
Postfeminismus und Populärkultur: Bridget Jones³ und die neue Geschlechterordnung

Einführung: Komplexifizierung des Backlash?

Dieses Kapitel stellt verschiedene begriffliche Instrumentarien vor, mit deren Hilfe ein Phänomen untersucht werden soll, das hier als Postfeminismus bezeichnet wird. Allgemein gesprochen beschreibe ich mit diesem Terminus den Prozess der fortgesetzten aktiven Unterminierung der Erfolge des Feminismus in den 1970er und 1980er Jahren. (Was genau unter „Erfolgen des Feminismus“ zu verstehen ist, wird in den weiteren Kapiteln dieses Buches erörtert.) Mein Ausgangspunkt ist die Beobachtung, dass bestimmte Elemente der zeitgenössischen Populärkultur die Errungenschaften des Feminismus untergraben und zersetzen. Mit der Unterstützung eines ganzen Aufgebots an konzertierten Kräften konnte dieser Prozess eine verheerende Wirksamkeit entwickeln und obendrein den Eindruck erwecken, eine fundierte und sogar gut gemeinte Reaktion auf die Forderungen feministischer Bewegungen und der Kritiken innerhalb der feministischen Theorie zu sein. In diesem Buch vertrete ich ferner die Ansicht, dass das *undoing* von Feminismus, die Zersetzung seiner Erfolge – wenn auch möglicherweise unbeabsichtigt –, durch soziologische Theorien befördert wird, so beispielsweise durch die Arbeiten von Anthony Giddens und Ulrich Beck. Diese beziehen zwar Gender-Aspekte in ihre Analysen des sozialen Wandels mit ein, tun dabei aber so, als hätten weder feministische Argumentationen und Theorien noch der jahrzehntelange Kampf

3 *Bridget Jones's Diary* (dt.: *Schokolade zum Frühstück: Das Tagebuch der Bridget Jones*, 1999) war eine zuerst 1996 erschienene Kolumne in der britischen Zeitung *The Independent*. Später veröffentlichte Helen Fielding, die Autorin der Kolumne, die Tagebucheinträge in Buchform. Der Film *Bridget Jones's Diary* (dt.: „Bridget Jones – Schokolade zum Frühstück“; Regie: Sharon McGuire) kam 2001 in die Kinos. Ein zweiter Teil erschien im November 2004 unter dem Titel *Bridget Jones: The Edge of Reason* (dt.: „Bridget Jones – Am Rande des Wahnsinns“; Regie: Beebron Kidron).

von Frauen für ihre Rechte eine nennenswerte Rolle für gesellschaftliche Veränderungen gespielt. (Dieser Punkt wird in Kapitel 2 erörtert und erneut kursorisch in Kapitel 3 aufgegriffen.) Eine weitere Entwicklung, die dieses Buch unter die Lupe nimmt, ist die Strategie, feministische Positionen als überholt und damit verzichtbar abzustempeln, und zwar mit Hilfe einer Rhetorik, die sich auf die Tropen der Freiheit und der Wahl der eigenen Lebensgestaltung stützt – beides Motive, die heutzutage eng mit der Situation junger Frauen assoziiert werden. Der Feminismus wird so ins Abseits geschoben, wo er bestenfalls ein Schattendasein führen darf und von jungen Frauen, wenn überhaupt, ambivalent beäugt wird. Ansonsten aber werden jüngere Frauen zumindest in der Öffentlichkeit bemüht sein, Distanz zum Feminismus zu wahren, schon um ihrer eigenen gesellschaftlichen und sexuellen Anerkennung willen. Angesichts der hier dargelegten Entwicklungen schlage ich daher vor, die Backlash-These einer Revision zu unterziehen, die neue Differenzierungen und komplexere Betrachtungen ermöglicht. (Diese wird im folgenden Kapitel einer sorgfältigen Prüfung unterzogen.)

Susan Faludis Diagnose zufolge handelt es sich bei der konservativen Antwort auf die Fortschritte, die der Feminismus erkämpft hat, um eine konzertierte Aktion (Faludi 1992). Faludis Arbeiten, wie auch die von Judith Stacey und anderen, sind deshalb wichtig, weil sie jene antifeministischen Interventionen nachzeichnen, die zeitgleich mit feministischen Entwicklungen stattfanden (Stacey 1985/86). Meine Argumentation verfolgt einen anderen Weg. Der Postfeminismus, so möchte ich behaupten, beruft sich explizit auf den Feminismus, er trägt ihm Rechnung. Der Postfeminismus setzt den Feminismus für seine Zwecke ein, um ein ganzes Repertoire an neuen Inhalten zu propagieren, die allesamt suggerieren, letzterer habe seine Aufgabe erfüllt und werde nicht mehr benötigt, denn Gleichberechtigung sei längst erreicht.

Ein bezeichnendes Beispiel war die Kolumne *Bridget Jones's Diary* in der britischen Zeitung *The Independent* sowie die dazugehörige, unfassbar erfolgreiche Buchpublikation und die nachfolgenden Verfilmungen. Bridget Jones' ansteckende Mädchenhaftigkeit erzeugt eine generationsspezifische Logik, die eindeutig postfeministisch ist. Dem Feminismus zum Trotz träumt Bridget von romantischer Liebe, möchte den passenden Mann finden, heiraten und Kinder kriegen. Ihr größte Furcht ist es, als ‚alte Jungfer‘ zu enden. Bridget tritt in beruhigender Weise ‚einmal mehr‘ dezidiert weiblich auf. Ihre Karriere ist ihr nicht besonders wichtig, auch wenn sie weiß, dass sie eigentlich mehr Wert auf sie legen sollte. In dem Verlag, in dem sie arbeitet, leistet sie sich peinliche Anfängerfehler; sie weiß nicht, dass der bekannte Literaturkritiker F. R. Leavis längst tot ist, und hält bei einer Buchpräsentation einen chaotischen Vortrag. Sie scheint den Kopf voller alberner Gedanken zu haben, ist aber auf die ihr eigene feminine Art auch klug und geistreich. Doch mehr

als alles andere möchte sie den richtigen Mann finden. Der Film stellt die Figur als schusselig dar und porträtiert ihre anrührende Weiblichkeit gewissermaßen nostalgisch, als sei sie in unserer Gesellschaft fast vollständig verloren gegangen. Gott sei Dank, scheint dieser Film zu sagen, gibt es diese traditionelle Weiblichkeit noch. Der Postfeminismus scheint hier die feministische Vergangenheit nur leise zu kritisieren und befürwortet außerdem einige seiner ‚akzeptablen‘ Elemente wie sexuelle Freiheiten, das Recht, Alkohol zu trinken, zu rauchen, sich in der Stadt zu amüsieren und wirtschaftlich unabhängig zu sein.⁴

Mein Argument ist nun, dass der Feminismus, damit ihm Rechnung getragen werden kann, als etwas Vergangenes betrachtet werden muss. Die Distanzierung, die diese Verschiebung in die Vergangenheit erzeugt, ist das Thema des vorliegenden Buches. Es handelt sich dabei um ein Phänomen, das quer durch die Populärkultur zu beobachten ist, die ich hier als einen Schauplatz verstehe, an dem „Macht an verschiedenen Verbindungsstellen innerhalb des alltäglichen Lebens rekonstituiert wird und dabei unser stets der neuen Versicherung bedürftiges Gefühl für den gesunden Menschenverstand herstellt“ (Butler 2000a: 14). Einige eher beiläufige Anmerkungen in Judith Butlers kurzer Studie *Antigones Verlangen* (2001b) regten mich dazu an, den Postfeminismus als ‚doppelte Verwicklung‘ aufzufassen. Dieser Begriff beschreibt das zeitgenössische Nebeneinander von neokonservativen familienpolitischen Werten (z. B. US-Präsident George Bushs Unterstützung von Programmen für die Enthaltbarkeit von Teenagern und seine Äußerung im März 2004, die menschliche Zivilisation hänge vom Fortbestand der traditionellen Ehe ab) und die gleichzeitig ablaufenden Prozesse der Liberalisierung bei der Wahl von LebenspartnerInnen, der Gründung von Familien und der Gestaltung sexueller Beziehungen (lesbische und schwule Paare haben mittlerweile verschiedene Möglichkeiten, Kinder zu adoptieren, zur Pflege anzunehmen oder selbst zu zeugen, und besitzen zumindest in Großbritannien das Recht auf eine der Ehe vollständig gleichgestellte Lebenspartnerschaft). Zu dieser ‚doppelten Verwicklung‘ gehört auch, dass der Feminismus gewissermaßen zu einem Teil des Alltagsverständes im Sinne Antonio Gramscis geworden ist, zugleich aber vehement abgelehnt, ja geradezu gehasst wird (McRobbie 2003). Dem Feminismus solchermaßen Rechnung zu tragen, ermöglicht die Demontage feministischer Politik und diskreditiert gelegentliche Aufrufe zu seiner Erneuerung schon im Vorfeld.

4 Der Film thematisiert mehrfach Kernpunkte der feministischen Kritik, so etwa Belästigung am Arbeitsplatz, Geschlechterdiskriminierung und ungleiche Bezahlung. Diese Themen werden jedoch geschickt dann wieder fallen gelassen, wenn Bridget in vollem Bewusstsein darüber, was sie tut, mit ihrem Chef schläft und später eine Stelle annimmt, bei der ein sexuell aufreizendes Aussehen offensichtliche Einstellungsvoraussetzung ist. Ich danke Celeste Hawes für diesen Hinweis.

Die Selbstdemontage des Feminismus

Die Wirkung der doppelten Verwicklung, die in der Populärkultur wie in der politischen Kultur zutage tritt, fällt allerdings mit einer Phase zusammen, in der der Feminismus an den Universitäten es offenbar für geboten hält, sich selbst zu demontieren. Unterteilt man die Entwicklung der feministischen Theorie in Phasen, so lässt sich das Jahr 1990 als jener Wendepunkt markieren, an dem die Selbstkritik in den Vordergrund tritt. Zu diesem Zeitpunkt sehen sich die Ansprüche auf gleichberechtigte Repräsentation, die das Kernprogramm des *second wave feminism* sind, einer grundlegenden Infragestellung durch postkoloniale Feministinnen wie Gayatri Chakravorty Spivak, Trinh T. Minh-ha, Chandra Talpade Mohanty u. a. sowie durch feministische Theoretikerinnen wie Judith Butler und Donna Haraway ausgesetzt, die eine radikale Entnaturalisierung des postfeministischen Körpers einläuten (Mohanty 1988; Spivak 1988; Trinh 1989; Butler 1991; Haraway 1991). Unter Bezugnahme vor allem auf Michel Foucault verschieben diese Theoretikerinnen den Fokus der feministischen Theorie von den zentralisierten Machtinstitutionen – wie Staat, Patriarchat und Gesetz – hin zu weitaus schwieriger lokalisierbaren Schauplätzen, Ereignissen und Instanzen der Macht, die sie als fließend konzeptualisieren. Die Ströme der Macht sind durch spezifische Konvergenzen und Verfestigungen des Sprechens, der Diskurse und der Aufmerksamkeiten charakterisiert. Es sind nunmehr der Körper und das Subjekt, auf die sich das feministische Interesse richtet; nirgends wird das deutlicher als in den Arbeiten von Judith Butler. Der Begriff der Subjektivität und die Mechanismen, mittels derer kulturelle Formen und Anrufungen (beziehungsweise dominante soziale Prozesse) Frauen als vergeschlechtlichte Subjekte hervorbringen – während sie sie scheinbar nur als solche beschreiben –, hat unweigerlich zur Konsequenz, dass aus dem unproblematischen ‚wir‘ ein problematisches ‚sie‘ wird. Diese Verschiebung kennzeichnet den Entstehungsmoment dessen, was man als die Politik der postfeministischen (Selbst-)Befragung bezeichnen könnte (Butler 1990; 1993).

Für die feministisch ausgerichteten Bereiche der *Cultural Studies* markieren die frühen 1990er Jahre ebenfalls einen Moment feministischer Reflexivität. In ihrem Artikel „*Pedagogies of the Feminine*“ hinterfragt Charlotte Brunsdon den (bis dahin als selbstverständlich angenommen) Nutzwert der binären Opposition von Weiblichkeit und Feminismus für die feministische Medienforschung und stellt die Frage, inwieweit die ‚Hausfrau‘ oder ‚ganz normale Frau‘ implizit als Untersuchungsgegenstand der feministischen Forschung vorausgesetzt wurde (Brunsdon 1991). Rückblickend lässt sich erkennen, wie stark dieser Dualismus die Analysen bestimmte, obwohl er eigentlich nur spezifische Geschlechterarrangements beschrieb, in denen überwiegend weiße und relativ wohlhabende (das heißt

eine Hausfrauenexistenz führende) heterosexuelle Frauen verortet werden können. Beide Kategorien – ‚Hausfrau‘ und ‚ganz normale‘ Frau – schienen zunächst eine intuitive Evidenz zu haben, doch in den späten 1980er Jahren wurden sie einer genaueren Prüfung unterzogen. Nicht nur war an beiden Polen dieses dualistischen Modells (Weiblichkeit und Feminismus) eine starke Homogenisierung am Werk; deutlich wurde zudem, dass es der Formulierung einer bestimmten feministischen Selbstdefinition diene. Dies gilt vor allem für die Medienforschung und die *Cultural Studies*, die ihr Interesse auf die Intersektionen zwischen Medien und Alltag richteten und dabei von einem spezifischen Publikum ausgingen. Es wurde angenommen, das Publikum bestünde aus Hausfrauen, die von Feministinnen mit Empathie beforscht werden könnten. Tatsächlich eröffnete das Konzept der ‚Hausfrau‘ bestimmte feministische Forschungsperspektiven, aber zugleich wurde übersehen, dass diese Binarität nur eine partielle Analyse erlaubte und andere soziale Milieus und Konstellationen völlig außer Acht ließ.

Das Jahr 1990 war auch der Zeitpunkt, zu dem das Konzept eines populären Feminismus Verbreitung fand. Andrea Stuart untersuchte, in welchem Umfang feministische Wertvorstellungen in der Populärkultur zirkulierten, und zwar insbesondere in Zeitschriften, in denen diejenigen Fragen, die für die Entstehung der Frauenbewegung eine zentrale Rolle spielten – häusliche Gewalt, ungleiche Bezahlung, Belästigung am Arbeitsplatz – nun gegenüber einer sehr großen Leserschaft thematisiert wurden (Stuart 1990). Die Verbreitung feministischer Themen in einem weiteren Umfeld war zu dieser Zeit auch ein Schwerpunkt meiner eigenen Forschungsarbeit; insbesondere interessierte mich, inwieweit die neuen medialen Repräsentationen sich mit dem alltäglichen Leben junger Frauen überschneiden. Von ihnen als jene Subjekte, die dieser neue populäre Feminismus ins Leben gerufen hatte, wurde erwartet, dass sie selbstbewusstere (aber zugleich natürlich gescheiterte) Identitäten verkörpern würden. Dies nährte die Vorstellung, der Feminismus sei erfolgreich gewesen. Es wurde angenommen, populäre Massenmedien (wie beispielsweise Zeitschriften) seien tatsächlich offener für Veränderungen, als man zuvor vermutet hatte. Kurzzeitig erzeugte dies eine Woge des Optimismus: Veränderungen an den Universitäten durch eine Reformierung der Lehrpläne könnten sich, so die Hoffnung, auf andere gesellschaftliche Bereiche auswirken, sogar auf den kommerziellen Sektor. Allerdings zog die Behauptung solcher Erfolge natürlich sogleich deren Hinterfragung nach sich. Wie waren diese Erfolge zu bemessen? Welche Kriterien waren in Anschlag zu bringen, um den Grad feministischer Erfolge einzuschätzen?

Weiblicher Erfolg

Meine Einschätzung, dass der Feminismus auf Erfolge verweisen kann, könnte man zugegebenermaßen als gewagt bezeichnen. Es wäre vielleicht richtiger, auf das große Interesse hinzuweisen, das Massen- wie Qualitätsmedien der Frage nach den Erfolgen des Feminismus entgegenbringen (dahinter steht die Absicht, ein größeres weibliches Publikum für sich zu gewinnen). Feministische Werte haben mittlerweile in vielen Institutionen des Rechts- und Bildungssystems, zum Teil auch im Gesundheitswesen und der Medizin sowie in den Medien Einzug gehalten. Wenn diese Institutionen auf bekannte oder berichtenswerte Errungenschaften von Frauen verweisen, scheinen sie modern und zeitgemäß. Dies ist die Konstellation, in der der Feminismus Anerkennung erhält und auf die sich meine These stützt, dass ihm Rechnung getragen wird. Es handelt sich hierbei um einen liberalen Feminismus, der Chancengleichheit anstrebt, wohingegen der radikale Feminismus, der Sozialkritik artikuliert, statt die Verbesserung der Position der Frauen in einer ansonsten weitgehend unverändert gebliebenen sozialen Ordnung einzufordern, eine Negativfolie darstellt. Die Errungenschaften des Feminismus in seinen verschiedenen Ausrichtungen sind bisher nur sporadisch erörtert worden.

Im Bereich der Medienforschung und der *Cultural Studies* haben Charlotte Brunson und ich unabhängig voneinander aufgezeigt, dass der Feminismus, insofern er als Teil des universitären Curriculums mittlerweile kanonisiert ist, sich nicht wundern muss, wenn er mit den Konsequenzen seiner Forderungen nach Repräsentation und Beteiligung an der Macht konfrontiert wird und wenn junge Studentinnen die Aufforderung ablehnen, sich mit ihren feministischen Dozentinnen im Sinne eines ‚Wir‘ zu identifizieren (Brunson 1997; McRobbie 1999a). Die Dynamiken zwischen dem feministischen Lehrkörper und den weiblichen Studierenden wurden in feministischen Zeitschriften in den USA besonders im Zusammenhang mit dem Niedergang der *Women's Studies* diskutiert; auf dieses Thema komme ich im Abschlusskapitel des Buches zurück. In den frühen 1990er Jahren nahm ich, wie Judith Butler, bei jungen Frauen eine skeptische Haltung gegenüber dem Potenzial des Feminismus wahr, eine Distanz gegenüber der Möglichkeit, an einer lebendigen Auseinandersetzung über die weitere Entwicklung des Feminismus teilzunehmen (Butler 1992; McRobbie 1994). Stattdessen schien es geradezu in der Natur des Feminismus zu liegen, eine Desidentifizierung zu erzeugen, die die Bedingung der Möglichkeit seiner Existenz ist. Mehr als ein Jahrzehnt später scheint sich die Kluft zwischen dem Feminismus und dieser entschiedenen Desidentifizierung auf eine Weise verfestigt zu haben, die eher Zurückweisung denn Ambivalenz anklingen lässt. Vehemente Angriffe auf den Feminismus sind mittlerweile in allen Bereichen

der populärkulturellen Gender-Debatte festzustellen. Dies ist der kulturelle Raum des Postfeminismus.

In einer solchen Situation erfordert es einiges an Vorstellungskraft und Optimismus, das Argument zu vertreten, die anhaltende aktive Ablehnung und die stete Zurückdrängung des Feminismus seien auch Zeichen dafür, dass letzterer weiterhin präsent ist und immer noch gefürchtet wird, beziehungsweise dass er sogar seine Langlebigkeit insofern unter Beweis stellt, als dass er in neuen Ausprägungen weiterexistiert. Damit möchte ich zum Ausdruck bringen, dass es unterschiedliche Formen von Zurückweisung und unterschiedliche Ziele gibt, die mit einer solchen ablehnenden Haltung verfolgt werden. Die sanfteren Denunziationen des Feminismus werden in der rechtskonservativen britischen Presse, besonders in der *Daily Mail*, allerdings von einer lautstarken Anpreisung junger Frauen als Metapher für sozialen Wandel begleitet.⁵ Die antifeministische Bestärkung weiblicher Individualisierung wird besonders typisch durch die Figur der ehrgeizigen Fernsehblondine verkörpert (McRobbie 1999b). Diese Vorzeigefrauen sind glamouröse Leistungsträgerinnen, von denen man selbstredend erwartet, dass sie in Oxford und Cambridge studieren; meist sind sie mit hervorragenden Zeugnissen in der Hand abgebildet. Man könnte sie als Idealfrauen bezeichnen, als Subjekte *par excellence* und Subjekte der Exzellenz. Solche Vorstellungen von weiblichem Erfolg sind im Übrigen nicht auf wohlhabende westliche Länder beschränkt (Spivak 1999; 2002a). Junge Frauen sind eine gute Investition, man kann ihnen Kleinkredite anvertrauen, sie sind die privilegierten Subjekte des sozialen Wandels. Zu den Bedingungen dieser hohen Erwartungen seitens der Regierungen gehört jedoch, dass junge Frauen auf feministische Politik verzichten. Eine Konstante in diesen Darstellungen ist die Zurückdrängung des Feminismus als politische Bewegung. Es ist diese Entwicklung, die Butler mit ihrem von Trauer geprägten Text über Antigones Leben nach dem Tod thematisiert. Antigone ist nur noch ein Schatten ihres früheren Selbst; ihre einsame Existenz suggeriert, dass die feministische Wirkmächtigkeit nur noch geisterhaft sein kann; sie muss verstoßen, sogar begraben werden, damit das soziale Leben wieder intelligibel werden kann (Butler 2001b).

5 *The Daily Mail* ist in Großbritannien die Zeitung mit der größten weiblichen Leserschaft. Das Blatt vertritt unzweideutig eine postfeministische Position, wie häufige Beiträge von reuigen, ehemals frauenbewegten Journalistinnen belegen, die dem Feminismus jene Probleme zur Last legen, die Frauen heutzutage typischerweise artikulieren. So veröffentlichte z. B. die berühmte Schriftstellerin Fay Weldon am 23. 11. 2003 einen Artikel mit dem Titel „Seht euch an, was wir gemacht haben“, in dem sie behauptet, alles, was der Feminismus hervorgebracht habe, sei, „eine neue Generation von Frauen, für die Sex eine völlig freudlose und leere Angelegenheit ist“. Vgl. hierzu auch Kapitel 2.

Unpopulärer Feminismus

Die Medien sind heutzutage der Schauplatz, an dem die sexuellen Verhaltenscodes bestimmt werden; sie formulieren Werturteile und bestimmen Spielregeln. Der Feminismus wird auf der ganzen Breite dieser Kommunikationskanäle regelmäßig verurteilt. Woher kommt dieser Hass? Warum reagieren junge Frauen schon allein auf den Begriff des Feminismus mit Ablehnung? Offenbar muss man sich, um als junge Frau ernst genommen zu werden, an dieser ritualhaften Denunzation beteiligen. Das lässt wiederum darauf schließen, dass eine der Strategien, dem Feminismus seine Schlagkraft zu nehmen, darin besteht, ihn zu historisieren, einer mittlerweile alt gewordenen Frauengeneration zuzuordnen und damit kurzerhand für überholt zu erklären. Es wäre vereinfachend, gemäß der jeweiligen Medienpräsenz ein Muster zu diagnostizieren, das vom populären Feminismus (der ‚Primetime-Feminismus‘ in Fernsehsendungen wie *LA Law*) der frühen 1990er Jahre über den Nischenfeminismus (BBC Radio 4, *Woman’s Hour* und die ‚Frauseite‘ in der Zeitung *The Guardian*) Mitte der 1990er Jahre bis zum unpopulär gewordenen Feminismus (seit 2000) verläuft. Das würde eine Chronologie unterstellen, die im Rahmen einer „großen Show der Bewegung nach rechts“ gesehen werden muss, wie Stuart Hall es einst in einem anderen Zusammenhang formulierte (Hall 1989). Um erklären zu können, wie sich zeitgleich eine starke feministische Präsenz in den populären Medien und eine Häufung von ambivalenten, ängstlichen Reaktionen auf den Feminismus entwickeln konnten, bedarf es eines differenzierteren begrifflichen Schemas. In jedem Fall ist es angebracht, die scheinbare Emanzipation und Befreiung von Frauen in den Ländern des Westens auszuweisen. Gleiches gilt für ihre wachsende Bedeutung als Publikum in allen Altersgruppen, als aktive Konsumentinnen von Medien und von Produkten, für die in diesen Medien geworben wird, und für ihre Rolle als qualifizierte Leistungsträgerinnen, als Erwerbstätige und als kaufkräftige Konsumentinnen. Ferner müssten wir in der Lage sein, jene weiblichen Errungenschaften theoretisch zu erfassen, die sich nicht der feministischen Bewegung verdanken, sondern einem ‚weiblichen Individualismus‘; Errungenschaften also, die auf Erfolgen beruhen, die scheinbar auf die Aufforderung staatlicher Institutionen an junge Frauen zurückgehen, sich als freie Individuen zu betrachten und als privilegierte Subjekte einer neuen Meritokratie auf dem Bildungs- und Arbeitsmarkt mit den Männern zu konkurrieren. Haben wir es also mit einem *New Deal* für die jungen Frauen unter *New Labour* zu tun, mit einer weiblichen Individualisierung und einer neuen Meritokratie zu Lasten feministischer Politik?

Die Unterminierung des Feminismus in der Populärkultur tritt an verschiedenen Schauplätzen subtil zutage (vgl. Brunsdon 1997; 2005). Das *Wonderbra*-Wer-

beplakat, auf dem das Model Eva Herzigova mit Bewunderung auf ihr Dekolleté hinuntersieht, das der *Wonderbra* mit schwarzer Spitze fulminant in Szene setzt, war Mitte der 1990er Jahre in ganz Großbritannien auf großen Plakatwänden an zentralen Stellen im öffentlichen Raum zu sehen. Die Bildkomposition könnte einem Lehrbuch über sexistische Werbung entnommen sein (der ‚männliche Blick‘ wird vom Blick des weiblichen Models selbst dazu ermutigt, auf die Brüste zu schauen), so dass es fast naheliegend scheint, den MacherInnen des Plakats ein ironisches Spiel mit der feministischen Kritik an dieser Art von Werbung zu unterstellen (Williamson 1978). Das Bild trug dem Feminismus insofern Rechnung, als dass es ihn als vergangen codierte, auf provokative Weise ‚Sexismus inszenierte‘ und dabei zugleich auf bestimmte filmtheoretische Debatten über die Rolle von Frauen als Objekte des männlichen Blicks (Mulvey 1975/1989) und über männliches Begehren verwies (de Lauretis 1988; Coward 1984) verwies. Mit seiner Film-Noir-Ästhetik und seinen Slogans (von *‘Hello Boys‘* zu *‘Or Are You Just Pleased To See Me?’*) spielt das Foto explizit auf Hollywood und die berühmten Sprüche der Schauspielerin Mae West an. So spiegelt es bestimmte, allgemein bekannte Aspekte der feministischen Medienforschung, Filmtheorie und Semiotik an seine BetrachterInnen zurück. Man könnte fast sagen, dass es eine (wenn auch krude) Einführung in Laura Mulveys Theorie über die Objektivierung von Frauen durch den voyeuristischen männlichen Blick leistet, eine Einführung, die auf die Fläche einer Werbetafel verengt ist, damit aber zugleich Teil des sichtbaren urbanen Raums wird. Gleichzeitig mobilisiert die Werbung den vieldiskutierten Begriff der ‚political correctness‘. Der Effekt dieser Mobilisierung steckt in den lebhaften Reaktionen, die gegen das scheinbar tyrannische Regime eines puritanischen Feminismus ausgelöst werden. Die BetrachterInnen und insbesondere junge Leute können erleichtert aufatmen. Zum Glück, scheint das Bild zu sagen, ist es wieder erlaubt, schöne Frauenkörper anzusehen. Zugleich spekuliert das Werbeplakat darauf, mittels einer kalkulierten Provokation gegen Feministinnen zusätzliche Aufmerksamkeit zu erregen. Jüngere Betrachterinnen werden sich, soweit sie Sinn für Ironie haben und Bildsprache verstehen, ebenso wenig über ein Plakat mit solchen semiotischen Strategien aufregen wie die männlichen Betrachter. Stattdessen werden sie seinen Witz verstehen und seine verschiedenen Bedeutungsebenen zu schätzen wissen.

Eine ähnliche rhetorische Strategie kommt in einem Fernsehwerbespot von 1998/99 zum Tragen, in dem das Supermodel Claudia Schiffer die Hüllen fallen lässt, während sie die Treppe einer Luxusvilla zu ihrem neuen Citroën hinuntereilt. Der Spot scheint zu suggerieren, dass er ganz bewusst sexistisch ist. Auf die feministische Kritik am Sexismus wird gezielt angespielt. Dem Feminismus wird mit der Absicht Rechnung getragen, ihn sogleich für obsolet zu erklären. Warum? Weil der Eindruck entsteht, hier fände keine Ausbeutung statt, dieser Striptease

sei nicht im Geringsten naiv. Die Frau zieht sich aus freien Stücken und zu ihrem eigenen Genuss aus. Die Szene funktioniert auf der Grundlage des beim Publikum vorausgesetzten Wissens, dass Claudia Schiffer eines der berühmtesten und best-bezahlten Models der Welt ist. Auch hier wird feministische Missbilligung evoziert (Striptease ist eine Form der Ausbeutung von Frauen), doch nur, um im gleichen Moment als etwas beiseite gewischt zu werden, was einer Vergangenheit angehört, in der Feministinnen sich über solche Bilder noch empörten. Heutzutage etwas gegen einen solchen Spot einzuwenden, würde lächerlich erscheinen. Mögliche Einwände werden mittels Ironie vorweggenommen. In all diesen Fällen wird an das Gespenst des Feminismus erinnert, um es genau dadurch unschädlich zu machen. Für männliche Betrachter wird wieder auf traditionelle Bildsprache zurückgegriffen, und es entsteht, in den Worten von Ulrich Beck (1986), eine „konstruierte Gewissheit“. Teenagern und jungen Frauen legt diese Werbung nahe, den Feminismus hinter sich zu lassen und einfach in eine entspanntere Phase zu treten, in der Frauen die Freiheit haben, ihre Entscheidungen selbst zu treffen.

Abwicklung des Feminismus?

Wenn man die Dynamiken beobachtet, mit denen die Teilnahme von Frauen an Freizeitaktivitäten und am alltäglichen Leben verläuft, wird man bald feststellen, dass wir Zeugen einer Hyperkultur kommerzialisierter Sexualität sind. Junge Frauen sind bereit, den ironischen Konsum von Pornographie zu normalisieren (beziehungsweise weigern sich, eine solche Normalisierung zu kritisieren); sie haben nichts gegen die Centerfold-Pin-ups in softpornographischen Männerzeitschriften (oder würden selbst gerne dort abgebildet sein); sie tragen T-Shirts mit direkt über den Brüsten platzierten Aufdrucken wie ‚*Porn Queen*‘ oder ‚*Pay To Touch*‘; zumindest die jüngeren unter ihnen gehen gern in so genannte *Lap-Dancing-Clubs* (möglicherweise um zu demonstrieren, wie ‚cool‘ und überlegen sie sind); und die Zeitschrift *Cosmopolitan* denkt darüber nach, ob junge Frauen sich Macht verschaffen, wenn sie für einen Moment ihre Brüste in der Öffentlichkeit entblößen. Ein Aspekt dieser Entwicklung ist die Zurückweisung des Feminismus, der zwar aufgerufen wird, aber im gleichen Atemzug verworfen wird (vgl. Gill 2003; 2006). Eine postfeministische Identität äußert sich zum Beispiel darin, dass junge Journalistinnen sich weigern, die enorme Zunahme von *Lap-Dancing-Clubs* zu missbilligen. Sie wissen durchaus um die Existenz feministischer Kritik und Debatten (so jedenfalls meine Annahme), denn sie alle haben in der Schule beziehungsweise während des Studiums etwas darüber gelernt. Die meisten jungen Frauen haben heutzutage ein

‚Gender-Bewusstsein‘, wie Shelley Budgeon in ihrer Studie zeigen konnte (Budgeon 2001). Trotz seiner Freiheit ist das neue weibliche Subjekt also dazu aufgerufen, zu schweigen und Kritik zurückzuhalten, wenn es als moderne und kultivierte junge Frau gelten möchte. Das Zurückhalten von Kritik ist sogar die Bedingung für ihre Freiheit. In der Art und Weise, wie ‚Coolness‘ von dieser spezifischen Generation definiert wird, tritt ein konfliktscheues und komplizenhaftes Verhalten zutage. Hier zeigt sich eine unkritische Haltung gegenüber den dominanten, vom kommerziellen Sektor erzeugten und verbreiteten Repräsentationen von Sexualität, die aktiv und aggressiv gegen vermeintlich überholte feministische Positionen vorgehen. Das Ziel dieser Repräsentationen ist ein neues Regime sexueller Bedeutungen, das sich auf weibliche Zustimmung, Gleichheit, Teilhabe und Lusterfüllung stützt, dabei aber unpolitisch ist.

Weibliche Individualisierung

Mit dem Begriff „weibliche Individualisierung“ schließe ich an das von den SoziologInnen Anthony Giddens (1996), Ulrich Beck und Elisabeth Beck-Gernsheim (2008) sowie Zygmunt Bauman (2001; 2003) ausführlich theoretisierte Konzept der Individualisierung an. Die Arbeiten dieser TheoretikerInnen unterscheiden sich von der unmittelbarer an Foucault anknüpfenden Version des Konzepts, wie Nikolas Rose (1999a; 1999b) es entwickelt hat. Während zwischen diesen beiden Theorierichtungen einerseits gewisse Gemeinsamkeiten bestehen, insofern sie alle in ihre Analysen die Erwartungen einbeziehen, die Individuen heutzutage an sich selbst haben und die sie beständig überwachen, und insofern sie davon ausgehen, dass Individuen ihr Leben scheinbar umfassender als früher selbst planen können, so lassen sich zugleich doch signifikante Divergenzen ausmachen. Beck und Giddens interessieren sich weniger dafür, wie die als persönliche Beratungsinstanz neu und freundlicher gewandete Macht ihre Wirkung erzielt, und betonen stattdessen den Zuwachs an Freiheit und Wahlmöglichkeiten. Rose hingegen versteht diese Modi der Selbstregulierung als Wege, die „Formung des Seins“ abzustecken, und damit als „Einübung einer Lebensform“ (Rose 1999a). Bauman wiederum beklagt, dass die reine Individualisierung ein in keiner Weise lebensfähiger Modus ist, wenn gleichzeitig die gesellschaftliche Einbindung (und die sozialstaatliche Unterstützung) immer stärker verloren geht und das Individuum damit einer Situation ausgesetzt ist, in der es nur noch sich selbst zur Verantwortung ziehen kann, wenn der Erfolg ausbleibt. Ich stütze mich in meiner Analyse vor allem auf die Arbeiten von Giddens und Beck, weil ihre Beiträge ganz direkt die postfemi-

nistische Generation anzusprechen scheinen. Die Kämpfe, die der Feminismus und die Frauenbewegung für jene Freiheiten ausgefochten haben, derer sich junge Frauen in den westlichen Ländern heutzutage erfreuen, klingen bei diesen beiden Autoren, wenn überhaupt, nur noch ganz entfernt an. Die Spuren der vergangenen Kämpfe – auch der Kämpfe um Macht – kommen in ihren Texten ebenso wenig zum Vorschein wie die fortdauernden Ungerechtigkeiten, die das Verhältnis von Männern und Frauen nach wie vor bestimmen. All diese Tatsachen werden mit dem Argument in die Bedeutungslosigkeit verschoben, Emanzipationspolitik habe nunmehr einer ‚Lebenspolitik‘ Platz gemacht (beziehungsweise, in Becks Formulierung, der Subpolitik einzelner Interessengruppen). Für die Dynamik des sozialen Wandels liefern beide Autoren eine soziologische Erklärung im Sinne einer „reflexiven Modernisierung“. Die frühere Phase der Modernisierung („erste Moderne“) brachte den Wohlfahrtsstaat sowie eine Reihe von Institutionen (z. B. Bildungseinrichtungen) hervor, die es den Menschen in der „zweiten Moderne“ erlaubten, unabhängiger zu werden und beispielsweise ihren eigenen Lebensunterhalt zu verdienen. Im Ergebnis dieser Entwicklung sind junge Frauen heutzutage aus den früheren Gemeinschaften, in denen die Geschlechterrollen klar definiert waren, ‚entbettet‘. Da die traditionelle Struktur der gesellschaftlichen Klassen sich auflöst und im Kontext der späten beziehungsweise zweiten Moderne zunehmend an Bedeutung verliert, sind Individuen zunehmend dazu aufgerufen, ihre eigenen Strukturen zu schaffen. Diese Aufgabe müssen sie innerlich und individuell bewältigen; Praktiken der Selbstorganisation und -regulierung (Tagebuch, Lebens- und Berufsplanung) treten an die Stelle jener Formen der Lebensbewältigung, die darin bestanden, vorgezeichneten Mustern zu folgen und sich in die vorhandenen Strukturen einzufügen. Selbsthilfepublikationen, persönliche Berater, *Lifestyle-Coaches* und -gurus sowie eine Vielzahl von Fernsehsendungen zur ‚besseren‘ und ‚erfolgreicheren‘ Lebensgestaltung sind die kulturellen Instrumente, mit deren Hilfe die Individualisierung als sozialer Prozess zum Tragen kommt. In dem Maß, in dem die überwältigende Macht der Struktur schwindet, vervielfältigen sich, so das Argument, die Möglichkeiten des Individuums, als Akteur beziehungsweise Akteurin in Erscheinung zu treten.

In der Folge dieser Entwicklungen müssen Individuen das Leben, das sie führen wollen, nunmehr selbst wählen. Junge Frauen sind aufgefordert, ihr Leben zu planen. Sie müssen mehr Reflexivität aufbieten als bisher, und zwar hinsichtlich sämtlicher Aspekte ihres Lebens – von der Wahl des richtigen Ehepartners bis zur Verantwortung für die eigene Karriere. Sie können es sich nicht leisten, auf eine einzige, lebenslang verfolgte berufliche Tätigkeit oder auf die Beschäftigung in den Mühlen einer gegen Veränderungen gefeierten Bürokratie einer großen Firma oder Institution angewiesen zu sein, die ihren Angestellten früher klar definierte

und möglicherweise unveränderbare Rollen zugewiesen hätte. Sowohl Beck als auch Giddens setzen in ihrer Beschreibung der reflexiven Moderne individuelle Akzente, aber im Großen und Ganzen scheint ihre Argumentation ziemlich genau mit jenen Szenarien und Dilemmata übereinzustimmen, denen sich junge Frauen in den Narrativen der zeitgenössischen Populärkultur gegenübersehen. Was ihre Arbeiten unterschlagen, sind die sozialen und sexuellen Trennlinien, die Vorurteile gegen schwarze und asiatische Frauen und die Diskriminierung, der diese sozialen Gruppen immer noch ausgesetzt sind. Beck und Giddens schenken den regulativen Dimensionen der populärkulturellen Diskurse über persönliche Wahlfreiheit und die Optimierung der Lebensgestaltung kaum Aufmerksamkeit. In einer *Lifestyle*-Kultur ist Wahlfreiheit allerdings ein einschränkender Faktor. Denn das Individuum muss ein Subjekt sein, das in der Lage ist, die richtige Wahl zu treffen. So werden zwischen denjenigen, die für fähig gehalten werden, sich dem Diskursregime über persönliche Verantwortung unterzuordnen, und denjenigen, die diesbezüglich jämmerlich versagen, neue Trennlinien gezogen. Weder Giddens noch Beck leisten eine substanzielle Kritik dieser Machtbeziehungen, die gerade auf der Ebene der Verkörperung ihre Wirkmächtigkeit entfalten. Sie verstehen nicht, dass eben jene Machtbeziehungen neue Verletzungen und neue Ungerechtigkeiten hervorbringen.

Bridget Jones

In dem international erfolgreichen Film *Bridget Jones's Diary* fließen eine ganze Reihe dieser soziologischen Themen zusammen. Bridget ist Anfang dreißig, lebt und arbeitet in London und genießt diverse Freiheiten: Ledig und kinderlos, kann sie es sich leisten, sich in Pubs, Bars und Restaurants zu amüsieren. Sie ist insofern ein Produkt der Moderne, als dass sie von jenen Institutionen im Bildungssystem profitierte, die ihre Traditionen gelockert und ihre Türen für Frauen geöffnet haben. Dies ermöglicht ihr eine Entbettung aus der lokalen Eingebundenheit und den Aufbau eines Lebens in der Stadt, in der sie ihren Lebensunterhalt verdienen und ohne Scham und Angst unabhängig sein kann. Die neue Lebensform bringt allerdings auch neue Ängste hervor: Die Furcht vor Einsamkeit, das Stigma, Single zu bleiben, und das Risiko, nicht den richtigen Partner zu finden, der sich als Vater ihrer Kinder eignen würde. Die Öffnungssequenz des Films zeigt Bridget im Pyjama, wie sie sich Sorgen macht, allein zu bleiben und als alte Jungfer zu enden. Zu Jamie McNeals Soundtrack *All By Myself* flacht das Publikum in diesem Moment der Selbstzweifel gemeinsam mit Bridget. Als ZuschauerInnen verstehen wir unmittelbar, dass ihre Gedanken um die folgende Frage kreisen: „Was wird es für mich heißen, wenn

ich nicht den richtigen Mann finde, wenn ich niemals heirate?“ Bridget deckt das gesamte Spektrum der Techniken eines sich selbst regulierenden Subjekts ab: Sie vertraut sich FreundInnen an, führt Tagebuch, denkt pausenlos über die Schwankungen ihres Körpergewichts nach, schreibt auf, wie viele Kalorien sie zu sich nimmt, schmiedet Pläne, entwirft Szenarien und verfolgt Projekte. Außerdem ist sie tief darüber verunsichert, was die Zukunft ihr bringen wird. Trotz ihrer vielen Wahlmöglichkeiten sieht sie sich regelmäßig mit zahlreichen Risiken konfrontiert, zum Beispiel damit, dass ihr ein geeigneter Mann vor der Nase entwischen könnte. Deshalb muss sie ständig wachsam sein: Die Suche nach Mr. Right hat Vorrang vor der Arbeit. Denn das Risiko, nicht im richtigen Moment den geeigneten Partner zu erwischen, könnte bedeuten, dass sie ihre Chance verpasst, Kinder zu bekommen. Ihre biologische Uhr tickt. Ein weiteres Risiko besteht darin, dass Partnerlosigkeit sie gegenüber der Welt der glücklich verheirateten Paare marginalisieren würde.

Die Last des Selbstmanagements wiegt schwer auf Bridgets Schultern; die Fantasien, die sie darüber entwickelt, wie sie zu Glück und Erfüllung gelangen könnte, sind ausgesprochen traditionell. Während sie mit ihrem Chef flirtet, imaginiert sie sich bei ihrer Hochzeit im weißen Kleid, umgeben von Brautjungfern. Das Publikum lacht, denn so wie Bridget selbst wissen auch die ZuschauerInnen, dass es jungen Frauen heutzutage nicht mehr gut zu Gesicht steht, so zu denken. Die Intervention des Feminismus bestand gerade darin, solchen konventionellen Wünschen entgegenzuwirken. Doch ist es sicherlich entlastend, sich diesen dogmatischen politischen Vorgaben zu entziehen und unbeschwert genießen zu können, was man zuvor zu missbilligen hatte. Genau diese Reaktion lässt der Film nicht nur zu, sondern befördert sie und ermutigt sein Publikum dazu, die damit einhergehenden Gefühle zu genießen. Nun zeigt sich, dass die ehefeindliche Haltung des Feminismus ein großer Irrtum war. Der Feminismus wird beschworen und im gleichen Moment als überkommen abgetan. Es handelt sich dabei jedoch nicht um eine simple Rückkehr zur Vergangenheit; es bestehen selbstverständlich erhebliche Unterschiede zwischen den diversen weiblichen Charakteren in der gegenwärtigen Populärkultur – von *Bridget Jones* bis zu den Protagonistinnen von *Sex & the City* und *Ally McBeal* – und den Frauentypen, die man in Frauenzeitschriften aus prä-feministischen Zeiten vorfindet. Die jungen Frauen von heute verfügen über genug Selbstbewusstsein, ihre Versagensängste hinsichtlich der Partnersuche kundzutun; sie gehen aggressiven oder allzu traditionellen Männern aus dem Weg; sie genießen Sex ohne Angst vor Doppelmoral. Darüber hinaus schaffen sie es spielend, ihren eigenen Lebensunterhalt zu verdienen, und treten dem Schmerz und den Kränkungen, denen sie durch ihre Umwelt ausgesetzt sind, solange sie noch nicht verheiratet sind, mit einer selbstbewussten Sexualität entgegen.

Angesichts der Tatsache, dass wir es hier mit einer ausgesprochen seichten, ironiegesättigten Form von Unterhaltung zu tun haben, die sich der Aufgabe widmet, erfolgreiche Frauenformate in Film und Fernsehen neu zu erfinden, mag es harsch erscheinen, sich auf die hier vollzogene Abwicklung des Feminismus zu versteifen. Exemplarische Bedeutung kommt *Bridget Jones's Diary* als einem Film für Frauen ja insofern zu, als dass er das Thema der romantischen Liebe in einem spezifisch postfeministischen Kontext wieder einführt. Weder dieser Film noch *Ally McBeal* noch *Sex & the City* betreiben antifeministische Hetze; vielmehr tragen sie dem Feminismus Rechnung, um dann implizit oder explizit die Frage zu stellen, wie es denn jetzt weitergehen soll. Alle drei Beispiele vermitteln deutlich das Bedürfnis junger Frauen, ihre Weiblichkeit wieder einzufordern, aber es wird nicht näher erklärt, wie diese Weiblichkeit ihnen weggenommen wurde. Die Protagonistinnen möchten sich mädchenhaft verhalten dürfen und ohne schlechtes Gewissen Vergnügungen nachgehen können, die traditionell als typisch weiblich gelten. Allerdings bleibt wiederum unklar, warum sie überhaupt das Gefühl haben, sich dafür entschuldigen zu müssen. Gleichzeitig wird der Eindruck erweckt, dass das Publikum ebenso wie die Charaktere im Film die Antwort auf diese Frage längst kennt, denn sie ist mehr als offensichtlich. Der Feminismus, so wird suggeriert, hat die Frauen all jener Beschäftigungen beraubt, die ihnen am meisten Lust bereiten: romantische Liebe, das Tratschen über andere Leute und die obsessive Suche nach einem Ehemann.

Während ich diese Sätze zu Papier bringe, kommt mir die Mädchenzeitschrift *Jackie*⁶ in Erinnerung. Damals hatte ich für Leserinnen, die dieser Art von Publikation und ihren Traumwelten von romantischer Liebe und perfekter Ehe in die Falle gingen, indirekt nur Kritik übrig (McRobbie 2000b). Es ist, als ob wir nun mit der Rache der jüngeren Generation konfrontiert sind, die sich von feministischen Lehrerinnen und Uni-Dozentinnen vorwerfen lassen musste, das Falsche zu wollen. (Auf diese Generation von Feministinnen wird im Narrativ des Films deutlich angespielt, wie sich an den zahlreichen Verweisen auf Germaine Greer, Jane Austen, Salman Rushdie, Postmoderne und Literaturtheorie ablesen lässt.) Das postfeministische Moment von *Bridget Jones's Diary* fällt auch mit der neuen und von der Konsumkultur massiv geförderten Popularität von – auch schwulen und lesbischen – Hochzeiten zusammen. Die kulturellen Bezüge und der Humor dieser romantischen Komödie sind ganz auf der Höhe der Zeit: Junge Frauen betrinken

6 Die wöchentlich erscheinende britische Mädchenzeitschrift *Jackie* erschien von 1964 bis 1993. Ihre Blütezeit waren die 1970er Jahre, in denen der Inhalt der Zeitschrift aus einer Mischung aus Mode, Schönheitstipps, Artikeln über Celebrities, Kurzgeschichten und Cartoons bestand.

sich, bis sie aus dem Taxi fallen; sie haben Sex, wann immer sie wollen (auch wenn sie nicht ihre beste Unterwäsche tragen) und so weiter.

Bekanntermaßen werden in Texten wie in Ritualen, auch in solchen, in denen es thematisch um Vergnügung und Ausgelassenheit geht, Machtbeziehungen neu geknüpft und verstärkt. Die hier beschriebenen Frauengenres in Film- und Printmedien spielen für die Etablierung eines neuen Gender-Diskurses eine entscheidende Rolle, und sie entfalten ihre Wirkung mit Hilfe der doppelten Verwicklung, die ich weiter oben erwähnt habe. Die hier diskutierten kulturellen Texte befürworten zudem voll und ganz das, was Nicholas Rose „Ethik der Freiheit“ nennt (Rose 2000). Die exponierten Subjekte dieser neuen Ethik sind junge Frauen. In der Absicht, sie mit Hilfe einer Sprache der persönlichen Wahlfreiheit einer erneuten Regulierung zu unterwerfen, normalisieren diese medialen Erzeugnisse postfeministische Ängste. Trotz einer gut durchdachten Lebens- und Berufsplanung und trotz sorgfältig geführter Tagebücher kann es vorkommen, dass auch diese gut regulierte Freiheit sich in ihr Gegenteil verkehrt (das löst dann komische Effekte aus). Letzteres wiederum lässt klar beschreibbare Pathologien entstehen (späte Mutterschaft, Versagen bei der Jagd nach dem richtigen Mann), die die Parameter dessen bestimmen, was für junge Frauen als ein lebbares Leben gelten kann, ohne dass dafür ein neuer Feminismus erfunden werden müsste.

Bridget Jones's Diary feiert die Wiederkehr des romantischen Liebesideals in einem eher flexiblen denn rigiden postfeministischen Setting. Bridget ist sympathisch pummelig und ruft dem Publikum eine ganze Reihe literarischer Vorgängerinnen in Erinnerung, vor allem Jane Austens Elizabeth Bennet. Sie ist voller Selbstironie, lässt sich über ihre eigenen Unzulänglichkeiten aus, und ihre witzigen Beobachtungen über das soziale Leben um sie herum schaffen eine warme Atmosphäre, die die ZuschauerInnen sofort auf ihre Seite rücken lassen, so auch etwa, wenn sie lernt, mit den Verhaltenscodes zurechtzukommen, die für sexuelle Beziehungen gelten. Obwohl sie sich selbst ständig als Versagerin sieht, sich sogar dumm stellt und dadurch Gelegenheiten verschenkt, in ihrem Job zu glänzen, obwohl sie wiederholt in öffentlichen Situationen das Falsche sagt, ist sie sich ihrer Fehler stets bewusst und macht sich immer wieder Vorwürfe. Die Komik des Films entsteht zu einem wesentlichen Teil durch ihre ständigen Bemühungen, die Art von Frau zu werden, die Männer – wie sie glaubt – gerne heiraten würden. Der zentrale romantische Moment des Films ist daher die Szene, in der Mark Darcy ihr sagt, er möge sie so, wie sie ist. Das ist natürlich ein zentraler Moment, denn wer möchte nicht so angenommen werden, wie er oder sie ist (was auch immer das dann heißt)? *Bridget Jones's Diary* thematisiert weibliches Begehren, und in einer Form, die sich vollständig an den kommerziellen Interessen ausrichtet, die an ihn geknüpft sind, spricht der Film den Wunsch nach Geschlechtergerechtigkeit (beziehungsweise

Fairness) auf dem Gebiet der Sexualität und der Liebesbeziehungen an. Auch hierüber schwebt der Geist des Feminismus. Bridget verdient es, das zu bekommen, was sie haben will. Das Publikum steht gänzlich auf ihrer Seite. Es wünscht ihr, dass sie den richtigen Mann findet, denn schließlich hat sie einen schwierigen Weg gemeistert: Sie hat es geschafft, unabhängig zu werden und ihren eigenen Lebensunterhalt zu verdienen. Sie weiß sich gegen herabsetzende Bemerkungen zu wehren, sie hat gegen alle Widrigkeiten ihren Witz und ihre gute Laune bewahrt, und das, ohne auf die Männer wütend zu werden oder ihnen gegenüber allzu kritisch zu sein – ohne ihre Weiblichkeit, ihre Sehnsucht nach Liebe und ihren Kinderwunsch aufzugeben und ohne ihren Sinn für Humor und ihre Verletzlichkeit zu verlieren, die die ZuschauerInnen so für sie einnehmen.



<http://www.springer.com/978-3-658-14827-0>

Top Girls

Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen
Geschlechterregimes

McRobbie, A.

2016, XXIX, 221 S., Softcover

ISBN: 978-3-658-14827-0