

## EINLEITUNG

Eine deutschsprachige wissenschaftliche Monographie über die Prostituierte im Film liegt bisher nicht vor. Filmwissenschaft wie Feministische Filmtheorie haben sich eher am Rande mit der Filmfigur der Prostituierten beschäftigt und gingen auf Begriff und Sache der Prostitution meist nur implizit ein. Filmwissenschaftliche Studien erörterten die Prostitution unter kulturwissenschaftlich und medienwissenschaftlich vorstrukturierten Aspekten wie Starwesen, Genretheorie, Populärkultur; dies häufig unter ideologiekritischen Problemzugängen.<sup>1</sup>

Die Gegenstandskonstitution meiner Studie will auf etwas anderes hinaus. Sie ist nicht auf Ergänzung, Zusammenfassung, Kritik oder Überbietung bereits vorliegender wissenschaftlicher und ästhetischer Texte zur Prostitution und zur Figur der Prostituierten gerichtet – sie macht die Prämissen dieser Texte und ihre Argumentationslogik zu ihrem Gegenstand. Es geht in der vorliegenden Arbeit zunächst um nichts mehr und nichts weniger als um die Darstellung, wie und warum die Figur der Prostituierten und die Prostitution bisher so dargestellt wurden, wie sie dargestellt wurden. Ich frage in den Analysen von Filmen wie in den Analysen film- oder genderkritischer Diskurse nach den Prämissen der Imagination von Prostitution und Prostituierte. ›Gender als Medium‹ lautet, formelhaft verkürzt, die metatheoretische Prämisse dieser Prämissen-Rekonstruktion.

Prostitution und Prostituierte sind traditionell – und teilweise noch heute – tabubesetzte Gegenstände, der Ruf oder Ruch des Außergewöhnlichen, Verbotenen, Exotischen, Obszönen, zumindest Unmoralischen macht sie zum besonderen, oftmals zum extravaganen Diskursgegenstand. Das führt nicht selten dazu, dass kausalistisch Vermutungen angestellt werden zum Zusammenhang des psychischen, sozialen, ökonomischen, sexualpolitischen Phänomens Prostitution und zum imaginativen ›Bild‹ (Filmthema, Filmmotiv) der Prostitution.

---

1 Vgl. die Erörterung von Positionen Georg Seeßlens in Kapitel A.1. und Heide Schlüpmanns in Kapitel A.4.

»Ein ganzer sozialer Bereich, der die Aura des Verbotenen und Heimlichen trotz aller Liberalisierungskonzepte und Reformen noch bewahrt hat, war schon immer ein Lieblingsthema des Films vom frühen Stummfilm bis heute: die Prostitution. An kaum einem filmischen Motiv lassen sich Kontinuitäten und sexualpolitische Kämpfe deutlicher ablesen.« (Koch 1981, o.S.)

Wie gern möchte man dem – und vielen anderen Texten – zustimmen. Doch die von Gertrud Koch behauptete Beziehung von sozialer, sexualpolitischer, filmischer bzw. filmmotivischer Realität könnte man auch umgekehrt darstellen und behaupten, dass die ›Straßenfilme‹, ›Dirnenfilme‹ der 10er und 20er Jahre,<sup>2</sup> die ›Prostituiertenfilme‹ der 60er, 70er, 80er, 90er Jahre Reflex sind *oder* Ursache der sozialen, politischen juristischen Sexualdiskurse.

Die sexualpolitischen Kämpfe sind die eine Ebene, auf die hin das Prostitutionsthema durchscheint. Die andere Ebene, auf die Koch im gleichen Zusammenhang verweist, ist die der Entwicklung anderer Filmgenres. So sei die häufige Thematisierung der Prostituierten im Film Ende der 70er, Anfang der 80er Jahre<sup>3</sup> Reaktion auf den Pornofilm:

»Daß die Prostitution als Thema so auffallend zurückgekehrt ist, hängt wohl genau mit dieser Gegenläufigkeit zusammen: Während die sexualpolitischen Kämpfe der sechziger Jahre abgelöst wurden durch die Dogmatisierungstendenzen der frühen siebziger Jahre und in der Frauenbewegung oft nur noch negativ in einem Neo-Puritanismus endeten, nahm die Produktion von Pornofilmen immer mehr zu. Erstaunlich genug, daß die seriösen öffentlichen Genres auf die anstößige Konkurrenz kaum Reaktionen zeigten außer in den verklemmten Melodramen [...]« (Koch 1981, o.S.).

So urteilt Koch, die das filmische Erscheinungsbild der Prostituierten auf einen anderen Filmwandel zurückführt, auf den des Pornofilmes. Auf den ersten Blick als Urteil über die Gesellschaft verstehbar, verweist Koch vielmehr auf die gegenläufige Wechselwirkung von sozialer und medialer Realität. Dieser Doppelbezug von Gesellschaftlichkeit und Medialität bleibt von den 60er Jahren bis in die 80er/90er Jahre erhalten und führt

---

2 Vgl. *Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918-1933*; Red. v. Malte Hagener; München: Edition Text und Kritik 2000.

3 Koch erinnert sich an mindestens zehn von vierzig Filmen, in denen Prostitution zentrales Thema war. Sie bespricht vier eingehender: SAUVE QUI PEUT (LA VIE), F/Ö/BRD/CH 1980, Regie: Jean-Luc Godard; A.A.A. OFFRESI, I 1980; PROSTITUTE, GB 1980; Regie: Tony Garnett; SIGMUND FREUDS DORA, USA 1980.

nicht selten zum Problem der Verwechslung, zu falschen Zuschreibungen.

## **Aufbau der Studie**

Meine Studie verfolgt die Entwicklung einzelner filmwissenschaftsdisziplinärer Zugänge der letzten vier Jahrzehnte mit dem Ziel, die Prämissen, die in Medienkritik und Medienwissenschaft eingehen, darzustellen am Beispiel einer besonderen Figur – der Prostituierten im Film. Meine Einzelfilmanalysen gelten dem jeweiligen Film selbst, seiner narrativen Struktur, Genreästhetik usf., richten sich aber auch auf die wissenschaftlichen Diskurse, in denen andere Filme dieses Sujets bereits Gegenstand von Analysen waren. Diese Diskursivierungen bzw. Filmanalysen befrage ich nach ihren analytischen Prämissen und Argumentationsmustern, womit eine kritische Nachkonstruktion entsteht. Sie verstehe ich nicht allein als Vorarbeit, Voraussetzung zu den von mir selbst unternommenen Filmanalysen, diese analytische Nachkonstruktion soll einen eigenständigen reflexiven Beitrag zur Diskursgeschichte leisten.

Ich (re)konstruiere das Verhältnis von sozialer Prostitution, der Filmfigur der Prostituierten und den Prostitutionsdiskursen grundsätzlich als Diskurs-Verhältnis, verstehe also die Filmfigur der Prostituierten nicht nur als filmisches Konstrukt, sondern als mediales. Zum einen reagiert es auf und reflektiert die Wirklichkeitsentwürfe anderer Medien; etwa die des Fernsehens. Zum anderen arbeitet die Phantasie, die an der Realität der Filmprostitution arbeitet, mit Vorbildern aus der Filmgeschichte.

Ähnlich dem Foucault'schen, diskursive wie nicht-diskursive Praxen umfassenden Diskursbegriff ist meine Reflexion auf den Prostitutionsdiskurs auf filmische Praxis perspektiviert wie auf nicht-filmische.

Niemals aber ist mein Diskursbegriff darauf aus, die Ebenen zu wechseln oder ineinander zu schieben: Signifikant für den Prostitutionsdiskurs wie seine Analyse ist zunächst deren Heterogenität, die Nichtkongruenz des medial konstruierten gender-Bildes der Prostituierten mit dem sozialen Phänomen und der Analyse von sozialer Prostitution. Mir geht es nicht um die Wahrheit oder Unwahrheit einzelner Reden, sondern einzig um eine Verhältnisbestimmung der Reden untereinander – und dies ist keineswegs eine Relativierung meines Erkenntnisanspruchs. Mit dem Aufdecken der Aussagebedingungen, die das Auftauchen der Diskurse regeln, komme ich, das ist die unterlegte Prämisse, näher an die Realität der Filme, ihre Ästhetizität heran als mit traditioneller Filmanalyse.

Zwischen dem filmischen Bild von Prostitution und dem gesellschaftlichen Bild werden Interdependenzen ausgemacht, Überkreuzungspunkte bestimmt. Die vielfältigen Reden über Prostitution sind nicht nur politisch, kulturpolitisch, moralistisch oder auf andere Weise ideologisch orientiert. Wenn eine weltanschauliche Intervention von Prostitution bzw. das in ihr gelebte oder dargestellte Geschlechterverhältnis in Frage steht, findet man im Film leicht eine Antwort. Umgekehrt zeigt schon ein erster Blick auf die Prostituiertenfigur, dass es die von Druckmedien und audiovisuellen Medien entworfene Wirklichkeitssicht ist, die den Blick auf die lebensweltliche Realität orientiert.

Die dreiteilige Arbeit widmet sich zunächst den Diskursen und den Prämissen dieser Diskurse, die sich mit der Darstellung der Prostituierten im Film verbinden, konturiert sie unter Aspekten wie gendertheoretische Prostitutionsdiskursivierung, Geschlechterordnung, Medienzuschreibung, Vorstellung des Verhältnisses von Film und Realität (und im Horizont von Ideologie- oder Gesellschaftskritik, von ›frauenbewegter‹ und/oder feministischer Programmatik).

Die Thematisierung des Prostitutionsdiskurses als Geschlechterverhältnis- und Sexualitätsdiskursivierung ist bestimmt vom jeweiligen filmwissenschaftsdisziplinären Zugang. So ist der erste Teil dieser Studie (A) getragen von Fragestellungen der ›klassischen‹ Filmwissenschaft und der Feministischen Filmtheorie. Ich analysiere hier Filmanalysen, in denen die Frage nach Weiblichkeitsbildern impliziert ist.

Der zweite Teil (B) widmet sich dem allgemeinen Prostitutionsdiskurs und dann dem Prostitutionsdiskurs der neuesten Gender Studies, d.h. der gendertheoretisch-kritischen Reflexion auf den Prostitutionsdiskurs. Hier kommen mit den Gender Studies-Theorien die 90er Jahre in den Blick. Dieser Teil widmet sich weder bestimmten Filmen noch filmtheoretischen Positionen, sondern er geht ausschließlich auf nichtästhetische Prostitutionsthematisierungen ein.

Der dritte Teil der Arbeit (C) analysiert einzelne, für den Prostitutionsdiskurs exemplarische Filme – ausgehend von einer kulturwissenschaftlichen Sexualitätsdiskursivierung, ihrer Perspektive und der kritischen Sichtweise der Gender Studies.

Die Überkreuzungspunkte der jeweiligen Diskurse und Wissenschaftsdisziplinen werden auf das Verhältnis von Geschlechtlichkeit und Medialität befragt. Aussagen zum Film können implizit Aussagen zum Prostitutionsdiskurs sein – wie sie sich in Filmanalysen und Filmkritiken zeigen –, oder es können sich in ihnen Annahmen manifestieren zum Geschlechterverhältnis, dem realen wie idealen, sowie Prämissen des gen-

der-Begriffs. Ich reflektiere zunächst auf das Verhältnis von Geschlechtlichkeit und Medialität, wie es sich seit den 60er Jahren im Zuge der akademisch sich etablierenden Filmwissenschaft herausbildete – dies in der theoretischen Zielperspektive der Gender Studies. Dabei interessieren mich immer diejenigen Bezüge bzw. Schnittstellen von Geschlechtlichkeit und Medialität, in denen das Mediale konstitutiv wird für gender und gender konstitutiv wird für Medialität. Deren Verhältnis als gegenseitig konstitutiv, als Interdependenzverhältnis, als kausale oder kausalzirkuläre Beziehung zu beschreiben, ist mein Interesse.

## Teil A

Vier verschiedene thematische Aspektierungen leiten die Argumentation. »Motiv und Ideologiekritik. Filmwissenschaft I: Populärkultur und Cultural Studies« erörtert die Theoretisierung des Filmmotivs in der Filmwissenschaft, diskutiert Fragen wie die nach dem Motiv als Genrekonstitutivum, oder ob sich ideologisch gewichtete Erwartungshaltungen zu einem Rezeptionsdispositiv ausbilden können. Im zweiten Kapitel »Sex und Witz. Filmwissenschaft II: *stardom*-Forschung« folge ich Richard Dyers diskursanalytischer, filmwissenschaftlich gewichteter Überlegung, wie Weiblichkeit, gender und Sexualität in den herrschenden Diskursen der 50er Jahre zusammenwirken und analysiere in dieser Perspektive Marilyn Monroes Prostituiertendarstellung. Filmhistorisch geht es dabei um das Spannungsfeld von Rollenanforderung, schauspielerischer Leistung und *star image* in einer Zeit des Umbruchs oder Übergangs: der Zeit des an Einfluss verlierenden Hollywood-Studiosystems – exemplarisch verdeutlicht an Kim Novaks Prostituiertendarstellung. Das Kapitel greift den zentralen Antagonismus von ›Hure‹ und ›Heiliger‹ bzw. das gender-Klischee des *dumb blonde* heraus. Die einschlägigen *stardom*-Forschungen werden bezogen auf das Verhältnis von Rolle, Schauspielerin, *Starimage* und Rezeption. Diese Überlegungen münden in eine Reflexion der Dyer'schen *stardom*-Forschungsprämisse, die Integration von Ambivalenzen in das Startum, die auf das *sex-role-typing* angewandt wird. Das Kapitel »Gender und Genre. Filmwissenschaft III: Genreforschung« untersucht, ob die Prostituierte eine spezifisch neuartige Erscheinung ist (oder doch eher der Widerpart der Femme fatale des *film noir*) und stellt die Anleihen der Prostituiertendarstellung in Bezug auf den Typus des *career girl* der 90er Jahre dar. Um bereits etablierte und um neu sich bildende mediale gender-Bilder geht es in diesem Kapitel, konzentriert auf die Frage, wie sich der Rollentypus der Prostituierten im Spannungsfeld von Genre und *class* verortet. In »Kino und Bordell. Filmwissenschaft

IV: Feministische Filmtheorie« kommen exemplarisch feministische Filmtheoretikerinnen zu Wort, Heide Schlüpmann und Gertrud Koch. Beide haben auf die Beziehung des Bordells zum Kino und des Kinos zum Bordell reflektiert, implizit oder explizit. Das Kapitel »Kino und Bordell« schließt den ersten Teil ab mit einer Darstellung der Prämissen und der Methodologie bestimmter Interpretations- und Analyseformen deutschsprachiger Feministischer Filmtheorie.

In den Kapiteln A.1. bis A.4. wird – und dies nicht nur aus darstellungsökonomischen Gründen – jeweils nur ein, für den Untersuchungsgegenstand besonders relevanter Themenkomplex behandelt, bezogen auf ein Jahrzehnt und auf einen wissenschaftsdisziplinären Zugang. Dieser Teil der Arbeit ist bestimmt durch drei Determinanten: Zeitachse, Wissenschaftsdisziplin und Themenkomplex.

## Teil B

Ich beziehe mich hier auf prominente Positionen des Gender Studies-Prostitutionsdiskurses. Belinda Carpenter und Drucilla Cornell haben das Verhältnis von sex und gender neu bestimmt und den Weg frei gemacht für das Neudenken der Prostitution.

Carpenter (Kapitel B.1.) und Cornell (Kapitel B.2.) setzen sich explizit mit Prostitution auseinander, thematisieren Prostitution sowohl als gesellschaftlich wie gendertheoretisch neue Geschlechterkonzeption. In Abkehr von der feministischen Tradition wird die Prostituierte nicht mehr moralisch oder weltanschaulich thematisiert, sondern in der Perspektive der Gender Studies werden Ansichten zur Prostitution einer grundlegenden Revision unterzogen. Ausgangspunkt dieser Revision ist der Bezug zwischen Gender Studies, Sexualität und Selbst.

## Teil C

Die Filme, die ich für den dritten Teil dieser Arbeit ausgewählt habe, folgen Schwerpunkten des Sujets Prostitution, die zugleich Kernpunkte in der theoretischen Erörterung von Prostitution sind. Dass Filme mit unterschiedlichsten theoretischen Ansätzen, seien sie nun systemtheoretischer (Kapitel C.1.), klassisch feministischer (Kapitel C.2.) oder psychoanalytischer, kulturtheoretischer (Kapitel C.3.) oder genuin medientheoretischer Provenienz (Kapitel C.4.), besprochen werden, spiegelt zum einen die Heterogenität des Prostitutionsdiskurses wider, in dem unter-

schiedlichste ideologisch-programmatische wie theoretische Sichtweisen sich kreuzen. Zum anderen ist der Impakt von Prostitution, gerade in ihrer diskurstheoretischen Erfassung, nur in diesem weiten Spektrum von Denkansätzen zu begreifen. Vor allen Dingen folgt es meinem Forschungsinteresse, die Prostituierten-Aspektierung unter dem jeweiligen wissenschaftsdisziplinären Zugang aufzuweisen.

Im Kapitel »Körper und Bewusstsein. Systemtheorie: Robert van Ackerens DIE FLAMBIERTE FRAU« wende ich mich dem Systemtheoretiker Niklas Luhmann zu, seiner Analyse des Stellenwerts von Sexualität im Liebesdiskurs. Der Code ›Liebe‹ wird zur Thematisierung der Liebe in ›Prostitutionsfilmen‹ ins Verhältnis gesetzt, eine neue Leitdifferenz entwickelt. Meine Interpretation des Films DIE FLAMBIERTE FRAU von Robert van Ackeren hebt ab auf den Modus, in dem im Liebesdiskurs und in der prostitutiven Sexualität der Körper als Selbstbeobachtungsinstanz gedacht wird bzw. gedacht werden kann.

Die theoretische Diskussion um die Sphären der Öffentlichkeit und Privatheit in der feministischen Wissenschaft ist im Kapitel »Öffentlichkeit und Privatheit. Feministische Theorie: Lina Wertmüllers LIEBE UND ANARCHIE« für meine Filmanalyse leitend. Wertmüllers Film betreibt ästhetisch-diskursiv die Infragestellung der vordefinierten Sphärentrennung von öffentlich und privat. Mit der Interpretation des Films ANNA CHRISTIE von Jacques Feyder im Kapitel »Ödipus und Anti-Ödipus. Psychoanalytische Kulturwissenschaft: Jacques Feyders ANNA CHRISTIE« verbinde ich eine Analyse der kulturwissenschaftlich bedeutsam gewordenen Interpretationsmuster des Ödipuskomplexes, wobei der klassischen, psychoanalysebasierten Filmanalyse der Feministischen Filmtheorie weitere Ödipus-Interpretationen an die Seite gestellt werden. Im Kapitel »Medium und Sexualität. Kulturwissenschaftliche Medientheorie: Ryu Murakamis TOKIO DEKADENZ« geht es um den Nexus von Medialität und Sexualität. Die filmische Inszenierung von Sexualität beschreibe ich über das Motiv der Bildmedien in Ryu Murakamis TOKIO DEKADENZ, die die mediale Vermitteltheit von Sexualitätsformen, emotionalen Erlebnissen und psychischen Zuständen strukturieren. Im Schlusskapitel »Ausblick. Medienwissenschaftliche Geschlechterstudien: Gender und Medien« skizziere ich einige der derzeit wichtigsten Diskurse um Medien und vergeschlechtlichte Körper, frage dabei nach der geschlechterdifferenten Wahrnehmung *von* Medien und der geschlechterdifferenten Wahrnehmung *durch* Medien, reflektiere dabei auf den Körper in seiner Bedingtheit durch apparatetechnische oder medienhistorische Dispositive.

## Ziel der Studie: Gender als Medium

Medien konstruieren Identitäten, auch geschlechtliche Identitäten. Die traditionelle Film-Hermeneutik, Narrations-Analyse, auch die feministische Kritik, sie alle haben sich, oftmals sehr ausführlich, dem Gegenstandsbereich gender gewidmet, gender als besonderes Sujet, als Motiv behandelt. Geschlechter-Stereotypen, Geschlechter-Binaritäten werden dabei herausgearbeitet, beschrieben im Verhältnis zu sozialen, nichtmedialen Realitäten, häufig zu politischen, kulturellen Gesamtzusammenhängen. Was ich, die traditionelle Theorie ergänzend und in einem entscheidenden Punkt über ihr Erkenntnisinteresse hinausgehend, in meinen Theorie- und Analysekonzeptionen zu leisten versuche, ist der Nachweis, dass Mediendiskurs-Aussagen und film- bzw. medienwissenschaftliche Theoreme für die Auffassung vom Geschlecht mitkonstituierend sein können: dass Geschlechtlichkeit als Medialität gedacht werden kann. Gender wird also von mir nicht allein als Motiv oder Sujet – und nicht nur auf der Ebene der visuellen (Re-)Präsentanz – von Medienprodukten und Medienformaten untersucht, sondern als Medialität reflektiert.

Die theoretische Konzeption von ›gender als Medium‹ fragt danach, wie unser Denken, das durch Medien strukturiert ist, unsere Auffassung von Geschlecht strukturiert und auch generiert, wenn man die Generierung der Auffassung vom Geschlecht durch Medien mitbedenkt. Gender als Medium ist mithin eine Denkrichtung quer zu den medialen Untersuchungsgegenständen wie den Filmen selbst und ihrer Ästhetik, quer auch zu verschiedenartigen Film- und Medienbegriffen, wissenschaftsdisziplinären Zugängen. Diese Denkrichtung kann in den Gegenständen und Zugangsweisen aufscheinen und ist doch nicht an sie gebunden oder durch sie determiniert. In meiner Arbeit versuche ich also einen Weg zu finden, der vermittelt zwischen einerseits film- bzw. medientheoretischen Positionen, die Medien – insbesondere den Film – in ihren Grundbedingungen erfassen, dabei aber nicht auf spezifische Inhalte eingehen, und andererseits traditionell-filmwissenschaftlichen Positionen, die sich auf die Analyse der Narration, der filminternen ästhetischen Strukturen und ihrer Semantik beschränken. Ich frage deshalb nach den film- bzw. medientheoretischen Axiomen, die – stets in Bezug auf gender – in einem Film, seiner Narration/Konstruktion sichtbar werden. Nicht das Medium selbst oder einer seiner Inhalte als Inhalt, sondern das Aufscheinen des Mediums als Inhalt in einer spezifischen Erzählung ist meine erkenntnisleitende Idee und Voraussetzung dazu, dass film- bzw. medienwissenschaftliche Theoreme derart auf den gender-Begriff angewandt werden können. Meine Untersuchungsgegenstände finde ich deshalb in verschie-



denen Gegenstandsbereichen des Medialen; es geht um Medien im Sinne von technischen Apparaten, um Medien in Hinsicht auf ihren sozialen Gebrauch, um Medien und Psyche (Psychoanalyse), Medien als Verbund von Individuum/Psyche, Gesellschaft/Institution und technischem Apparat und, nicht zuletzt, um Medien im Sinne medialer Dispositive. Die theoretische Annahme, dass Medientechnologie ein Teil der menschlichen Selbsttechnologie ist bzw. dazu wird, die Wirkung von Medien nicht nur auf, sondern in den Individuen von Bedeutung ist, schärft das Verständnis für die diskursiven Kräfte, die geschlechtliche Identität und Identität jeweils historisch konstituieren.

Die in der Feministischen Filmtheorie sehr elaborierte Integration der Psychoanalyse in die Analyse medialer Texte werde ich in meiner Arbeit in Grundzügen nachskizzieren und ergänzen um Analysen kulturwissenschaftlicher und/oder medientheoretischer Standpunkte, wobei ich jedes Mal nach der Medialisierung von Körpern fragen bzw. die Inkorporierung vom Medienwirken im Körper untersuchen werde.

Keine Theorieformation für sich, erst die Schnittstelle dieser beiden Theorieformationen bezeichnet den Ort der medialen Präfiguration in der filmspezifischen Narration. Filme sind also für mich niemals Anschauungsobjekte, um Theorie zu explizieren – gewissermaßen deren Illustration. Der springende Punkt meiner Theorie- und Analysekonzeption: dass der ästhetische Text selbst den Status einer Theorieposition erlangt. Sie ist nicht buchstäblich und nicht auf Papier, sondern audiovisuell formuliert.

›Gender als Medium‹ fragt also nach der produktiv zu nutzenden Entfaltung und Ausbreitung film- bzw. medientheoretischer Erkenntnisse für die Konzeption von Geschlecht. Im Gegenzug können gendertheoretische Positionen in der Kunst- und Medientheorie entwickelt und als affirmative oder subversive Aussagen zu Geschlechtlichkeit und Sexualität verwendet werden.

Die erste interesseleitende Fragestellung – im Sinne einer methodischen Annäherung und ersten Erschließung des Themas in Hinsicht auf ›gender als Medium‹ – ist die nach der unterschiedlichen Provenienz und Bedeutung von Film- bzw. Medienbegriffen im Zusammenhang mit der Kategorie Geschlecht. Die mediale Bedingtheit der Geschlechtszuschreibung ist hierfür Prämisse. So wie medientheoretisches Denken genutzt werden kann, um neue Fragen an Filme zu stellen (indem man zum Beispiel die technisch-apparativen und andere Dispositiv-Bedingungen des Mediums in der filmischen Diegese selbst ausmacht), so kann medientheoretisches Denken auch auf die Auffassung von Geschlecht angewendet werden. Der mediale Impact von Medien in der Auffassung von Ge-

schlecht meint dabei ein inkorporiertes Medienwirken in gender. Nicht allein in einer spezifischen geschlechtlich festgelegten Person, nicht in der sexuellen Differenz, die sich als Grundparadigma in Verbindung bringt mit anderen Differenzen (und somit auch auf sie angewendet werden kann), ist dies fassbar, sondern in gender als kultureller Konstruktion von Geschlecht. Gender ist in dieser Aspektierung losgelöst von einem speziellen Geschlechtskörper und angebunden an zeitgeschichtliche kulturelle Bedingungen.

Das kann die psychoanalytische Wirkung von Medien in geschlechtsspezifischen Körpern umfassen, es kann aber ebenso einen nicht-essentialistischen Weiblichkeitsbegriff bezeichnen, der Weiblichkeit als inszenierten Darstellungsmodus begreift und insofern Weiblichkeit als grundlegend medial vermittelt denkt. Weiblichkeit wird hier ebenso als Medium gefasst wie Männlichkeit; eine Auffassung, die von vornherein geschlechteressentialistische Festschreibungen ausschließt.

Eine Parallele, in meinem Zusammenhang von zentraler Bedeutung, fällt ins Auge: Gender als konstruiertes kulturelles Versatzstück hat mit Medialität die konstruierte Vermittlung gemein, die sich selbst zum Verschwinden bringt. Die soziale Konstruktion des Geschlechts soll in meiner Arbeit also nicht einfach additiv erweitert werden durch die mediale Konstruktion des sozialen Geschlechts, indem etwa ein geschlechtsspezifischer Mediengebrauch untersucht wird – wenngleich auch dies ein wichtiger Untersuchungsgegenstand ist, der Aufschluss über die Basis dessen bringen kann, was imaginär werdende Zuschreibungen an den Nexus von gender und Medium abgeben können. Geschlechtlichkeit verstehe ich also in ihrer grundlegend medialen Verfasstheit als mediales Apriori. Ähnlich dem Foucault'schen historischen Apriori legt das mediale Apriori nicht in ontologischer Perspektive Grundprämissen fest, sondern es legt diese offen.