets tragisches Schicksal als Single-Frau eingeführt, womit Bridgets „Backstorywounds“ (vgl. Krützen, 2006, S.30–37) geklärt werden. Die ersten Worte und somit das erste Thema des Filmes treffen den Nagel gleich direkt auf den Kopf: Bridget soll (wieder einmal) bei diesem Anlass mit irgendwelchen Männern, die sie in der Regel

sterbenslangweilig und unattraktiv findet, verkuppelt werden. Ihre Mutter spricht also sofort verheißungsvoll an, dass die Darcys auch da seien. Mark und Bridget sind sich allerdings im ersten Eindruck äußerst unsympathisch.

Obwohl es gleich zu Beginn des Films durch die Affäre mit Daniel Cleaver, Bridgets Chef, so wirkt, als wären Bridgets erbärmlichen Single-Tagen ein Ende gemacht und ihr Märchen von der perfekten Romanze mit einem Alpha-Mann wahr geworden, scheint die Erfüllung ihrer Träume und Bedürfnisse sogleich wieder zu platzen, indem sie ihn in Flagranti erwischt und erkennen muss, dass er ihr untreu ist (Timecode: 0:42:04). Dieser Moment, in dem Bridget im sexy Häschen-Kostüm vor der anderen Frau, die nackt auf der Badewanne sitzt, steht, bildet den ersten großen „Plot point“ und somit den ersten Wendepunkt (vgl. Field, 2001, S.12f.). Es kommt zur Konfrontation: Ab diesem Zeitpunkt gibt Bridget es offiziell auf, Männern nachzujagen und ersetzt ihre Männer-Dating-Bücher durch Selbstliebe- und feministische Literatur (Timecode: 0:47:17). Es erfolgt eine Wandlung vom passiven Opfer der Männer und der Dating-Gesellschaft im Allgemeinen zu einer starken selbsternannten feministischen Akteurin, die ihr Schicksal selbst in die Hand nimmt. Sie lernt in dieser Konfrontation einen neuen Blickwinkel auf Dating kennen. Erst als sie sich als starke Frau behauptet hat, ihren Job kündigt etc. ist sie offen für eine reife und gesunde Beziehung zu Mark Darcy, was die Auflösung, den dritten Teil der dramatischen Grundstruktur von „Bridget Jones – Schokolade zum Frühstück“ (Maguire, 2001) einleitet.

Obwohl es in der Konzeption der Held*innenreise Geschlechterunterschiede gibt und die Theorie hauptsächlich von Männern für Männer aufgestellt wurde, ist auch bei Bridget deutlich eine Held*innenreise (vgl. Vogler, 2007, S.56) aufbauend auf Joseph Campbell und Carl Gustav Jungs tiefenpsychologischen Ansätze erkennbar. Die Konstruktion der Held*innenreise ist typisch für amerikanische Filme und beruht auf antiken mythologischen Vorlagen. Trotz der geschlechterspezifischen Merkmale der Held*innenreise treffen doch viele der Stufen geschlechtsunabhängig auf den Menschen als solchen zu. Grundsätzlich wäre eine geeignetere frauenspezifische Form der Heldinnenreise wahrscheinlich eher die Spirale oder konzentrische Kreise als eine lineare Grade, wie man sie bei männlichen Helden erkennen kann (vgl. Vogler, 2007, S.25f.). Dass der Aufbau der Held*innenreise aber geschlechterunabhängig auch für die kindliche Heldin Bridget Jones anwendbar ist, wird in folgender Aufstellung kurz gezeigt:

1. Gewohnte Welt: Die Exposition, die meist eine gewohnte, langweilige oder unzureichende Umwelt der Held*innen zeigt, ist im Film das London der 1990er Jahre: Bridget ist durch

ein Schneegestöber am Weg zu ihren Eltern, die das alljährliche Truthahn-Curry veranstalten. Sie ist Single und das ist schlecht. Sie hat sich daran gewöhnt, dass sie dort jedes Jahr verkuppelt werden soll und nimmt, wenn auch darunter leidend, die Situation als gegeben hin.

2. Ruf des Abenteuers: Bridget nimmt sich vor, sich nur mehr auf emotional-reife Männer einzulassen. Durch den Flirt mit ihrem Chef per E-Mail handelt sie jedoch genau gegen diesen Vorsatz und lässt sich so auf den Ruf des Abenteuers ein. Obwohl ihr klar ist, dass sie keinen verlässlichen Mann daten wird, erhofft sie doch in ihrem Inneren Bestätigung und eventuell eine langfristige Beziehung, die in einer Ehe endet.
3. Weigerung: Da er als der Büro-Macho verschrien ist, nimmt sie sich vor, sich zunächst nicht auf den Flirt einzulassen. Sie nimmt seine Einladung zum Abendessen zunächst nicht an. Er umwirbt sie und sein Jagdinstinkt wird getriggert.
4. Begegnung mit dem Mentor: Als Bridgets Mentor*innen sind ihre Freund*innen Shazzer, Jude und Tom jederzeit im Einsatz. Sie sagen ihr, wie sie sich Cleaver gegenüber verhalten soll. Distanziertheit und Desinteresse sind maßgeblich dafür, Daniel um den Finger zu wickeln. Sie soll ihn ignorieren, um sein Interesse noch zu steigern und seinen Jagdinstinkt sowie sein Verlangen weiter zu steigern.
5. Überschreiten der ersten Schwelle: Bridget geht nach der Blamage auf dem Event mit Cleaver essen und danach mit ihm nachhause. Ihre Vorsätze sind alle gebrochen. Ihr Bedürfnis nach Liebe und Bestätigung ist zu groß. Sie lässt sich emotional wie sexuell auf Cleaver ein.
6. Bewährungsprobe: Die Gartenparty, bei der Bridget eine große Blamage erlebt und sich viel gefallen lassen muss, kann als Bewährungsprobe eingestuft werden. Eigentlich sollte die Gartenparty das erste gesellschaftliche Event werden, zu dem sie mit einem Mann erscheint und es allen Kritiker*innen beweisen kann. In ihrem knappen Outfit muss sie einiges über sich ergehen lassen, da Cleaver sie kurz zuvor sitzen gelassen hat und somit das Event schwänzt, für das Bridget ihn bereits angekündigt hat, um sich zu endlich von den Forderungen der Gesellschaft erlösen zu können. Sie verzeiht ihm sein Fernbleiben.
7. Vordringen zum empfindlichsten Kern: Bridget kommt völlig erschöpft zu Cleaver, um sich trösten zu lassen und die schreckliche Party zu vergessen. Dort ist sie bereits misstrauisch. Sie findet heraus, dass Daniel sie betrügt. Ihre schlimmsten Ängste werden wahr. All ihre Unsicherheiten treten ans Tageslicht und werden durch den Betrug noch verschlimmert. Was sie immer befürchtet hat, wird wahr: Sie ist nicht genug, sie ist mangelhaft. Deshalb wurde sie durch ein jüngeres, schlankeres, schöneres Model ersetzt.

8. Entscheidende Prüfung: Zuerst verfällt Bridget, wie man es von ihr kennt, in Selbstmitleid und igelt sich ein. Doch dann entscheidet sie sich gegen diese Strategie. Sie will ihr Leben wieder selbst in die Hand nehmen – diesmal wirklich. Sie trainiert, sie wirft ihre Schokolade weg, trinkt Alkohol, tauscht ihre Männer-Ratgeber gegen Selbsthilfe- und Empowerment-Literatur aus und sucht sich einen neuen Job. In dieser maßgeblichen Phase oder Stufe der Held*innenreise fungieren „unsere Neurosen, emotionalen Narben, Laster, Abhängigkeiten, unsere Selbstbeschränkung“ (Vogler, 2007, S.123) als Entwicklungshemmer von denen man sich erst lösen muss, um die Verwandlung zur besseren, erfolgreichen Version des Selbst vollziehen zu können. Bridgets Schwäche ist ihre Unsicherheit und Unzufriedenheit mit sich selbst sowie ihr unterdrücktes Verlangen nach männlicher Bestätigung oder einer erwachsenen, aber aufregenden und nicht spießigen Beziehung.
9. Belohnung: Sie erhält bald, wenn auch nach einigen missglückten Vorstellungsgesprächen eine Stelle beim Fernsehen, wie sie Daniel auch genüsslich unter die Nase reibt. Ihre Emanzipation trägt zum ersten Mal sichtbar Früchte.
10. Rückweg/Auferstehung: Bei ihrem neuen Job passiert Bridget in ihrem ersten Fernseh-Beitrag erneut ein Fauxpas. Doch sie gibt nicht auf und boxt sich unermüdlich durch ihren Schlamassel. Durch die Hilfe von Mark Darcy kann sie ihren peinlichen Auftritt wieder wettmachen, indem sie ein exklusives Interview in einem medial sehr heißbegehrten Fall übernimmt. So kann sie ihren Ruf wiederherstellen und wird sowohl in ihrem neuen Arbeitgeber und ihren Kolleg*innen als auch privat für diesen Erfolg gefeiert.
11. Wandel des Selbst: Dieses Stadium ist dadurch gekennzeichnet, dass ein Feind besiegt wurde. Die Heldin hat sich weiterentwickelt. Durch die Ablehnung Cleavers nach dem Duell zwischen ihm und Mark Darcy um die Gunst Bridgets hat Bridget einen wichtigen Schritt getan. Sie nimmt den Vorsatz vom Beginn des Films nun tatsächlich ernst und beruft sich auf ihre Ideale und ihren Wert, den sie nach und nach immer mehr realisiert. Erst nach dieser Wandlung erfährt sie von der Mutter die tatsächliche Vorgeschichte zwischen Mark und Daniel. Sie kann sich nun endgültig durch ihre individuelle Wandlung gegen Daniel Cleaver und für den reifen Mark Darcy entscheiden. Sie schafft es, sich auf Mark und eine erwachsene Beziehung einzulassen und möchte ihm seine Gefühle gestehen.
12. Ende der Reise: Für Bridget endet die Reise vorerst in dem Kuss mit Mark Darcy. Ihre Freunde jubeln, als sie die beiden vereint sehen. Im Schneegestöber, das mit dem Gestöber am Beginn des Filmes einen Rahmen bildet, finden die beiden endlich zueinander. Obwohl Mark die schlechten Dinge kennt, die Bridget über ihn in ihrem Tagebuch geschrieben hat,

sieht er darüber hinweg und kauft ihr ein neues Tagebuch, das den Neuanfang für Bridget und den Anfang ihrer gemeinsamen Beziehung signalisieren soll.

4.2.3. Charakterisierungen

4.2.3.1. *Bridget Jones*

Die 32-Jährige Bridget Jones aus London wird als äußerst optimistischer, unzensierter Tollpatsch dargestellt. Sie trägt gerne weit ausgeschnittene oder durchsichtige Blusen und kurze Röcke, die den Zuseher*innen als „zu“ kurz verkauft werden, da sie auch tatsächlich von den Kostümbildner*innen zu knapp geschnitten sind. Öfters sieht man sie auch in kindlichen Pyjamas oder verkleidet als sexy Playboy-Bunny. Sie steht im Gegensatz zu der klassischen Femme fatale, die durch Anmut, Sexappeal und geheimnisvoller Aura den Männern den Kopf verdreht. Ein besonderes Markenzeichen Bridgets ist ihr eigentümlicher watschelnder Gang. Trotz ihrer Makel bleibt Bridget bei den Männern und im Beruf nicht erfolglos. Durch ihre tollpatschige und natürliche Art wirkt sie sympathisch und liebenswert. Sie bewirkt einerseits Fremdscham andererseits möchte man ihr unter die Arme greifen und sie aus dem Schlamassel, in das sie sich immer wieder hineinmanövriert, retten. Sie betreibt Selbstreflexion in Form ihres Tagebuchs, das als Impuls dient, ihr Leben wieder in den Griff zu bekommen. Darin ist Bridget äußerst selbstkritisch und geht sehr hart mit sich selbst vor Gericht, wenn sie Fehler macht, was nicht selten vorkommt, da gerade auf diesen Fauxpas der Humor des Filmes basiert: Sie scheltet sich immer wieder als „dumme“ oder „törichte Bridget“, „komme aus zerrütteten Familienverhältnissen, bin in allen Bereichen eine Niete“ und dokumentiert akribisch ihr Gewicht, Kalorien sowie ihren Nikotinkonsum. Sie ist eine sehr positive und hilfsbereite Person. Für Freund*innen und ihren Vater steht sie jederzeit mit gut gemeinten Beziehungstipps zur Verfügung. Sie ist sehr vertrauensselig und romantisch veranlagt („Ein Kurzurlaub bedeutet wahre Liebe“: Timecode: 0:32:06). Bridget befindet sich auf einer Reise zur Selbstliebe. So geliebt zu werden, wie sie ist, ist ein großes Ideal und Ziel, das sie verfolgt. Bridgets Coping-Strategien, wenn wieder etwas schiefgeht, sind fragwürdig. Sie suhlt sich zu Beginn des Films oft gerne in Selbstmitleid, während sie gegen Ende hin etwas mehr Resilienz und Emanzipation zeigt. Als Cleaver sie mit der „Ami-Zicke“ betrügt, beschließt sie, sich nicht unterkriegen zu lassen. Sie entscheidet sich deshalb statt Trübsal zu blasen erstmal für Wodka.

Bridget hat ein Ideal vor Augen, das sie unbedingt erreichen möchte. Bei diesem Prozess zeichnet sie auch aus, dass sie nicht besonders viel Durchhaltevermögen oder Konsequenz besitzt. Meist schafft sie es nicht wirklich, durchzuziehen, was sie sich vornimmt: Mit dem

Rauchen aufzuhören, fragwürdige Männer zu meiden oder abzunehmen, was sie für das Publikum äußerst greifbar und sympathisch macht.

4.2.3.2. *Daniel Cleaver*

Daniel wird von Bridget als „Büro-Macho“ deklariert, noch bevor er das erste Mal in einer Szene auftritt. Er ist ein typischer Alpha-Mann und Womanizer. Gekleidet ist er meist in Business-Casual mit Hemd, aber nicht allzu förmlich, was seine lässige Art betont. Dass es Daniel, ein Mann der Frauen, mit der Treue nicht ganz so genau nimmt, ist von Anfang an vorauszuahnen. Er ist sowohl im Umgang mit Frauen als auch in seinem Job sehr selbstbewusst und erfolgreich. Er strahlt Stärke und Charisma aus. Er ist ein Meister des Flirtens und wirkt sehr witzig. Seine Unnahbarkeit macht ihn sehr mysteriös, interessant und begehrenswert. Eine Entwicklung ist im Laufe des Films nicht wirklich bei ihm beobachtbar. Er scheint der Typ Mann zu sein, der gerade das haben will, was er nicht bekommen kann. Er jagt seinen Sexualpartnerinnen gerne nach und hat Spaß an diesem „Spiel“. Verantwortung, Pflichtgefühl, und Fürsorge weist er stark von sich. Überraschend verlobt er sich mit der Frau, mit der er Bridget betrogen hat, löst diese aber später wieder auf und gesteht Bridget seine Liebe.

4.2.3.3. *Mark Darcy*

Mark Darcy wirkt wie ein Gegenentwurf zu Cleaver. Sein Name spielt auf Mr. Darcy aus Jane Austens Roman „Stolz und Vorurteil“ an⁴. Er ist sehr zurückhaltend, reserviert, ernst und wirkt spaßbefreit. Seine Körperhaltung ist sehr gerade und steif. Er wird als erfolgreicher Anwalt für Menschenrechte sehr erfolgreich und professionell dargestellt. Man sieht ihn meistens fein angezogen mit Anzug und Krawatte und häufig mit seiner Arbeitskollegin Natasha, was die beiden, die auch auf sozialen Events meistens an Fällen arbeiten, sehr ambitioniert wirken lässt. Mark Darcy hat in seinem Elternhaus eine sehr konservative Erziehung erhalten und war finanziell wohl von klein auf gut abgesichert. Er wirkt sehr intellektuell, was durch sein Studium in Cambridge noch verstärkt wird. Da er eher humorlos dargestellt wird, wirkt er in den geschmacklosen Weihnachtspullis und –krawatte seiner Mutter sehr albern. Obwohl er wie ein erwachsener selbstbestimmter Mann dargestellt wird, der souverän mitten im Leben steht und gerne Kontrolle hat, scheint er sich von seiner Partnerin Natasha sehr leicht

⁴ Schauspieler Colin Firth hat 1995 in der 6-teiligen BBC-Fernsehserie Mr. Darcy verkörpert, weshalb die Rolle des Mark Darcy in Bridget Jones auf ihn zugeschnitten wurde. Grundsätzlich lassen alle Charaktere Parallelen zu Austens Vorlage aus dem Jahr 1813 ziehen. Daniel Cleaver entspricht beispielsweise Wickham. (siehe „Bridget Jones – Schokolade zum Frühstück“ (Maguire, 2001), DVD / Bonus: Hinter den Kulissen).

herumkommandieren zu lassen. Obwohl er sich offenbar doch zu Bridget hingezogen fühlt, reicht ein Fingerschnippen von Natasha, um ihn von Bridget abzubringen.

4.2.3.4. Pam Jones, Bridgets Mutter

Pam Jones wird als sehr egozentrische Frau im etwas höheren Alter dargestellt. Als Mutter ist sie Bridget gegenüber sehr kritisch und ihre Beziehung zueinander sehr durchzogen und aufgeladen. Sie ist sehr bedacht darauf, sie „unter die Haube zu bekommen“, obwohl sie selbst im Film zwischenzeitlich eine Trennung von ihrem Ehemann durchlebt (Auszug aus dem gemeinsamen Zuhause: 0:30:00). Da sie sich von ihrem Mann nicht mehr begehrt oder wertgeschätzt fühlt, lässt sie sich auf eine Affäre mit Julian, einem oberflächlichen Media-Shop-Verkäufer, ein. Pam ist eine Person, die stark in die Privatsphäre ihrer Tochter eindringt und deren Grenzen häufig überschreitet. Sie teilt ihrer Tochter sehr viele Details über ihr Sexleben mit, die diese nicht wirklich hören will, in Momenten, in denen sie auch wirklich gar keine Zeit dafür hat. Pam scheint oft so mit sich selbst beschäftigt, dass sie die Bedürfnisse ihres Gegenübers (meistens ihrer Tochter) nicht bemerkt oder bewusst über diese hinwegsieht.

4.2.3.5. Colin Jones, Bridgets Vater

Colin Jones ist ein sehr ruhiger und gemütlicher Mann. Er ist Bridgets Vater. Während die Mutter sehr exzentrisch wirkt, macht Colin einen sehr vernünftigen und geerdeten Eindruck. Da er sich jahrzehntelang auf seine Frau verlassen hat, ist er nach der Trennung sehr hilflos und betrübt. Grundsätzlich wirkt er sehr passiv und unscheinbar. Die Beziehung zwischen ihm und Bridget wirkt sehr stabil und positiv. Die beiden vertrauen sich und sind ein gutes Gespann. Bridget ist ihm nach der Trennung eine große Stütze. Die beiden sind sich sehr ähnlich, was ihre Coping-Strategien angeht. Beide suhlen sich in Selbstmitleid, sitzen rauchend und trinkend vor dem Fernseher und wirken gelähmt anstatt sich aktiv an einer Problemlösestrategie zu versuchen.

4.3. Visuelle Analyse

Die visuelle Gestaltung des Films wird stark geprägt von Farbgebung, Kameraperspektiven. Nahaufnahmen und Darstellungen aus Bridgets point of view sowie dem Einsatz von Medien im Film. Für ebendiese Aspekte, die den Inhalt und die Aussage des Films durch diese filmischen Mittel färben und hervorheben, werden in den folgenden Unterkapiteln beispielhaft relevante Szene und deren Bedeutung beschrieben.

4.3.1. Tagebuch-Einträge

Da der Film auf einem Roman, der ursprünglich in Form von Tagebucheinträgen verfasst wurde, basiert, wurde versucht, diesen besonderen Charakter der Geschichte dadurch zum Ausdruck zu bringen, dass immer wieder gewisse Zeilen, die Bridget in ihr Tagebuch schreibt, auch synchron auf der visuellen Schiene des Films, in das Bild integriert, gezeigt werden. Zu Beginn des Films als Bridget alleine und verkaterter wieder in ihrer Wohnung angekommen ist, beschließt sie erstmalig, Tagebuch zu schreiben. Zwei exemplarische Beispiele dafür: Während sie hineinschreibt, erscheint in ihrer Handschrift „Pfund: 136, Zigaretten: 42, Alkoholeinheiten: 50“ auch im Bild für die Zuseher*innen. Später im Film wird erneut ein wichtiger Tiefpunkt Bridgets, der sich schlussendlich auch als Wendepunkt herausstellt, gezeigt, indem man sieht, wie sie den Titel ihres Tagebuchs „Bridget Jones’s Tagebuch“ zweimal durchstreicht und darunter „Tagebuch von Bridget Jones – Alte Jungfer und Wahnsinnige“ schreibt.

4.3.2. Farbgebung

Der Beginn des Filmes zeigt Bridget am Weg zum jährlichen Truthahn-Curry bei ihren Eltern. Es ist verschneit und die Farben sind sehr kühl und grau gehalten. Alles wirkt sehr trostlos, was durch die melancholische Hintergrundmusik und Bridgets hoffnungslose Narration noch verstärkt wird. Dieses Bild ändert sich schlagartig, als Bridget das Haus der Mutter betritt. Sofort schlägt die Musik um. Es ist nun beschwingte Musik, zu der gepfiffen wird (Magic Moments“ von Perry Como), statt trauriger zu hören. Die Farben des Bildes erstrahlen mit dem Umschwung der Musik plötzlich in neuem Glanz und die Farbgebung wird ganz warm. Durch die Fenster sieht man plötzlich Sonnenschein, was eigentlich nur durch einen unrealistisch starken Wetterumschwung möglich wäre. Dies könnte als das Eintauchen Bridgets aus ihrer trostlosen Single-Welt in das familiäre Heim verstanden werden, das als gesellschaftliches Ideal Wärme und Geborgenheit ausstrahlt.

Der Film startet nicht nur mit einem Schneegestöber, sondern endet auch damit, als Mark Darcy und Bridget endlich zueinander finden und sich küssen. Während der Beginn des Filmes in sehr kühlen Farben gehalten ist, zeichnet sich der Schneesturm am Ende des Filmes durch seine Wärme aus. Durch die gelblich-orange Beleuchtung durch die Straßenlaternen wirkt die Szene trotz der Kälte viel einladender und wärmer.

Eine Szene, die im Film von der visuellen Gestaltung heraussticht, da die Szenerie sich völlig verändert, ist wohl die Bootszene. Die Szene wurde draußen im Grünen auf einem idyllischen kleinen Teich aufgenommen. Bridget und Daniel (und Mark und Natasha) sind mit kleinen

Booten unterwegs. Während Mark und Natasha ihrer juristischen Arbeit nachgehen, blödeln Bridget und Daniel herum. Daniel gibt ein geschmackloses Gedicht zum Besten, sie zitieren Austen und Titanic. Die natürliche Belichtung wirkt fast paradiesisch und Bridget lacht so ausgelassen wie sonst nie im Film. Der Umgang zwischen Bridget und Cleaver wirkt sehr harmonisch und die beiden wirken so als ob sie richtig in ihrer „jungen Liebe“ aufgehen. Sie verbringen eine außerordentlich gute Zeit, während man Mark sehnsüchtig zu ihnen herüberblicken sieht und Natasha das Verhalten der beiden als kindisch abtut. Der Einsatz der Natur in der Szene könnte als traumartige Ausgestaltung Bridgets romantischer Fantasien betrachtet werden. Es ist eine Flucht vor der Realität, die zurück in London in Form von Cleavers Betrug auf sie wartet.

Eine weitere Szene, in der die Farbgebung spannend ist, folgt, als Bridget einen Anruf von ihrem Vater erhält. Den Grund für den Anruf erkennt man, als Bridget in ein Einkaufszentrum geht, um dort ihre Mutter anzutreffen, die neu als Vorführerin in einer Teleshopping-Sendung entdeckt wurde. Das Einkaufszentrum ist hell, fast grell beleuchtet und steril weiß. Die Mutter erstrahlt im Gespräch mit ihrer Tochter durch den hellen Hintergrund. Nach diesem für Bridget recht verstörendem Gespräch, bei dem die Mutter sehr egoistisch wirkt, sieht man Bridget in der nächsten Szene das Haus ihrer Eltern betreten. Dort findet sie ihren Vater auf dem Boden sitzend. Das Wohnzimmer ist dunkel, unaufgeräumt, Essensreste sind auf Tellern angehäuft, eine Weinflasche steht am Tisch. Nun spricht sie auch mit ihm über die Trennung der Eltern. Auffällig ist bei der visuellen Darstellung der beiden Szenen, dass die Mutter sowie ihre Umgebung und die Farbgebung sehr strahlend, positiv, offen an der Bar im Einkaufszentrum und sogar hoffnungsvoll wirkt, während die Darstellung des Vaters im Wohnzimmer als geschlossenem Raum sehr düster, dunkel und



Abbildung 3 - Bridget zu Weihnachten

hoffnungslos wirkt. Dies betont das Beziehungsverhältnis und die Abhängigkeit zwischen den Eltern. Etwas später im Film findet man auch Bridget in einer ähnlichen Situation gemeinsam mit ihrem Vater zu Weihnachten vor, um einen ihrer Tiefpunkte zu signalisieren (siehe Abbildung 3).

4.3.3. Kameraperspektiven und Szenenaufbau

Im Film werden häufig besondere Kameraperspektiven, wie z.B. die Froschperspektive, Nahaufnahmen und Aufnahmen aus dem „point of view“ von Bridget Jones eingesetzt, deren Funktion anhand einiger Beispiele in diesem Kapitel erklärt werden soll.

Besonders der Beginn des Filmes weist einige maßgebliche und spannende Kameraeinstellungen auf. Bridget lernt Mark beim Truthahn-Curry ihrer Eltern kennen. Als sie ihn zum ersten Mal sieht, dreht sich Mark Darcy in Slowmotion um, während Bridget denkt: „Vielleicht ist das der umwerfende Super-Mann, auf den ich mein ganzes Leben lang gewartet habe“ (Timecode: 0:03:22).

Später im Gespräch mit Mark lacht Bridget sehr viel (siehe Abbildung 4). Es scheint als versuche sie hier, die unangenehme Atmosphäre wegzulachen. Später sieht man Mark Darcy im Gespräch mit seiner Mutter, in dem er begründet, warum Bridget für ihn absolut uninteressant ist (Timecode: 0:04:43). Hierbei sind die beiden fokussiert. Bridget ist



Abbildung 4 - Kennenlernen zwischen Bridget und Mark

währenddessen im Hintergrund unscharf im Bild zu erkennen und erstarrt, da sie alles mit anhört. Darcy und seine Mutter blicken zu ihr und wissen, dass sie es gehört hat. Bridget versucht die peinliche Stimmung zu kaschieren und palavert darüber, wie sehr sie Truthahn-Curry liebe, um dann zwischen beiden hindurchzugehen. Sie lächelt Mark freundlich aber sichtlich peinlich berührt an. Freeze. „Und da war er. Genau jetzt. Genau jetzt war dieser Moment.“ (Timecode: 00:05:01). Sie zieht aus diesem Gespräch den Schluss, dass sie etwas verändern muss, damit nicht der schlimmste Fall der Fälle eintritt und sie allein sterben muss.

Eine weitere Szene, in der speziell mit der Kameraeinstellung gespielt wird, ist zu sehen, als Bridget den E-Mail-Verkehr mit Daniel im Büro beginnt. Bridget scheint zu wissen, dass die Nachricht sowie der E-Mail-Verkehr unpassend sind, da sie sich im Büro umblickt, um nicht ertappt zu werden. Hierbei schwankt die Kamera suchend herum und zeigt die Mitarbeiter*innen aus Bridgets *point of view* beschäftigt. Die Kombination der audiovisuellen Elemente in dieser Szene sind besonders spannend, da der Inhalt der E-Mails wie im inneren Monolog auf auditiver Ebene vorgelesen werden und auf visueller Ebene die Reaktionen der beiden Konferierenden gezeigt werden, die ihre Reaktionen auch in Echtzeit durch die Glastür

und räumliche Nähe sehen können. Der Einsatz dieser Glastür bei der Szenengestaltung bringt also eine besondere Funktion mit sich. Auch nach Cleavers Betrug hat die Glastür, die keine Chance sich zurückzuziehen oder zu verstecken bietet, eine prägnante Rolle.

Nach dieser Szene sieht man Bridget über eine Brücke gehen und sich vornehmen, das Flirten mit dem Büro-Macho einzustellen. Im nächsten Schnitt sieht man sie sehr sexy gekleidet, in dem kurzen schwarzen Rock und einer durchsichtigen Bluse unter der ihr schwarzer BH deutlich zu sehen ist. Es scheint als ob sie damit einen Köder auslegen will, bei dem Cleaver auch anbeißt und ihr erneut eine anzügliche Nachricht schreibt. Sie spielt hier in ihrer Weiblichkeit ganz bewusst mit ihren Reizen. Da sie sich schon eingestehen muss, dass sie ihren ersten Vorsatz nicht eingehalten hat, nimmt sie sich vor, zumindest nicht zu viel in den Flirt hineinzupretieren, woraufhin ein Schnitt in Bridgets Vorstellung folgt, während sie den Hochzeitsmarsch summt (Timecode: 0:14:24).

Am Tag nachdem die beiden die Nacht zusammen verbracht haben, erstrahlt die Welt für Bridget in einem neuen Licht. Sie taucht, wie am Anfang des Films in die Wärme des heteronormativen Beziehungsglücks ein. Die Sonne strahlt mit Bridget um die Wette, als sie erneut über die Brücke geht. Werbeanzeigen für große Marken wie Samsung, McDonalds, Coca-Cola und Nescafé umrahmen eine digitale Anzeige, die die Rolle ihres Tagebuchs übernimmt und anzeigt: „Date: Weds, Something the Somethingth. Weight: 131lb, Have replaced food with sex. Cigarettes: 22... all post-coital“. Zeit spielt nun also keine Rolle mehr, nun da sie endlich die langersehnte Romanze bekommt. Auch Essen braucht sie nicht mehr als Coping-Strategie, um sich zu beruhigen. Nach diesem Erfolg und der stolzen Präsentation auf der Anzeigetafel sieht man im nächsten Schnitt Cleaver und Bridget erneut im Bett miteinander.

Auch die Bettszene, die nach dem romantischen Tag mit den Booten auf ihrem Wochenendausflug folgt, ist aus schnitttechnischen Gründen interessant. Der Dialog darüber, ob Cleaver Bridget liebe erfolgt so, dass jeweils entweder nur Bridget oder nur Cleaver im Frame sind, während sie sprechen (Dialog siehe Kapitel 4.5.3.1). Gemeinsam im Bild sieht man sie gar nicht. Während die Kamera aus ihrem Hotelzimmerfenster hinauszoomt, hört man Bridget weiterhin kichern. Ihr Lachen überschneidet sich auf der visuellen Ebene mit einem tanzenden Hochzeitpäarchen in Vogelperspektive, das ihren intimen letzten Tanz der Nacht hat. Dieser Szenenabschluss deutet ganz konkret auf Bridgets Wunsch nach Ehe hin, der unerfüllt ist und mit Daniel Cleaver als Partner auch unerfüllt bleiben wird.

Kurz darauf folgt eine Szene, die die Momente vor der vermeintlichen Kostümparty zum Thema „Pfarrer und Flittchen“ zeigt. Bridget ist hier ganz getreu dem Motto als Playboy- bzw. sexy Häschen verkleidet (siehe Abbildung 5). Daniel hat ihr in der vorherigen Szene die Hasenohren eigenhändig aufgesetzt und sie dann vor Ort abgeliefert, da er vorgibt dringend aus Business-Gründen zurück nach London zu müssen. Das Motto wurde allerdings abgesagt, was Bridget schmerzlich feststellt, als sie inmitten einer stilvoll und fein gekleideten



Abbildung 5 - Bridget im Häschenkostüm

Partygesellschaft ankommt. Dass Cleaver ihr eigenhändig die Ohren aufgesetzt hat, verdeutlicht, welchen Anteil er an ihrer Blamage hat. Sie hat ihn bereits angekündigt, um es endlich allen zeigen zu können, dass sie, Bridget Jones, nun einen heißen Partner gefunden hat. Nun wirkt sie wie eine Versagerin, die sich aufgrund ihres einsamen und albernem Auftritts zum Gespött macht.

4.3.3.1. *Point of view*

Ein weiter auffälliger Beobachtungsaspekt auf der visuellen Ebene tritt im Bereich der Komik des Films auf. Diese Komik basiert zumeist auf Kosten Bridgets. Diese Szenen, die für Bridget besonders beschämend und unangenehm sind, sind oft so aufgebaut, dass es wirkt als stünde sie auf der einen Seite und alle anderen Menschen, meist Partygäste, Gäste einer Gesellschaft oder Publikum auf der anderen. In diesen Situationen sehen wir als Rezipient*innen des Films die Blicke der Menschen aus Bridgets Perspektive. Dadurch ist man als Zuseher*in noch stärker peinlich berührt, da dadurch eine ganz andere Nähe zur Situation entsteht und eine tiefere Empathie beim Publikum forciert wird. Es wird hier eine subjektive Kamera, die den „point of view“ von Bridget zeigt, eingesetzt (vgl. Bohrmann, 2018, S.52). Dies ist z.B. bei ihrem Auftritt auf der vermeintlichen „Flittchen und Pfarrer“-Party so aufgebaut, dass sie auf der Feier eintrifft und man alle Partygäste im Bild sieht, die Bridget völlig entrüstet, belustigt oder fast angewidert ansehen außer „Onkel“ Geoffrey, der sie anzüglich ansieht und ihr Hasenschwänzchen wie eine Hupe benutzt, wobei er dementsprechende Geräusche macht. Erneut ist ihr Po in Nahaufnahme. Bevor er ihr Hasenschwänzchen erneut berühren kann, schlägt Bridgets Mutter ihm die Hand weg. Vor allem von Natasha kommen sehr abwertende Worte zu den Darcys: „Das ist wirklich höchst merkwürdig, was manche Männer attraktiv finden“ (Timecode: 0:37:43). Auch die Mutter begrüßt sie, indem sie sie mit einer „Durchschnittsprostituierten“ vergleicht.

Auch bei Abendessen bei Magda und Jeremy ist der Einsatz des „point of view“ sehr ähnlich. Alle schauen sie an und verbildlichen die Gesellschaft, die Rechenschaft von Bridget dafür verlangt, warum sie und viele Frauen in ihren 30ern unverheiratet sind. 10 Personen scheinen genau auf der anderen Seite des Tisches zu sitzen während sie wie vor Gericht steht und die Frage wie eine Stellvertreterin im Namen aller Single-Frauen der Welt beantworten muss.

Bei der Rubinhochzeit der Darcys wird dieses Mittel ebenfalls eingesetzt: Marks Vater kündigt seine Seniorpartnerschaft in New York und eine mögliche Verlobung mit Natasha an („Auf Mark und seine Natasha“ – Timecode: 1:22:15). Bridget schreit daraufhin „Nein, nein!... Das ist nur so furchtbar schade, für England, einen so großartigen Juristen zu verlieren, ...“ und stammelt vor sich hin. Wieder starrt die versammelte Gesellschaft sie entgeistert an.

Eine weitere Szene, die kurz Bridgets point of view einsetzt, passiert, als Bridget gedemütigt von der Party zurück nach London flieht. So entdeckt Bridget und aus ihrem point of view auch die Zuseher*innen die Frau, mit der Daniel sie betrügt, als die Tür zum Badezimmer in Slowmotion aufschwingt. Sowohl die Frau als auch Bridget und Daniel sind in diesem Slowmotion-Ausschnitt sichtbar, während dramatische Musik die Szene begleitet.

4.3.3.2. Froschperspektive

In den komischen Szenen wird die Kameraeinstellung auch auf andere Weise geändert: Als Bridget betrunken nach einem Barabend mit ihren Freund*innen aus dem Taxi fällt, wird sie von unten aus der Froschperspektive gefilmt, fast als ob sie auf die Kamera drauffällt (Timecode: 0:11:43). Auch als sie beim Bonfire-Night-Beitrag von der Feuerwehrrutsche rutscht wird sie aus der Froschperspektive gefilmt (Timecode: 0:11:43). Häufig werden Bridgets Schwächen und Makel, wie ihr Hintern oder ihre watschelnden Beine, die sich auf die Waage stellen, aus der Froschperspektive präsentiert, was die Sympathie bei den Zuseher*innen anregen soll (vgl. Metzger, 2021, S.152).

4.3.3.3. Nahaufnahmen

Eine Serie von Close Ups ist noch ziemlich am Anfang des Filmes zu finden. Man sieht Bridget zunächst in ihrer gemütlichen Wohnung mit einem kleinen Kamin und „Frasier“ im Fernsehen, ganz typisch mit Wein, Eiscreme, Zigaretten auf der Couch im Schlafanzug. Nachdem sie zu „All by myself“ lipsynct, gibt es ein Close up, bei dem sie sich Mascara mit Wattepad von den Augen wischt. Sie sitzt am Boden und will Tagebuch schreiben. Wieder ein Close Up: Man

sieht ihre Füße bzw. Beine, die zur Waage gehen und sich auf diese stellen. Ein Schlüpfer klebt an ihrem Oberschenkel, den sie sich abnimmt. Erst dann sieht man wieder ihren ganzen Körper. In der nächsten Szene erscheint Cleaver in einem Close Up, als der Aufzug aufgeht, er wird von Bridget bereits angekündigt.

Die Nahaufnahmen-Einstellung wird häufig für Kussszenen verwendet. So auch in „Bridget Jones“. Das Date, auf das Bridget und Daniel nach der Buchpräsentation gehen, endet mit einem sanften, romantischen Kuss, der als Nahaufnahme gezeigt wird. Obwohl sie vor dem Kuss erklärt, dass sie ein Taxi nehmen wird, sieht man im nächsten Schnitt, wie Daniel sie durch seine Wohnung auf Sofa trägt und hinlegt, wo sie aus Vogelperspektive beim Knutschen gezeigt werden. Eine weitere Kuss-Nahaufnahme sehen wir am Ende des Filmes, als der Kuss zwischen Mark Darcy und Bridget im Schneegestöber gezeigt wird.

Die häufigste Nahaufnahmen-Einstellung im Film jedoch zeigt Bridgets Po im Zoom (siehe Kapitel 4.5.1.2): Das erste Mal kommt dies beim Truthahn-Curry in Bridgets Elternhaus vor. Geoffrey, ein Bekannter der Familie, grapscht ihr an den Po.

Als Daniel Cleaver, Bridget und Fitzherbert gemeinsam im Aufzug sind, fasst Cleaver ihr an den Hintern, was ebenfalls durch eine Nahaufnahme zu sehen ist, woraufhin ein Cut zu Bridgets erschrockenem Gesicht gezeigt wird, während Daniel von der Position seiner Hand unbewegt scheint. Eine Nahaufnahme ihres Hinters ist wieder zu sehen, als sie sich in ihre Spanx⁵ hineinzwängt und erneut als sie schon am Weg zum Event ist und die Spanx unter ihrem Kleid zurechtzuziehen versucht.

Bevor sie die Feier betritt, enttäuscht, dass Daniel sie doch nicht begleiten konnte, gibt es erneut eine Nahaufnahme davon, wie sie mit ihrem Po, auf dem ein Hasenschwänzchen befestigt ist, wackelt. Ansonsten trägt sie zu diesem Anlass ein sehr weit ausgeschnittenes schwarzes Korsett, Handschuhe, die ihr bis zu den Ellbogen reichen, Netzstrümpfe und schwarze Stilettos.

Bei Bridgets erstem Fernsehbeitrag zur Bonfire-Night rutscht sie frühzeitig von einer Feuerwehrrampe, soll wieder hochklettern und nochmal herunterrutschen. Alles geht schief und die Reporter-Kamera filmt unter ihren, v.a. für diese Aktivität, zu kurzen Rock. Man sieht einmal mehr ihren Hintern in Nahaufnahme. Diesmal passiert die Nahaufnahme allerdings nicht nur auf der Ebene der Rezipient*innen des Films, sondern auch in Bridgets Umwelt, da der Beitrag im Fernsehen ausgestrahlt wird und die Blamage und der Humor hier noch stärker auf

⁵ Figurformende Unterwäsche, die den weiblichen Körper den Schönheitsidealen annähern soll.

ihre Kosten gehen, da die Distanz zu ihren Mitmenschen viel geringer ist als zum tatsächlichen Publikum. Ebendiese Szene spielt sie selbst auf ihrem eigenen Fernseher immer wieder ab: „UUUuoah“ hört man sie dabei im Hintergrund. Ihr Fazit: „Hintern so groß wie Brasilien“ (Timecode: 0:52:18). In dieser Szene wird Bridgets Versagen erneut zusätzlich aus der Froschperspektive aus Sicht der Kamera des Reporter*innen-Teams gezeigt.

Ein letztes Mal wird ihr Hintern in Nahaufnahme präsentiert, als sie am Ende des Films in ihrem Tiger-Höschen im Schneegestöber Mark Darcy nachläuft (Timecode: 1:29:30).

Der Film ist so angelegt, dass er Bridget und ihr Versagen durch filmische Mittel zum Objekt des Humors macht, was durch verschiedene Kameraperspektiven verdeutlicht wird. Die anderen Protagonist*innen lachen über sie. Auch das Publikum kann über sie lachen – oder die Tragik ihrer Rolle anerkennen und nach einer Dekonstruktion des Humors des Films kritisch hinterfragen, warum gelacht wird.

4.3.4. Zusammenschnitte und Collagen

Im Film werden an mehreren Stellen Zusammenschnitte verwendet. Ein besonderer Zusammenschnitt ist Bridgets Vorbereitung auf die Buchpräsentation, bei der sie ihren Chef Mr. Fitzherbert ankündigen soll: Rauchend rasiert sie sich die Beine, entfernt mit Kaltwachsstreifen unter Schmerzen Körperhaare aus ihrem Intimbereich, verwendet eine Hautbürste, um ihre Haut so weich und straff wie möglich zu machen und Cellulite vorzubeugen bzw. diese zu behandeln. Sie überlegt, welche Art von Unterwäsche sie am besten anziehen soll und entscheidet sich schließlich für ihre Spanx und gegen sexy Reizwäsche, da sie sich durch die Spanx einen wohlgeformten, schlankeren Körper verspricht. Diese Entscheidung fällt sie, da sie die Wahrscheinlichkeit für sexuellen Kontakt mit einem Mann für zu gering hält. Mit einem Buch in der Hand probt sie gewisse Phrasen und lernt diese quasi auswendig oder versucht Eigennamen verschieden betont auszusprechen, während sie nebenbei staubsaugt. In einem Zusammenschnitt zwischen den Szenen, die sich zuhause ereignen und Szenen, in denen sie in einer Bar von ihren Freund*innen Tipps erhält, wie sie sich intelligent und sexy geben kann und Konversation betreiben kann, wird die Vorbereitung dargestellt.

Als Bridget am Boden ist, sieht sie sich mit zwei Optionen konfrontiert: sich unterkriegen zu lassen, oder nicht. Sie entscheidet sich für „Oder nicht“. Man sieht sie beim Wodka-Shots trinken, woraufhin die Kamera um sie herschwankt, was ihre Trunkenheit verdeutlicht, die

darin mündet, dass sie umkippt und auf den Boden fällt. Dort sieht sie vor ihrem inneren Auge nochmal die gesamte Affäre zwischen Daniel und ihr in bildhaften Ausschnitten vor sich abspielen, von der Hochzeitvorstellung bis hin zu dem Moment, in dem Daniel ihr von der Verlobung mit Natasha erzählt.

Bridget strampelt sich auf einem Hometrainer-Fahrrad ab (siehe Abbildung 6), wirft leere Wodka- und Weinflaschen, Schokolade und Zigaretten in den Mülleimer, u.a. auch ihre Frauenratgeber z.B. mit dem Titel „What Men Want“, „How men think“ und zu guter Letzt „How to make men want what they don't think they want“, woraufhin sich der Deckel des Mülleimers schließt.



Abbildung 6 - Bridget am Trainer

Im nächsten Schritt stellt sie stattdessen Bücher mit den folgenden Titeln in ihr Regal: „How to get what you want – And want what you have.“ „Life without Men“, „Women who love men are mad“ und macht programmatisch deutlich, dass sie ihre Rolle als hilfloses und ausgeliefertes Opfer der Männer nicht mehr weiterspielen will. Sie geht erneut über die Brücke, diesmal scheint die Sonne sie so kräftig an, wie bei keiner Einstellung zuvor. Sie scheint erleuchtet zu sein. Sie agiert von nun an unabhängig und selbstbestimmt. Sie braucht keinen Mann. Sie sucht nach verschiedenen Jobanzeigen beim Fernsehen und wird nach einigen gescheiterten Versuchen (siehe Kapitel 4.3.4) bei „Sit Up Britain“ genommen (Timecode: 0:48:48).

4.3.5. Visualisierung von Bridgets Gedanken

Besonders an der visuellen Gestaltung des Films ist, die Visualisierung ihrer Gedanken, da Bridget aus ihrer Ich-Perspektive im Tagebuchstil erzählt. Ein gutes Beispiel hierfür sind die Hochzeitphantasien, die bei ihr auftreten, sobald sie den Flirt mit Daniel Cleaver beginnt (siehe Abbildung 7). In dieser Vorstellung hört man Hochzeitglocken, sieht ihre Mutter in Nahaufnahme, die überglücklich lächelt und durch ein Ausweichen nach rechts aus der Kamera den Blick auf Bridget und Cleaver am Traualtar in weißem Kleid und Anzug, eine



Abbildung 7 - Bridgets Hochzeitphantasien

Hochzeitstorte daneben freigibt, dahinter Bridget Freund*innen und Mr. Fitzherbert, während es Rosenblätter regnet. In diesem kurzen Ausschnitt ist die Farbgebung sehr viel strahlender als es generell über den Film hinweg zu beobachten ist.

Eine andere Stelle, an der Bridgets Gedanken von der Realität entgleisen, ist bei der Buchpräsentation zu finden: Sie hat eine Vorstellung darüber, wie sie Darcy und Perpetua einander so vorstellt, wie sie sie wirklich wahrnimmt anstatt der freundlichen Version, die sie für gesellschaftlich akzeptiert und intellektuell hält.

Eine weitere Vorstellung Bridgets wird an einem ihrer Tiefpunkte gezeigt. Man sieht wie sie von Hunden nach ihrem Tod angefressen wird, da sie einsam und allein alt wird und stirbt. Ein absolutes Horrorszenario für sie.

4.3.6. Der Einsatz von Medien im Film

Immer wieder im Film werden Medien v.a. in Form des Fernsehens eingesetzt. An Bridgets Tiefpunkt gleich zu Beginn des Filmes und nach dem Betrug von Cleaver scheint das Unterhaltungsmedium ihre Form der Ablenkung zu sein. Besonders die Auswahl des Fernsehprogramms nach der Trennung bietet interessante Inhalte:

Nachdem man gesehen hat, wie Bridget am Boden zerstört in ihrer Badewanne sitzt, befindet sie sich im nächsten Schnitt vor ihrem Fernseher. Zuerst läuft ein Film über eine Frau, die über ihre letzte Chance ein Kind zu bekommen redet, da sie 36 Jahre alt ist. Danach ist ein Horrorfilm im Fernsehen zu sehen, in dem eine Frau sehr blutig ermordet wird und danach tot in eine Badewanne sinkt – dann schaltet sie erneut auf eine Tierdokumentation über Löwen um: „der Löwe penetriert das Weibchen und verlässt es dann.“ (Timecode: 0:43:53)

Besonders präsent werden die Medien im Film natürlich, als Bridget einen Job beim Fernsehen annimmt. Unbeholfen sieht man sie bei ihrem ersten großen Einsatz bei der Bonfire-Night über einen Fernsehbildschirm im Studio, in dem sie sich geduckt links unten aufhält. Man kann hier unter anderem an ihrer Körperhaltung sehr gut erkennen, dass sie keinerlei Erfahrung vor der Kamera hat. Trotzdem will ihr Boss Bridget in mehr Make-Up, Mini-Rock mit Feuerwehrhelm am Kopf und einem Schlauch in der Hand. So soll sie eine Stange runterrutschen und sofort ein Interview führen. Die gesamte Szene wird von ihrem Chef bewusst sehr sexy und sexualisiert inszeniert. Die Stange erinnert in diesem Kontext stark an Poledance.

Bridget versucht optimistisch und selbstbewusst zu sein, scheitert jedoch kläglich. Der Beitrag endet in einer Großbildaufnahme ihres Hinters und einer landesweiten Blamage für Bridget.

Aber nicht nur Bridget ist im Fernsehen zu sehen. Auch ihre Mutter tritt im Fernsehen auf, als sie einen Job bei einem Werbesender annimmt. Hierbei ist spannend, dass sie lediglich als Vorzeigerin auftritt und selbst nicht spricht, da ihr Chef und Liebhaber Julian den Rest übernimmt. Dabei grinst sie überschwänglich in die Kamera.

Die Fernsehauftritte der Mutter führen auch später im Film zu einem wichtigen Wendepunkt: Bridget und ihr Vater sitzen mit Kronen auf dem Kopf zu Weihnachten vor dem Fernseher und sehen die Mutter und ihre Affäre beim Verkauf von Uhren. Als sie abschalten, kommt kurz darauf die Mutter bei der Türe herein. Ihre Karriere ist fast analog mit dem Ausschalten des Fernsehers beendet.

Darauf folgt der Wochenendausflug von Bridget und Daniel aufs Land. Hierbei ist die Kostümwahl medien-rezeptionsgeschichtlich spannend: Bridget trägt eine Sonnenbrille und ein Tuch stilvoll um ihren Kopf gewickelt, um ihre Frisur bei der Fahrt mit dem Cabrio nicht zu strapazieren. „Hurra – Bin keine tragische alte Jungfer mehr!“ (Timecode: 0:31:43). Dadurch, dass sie sich selbst nicht mehr in dieser Rolle sieht, kann sie sich richtig wohl fühlen. Der Ausflug ist aufgebaut wie ein „Old Hollywood Get-away“. Bridget selbst zieht in ihrer Narration den offensichtlichen Vergleich zu Grace Kelly. „Fühle mich wie Leinwand-Göttin“. Dieses anmutige Motiv geht schnell verloren, als Bridget in ihrer tollpatschigen Manier ihr Grace Kelly-Kopftuch bei der Cabrio-Fahrt verliert und dadurch eine unschöne Fahrtfrisur entsteht: „Vielleicht wirke ich nicht ganz so elegant, wenn etwas schiefgeht.“ (Timecode: 0:32:17), muss sie sich eingestehen, als man sie mit dieser Fahrtfrisur als Resultat beim Einchecken vor der Hotelrezeption sieht.

4.4. Auditive Analyse

Da der Film, wie bereits erwähnt, auf einem Tagebuch basiert, ist die auditive Ebene häufig asynchron. Bridget ist die Erzählerin ihrer Geschichte, weshalb die Tonquelle häufig nicht im Bild zu sehen ist (vgl. Hickethier, 2012, S. 92–93). Der Soundtrack des Films ist besonders eng verwoben mit dem Plot und den handelnden Charakteren. Diese enge Verbindung lässt sich unter anderem auf das Genre *chick flick*, dem der Film entspricht, zurückführen. „Bridget Jones – Schokolade zum Frühstück“ (Maguire, 2001) gilt als prominentes Beispiel, wenn nicht sogar

als Prototyp des Genres, dafür, wie ein Soundtrack das Narrativ eines Films verstärken kann (vgl. Rüll, 2008, S.84).

4.4.1. Soundtrack und Musik

Der Soundtrack von „Bridget Jones“ ist sehr passend gewählt. Das bedeutet, dass einige Lieder im Film mehrmals verwendet werden und damit einen Rahmen spannen, der für die Zuseher*innen gute Orientierung ermöglicht. Der Soundtrack ist so gewählt, dass aktuelle Probleme und Situationen der handelnden Figuren sich in den Lyrics widerspiegeln, wodurch mit den intertextuellen Bedeutungen der Lieder gespielt wird (vgl. Rüll, 2008, S.85). Die Verbindung des Soundtracks und dem Inhalt des Films wird dadurch noch stärker hervorgehoben, dass auch Bridget immer wieder aktiv mit den Liedern interagiert. Sie singt Playback zu „All by myself“ (Jamie O’Neal) oder kündigt „I’m Every Woman“ (Chaka Khan) aktiv für die Zuseher*innen an. Als Charakter im Film „hört“ sie Teile des Soundtracks also selbst auch mit.

Eine Übersicht des Soundtracks⁶:

1. Out auf Reach – Gabrielle
2. Respect – Aretha Franklin
3. It’s Raining Men – Geri Halliwell
4. Have You Met Miss Jones? – Robbie Williams
5. I’m Every Woman – Chaka Khan
6. Kiss That Girl – Sheryl Crow
7. Killin’ Kind – Shelby Lynne
8. Someone Like You – Dina Carroll
9. Not Of This Earth – Robbie Williams
10. Love – Rosey
11. Stop, Look, Listen (To Your Heart) – Diana Ross/Marvin Gaye
12. Dreamsome – Shelby Lynne
13. It’s Only A Diary – Patrick Doyle
14. Pretender Got My Heart – Alisha’s Attic
15. All By Myself – Jamie O’Neal
16. Ring, Ring, Ring – Aaron Soul

⁶ Der Soundtrack als solcher ist bis heute als CD verfügbar, lässt sich aber auch auf dem Audio-Streaming Dienst, Spotify finden.

Bei den Interpret*innen des Soundtracks fällt auf, dass mehr Lieder von Frauen als von Männern gesungen werden. Dies ist typisch für das Genre *chick flick* (vgl. Rüll, 2008, S.85). Im Film wird grundsätzlich sehr häufig mit Musik gearbeitet, weshalb eine Unterscheidung zwischen dem Soundtrack und der Hintergrundmusik gemacht werden muss.

Bei Bridgets Eintreffen zur Gesellschaft des Truthahn-Currys ist im Hintergrund „Can’t take my eyes off you“ (Frankie Valli and the 4 Seasons) zu hören. Mark Darcy dreht sich in Slowmotion um. Bridget denkt, eventuell ist er der Mann, auf den sie immer gewartet hat und ihre allererste gemeinsame Konversation mit Mark Darcy beginnt auf die Zeilen „I love you baby“ des Refrains. Zurück in London sehen wir sie ihr tragisches Single-Leben zelebrieren, in dem sie *Lipsyncing* zu „All by myself“ (Jamie O’Neal) betreibt, dabei in eine eingerollte Hochglanzzeitschrift als Mikrofon-Ersatz singt und aus vollem Herzen eine Performance hinlegt.

Als nächstes wird „Respect“ von Aretha Franklin angespielt „What you want, baby I got it/What you need, you know I got it.“, sobald von Bridgets Chef, Daniel Cleaver, die Rede ist und er aus dem Aufzug tritt. Der Songwahl für diesen Auftritt könnte man eine gewisse Ironie abgewinnen, da Daniel Cleaver bestimmt nicht als „respektvoll“ gegenüber Frauen beschrieben werden kann, allerdings genau das hat, was alle wollen. Bridgets schmachttende Reaktion auf ihn, lässt auch eine gewisse Gemeinsamkeit mit den Zuseher*innen zu (vgl. Rüll, 2008, S.85). Der Auftritt ist so konzipiert, dass Daniel Cleaver als begehrenswert erkennbar gemacht wird, was genau gegen Bridgets Vorsatz verstößt. Sie will keine Affären mehr mit „Alkoholikern, Workaholics, Beziehungspeinigern, Spannern, Größenwahnsinnigen, emotionalen Flachwichsern und Perversen“ (Timecode: 0:07:55) haben. Daniel Cleaver erfüllt gleich mehrere dieser Ausschlusskriterien. Allerdings kann der Einsatz dieses Songs auch als eine Vorausschau auf das Ende der gemeinsamen Zeit im Büro verstanden werden. Denn der Song wird nochmal aufgegriffen, als Bridget bei Cleaver kündigt und unter Bewunderung ihrer ehemaligen Arbeitskolleg*innen erhobenen Hauptes das Büro verlässt.

Direkt nach Daniels erstem Auftritt wird eine Rückblende zur Firmen-Weihnachtsfeier gezeigt, bei der Bridget mit einer Zigarette in der Hand und einem Karaoke-Mikro falsch und laut den Text zu „Without you“ (Harry Nilsson) trällert, um den Zuseher*innen, die Unerreichbarkeit Daniels zu zeigen. Während Bridget und Daniel ihren E-Mail-Flirt beginnen, ist im Hintergrund „Don’t get me wrong“ (The Pretenders) zu hören, was sicher nicht zufällig für diese Stelle gewählt wurde und die Ironie des Filmes unterstreicht, da der Flirt zwischen beiden auf

Mehrdeutigkeit, Prägnanz und Ironie aufbaut und durchaus falsch verstanden werden kann. Im Song wird parallel über sexuelle Belästigung gesprochen, während auch Bridget Cleaver – wenn auch mit ironischem Tonfall – sexuelle Belästigung per E-Mail vorwirft. Als sich Bridget nun doch auf ihn einlässt, macht sie einen Spaziergang, der von „Stop, Look, Listen (To Your Heart)“ (Diana Ross/Marvin Gaye) begleitet wird. Sie spaziert völlig erfüllt über die Tower Bridge (Timecode: 0:26:27) und das obwohl sie es selbst besser weiß, als sich auf den „Büro-Macho“ einzulassen.

Als Bridget einmal mehr beschließt ihr Leben in den Griff zu bekommen, spricht sie, wie bereits erwähnt, den Soundtrack ganz bewusst an und stellt dadurch einen kleinen Ausbruch aus den vier Wänden des Films dar: Sie kündigt Chaka Khan für den Zusammenschnitt ihrer Wiederauferstehung an: „I’m Every Woman“.

Nachdem Bridget endlich darüber aufgeklärt ist, wer in der Beziehung Darcy-Cleaver der wahre Bösewicht ist, kann sie ihre Gefühle zu Mark akzeptieren und will diesen nachgehen. Nach der langen Verzögerung dieses Prozesses kann sie es kaum erwarten, die Handlung voranzutreiben. Sie scheucht ihren Vater am Weg zu den Darcys vom Lenkrad weg, um selbst schneller zur Rubinhochzeit fahren zu können. Ihr ist jetzt kein Weg zu weit und sie will keine Zeit mehr verlieren zu „Ain’t No Mountain High Enough“ (Timecode: 01:17:20).

„Out of reach“ (Gabrielle) kommt im Film vor, als Bridget zurück nach London fährt, während Mark im Flugzeug am Weg ist, um seine neue Arbeitsstelle in New York anzutreten (Timecode: 01:23:27). Sie sind füreinander unerreichbar.

Eine Stelle, die auditiv sehr spannend ist, wird gezeigt, als Bridget im Büro von Mr. Fitzherbert unangebracht angestarrt wird. Während er in ihre Nähe kommt und ungeniert auf ihre Brüste starrt, ertönt dramatische Musik, die an Hai-Attacken aus alten Hollywood Filmen erinnert.

Bei der Prügelei zwischen Cleaver und Darcy ist „It’s Raining Men“ (Geri Halliwell) zu hören, das paradoxerweise durch einen völligen Bruch mit „Happy Birthday“ in einem Restaurant, in das sie gefallen sind, unterbrochen wird, während die Rauferei auf visueller Ebene durch das Aufblitzen der Stromleitungen begleitet wird.

Aber auch im Hintergrund wird immer wieder Musik eingesetzt, z.B. als stilvolles Ambiente bei der Buchpräsentation oder beim „Date“ zwischen Bridget und Cleaver danach im Restaurant.

Aber nicht nur Musik, ob nun als Soundtrack oder im Hintergrund, wird im Film auf auditiver Ebene eingesetzt. Bridgets Unbeholfenheit, Unsicherheit und Tollpatschigkeit wird oftmals auditiv untermalt, in Form einer quietschenden Glastür, als sie Cleavers Büro nach seinem Betrug betritt oder ein nicht „funktionierendes“ Mikro bei der Buchpräsentation.

4.4.2. Sprache

Auch die Sprache in „Bridget Jones – Schokolade zum Frühstück“ (Maguire, 2001) ist aus analytischer Sicht sehr interessant. Die Sprache ist grundsätzlich häufig elliptisch, da auch das Drehbuch in Tagebuchformat verfasst wurde. Der Tagebuchcharakter wird im Film sehr konsequent aufgegriffen und ermöglicht eine enorme Nähe zur Hauptfigur, da das Tagebuch als sehr informeller Texttyp besonders viel über den inneren Monolog Bridgets verrät. Bridgets Narration kommt hauptsächlich über Kommentare aus dem Off.

Im Film wird sehr häufig derbe Sprache verwendet, sowohl Bridget als auch ihre Freundin Shazzer, die fast ikonisch für ihre Sprache steht, verwenden in der deutschen Fassung des Filmes äußerst häufig das Wort „Scheiße“. Besonders bei Shazzer ist allerdings, dass sie „ohne ihren heiligen feministischen Zorn recht farblos [wirkt]: In der englischen Originalversion des Films sagt sie noch oft „fuck“ statt Feministisches zu äußern (d. h. Feminismus wird unter dem männlichen Blick zum F-Wort)“ (Metzger, 2021, S.147). Des Weiteren gibt es noch mehrere Stellen, an denen die Übersetzung wohl auch ganz gezielt anders gewählt wurde, sich hierbei natürlich aber die Konnotation des Gesagten verändert. Als Pam ihre Tochter zum Truthahn-Curry begrüßt, sagt sie im Deutschen „Du kriegst nie einen Freund, wenn du aussiehst, als würdest du unter der Brücke wohnen.“, während sie sie im Englischen mit „You’ll never get a boyfriend, if you look like you’ve wandered out of Auschwitz.“ empfängt (vgl. Metzger, 2021, S.144). Warum man diese Veränderung v.a. in der deutschen Synchronisation vorgenommen hat, ist aufgrund der Nähe Deutschlands und dem deutschen Sprachraum mit dem Nationalsozialismus erklärbar, während andere Veränderungen nicht so augenscheinlich sind.

Den Film genauer auf seine sprachlichen Unterschiede, die sich durch die Übersetzung aus der Originalsprache Englisch ergeben, zu analysieren, gibt sicher viele spannende Ergebnisse her,

würde aber den Rahmen dieser Masterarbeit sprengen, weshalb dieser Aspekt an dieser Stelle nur eine kurze Erwähnung findet soll.

Außer derb, ist die Sprache im Film häufig auch sehr ironisch. Es werden schreckliche Dinge gesagt, die aber genauso schlimm wie richtig sind. Es wird z.B. von sexueller Belästigung, die von Cleaver ausgeht, gesprochen (Timecode: 00:13:00). Ironischerweise folgt auf diese Sequenz unmittelbar Bridgets Hochzeitssummen, wenn sie an Cleaver denkt.

Dieser ironische Tonfall ist charakteristisch für den Film, da Ironie Distanz zu Gefühlen, die zu zeigen uncool wäre, schafft (vgl. Metzger, 2021, S.146). Außerdem dient die Ironie dazu, dass man sich selbst schon im vorausblickend zum Objekt des eigenen Humors macht und dadurch jedweden Kritiker*innen den Wind aus den Segeln kann (vgl. Metzger, 2021, S.146). Besonders die Frage nach dem Objekt des Humors ist im Film ein spannendes Problemfeld. Ironie kann dadurch instrumentalisiert werden, um sich unantastbar und auch weniger verletzlich und angreifbar zu machen. Als Bridget als Häschen verkleidet zu Cleaver in die Wohnung kommt und ihr Liebesgeständnis vom Wochenausflug zurücknimmt, begründet sie auch, sie habe es ironisch gemeint und spricht damit den Tonfall des Filmes explizit an (Timecode: 0:41:39).

Auch der Flirt zwischen Daniel und Bridget baut auf einer gewissen Ironie auf, die es möglich macht, gewisse Dinge wie z.B. sexuelle Belästigung am Arbeitsplatz anzusprechen, ohne die Schwere, die das Problem eigentlich mit sich bringt. Auf ihrem Date bezeichnet Cleaver Bridget auch als „kleine Schlampe“ (Timecode: 0:23:41), was ungestraft und unkommentiert passiert. Bridget sieht das nicht sichtbar als Angriff. Das Gefährliche an dieser für postfeministische Medieninhalte klassischen Ironie ist, dass man sexistische, homophobe oder anderweitig verletzende Inhalte als Scherz abtut bzw. einfach darüber lacht (vgl. Gill, 2007, S.159) und dadurch z.T. misogynen Botschaften rechtfertigt, wodurch Männer dazu eingeladen werden könnten, Frauen weiterhin als Sexobjekte abzuwerten (vgl. Gill, 2007, S.160).

Eine andere Szene im Film, an der die Komik des Filmes sehr stark auf Kosten Bridget passiert und die Zuseher*innen über ihre Sprache sehr viel über Bridgets Charakter erfahren können, sofern man nochmal genauer hinsieht und den „Lacher“ nicht einfach unreflektiert, aber dankend annimmt, ist die Buchpräsentation (Timecode: 0:18:20). Dabei funktioniert erst das Mikro nicht. Sobald sie ihre Rede beginnt, redet sie sich innerhalb von ein paar Sätzen in einen Strudel der Fremdscham. Bridget ist in diesem Moment eine klassische *people pleaserin*. Da

sie das bei der Präsentation vorgestellte Buch ganz gemäß dem Marketing als „bestes Buch ihrer Zeit“ lobt, bemerkt sie, dass auch viele andere Autoren anwesend sind, denen sie an der Stelle auch Komplimente machen möchte. Niemand würde davon ausgehen, dass diese anderen Autoren durch ihre Worte verletzt wären. Bridget aber hat das Gefühl hier nochmal nachlegen zu müssen: „ausgenommen von Ihren Büchern (blickt einen Autor an), ... und Ihren...(blickt einen anderen Autor an)“. Sie wiederholt sich oft und stockt in ihrer Rede. Schließlich soll sie Mr. Fitzherbert vorstellen. Auch hier gibt es viele Wiederholungen. Sie stottert: „Mr. Mr., Mr. Fitzherbert.... Denn das ist ihr Name.“ Hier sehen wir, wie sie nach Worten ringt, während ihr Kopf, den wir über den inneren Monolog hören immer wieder „Tittenherbert“ anstatt seines eigentlichen Namens „Fitzherbert“ ein, da er ihr in der Arbeit oft und ungeniert auf ihre Brüste starrt. Der Abend endet in einer Blamage und Bridget ist verwundbar, weshalb Cleaver prompt zum Angriff überschreitet und sie aus der unangenehmen Situation „herausrettet“. Sie gehen gemeinsam essen und nachher zu Daniel nachhause, wo sie sich das erste Mal küssen und ihre Affäre beginnen (Timecode: 00:25:14).

4.4.3. Inkongruenz zwischen Bild und Ton

Am Weg zum Truthahn-Curry fängt Bridget sofort jemand namens „Onkel“ Geoffrey ab, der sie küsst und ihr an den Hintern greift. Man sieht Bridget unangenehm berührt, aber doch lächelt sie, während die auditive Ebene wiedergibt, wie sie die Berührung und den vermeintlichen „Onkel“ in Relation setzt und dadurch klarstellt, dass ein Übergriff stattfindet. Hier ist eine sehr spannende Inkongruenz zwischen visueller und auditiver Ebene, die im Film wie ein Motiv an mehreren Stellen beobachtbar ist und womöglich auch Bridgets innere Spaltung verdeutlichen soll. So kann die Berührung und der vermeintliche „Onkel“ für das unwissende Publikum in Relation gesetzt werden. Die Inkongruenz ist ein Mittel, um zu zeigen, dass hier ein Übergriff stattfindet.

Auch in Bridgets Arbeit, ist diese Unstimmigkeit zu beobachten. So zum Beispiel als Fitzherbert Bridget beim falschen Namen nennt oder ihr ungeniert auf ihre Brüste starrt. Während Bridget im inneren Monolog erzählt, wer er ist und sein Verhalten verurteilt, zeigt die Bildschiene ihr Gesicht, das den Ekel zu unterdrücken versucht.

Auf visueller Ebene in Form des E-Mail-Textes werden die plötzlichen und nicht erbeteten Aussagen als sexuelle Belästigung ausgewiesen und zugleich durch Bridgets Narration des Textes abgeschwächt und dadurch die Anklage sofort entkräftet. Denn obwohl Bridget die

Inhalte der E-Mails als fraglich identifiziert, genießt sie doch gleichzeitig auch, dass Cleaver sie begehrt und kann über die Überschreitung feministischer Tabus hinwegsehen. „Im postfeministischen Diskurs ist Ironie außerdem eine Möglichkeit, sexistische Standpunkte zu vertreten und gleichzeitig zu behaupten, dass man es nicht so meint“ (Metzger, 2021, S.146). Cleavers Reaktion auf Bridgets ironischen Vorwurf ist auf derselben ironischen Ebene zu verorten. Er sei darüber tief beschämt, sagt er und grinst dabei verschmitzt. „Da alles in der ironischen Distanz abgehandelt wird, kann es keine echte Berührung und auch keine Veränderung in den Geschlechterverhältnissen geben. Es bleibt ein Spiel. So zementiert der Film die Vorstellung, dass eine emanzipierte Einstellung als Frau und eine heterosexuelle Beziehung unvereinbar sind“ (Metzger, 2021, S.146).

4.5. Moralische Ebene – Sexismus in Bridget Jones

Wie bereits in Kapitel 3.2 erklärt, unterscheidet sich die Feministische Ethik von den typischen Bereichsethiken, wie Medizinethik, Bioethik, Medienethik, etc. dadurch, dass es keine ethischen Problemfelder oder Themen gibt, die sich ausschließlich der Feministischen Ethik zuordnen lassen. Viel eher können Problemfelder aller Bereichsethiken durch die Lupe der feministischen Ethik untersucht werden, wobei es natürlich auch ethische Probleme gibt, die Frauen auf eine andere Art und Weise betreffen als Männer.

Der Film wirft durch die gezeigten Inhalte folgende moralische Fragestellungen auf:

1. Welche Rolle spielt die Frau in der Gesellschaft der 1990er und Folgejahre?
2. Welchen Wert hat die Frau in der und für die Gesellschaft?
3. Wie wird mit Frauen im Berufsleben umgegangen?
4. Inwiefern darf eine Frau ihr Bedürfnis nach Selbstverwirklichung über ihre Familie stellen?
5. Wie bewerten Frauen andere Frauen in einer patriarchalen Gesellschaft? Welcher Umgang miteinander ergibt sich daraus?

Die ethischen Problemfelder, die identifiziert werden können, lassen sich u.a. im Bereich der Sexualisierung und Objektivierung von Frauen sowie das Reduzieren von Frauenkörpern auf ihre Fähigkeit zu reproduzieren, aber auch der Diskriminierung von Frauen am Arbeitsplatz verorten. Diese Probleme stehen alle in Zusammenhang mit bzw. resultieren aus dem Sexismus der patriarchalen Gesellschaftsstrukturen. Der Film stellt so infrage, woran der Wert einer Frau gemessen werden kann: an einem schlanken, schönen Körper, an einem Partner, an einem Ring am Finger, an eigenen Kindern?

[Bridget Jones – Schokolade zum Frühstück“ (Maguire, 2001)] erschien auf der Höhe der dritten Welle des Feminismus (Postfeminismus). Während die zweite Welle des Feminismus in den 60er- und 70er-Jahren sich durch kollektiv-politischen Aktivismus auszeichnete und die Unterdrückung der Frau beenden wollte, bezog sich der Postfeminismus mehr auf das Individuum: Empowerment durch Wahlfreiheit und die hedonistisch-spielerische Wiederaneignung der Femininität in Sprache und Ästhetik (Make-up, High Heels, Girl Power) waren die Ziele, einhergehend mit einer Entpolitisierung der feministischen Bewegung. (Metzger, 2021, S.142f.)

Der Spielfilm kann so als Paradebeispiel für feministische Dispute der 1990er oder frühen 2000er Jahre gesehen werden und einige Aussagen über die gesellschaftlichen Bedingungen dieser Zeit liefern.

4.5.1. Umgang mit Frauenkörpern

4.5.1.1. *Körperliche Standards und Selbstoptimierung*

Bridgets Streben nach Selbstoptimierung lässt sich als ein typisches Element der postfeministischen *media culture*, in der ein sexy Körper als Schlüsselcharakteristikum der Identität einer Frau gewertet wird (vgl. Gill, 2007, S.149), erklären. „Women’s bodies are evaluated, scrutinized and dissected by women as well as men and are always at risk of ‚failing‘“ (Gill, 2007, S.149).

Dass sowohl Männer als auch Frauen stark Kritik an Bridgets Äußerem üben, wird an einigen Stellen im Film sehr gut sichtbar und lässt gut erkennen, warum Bridget nach Perfektion strebt; nämlich um solche Momente der Kritik zu vermeiden.

Die Selbstoptimierungsversuche Bridgets passiert auf zwei Ebenen. Einerseits möchte sie das gesellschaftlich erwünschte Körperbild erreichen, sich begehrenswert fühlen und dann auch tatsächlich von Männern begehrt werden, andererseits möchte sie auch auf intellektueller Ebene gesellschaftliche Standards einer Frau erfüllen, und in einer ernsthaften Beziehung glücklich werden. Mit diesen Ansprüchen ist sie nicht allein: „In magazines, contemporary fiction and television talk shows, it is women, not men, who are addressed and required to work on and transform the self. Significantly, it appears that the ideal disciplinary subject of neoliberalism is feminine“ (Gill, 2007, S.156).

Mit diesem Ideal vor Augen schreibt sie in ihrem Tagebuch ganz genau ihr Gewicht und die Kalorien sowie ihr Traumgewicht auf. Auf einer erfolgreichen Diät sieht man Bridget Jones

allerdings nie wirklich. Ganz im Gegenteil, sie sucht im Essen häufig Komfort und scheint eine emotionale Esserin zu sein.

In der Darstellungsart des Films wird uns Bridget Jones als pummelige Frau verkauft, die in ihren 30ern bereits sehr knapp am Verfallsdatum ist. Sie wird auch durch die Art, wie sie sich kleidet so dargestellt, als hätte sie ein paar Kilo zu viel auf den Rippen, was durch Kommentare von Männern und Frauen im Film immer wieder unterstrichen wird. Zum Beispiel als sie Lara und Daniel in flagranti erwischt und Lara ihr abwertend entgegnet: „Hattest du nicht gesagt, sie wär’ schlank?“ (Timecode: 0:42:31) oder als ihre Mutter sie am Beginn des Films mit „Da bist du ja endlich, Pummelchen!“ (Timecode: 0:01:28) begrüßt.

Besonders deutlich wird Bridgets Fokus auf ihr Äußeres und ihr Streben nach dem körperlichen wie intellektuellen Ideal in der Vorbereitung für die Buchpräsentation (siehe Kapitel 4.3.4) sichtbar.

Bridgets Wunsch nach Selbstoptimierung wird aber bereits von der ersten Szene an in ihren Neujahrsvorsätzen deutlich: Sie möchte 10 kg abnehmen, konsequenter Ordnung halten und sich einen netten Freund suchen und keine Affären mehr haben mit „Alkoholikern, Workaholics, Beziehungspeinigern, Spannern, Größenwahnsinnigen, emotionalen Flachwichsern und Perversen“ (Timecode: 0:07:55). Zusätzlich nimmt sie sich vor, sich einen ganz bestimmten Mann, der all diese Kriterien vereint, aus dem Kopf zu schlagen, ihren Chef-Lektor, Daniel Cleaver. Dass Bridget vor allem diesen Vorsatz nicht einhalten kann, wird den Zuseher*innen schnell klar, als sie bereits zu Beginn des Films mit einem verhängnisvollen E-Mail-Verkehr (Timecode: 0:12:11) eine Affäre mit ihm eingeht, obwohl sie es doch besser wissen müsste. Durch diese Affäre fühlt sich Bridget absolut bestätigt und schwebt auf Wolke Sieben. Viele ihrer Probleme scheinen wie weggeblasen.

Eine zweite Phase der Selbstoptimierung ist zu erkennen, als Bridget nach der Untreue Daniel Cleavers ihre typischen Coping-Strategien anwendet und ihren Kummer in Essen, Selbstmitleid und Alkohol ertränkt und „eine (Selbst-)Inszenierung der psychischen Krise des hysterischen weiblichen Subjekts als Spektakel“ (Metzger, 2021, S.147) zelebriert.

Die pathetische Einsamkeit zu Anfang des Filmes wird hier wieder aufgegriffen und spitzt sich nun zu einer tiefen Traurigkeit Bridgets zu, die für die Zuseher*innen deutlich spürbar ist, als sie in ihrer Badewanne sitzt, ihre aufgeklebten Wimpern abnimmt und eine Träne langsam über ihre Wange läuft (Timecode: 0:43:22). Nachdem es in der Arbeit zu einer Konfrontation mit Cleaver kommt und Bridget erfährt, dass er und Lara verlobt sind, schafft es Bridget sich selbst

vor eine Entscheidung zu stellen: Sie kann entweder, wie gewohnt, auf Essen als Mittel zum Komfort greifen und den „gesamten Inhalt des Kühlschranks aufessen“ (Timecode: 0:46:33). Da sich im Kühlschrank ohnehin nur ein einzelnes Stück Käse befindet, von dem sie eine dicke Schicht Schimmel abkratzt, isst Bridget ihr Müsli ohne Milch und stellt sich vor, wie sie von Hunden nach ihrem Tod angefressen wird. In diesem Momentum allerdings lehnt sie all ihre ungesunden Coping-Strategien aus der Vergangenheit ab. Sie will sich nicht von Cleaver und der „abgemagerten Ami-Zicke“ unterkriegen lassen (Timecode: 0:46:52). Sie entscheidet sich deshalb stattdessen für Wodka und Chaka Khan und vollführt während des Soundtracks („I’m Every Woman“) ihre Verwandlung von der Raupe zum Schmetterling, zu einer besseren Version ihrer Selbst. Dargestellt wird dieser Prozess durch einen Zusammenschnitt, der in Kapitel 4.3.4 beschrieben wird.

4.5.1.2. *Das „Selbst“ als Projekt von Frauen*

In diesem Prozess gibt sich Bridget, wie viele Frauen weltweit, ihrem Projekt namens Körper hin, der zum Ergebnis ihrer Handlungen wird (vgl. Ammicht & Tamez, 2002, S.113).

Das Körperideal für Frauen war in den 1990er und frühen 2000er Jahren so schlank wie möglich, am besten so abgemagert wie Junkies im Stil des Heroin Chic (vgl. WELT, 2022; siehe Abbildung 8), was für viele Frauen und Mädchen eine Essstörung zur Folge hatte.

„Körperbilder sind immer von gesellschaftlichen Normierungen (mit)bestimmt und von Erwartungen geprägt (z.B. in den Unterscheidungen gesunder vs. kranker, schöner vs. hässlicher, anständiger vs. unanständiger Körper usw.)“ (Heimbach-Steins, 2009, S.184). Da besonders Männer Wert auf das Erreichen von Schönheitsstandards legen, leiden v.a. heterosexuelle Frauen und homosexuelle



Abbildung 8 - Kate Moss, Ikone des Heroin Chic

Männer von negativen Beziehungen zu ihren Körpern (vgl. Cordes, Vocks, & Hartmann, 2021, S.3575). Die Hollywoodschauspielerin Renee Zellweger hat für die Rolle der Bridget Jones extra 10 Kilo zugenommen (vgl. Metzger, 2021, S.152). Zellwegers bzw. Bridget Jones Body-

Mass-Index liegt bei 23,3⁷, wodurch sie im Vergleich mit dem britischen Durchschnittsgewicht als durchaus schlank einzustufen ist (vgl. Metzger, 2021, S.152), was bedeutet, dass Bridget Normalgewicht hat (siehe Abbildung 9).

Der empfohlene Wert liegt für ihre Körpergröße bei 50-65 Kilo. Am Beginn des Films setzt sie sich unter anderem das Ziel die 10 Kilo, die die

	BMI weiblich	Gewicht
Untergewicht	unter 19	unter 50 kg
Normalgewicht	19-24	50 - 65 kg
Übergewicht	25-30	66 - 81 kg
Adipositas	31-40	82 - 107 kg
starke Adipositas	größer 40	größer 107 kg

Abbildung 9 - BMI-Skala für Frauen bei einer Größe von 1,63

Schauspielerinnen für die Rolle zugenommen hat, wieder abzunehmen. Bridget startet mit 136 Pfund, was umgerechnet ca. 62 kg sind. Ihr Ziel grenzt also bereits sehr knapp an Untergewicht und ist sehr bezeichnend für den *heroin chic*-Schönheitsstandard dieser Zeit.

„Der Körper als Markt [...] hat Konjunktur. Gerade weil er immer dünner werden muß, ist er eine Wachstumsbranche; denn der Körper insgesamt ist [...] zum Statuszeichen geworden. Jugendlichkeit, Schönheit und – den Gesundheitsbegriff überbietend und gleichsam verjüngend – Fitness sind die drei Zielmerkmale gelingender und gelungener Körperlichkeit“ (Ammicht Quinn, 1999, S.110). Besonders Hochglanzmagazine, Reality TV und Hollywood Filme, in den letzten Jahrzehnten auch *social-media*-Plattformen, implizieren das Streben nach Jugendlichkeit) als Zwang für Frauen, was sogar so weit gehen kann, dass sichtbare Zeichen des Alterns oder dem Alter gemäß auszusehen als Vernachlässigung des Äußeren oder „Sich Gehen Lassen“ gesehen wird (vgl. Whelehan, 2013, S.78).

Das Konzept „Film“ lädt auch immer dazu ein, als Spiegel der Gesellschaft gesehen zu werden und verfügt somit über einen hohen Stellenwert innerhalb einer Gesellschaft. Wenn in Filmen also negative weibliche Stereotype (z.B. Prostituierte, Ehefrau, Mutter, *vamp* oder *femme fatale*) porträtiert werden, wird innerhalb der Gesellschaft ein falsches Bewusstsein generiert, welches Frauen dazu animiert, diese falsch dargestellten Rollenbilder anzunehmen, sich mit diesen zu identifizieren, sie zu verstärken und immer wieder weiterzugeben (vgl. Chaudhuri,

⁷ Errechnet durch Angaben des Gewichts im Tagebuch, Größe und Alter der Schauspielerinnen über einen BMI-Rechner: <https://www.bmi-rechner.net/>.

2006, 22). Ebenso verhält es sich auch mit den Körpern, die in Filmen gezeigt werden. Schlanke und fitte Körper gelten als schön und als Ideal, für das hart gearbeitet und verzichtet werden soll. Selbstverständlich sind in Filmen nicht nur schöne Körper zu sehen. Es gibt auch Negativbeispiele, die in ihrer Darstellung als mangelhaft vermittelt werden. Bridget Jones Körper ist einer dieser Körper, die zeigen sollen, wie das „Vorher-Bild“ aussehen soll, auf das man später blickt, wenn man den perfekten „Nachher-Körper“ erreicht hat. Bridget arbeitet hartnäckig, fast obsessiv daraufhin, ihren Körper zu transformieren. Sie schreibt akribisch mit, wie viele Kalorien sie zu sich genommen hat, versucht sich an Sport und Anderem.

Filmmacher sind bis heute überwiegend männlich und zeigen Frauenrollen aus einem männlichen Blickwinkel. Um den oben genannten Kreislauf zu brechen, gilt es entweder mit den stereotyp dargestellten Frauenbildern im Film zu brechen oder mehr Frauen als Filmmacherin zu akquirieren, damit Frauen so dargestellt werden können wie sind und nicht als stark stereotypisierte Karikaturen (vgl. Chaudhuri, 2006, 22). Beim Film „Bridget Jones – Schokolade zum Frühstück“ wurde allerdings, wie bereits erwähnt, von einer britischen Filmregisseurin namens Sharon Maguire Regie geführt, was gewisse Implikationen mit sich bringt und den Film sowie die dadurch vermittelten Botschaften nochmal spannender für eine feministisch-ethische Analyse macht. Helen Fielding, die den Originalroman verfasst hat, ist ebenfalls eine Frau. Da wir alle in einer sexistischen Gesellschaft aufgewachsen sind, sind auch weibliche Autorinnen, Regisseurinnen, Lehrerinnen, Polizistinnen, etc. nicht davor gefeit, sexistische Tendenzen oder Denkstrukturen internalisiert zu haben. Genau diese Internalisierung spielt auch in der Figur Bridget Jones eine wichtige Rolle.

Bridget wird einerseits als selbstbestimmte und unabhängige Frau präsentiert, andererseits kann nie sichergestellt werden, inwieweit internalisierter Sexismus sie prägt. Bridget wirkt in ihrer Vorbereitung für die Buchpräsentation sehr autonom. Sie bereitet sich vor und möchte nichts dem Zufall überlassen. Ob sie sich für ihr mehrstufiges, zum Teil schmerzhaftes Körperpflegeritual, das im Zeichen der *self-care* wie eine neoliberale Version der Femininität repräsentiert wird, allerdings wirklich freiwillig oder internalisiert entscheidet, ist ebenfalls unklar (vgl. Gill, 2007, S.154). Man könnte dieses Verhalten auch als Internalisierung des *male gaze* verstehen, was eine noch tiefere Form der Objektifizierung und Ausbeutung darstellt (vgl. Gill, 2007, S.152). Eben diese Verinnerlichung der Imperative, die auch durch die Emanzipation bedingt ist, als internalisierte Überwachung ist besonders heimtückisch (vgl. Metzger, 2021, S.153). „Wie eine normale Frau, die Bridget Jones auch ist, damit kämpft, das verhandelt der Film“ (Metzger, 2021, S.153).

4.5.1.3. *Sexualisierung und Körper-Objektifizierung von Bridget Jones*

Bereits der anfängliche E-Mail-Verkehr mit ihrem Chef Daniel Cleaver beruht auf sexuellen Anspielungen in Bezug auf Bridgets Körper. Ihr zu kurzer Rock müsse sich krankmelden und sei nicht vorhanden (Timecode: 0:12:30). Der Minirock wird im Laufe des Filmes zu einem *Pars pro Toto* für Bridget (vgl. Metzger, 2021, S.152). Später wird auch ihre „durchsichtige“ Bluse thematisiert. Als Bridget mit dem berühmt berüchtigten kurzen Rock das Büro betritt, ist ihr Körper beim Auftritt in die Szene fast nur ohne ihr Gesicht sichtbar, was ihr Identität und Individualität abspricht. Sie ist in diesem Moment nur ein Körper. Daniel Cleaver und sein Chef Fitzherbert starren ihr nach, während bei Timecode 0:11:55 ihr Gesicht völlig aus dem Bild genommen wird, was den Fokus noch stärker auf ihren Körper legt. Als Fitzherbert Cleavers Büro verlässt, ist im Hintergrund bedrohliche Musik zu hören, die man von Haiattacken in Horrorfilmen kennt (Timecode: 0:12:05), um Bridgets Unbehagen auch auditiv hervorzuheben. Dass Mr. Fitzherbert Bridget nicht respektiert oder schätzt wird auch daran deutlich, dass er sie ständig mit dem falschen Namen anspricht und sie mehrmals „Brenda“ nennt, wofür sie ihn nicht korrigiert. Er benutzt sie für ihre Weiblichkeit, indem er möchte, dass sie ihn bei einer Buchpräsentation ankündigt. Mehr soll sie nicht tun außer schön auszusehen.

Spannend daran ist, dass Bridget sich oft gegen übergriffige Handlungen oder Aussagen bzw. Angriffe nicht zu wehren weiß oder beschließt, sich nicht zu wehren. Beim E-Mail-Verkehr mit Cleaver zeigt sie sich auf ironische Art und Weise doch als entrüstet und tadelt die Aussagen ihres Chefs: „Geschäftsleitung ist krank, nicht Rock.“ oder „Wie kannst du es wagen, mich auf diese unverschämte Weise sexuell zu belästigen.“ Die sexuelle Belästigung oder unpassende Haltung einer Angestellten gegenüber wird also ganz offen an- und ausgesprochen und doch mit äußerst ironischem Ton auf der auditiven Ebene wiedergegeben und dadurch sofort wieder entkräftet.

Nicht nur in ihrem Job beim Buchverlag erfährt Bridget unangebrachte Anspielungen auf ihren Körper durch ihre Vorgesetzten. In ihrem neuen Job als Fernseh-Reporterin bei „Sit Up Britain“ soll sie für einen Beitrag über die örtliche Feuerwehr eine Feuerwehrrstange herunterrutschen. Ihr Chef, Richard Finch, inszeniert den Beitrag sehr sexualisiert. Aufgrund fehlerhafter Anweisungen und technischer Schwierigkeiten kommt es dazu, dass Bridget die Stange hinunterrutscht, wieder hochklettern muss und schlussendlich sehr unbeholfen von der Stange runterrutscht. Dadurch entsteht eine Nahaufnahme von Bridgets Po, über die sich sowohl im Kollegium als auch landesweit im Fernsehen lustig gemacht wird.

Schon beim Interview für diesen Job, tätigt der Chef sehr anzügliche Aussagen darüber, dass in ihrem Betrieb niemand gefeuert werde, weil er mit dem Chef (also ihm selbst) geschlafen habe.

Die Sexualisierung Bridget Jones' kann ebenfalls auf die genaue Analyse v.a. weiblicher Körper des Postfeminismus zurückgeführt werden. (vgl. Gill, 2007, S.150). Auch hierbei gibt es nennenswerte Geschlechterunterschiede. Während Frauen und Mädchen dafür verantwortlich sind, als begehrtenwerte heterosexuelle Subjekte wahrgenommen zu werden, Männer Befriedigung zu beschaffen, Schwangerschaften und Geschlechtskrankheiten vorzubeugen, einen guten Ruf zu behalten, „obwohl“ sie sich sexuell ausleben und dabei den Selbstwert des Mannes zu befördern und diesen bloß nicht zu verletzen, wird Männern der Ruf vorbehalten, einfach Freude und Spaß an Sex zu haben (vgl. Gill, 2007, S.151). Dieses Ungleichgewicht bildet die Basis für die Sexualisierung von Frauen (vgl. Gill, 2007, S.151).

4.5.1.4. Folgen von Körper-Objektifizierung

Nach der „Objectification Theory“ bilden Selbst-Objektifizierung und Internalisierung von kulturellen Schönheitsidealen die Basis für eine Reihe an negativen Folgen für die psychische und physische Gesundheit von Frauen (vgl. Frederickson & Roberts, 1997). Ein verdinglichter Körper erfährt eine Entleiblichung, die auch eine Entmenschlichung bedeutet und somit die Menschenrechte gefährdet (vgl. Heimbach-Steins, 2009, S.197).

Die Verobjektifizierung bzw. Verdinglichkeit des Körpers, das heißt Instrumentalisierung oder Funktionalisierung für unterschiedliche Zwecke (vgl. Heimbach-Steins, 2009, S.197) ist in der Gesellschaft und so auch anhand von Bridgets Körper an einigen Stellen im Film sehr gut beobachtbar. Vor allem im Kontext ihres professionellen, beruflichen Lebens tritt die Objektifizierung überwiegend auf. Das liegt zu Beginn des Filmes vor allem auch daran, dass für Bridget der Arbeitsplatz als Ort der *performance* deutlich zum Ort der *romance* (vgl. Metzger, 2021, S.143) wird.

4.5.2. Selbstverwirklichung von Frauen

4.5.2.1. Die Mutter als Antimodell

Pam Jones wird als unerfüllte Frau und egozentrische, dysfunktionale Mutter dargestellt, die sich selbst als Frau keinen Wert zuschreibt und auch ihre Tochter entwertet (vgl. Metzger, 2021, S.148). Wie die Dynamik zwischen Mutter und Tochter funktioniert zeigt sich bereits am

Beginn des Films, als Pam Bridget begrüßt: „Da bist du ja endlich, Pummelchen... Übrigens, die Darcys sind da. Sie haben Mark mitgebracht...“ (Timecode: 0:01:26).

Für Bridget ist ihre Mutter ein Antimodell, „ihre Selbstverwirklichung die Parodie einer Emanzipation“ (Metzger, 2021, S.148). Die Beziehung zwischen Mutter und Tochter wird im Film als durchaus schwierig dargestellt. Die Mutter ist Bridgets größte Kritikerin, die ihr immer wieder alle ihre Makel, ob nun ihr Gewicht, ihren Kleidungsstil, ihr Single-Dasein, etc. vor Augen hält. Die Affäre, die sie mit Julian, einem Media-Shop-Verkäufer eingeht und Bridgets Vater für diesen verlässt, wird im Film weitgehend als nicht nachvollziehbar gehandelt. Der Vater wird wie ein sympathischer, anständiger und vernünftiger Mann dargestellt, was nicht zuletzt darauf zurückzuführen ist, dass auch die Protagonistin eine gute Beziehung zu ihm hat. Vater und Tochter bilden ein Team, das sich gegenseitig Geborgenheit und Trost gegen die Launen und das Wüten der Mutter, das egoistischen Motiven entstammt, spendet. Vielsagende, wissende Blicke, genervtes Seufzen und ein geteiltes Schicksal z.B. bei der falsch kommunizierten Flittchen-und-Pfarrer-Party (Timecode: 0:37:38) zeichnet diese besondere Verbundenheit zwischen zwei Leidensgenoss*innen aus, die fast wie eine Allianz gegen die Mutter wirkt.

Dies wird besonders deutlich als die Mutter den Vater verlässt. Pam und Bridget führen eine Unterhaltung über die Gründe für die Trennung, da der Vater die Tochter verzweifelt angerufen und benachrichtigt hat. Die Mutter fühlt sich vom Vater nicht gesehen, sexuell begehrt und ausgenutzt, da sie „seine Kinder“ großgezogen hat und eigentlich nichts Eigenes aufbauen konnte. Nun stehe sie „im Herbst ihres Lebens“ und habe „keine Macht, keinen Beruf und... kein Sexualleben“ (Timecode: 0:29:09). Sie fühlt also ein Bedürfnis nach mehr Autonomie, Anerkennung und sexueller Begierde, was Bridget als „mid-life-crisis“ ihrer Mutter abtut und ihre Bedürfnisse eher als peinliche Phase ins Lächerliche zieht. Besonders unangenehm ist es Bridget, ihre Mutter als sexuelles Wesen zu sehen, was sich v.a. in der Szene mit dem Ei-Pellgerät, das in einer über-sexualisierten Media-Shop-Werbung angepriesen wird. Die Werbung für dieses Produkt, das Pam vermarkten soll, ist durchzogen mit überspitzten sexuellen Phrasen und Gesten, wie „Na, will noch jemand ihrem Liebsten die Eier pellen?“, „Fest zupacken, ab ins Loch und... runter, rauf, runter, rauf, runter. Und Schwupps, schon kommt's Ihnen in die Hand.“ Daraufhin spritzt die Flüssigkeit aus dem phallusförmigen Ei-Peller: „Oh, Vorsicht! Abgespritzt!“ (Timecode: 0:28:28).

Obwohl die Mutter Bridget ihre Gründe für die Trennung vom Vater ausdrücklich erklärt (Timecode: 0:28:35), tröstet sie ihren Vater, indem sie meint, es müsse sich dabei um eine

vorrübergehende Störung handeln (Timecode: 0:39:08), eventuell auch um sich selbst zu beruhigen. Sicher kann allerdings gesagt werden, dass sie die Gründe, die ihre Mutter ihr genannt hat, nicht an ihren Vater weiterkommuniziert und sie so nicht zu der Mediatorin zwischen den Eltern wird, die es bräuchte, um eine konfliktlösende Kommunikation herzustellen.

Aus feministischer Sicht, die Bridget durchaus für sich beansprucht oder zumindest als Ideal verfolgen will, sind die Gründe der Mutter, selbstbestimmt eine Beziehung zu verlassen, in der sie sich als Frau weder gesehen noch wertgeschätzt fühlt, obwohl das in dem Alter als unkonventionell dargestellt wird, absolut valide. Eine solidarische und feministische Bridget Jones würde die starke Entscheidung ihrer Mutter verstehen, wenn nicht gar unterstützen. Möglicherweise hindert sie daran die Komplexität der dysfunktionalen Mutter-Tochter-Beziehung. Der Film legt die Trennung so an, dass Bridget (sowie auch der/die Zuseher*in) Mitleid mit dem Vater hat und die exzentrische, egoistische Mutter, die eine Affäre mit dem schmierigen Media-Shop-Verkäufer beginnt, verurteilt und missbilligt. Weshalb auch der Film hier eher als antifeministisch einzustufen ist, da man wohl eher dazu animiert wird, mit Bridget und dem Vater mitzufühlen, als kritisch zu hinterfragen, ob der exzentrischen Mutter Unrecht getan wird, indem ihr keinerlei Verständnis entgegengebracht wird.

Die Beziehung zwischen Mutter und Tochter kann auch als Zeichen der Zeit gelesen werden: Wie bereits erwähnt, erschien „Bridget Jones – Schokolade zum Frühstück“ (Maguire, 2001) während des Postfeminismus. In dieser Zeit prallen die Generationen des Feminismus teilweise stark aufeinander, was sich in einer Art Generationenkonflikt widerspiegelt: „Die Rebellion und Autonomiebestrebungen gegenüber den feministischen Müttern der zweiten Welle, die die traditionellen Weiblichkeitsvorstellungen hinterfragt hatten, führt implizit zu einem Rückschlag“ (Metzger, 2021, S.143). Gerade das *female empowerment* und das Zelebrieren der Weiblichkeit in Form des Spiels mit Make-up, High Heels und *Girlpower* eckt hier oft an.

Im Fall von Bridget und ihrer Mutter scheint es ganz so als ob Pam etwas spät dran ist mit ihrer feministischen Revolution, indem sie erkennt, dass auch sie es verdient hat, gesehen und begehrt zu werden und sich dieses Bedürfnis, da es von ihrem Ehemann nicht erfüllt wird, woanders holt. Ebenso steht es um ihre Sorge, ihr Leben verschwendet zu haben, nur für die Erziehung der Kinder ihres Mannes [sic!] aufgekommen zu sein und dabei ihre eigene potentielle Karriere, Selbstständigkeit und ihr Leben vernachlässigt oder gar aufgegeben zu haben.

Über die Vater-Tochter-Beziehung erfahren die Zuseher*innen direkt von der Mutter in folgender Szene mehr: Bridget und ihr Vater sitzen beispielweise über die Weihnachtsfeiertage mit Kronen auf ihren Köpfen vor dem Fernseher herum und sehen die Mutter mit ihrer Affäre im Fernsehen, als Pam reumütig mit Tränen in den Augen zurückkehrt. Sie beschwert sich über den schrecklich launischen Julian und sein Aussehen: „Es ist so. Aus der Nähe war er schon fast purpurrot. Deine Hautfarbe ist normal und schön. Er hatte dauernd so miese Laune [...]“ (Timecode: 1:15:07). Sie verkündet, dass sie es nochmal mit dem Vater versuchen will, legt aber als Bedingung fest, dass sich der Vater wirklich bemühen müsse. Das bedeute unter anderem, dass er ihr mehr Beachtung schenken solle. Mit „Ich weiß ja ganz genau, wie ich manchmal bin.“ beweist sie einen Anflug von Selbstreflexion und tritt für kurze Zeit aus ihrem Egoismus heraus. Sie spricht auch an, dass sie sich durch das Verhalten der Konstellation zwischen Bridget und dem Vater ausgeschlossen fühlt. Sie nennt das Gefüge den „prima Erwachsenen-2er-Club“. Sie weist darauf hin, dass sie sich manchmal als Außenseiterin fühlt, wenn Bridget und der Vater in ihrem „prima Erwachsenen-2er-Club“ immer auf sie herabblicken und sagen „Was hat die närrische alte Mama jetzt schon wieder angestellt? Du warst mal verrückt nach mir. Du konntest nicht genug von mir kriegen.“ (Timecode: 1:15:46). Obwohl oder vielleicht gerade weil der Vater die ganze Trennung über schrecklich gelitten hat, während Pam ihr Freiheitsgefühl zurückerlangt hat und die Zeit, in der sie den Fokus auf sich selbst legt, genossen hat, bis ihre Affäre zu anstrengend wurde, will er ihr zunächst das Gefühl geben, dass er es nicht genau weiß, ob er sich nochmal eine Beziehung mit ihr vorstellen kann. Sie beginnt zu weinen. Daraufhin klärt der Vater die Mutter auf: „Das war doch nur ein Scherz, du dummes Huhn, du.“ Sie lacht erleichtert und beide umarmen sich. „Pam ich funktioniere doch ohne dich überhaupt nicht.“ (Timecode: 1:16:30) gesteht er ihr und sich selbst ein. Bridget beobachtet das Ganze wie ein Kind durch das Geländer auf den Stufen sitzend.

Der Ehemann will auf ihr Geständnis und Zurückkommen hin also zuerst das Gefühl geben, dass er unsicher ist, ob er sich nochmal eine Beziehung mit ihr vorstellen kann. Pam in dieser sehr verletzlischen und angreifbaren Haltung so auf den Arm zu nehmen, erscheint fast grausam vom Vater und bestätigt ein wenig den Vorwurf der Mutter, dass sie als „dummes Huhn“ auch weiterhin wohl kaum als Mitglied im Erwachsenen-Club qualifizieren kann.

Der „prima Erwachsenen-2er-Club“ von dem Pam spricht, stellt keine Besonderheit in Vater-Tochter-Beziehungen dar: „Often father and daughter look down on mother (woman) together. They exchange meaningful glances when she misses a point. They agree that she is not bright as they are, cannot reason as they do. This collusion does not save the daughter from the

mother's fate" (Burstow, 1992, S.12). Die Ironie an dieser Dynamik ergibt sich dadurch, dass die Tochter, die gemeinsam mit ihrem Vater auf die Mutter herabblickt, später in ihrem Leben, sofern sie eine heteronormative Beziehung mit Kindern eingeht, sehr wahrscheinlich dasselbe Schicksal und antifeministische Verhalten widerfahren wird.

4.5.2.2. Mütterlicher Druck als Produkt einer sexistischen Gesellschaft

Bridget hat einerseits das Ideal der Powerfrau vor Augen, die Single ist und sich selbst am meisten liebt, vor Augen. Sie will eine selbstbestimmte Frau sein und braucht de facto dafür keinen Mann. Sie scheint allerdings diese Haltung, die sie im Laufe des Filmes fast wie ein Mantra wiederholt, nicht ganz verinnerlicht zu haben. Dass sie als Singlefrau in ihren 30ern nicht genug ist oder nicht vollständig ist, wird ihr immer wieder vermittelt. Dies erfolgt durch verheiratete gleichaltrige Paare (Timecode: 0:52:43), wie auch von älteren Bekannten der Familie und ganz besonders von ihrer eigenen Mutter. Der Druck, der von diesen Personengruppen ausgeübt wird, entsteht durch die Gesellschaft und Sozialisierung, in der eben diese aufgewachsen sind und leben. Auch die Diskrepanz, die in Bridget gut beobachtbar ist, erklärt sich durch die Gesellschaft der 90er und frühen 2000er Jahre. Der feministische Zeitgeist vermittelt einerseits, dass man als moderne Frau feministisch sein und leben muss, und man keinen Mann braucht, während die Gegenposition behauptet, dass mit Frauen, die mit 30 Single sind, wohl etwas nicht stimmen kann und dass langsam Torschlusspanik angebracht wäre. Obwohl Bridget sich immer vorsagt, sie brauche keinen Mann, beobachtet man sie den ganzen Film lang mehr oder weniger auf der Suche nach Liebe und/oder Bestätigung, auch wenn diese mit Risiken und viel „Augen-zu-Drücken“ verbunden sind, wie sich in ihrer Beziehung zu ihrem Chef Daniel Cleaver zeigt. Eigentlich weiß sie es besser und nimmt sich am Beginn des Films vor, sich genau auf diese Art von Mann nicht mehr einzulassen.

Besonders spannend ist der Fokus der Mutter darauf, Bridget um jeden Preis „an den Mann zu bringen“. Obwohl diese nämlich aus ihrer unglücklichen Ehe ausbrechen möchte, ist diese Lebensform genau das, was sie ihrer Tochter aufdrängen möchte. Damit sie dieses Ziel erreichen kann, muss Bridget allerdings noch an sich arbeiten. Die Mutter kritisiert ihr Gewicht, ihr Verhalten und ihren Kleidungsstil.

Der Übergang zur Wunschfantasie von der Hochzeit mit Cleaver während ihres Email-Flirts ist so gestaltet, dass man die Einblendung der strahlenden Mutter kaum bewusst wahrnimmt, die die (unbewusste) Identifizierung Bridgets mit den Träumen ihrer Mutter symbolisiert. Sie will, was die Mutter will, muss es aber zum Scheitern bringen. [...] Als „Kind der Cosmopolitan Culture“ fügt sie sich diesem Imperativ mit

seinem Mythos der Selbstperfektion jedoch ebenso widerspruchslös wie in die zurechtgelegten Kleider ihrer Mutter. Sie ist (noch) nicht Subjekt, ihre Triebe machen sie unreformierbar: Sie kann nicht anders. Ihr Narrativ ist auch komisch, weil sie zwar sündigt und beichtet, sich aber eben nicht verändern will, sondern das nicht funktionierende, das normale Selbst feiert. (Metzger, 2021, S.145)

4.5.2.3. Der Wert der Frau ohne Mann – Abwertung des Single-Lebens

Es stellt sich die Frage, ob Bridget tatsächlich auf Partnersuche ist oder lediglich nach einem (u.a. körperlichen) Ideal strebt, wodurch „die männliche Sicht auf die Frau mit allen Männerfantasien zur Abwehr der Ängste vor weiblicher Freizügigkeit internalisiert [ist]“ (Metzger, 2021, S.151).

Da die Darstellung der Tragik an Bridgets Single-Dasein eine tiefgreifende Wirkung auf das Publikum hat, ist es besonders wichtig, die Denkstrukturen der Gesellschaft des Films und unserer Gesellschaft zu hinterfragen und einer genaueren ethischen Analyse zu unterziehen. In Bezug auf den Film hat man aus psychologischer Sicht sogar den sogenannten „Bridget Jones-Effekt“ identifizieren können. Eine Studie (Timmermans, Coenen & Van den Bulck, 2019) über die Korrelation von romantischen Komödien und der Furcht davor, als Single zu enden hat 821 Proband*innen zwischen 18 und 25 untersucht und konnte folgendes feststellen:

„The fear of being single holds implications for people’s well-being and relationship choices. Because single women, in particular, are often portrayed as needy and unsuccessful in popular romantic themed TV shows, our study shows that especially single female emerging adults are susceptible to an increased fear of being single after exposure to such content.“

Vor allem junge Frauen scheinen betroffen zu sein, da sie als Verliererinnen der Gesellschaft hervorgehen, während man dem maskulinen Junggesellenleben doch etwas Mysteriöses oder Glamouröses abgewinnen kann.

Das Single-Sein wird als etwas Außergewöhnliches, Komisches und Minderwertiges dargestellt. Statistisch gesehen ist dies allerdings ein Phänomen bzw. eine Tendenz, die an Häufigkeit enorm zunimmt. Die Zahl der verheirateten Menschen im Vergleich zwischen 1970 und 2009 speziell im Alter von 18-25 hat drastisch abgenommen. In Belgien, um nur ein Beispiel zu nennen, sind die prozentuellen Anteile von ca. 35% männlich und 60% weiblich in den 70er Jahren, auf 3,3% männlich und 10,3% weiblich im Jahr 2009 gesunken (vgl. Timmermans, Coenen & Van den Bulck, 2019, S.159). Auch in Österreich lässt sich dieser Trend beobachten. Eheschließung haben stark abgenommen, während Scheidungen häufiger geworden sind (siehe Abbildung 10).

Grundsätzlich spiegelt der Film die gesellschaftliche Tendenz wider, dass von den 1970er Jahren bis zur Jahrtausendwende immer mehr Personen, v.a. Frauen

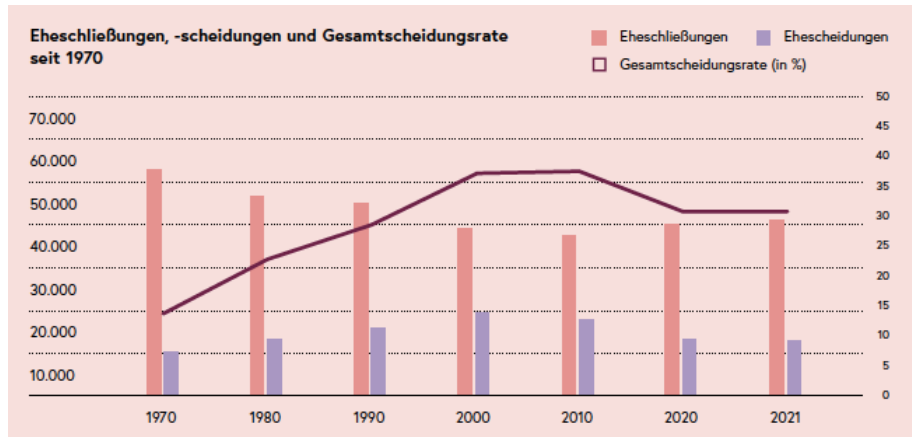


Abbildung 10 – Übersicht: Eheschließung und Scheidung in Österreich seit 1970

Single geblieben sind. Bei amerikanischen Frauen im Alter von 24 Jahren ist der Anteil der Single-Frauen von 36% auf 72%, im Alter von über 30 Jahren sogar von 6% auf 22% (um ein Drittel) gestiegen (vgl. Smoczyńska, 2007, S.55).

Gerade das junge Erwachsenenalter ist eine Zeit im Leben eines Menschen, die maßgeblich für sämtliche zukünftige Entscheidung ist. Gefährlich an der Panik vor dem Single sein ist, dass daraus eine gewisse Senkung der Beziehungsstandards und Kriterien, die an einen Partner oder eine Partnerin gestellt werden, was zu nicht zufriedenstellenden, oft toxischen Beziehungen führt (vgl. Timmermans, Coenen & Van den Bulck, 2019, S.159). Die Beziehung zwischen Bridget und Daniel kann exemplarisch als solch eine toxische Beziehung gesehen werden.

Eine Szene, die sich u.a. gut heranziehen lässt, um zu analysieren, woher die Korrelation mit der Furcht vor dem Single-Sein und der Medienrepräsentation stammt, ist das Dinner bei Bridgets Freund*innen Magda und Jeremy. In dieser Szene wird der Wert der Frau stark infrage gestellt und durch einen Mangel, der bei Bridget gesehen wird, verdeutlicht, welcher Lebensentwurf für Frauen in ihren 30ern vorgesehen ist und welche Handlungen demzufolge erwartet werden. Bis zu diesem Zeitpunkt ist der Druck auf Bridget, sich endlich einen Mann zu suchen eher von ihrer Mutter oder Freund*innen der Eltern, also der vorherigen Generation, ausgegangen. Bei diesem Dinner handelt es sich allerdings um gleichaltrige Paare, die entweder verheiratet, verlobt oder schwanger sind und durch diese Umstände äußerst zufrieden mit sich selbst sind: „Das Einzige, was schlimmer ist als *ein* selbstgefälliges Ehepaar, sind viele selbstgefällige Ehepaare“ (Timecode: 0:52:42).

Selbstverständlich ist diese Szene überspitzt dargestellt, wobei der Humor, wie so oft, gerade darin besteht, dass es einen wahren Kern gibt. Während des Dinners wird Bridget kreuzverhörartig in die Mangel genommen: „Du solltest dich wirklich beeilen und dir langsam

mal ein Kind machen lassen, altes Mädchen. Die Zeit wird allmählich knapp – tick, tack“ (Timecode: 0:53:32). Bridget fragt aus Trotz, ob jede vierte oder dritte Ehe geschieden wird (siehe Abbildung 10 für die österreichische Statistik), um sich zumindest etwas wehren zu können. Doch Cosmo, ein gemeinsamer Freund, lässt nicht locker: „Nein im Ernst, altes Mädchen, das ganze Büro ist voll von alleinstehenden Frauen über 30. Körperlich noch völlig einwandfreie Exemplare – kriegen nur keinen Kerl.“ Auch seine Frau schließt sich an: „Ja, warum gibt es heutzutage so viele unverheiratete Frauen in den 30ern, Bridget?“. Die ganze Dinner-Party schaut Bridget nun erwartungsvoll an, sie hat ihre ungeteilte Aufmerksamkeit, alle anderen Gespräche stoppen, da dieses Mysterium erklärt werden soll. Bridget, die als Stellvertreterin für die Gesamtheit der Single-Frauen in ihren 30ern sprechen soll, antwortet, dass es nicht von Vorteil sei, dass „unsere ganzen Körper in bestimmte Maßeinheiten eingeteilt sind“ (Timecode: 0:54:10). Was auch immer die richtige Antwort gewesen wäre, das war sie nicht. Es folgt leises Gekicher als Reaktion von einigen Gästen. Vermutlich hätten die Gäste als Grund den „Karrierewahn“ der Frauen angenommen (vgl. Metzger, 2021, S.151), da dieser Grund das Problem auf die Frau verlegt, während die Oberflächlichkeit in der Partnerinnenwahl das Problem bei den Männern verortet.

Die Szene macht deutlich: Single-Sein ist etwas, das gesellschaftlich v.a. für Frauen (vgl. McKeown, 2015) unerwünscht ist und stigmatisiert, als minderwertig im Vergleich zu Partner*innenschaft und Ehe gesehen wird, obwohl das Single-Dasein, ob nun im frühen oder späten Erwachsenenalter aus psychologischer Sicht für alle Geschlechter laut einer Vielzahl von Studien der letzten 30 Jahre einige Vorteile mit sich bringt. Singles haben mehr Freund*innen und sind oft sozial besser in Gemeinschaften eingegliedert (vgl. Sarkisian & Gerstel, 2016) und generell gesünder (vgl. White, 1992). Männer profitieren, in dem sie ohne den Druck, eine Familie finanzieren zu müssen, weniger Stunden arbeiten (vgl. Gerstel & Clawson, 2014) und Frauen fühlen sich finanziell und sozial freier und unabhängiger als in einer Ehe (vgl. Baumbusch, 2004). Obwohl eher Frauen als Männer für ihren Lebensstil mit Abwertung begegnet werden, kommen Frauen als Singles sehr viel besser zurecht, während Männer sich oft sozial isolieren (vgl. McKeown, 2015). Frauen in Österreich haben für den Erhebungszeitraum 2020-2021 mit 54,5% auch eher in Einpersonenhaushalten gelebt als Männer (vgl. Bundeskanzleramt/FuMiÖ, 2022, S.15).

In dieser Szene wird allerdings nicht nur Druck auf Bridget ausgeübt, endlich einen Mann zu finden. Sie wird auch sehr direkt darauf verwiesen, dass ihre innere Uhr („tick, tack“) es ihr

schon in Bälde unmöglich machen wird, Kinder auf die Welt zu bringen. Frauen werden durch die Annahme, dass jede Frau Kinder gebären und großziehen möchte (und sollte), stark auf ihre Reproduktionsfähigkeit reduziert. Selbst wenn eine Frau bereit wäre, sich dafür zu entscheiden, Kinder bekommen zu wollen, ist es immer noch ein extremes Eindringen in die Privatsphäre einer Frau, sie so unter Druck zu setzen, wie es in dieser Szene ersichtlich ist. Durch bessere Möglichkeiten der Schwangerschaftsvorbeugung sind die Geburtsraten der westlichen Welt gesunken und die Autonomie der Frauen gestiegen (vgl. NG, 2022).

Im Alter von zirka Mitte Zwanzig weisen die Geschlechter in Österreich einen wesentlichen Unterschied in der Familiensituation auf: „Bereits 26,8% der 25- bis 29-jährigen Frauen lebten mit Kindern, unter den gleichaltrigen Männern waren es 14,8%“ (Bundeskanzleramt/FuMiÖ, 2022, S.15). Dies lässt sich eventuell auch darauf zurückführen, dass bei 20- bis 24-Jährigen noch 68,7% der jungen Männer in ihrem Elternhaus leben, während nur 57,4% der jungen Frauen das zu tun pflegen (vgl. Bundeskanzleramt/FuMiÖ, 2022, S.15).

Die überwiegende Lebensform bei Frauen und Männern ab dem 30. Lebensjahr ist in Österreich auch heute noch eine Partnerschaft mit Kindern. Sofern jedoch Ein-Eltern-Haushalte vorhanden sind, ist der große, kaum überraschende Unterschied zu finden, dass es sich um sehr viel mehr

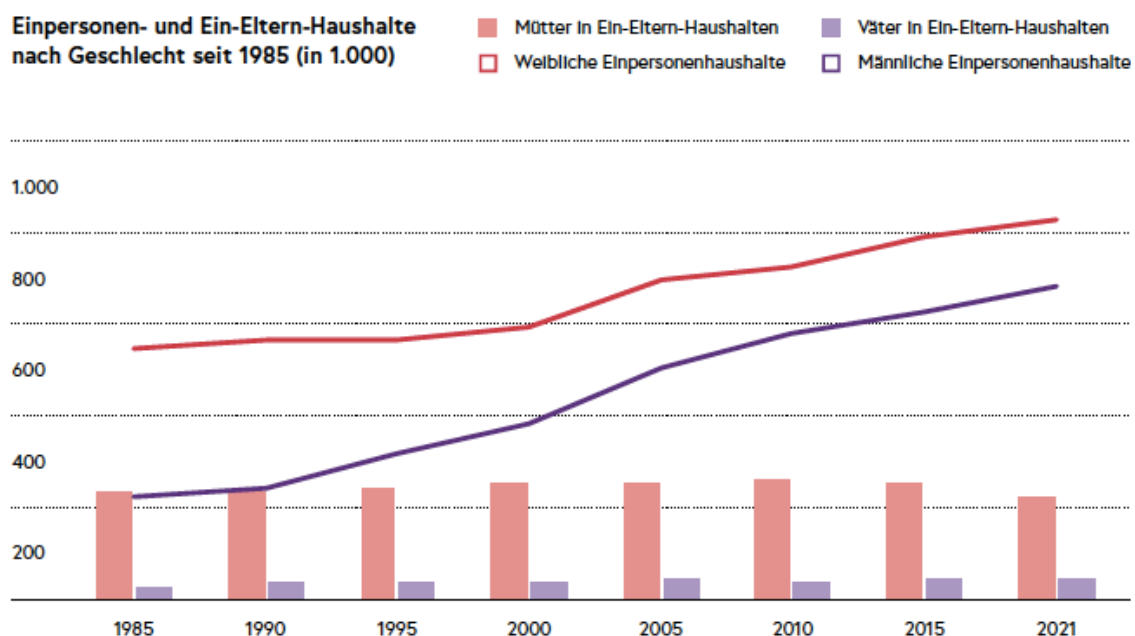


Abbildung 11 - Haushalte nach Geschlecht in Österreich ab 1985

Mütter als Väter in Ein-Eltern-Haushalten handelt (siehe Abbildung 11). Auch im hohen Alter kommt es erneut zu geschlechtsspezifischen Unterschieden. Über 80-jährige Frauen lebten eher allein, während Männer desselben Alters überwiegend in Partnerschaften lebten, was sich durch

die höhere Lebenserwartung von Frauen in Verbindung mit Altersunterschieden innerhalb der Beziehungen erklären lässt. (vgl. Bundeskanzleramt/FuMiÖ, 2022, S. 15)

4.5.3. Geschlechterrollen in romantischen Beziehungen zwischen Mann und Frau

Sexismus wirkt sich auf das Miteinander von Menschen aus. Er beeinflusst den Umgang von Männern mit Frauen vice versa und von Frauen mit Frauen. So ist es auch unumgänglich, dass in einer sexistischen Gesellschaft heteronormative romantische Beziehungen von Sexismus beeinflusst werden. Aus diesem Grund werden im folgenden Kapitel die romantischen Beziehungen, die Bridget Jones im Film führt, und die moralischen Fragen sowie ethischen Probleme, die diese hervorrufen, näher untersucht.

4.5.3.1. *Der manipulative Womanizer – Bridget und Daniel Cleaver*

Die Beziehung zwischen Bridget Jones und ihrem Chef-Lektor, Daniel Cleaver, wirkt zu Beginn wie die Erfüllung von Bridgets Träumen. Sie schwärmt schon sehr lange mehr oder weniger heimlich für ihren Chef, der sie lange nicht zu bemerken scheint und wenn, dann sicher nicht als potentielle Liebhaberin oder Beziehungspartnerin. Zu Beginn des Films, als Bridget sich sehr viele Vorsätze zusammenschreibt, um ihr Leben umzukrempeln, legt sie auch toxische Eigenschaften oder Typen von Männern fest, von denen sie deutlich Abstand nehmen möchte. Kein Einlassen mehr mit „Alkoholikern, Workaholics, Beziehungspeinigern, Spannern, Größenwahnsinnigen, emotionalen Flachwichsern und Perversen“ (Timecode: 0:07:55). Daniel Cleaver erwähnt sie im Zuge dieser Aufzählung explizit als jemanden, dem sie nicht mehr hinterherjagen möchte. Dieser scheint all diese zu vermeidenden Kriterien zu vereinen und soll von nun an ein rotes Tuch für sie sein. Gerade als sie die Hoffnung aufgeben möchte, von ihm beachtet und begehrt zu werden, scheint er plötzlich, wie durch ein Wunder, einen Sinneswandel zu durchleben. Dass Bridget vor allem den Vorsatz, der Daniel Cleaver betrifft, nicht einhalten kann, wird den Zuseher*innen schnell klar, als sie bereits zu Beginn des Films durch einen verhängnisvollen E-Mail-Verkehr (Timecode: 0:12:11) eine Affäre mit ihm eingeht, obwohl sie es doch besser wissen müsste. Durch diese Affäre fühlt sich Bridget absolut bestätigt und schwebt auf Wolke Sieben. Viele ihrer Probleme scheinen wie weggeblasen. Es folgt ein Zusammenschnitt, der diese Idylle und positive Wendung unterstreicht: Sie wiegt nach dem Sex mit Cleaver statt den ursprünglichen 136 nur mehr 131 Pfund. Sie geht hinaus in die Welt, die ihr über Reklametafeln Beifall klatscht und ihren Erfolg bewirbt, und begibt sich auf den selbstbewusstesten Spaziergang, den London jemals gesehen hat. Fast wie auf einem

persönlichen Triumphzug schreitet sie über die Brücke und lässt sich die Sonne ins Gesicht scheinen.

Als ihre Affäre anhält, möchte Bridget ansprechen, wie sie sich bezogen auf ihr neues Verhältnis miteinander im Büro verhalten wollten. Daniel umgeht die Frage mit einem Witz auf Bridgets Kosten und tut so, als ob er die Frage nicht richtig verstanden hätte. Er geht dann auf Nachbohren Bridgets aber doch darauf ein und klärt auf, dass sie erst zwei Tage lang etwas miteinander hätten, wodurch er nicht wirklich einen Grund sehe, sich damit zu beschäftigen geschweige denn irgendetwas zu überstürzen. Er hat offensichtlich keinerlei Intention, das Verhältnis zu einer ernsthaften Beziehung heranwachsen zu lassen und möchte sich ohne Verpflichtungen vergnügen. Bridget bemüht sich sehr, keine Forderungen zu stellen oder Erwartungshaltung zu zeigen, die ihn weiter unter Druck setzen könnten, um ihn nicht zu verschrecken, wodurch sie sich selbst verleugnet. Durch diese Verleugnung des Selbst und der eigenen Bedürfnisse kann sie paradoxerweise ihre Wunschfantasie weiterleben.

Das Verhältnis zwischen Cleaver und Bridget ist durch eine gewisse Leichtigkeit fast Kindlichkeit geprägt, die dadurch entsteht, dass die beiden sich oft necken und herumalbern. Sie haben Spaß miteinander. Das ist auch sehr gut erkennbar, als beide auf ihrem Wochenendtrip eine kleine Bootstour machen. Cleaver zitiert ein anstößiges Gedicht, ruft „Ich bin der König der Welt“ (ein Zitat aus dem Film „Titanic“), bevor er ins Wasser fällt. Er ist sichtlich betrunken. Sie werden von Mark Darcy und seiner Kollegin Natasha beobachtet. In Darcys Augen lässt sich Neid vermuten. Natasha kommentiert: „Sowas Lächerliches. Wie kindisch“ (Timecode: 0:34:07).

Bridget kann diese Leichtigkeit so sehr sie sich auch zurückhalten möchte, um Daniel nicht zu verlieren, nicht auf sich beruhen lassen. Sie startet also erneut einen Versuch, nicht nur sexuell, sondern auch romantisch und emotional Bestätigung von ihm zu erhalten. Als beide am Abend nach dem Sex nebeneinander im Bett liegen, fragt Bridget nochmal nach und folgender Dialog entsteht (Timecode: 0:34:21):

B: „Daniel?“

D: „Bridget?“

B: „Liebst du mich?“

D: „Sei ruhig oder ich tu's nochmal.“

B neckisch: „Daniel, liebst du mich?“

D: „Na schön, du hast es so gewollt. Dreh dich um.“

Bridget kichert.

D: „Ich fürchte, du wirst jetzt nochmal geschändet werden.“

In dieser Szene lenkt Cleaver einmal mehr ab von der Frage, wie ernst er die Beziehung nimmt und welche Gefühle er für Bridget hegt. Es folgt eine Anspielung auf Analsex von Cleaver. „Über die Schmerzen, die das für die Frau bedeutet, macht Cleaver Witze, was fast in romantischer Musik untergeht, während die Kamera auf ein vor dem Fenster tanzendes Brautpaar schwenkt“ (Metzger, 2021, S.147). Als die Szene nämlich mit Bridgets Kichern endet, filmt die Kamera aus dem Hotelzimmer hinaus auf ein eng umschlungenes Hochzeitspaar, das unten im Hotelgarten einen intimen letzten Tanz hat.

In dieser Szene kommt Bridgets Sehnsucht, geliebt zu werden noch einmal stärker hervor, „sowie ihre Unterwerfung in ein sadomasochistisches Arrangement, um die Beziehung aufrechtzuerhalten“ (Metzger, 2021, S.147). Obwohl die Szene durch den Humor die Frage nach dem Geschlechterverhältnis etwas verschwimmen lässt, ist hier doch einiges herauszulesen. Obwohl Bridget wie ein Opfer Cleavers wirkt, das an der Nase herumgeführt wird, ist sie doch auch „eine profitierende Mitspielerin“ (Metzger, 2021, S.147).

Sexuelle Freizügigkeit, Hedonismus und das Spiel mit sexueller Macht als Frau sind neue Möglichkeiten eines im Zuge des Postfeminismus partiell veränderten Rollenbildes: Männer können als Lustobjekt aus sexuellem Interesse gedatet werden. Dies stellt eine in dieser Selbstverständlichkeit neue Möglichkeit der Übernahme eines aktiven sexuellen Parts dar, der früher nur Männern erlaubt war. Damit partizipiert die Frau als Subjekt an der Objektifizierung. Bridget wehrt sich nicht, weil sie auch Komplizin ist. Die Zurückhaltung von Kritik ist Bedingung ihrer Freizügigkeit. (Metzger, 2021, S.147)

Obwohl Bridget, wie von Metzger beschrieben, eindeutig einen aktiven sexuellen Part in der Beziehung mit Cleaver darstellt und dadurch auch von ihm profitiert, scheint es so, als ob der Preis, den sie für diese Freiheit bezahlt, ein hoher ist. Am nächsten Morgen muss Cleaver nämlich zu einem vorgegebenen spontanen Meeting und muss ihren Wochenendtrip sowie die Party bei Bridgets Bekannten absagen, zu der sie ihn gerne mitgenommen hätte, um ihren Status als alte Jungfer zunichte zu machen. Als sie ihre Enttäuschung bekundet, macht er ihr aufgrund dieser friedlichen Konfrontation ein schlechtes Gewissen darüber, dass die Firma in Schwierigkeiten ist und sie ja keine Ahnung habe, womit er sich eigentlich herumzuschlagen habe. Er manipuliert sie so weit, dass sie erstens keine für ihn unangenehmen Fragen mehr stellt und zweitens noch ein schlechtes Gewissen hat, überhaupt gefragt oder sich beschwert zu haben.

Die Party, die Daniel schwänzt, verläuft unangenehmer als Bridget es sich vorstellen hätte können. Nachdem Cleaver sie dort absetzt und auch keine Zeit hat, nur kurz mitzukommen, bemerkt Bridget, dass das Motto „Flittchen und Pfarrer“ abgesagt wurde und sie plötzlich im Playboybunny-Kostüm vor versammelter Gesellschaft steht. Um Trost zu suchen, fährt sie zu Cleaver. Bridget hört in seiner Wohnung ein Geräusch und wird misstrauisch. Dafür entschuldigt sie sich sofort, gefolgt von einem „Langsam werd’ ich verrückt.“ (Timecode: 0:41:11). Bridgets Intuition ist gut. Sie will sich absichern, da sie spürt, dass irgendetwas nicht stimmen kann: „Das, was ich gestern Nacht sagte – du weißt schon, dass ich dich liebe – das meinte ich nicht so. Das hab’ ich ironisch gemeint.“ Sie tut ihr Gefühl ab und will schon gehen, als sie beim Rausgehen einen pinken Cardigan sieht (Timecode: 0:41:51). Langsame dramatische Musik ertönt, als sie entdeckt, dass Daniel eine Frau in der Wohnung hat.

Wieder im Büro angekommen, will Bridget professionell bleiben und redet ausschließlich über die Arbeit. Cleaver jedoch bringt das Thema „Lara“ auf und redet darüber, dass sie beide (Bridget und er) dasselbe wollen und in einem Alter sind, in dem die perfekte Traumbeziehung das größte Ziel sei. Auch er suche diese eine ganz außergewöhnliche Beziehung, die einen dazu veranlasst, einen Schritt weiterzugehen. Er begründet seine Entscheidung mit den Worten: „[...] vielleicht, weil sie Amerikanerin ist oder weil sie selbstbewusst ist und sie ist so jung – verstehst du?“ (Timecode: 0:45:10). Daraufhin erklärt er, wie nahe sich Lara und er in letzter Zeit gekommen seien. Woraufhin Bridget verwirrt ist, da Lara nach ihrem Wissen erst am Vortag angekommen ist, was ein sehr naives Licht auf Bridget wirft. Durch einen verheißungsvollen Blick Cleavers wird den Zuseher*innen und Bridget gleichzeitig bewusst, dass die Affäre zwischen Lara und Cleaver wohl schon sehr viel länger gehen muss und es sich nicht um einen Ausrutscher, sondern eine voll ausgewachsene Beziehung handeln muss: „Oh törichte Bridget“ (Timecode: 0:45:35). Daniel setzt noch einen drauf und verkündet, wenn auch „schweren Herzens“, dass Lara und er verlobt sind, worauf von Bridget nur mehr ein resignierendes „Ok“ kommt.

Dieser Schlag veranlasst Bridget zu ihrer Verwandlung und Emanzipation von Cleaver als Pars pro Toto für alle unehrlichen, betrügerischen, manipulativen Männer. Sie kündigt und verlässt das Büro, während die anderen Angestellten ihre Courage sichtbar bewundern. Cleaver verlässt daraufhin die Bildfläche und Bridget beschäftigt sich mit sich selbst. Ihre Beziehung mit Mark Darcy bahnt sich allmählich an.

An ihrem Geburtstag möchte sie auf einem Selbstbewusstseins-Hoch ein Dinner für ihre Freund*innen veranstalten, bei dem Mark Darcy spontan dazu stößt und sich die beiden näherkommen können. Es herrscht eine sehr harmonische Stimmung bei Bridgets Geburtstagsdinner, als plötzlich Daniel Cleaver mit einer Champagnerflasche vorbeikommt, um Bridget zurückzugewinnen, da er bemerkt hat, dass er andauernd an sie denkt. Er bereut, wie er sich aufgeführt hat, v.a. nach ihrem Wochenendtrip, da ihm alles zu schnell gegangen sei, weshalb er in Panik verfallen sei: „Bin eine Katastrophe, du kennst mich. [...] Du bist die Einzige, die mich retten kann. Ohne dich sitze ich in 20 Jahren in einer schäbigen Kneipe, mit einer schäbigen Blondine“ (Timecode: 1:07:20). Mit Lara sei es auch vorbei, da sie ihn sitzen gelassen habe, als sie mitbekommen hat, was Bridget ihm noch bedeutet. Er gesteht, dass er sich immer freue, wenn er ihren kurzen Rock im Fernsehen sieht, mache aber immer lieber die Augen zu und höre sich all die intelligenten Dinge an, die sie zu sagen hat. Ein Kuss zwischen beiden bahnt sich an, als Mark ankündigt, dass er jetzt lieber aufbrechen würde. Woraufhin Daniel erwidert: „Bleib wenigstens auf einen Geburtstagsdrink mit mir und Bridge“ (Timecode: 1:08:24) als ob sie als Paar zusammengehören und Mark ein Außenstehender ist. Daraufhin eskaliert die Situation zwischen Cleaver und Darcy und sie duellieren sich. Mark fordert Daniel auf, vors Haus zu kommen. Die Inszenierung der Prügelei um die Gunst Bridgets ist interessant gestaltet:

Mark schlägt Daniel zwei Mal. Bridgets Freund, Tom, holt extra Publikum für die Schlägerei und kündigt diese bei Gästen aus einem Restaurant an. Während des Duells machen die beiden eine „kurze Pause“, es blitzt während der Kampfszene und es spielt „It’s raining men“ (Gloria Gaynor) im Hintergrund. Der Kampf wirkt sehr „unmännlich“ und „englisch“. Als sich die Prügelei in das Restaurant verlagert, entschuldigen beide Männer sich kontinuierlich bei den Gästen und bleiben diesen gegenüber sehr höflich. Als plötzlich eine Geburtstagstorte im griechischen Restaurant serviert wird und alle „Happy-Birthday“ singen, gibt es eine galante Pausierung des Kampfes. Danach setzt wieder „It’s raining men“ ein und die beiden fallen durch das Restaurant-Fenster. Damit ist der Kampf beendet. Cleaver geht zu Boden und ist besiegt. Bridget fragt, wo Marks Problem liegt.

Mark ist der Sieger des fast komischen Duells, aber Daniel der eigentliche Gewinner, da Bridget sich nun auf ihn konzentriert. Mark wirkt auf sie aggressiv und irrational. So ein Verhalten hat sie von ihm nicht erwartet. Er ist doch nur so wie alle anderen. Daniel ergreift seine Chance und will an Bridgets *soft spot* für ihn appellieren: „Los gehen wir wieder zu dir [...] Wir beide

gehören zusammen. Ich und du und der kurze Rock.... wenn ich es mit dir nicht schaffen kann, dann schaff ich es garantiert mit keiner“ (Timecode: 1:12:41). Bridget ist allerdings nicht überzeugt. Es reicht ihr nicht. Sie spielt mit ihren Fingern. Sie sucht etwas Außergewöhnlicheres als das, was Daniel ist und ihr bieten kann. Sie steht auf und lässt ihn am Boden liegen. Das ist die letzte Szene, in der Daniel Cleaver vorkommt. Bridget kann sich völlig von ihm lösen, da sie vorher Selbstreflexion geübt hat und weiß, dass sie mehr verdient als das, was er ihr gibt, da sie ein Stück Selbstliebe entdecken konnte. Sie kann ihn nun als das sehen, was er wirklich ist und ist durch ihre Wunschfantasien nicht mehr geblendet. Sie erkennt, welchen Stellenwert sie bei ihm hat und wohl auch immer haben wird. Auch wenn Daniel Cleaver kein Prototyp des Antifeministen darstellt, lassen sich doch einige Handlungsweisen und Persönlichkeitszüge bei ihm entdecken, die daraufhin weisen, dass er antifeministische Tendenzen, die oberhalb beschrieben wurden, aufweist. Bridget schafft es am Ende ihn und die Beziehung, die von Manipulation, Unehrllichkeit und Objektifizierung gezeichnet ist, hinter sich und tut damit einen riesengroßen Schritt in ihrer Weiterentwicklung.

4.5.3.2. Der Retter in der Not – Bridget und Mark Darcy

Die Beziehung zwischen Mark und Bridget durchlebt eine starke Entwicklung. Ihr erstes Zusammentreffen beim Truthahn-Curry der Eltern verläuft desaströs. Bridget redet sich um Kopf und Kragen und Mark wirkt mehr als desinteressiert. Er scheint sie am Anfang stark zu verurteilen und beschwert sich über sie bei seiner Mutter auf sehr misogyne Art und Weise. Dadurch wirkt Darcy zunächst so als meine er, etwas Besseres zu sein und sieht auf Bridget herab, indem er auch verbale Angriffe einerseits hinterrücks bei seiner Mutter und andererseits ganz offen im Gespräch startet.

Nach diesem ersten Kennenlernen kreuzen sich die Wege der beiden immer wieder: bei der Buchpräsentation, bei der „Flittchen und Pfarrer“-Party, beim Essen bei ihren gemeinsamen Freund*innen bzw. Kolleg*innen Magda und Jeremy, bei einer Reportage, die Bridget über einen populären Gerichtsfall drehen soll, etc.

Mark wirkt, im Gegensatz zu Cleaver, brutal ehrlich. Bei den zufälligen Zusammenstößen thematisiert er z.B. offen Bridgets Fauxpas bei der Feuerwehr-Reportage zur Bonfire-Night und gibt auch ungeniert seine Freude über die Information, dass es mit Daniel Cleaver nicht geklappt hat, zum Besten.

Erst bei dem Abendessen mit den verheirateten Paaren, das für Bridget mehr als quälend verläuft, begleitet Darcy sie zur Tür und teilt ihr mit, dass er sie nicht für eine Idiotin halte. Er gibt zwar zu, dass ihre Mutter fragwürdig sei, sie als Rednerin furchtbar sei, und alles immer

sofort ausspreche, was sie im Kopf habe, ohne über Konsequenzen nachzudenken. Er gibt auch zu, dass er beim Truthahn-Curry sehr unhöflich zu ihr war und versucht sich an einem sehr ungeschickten Geständnis: „Ich hab’ Sie – und das mein’ ich so – trotz Ihres bemerkenswerten Auftretens ganz gern. Wirklich – ich mag Sie.“ (Timecode: 0:56:08)

Bridget, die v.a. die Kritik in seiner Liebesbekundung hört, zählt nochmal auf, was er an ihr zu nörgeln hat, „mal abgesehen von der vulgären Mutter, dem Rauchen, dem Trinken etc.“ Er versichert nochmal: „Nein ich hab’ Sie wirklich gern – so wie Sie sind.“ Diese Zeile trifft Bridget nachhaltig ins Herz, was sie auch später mit ihren Freund*innen ausführlich diskutiert. Anders als Daniel Cleaver, bei dem sie sich zurückhalten musste, um ihn nicht zu vertreiben, mag Mark Darcy sie so, wie sie ist. Im Hintergrund spielt es das erste Mal den Song „Someone like you“ (Dina Carroll), der sich als Motiv für ihre sich anbahnende Liebesbeziehung lesen lässt und bei ihrem Kuss am Ende des Films wieder aufgegriffen wird.

Das Gespräch wird abgebrochen, da Natasha Mark zurück zum Dinner holt, indem sie ihn zwei Mal anschnipst. Er gehorcht: „Ich muss.“ Aber warum muss er eigentlich? Er scheint sich Natasha gegenüber verpflichtet zu fühlen. Natasha ist für die Beziehung zwischen Bridget und Mark ein Hindernis. Sie unterbricht immer wieder Interaktionen und setzt zu verbalen Angriffen gegen Bridget an.

Im Gespräch bzw. der Nachbesprechung des Dinners bei Jeremy und Magda analysiert Bridget mit ihren Freund*innen Mark Darcys Worte ganz genau: „So wie du bist? Nicht mit größeren Brüsten, einer kleineren Nase? Schlanker?“ (Timecode: 0:57:04). Die Gruppe kann es kaum glauben. Diese bedingungslose Liebe oder Zuneigung ist das höchste Ziel, fast zu schön, um wahr zu sein. Akzeptiert zu werden, wie man ist, mit allen Makeln und Fehlern auf körperlicher und charakterlicher Ebene wirkt unrealistisch. Sie wissen nicht wirklich, was sie damit anfangen sollen. Da Bridget bis dahin von Mark als spießigem, spaßbefreitem, gemeinem Langweiler berichtet hat, fragt Tom berechtigterweise: „Aber das ist jemand, den du hasst richtig?“ (Timecode: 0:57:23), was Bridget, wenn auch nur zögerlich und eher um sich selbst zu überzeugen, bejaht.

In diesem Aspekt sammelt Mark Darcy wichtige Feminismus-Punkte. Er scheint Bridget kein Eisenkorsett des gesellschaftlich-erwünschten Verhaltens aufzuerlegen. Für ihn muss sie keine bestimmte soziale Rolle erfüllen, um geliebt zu werden. Ihre Makel gehören zu ihr und machen sie für ihn aus. Zwischen beiden herrscht erbarmungslose Ehrlichkeit ohne irgendwelche gesellschaftlichen Erwartungen.

Nachdem Bridget bei einer Reportage über den Fall „Kafir Aghani - Eleanor Heaney“ berichten soll, versagen sie und ihre Crew bitterlich. Während sie eigentlich auf ein Interview warten, geht Bridget in eine Trafik Zigaretten kaufen. Dort trifft sie zufällig auf Darcy, dem sie als Begrüßung verträumt entgegnet „Hi! Sie mögen mich so wie ich bin“ (Timecode: 0:58:58). Kurz darauf kommt Bridgets Kamerateam und verkündet, dass sie alles verpasst und somit den Job vergeigt hätten. Mark klärt auf, dass niemand ein Interview bekommen habe, da er dem Paar als Anwalt davon abgeraten habe. Daraufhin bietet Mark, Bridgets Held und Ritter, ihr an, ein exklusives Interview mit beiden zu halten, was ihr karrieretechnisch einen Riesenerfolg und Anerkennung bei ihrer TV-Station beschert. An dieser Stelle des Films lässt sich erstmals deutlich erkennen, dass Mark als Bridgets Retter in der Not inszeniert wird, was klassische stereotypische Geschlechterrollenbilder betätigt und weiter in die Köpfe der Zuseher*innen einprägt.

Da sie so erfolgreich im Beruf ist, hat sie neues Selbstvertrauen geschöpft und schließt daraus fälschlicherweise, dass sie nun auch in der Küche sehr fähig sein müsse. Doch die Lauchsuppe wird blau, die Nachspeise schmeckt nach Marmelade und ansonsten klappt auch gar nichts. Sie greift zu Alkohol. Als Mark bei Bridget vorbeikommt, um zu gratulieren, dass sie es als neues Gesicht in die britischen Nachrichten geschafft habe, bemerkt er Bridgets Scheitern. Erneut entpuppt sich Mark als Retter in der Not, der zu Bridgets Rettung eilt. Auf sein Anraten hin, machen die beiden Omeletts. Mark ist fähig und hat eine Lösung für jedes Problem parat. Kurz darauf lernt Mark Bridgets Freund*innen kennen. Shazzer ist sehr offen und fragt Mark, warum seine Frau ihn verlassen hat, worauf sie und auch die Zuseher*innen keine Antwort bekommen. Sie prostet Bridget zu: „Auf Bridget – die nicht kochen kann, aber die wir lieben – so wie sie ist.“ (Timecode: 1:05:38) und verwenden so Marks bedeutungsschwere Worte, woraufhin ein vielsagender Blick zwischen Bridget und Mark folgt. Alles ist harmonisch und wundervoll – bis es an der Tür läutet. Daniel Cleaver erscheint und stört die Idylle. Bridget scheint sich kurz von Cleaver einlullen zu lassen. Mark erkennt das und will die Party verlassen, entscheidet sich dann aber doch anders. Mark, der oft die *higher road* geht oder einfach passiv bleibt, scheint hier die Geduld zu verlieren und fordert Cleaver zu einem Duell heraus. Was für die Zuseher*innen wie ein Entwicklungsschritt bei Darcy wirkt, kommt bei Bridget gar nicht gut an, da dieses krude Verhalten nicht zu ihrer romantischen Vorstellung von Mark passt (vgl. Metzger, 2021, S.150). Obwohl er das Duell gewonnen hat, als Cleaver zu Boden gegangen ist, hat er doch verloren, da Bridget sich von ihm abwendet. Er verlässt enttäuscht die Szene.

Bridget erfährt erst als sich ihre Eltern wieder vertragen haben von ihrer Mutter, dass nicht Mark Daniel hintergangen hat, indem er mit seiner Frau/Verlobten geschlafen hat, sondern, dass der Sachverhalt genau andersherum war. Dadurch wird Bridget dazu veranlasst, Mark dringend ihre Gefühle bei der Rubinhochzeit seiner Eltern mitteilen zu wollen. Sie kann es kaum erwarten, endlich bei ihm anzukommen. Ebenfalls recht ungeschickt, gesteht sie ihm dort, dass sie seine Gefühle erwidert und ihn auch – trotz all seiner Macken- „ganz gern“ möge. Einmal mehr wird ihr Gespräch gestört. Die Ansprache des Vaters folgt, in der er verkündet, dass Mark aus beruflichen Gründen nach New York gehen wird, Natasha mitnehmen und – besonders beschämend für Bridget – wohl (irgendwann) heiraten wird. Bridget kann ihre Reaktion auf diese Informationen nicht verbergen und hält eine ihrer berühmten Reden, für die sie von Mark Darcy aufgezogen wird.

Komplett gefrustet und am Boden zerstört kehrt Bridget einmal mehr in ihr Apartment zurück. Es läutet an der Tür. Ihre Freunde sind da, um sie aufzuheitern und wollen mit ihr als Überraschung über das Wochenende nach Paris fahren. Sie schimpfen über Mark Darcy und machen ihn schlecht: „Es gab diese verdammten Andeutungen, aber hat er dir jemals seine scheiß Zunge in deinen scheiß Hals gesteckt?“ (Timecode: 1:25:25). Doch aus dem Schneegestöber erhebt sich eine Gestalt. Es ist Mark Darcy, der zu Bridget will: „Ich wollte wissen, ob man dich für Barmitzwas und Taufen auch buchen könnte und nicht nur für Rubinhochzeiten. Die Rede war nämlich toll.“ (Timecode: 1:26:00) Er habe vergessen, ihr etwas zu geben: einen Abschiedskuss.

Mark: „Darf ich?“

Bridget: „Naja eigentlich nicht, aber...“

Mark bleibt doch in London, für Bridget. Ihr Kuss wird unterbrochen von den Freund*innen, die gerade noch gegen Mark geschimpft haben und ihnen nun jubelnd zurufen. Bridget kommt nicht mit nach Paris. Er ist, anders als Daniel Cleaver, bereit Verpflichtungen einzugehen und verzichtet für Bridget sogar auf seinen neuen Job. Er meint es ernst mit ihr.

Bevor es zu einem Kuss kommt, gehen sie nach oben in Bridgets Wohnung. Bridget will sich schnell umziehen und sieht die perfekte Gelegenheit für „ein winzig kleines Höschen“. Währenddessen sieht Mark ihr Tagebuch und beginnt darin zu lesen. Er sieht, was Bridget über ihn geschrieben hat, wie sie sich über ihn auslässt, „kein Wunder, dass seine clevere Frau ihn verlassen hat“, während er das Gelesene immer wieder bejahend kommentiert. Man hört laut den Wind stürmen. Mark verlässt das Haus. Als Bridget bemerkt, dass er das Tagebuch gelesen hat („mega scheiße“ Timecode: 1:29:00), rennt sie ihm in Unterwäsche auf die Straße hinterher.

Sie hat es eilig und zieht daher nur schnell Sneakers und einen sehr dünnen Wollcardigan an, der beim Laufen hinter ihr her flattert, wie ein Superheld*innen-Cape, während man sehr gut ihr Tigerprint-Höschen, das sie so sorgfältig ausgesucht hat, sehen kann.

Mark kommt aus einem Geschäft, während Bridget sich tausend Mal entschuldigt: „...da steht doch nur Scheiße drin. Weiß doch jeder, dass nur Scheiße in Tagebüchern steht“ (Timecode: 1:30:26). Mark sagt zunächst nichts, bevor er deklariert, dass es Zeit für einen Neuanfang sei, weshalb er ihr ein neues Tagebuch, das diesen symbolisieren soll, gekauft hat. Sie stehen im Schneegestöber und es kommt endlich zum Kuss (Timecode: 01:31:07). Im Hintergrund ist wieder „Someone like you“ (Dina Carroll) zu hören.

Auch in diesem intimen, romantischen Moment, hört man eine fremde alte Frau Bridgets Tiger-Höschen kritisieren. Bridget scheint den Kommentar gar nicht zu hören und reagiert nicht. Jetzt, da sie endlich mit Mark zusammengekommen ist, muss sie diese Art von Kritik nicht mehr interessieren, denn er liebt sie sowieso so wie sie ist. Bridget verliert sich in dem Kuss bis die letzten Worte des Filmes gesprochen werden:

Bridget: „Hey Augenblick – nette Jungs küssen eigentlich nicht so.“

Mark: „Oh scheiße – doch das tun sie.“

Er ist also doch nicht so ein Spießer wie Bridget befürchtet hat. Mark Darcy ist kein reiner „Gentleman“, sondern doch auch in seinem Inneren ein bisschen „Bad Boy“ und dadurch für Bridget begehrenswert. Er kann sich nun endlich seines Langweiler-Rufs entledigen. Daraufhin schlingt Mark seinen Mantel um Bridget, die halbnackt im Schnee steht und erneut rettet er sie vor der Kälte.

Obwohl in der Beziehung zwischen Mark und Bridget sehr Vieles besser läuft und Mark im Umgang mit Bridget sehr viel respektvoller ist als Daniel Cleaver, ist die Rollenverteilung der Beiden aus feministischer Sicht in einigen Aspekten fragwürdig. Mark gilt als organisiert, rational und erwachsen, während Bridget chaotisch, emotional tollpatschig und kindlich ist. Das sind jeweils sehr klassische Charakterzüge, die man den Geschlechtern zuweist. Als Sexismus könnte man diese Zuweisung insofern bezeichnen, da das stereotyp Weibliche auch hier eine Minderwertigkeit oder Abwertung erfährt (vgl. Strick, 2013, S.43). Mark ist der Macher. Nur durch ihn kann Bridget zu Erfolg kommen. Es wirkt sehr antiquiert, wie Darcy

mehrmals im Film zu Bridgets Rettung eilen muss, was ihr einiges an Unabhängigkeit und Eigenständigkeit sowie Erfolg im Privaten und Beruflichen abspricht.

4.5.4. Diskriminierung von Frauen im Beruf

Der Film tangiert des Weiteren Frauen und ihr Erleben im Beruf. Wie bereits geschildert, geht Bridget eine Affäre mit ihrem Chef-Lektor ein. Daraufhin sieht sie sich nicht mehr in der Lage dort zu arbeiten. Als Bridget ihre Stelle beim Buchverlag also kündigt, gesteht Cleaver im Gespräch, dass sie wegen ihrer gemeinsamen Vergangenheit doch nicht gleich kündigen müsse. Er verweist, als sie auf sein Drängen nicht eingeht, sogar auf die Kündigungsfrist. Als auch diese Drohung Bridget nicht davon abhalten kann, umgehend zu kündigen, meint er, er wolle sie behalten, da sie eine Frau sei, „die aus persönlichen Gründen, eventuell leicht übersehen und unterschätzt wurde... beruflich gesehen“ (Timecode: 0:50:05). Er scheint selbst auch zu spüren, dass die Situation nicht ganz gerecht ist. Nachdem Bridget ihm vor versammelter Belegschaft die Leviten gelesen hat, verlässt sie das Büro. „Na dann geh doch“ schreit er ihr noch peinlich berührt nach, um das Gefühl zu haben, auch etwas zu sagen haben und die Kontrolle nicht komplett verloren zu haben, was bei dieser Art von Abweisung keine unübliche Reaktion für Männer wie Cleaver ist.

Nun sucht sie nach Job-Anzeigen im Fernseh-Bereich, der durch einen Zusammenschnitt dargestellt wird. Sie hat Vorstellungsgespräche bei einigen Sendern, die aber alle nicht besonders erfolgreich verlaufen, da Bridget nicht ausreichend in Themen eingearbeitet oder zu ehrlich ist. Sie gibt sich grundsätzlich sehr professionell, aber sobald sie etwas gefragt wird, worauf sie sich nicht explizit vorbereitet hat, tritt sie ins Fettnäpfchen.

Beim ersten Job-Interview, in dem sie völlig ehrlich ist, klappt es dann. Sie erzählt, dass sie neuen Job braucht, da sie ihren Jetzigen aufgeben muss, weil sie mit ihrem Boss geschlafen hat. Der neue Chef entgegnet, dafür werde bei ihnen niemand rausgeschmissen und ist somit von Anfang an sehr anzüglich gegenüber Bridget. Damit ist er der nächste Vorgesetzte Bridgets, der sie sexualisiert und ein „würdiger“ Nachfolger für seinen Vorgänger Mr. Tittenherbert, der ihr ungeniert auf die Brüste starrt und sie beim falschen Namen nennt, ist.

Bei Bridgets erstem großen Beitrag für den Sender zur Bonfire-Night in einer Feuerwehr-Station, soll sie, gemäß den Vorstellungen ihres Chefs, einen kurzen Rock und einen Helm tragen und eine Stange hinunterrutschen. Diese Aufmachung und Inszenierung scheint nicht zufällig gewählt. Ihr Chef weiß, wie er seine Nachrichtenbeiträge gut verkaufen kann. Leider scheitert Bridget und ihr verpasster Einsatz und Po in Großaufnahme ist in den lokalen Nachrichten zu sehen.

Auch bei einem späteren Beitrag, den sie zugewiesen bekommt, kommt es zu Komplikationen. Zunächst tut Bridget so als ob sie mit dem Fall, den sie behandeln soll, vertraut ist, wobei dem allerdings offensichtlich nicht so ist. Ihrer Stimme ist leicht anzuhören, dass sie sich nach dem Prinzip „Fake it, ’til you make it“ durchschwindeln will. Auch ihr Chef merkt das und erklärt ihr die Umstände des Falles. Bridget findet den „Kafir Aghani- Eleanor Heaney-Fall“ plötzlich sehr spannend. Sie sieht sich selbst als „knallharte Journalistin“. Aufgrund längerer Wartezeit geht sie vor Ort dann allerdings Zigaretten kaufen und trifft dort auf Mark Darcy.

Bridget und ihre Crew haben es durch diese kleine Pause vermässelt, da sie kein Interview bekommen haben, woraufhin Darcy anbietet als Anwalt in diesem Fall ein Interview zu geben. Der Beitrag wird ein Riesenerfolg. Bridgets Boss ist sehr zufrieden. Der Beitrag wird in der Arbeit gemeinsam mit dem gesamten Team angeschaut: „Bridget Jones – jetzt schon eine Legende“, verkündet ihr Chef. Man sieht Bridget die Lippen zu ihrem Text bewegen, wie sie den Beitrag mit den Worten: „Bridget Jones, die zugegebenermaßen am richtigen Ort zur richtigen Zeit war“ (Timecode: 1:00:09) abschließt.

Bridget ist grundsätzlich eine finanziell unabhängige Frau, die in ihrem beruflichen Leben erfolgreich ist. Sie mag keine großartige Rednerin sein, aber sie führt ihren Job sowohl im Buchverlag als auch beim Nachrichtensender erfolgreich aus. Trotzdem ist der Film so konzipiert, dass man ihre beruflichen Erfolge nicht wirklich als solche erkennen kann, was unter anderem daher kommt, dass der edle Ritter Mark Darcy ihr zu ihrem großen Durchbruch verhilft. Bridget kämpft in beiden Arbeitsstellen mit Sexualisierung und Objektivierung. Beide Chefs nutzen ihre Weiblichkeit regelrecht für ihre Zwecke aus und reduzieren sie auf ihren Körper. Durch unangebrachte sexualisierende Blicke oder Kommentare wird sie auf eine Ebene gebracht, die männliche Mitarbeiter vermutlich niemals in der Form von ihnen erfahren würden. Abgesehen von diesen Übergriffen, ist natürlich auch die Affäre mit Daniel Cleaver zu nennen, die sie dazu veranlasst, schlussendlich ihren Job zu kündigen, da sie es nicht länger aushält, mit ihm zusammenarbeiten zu müssen. Als ihr Vorgesetzter hätte Cleaver eigentlich Verpflichtungen und müsste sich der Hierarchie und daher unpassenden Liebesbeziehung zwischen den beiden bewusst sein. Bridget steht hier für alle Frauen im professionellen Bereich, die aufgrund persönlicher Gegebenheiten sowie sexistischer Strukturen unterschätzt und unfair behandelt werden.

Ein Problem, das u.a. auch am Arbeitsplatz aus Sexismus resultiert, ist sexuelle Belästigung gegenüber Frauen. Sexuelle Belästigung, die als Erscheinungsform von sexueller Gewalt zu

kategorisieren ist (vgl. Bauer, 2004, S.73), ist kein neuartiges Problem. Laut einer Studie von der Europäischen Kommission aus dem Jahr 1998 lag Österreich mit 81%, gefolgt von Luxemburg (78%) und Deutschland (72%), auf Platz 1 bzgl. der Häufigkeit von Belästigungen,

Geschlechtsspezifische Gewalt gegen Frauen in Österreich

	Gewaltform	Grundgesamtheit	Absolute Häufigkeit	Relative Häufigkeit (in %)
Gewalt innerhalb oder außerhalb von intimen Beziehungen¹	Körperliche und/oder sexuelle Gewalt	3 245 166 ²	1 119 934	34,51
	Körperliche Gewalt		761 786	23,47
	Sexuelle Gewalt		770 716	23,75
	Androhung von körperlicher Gewalt		495 016	15,25
Gewalt in intimen Beziehungen	Körperliche und/oder sexuelle Gewalt	3 130 986 ³	513 934	16,41
	Körperliche Gewalt		440 529	14,07
	Sexuelle Gewalt		219 096	7,00
	Androhung von körperlicher Gewalt		259 755	8,30
	Psychische Gewalt		1 155 887	36,92
Gewalt außerhalb intimer Beziehungen¹	Körperliche und/oder sexuelle Gewalt	3 245 166 ²	863 505	26,61
	Körperliche Gewalt		443 819	13,68
	Sexuelle Gewalt		652 634	20,11
Stalking		3 245 166 ²	709 958	21,88
Sexuelle Belästigung am Arbeitsplatz		2 770 707 ⁴	736 613	26,59

Q: STATISTIK AUSTRIA, Erhebung zu geschlechtsspezifischer Gewalt gegen Frauen 2021.

1) erlebt ab dem Alter von 15 Jahren – 2) alle Frauen zwischen 18 und 74 Jahren – 3) alle Frauen (18–74 Jahre), die bereits in einer intimen Beziehung waren. – 4) alle Frauen (18–74 Jahre), die bereits erwerbstätig waren.

Abbildung 12 - Gewalt an Frauen in Österreich

die am Arbeitsplatz stattfanden (vgl. Bauer, 2004, S.73). Laut dieser Studie haben 40-50% Frauen, die innerhalb der EU berufstätig waren, Erfahrungen mit sexueller Belästigung am Arbeitsstandort machen müssen (vgl. Bauer, 2004, S.73), wobei natürlich immer eine Dunkelziffer miteinzurechnen ist. Eine Erhebung von Statistik Austria aus dem Zeitraum 2020-2021 zeigt, dass heute immer noch 26,59% der Frauen von demselben Problem betroffen sind (siehe Abbildung 12, vgl. Statistik Austria, 2022, S.2). „Zu den häufigsten Formen der sexuellen Belästigung am Arbeitsplatz zählen unangemessenes Anstarren oder anzügliche Blicke (20,26% aller erwerbstätigen oder vormals erwerbstätigen Frauen haben dies erlebt), sexuelle Witze oder übergriffige Bemerkungen über ihren Körper oder ihr Privatleben (16,21 %) und unerwünschter Körperkontakt (14,60 %)“ (Statistik Austria, 2022, S.2).

Besonders tragisch ist, dass sexuelle Belästigung am Arbeitsplatz bis Mitte der 1990er Jahre gar nicht als Straftatbestand anerkannt wurde (vgl. Banaszczuk, 2013, S.27), was Frauen durch den Mangel an ernsthaften Konsequenzen zu „leichter Beute“ für sexistische und übergriffige Männer gemacht hat.

Bei Sexismus geht es nämlich auch immer um Macht, die ungleich verteilt ist (vgl. Banaszczuk, 2013, S.28). Das ist u.a. auch bei Bridgets Arbeitgebern stark sichtbar und das auf eine Art und

Weise, die nicht angemessen ist. Gerade, wenn eine inhärente Hierarchie wie zwischen Chef und Angestellten besteht, ist es aufgrund der beruflichen Abhängigkeitsverhältnisse schwierig, sich aus Angst vor den Konsequenzen gegen Sexismus zu wehren (vgl. Banaszczuk, 2013, S.32). Bridget scheint hier den Sexismus erlernt und verinnerlicht zu haben, wobei man von internalisiertem Sexismus spricht (vgl. Banaszczuk, 2013, S.28).

Derartige sexuelle Übergriffe sind als sexuelle Gewalt einzuordnen. Sexuelle Gewalt ist dem Namen nach auch eine Form der Gewalt und geht häufig auch mit körperlicher und verbaler Gewalt Hand in Hand, weshalb es umso wichtiger ist, Frauen zu schützen und sexistische Denkstrukturen zu durchbrechen. Im EU-Durchschnitt erfahren über ein Drittel aller befragten Frauen (siehe Abbildung 13) sexuelle und/oder körperliche Gewalt. In anderen Teilen der Welt sieht das noch viel drastischer aus.

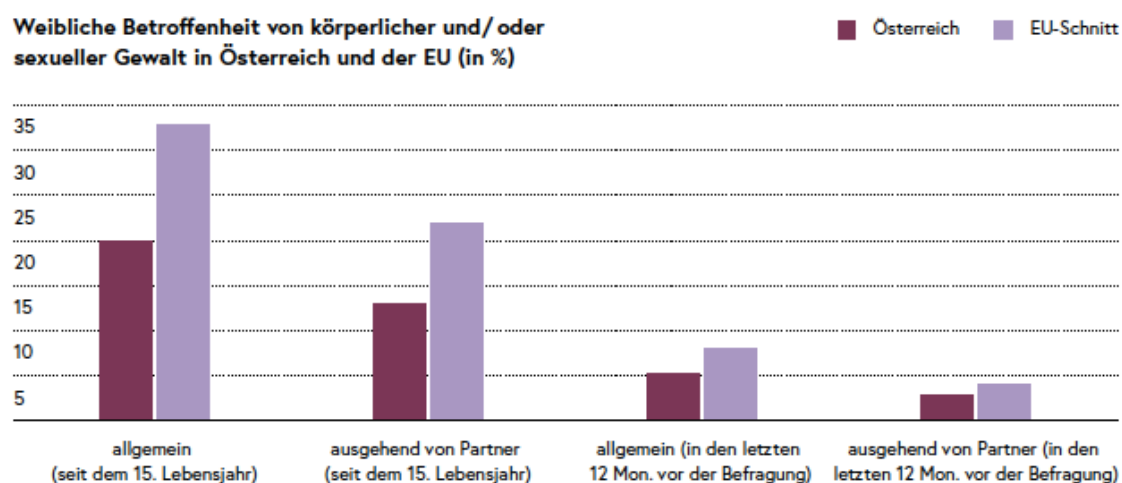


Abbildung 13 - Betroffenheit von körperlicher/sexueller Gewalt EU & Österreich

4.5.5. Internalisierte Misogynie

Ab der Bootsszene ungefähr in der Mitte des Filmes wird Bridget vermehrt von anderen Frauen (aber auch Männern) kritisiert und bewertet. Das lässt sich darauf zurückführen, dass sie gewissen Standards und Erwartungen, die man an Frauen stellt, nicht erfüllt. Sie ist albern, tollpatschig, redet frei darauf los, hat keine Modelfigur und tritt in viele Fettnäpfchen. Dafür wird sie v.a. von anderen Frauen mit abfälligen Kommentaren übersäht.

Für internalisierte Misogynie steht Natasha, Marks Arbeitskollegin. Sie ist ein Sinnbild der Eleganz und Contenance. Sie ist ehrgeizig und diszipliniert. Sie ist sehr schlank und immer fein gekleidet. Natasha stellt ein starkes Gegenbild zu Bridget dar. Als Bridget ausgelassen eine

Bootstour mit Cleaver macht, bezeichnet Natasha sie als kindisch und albern. Sie äußert sich abfällig über ihr Häschen-Outfit bei der „Flittchen und Pfarrer“-Party: „Das ist wirklich höchst merkwürdig, was manche Männer attraktiv finden“ (Timecode: 0:37:43).

Misogynie ist etwas, das alle Frauen* betrifft. Im Film wird Misogynie von Frauen* und Männern auf andere weiße Frauen* ausgeübt. Es soll an dieser Stelle erwähnt werden, dass in der Darstellung Misogynie bei noch verletzlicheren Minderheiten, wie Transfrauen oder women of colour, anders und oft auf einer anderen moralischen Ebene im Film ausbleibt, ethisch aber dennoch relevant ist (vgl. Manne, 2017, S. 15).

4.6. Ergebnisse der Analyse – Feministische und antifeministische Ideen in Bridget Jones

Grundsätzlich muss unterschieden werden zwischen (anti-)feministischen Ideen innerhalb des Universums, in dem die Handlung stattfindet und der Metaebene des Spielfilms als solchem. Natürlich hängen diese beiden Aspekte eng zusammen, wobei die Aussage eines Films gerade darin bestehen kann, dass die Protagonist*innen gegensätzliche Aussagen äußern, um ein bestimmtes Problemfeld zu thematisieren und auch die Zuseher*innen dadurch zum Nachdenken anzuregen. Nahezu alle Charaktere, die im Film auftreten, sind geprägt vom Spannungsfeld „(Anti-)Feminismus“, was bedeutet, dass sie sowohl feministische als auch antifeministische Züge, Handlungen und Denkweisen in bestimmten Bereichen aufweisen⁸.

Im Film Bridget Jones geht es explizit und implizit immer wieder um den Wert der Frau für sich selbst, den Mann und für die Gesellschaft. Einerseits wird der Wert einer Frau an ihrem Äußeren in Form von Schönheit, Körpergewicht etc. gemessen, andererseits in ihrer Beziehung zu einem Mann und ihrem familiären Status. Beides kann für sich als antifeministisch gewertet werden. Da der Film durch seinen Humor lebt und oft satirisch gestaltet ist, werden sowohl die inneren als auch die äußeren Erwartungen überspitzt dargestellt. Dennoch findet sich in der pointierten Darstellung Wahrheit, die sich historisch und soziologisch belegen lässt und somit ethisch relevant ist.

Wie in der ethischen Filmanalyse bereits beschrieben, gibt es einige Beziehungen, die es im Film zu analysieren gilt und die Aufschluss über (anti-)feministische Ideen im Film geben. Einerseits sind Bridgets Beziehungen zu Mark Darcy und Daniel Cleaver anzuführen,

⁸ Eine vollständige Übersicht aller antifeministischen und feministischen Ideen ist im Appendix zu finden.

andererseits ist auch die Beziehung von Bridgets Eltern aus feministisch-ethischer Sicht durchaus erwähnenswert.

Besonders in Bridgets Fall vermittelt die Gesellschaft im Film ihr stark, dass sie als Frau nur glücklich und ganz sein kann, wenn sie endlich einen Partner findet und schlussendlich eine Familie mit ihm gründet. Bridget möchte als Kosmopolitin und feministischer Frau von Welt grundsätzlich dem Prinzip folgen, dass Selbstliebe das Wichtigste ist und sie nicht unbedingt einen Mann braucht oder zumindest keinen, der ihr nicht würdig ist. Tief in ihrem Inneren hat sie allerdings ein starkes Bedürfnis nach Liebe. Das Lieben und Verliebt-Sein findet sie in Daniel Cleaver. Da dieser sich auf die Beziehung oder Affäre nicht einlassen kann, bleibt das Geliebt-Werden für Bridget allerdings aus. Bei Mark Darcy ist es umgekehrt: Sie empfindet aufgrund seiner Arroganz zunächst starke Abneigung gegen ihn, die relativ lange anhält, während er ihr schon bald gesteht, dass er sie ganz gerne mag. Erst als sie die Wahrheit über den Betrug zwischen Darcy und Cleaver kennt, kann sie es zulassen, Marks Gefühle zu erwidern. Als Daniel Cleaver als Antagonist aus dem Weg geräumt ist, kann die Heldin Bridget ihr „wahres Glück“ finden. Mark wirkt im Film immer wieder wie ein edler Ritter, der seine Prinzessin retten muss. Bridget ist die „Damsel in distress“ und kann nur durch Marks Hilfe erfolgreich ihren Beitrag zum „Aghani-Heaney-Fall“ abliefern oder ihr Geburtstagsdinner noch irgendwie retten. Gerade dieses Warten auf den edlen Ritter, der die holde Maid rettet, kann zu erlernter Hilflosigkeit und (Selbst-)Unterschätzung bei Frauen führen. Als Mark ihr am Ende mit einem neuen Tagebuch einen Neuanfang signalisieren möchte, kann sich der/die Zuseher*in berechtigterweise fragen, ob Bridget nicht eher „eine Selbstverleugnung und eine Verschmelzung mit dem Ideal als Happy End“ (Metzger, 2021, S.151) als ihre absolute individuelle Selbstverwirklichung durchlebt.

Bridget repräsentiert keinen der klassischen weiblichen Stereotype im Film, wie z.B. die Prostituierte, die Ehefrau, die Mutter, den *vamp* oder die *femme fatale* (vgl. Chaudhuri, 2006, S.22). Die Identifikation mit Medienfiguren kann immer andere, neue Perspektiven für das persönliche Leben eines Menschen aufzeigen, wodurch die Funktion erfüllt wird, Grenzen und Möglichkeiten ohne Gefahr oder Bedrohung auszutesten (vgl. Wunsch, 2014, S.234). Gerade Kinder und Jugendliche sind stark anfällig dafür, sich mit Mediencharakteren nach dem Prinzip der „wishful identification“ zu identifizieren, die sie gerne wären (vgl. Wunsch, 2014, S.236). Jungen Frauen können die oben genannten weiblichen Stereotype in Filmen oft nur schwer erreichen oder deren Rollen erfüllen. Umso wichtiger sind Charaktere, die keine Perfektion repräsentieren, sondern mit den hohen Erwartungen brechen. Bridget eröffnet durch ihren

Charakter und ihr Aussehen einen alternativen Lebensentwurf, der weibliche Personen nicht mit hohen gesellschaftlichen Erwartungen belädt. Bridget setzt keinerlei Standards, die man als Frau unbedingt erreichen muss. Sie ist ungefährlich. Sie macht Fehler, wodurch die Zuseher*innen es sich selbst vielleicht auch zugestehen, Fehler machen zu dürfen. Auch mit ihren Fehlern wird sie schlussendlich so geliebt, wie sie ist. Das bedeutet, dass jede Frau das erreichen kann, ohne sich verbiegen und sich durch Selbstkasteiung maßregeln zu müssen. Hier trifft der Film eine feministische und bestärkende Aussage, die sicherlich auch zum Erfolg des Films beigetragen hat und für viele Frauen, die mit sich selbst kämpfen, Hoffnung und Erleichterung gebracht hat. Genau in diesem Punkt könnte man aus feministischer Sicht auch Kritik daran üben, dass Bridget im Endeffekt sich selbst doch nicht genügt hat und sie doch einen Mann gebraucht hat, um glücklich zu sein. Dem lässt sich allerdings auch wieder entgegenhalten, dass das Feministischste, was eine Frau machen kann, das ist, was sich richtig für die eigene Person anfühlt (vgl. Gill, 2007, S.153) ohne sich irgendetwas von irgendjemandem, ob Gesellschaft, Männern oder anderen Frauen, vorschreiben zu lassen.

Der Einwand, dass man bei einer typischen Feministin nicht sofort an die Figur Bridget Jones denkt, ist ein berechtigter und lässt sich gut begründen. Das lässt sich vor allem darauf zurückführen, dass der Film und somit auch die Figur stark vom Postfeminismus geprägt ist und zum „klassischen“ Feminismus doch einige Unterschiede aufweist, die in folgender Tabelle⁹ gegenübergestellt werden sollen:

Feminismus	Postfeminismus
Vertrauen auf politisches Handeln, politische Bewegungen und politische Lösungen;	Das Persönliche wird zum Politischen, die Agenda wird durch eine Haltung ersetzt;
Betonung der Gleichheit; Widerstand gegen und Kritik am Patriarchat;	Zurückweisung der Wut der zweiten Welle und der Schuldzuweisungen an das Patriarchat;
Wahlfreiheit ist kollektiv: sie bezieht sich auf das Recht der Frauen, keine Kinder zu bekommen, früher unzugängliche Karrieren und Berufe zu ergreifen;	Wahlfreiheit ist individuell: ob Familie, Karriere, Schönheitsoperationen oder Nagellackfarbe;
Ablehnung oder zumindest eine Infragestellung der Weiblichkeit;	Rückkehr zur Weiblichkeit und Sexualität;
Misstrauen und Widerstand gegenüber der mediengesteuerten Populärkultur und dem von ihr unterstützten Konsumverhalten;	Vergnügen an der mediengesteuerten Populärkultur und die Freude am Konsum;

⁹ Übersetzung unter Zuhilfenahme des Übersetzers DeepL: <https://www.deepl.com/translator>.

Der Humor basiert auf der Diskrepanz zwischen der traditionellen Frauenrolle und der Frau als starke, unabhängige Person (vgl. Ferriss & Young, 2008, S.3f.)	Der Humor basiert auf der Diskrepanz zwischen den Idealen, die sowohl vom Feminismus als auch von den Medien propagiert werden, und der Lebensrealität in der modernen Welt; daher ist der Humor des Postfeminismus oft selbstironisch abwertend (vgl. Ferriss & Young, 2008, S.4)
--	--

Bridgets Charakter lässt sich eindeutig in die Kriterien des Postfeminismus einteilen und lebt ihren Feminismus daher nach ganz anderen Ansprüchen als Feminist*innen, die *Big Sisters*, der zweiten Feminismuswelle.

Ein weiterer Bereich, in dem sich der Film antifeministisch gibt, ist die Beziehung zwischen Bridgets Eltern und der Darstellung der Bedürfnisse der Mutter als Frau. Bridgets Mutter ist grundsätzlich, wie in Kapitel 4.5.2.1 beschrieben, ein großes Spannungsfeld für sich. Einerseits drängt sie ihrer Tochter ihren eigenen Lebensentwurf auf und will sie unbedingt an den Mann bringen,

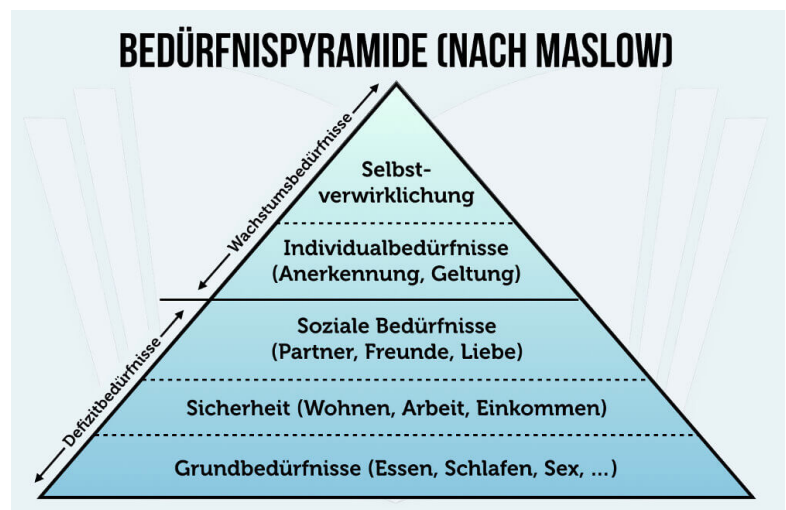


Abbildung 14 - Bedürfnispyramide nach Maslow

andererseits will sie selbst aus ihrem eigenen Lebensentwurf ausbrechen und bereut, den Weg des Ehefrau- und Mutter-Seins eingeschlagen zu haben (Timecode: 0:28:52). Der Film stellt die Mutter als selbstzentriert und egoistisch dar, was in Bezug auf Bridgets Bedürfnisse durchaus treffend sein mag. Allerdings werden ihre Bedürfnisse nach Beachtung und Selbstverwirklichung vollends ins Lächerliche gezogen, was unter anderem durch ihre Auftritte im Fernsehen oder ihre Szene mit dem Eierschälgerät, die hoch sexualisiert ist, betont wird. Vor allem ihre Wachstumsbedürfnisse (siehe Abbildung 14) nach einem eigenen Beruf oder Leben außerhalb ihrer Rolle als Ehefrau und Mutter werden weder von Bridget noch von ihrem Mann ernstgenommen. Die Problematik wird als solche im Film nicht wirklich behandelt, da auch die Zuseher*innen nicht wirklich dazu hingeführt werden, Mitleid mit ihr zu empfinden oder ihre Situation nachvollziehen zu können. Es liegt hier eine richtige *message* mit einem *wrong messenger* vor, weshalb die feministisch wichtige Botschaft verloren geht.

Erst durch die Versöhnungsszene zwischen den Eltern werden die Protagonist*innen sowie die Zuseher*innen noch ein wenig darauf hingewiesen, dass die Bedürfnisse der Mutter und die Trennung, die von ihr aus ausging, eventuell nicht ganz unberechtigt waren. Weder Vater noch Tochter scheint bewusst gewesen zu sein, wie die Mutter unter ihrer „Allianz“ gelitten hat.

Erst nach der Versöhnung ihrer Eltern, kann Bridget von ihrer Mutter erfahren, dass der Betrug zwischen Daniel und Mark andersherum war. Dadurch ändert sich für sie alles. Was sie daran gehindert hat, sich ihre Gefühle für Mark Darcy einzugestehen, wurde aufgehoben. Nun kann sie es gar nicht erwarten, ihm ihre Liebe zu gestehen, die trotz einiger Dinge, die sie stören wie z.B. seine Kotletten oder dass er immer die falschen Dinge sagt etc., entflammt ist.

Dass v.a. die Hauptfigur des Films, Bridget Jones, sich im Spannungsfeld „(Anti-)Feminismus“ befindet, ist typisch für die zeitgenössische *chick culture* (vgl. Ferriss & Young, 2008, S.1). In dieser nimmt das postfeministische Subjekt eines Films Feminismus einerseits für selbstverständlich gegeben und als Voraussetzung hin und weist diesen andererseits zurück, was in widersprüchlichen postfeministischen Diskursen, wie er in „Bridget Jones – Schokolade zum Frühstück“ (Maguire, 2001) gut beobachtbar ist, deutlich wird (vgl. Burns, 2013, S.131). In postfeministischen Konstrukten wird die Verflechtung von feministischen und antifeministischen Ideen deutlich, was durch den Individualisierungsanspruch perfekt in den Neoliberalismus passt (vgl. Gill, 2007, S.162). Besonders deutlich wird dieser Widerspruch dadurch, dass jungen Frauen ein Diskurs von „can-do girl power“ suggeriert wird und ihre Körper andererseits als Sexobjekte verstanden werden (vgl. Gill, 2007, S.163).

Schlussendlich lässt sich im Film ein Spannungsfeld festmachen, das sich zwischen einem kulturellen Über-Ich, das vom *male gaze* nach Mulvey diktiert wird, und den *Big Sisters*, Vertreter*innen der zweiten Feminismuswelle bewegt wird (vgl. Metzger, 2021, S.153). Bridgets Bedürfnis nach einem Partner, nach Liebe und Ehe muss nicht zwingend als etwas Antifeministisches, Antiquiertes gewertet werden.

„Im Ergebnis stellt feministisches Denken sich als von Widersprüchen und Ungleichzeitigkeiten, von Diskontinuitäten und Divergenzen bestimmtes Projekt dar, als Resultat von Kämpfen und Auseinandersetzungen um Bedeutungen. Ein produktives Feld verschiedener konzeptioneller Denkbewegungen, das sich nicht nur aus einer Reihe von kritischen Analysen gegenüber geschlechtlich organisierten sozialen Ungleichheiten und Ausschlüssen sowie dominanten Diskursen und

Repräsentationen entwickelte, sondern auch und vor allem in beständiger selbstkritischer Reflexion des eigenen Standorts und Wissens entstanden ist.“ (Hark & Villa, 2017, S.21f.)

Nach Gill wird das Wissen über das Überschreiten von Freuden, wie z.B. einer weißen Hochzeit, gewissen Abhängigkeits- und Anlehnungsbedürfnisse, sowie Häuslichkeit, Genuss von Femininität im Ausdruck von Kleidung oder Ästhetik, aber auch der Freiheit, sich gegen eine Karriere zu entscheiden, „postfeministische Sensibilität“ genannt, die mit ausdrücklich feministischen *und* antifeministischen Ideen einhergeht (vgl. Metzger, 2021, S.153). In diesem Widerspruch gibt es einerseits die Interpretation, dass verdrängte Lebensentwürfe wieder zurückkehren oder dabei aber traditionelle patriarchale Ideale als postfeministische Freiheiten getarnt werden, wobei eines das andere nicht unbedingt ausschließen muss (vgl. Metzger, 2021, S.153). Der Film sowie das Genre heben den Sexismus und veraltete Rollenbilder gewissermaßen auf, was es umso wichtiger für die postfeministische Rezipientin macht, sich diese Aspekte bewusst zu machen, um den Film auch wirklich genießen zu können (vgl. Metzger, 2021, S.153).

5. Fazit

Filme werden gemacht, um gesehen zu werden. Sie spiegeln immer auch die gesellschaftliche Wirklichkeit wider und beeinflussen das Publikum, v.a. junge Frauen in ihren Einstellungen, da ein starker Identifikationsprozess bei der Filmrezeption stattfindet. Das resultiert unter anderem im „Bridget Jones-Effekt“ (Timmermans, Coenen & Van den Bulck, 2019), einer verstärkten Angst davor, Single zu sein, obwohl alleinstehende Menschen häufig glücklicher und gesünder sind und besser in Gemeinschaften eingebunden sind. Aufgrund dieser Wirkung von Filmen auf Menschen, ist es wichtig, den populären Spielfilm auch im akademischen Diskurs zu analysieren und einen Mehrwert aus dem Genre *chick flick*, der über das Vergnügen hinausgeht, ziehen zu können.

Obwohl Medien immer häufiger feministische Themen behandeln, tun sie das nicht zwangsläufig aus einer feministischen oder unproblematischen Perspektive (vgl. Gill, 2007, S.161): „What makes contemporary media culture distinctively postfeminist, rather than pre-feminist or anti-feminist, is precisely this entanglement of feminist and anti-feminist ideas“ (Gill, 2007, S.161). „Bridget Jones – Schokolade zum Frühstück“ (Maguire, 2001) ist für diese Schnittstelle ein Paradebeispiel des Genres *chick lit* bzw. *chick flick*.

Die Verflechtungen aus feministischen und antifeministischen Ideen, die im Film behandelt werden und im alltäglichen Leben von Frauen eine wichtige Rolle spielen, setzen sich wie folgt zusammen. Der Film zeigt viele feministischen Ideen des Selbst-Empowerments, des Zusammenhalts zwischen Frauen und der autonomen Lebensgestaltung von Frauen. Bridget Jones ist eine nahbare, sympathische Heldin, die Alltagsproblematiken von Frauen verarbeitet, was eine Identifikation mit ihrer Figur leicht ermöglicht. Die Identifikation mit der Hauptfigur wird durch filmische Mittel, wie z.B. durch die Narration in Form des inneren Monologs oder der Interaktion der Protagonistin und des Soundtracks, die eine gewisse Nähe zu Bridget zulassen, vorangetrieben. Die Figur erfüllt keine der stereotypischen Frauenfiguren im Film. Frauen fühlen sich durch diesen Film in ihren echten alltäglichen Problemen gesehen. Die Solidarität, die zwischen Bridget und ihrer überwiegend weiblichen Freund*innengruppe gezeigt wird, Bridgets Selbstbestimmung und finanzielle Unabhängigkeit, sowie die Selbstverwirklichung der Mutter oder schichtweg das Ideal, bedingungsloser Liebe sind ebenso allesamt feministische Motive.

Einige antifeministische Ideen lassen sich in folgenden Aspekten verorten: Bridgets Abhängigkeit von romantischen Beziehungen, die Reduktion auf ihr Äußerliches in Zusammenhang mit dem Fokus auf das Körpergewicht, die sexuelle Belästigung am Arbeitsplatz, die Darstellung der Bedürfnisse der Mutter sowie die Verstärkung von Geschlechterklischees in der Beziehung Darcy-Jones. Außerdem ist der Film so angelegt, dass Bridget und ihr Versagen durch filmische Mittel, wie z.B. Kameraeinstellungen (point of view, Froschperspektive, Nahaufnahmen, etc.) zum Objekt statt zum Subjekt des Humors gemacht werden. Die anderen Protagonist*innen lachen *über* sie und nie mit ihr. Auch das Publikum kann über sie lachen – oder die Tragik ihrer Rolle anerkennen und durch eine Dekonstruktion des Humors des Films kritisch hinterfragen, warum gelacht wird.

Das bedeutet allerdings nicht, dass man den Film als „gute/r Feminist*in“ nicht mehr genießen darf. Gerade weil eine Vielzahl an Frauen *chick flicks* zur Unterhaltung ansieht, ist es wichtig, die Botschaften, die der Film dem Publikum serviert, reflektiert und durchaus kritisch zu hinterfragen.

Obwohl die obengenannten Motive und Aspekte klar zugeordnet werden können, gibt es doch gewisse Verflechtungen von Antifeminismus und Feminismus im Film. Der wohl größte Punkt ist, dass Bridget sich und den Zuseher*innen mantraartig predigt, dass man als feministische Kosmopolitin heutzutage keinen Mann mehr braucht und schlussendlich doch in den Armen von Mark Darcy, der ihr zu Beginn doch so unsympathisch war, ihr Glück findet. Auf filmischer Ebene kann zwischen dem Anfang und dem Ende des Films eine gewisse Kohärenz festgestellt werden. Als Bridget zu Anfang des Films aus dem kalten, düsteren und farblich kühlgelhaltenen Schneegestöber das elterliche Haus betritt, kommt sie in eine Atmosphäre, die in warmes Licht getaucht ist. Am Ende des Filmes küssen sich Bridget und Mark in einem ähnlichen Schneegestöber, das allerdings dieses Mal durch die Beleuchtung der Straßenlaternen in demselben warmen Licht erstrahlt, welches als Geborgenheit der heteronormativen Beziehung verstanden werden kann. Der Film verkauft den Zuseher*innen ihr Zusammenkommen als Happy End, was für Bridget und auf gewisse Weise auch für den Film eine Art Selbstverleugnung darstellt. Ebendieser Widerspruch in sich ist klassisch für die postfeministische *media culture* und überlässt den Zuseher*innen die Verantwortung, selbstständig diese Widersprüche zu reflektieren und den gesellschaftlichen Wert des Films mit all seinen Risiken und Chancen zu erkennen.

Literaturverzeichnis

- Ammicht Quinn, R. (1999). Körper - Religion – Sexualität. Theologische Reflexion zur Ethik der Geschlechter, Mainz: Matthias-Grünwald-Verlag.
- Ammicht Quinn, R. & Tamez, E. (2002). Körper und Religion. In Concilium 38, S.113-114.
- Banaszczuk, Y. (2013). Kaffeeschubsen und Machtspiele – wo fängt Sexismus an? In Y. Banaszczuk et al (Hrsg.). *Ich bin kein Sexist, aber... Sexismus erlebt, erklärt und wie wir ihn beenden*. Berlin: Orlanda Frauenverlag, S.21-33.
- Bauer, C. (2004). Sexuelle Belästigung am Arbeitsplatz. Erzählungen zum Gleichbehandlungsgesetz. In G. Salmhofer (Hrsg.), *Sexismus. Übergriffe im Alltag*. Innsbruck: Studienverlag, S.73-103.
- Baumbusch, J. L. (2004). Unclaimed treasures: Older women's reflections on lifelong singlehood. *Journal of Women & Aging*, 16, S. 105–121. http://dx.doi.org/10.1300/J074v16n01_08
- Bohrmann, T., Reichelt, M., & Veith, W. (2018). Einleitung: Warum der Film auch ein Gegenstand der Ethik ist. In T. Bohrmann, M. Reichelt & W. Veith (Hrsg.), *Angewandte Ethik und Film* (S.IX-XVIII). Wiesbaden: Springer.
- Bohrmann, T. (2018). Einführung in die ethische Filmanalyse. In T. Bohrmann, M. Reichelt & W. Veith (Hrsg.), *Angewandte Ethik und Film* (S.37-57). Wiesbaden: Springer.
- Bosshart, L. (2007). Information und/oder Unterhaltung? In A. Scholl, R. Renger & B. Blöbaum (Hrsg.), *Journalismus und Unterhaltung. Theoretische Ansätze und empirische Befunde* (S. 17–29). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Bradbury-Rance, C. (2012). Querying Postfeminism in Lisa Cholodenko's *The Kids Are All Right*. In J. Gwynne & N. Muller (Hrsg.), *Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema*. London: Palgrave Macmillan.
- Burstow, B. (1992). *Radical feminist therapy. Working in the context of violence*. Newbury Park: Sage Publications.
- Cordes, M., Vocks, S. & Hartmann, A. S. (2021). Appearance-Related Partner Preferences and Body Image in a German Sample of Homosexual and Heterosexual Women and Men, *Archives of Sexual Behavior*, 50(8), S.3575-3586.
- Dimbath, O. (2021). Martin Osterland. In A. Geimer, C. Heinze & R. Winter (Hrsg.), *Handbuch Filmsoziologie* (S. 126-136). Wiesbaden: Springer.
- Feminismus Seminar (Hg.). (2014). *Feminismus in historischer Perspektive. Eine Reaktualisierung*. Bielefeld: Transcript Verlag.

- Ferriss, S. & Young, M. (2008). Introduction: chick flicks and chick culture. In S. Ferriss & M. Young (Hrsg.) *Chick Flicks. Contemporary women at the movies*. New York: Routledge. S.1-25.
- Field, S. (2001). Das Drehbuch. In S. Field et al., *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film*, München: Econ Taschenbuch, S. 11–120.
- Gerstel, N., & Clawson, D. (2014). Class advantage and the gender divide: Flexibility on the job and at home. *American Journal of Sociology*, 120, S. 395–431. <http://dx.doi.org/10.1086/678270>
- Gill, R. (2007). Postfeminist media culture. Elements of a sensibility, *European Journal of Cultural studies*, 10(2), S.147-166.
- Gwynne, J. & Muller, N. (2013). Introduction: Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema. In J. Gwynne & N. Muller (Hrsg.). *Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema*. New York: Palgrave Macmillan, S.1-10.
- Hark, S. & Villa, P.-I. (2017). *Unterscheiden und herrschen. Ein Essay zu den ambivalenten Verflechtungen von Rassismus, Sexismus und Feminismus in der Gegenwart*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Hausmanninger, T. (1993). *Kritik der medienethischen Vernunft: Die ethische Diskussion über den Film in Deutschland im 20. Jahrhundert*. München: Fink.
- Hedtke, S. (2021). Sexismus begegnen: Hinschauen, Handeln, Haltung zeigen, *Forum für Bibliothek und Information*, 73(2-3), S.108-111.
- Heimbach-Steins, M. (2009). „...nicht mehr Mann und Frau“: soziolethische Studien zu Geschlechterverhältnis und Geschlechtergerechtigkeit. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet.
- Hickethier, K. (2012). Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.
- Hieber, L. (2021). Walter Benjamin. In A. Geimer, C. Heinze & R. Winter (Hrsg.), *Handbuch Filmsoziologie* (S.21-34). Wiesbaden: Springer.
- Holland, J. (2008). Misogynie. Die Geschichte des Frauenhasses. Frankfurt am Main: Zweitausendeins.
- Hollinger, K. (2008). Once I got beyond the name chick flick. In S. Ferriss & M. Young (Hrsg.) *Chick Flicks. Contemporary women at the movies*. New York: Routledge. S.221-232.
- Kant, I. (1998). Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. In Ders., *Werke in sechs Bänden*, Bd. 1, S. 823–884.
- Krützen, M. (2006). *Dramaturgie des Films: Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Manne, K. (2017). *Down Girl: The Logic of Misogyny*. New York: Oxford University Press.

- McKeown, J. K. (2015). "I will not be wearing heels tonight!": A feminist exploration of singlehood, dating and leisure. *Journal of Leisure Research*, 47, S. 485–500.
- Metzger, S. (2021). Understanding Bridget Jones. Die Inszenierung der postfeministischen weiblichen Identität in Bridget Jones – Schokolade zum Frühstück (Bridget Jones's Diary, GB, IRL, F 2001). In V. Pramataroff-Hamburger & A. Hamburger (Hrsg.), *Von La Strada bis The Hours – Leidende und souveräne Frauen im Spielfilm* (S.139-154). Wiesbaden: Springer.
- Pauer-Studer, H. (2015a). Die theoretischen Grundlagen feministischer Ethik. In H. Pauer-Studer, *Das Andere der Gerechtigkeit* (S.96-110). Berlin: De Gruyter.
- Pauer-Studer, H. (2015b). Feministische Ethik – Modell eines Perspektivenwechsels. In H. Pauer-Studer, *Das Andere der Gerechtigkeit* (S.15-20). Berlin: De Gruyter.
- Putnam, A. R. (2000). Warum keine feministische Theorie der Gerechtigkeit? *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 48(2), S.171-205.
- Raters, M.-L. (2023). Feministische Ethik. In C. Neuhäuser, M.-L. Raters, & R. Stoecker (Hrsg.), *Handbuch Angewandte Ethik* (S.103-108). Wiesbaden: Springer.
- Rüll, L. M. (2008). A soundtrack for our lives: Chick-flick music. In S. Ferriss & M. Young (Hrsg.) *Chick Flicks. Contemporary women at the movies*. New York: Routledge. S.79-91.
- Salmhofer, G. (2004). Vorwort. In G. Salmhofer (Hrsg.), *Sexismus. Übergriffe im Alltag*. Innsbruck: Studienverlag S.7-9.
- Sanyal, M. M. (2013). Vom Sexismus zum Ex-Ismus oder: Von der Wiederaneignung kritischer Begriffe zur Überwindung aller Ismen. In Y. Banaszczuk et al (Hrsg.). *Ich bin kein Sexist, aber... Sexismus erlebt, erklärt und wie wir ihn beenden*. Berlin: Orlanda Frauenverlag, S.47-94.
- Sarkisian, N., & Gerstel, N. (2016). Does singlehood isolate or integrate? Examining the link between marital status and ties to kin, friends, and neighbors. *Journal of Social and Personal Relationships*, 33, S. 361–384. <http://dx.doi.org/10.1177/0265407515597564>
- Schick, T. (2021). Psychologie des Films. Kognition-Emotion-Empathie. In B. Groß & Morsch, T. (Hrsg.), *Handbuch Filmtheorie* (S.421-438). Wiesbaden: Springer.
- Schopenhauer, A. (1960). Über die Weiber. Paralipomena § 364. In Ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 5.
- Smyczyńska, K. (2007). *The World According to Bridget Jones. Discourses of identity in Chicklit Fictions*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag.
- Strick, J. L. (2013). Reaktionäre Reaktionen – der Versuch, gegen Sexismus zu argumentieren. In Y. Banaszczuk et al (Hrsg.). *Ich bin kein Sexist, aber... Sexismus erlebt, erklärt und wie wir ihn beenden*. Berlin: Orlanda Frauenverlag, S.35-45.

- Timmermans, E., Coenen, L. & Van den Bulck, J. (2019). The Bridget Jones Effect: The Relationship Between Exposure to Romantic Media Contents and Fear of Being Single Among Emerging Adults, *Psychology of Popular Media Culture*, 8(2), S. 159-169.
- Treibel, A. (2013). Kriminologischer Beitrag: Pränataler Sexismus – Opfer, Täter und Täterinnen, *Forensische Psychiatrie, Psychologie, Kriminologie*, 7(4), S.296-299.
- Veith, W. (2018a). Einführung in die Ethik. In T. Bohrmann, M. Reichelt & W. Veith (Hrsg.), *Angewandte Ethik und Film* (S. 3-13). Wiesbaden: Springer.
- Vogler, C. (2007). Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos. Frankfurt am Main: Zweitausendeins.
- Werner, M. (2021). *Einführung in die Ethik*. Wiesbaden: Springer.
- Whelehan, I. (2013). Ageing Appropriately: Postfeminist Discourses of Ageing in Contemporary Hollywood. In J. Gwynne & N. Muller (Hrsg.), *Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema*. London: Palgrave Macmillan.
- Wulff, H. J. (2009). Moral und Empathie im Kino. Vom Moralisieren als einem Element der Rezeption. In M. Brütsch et al. (Hrsg.), *Kinogefühle. Emotionalität und Film* (S. 377–393). Marburg: Schüren.
- Wünsch, C. (2014). Empathie und Identifikation. In C. Wünsch, H. Schramm, V. Gehrau & H. Bilandzic (Hrsg.), *Handbuch Medienrezeption* (S. 223–241). Baden-Baden: Nomos.
- Young, I. M. (2005). *On Female Body Experience: Throwing Like a Girl and Other Essays*. New York: Oxford University Press.

Onlinequellen

Body-Mass-Index (BMI): <https://www.bmi-rechner.net/>

Heinrich Böll Institut (HBI): <https://www.boell.de/de/2018/07/03/von-welle-zu-welle>

Hollywood.com: Interview Renee Zellweger: <https://www.hollywood.com/general/bridget-joness-diary-renee-zellweger-interview-57158203>

Nationale Geographic (NG): <https://www.nationalgeographic.de/wissenschaft/2019/03/die-geburtsstunde-der-verhuetungsmittel>

Statistik Austria Erhebung zu Gewalt an Frauen:
<https://www.statistik.at/fileadmin/announcement/2022/11/20221125GewaltgegenFrauen.pdf>

Siegetsleitner, A. (2008):
<https://ufind.univie.ac.at/de/course.html?lv=240107&semester=2008S>

Quinn, R. (2022). Feministische Ethik. In Staatslexikon online: [https://www.staatslexikon-online.de/Lexikon/Feministische Ethik](https://www.staatslexikon-online.de/Lexikon/Feministische_Ethik)

Soundtrack zu Bridget Jones – Schokolade zum Frühstück:
<https://www.discogs.com/release/866780-Various-Bridget-Joness-Diary-Music-From-The-Motion-Picture>

WELT: <https://www.welt.de/iconist/mode/article242400763/Heroin-Chic-Kommt-das-Schoenheitsideal-der-90er-zurueck.html>

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 - Kohlbergs Stufenmodell der moralischen Entwicklung.....	21
Abbildung 2 - Das Fehlen der Frauen im asiatischen Raum	26
Abbildung 3 - Bridget zu Weihnachten	37
Abbildung 4 - Kennenlernen zwischen Bridget und Mark	38
Abbildung 5 - Bridget im Häschenkostüm	40
Abbildung 6 - Bridget am Trainer	44
Abbildung 7 - Bridgets Hochzeitphantasien	44
Abbildung 8 - Kate Moss, Ikone des Heroin Chic.....	56
Abbildung 9 - BMI-Skala für Frauen bei einer Größe von 1,63.....	57
Abbildung 10 – Übersicht: Eheschließung und Scheidung in Österreich seit 1970	66
Abbildung 11 - Haushalte nach Geschlecht in Österreich ab 1985	68
Abbildung 12 - Gewalt an Frauen in Österreich.....	81
Abbildung 13 - Betroffenheit von körperlicher/sexueller Gewalt EU & Österreich	82
Abbildung 14 - Bedürfnispyramide nach Maslow	86

Appendix

1) Antifeministische Ideen	Von:
Abhängigkeit von romantischen Beziehungen	Metaebene, Bridget
Reduzieren von Frauen auf ihr Äußerliches	Metaebene, Gesellschaft, Natasha und Lara
Objektifizierung von Frauenkörpern	Metaebene, Daniel Cleaver, Mr. Fitzherbert, Richard Finch,
Obsession über das Körpergewicht	Metaebene, Bridget
Sexuelle Belästigung am Arbeitsplatz	Metaebene, Bridgets Vorgesetzten
Ausnutzen der professionellen Hierarchie: Sexualisierung und Affäre am Arbeitsplatz	Daniel Cleaver
Beruflicher Erfolg	Metaebene: Erfolg nicht gewürdigt, Misserfolge betont Daniel Cleaver: übersieht Fähigkeiten aufgrund persönlicher Gründe
Darstellung der Bedürfnisse der Mutter	Film, Vater
Herabwürdigen der Mutter	Bridget und Vater
Druck, zur Reproduktion und einen Mann zu finden	Gesellschaft, Mutter, gleichaltrige verheiratete Paare
Kritik an Femininität/Internalisierte Misogynie	Natasha, Lara Passantinnen in der Schlusszene
Verstärkung von Geschlechterklischees	Metaebene (Bridget vs. Mark)

2) Feministische Ideen	Von:
Bedingungslose Liebe, ohne gesellschaftliche Erwartungen spezifisch an Frauen erfüllen zu müssen	Metaebene, Botschaft des Films
Selbstverwirklichung der Mutter	Mutter
Solidarität von Frauen untereinander	Bridgets Freundinnen
Selbstbestimmung und Eigenständigkeit	Metaebene, Bridget
Beruflicher Erfolg	Bridget
Kritik und Reflexion von Geschlechterstereotypen	Metaebene: Bridget ist keine typische Frau