

**medien**

Kommunikation in Vergangenheit und Gegenwart

**& zeit**

**Thema:**  
**„Hundert Jahre Zweisamkeit“**  
**– Liebeskommunikation und**  
**Liminalität seit 1918**

**Zu mir, zu dir oder ins Fernsehen?**  
**Gerd Hallenberger**

**Perspektiven auf Popmusik und**  
**Liebe(sbeziehungen)**  
**Kristina Flieger & Christoph Jacke**

**„Man nutzt den öffentlichen Raum als**  
**Multiplikator oder Katalysator“**  
**Stadtgespräch**

**Liminalität und Grenzüberschreitungen**  
**im zeitgenössischen Spielfilm**  
**Lioba Schlösser**

**Research Corner**  
**Von Erregungskurven und Phallusgötzen**  
**Bianca Burger**

**Relektüre**  
**Roland Barthes**  
**Fragmente einer Sprache der Liebe**  
**Thomas Ballhausen**

**HerausgeberInnen:**  
**Gaby Falböck, Julia Himmelsbach**  
**& Thomas Ballhausen**

**3/2017**

**Jahrgang 32**



# medien & zeit

## Inhalt

Zu mir, zu dir oder ins Fernsehen? Beziehungsarbeit als Gegenstand nonfiktionaler Fernsehunterhaltung Gerd Hallenberger.....	4
Perspektiven auf Popmusik und Liebe(sbeziehungen) Ein systematischer Themenaufriß Kristina Flieger & Christoph Jacke.....	14
„Man nutzt den öffentlichen Raum als Multiplikator oder Katalysator“ Liebe in der Stadt Stadtgespräch.....	28
Liminalität und Grenzüberschreitungen im zeitgenössischen Spielfilm Liebe als transgressives Moment Lioba Schlösser.....	39
<b>Research Corner</b>	
Von Erregungskurven und Phallusgötzen Eheratgeber und ihre Strategien der Wissensvermittlung in den 1920er-Jahren am Beispiel Theodoor Hendrik van de Velde und Sofie Lazarsfeld Bianca Burger.....	50
<b>Relektüre</b>	
Roland Barthes Fragmente einer Sprache der Liebe Thomas Ballhausen.....	63

## Impressum

**Medieninhaber, Herausgeber und Verleger**  
Verein: Arbeitskreis für historische Kommunikationsforschung (AHK)  
Währinger Straße 29, 1090 Wien  
ZVR-Zahl 963010743  
<http://www.medienundzeit.at>  
© Die Rechte für die Beiträge in diesem Heft liegen beim  
Arbeitskreis für historische Kommunikationsforschung (AHK)

### HerausgeberInnen

Gaby Falböck, Julia Himmelsbach & Thomas Ballhausen  
**Redaktion Buchbesprechungen**  
Gaby Falböck, Roland Steiner, Thomas Ballhausen  
**Redaktion Research Corner**  
Thomas Ballhausen, Gaby Falböck & Julia Himmelsbach  
**Lektorat & Layout**  
Barbara Metzler, Daniela Schmid &  
Diotima Bertel, Christina Krakovsky

### Prepress & Versand

Grafikbüro Ebner, Wiengasse 6, 1140 Wien  
**Erscheinungsweise & Bezugsbedingungen**  
*medien & zeit* erscheint vierteljährlich gedruckt und digital  
Hefbestellungen:  
Einzelheft (exkl. Versand): 6,50 Euro  
Doppelheft (exkl. Versand): 13,00 Euro  
Jahresabonnement:  
Österreich (inkl. Versand): 22,00 Euro  
Ausland (inkl. Versand auf dem Landweg): 30,00 Euro  
Jahresabonnement für StudentInnen:  
Österreich (inkl. Versand): 16,00 Euro  
Ausland (inkl. Versand auf dem Landweg): 24,00 Euro  
Info und Bestellung unter [abo@medienundzeit.at](mailto:abo@medienundzeit.at)  
sowie auf <http://www.medienundzeit.at>  
Bestellung an:  
*medien & zeit*, Währinger Straße 29, 1090 Wien  
oder über den gut sortierten Buch- und Zeitschriftenhandel

### Advisory Board

Prof.<sup>in</sup> Dr.<sup>in</sup> **Stefanie Aeverbeck-Lietz** (Bremen)  
Prof. Dr. **Markus Behmer** (Bamberg)  
Dr. **Thomas Birkner** (Münster)  
Prof. Dr. **Hans Bohrmann** (Dortmund)  
Prof. Dr. **Rainer Gries** (Jena, Wien)  
Univ.-Prof. Dr. **Hermann Haarmann** (Berlin)  
Prof.<sup>in</sup> Dr.<sup>in</sup> **Susanne Kinnebrock** (Augsburg)  
Univ.-Prof. Dr. **Arnulf Kutsch** (Leipzig)  
Prof.<sup>in</sup> Dr.<sup>in</sup> **Maria Löblich** (Berlin)  
Univ.-Prof. Dr. **Ed Mc Luskie** (Boise, Idaho)  
Dr.<sup>in</sup> **Corinna Lüthje** (Rostock)  
Prof. Dr. **Rudolf Stöber** (Bamberg)  
Prof.<sup>in</sup> Dr.<sup>in</sup> **Martina Thiele** (Salzburg)

### Vorstand des AHK

Dr.<sup>in</sup> Gaby Falböck, Obfrau  
Prof. Dr. Fritz Hausjell, Obfrau-Stv.  
Dr. Christian Schwarzenegger, Obfrau-Stv.  
Mag.<sup>a</sup> Christina Krakovsky, Geschäftsführerin  
Mag.<sup>a</sup> Diotima Bertel, Geschäftsführerin-Stv.  
Dr. Norbert P. Feldinger, Kassier  
Kim Karen Gößling, Bakk.<sup>a</sup>, Kassier-Stv.  
Julia Himmelsbach, Bakk.<sup>a</sup>, Schriftführerin  
Barbara Metzler, Bakk.<sup>a</sup> BA BA, Schriftführerin-Stv.  
Dr. Thomas Ballhausen  
Prof. Dr. Wolfgang Duchkowitz  
Barbara Fischer, Bakk.<sup>a</sup>  
Ing. MMag. Dr. Johann Gottfried Heinrich, BA  
Mag. Bernd Semrad  
Mag. Roland Steiner

ISSN 0259-7446

## Editorial

„Hundert Jahre Zweisamkeit“ – *Liebeskommunikation und Liminalität seit 1918* – die vorliegende Ausgabe von *medien & zeit* versammelt Beiträge zu einer Facette des, wenngleich schwer zu fassenden und doch vielbeforschten Themas „Liebe“, die in bisherigen wissenschaftlichen Untersuchungen zumeist kaum berücksichtigt wurden: Im Fokus stehen die Phasen der Annäherung, des Übergangs, der Veränderungen in Liebesbeziehungen und die medial vermittelte Darstellung dieser Transgressionen sowie der Rolle, die Medien bei der Rahmung dieses Prozesses spielen.

Liebe und damit einhergehend Liebeskommunikation firmiert in seiner fiktionalen Ausprägung seit der Entstehung des Konzepts der romantischen Liebe als Bindeglied zwischen (Ehe-)PartnerInnen und der damit einhergehenden Veränderungen der Zuschreibung von Ehe als bloße Wirtschaftsgemeinschaft als eines der zentralen Themen der Kunst wie – kompakter transformiert – der medial vermittelten Unterhaltung. Kurzum: Im Fernsehen war „Liebe“ als Erzählstrang in fiktionalen Geschichten schon immer da. Wie Gerd Hallenberger ausführt, erweist sich die diesbezügliche Geschichte in non-fiktionaler Form und innerhalb der sich daraus entwickelnden Genres erheblich überschaubarer. Der Autor eröffnet diese *medien & zeit* Ausgabe mit einem Streifzug durch die deutsche Fernsehgeschichte mit Fokus auf jene TV-Programmangebote, in denen gekuppelt, getändelt und auf Kompatibilität geprüft wird. Die Übergänge, die in diesen Formaten begleitet wurden und werden, reichen von der „bloßen“ Liebesbeziehung zur sozial anerkannten Ehe, vom Single zur PartnerInnenschaft und in Ausnahmefällen auch von der Ehe zur Trennung. Hallenberger zeichnet diese Entwicklungsgeschichte von Unterhaltungsformaten – von der Quiz- und Spiele- zur Talkshow bis zur finalen Reality-TV-Nachmittagsprogrammschiene – vor dem Hintergrund struktureller Veränderungen der Fernsehbranche – vom Staatsfernsehen zum dualen Rundfunk bis zum digitalen Fernsehen heute – wie dem gesellschaftlichen Wandel nach. Er illustriert damit, wie die stabile, angesichts der keineswegs leeren Floskel – bis dass der Tod euch scheidet – mitunter erdrückende Ehe der 50er-Jahre bis zur ihrer Romantik entzauberten, dafür hochsexualisierten und selbst in emotionalen Belangen hochflexiblen Sozietät der Gegenwart ihre Entsprechung in Fernsehsendungen findet.

Auch Christoph Jacke und Christina Flieger fragen zunächst, ob selbst im Popsong – wie der kursorische Blick auf die gegenwärtige Entwicklung vermuten lässt – die Euphorie des Verliebt-Seins einem nüchternen Realismus gewichen ist. Wenngleich die beiden Paderborner Kultur- und KommunikationswissenschaftlerInnen Popmusik als Seismograph für gesellschaftliche Strömungen begreifen (Jacke 2006) lassen sie diese Frage in ihrem Beitrag für *medien & zeit* empirisch unbeantwortet. Ihr Interesse gilt vielmehr der bereits bestehenden Forschung zur Rezeption von Popmusik und ihrer Funktion in Liebesbeziehungen wie in Phasen des mitunter auch konkreten körperlichen Annäherns. Ausgangspunkt sind Fragen nach dem „Warum brauchen wir Musik?“ und damit Befunde, die Musik als Weiterentwicklung des menschlichen wie tierischen Balzverhaltens begreifen, in dem qua Tönen Aufmerksamkeit generiert und damit die Attraktivität erhöht, in weiterer Folge auch Bindung gestiftet wird. Musik fungiert – wie diese Synopse zeigt – nicht nur als Steuerungsinstrument in der Phase der ersten Annäherung, sondern dient auch im weiteren Beziehungsverlauf als Stimulanz – für sexuelle Begegnungen, Anregungen für Gespräche um der zerstörerischen Kraft der Habitualisierung entgegenzuwirken wie als identitätsstiftendes Moment des Paares generell. Als Exkurs erhellen sie auch das, einer romantischen Verliebtheit ähnliche Beziehungssystem Star-Fan. Während der/die MusikerIn ihre/seine romantischen Erfahrungen zu Lovesongs verarbeitet, rahmen die daraus entstehenden Songs nicht nur die romantischen Begegnungen der Fans, sondern werden die SängerInnen oft auch zu Rolemodels, die Identität für das Beziehungs(er)leben stiften.

Romantische Begegnungen und Annäherungen werden nicht nur von auditiven Wahrnehmungen bestimmt, sondern auch von atmosphärischen Bedingungen, konkret räumlichen Gegebenheiten beeinflusst. Gut einseh- und überschaubare Räume ermächtigen – wie bereits Michel Foucault konstatierte – zu stetem Überwachen und Strafen, verhindern im öffentlichen Raum schließlich Annäherung und Austausch. Beitrag drei der vorliegenden *medien & zeit* Ausgabe ist eine Debatte über Liebeskommunikation im öffentlichen Raum, die die RedakteurInnen dieser Ausgabe gemeinsam mit drei Wiener StadtforscherInnen Lisa Wachberger, Maximilian Brustbauer – Herausgeberin und

Chefredakteur des Magazin *stadtform* – sowie Erik Meinharter – Redakteur und Mitbegründer von *dérive – Zeitschrift für Stadtforschung* – führten. Konsumorientierung und Videoüberwachung einerseits, offen kommunizierte und gruppenimmanente Regelwerke in offenen Räumen andererseits, Alter und Raumeroberung sowie Einschreibungen von Liebesbekundungen im öffentlichen Raum waren Inhalte, die das fruchtbare Gespräch bestimmen sollten.

Dass die Übergänge oder Transgressionen in Liebesbeziehungen die Prüfsteine des gemeinsamen Weges sind und dass in Liebesfilmen als emotionaler Gipfelpunkt inszenierte Liebesgeständnis erst der Anfang ist, wird im Genre des Liebesdramas deutlich ins Licht gerückt. Lioba Schlösser nimmt vier solcher Dramen in den filmanalytischen Blick und leuchtet dabei die diversen Formen der Grenzüberschreitungen in den dargestellten Transgressionen innerhalb von Liebesbeziehungen aus. Der Übertritt vom autonomen Leben in die Hilfsbedürftigkeit und letztendlich den Tod (*Liebe*, 2012), der Wechsel der Geschlechtsidentität (*A Danish Girl*, 2015) und die Folgen dieses Handelns (*To Die Like A Man*, 2009) sowie das Verschwinden der Liebe (*Love*, 2015) sind existentielle Übertritte, die – wie Schlösser nachzeichnet – in ihrer Tragweite die menschliche Energie in Grenzbereiche und bis zu moralischen Tabubrüchen antreibt. Schlösser begreift in ihrer Beschäftigung nicht nur Phasen einer Liebesbeziehung als liminal, sondern auch Befindlichkeiten und Situationen einzelner Personen. Die Beziehung von Liminalität und Liebe zeichnet sich durch Ambiguität aus: Liebe kann motivieren, Liminalität zu überwinden; Liminalität kann aber auch als vermeintliche Kontinuität, in der ProtagonistInnen anstreben zu verweilen, auftreten. Als auffälligste Gemeinsamkeit zeigt sich in der Analyse der Tod, welcher sowohl Teil wie auch Ende der Transgression darstellt.

In der Research Corner unternimmt Bianca Burger eine historische Rückschau in eine Ära, in der

wiederum das Thema Reproduktion des Volkes und Hygiene des Körpers auf die politische Agenda gelangten: Im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert erfuhr die Ratgeberliteratur zum Thema „Ehehygiene“ in Konsequenz der diesbezüglichen politischen Bemühungen eine Konjunktur. Burger wählt die in vielfacher Auflage erschienenen, ob ihrer Relevanz auch in andere Sprachen übersetzten Werke der Individualpsychologin Sofie Lazarsfeld sowie des Mediziners Theodoor Hendrik van de Velde um die Unterschiede und Gemeinsamkeiten in den Konzepten von Ehe, den Zielen dieser sozial so relevanten Verbindung wie vor allem den Empfehlungen für einen erfolgreichen gemeinsamen Weg herauszuarbeiten. Wenngleich Sexualität in beiderlei Ausführungen eine relevante Rolle spielt, wird – wie Burger aufzeigt – die Basis für erfüllte Körperlichkeit anderswo verortet ebenso wie die AutorInnen in ihren Strategien zur Anleitungen für ein erfülltes Sexualleben voneinander abweichen.

Die sprachliche Verhandlung von Sexualität stellt für den Philosophen Roland Barthes einen Grenzbereich des Sprachlichen dar. Nicht zuletzt in seinem Klassiker *Fragmente einer Sprache der Liebe* macht er dies sehr deutlich. Mit diesem Trostbuch der unglücklich Liebenden und glücklich Lesenden hat er einen Bestseller der Theorie vorgelegt, der weit über das akademische Feld hinaus ein Publikum gefunden hat. Der aktuelle Schwerpunkt ist uns Anlass, die nun auch in deutscher Sprache vorliegende erweiterte Fassung seines wohl erfolgreichsten Werks in einer gegenwärtigen Perspektive zu untersuchen und damit den Startpunkt für eine Serie unregelmäßig erscheinender Relektüren zentraler Texte der Mediengeschichte vorzulegen.

Das HerausgeberInnen-Team ist davon überzeugt, dass Liebeskommunikation scheitert *und* funktioniert – eben weil es die Liebe gibt.

Gaby Falböck, Julia Himmelsbach  
& Thomas Ballhausen

# Zu mir, zu dir oder ins Fernsehen?

Beziehungsarbeit als Gegenstand nonfiktionaler Fernsehunterhaltung

**Gerd Hallenberger**  
freiberuflicher Medienwissenschaftler

## Abstract

Liebeskommunikation war immer schon ein zentrales Element fiktionaler Unterhaltungsangebote aller Medien, aber für nonfiktionales Fernsehen nicht so einfach zu verwenden. Dieser Beitrag behandelt den Umgang mit dem Thema in nonfiktionalen Fernsehsendungen in Deutschland, Geschichte und Entwicklung des Programmsegments, Einflüsse und Kontexte. Welche Rolle spielten sozialer, kultureller und medialer Wandel, welche Genres wurden wann verwendet? In den Anfangsjahren waren es Spielshows, in denen mehr oder weniger humorvoll „getestet“ wurde, wie gut ein Paar zusammenpasste. Kennenlernshows, in den USA seit den 1940er-Jahren ein beliebtes Subgenre, kamen relativ spät nach Deutschland – erst 1987 gab es eine deutsche Version des amerikanischen *The Dating Game*. In den folgenden Jahren wurden die Konsequenzen der Einführung kommerzieller Fernsehsender deutlich sichtbar – die Zahl der Sender wuchs beständig, aus ZuschauerInnen wurden „KundInnen“ und der ZuschauerInnenalltag zum zentralen Programmgegenstand. Liebeskommunikation wurde zu einem in unterschiedlichsten Genres und Formaten aufgegriffenen Sujet – was auch darauf hinweist, wie prekär das Konzept der romantischen Liebe heute geworden ist.

Wie kommt Liebeskommunikation eigentlich ins Fernsehen? Gar nicht, denn sie war schon immer da, weil sie auch bei dessen medialen Vorläufern – der Theaterbühne, dem Kinofilm, dem Radio – immer schon dabei gewesen war. Egal ob Lustspiel, Melodram, romantische Komödie oder Schnulze, ohne Liebe ging es noch nie. Allerdings bevorzugt in einer bestimmten Aufbereitungsform, nämlich als fiktionales Angebot. Diese Präferenz ist naheliegend, wenn man die romantische Ausrichtung neuzeitlicher Beziehungsmodelle bedenkt. Anders als in früheren Zeiten ist – zumindest in einigen Weltgegenden – das Eingehen einer dauerhaften Beziehung nicht mehr primär von zweckrationalen Überlegungen bestimmt, und die PartnerInnenwahl nehmen die Beteiligten selbst vor. Diese neue Freiheit hat allerdings ihren Preis. So lange eine Ehe vor allem eine Wirtschafts- oder Versorgungsgemeinschaft war, sorgten allein schon ökonomische Zwänge für ihre prinzipielle Langlebigkeit. Wenn sich die Beteiligten darüber hinaus auch noch gernhatten, war das zwar schön, aber ein Bonus. Basiert hingegen eine feste Beziehung vor allem auf gegenseitigen Gefühlen, im Idealfall romantischer Liebe, handelt es sich um ein latent fragiles Konstrukt.

Gefühle können sich ändern, andere PartnerInnen können in bestimmten Situationen als attraktiver erscheinen, für den Moment oder sogar dauerhaft. Weshalb genau, das lässt sich selten präzise begründen, aber in fast jedem Fall wird ein neues Glück von einem Unglück begleitet, dem Schmerz der Betrogenen oder Verlassenen. Es geht um Gefühle, um große Gefühle, und für diese sind primär fiktionale Medialisierungsformen geeignet. Entscheidend ist doch nicht, ob A mit B zusammenkommt oder C sich von D trennt, um mit E eine Beziehung einzugehen. Entscheidend ist, was A, B, C, D und E dabei empfinden, welche Geschichten, gemeinsame wie individuelle, sich daraus ergeben. Denn solche erfundenen Geschichten, gut konstruiert und inszeniert, können im besten Fall von MediennutzerInnen als Input für ihre eigenen Geschichtskonstruktionen über ihr eigenes Leben verwendet werden.

Nonfiktionaler Fernsehangebote, die sich mit Liebeskommunikation beschäftigen, waren in der Frühzeit des deutschen Fernsehens dagegen selten. Das lässt sich auch auf einen weiteren Grund zurückführen: Das neue Medium sollte hauptsächlich ein Bildungsmedium sein und nicht profanen Unterhaltungszwecken dienen. Mit den

Worten des damaligen NWDR-Generaldirektors Adolf Grimme formuliert: „Wir senden, was die Leute sehen wollen sollen“ (zitiert nach Röckenhäus 1993, 14).

## Drum prüfe, wer sich ewig bindet

Neue Medien haben die Angewohnheit, sich bei der Auswahl ihrer Inhalte gerne bei alten Medien zu bedienen, so auch das Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland. Viele Genres und Sendungskonzepte wurden vom Film, vor allem aber vom Radio übernommen und dem neuen Medium angepasst. Im Bereich der non-fiktionalen Unterhaltung war unter anderem das Genre „Quiz und Spielshow“ erfolgreich, das erst wenige Jahre zuvor aus den USA importiert worden war.

Unter den besonderen Ausgangsbedingungen der Fernsehentwicklung in der Bundesrepublik stellte das Genre so etwas wie einen optimalen Kompromiss dar – einerseits kam es den Volksbildungsvorstellungen der Verantwortlichen entgegen, da es über die Quizfragen und Spielaufgaben auch etwas zu lernen gab, andererseits sorgte der Wettstreit der KandidatInnen und die Lust am Mitraten (und im Idealfall: Besserwissen) für Spannung und Vergnügen (Hallenberger 1991, 38f) der ZuschauerInnen, die schon in der Anfangszeit des bundesdeutschen Fernsehens vor allem an Unterhaltung interessiert waren. Das einschlägige Angebot nahm rasch zu, und Ende der 1950er-Jahre wurde bereits ein dramatisches Überangebot kritisiert (Hallenberger 1991, 34). Die Camouflage als irgendwie wissensorientiertes Programm ermöglichte, selbst dafür wenig geeigneten Themen, den Zugang zum Fernsehen, so auch dem Thema Beziehungen in Gestalt zweier Spielshows. Die in den 1950er-Jahren sehr populäre NWDR-Radioreihe *Das ideale Brautpaar*, die Adaption einer ursprünglich aus der Schweiz stammenden Idee, wurde sogar zu einem multimedialen Phänomen, da es insgesamt in vier Medien in Erscheinung trat (Keller 2007). Am Anfang stand das Radio. Moderiert von dem bekannten und äußerst umtriebigen Aachener Karnevalisten Jacques Königstein wurden mehreren Brautpaaren Wissens-, Meinungs- und Einschätzungsfragen gestellt, und zwar Braut und Bräutigam separat. Gewertet wurden übereinstimmende Antworten, das Paar mit den meisten Übereinstimmungen gewann. Die Produktion war in jeder Hinsicht ein Riesenerfolg – Eintrittskarten zur Aufzeich-

nung waren heiß begehrt, ZuhörerInnen sandten viele neue Fragen ein und Brautpaare bewarben sich in großer Zahl um die Teilnahme. Schon ein Jahr nach Sendebeginn, 1952, wurde ein Buch zur Sendung veröffentlicht und im gleichen Jahr eine Folge als Teil des Versuchsprogramms parallel auch im Fernsehen ausgestrahlt. Nach Radio, Buch und Fernsehen kam *Das ideale Brautpaar* 1954 auch in das seinerzeit wichtigste audiovisuelle Medium: den Film. Die nonfiktionale Radiosendung dient hier als Rahmen, um in Form eines Episodenfilms die Geschichten von vier Brautpaaren als fiktionale Erzählung zu inszenieren, was als indirekter Beleg der Eingangsthese interpretiert werden mag.

Nach dem Ende der Radioreihe und lange nach dem Beginn des regulären Sendebetriebs gab es 1959 einen Versuch, *Das ideale Brautpaar* als Teil des Unterhaltungsangebots des Fernsehens wiederzubeleben. Dieser scheiterte allerdings spektakulär, trotz prominenter Gaststars. Woran lag das? Eine plausible Vermutung kombiniert verschiedene Faktoren:

*„Ansprüche und Bedürfnisse des Publikums hatten sich geändert. Und der korpulente, behäbig-altväterliche Jacques Königstein [...] war längst keine Idealfigur mehr für ein Fernsehen, das sich gerade anschickte, zu einem modernen Massenmedium zu werden.“*  
(Keller 2007)

Erfolglos blieb auch ein zweiter früher Versuch, das Thema „Hochzeit“ als Grundlage einer Spielshow zu nutzen. Er wurde 1963 vom ZDF unternommen und hieß *Ihre Vermählung geben bekannt*. Vom „idealen Brautpaar“ unterschied sich die Produktion vor allem in drei grundsätzlichen Punkten. Erstens: der Moderation. *Ihre Vermählung geben bekannt* wurde von einem der prominentesten Showmoderatoren des jungen bundesdeutschen Fernsehens geleitet, nämlich Hans-Joachim Kulenkampff. Zweitens: dem Spielkonzept. Während beim „idealen Brautpaar“ mehrere Paare um den Sieg – als Paar – wetteiferten, trat in *Ihre Vermählung geben bekannt* nur ein einziges Paar auf. Drittens: der Integration der Hochzeit des (Sieger-)Paares. Beim „idealen Brautpaar“ war der Bezug nur indirekt. Die Sendung wurde aufgezeichnet und am Tag der Trauung des Siegerpaares ausgestrahlt (Keller 2007). In *Ihre Vermählung geben bekannt* sollte dagegen die Trauung selbst live im Fernsehen stattfinden. Nach nur zwei Folgen wurde die Produktion ein-

gestellt – vor allem, weil sich keine Brautpaare fanden, die dabei mitmachen wollten.

Die zeitgenössischen Kritiken zur Premiere deuten an, dass *Ihre Vermählung geben bekannt* vor allem zwei Probleme hatte. Auch für die ZuschauerInnen der Sendung war – natürlich – der Tag der Hochzeit einer der wichtigsten Tage im Leben überhaupt. Aber im Mittelpunkt der Sendung stand eindeutig der Star, Hans-Joachim Kulenkampff (Telemann 1963, 81). Es gab also eine gewisse Asymmetrie, durch die ein grundsätzliches Problem noch deutlicher wurde. Wie der Erfolg der Radioreihe *Das ideale Brautpaar* bewiesen hatte, war zwar die mediale Thematisierung von Privatem schon damals durchaus möglich, aber eine Trauung vor laufender Kamera, nur wegen der Aussicht auf einen Quizgewinn, dafür war die Bundesrepublik bzw. das bundesdeutsche Fernsehen offenbar noch nicht reif (Iványi & Reichertz 2002, 41).

Auch in der DDR gab es in der Frühzeit des Fernsehens bereits Produktionen, in denen Paarbeziehungen eine zentrale Rolle spielten. Und wie in der BRD handelte es sich dabei um Quizsendungen bzw. Spielshows. So traten in *Gehupft wie gesprungen* (1956-1957) KandidatInnenpaare unterschiedlichen Typs (Eheleute, Verlobte, aber auch Geschwister oder ArbeitskollegInnen) gegeneinander an (Breitenborn 2003, 235f), in *Ehe-Ring frei!* spielten dagegen nur Liebespaare. Ähnlich wie beim „idealen Brautpaar“ in der BRD handelte es sich dabei um eine unterhaltsame „Prüfung“: Wo ersteres ein „heiterer Kursus für Ehe Kandidaten“ (Keller 2007) sein sollte, war der „Ehe-Ring“ als „voreheliches Examen“ (Breitenborn 2003, 236) annonciert.

Bis zu diesem Zeitpunkt konzentrierte sich die Beschäftigung des deutschen Fernsehens mit Liebeskommunikation im Rahmen der nonfiktionalen Unterhaltung auf ein Thema und ein Genre. Das Thema war immer die Hochzeit und das Genre das Quiz bzw. die Spielshow. Es ging um Paare, die sich bereits gefunden hatten, und ihre mutmaßliche „Ehetauglichkeit“. In diversen Spielen sollte diese spielerisch getestet werden, wobei das entscheidende Kriterium Harmonie war. Getreu der vermeintlichen Volksweisheit, dass sich gleich und gleich gern geselle, wurden übereinstimmende Antworten auf Spielfragen gesucht. Dass es auch andere Möglichkeiten der Nutzung von Paarbeziehungen für Medienunterhaltung gibt, hatte einige Jahrzehnte zuvor bereits das Radio in den USA demonstriert.

## Wer mit wem?

Abgesehen von der Beschäftigung mit Paaren, die sich bereits gefunden hatten, ließ sich auch die Kennenlernphase ganz vorzüglich in Unterhaltungsangeboten umsetzen. Die erste Produktion dieses Typs hieß *GI Blind Date* und feierte im Juli 1943 Premiere (o.V. 1943, 7). Auf der Bühne eines Kinos in Sioux Falls, South Dakota, wetteiferten Soldaten um die Gunst einer jungen Frau. Der Sieger durfte einen Abend mit ihr verbringen. Der Clou: Die Frau konnte die Männer nicht sehen, da sie auf der anderen Seite einer Trennwand waren. Die Kommunikation fand nur per Telefon statt, so dass die Wahl nach dem Eindruck der Stimme und den Antworten auf vorbereitete Fragen stattfand. *Blind Date* war im Radio ein Riesenerfolg und wurde 1949 mit der gleichen Moderatorin, Arlene Francis, ins Fernsehen übernommen. Arlene Francis war gleichzeitig die erste Frau, die im amerikanischen Fernsehen eine Game Show moderierte (Graham 1988, 78). Das Grundkonzept blieb im Fernsehen unverändert: In jeder Folge traten sechs Männer und drei Frauen auf. Jeweils zwei Männer (sogenannte „Hunter“) versuchten, eine Frau (die „Hunted“) per Telefon zu einem Rendezvous zu überreden (Schwartz, Ryan & Wostbrock 1999, 22f).

In den 1960er-Jahren modernisierte der Produzent Chuck Barris dieses Konzept. Barris, einer der größten Exzentriker der Gameshow-Branche (Graham 1988, 60f), schaffte die Telefone ab, vergrößerte die Auswahlmöglichkeiten von zwei auf drei Kandidaten, führte eine andere Rollenaufteilung ein (drei Männer konkurrierten um die Gunst einer Frau), machte aus der Abendverabredung einen Kurzurlaub an einem exotischen Ort und sorgte für ein hippestes Ambiente, das zur Beat- und Flower-Power-Zeit passte (Schwartz, Ryan & Wostbrock 1999, XVIII). So wurde aus *Blind Date* 1965 *The Dating Game*, ein bis heute populäres Gameshow-Format (Schwartz, Ryan & Wostbrock 1999, 53f), das durch davon inspirierter eigenständiger lokaler Varianten sogar zu einem weltweiten Phänomen geworden ist (Cooper-Chen 1994, 149).

Zu den bleibenden Leistungen von Chuck Barris gehört ebenfalls die Radikalisierung des Spielshow-Typs des Paar-Tests. Nach dem Erfolg von *The Dating Game* produzierte er *The Newlywed Game*, das ein Jahr später, 1966, auf den Bildschirm kam. Relativ frisch verheiratete EhepartnerInnen mussten hier abwechselnd in Abwesenheit des/der anderen Fragen beantworten, wobei

zutreffende Vermutungen über die Antworten der/des anderen mit Punkten honoriert wurden (Schwartz, Ryan & Wostbrock 1999, 150ff). In beiden Fällen, dem „Dating Game“ wie dem „Newlywed Game“, waren die Fragen so konzipiert, dass ein Höchstmaß an Witz oder Peinlichkeit entstehen konnte (Graham 1988, 107f).

Von derlei Geschmacklosigkeiten blieben deutsche Bildschirme noch längere Zeit verschont. Nach den frühen Ehetest-Spielshows wurde das Programmsegment der Beziehungsshow erst wieder in den 1970er-Jahren bedient, und zwar mit dem Thema der PartnerInnensuche, und das in äußerst seriöser Form. Pionier war dabei anders als in den USA keine Spielshow, sondern eine Talkshow-Variante. Moderiert von Reinhard Münchenhagen bot *Spätere Heirat nicht ausgeschlossen* (WDR) von 1974 bis 1981 so etwas wie eine medialisierte Heiratsvermittlung. In jeder Folge traten drei KandidatInnen auf PartnerInnensuche auf, die zunächst in einem kurzen Film vorgestellt und anschließend von Münchenhagen befragt wurden, um sie potenziellen InteressentInnen nahezubringen. Das Konzept war seinerzeit so neuartig, dass sich sogar ProduzentInnen aus anderen Ländern dafür interessierten (Keller 2009, 246ff). In der nun schon ehemaligen DDR griffen die Sender DFF und danach der MDR diese Idee wieder auf: In *Je t'aime – wer mit wem?* präsentierten sich ab 1990 Singles in professionell produzierten „TV-Annoncen“ (Müller 1999, 245). Die am aufwändigsten gestaltete und erfolgreichste Variante dieses Typs televisionärer PartnerInnensuche im deutschsprachigen Raum wurde 1997 vom österreichischen Sender ORF 2 ins Programm genommen. In der ohne Unterbrechungen bis heute fortgeführten Reihe *Liebes'schichten und Heiratssachen* porträtiert die Journalistin Elizabeth T. Spira in liebevoll gestalteten kleinen Szenen Menschen auf PartnerInnensuche, ist dabei selbst aber nicht im Bild zu sehen, sondern nur als fragende Off-Stimme präsent.

Konnte man diesen drei Produktionen ein ernsthaftes Interesse an PartnerInnenvermittlung unterstellen, trifft diese auf die ab Ende der 1980er drastisch zunehmende Zahl von Kennenlernshows nicht zu. Eine Schlüsselrolle spielte dabei die deutsche Adaption des amerikanischen Fernsehklassikers *The Dating Game*, die sich mit unterschiedlichen Moderatoren ab 1987 viele Jahre im Programm halten konnte. Sie hieß *Herzblatt* und wurde sowohl in Deutschland (im Vorabendprogramm der ARD) als auch in Österreich (ORF)

ausgestrahlt. Zum Erfolg trugen nicht zuletzt die ersten beiden Moderatoren bei, der Niederländer Rudi Carrell (1987-1993) und der Österreicher Rainhard Fendrich (1993-1997).

*Herzblatt* war nicht nur eine Spielshow, das Kennenlernen möglicher BeziehungspartnerInnen war zu diesem Zeitpunkt (auch) in der Bundesrepublik längst zu einem Spiel geworden. Das Ziel musste – anders als in der deutschen Realität der 1950er und zum Teil noch der 1960er-Jahre – dabei nicht mehr zwangsläufig die Hochzeit sein. Auch eine begrenzte Zeit des Vergnügens miteinander war durchaus akzeptabel – wenn auch nicht für jede/n. Bei *Herzblatt* wurde die Tatsache, dass es hier nicht um PartnerInnenvermittlung, sondern um Fernsehunterhaltung für großes Publikum ging, bereits dadurch deutlich, dass sich – wie bei der US-Vorlage – nicht die KandidatInnen selbst Fragen und Antworten ausdachten. Darum kümmerte sich die Redaktion, damit möglichst witzige Szenen entstanden (Müller 1999, 241f).

Dass das gegenseitige Kennenlernen potenzieller BeziehungspartnerInnen in neueren Beziehungsshow nicht Ziel, sondern Mittel war, veranschaulichte vor allem die komplex konstruierte, aber äußerst erfolgreiche ARD-Primetime-Show *Geld oder Liebe*. Ab 1989 traten unter der Spielleitung von Jürgen von der Lippe in jeder Folge drei männliche und drei weibliche Singles auf, die in ständig wechselnden Paarkonstellationen diverse Spiele absolvieren mussten. Das Fernsehpublikum stimmte am Ende der Sendung per Telefon über das „Traumpaar“ der Sendung ab. Davor hatten sich die KandidatInnen zwischen „Geld“ und „Liebe“ zu entscheiden – und nur wenn sich beide Teile des „Traumpaares“ für „Liebe“ entschieden, gab es für sie den Hauptgewinn (Müller 1999, 237f).

## Neue Fernsehbeziehungen

*Herzblatt* wie *Geld oder Liebe* waren allerdings nur erste Vorboten einer längerfristigen Entwicklung. Ab den 1990er-Jahren fand eine dramatische Zunahme und Ausdifferenzierung des Angebots im Bereich der Beziehungssendungen statt, was vor allem auf soziokulturellen und medialen Wandel zurückzuführen ist.

Aus heutiger Sicht lässt das Stichwort „medialer Wandel“ zwar vor allem an Digitalisierung und Internet denken, doch ab 1984 wurde mit dem Start des Dualen Rundfunksystems schon einmal

eine drastische Neuausrichtung der deutschen Medienlandschaft eingeleitet. Neben dem eingeführten öffentlich-rechtlichen Rundfunk gab es nun auch privatrechtliche Anbieter, „Privatsender“, wodurch sich die Spielregeln des Mediums in mehrfacher Hinsicht radikal änderten, auch wenn es noch etliche Jahre dauern sollte, bis die Mehrheit der ZuschauerInnen neben ARD und ZDF auch RTL, SAT.1 und *ProSieben* empfangen konnte.

Das Fernsehen war nun nicht mehr eine als behördenähnlich empfundene Institution, sondern ein Markt, (fast) wie jeder andere auch (Hallenberger 1995, 6ff). Während öffentlich-rechtliches Fernsehen seine ZuschauerInnen als StaatsbürgerInnen adressiert, wendet sich Privatfernsehen an KonsumentInnen – entweder als direkt Zahlende, etwa bei Pay-TV-Angeboten, oder als indirekt Zahlende mittels Werbung. (Werbefinanziertes Fernsehen verkauft indirekt den Zugang zur Aufmerksamkeit von ZuschauerInnen eines Programms an Werbetreibende, die diese Investition im Idealfall durch den Kauf der beworbenen Produkte an der Ladenkasse rückvergütet bekommen.)

Zu den programmlichen Konsequenzen dieser strukturellen Veränderung gehörte, dass das neue, duale, Fernsehen seinem Publikum viel mehr mediale Auftrittsmöglichkeiten bot als das alte hoheitlich-patriarchale. Wer nicht prominent war, Experte/in oder über irgendeine Form von Macht verfügte, für den oder die gab es früher nur vier mögliche Rollen. Menschen wie „du und ich“ kamen im alten Fernsehen nur als QuizkandidatInnen, Augenzeuginnen, Betroffene oder als anonyme MeinungsträgerInnen bei Straßenbefragungen vor – also in medial vorgegebenen Rollen. Nicht zuletzt aus Kostengründen war das neue Fernsehen dagegen sehr am Leben seines Publikums, auch in der Rolle vermeintlich selbstbestimmter AkteurInnen, interessiert. Gerade in zuschauerInnenschwachen Tageszeiten, die folglich auch nur geringe Werbeeinnahmen generierten, waren Stars und aufwändige Konzepte nicht zu finanzieren; LaiInnen, die über ihre Probleme redeten (oder LaiInnen, die so taten, als wären es tatsächlich ihre Probleme, über die sie schwadronierten) und denen man keine großen Honorare zahlen musste, waren beispielsweise in dieser Situation eine äußerst attraktive Option. So sorgte letztlich ökonomisches Kalkül zunächst für die Talkshow-Welle im Nachmittagsprogramm der Privatsender der 1990er-Jahre, die letztlich Vorbote des bis heute anhaltenden Booms von „Rea-

lity-TV“ war – und ebenso für neue Herausforderungen der Medienwissenschaft.

## Realität oder Reality?

Dass nonfktionale Medienangebote ihren Gegenstand nicht einfach abbilden, war der Medienwissenschaft natürlich schon lange bekannt, aber Reality-TV verschärfte die vertraute Problemlage noch weiter. Jede mediale Darstellungsform ist unweigerlich auch Inszenierung, aber Reality-TV, auf den ersten Blick nonfktionales Fernsehen, bedient sich ganz offen auch aus dem Repertoire fiktionaler Medienangebote. Egal ob Dokusoap, Castingshow oder Scripted Reality, es werden Geschichten erzählt: die AkteurInnen verwandeln sich in InterpretInnen einer Rolle und die Dramaturgie gehorcht Regeln der Fiktionalität. Plotpoints werden abgearbeitet, Werbeunterbrechungen vorbereitet, Episoden durch Cliffhanger verbunden und durch Zwischenhöhepunkte soll das Interesse von ZuschauerInnen geweckt werden.

Auf diese Weise wird Reality-TV zu einem komplexen Hybrid aus nonfktionalen und fiktionalen Elementen, aber das ist nur ein Teil des Kernproblems. In seiner Hybridität verweist es gleichzeitig darauf, dass unser Weltwissen insgesamt ebenfalls ein Hybrid ist, zusammengesetzt aus medialen und nonmedialen Bestandteilen. Non-medial, wenn auch nicht unmittelbar (da durch unseren Verstand aus Sinneswahrnehmungen erarbeitet), ist das, was wir in der uns umgebenden physischen Realität wahrnehmen, medial vermittelt ist alles andere. Wie zum Beispiel der größte Teil unseres Weltwissens, das wir heute vielleicht vor allem aus Internet und Fernsehen beziehen, davor aus Zeitungen, Zeitschriften und (Schul-) Büchern erlangt haben.

Wer heute im Fernsehen auftritt, kann, muss aber nicht wissen, dass sie oder er sich auf eine komplexe Aufgabe einlässt. Und das schon in der denkbar einfachsten Variante, als Teil des Präsenzpublikums einer Fernsehsendung. In den Anfangsjahren des Fernsehens war noch oft zu sehen, wie in die Kamera gewinkt wurde. Die Geste zeugt vom Wissen, dass das eigene Bild medial verbreitet wird, und von der Kommunikationsabsicht, diesen Umstand Familie, FreundInnen und Bekannten mitzuteilen. Gleichzeitig weiß die winkende Person offenbar nicht, dass sie eine Medienrolle wahrnimmt, für ein anderes Publikum, das Fernsehpublikum insgesamt, Publikum spielt (Wulff 1988).

Bereits deutlich anspruchsvoller ist die ebenfalls seit langem vertraute Rolle der Quizkandidatin bzw. des Quizkandidaten. Anders als beim Saalpublikum, dessen Aufgabe sich auf (positive) Resonanz auf das Gesehene beschränkt, handelt es sich um eine aktive Doppelrolle: Erstens gilt es, für sich selbst durch Leistung Spielgewinne zu erwerben, zweitens für das Fernsehpublikum eine unterhaltsame Darbietung zu liefern. Dieser zweite Aspekt interessiert zwar die KandidatInnen nicht, dafür aber die Produktionsbeteiligten – nicht zuletzt diejenigen, die für die KandidatInnenauswahl verantwortlich sind.

Besonders vielfältig sind die performativen Herausforderungen, die sich die AkteurInnen in Kennenlernshows stellen müssen: Sie müssen gleichzeitig authentisch wirken, eine überzeugende Selbstdarstellung abliefern und gut als ProtagonistInnen einer Fernsehsendung funktionieren (Müller 1999, 87ff). Eine schwierige Aufgabe? Sicherlich, aber man darf nicht vergessen, dass alle AkteurInnen in Reality-TV-Sendungen mit dem Fernsehen aufgewachsen sind, als einziges oder wichtigstes oder zumindest immer noch wichtiges heimisches audiovisuelles Medium.

## Die Macht der Liebe und die Macht der Rituale in schwierigen Zeiten

Was die neuere Entwicklung der Unterhaltungssendungen des Fernsehens betrifft, die auf irgendeine Weise mit Liebesbeziehungen zu tun haben, darf schließlich auch der Faktor des soziokulturellen Wandels nicht unterschätzt werden. Während in der Anfangszeit des bundesdeutschen Fernsehens in den 1950er Jahren beispielsweise die Dreigenerationenfamilie noch üblich war, Wohnortwechsel wegen des beruflichen Fortkommens eher ungewöhnlich und die PartnerInnenwahl bevorzugt im räumlichen und sozialen Umfeld stattfand, ist die häufigste Haushaltsform im Jahr 2015 der Ein-Personen-Haushalt (Statistisches Bundesamt 2016, 50), Umzüge aus Karrieregründen werden als Selbstverständlichkeit gesehen, und bei der PartnerInnenwahl gibt es nicht zuletzt dank Internet-PartnerInnenvermittlungen wie *Parship* viel mehr Wege als früher. Und bei der allerersten Kontaktaufnahme hilft im Notfall *Tinder*, eine Dating-App, die Facebook-Informationen verarbeitet.

Den oder die Richtige/n zu finden, ist einerseits viel schwieriger geworden, dafür gibt es anderer-

seits auch viel mehr Auswahlmöglichkeiten – was es noch schwieriger macht. Wie immer, wenn die Realität als komplex wahrgenommen wird, sorgen Medienangebote für Komplexitätsreduktion, so auch hier und das in vielen verschiedenen Formen. Tatsächlich hat sich seit etwa 1990 das Angebot an beziehungsorientierten Fernsehformaten dramatisch vermehrt und ausdifferenziert.

Zunächst, also in den 1990er-Jahren, dominierten weiterhin die vertrauten Grundformen der Spielshows zum Kennenlernen potentieller PartnerInnen oder der „Überprüfung“ der Übereinstimmungen bei bereits bestehenden Paaren, hinzu kamen vermehrt Sendungen ohne Spielinhalt, die einen medialen Ort für audiovisuelle Kontaktanzeigen boten, auf die interessierte ZuschauerInnen bei Interesse auf unterschiedliche Weise (Telefon, Fax etc.) reagieren konnten. Eine umfassenden Übersicht einschlägiger Sendungen (Müller 1999, 144 und 229ff) lässt erkennen, dass in dieser Phase bereits spezielle Zielgruppen adressiert wurden wie etwa Jugendliche (*Herzklopfen*, BR, 1993-1995), und auch schon indirekte Konstellationen ausprobiert wurden – in *Grünschnäbel* (ARD, 1996) sollten die Kinder eines alleinerziehenden Elternteils eine passende Ergänzung finden. Mehrheitlich wurde jedoch ein besonderer Typ des Singles ausgestellt, nach Katharina Pohl der „Swinging-Single-Typ“: jung, kontakt- und konsumfreudig (Müller 1999, 122), also auch ein/e ideale/r AdressatIn für Fernsehwerbung.

Wo sich in derartigen Formaten eine televisionäre Reaktion auf die reale Vermehrung von Beziehungsformen und Formen des Zusammenlebens erkennen lässt, zeugen andere von der Sehnsucht nach einer einfacheren Welt, in der die PartnerInnenwahl einmalig und dauerhaft ist, was durch aufwändige Feiern gleichzeitig demonstriert wie bestätigt wird. Das Thema „Hochzeit“ spielte als unmittelbares Thema seit den 1960er-Jahren keine wichtige Rolle mehr – zwar gab es einzelne Sendungen, in denen Paare (verheiratet oder noch nicht) als SpielkandidatInnen agierten, aber ihre Hochzeit war in der Sendung selbst nicht relevant. Dies änderte sich durch zwei Produktionen, in denen Paare dezidiert als Brautpaare inszeniert wurden.

Die erste war der *Flitterabend*, eine von Michael Schanze moderierte aufwändige ARD-Show, die von 1988-1995 ausgestrahlt wurde. SpielkandidatInnen waren bereits verheiratete Paare, die in verschiedenen Spielen um eine kostspielige Hochzeitsreise wetteiferten. Das Besondere war, dass

die Paare in Hochzeitskleidung auftraten, also das Thema jederzeit im Wortsinn sichtbar war. Die zweite Produktion, die *Traumhochzeit* (RTL, Moderation: Linda de Mol, ab 1992) nahm als roten Faden gleich den Weg vom Heiratsantrag bis zur Trauung, wobei der für den Partner bzw. die Partnerin überraschende, äußerst kreative Heiratsantrag mit zumindest tatkräftiger Unterstützung der Produktionsfirma inszeniert wurde (Keppler 1994, 68f), und am Ende der Sendung die vermeintlich „echte“ Trauungszeremonie des Siegerpaares nach verschiedenen Spielrunden stand. Allerdings war die Trauung vorab aufgezeichnet und nach deutschem Recht nicht gültig (Keppler 1994, 75f). Auf ähnliche Weise wie ein Saalpublikum für das Fernsehpublikum Publikum spielt, spielten hier echte Hochzeitspaare Hochzeitspaare im Fernsehen. Eine plausible Vermutung, weshalb sich Paare auf so eine – vordergründig betrachtet – Enteignung bei einem der sogenannten *wichtigsten Momente ihres gemeinsamen Lebens* einlassen, ist dass sie dafür auch etwas Wichtiges bekommen: Eine pompöse, medialisierte Feier, die alle späteren Feiern des Brautpaares im Familien- und Freundeskreis (trotz deren Aufzeichnung auf selbstgedrehte Videos) übertreffen kann (Keppler 1994, 76 und 79).

Die *Traumhochzeit* eignet sich zudem gleich in mehrfacher Hinsicht als Indikator für interessante Entwicklungsprozesse. Erstens hat sich nach dem Zusammenschluss von BRD und DDR die standesamtliche Hochzeitskultur deutlich verändert. Vorher waren standesamtliche Trauungen in der BRD in aller Regel kurze und sehr nüchterne Vorgänge. In der DDR, in der Kirchen und folglich auch pompöse kirchliche Trauungen keine große Rolle spielten, hatte sich dagegen die Hochzeit am Standesamt zu einem aufwändigen Ereignis entwickelt, zu dem die Braut oft im weißen Hochzeitskleid erschien. Die *Traumhochzeit* griff diese Tradition auf (Iványi & Reichertz 2002, 244f). Zweitens ist durch den Erfolg der Show die Traumhochzeit à la *Traumhochzeit* zu einem Modell geworden, das in der Realität gerne als Referenz benutzt wird, wenn es um eine idealtypische romantische Hochzeit geht (Iványi & Reichertz 2002, 245f). Drittens ist die Popularität der Traumhochzeit à la *Traumhochzeit* auch ein Indiz für einen allgemeinen gesellschaftlichen Trend zur Re-Ritualisierung (Iványi & Reichertz 2002, 251f). Nicht nur Hochzeiten, sondern beispielsweise auch schulische oder universitäre Abschlüsse werden heute in wesentlich komplexeren Ritualen zelebriert als vor 40 Jahren – Abi-Bälle,

Abi-Streiche und Abi-Umzüge etwa waren vor den 1980er-Jahren in Deutschland unbekannt.

## Aus der Traum – und die nackte Realität

*Flitterabend, Traumhochzeit* und die vielen Kennenlernshows der 1990er-Jahre hatten noch einen romantischen Unterton: In einer immer komplizierteren Welt ist die Liebe zwar schwierig geworden, trotz aller medialen Hilfsmittel, aber man darf die Hoffnung nicht aufgeben, vielleicht klappt es ja doch, mit der einen, der einzigen, wahren, ewigen Liebe.

Erste Anzeichen für einen Stimmungswechsel oder zumindest das Hinzukommen eines weiteren, ganz anderen Tonfalls gab es schon in den 1990er-Jahren. SAT.1 experimentierte 1992 mit dem Gegenteil einer Show zur Beziehungsstiftung, nämlich einer Trennungsshow: *Glücklich geschieden*. Der Versuch hatte keinen Erfolg, weshalb RTL ein ähnliches Format erst gar nicht zeigte (Müller 1999, 239f). Beziehungsfernsehen nach dem Jahr 2000 verzichtet dagegen weitgehend auf Romantik, zumindest auf nicht durch Ironie gebrochene Romantik. Das Gesamtbild ist widersprüchlich: Einerseits ist die Sehnsucht nach der Lebbarkeit romantischer Wunschträume unübersehbar, andererseits glaubt vermutlich kaum jemand mehr daran, weil ganz andere Werte und andere Unterhaltungsvorstellungen dominieren.

Das Ideal ist offenbar weiterhin intakt, das belegt etwa das immer noch große ZuschauerInneninteresse an Adelshochzeiten. ARD und ZDF übertrugen nicht nur 1981 mit großem Erfolg die Hochzeit von Prinz Charles und Lady Diana parallel, sondern auch 2011 die Vermählung von deren Sohn, Prinz William, mit Kate Middleton. Schon mit deutlich weniger Ehrfurcht werden Liebesbeziehungen und Hochzeiten von Prominenten unterhalb des Hochadels verfolgt. Dank des mit dem Privatfernsehen aufgekommenen Reality-TV-Genres der Dokusoap lassen sich solche Themen als Hybrid zwischen Dokumentation und Fiktion aufbereiten: Erlebnisse eines prominenten Paares werden gleichzeitig inszeniert und dokumentiert (oder dokumentiert und inszeniert), damit das Publikum zwar das Gefühl hat, am wirklichen Leben und den wirklichen Emotionen der ProtagonistInnen teilzuhaben, die Produktion aber doch dramaturgisch verdichtet und professionell medial aufbereitet ist.

Da von wirklich prominenten Menschen nicht

erwartet werden kann, dass sie sich auf so gravierende Eingriffe und auf Interpretationen ihres Privatlebens einlassen, ist das Prominenzniveau der AkteurInnen in diesem Teil des nonfiktionalen Beziehungsfernsehens deutlich niedriger. Die bekanntesten Beispiele im deutschen Fernsehen sind *Sarah & Marc in Love* (ProSieben 2005) sowie *Sarah & Marc Crazy in Love* (ProSieben 2008) um Sarah Connor und Marc Terenzi und die gleich in drei Dokusoap-Staffeln aufbereitete Beziehung zwischen Sarah Engels und Pietro Lombardi, die sich bei der Castingshow *Deutschland sucht den Superstar* kennengelernt hatten. Am Anfang stand *Sarah & Pietro ... bauen ein Haus* (RTL2 2015), dann folgte *Sarah & Pietro ... bekommen ein Baby* (RTL2 2015) und schließlich *Sarah & Pietro ... im Wohnmobil durch Italien* (RTL2 2016). Ebenso wie Sarah Connor und Marc Terenzi trennten sich auch Sarah Engels und Pietro Lombardi, was RTL2 2016 zusätzlich drei Folgen einer Trennungs-Dokusoap ermöglichte (*Sarah & Pietro – Die ganze Wahrheit*).

Dass in diesem Fall der Anfang der Beziehung mit dem gleichen Interesse und den gleichen Mitteln verfolgt wurde wie ihr Ende, mag als Symptom gesehen werden. Ob Beziehungen gelingen oder scheitern, ist heutigem Beziehungsfernsehen egal, wenn dabei attraktive Unterhaltungserlebnisse ermöglicht werden. Oft werden dabei Widersprüche zwischen Wunschtraum und hässlicher Realität ausgespielt, und das mit erkennbarer Schadenfreude.

Unterhaltungserlebnisse lassen sich besonders einfach herstellen, wenn dabei Klischees und angenommene Vorurteile des Publikums bedient und damit bestätigt werden. So lebt die seit 2005 von RTL ausgestrahlte Formatadaption *Bauer sucht Frau* von dem Grundmotiv, dass Bauern eigentlich immer noch Hinterwäldler sind, die Schwierigkeiten haben, eine Frau fürs Leben zu finden. Mittlerweile gab es zwar auch Fälle, in denen Bäuerinnen Partner suchten und gleichgeschlechtliche PartnerInnenschaften angestrebt wurden, was aber an der Grundkonstellation nichts änderte. Dass die in der Dokusoap inszenierte biedere BäuerInnenwelt mit ihren putzigen ProtagonistInnen mit der Realität heutiger Landwirtschaft wenig zu tun hat, spielt keine Rolle, müssen doch vor allem die Bilder im Kopf des vorwiegend städtischen Publikums angespielt werden.

Noch wesentlich direkter zielt eine andere Dokusoap darauf ab, die AkteurInnen lächerlich zu machen: *Schwiegertochter gesucht* (RTL seit 2007). Erkennbar geht es hier keineswegs um die Suche

nach einer möglichen Schwiegertochter: 2016 brachten Recherchen der ZDFneo-Produktion *Neo Magazin Royale* zutage, wie bei *Schwiegertochter gesucht* gegen diverse Fernsehregeln verstoßen und sogar gezielt manipuliert wurde, um ProtagonistInnen als komplette Trottel erscheinen zu lassen (N.N., 2016). In diesen beiden (und in vielen anderen) Fällen dient das Themenfeld Beziehung/Hochzeit hauptsächlich als Ansatz, um ZuschauerInnen einen abwärts gerichteten sozialen Vergleich zu ermöglichen: Gottseidank habe ich nicht solche Probleme, lebe nicht unter solchen Umständen.

Schon *Schwiegertochter gesucht* hat demonstriert, dass sich bei der PartnerInnensuche Schadenfreude besonders leicht evozieren lässt, wenn außer dem oder der Suchenden Eltern oder Elternteile eine zentrale Rolle spielen. Dies ist auch die Grundidee von *Meet the Parents* (RTL 2017), wo Eltern Dates für ihre Kinder suchen – und dabei durchaus Dinge erzählen, die den Kindern äußerst peinlich sind. Die Zahl aller möglicher Varianten von Datingshows hat in letzter Zeit erkennbar zugenommen (Hollmer 2017), aber in der nonfiktionalen Fernsehunterhaltung insgesamt gibt es heute noch ganz andere Formate, die romantische Liebe und den Traum von der Hochzeit in Weiß in Bilder umsetzen.

Nachdem er schon in der Dokusoap *Sarah & Marc in Love* eine wichtige Rolle als Hochzeitsplaner gespielt hatte, bekam Frank Matthée bei ProSieben eine eigene Reihe, *Frank – Der Weddingplaner* (2006-2008), gleichzeitig eine perfekte Werbeplattform für sein Unternehmen. Heute moderiert Matthée für VOX die Dokusoap *4 Hochzeiten und eine Traumreise*. Hier demonstriert er, dass Gehässigkeit und romantische Hochzeitskonzepte durchaus zusammenpassen: Vier Bräute nehmen – außer natürlich an der eigenen – auch an den Hochzeiten der anderen drei teil und kommentieren und bewerten diese mit Punkten. Das Paar, das zum Schluss die meisten Punkte hat, gewinnt eine exklusive Hochzeitsreise. Selbst ein auf den ersten Blick so harmloses Thema wie die Auswahl eines Brautkleides kann zu – für das Fernsehpublikum – lustigen Streitereien führen, wenn Mutter und Freundinnen beteiligt sind (*Zwischen Tüll und Tränen*, VOX seit 2016).

Wenn es derzeit im Segment der Datingshows einen Trend gibt, dann den zur nackten Realität. Während bei *Adam sucht Eva – Gestrandet im Paradies*, (RTL seit 2014) das hüllenlose Auftreten der AkteurInnen noch mit Südseeromantik

verklärt wird, kommt *Naked Attraction* (RTL2 2017) direkt zur Sache: Die zur Auswahl stehenden DatingpartnerInnen stehen nackt in zunächst noch undurchsichtigen Glasbehältern, deren Seitenwände schrittweise hochgezogen werden. Das heißt: erst sind die Geschlechtsteile zu sehen, das Gesicht kommt später. Wer vermutet, hier würden alle Grenzen zur Pornografie überschritten, liegt nach Meinung der Fernsehkritik völlig falsch: Der erotische Reiz der Sendung ähnele eher dem der Fleischschau bei einem Viehmarkt (Reiter 2017), außerdem sei *Naked Attraction* lediglich ein weiteres Beispiel für den neuesten Trend in Kuppelshows, auf allen unnötigen (möglicherweise gar romantischen) Schnickschnack zu verzichten (Bähr 2017).

Die nackte Wahrheit ist aber auch, dass in manchen neueren Beziehungsshowes ein extrem rückwärtsgewandtes Verständnis von Geschlechterrollen zum Vorschein kommt. Mehr als jedes andere Format steht *Der Bachelor* (RTL erstmals 2003, kontinuierlich seit 2012) für dieses Phänomen:

Ein angeblich erfolgreicher junger Mann darf sich unter vielen Kandidatinnen, die um seine Gunst buhlen, seine Favoritin erwählen. Dass ab 2004 (ebenfalls RTL) auch gelegentlich umgekehrt *Die Bachelorette* unter attraktiven Jungmännern auswählen durfte, ändert nichts an dem grundsätzlichen Problem. Bringt man beide Beobachtungen zusammen, ergibt sich ein klares Bild: Geschlechterrollen haben viel mit Machtverhältnissen zu tun – wer darf auswählen? Wer wird ausgewählt? – und die Auswahl selbst richtet sich völlig unromantisch nach Marktkriterien. Auf dem Beziehungsmarkt sind die Kriterien, nach dem aktuellen Angebot an Flirt- und Datingshows zu urteilen, ganz klar: Aussehen (nackt oder bekleidet), Geld und Status, in je nach Situation relevanter Kombination. Und nach diesen Kriterien richten sich nicht nur die, die die Macht zum Aussuchen haben, sondern auch die, die sich darauf einlassen, vielleicht ausgesucht zu werden. Stehen heute also alle Beziehungen für Marktbeziehungen?

## Bibliografie

- Bähr, J. (2017). *Die Qual der Genitalwahl*. Frankfurt. Abgerufen von <http://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/menschen/warum-naked-attraction-mit-effizienz-besticht-15025413.html>, Zugriff am 24.05.2017.
- Breitenborn, U. (2003). *Wie lachte der Bär? Systematik, Funktionalität und thematische Segmentierung von unterhaltenden nonfiktionalen Programmformen im Deutschen Fernsehfunk bis 1969*. Berlin.
- Cooper-Chen, A. (1994). *Games in the Global Village. A 50-Nation Study of Entertainment Television*. Bowling Green.
- Fanta, O. (2006). *Sehen – Raten – Lachen? Quiz- und Spielsendungen im Fernsehen der DDR*. Berlin.
- Graham, J. (1988). *Come on Down!!! The TV Game Show Book*. New York.
- Hallenberger, G. (1991). Eine kleine Programmgeschichte. In: Hallenberger, G. & Kaps, J. (Hg.), *Hätten Sie's gewusst? Die Quizsendungen und Game Shows des deutschen Fernsehens*. Marburg, S. 11-68.
- Hallenberger, G. (1995). „Neue Sendeformen“. Thesen zur Entwicklung des Programmangebots im deutschen Fernsehen. In: *montage/av*, 4 (2), S. 5-20.

- Hollmer, K. (2017). *Frischfleisch*. München. Abgerufen von <http://www.sueddeutsche.de/medien/deutsches-fernsehen-frischfleisch-1.3387291#1>, Zugriff am 24.05.2017.
- Iványi, N. & Reichertz, J. (2002). *Liebe (wie) im Fernsehen. Eine wissenssoziologische Analyse*. Opladen.
- Keller, H. (2007). *Geht mehr ins Intime*. Berlin. Abgerufen von <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/geht-mehr-ins-intime>, Zugriff am 24.05.2017.
- Keller, H. (2009). *Die Geschichte der Talkshow in Deutschland*. Frankfurt am Main.
- Keppler, A. (1994). *Wirklicher als die Wirklichkeit? Das neue Realitätsprinzip der Fernsehunterhaltung*. Frankfurt am Main.
- Müller, E. (1999). *Paarungsspiele. Beziehungsshow in der Wirklichkeit des neuen Fernsehens*. Berlin.
- o.A. (26.06.1943). „GI Blind Date“. Getting Hot Ad-Agency Play. In: *The Billboard*, S. 7.
- o.A. (2016). *Verliebt in einen Eisenbahnfreund*. Frankfurt. Abgerufen von <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/rtl-in-erklaerungsnot-boehmermanns-verafake-14232414.html>, Zugriff am 24.05.2017.
- Reiter, F. (2017). *Dating wie auf dem Viehmarkt. RTL II zeigt die schlimmste Kuppel-Show des Jahres*. München. Abgerufen von [http://www.focus.de/kultur/kino\\_tv/focus-fernsehclub/tv-kolumne-naked-attraction-dating-wie-auf-dem-viehmarkt-rtl-ii-zeigt-die-schlimmste-liebes-show-des-jahres\\_id\\_7103444.html](http://www.focus.de/kultur/kino_tv/focus-fernsehclub/tv-kolumne-naked-attraction-dating-wie-auf-dem-viehmarkt-rtl-ii-zeigt-die-schlimmste-liebes-show-des-jahres_id_7103444.html), Zugriff am 24.05.2017.
- Röckenhaus, F. (26.11.1993). Wie viele Programme erträgt 1 Mensch? In: *Die Zeit*, S. 13-15.
- Schwartz, D., Ryan, S. & Wostbrock, F. (1999). *The Encyclopedia of TV Game Shows*. Third Edition. New York.
- Statistisches Bundesamt DeStatis (2016). *Bevölkerung und Erwerbstätigkeit. Haushalte und Familien. Ergebnisse des Mikrozensus*. Wiesbaden. Abgerufen von [https://www.destatis.de/DE/Publikationen/Thematisch/Bevoelkerung/HaushalteMikrozensus/HaushalteFamilien2010300157004.pdf?\\_\\_blob=publicationFile](https://www.destatis.de/DE/Publikationen/Thematisch/Bevoelkerung/HaushalteMikrozensus/HaushalteFamilien2010300157004.pdf?__blob=publicationFile), Zugriff am 24.09.2017
- Telemann (= Morlock, M.) (1963). Schmus Primae Noctis. In: *Der Spiegel*, 17 (22), S. 81.
- Wulff, H.J. (1988). Saal- und Studiopublikum. Überlegungen zu einer fernsehspezifischen Funktionsrolle. In: *TheaterZeitschrift*, 7 (insgesamt 26), S. 31-36.

### Gerd Hallenberger

Dr. phil. habil., ist heute freiberuflicher Medienwissenschaftler. Arbeitsschwerpunkte sind: Fernsehunterhaltung, allgemeine Medienentwicklung und Populärkultur. Frühere Lehrtätigkeit unter anderem an den Universitäten Marburg, Siegen, Leipzig, Hildesheim, Salzburg und der Hamburg Media School. 2013-2015 Professor an der Hochschule für Medien, Kommunikation und Wirtschaft (HMKW, Köln). 1996-2004 Leiter des deutschen Zweigs des Forschungsprojekts „Eurofiction“. Schon oft Mitglied von Nominierungskommissionen und Jurys für den Grimme-Preis, Mitglied des Kuratoriums der Freiwilligen Selbstkontrolle Fernsehen e.V.

# Perspektiven auf Popmusik und Liebe(sbeziehungen)

Ein systematischer Themenaufriss

Kristina Flieger & Christoph Jacke  
Populäre Musik und Medien, Universität Paderborn

## Abstract

Popmusik bietet auf diversen Ebenen die Möglichkeit der künstlerischen Auseinandersetzung mit den im Feld der Liebe gemachten Erfahrungen – seien es positive oder negative. Popmusik spiegelt damit das (aktuelle) Verständnis von dem, was als Liebe angesehen wird. Popmusik ist Seismograph für gesellschaftliche Strömungen und Entwicklungen. Doch wie geht es dann mit dem popmusikalischen Stück weiter auf der Seite der Rezipierenden? Wie beeinflussen „Liebeslieder“ Popmusikrezeptionen, Individuen und Gruppen? Wie beeinflusst Pop ganz konkret Liebende? Welche Funktionen kann populäre Musik innerhalb von Beziehungssystemen haben? Und was passiert, wenn wir auf unkonventionellere Formen des Beziehungssystems treffen, und zwar jene zwischen Fans und Stars?

Der Beitrag skizziert die aktuelle Forschung hinsichtlich des Feldes „Popmusik und Liebe“. Die Autoren wollen einen Systematisierungsvorschlag machen und gehen dabei folgendermaßen vor: Von der Definition der zentralen Begriffe „Liebe“ und „Popmusik“ ausgehend erörtern die Autoren die möglichen Funktionen von Musik in romantischen Beziehungen und die Bedeutung von Musik in sexuellen Kontexten, um schließlich das Beziehungssystem Star-Fan kritisch zu betrachten.

*This thing called love I just can't handle it [...] I ain't ready. Crazy little thing called love.*  
(Queen, *Crazy little thing called love*, 1980)

**P**op + Liebe = bitter – so betitelt Philipp Holstein (2015) seinen Artikel in der Rheinischen Post über das Phänomen des vermeintlich aussterbenden großen Gefühls in der deutschen Popmusik. Anlass zu dieser These geben ihm Songs wie *Wolke Vier* von Philipp Dittberner, wo es im Refrain heißt „Lieber auf Wolke Vier mit dir, als unten wieder ganz allein“. Holstein nimmt diese zugegebenermaßen erschreckend nüchterne Erwartungshaltung an eine romantische Beziehung als Anlass dafür, das Thema Liebe in der aktuellen Popmusik als auf verlorenem Posten zu identifizieren. Der Journalist erklärt sein Verständnis vom Verhältnis von Popmusik und Liebe so:

*„Wenn man Popsongs ernst nimmt, muss man sie als Zeitschriften lesen, die Bilder für etwas bieten, das andere bloß*

*fühlen oder als undefinierten Zustand in ihrem Bauch wahrnehmen. Popkritik ist Gesellschaftskunde, und zu beobachten ist jetzt eine Akzentverschiebung beim Thema Liebe. Die wird nämlich nicht länger als willenloses Ergriffensein dargestellt. [...] Heute [...] ist da nur mehr eine Doppelhaushälfte. Wolkenkuckucksheim steht leer, und die nüchternen Sänger versuchen, Liebe als Institution weniger enttäuschungsanfällig zu machen.“*

Holstein untermauert diese Überlegungen mit weiteren Werken wie *Flash mich* von Mark Foster oder *Fliegen* von Matthias Schweighöfer; Titel, in denen dem Journalisten zu Folge das Thema Liebe klein gehalten wird, die Euphorie des Verliebtseins gegen nüchternen Realismus eingetauscht wird.

Ob Holstein nun Recht hat oder auch nicht (man

bedenke die 2015er Airplay Chart-Erfolge *Are you with me* von Lost Frequency, *Ain't nobody (love me better)* von Felix Jaehn oder *Love me like you do* von Ellie Goulding, die unter den Top Fünf der erfolgreichsten Songs des Jahres 2015 waren), seine Ausführungen lassen eines deutlich werden: Popmusik bietet auf diversen Ebenen die Möglichkeit der künstlerischen Auseinandersetzung mit den im Feld der Liebe gemachten Erfahrungen – seien es positive oder negative. Popmusik spiegelt damit das (aktuelle) Verständnis von dem, was als Liebe angesehen wird, wie Liebe verhandelt wird. Popmusik ist Gesellschaftskunde, wie Holstein es nennt, ist Seismograph für gesellschaftliche Strömungen und Entwicklungen (Jacke 2006).

Doch wie geht es dann mit dem popmusikalischen Stück weiter auf der Seite der Rezipierenden? Wie beeinflussen „Liedeslieder“ Popmusikrezeptionen, Individuen und Gruppen? Und genauso spannend: Wie beeinflusst Pop ganz konkret Liebende? Welche Funktionen kann populäre Musik innerhalb von Beziehungssystemen haben? Und was passiert, wenn wir auf unkonventionellere Formen des Beziehungssystems treffen, und zwar jene zwischen Fans und Stars?

Genau diesen Fragen widmet sich der vorliegende Artikel. Wir skizzieren die aktuelle Forschung hinsichtlich des Feldes „Popmusik und Liebe“, wollen somit einen Strukturierungsvorschlag machen und gehen dabei folgendermaßen vor: Zuerst definieren wir die zentralen Begriffe „Liebe“ und „Popmusik“. Im Anschluss daran erörtern wir die möglichen Funktionen von Musik in romantischen Beziehungen und die Bedeutung von Musik in sexuellen Kontexten, um schließlich das Beziehungssystem Star-Fan zu analysieren.<sup>1</sup>

## Definitionen zentraler Begriffe

*Some people say that it's just rock'n'roll. Oh, but it gets you right down to your soul.*  
(Nick Cave and The Bad Seeds,  
*Push the Sky away*, 2013)

Wir beschränken uns an dieser Stelle auf die Definitionen der beiden zentralen Begriffe dieses Beitrags, und zwar Liebe (bzw. in diesem Kontext Liebesbeziehung) sowie Popmusik.

## Liebe

„Liebe ist... bei romantischer Musik den gleichen Traum zu träumen.“ Die Comic-Reihe *Liebe ist...* von Minikim Holland, erfreut sich seit den 1970er-Jahren großer Beliebtheit. Die Idee zu der mehr als 8.500 Comics umfassenden und in über 25 Sprachen übersetzten Reihe entstammt angeblich der Begebenheit, dass die Neuseeländerin Kim Casali (geb. Grove) als Zeichen Ihrer Zuneigung ihrem Angebeteten (ein Italiener aus Los Angeles) kleine Zettelchen mit Illustrationen an diversen Stationen des Alltags zukommen ließ. Diese Motive wurden dann von Holland in der Reihe *Liebe ist...* das erste Mal 1970 in der *New York Times* veröffentlicht: mehr als 8.500 Comics, mehr als 8.500 Möglichkeiten von alledem, was Liebe sein kann.

Aber wie bringt man Liebe auf den Punkt, wie lässt sich dieser Begriff wissenschaftlich definieren? Der Duden (2001) nennt zunächst einmal folgende mögliche Bedeutungen:

- „1.a. starkes Gefühl des Hingezogenseins; starke, im Gefühl begründete Zuneigung zu einem [nahestehenden] Menschen
- b. auf starker körperlicher, geistiger, seelischer Anziehung beruhende Bindung an einen bestimmten Menschen, verbunden mit dem Wunsch nach Zusammensein, Hingabe o. Ä.
- c. sexueller Kontakt, Verkehr
- 2.a. gefühlbetonte Beziehung zu einer Sache, Idee o. Ä.
- b. in „mit Liebe“
3. Gefälligkeit; freundschaftlicher Dienst
4. (umgangssprachlich) geliebter Mensch“

Im Hohelied der Liebe im 1. Korintherbrief Kapitel 13 gibt Paulus mehrere Definitionen der Liebe:

1. Die Liebe ist langmütig, die Liebe ist gütig.
2. Die Liebe ereifert sich nicht, sie prahlt nicht, sie bläht sich nicht auf. Sie handelt nicht ungehörig, sucht nicht ihren Vorteil, lässt sich nicht zum Zorn reizen, trägt das Böse nicht nach.
3. Die Liebe freut sich nicht über das Unrecht, sondern freut sich an der Wahrheit.
4. Die Liebe erträgt alles, glaubt alles, hofft alles, hält allem stand. Die Liebe hört niemals auf.

Der Psychoanalytiker Erich Fromm äußert in einem seiner populärsten Werke *Die Kunst des*

<sup>1</sup> Dabei speisen sich unsere Überlegungen aus bereits vorgelegten Studien (Ahlers & Jacke 2010, 2011) sowie dem

laufenden Dissertationsprojekt von Kristina Flieger zu Wirkungen und Funktionen von Popmusik in Paarbeziehungen.

*Liebens* (1956) die Ansicht, dass Liebe Wissen und aktives Bemühen erfordere, also kein Gefühl sei, dem man sich einfach hingibt. Die meisten Menschen wären eher bemüht, geliebt zu werden, also liebenswert zu sein (was gleichzusetzen ist mit einem Streben nach Popularität und Sexappeal) als selbst aktiv zu lieben. Fromm definiert schließlich fünf verschiedene Arten der Liebe: Nächstenliebe, Mutterliebe, erotische Liebe, Selbstliebe, Liebe zu Gott.

Eine wissenschaftlichere Definition liefert etwa der israelische Philosoph Aaron Ben-Ze'ev (2009, 213-238) in seinen Ausführungen zur Logik der Gefühle.<sup>2</sup> So beschreibt Ben-Ze'ev als drei zentrale auf die Persönlichkeit und das Handeln anderer gerichtete Gefühle: die Dankbarkeit, das sexuelle Begehren und die Liebe. Wobei im ersten Fall Löblichkeit des anderen als basales Bewertungsmuster dient, im zweiten Fall die Attraktivität des anderen, im dritten Fall beides und zusätzlich die Begehrtheit (ebd.). Erstaunlich bei allen genannten Beschreibungen und Definitionsversuchen ist, dass die emotional weniger angenehmen Seiten der Liebe wenig berücksichtigt werden, also etwa Herzschmerz, Enttäuschung oder – weniger spektakulär, doch nicht weniger einflussreich – Habitualisierungen, kaum Erwähnung finden. Zumal genau diese, wie der Kulturjournalist und -philosoph Peter Kemper (2005) in seinem Essay zu popmusikalischen Liebesliedern vollkommen zu Recht anmerkt, deutliche Spuren auf allen Ebenen von Popmusik (also eben in den Lyrics, Sounds, Bildern und Figuren) hinterlassen haben.<sup>3</sup>

Die Betrachtung unterschiedlicher Ansätze von Definitionsversuchen von Liebe könnte hier bildlich gesprochen ins Unendliche gezogen werden. Und auch, wenn nicht jeder Lesende mit dieser knappen Beschreibung zufrieden sein darf und muss, sind sich die AutorInnen sicher, dass eine Jede und ein Jeder trotzdem irgendwie weiß, was die AutorInnen meinen, wenn sie von Liebe sprechen.

<sup>2</sup> Vgl. kurz und knapp zu Formen der Liebe im gesellschaftlichen Wandel speziell im Konsumkapitalismus auch Bierhoff 2017 sowie umfassend und immer noch vor allem kommunikationssoziologisch erhellend zur Liebe als symbolischem Code und Kommunikation von Gefühlen (Luhmann 1994).

<sup>3</sup> Demgegenüber hat der Popmusikethnologe Julio Mendivil in seiner großen Studie zum deutschen Schlager herausgearbeitet, dass im dortigen Mainstream Liebesbeziehungen eher in einfache Formeln gebracht und positiv beschrieben und bewertet werden (Mendivil 2008). Mendivil bezeich-

## Popmusik<sup>4</sup>

*Theoretische Begriffe werden als analytische Instrumente von außen an sie [populäre Musik, Anm. K.F. & C.J.] herangetragen; und da wird die Frage dann schon sehr entscheidend, wie adäquat eigentlich der Begriff ist, den man sich von dieser Musik macht.*  
(Wicke 1992, 3)

Wenn hier ein Verständnis von Popmusikulturen beschrieben und als Konzept vorgeschlagen wird, dann kulturell auf Basis der eigenen Beschreibungs- und Konzeptkultur. Diese kann im Sinne einer adäquaten reflexiven Kulturbeschreibung (Baecker 2014; Schmidt 2014) nicht ausgeblendet, sondern nur berücksichtigt werden und konstituiert sich im Rahmen der folgenden Ausführungen aus den eigenen, vermittelten Erfahrungen mit Klängen, Bildern, Performances und Figuren der Popmusik ebenso wie aus den dazugehörigen Berichterstattungen und Reflexionen, seien sie nun unausgebildet amateurhaft und deswegen oft naiv nah am Phänomen oder journalistisch und wissenschaftlich professionell und deswegen oft naiv weit weg vom Phänomen. Mittlerweile sind auch wissenschaftliche Konzepte durch die eigene Sozialisation der Konzipierenden in Pop, also gewissermaßen als „popcultural natives“, längst aus Pop heraus musik- und medien(industrie)kulturell sensibel und insofern nicht mehr nur von außen herangetragen.

Aufgrund der Ubiquität und Dynamik der gesellschaftlichen Felder populärer Musikulturen, ihrer auf Basis von Computer- und Internet-Technologien zunehmend einfacheren, schnelleren und günstigeren potentiellen Zugänglichkeit, Sichtbarkeit und Veröffentlichung sowie der ständigen Kategorisierungen und Bewertungen von Seiten aller möglichen BeobachterInnen vom Extrem-Rezipienten Fan bis zur akademischen Analytikerin erscheinen sowohl Definitionen als auch Inhalte im ständigen Wandel. Doch bedeutet das keinesfalls eine Beliebigkeit oder Unbearbeitbarkeit des Untersuchungsgegenstands der Popmu-

net das sogar als entscheidenden Anteil an der emotionalen Konstruktion von einem beim Schlager im Fokus Stehenden Thema wie Heimat: „Auch die erlebte Zeit der Liebe ist Heimat.“ (Mendivil 2008, 317). Im Anschluss daran lassen sich bemerkenswerte Zusammenhänge von Liebe zur Popmusik und Popmusik als Heimat im Sinne individuell sowie kollektiv erlebter liebevoller Zeit diskutieren.

<sup>4</sup> Jacke 2004, 2013, das Kapitel ist stark angelehnt an eine Passage aus den Überlegungen von Jacke 2017.

sikkulturen. Theoretische Rahmungen und empirische Überprüfungen sind hier nur besonders komplex und aufwendig, da sie möglichst multiperspektivisch erfolgen sollten und einen hoch affektiven Bereich betreffen. Eher schon müssen die Instrumentarien der Beobachtung immer wieder hinterfragt und angepasst werden. Nicht eben gerade unterterkomplexer wird dieses Unterfangen, wenn synchron oder diachron vergleichend, also auch zwischen Kulturen gearbeitet wird. Popmusik ist eben nicht nur Teil der Musik, sondern, wie es der Pop- und Kunsttheoretiker Diedrich Diederichsen (2014) ausführlich beschreibt, eine andere Sorte Gegenstand.

Popmusik und die sie rahmende Popkultur werden hier verstanden als kommerzialisierter gesellschaftlicher Bereich, der Themen industriell produziert und medial vermittelt, die dann von breiten Bevölkerungsgruppen mit Vergnügen genutzt und weiterverarbeitet werden (Jacke 2004, 2013). Dabei hat sich der Bereich der Popmusik mittlerweile stark ausdifferenziert in diverse Teilbereiche, die selbst für ExpertInnen kaum noch überschaubar sind. Hier wird Popmusik also weit und nicht als Genre verstanden und mit Popmusikulturen, populärer Musik etc. gleichgesetzt. Analytisch strukturiert und für Studien systematisiert werden kann der popmusikalische Kommunikationsprozess in die Handlungsbereiche der Produktion, Distribution, Rezeption/Nutzung und Weiterverarbeitung, die je eigene, sich gleichwohl teilweise überlagernde Handlungsrollen ausgebildet haben. Erst in diesem kommunikativen Prozess auf Grundlage unterschiedlicher Kulturen und der jeweils aktuellen konkreten Verhältnisse zueinander entsteht Popmusik. Zudem lassen sich innerhalb medialisierter Popmusikulturen, so der umfassende Begriff, zu den einzelnen Strömungen oder Genres jeweils eigene Subkulturen beobachten, die Genregrenzen erweitern oder innerhalb der Grenzen progressiv (oder auch regressiv) verändern wollen und sich dementsprechend an den jeweiligen Mainstreams oder Hauptkulturen abarbeiten. Dieses zunächst meist in Kinder- und Jugendjahren im Bereich Freizeit und Hobby entstandene vergnügliche Spiel zur Identitätskonstruktion und -festigung – und somit im Übrigen auch der sozialen Beziehungen und Bindungen jeglicher Art, vom Elternhaus über die Peer Group zur ersten Liebe, zum Arbeitsplatz und zu wechselnden oder festen Liebesbeziehungen und Partnerschaften bis letztlich zum Tod – innerhalb ganz bestimmter Regeln bedeutet oftmals Unterhaltung im Sinne

von Kommunikation und vor allem Vergnügen und wurde insbesondere wegen seiner Wirksamkeit, Ästhetisierung und Emotionalisierung frühzeitig kommerzialisiert. Mit den zunehmend in Pop sozialisierten Generationen erfolgt eine abgeschwächte Erweiterung dieses Spiels auf die gesamte Lebenszeit hin. Musik selbst erfüllt, so beschreibt Wicke für heute immer noch zutreffend, die Funktion der Transformation von sozialer Erfahrung in persönlichen Sinn. Über diesen kulturellen Text und Kontext gleichermaßen

*„werden die disparaten Momente der Alltags Erfahrung in eine für das Individuum sinnvolle Organisation gebracht, vergegenständlicht sich eine bestimmte Weise der Anschauung von Welt.“*

(Wicke 1992, 21)

Die diesen Zusammenhang mit konstituierenden Verwertungsketten der Musik- und Medienindustrien im Sinne von Recording, Music Publishing und Live-Performance (Jones 2012) sowie der sie beobachtenden Medien unterschiedlicher Ausprägung, also vor allem journalistisch, werbend, öffentlichkeitsarbeitend oder künstlerisch, haben längst auch auf den künstlerischen Bereich selbst zurückgewirkt.

Die hier angesprochene für Pop so typische Dialektik nach innen (Pop, Anti-Pop und Anti-Pop-Pop) und auch immer noch außen (Pop, Nicht-Pop und Gesellschaft) hat durch ihre Aufmerksamkeitsregung und gleichzeitige Massenwirksamkeit mittlerweile nicht nur eine industrielle Bedeutung (Märkte), sondern auch eine mediale Sichtbarkeit (Publizität) und gesellschaftliche Tragweite (Relevanz) erreicht, die sie offenbar auch institutionell erinnerns- und erhaltenswert macht (popmusikkulturelles Erbe). Pop ist Motor für kulturelle Entdifferenzierung ebenso wie Ausdifferenzierung, konstituiert soziale Gruppen, die durch eigene Praktiken von Inklusion ebenso wie Exklusion wiederum vergesellschaften oder auch gerade nicht. Immer wieder lässt sich hieraus der für gesamtgesellschaftliche Entwicklungen seismographische Charakter von vergnüglichen teil-kulturellen Konflikten und Vermengungen in Popmusikulturen beobachten, sorgen diese Bewegungen für dissidente Unruhe. Diese Fähigkeit zur Beunruhigung generiert sich in populären Musikulturen oftmals ganz besonders über deren prinzipielle Zugänglichkeit und Anschlussfähigkeit – und zwar in großen sowie kleinen Gruppen gleichermaßen: Mitma-

chen, Teilhabe, Partizipation sind entscheidende Faktoren des hier beschriebenen Populären. Sie tragen damit einerseits bei zu einer latenten, gewissermaßen homöopathischen Kritik und Irritation, andererseits zu einem gesellschaftlichen Zusammenhalt, den der Anthropologe Ghassan Hage (2003) sogar als grundlegend für eine sich kümmernde Gesellschaft, im Gegensatz zu neuerdings häufiger zu beobachtenden, sich beinahe paranoid sorgenden Gesellschaften, beschreibt. Populäre Musikkulturen sind daher nicht mehr ein (vermeintliches) Gegenüber oder Außerhalb von Gesellschaft, sondern längst Bestandteil, es ließe sich sogar diskutieren, ob sie nicht für in entscheidungstragenden Positionen nachwachsende Generationen die prägende Form von Medienkultur bedeuten und damit im Grunde die gesamte Kategorie Popkultur/Popmusik in den etablierten, gesellschaftlichen Kanon aufgenommen worden ist, nicht zuletzt aufgrund von einer erweiterten und ausdifferenzierten Kanon-Kultur (Storey 2003).

## Perspektiven auf Musik und Liebe(sbeziehungen)

*Music was my first love – and it will be my last.*  
(John Miles, *Music*, 1978)

Im Folgenden betrachten wir als erstes das System denkbarer Korrelationspunkte von Popmusik und

Liebe mithilfe eines von uns erarbeiteten Modells. Dann erörtern wir die möglichen Funktionen von Musik innerhalb von romantischen Beziehungen sowie die Bedeutung von Musik in sexuellen Kontexten. Abschließend behandeln wir das (romantische) Verhältnis von Star und Fan und geben einen Ausblick auf weiterführende Forschungsperspektiven.

## Korrelationen von Popmusik und Liebe

Wie die denkbaren Korrelationspunkte von Populärer Musik und Liebe bzw. Liebenden in Liebesbeziehungen aussehen könnten, zeigt das folgende Modell (siehe Abb. 1). Es soll dazu dienen, die in den folgenden Kapiteln beschriebenen Phänomene in ein Gesamtkonzept von Popmusik und Liebe einzuordnen.

Beginnen wir bei der Beschreibung dieses Korrelations-Netzwerks beim Musikstar. Diese oder dieser kann aus ihren oder seinen Erfahrungen im Feld der Liebe Inspiration für musikalische Werke sammeln oder die Erfahrungen mithilfe der Musik verarbeiten. Songwriting etwa wird tatsächlich in der Musiktherapie als Methode genutzt (z.B. Schwabe 1991; Wickel 1998; Muthesius 1999), ähnlich wie die Schreibtherapie oder die gestaltende Therapie. Die so entstandenen Lieder (oder aber auch Lieder, die sich inhaltlich nicht mit dem Thema Liebe oder Liebesbeziehung auseinandersetzen) können nun bestimmte Funktionen für Liebende oder in Liebesbeziehungen erfüllen, wie zum Beispiel kommunikative, beziehungs-

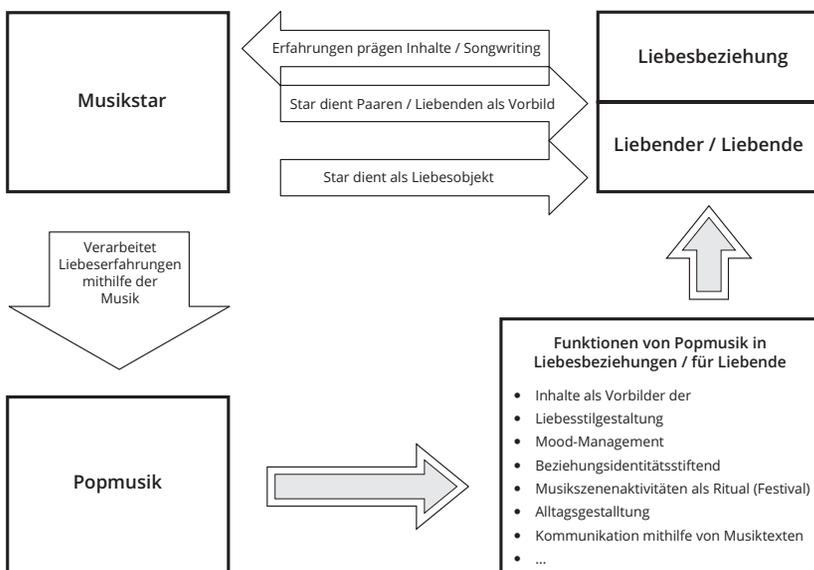


Abb1. Korrelationen von Popmusik und Liebe (eigene Darstellung)

dentitätsstiftende oder vorbildhafte (hierzu nähere Erläuterungen im folgenden Kapitel).

Liebende wiederum können sich zu der Person des Musikstars in zwei Varianten positionieren. Zum einen können sich Individuen als auch romantische Dyaden den Musikstar als virtuelles Vorbild bei der Beziehungsgestaltung nehmen. Der Star kann hier aufgrund seiner Persönlichkeit oder aber aufgrund der musikalischen Lebenswelt, deren Normen und Werte er vertritt, ganz funktional als Idol angesehen werden. In dem aktuell laufenden Dissertationsprojekt der Autorin, in dem Paare hinsichtlich der Funktionen von Musik in ihrer Beziehung befragt wurden, zeigt sich, dass sehr musikaffine Paare sich selbst zum Beispiel als „das Heavy Metal-Paar im Freundeskreis“ oder „das Schlager-Pärchen“ bezeichnen, andere sich prominente Paare wie die Sängerin Beyoncé und ihren Mann Jay-Z oder Helene Fischer und ihren Partner Florian Silbereisen als Vorbild für die eigene Beziehung nehmen (oder zumindest die Aspekte der prominenten Paarbeziehung, die durch die Medien öffentlich werden). Dass Musik bzw. Musikstars die Fähigkeit haben, individuelle Identitäten mit zu konstruieren und zu prägen, ist aus der musikpsychologischen und -soziologischen Forschung weitestgehend bekannt (z.B. Borgstedt 2008; Frith 1996; Huppert 2005; Keller 2008; MacDonald, Hargreaves, & Miell 2002). Es ist also naheliegend, dass diese Funktion von Musik auch auf Paaridentitäten übertragbar ist. Zum anderen kann der oder die Liebessuchende den Musikstar als Liebesobjekt wählen und eine (fiktive) Beziehung zu ihm aufbauen (hierzu mehr in Kapitel *Fans und Stars*).

Dieses Modell stellt keinen allumfassenden Einblick in die möglichen Berührungspunkte von Populärer Musik und Liebe dar, sondern versteht sich als eine erste Skizze bei der Annäherung der Betrachtung dieses komplexen und vielschichtigen Systems und hilft bei der Kontextualisierung der folgenden Überlegungen.

## Musik in Liebesbeziehungen und sexuellen Kontexten

Warum machen Menschen Musik? Und brauchen Menschen Musik? Dass es Formen des musikalischen Ausdrucks in allen Kulturen und anscheinend auch seit Anbeginn der Menschheit gab, belegen diverse Forschungsarbeiten (z.B. Merriam 1964). Glaubt man Darwins Theorie der menschlichen Künste (Darwin 1871), so sollen die menschlichen Gesangskünste analog zu den sexuellen Werbungsgesängen von Vögeln

und anderen Tieren evolviert sein. Somit käme Musik die primäre Funktion der Attraktivierung, der im wahrsten Sinn des Wortes Be-Werbung zu (Ben-Ze'ev 2009). Wohingegen die meisten wissenschaftlichen Arbeiten auf diesem Gebiet die Wirkung von Musik in einem evolutionspsychologischen Kontext auf ihre Wahrnehmungsebene (Pitch, Timbre etc.), formalen Elemente (Melodie, Harmonie, Rhythmus etc.) oder die Art der Performance (Singen, Trommeln etc.) einschränken, verweist Dissanayake auf den Begriff der musikalischen Ritualisation:

*„wherein ordinary communicative behaviors (e.g., sounds, movements) are altered through formalization, repetition, exaggeration, and elaboration, thereby attracting attention and arousing and shaping emotion.“*  
(Dissanayake 2008, 169)

Besonders die Entwicklung emotionaler Bindungen mithilfe von Musik, wie sie im Speziellen zwischen Mutter und Kind erforscht wurde, lässt sich so auch teilweise auf die durch Musik geformten und geförderten Bindungen im Erwachsenenalter übertragen. Musik kann also den Aufbau einer Beziehung beeinflussen und die Anbahnung der Beziehung einleiten, wenn Musik der Attraktion und damit der Schöpfung von Aufmerksamkeit sowie der Beeinflussung von Emotionen dient. Die Bedeutung des Musikgeschmacks bei der Partnerwahl wurde unter anderem von Schlemmermeyer (2008) untersucht. Sie fand heraus, dass

*„Menschen mit extremem Musikgeschmack (also einem hohen Musikinvolvement) Menschen mit einem ebenfalls extremen Musikgeschmack attraktiver finden und dass dies auch dann der Falls ist, wenn diese andere Person negative Charaktereigenschaften ausweist.“*  
(Schlemmermeyer 2008, 54)

Außerdem konnte die Hypothese bestätigt werden, dass „je extremer der Musikgeschmack des Befragten, desto eher findet die Partnerwahl im musikbezogenen Umfeld statt“ (ebd. 56).

Hinsichtlich der Bedeutung von Musik bei der Partnerwahl fand Guegie (2010) noch einen weiteren Aspekt über die möglichen Funktionen von Musik heraus: In einem Experiment mit 18-20jährigen Frauen (Singles), wurde den Probandinnen entweder romantische oder neutrale Musik vorgespielt, während sie vorgeblich darauf warteten,

dass das Experiment begann. Fünf Minuten später startete das scheinbare Experiment, und die Frauen interagierten mit einem jungen Mann, der angeblich eine Marketing-Umfrage durchführte. Während der Pause der Marketing-Umfrage erfragte der Durchführungsleiter die Telefonnummern der Probandinnen. Diejenigen, denen zuvor romantische Musik vorgespielt wurde, gaben ihre Telefonnummer eher heraus als diejenigen, die zuvor die neutrale Musik gehört hatten.

Nach der Anbahnungsphase einer Beziehung bzw. der Kennenlernphase erfolgt die Aufbau-/Verfestigungsphase einer jeden Beziehung, aus der sich das Beziehungssystem entwickelt. Die möglichen Funktionen von Musik in Beziehungssystemen sollen nun in den Fokus gerückt werden. Zuvor befassen wir uns aber in Kürze damit, was überhaupt eine Beziehung oder ein Beziehungssystem ist und sein kann. Dass eine Partnerschaft als eine der grundlegenden Voraussetzungen für das individuelle Glück sowie die individuelle Zufriedenheit ist, ist eine der zentralen Aussagen diverser wissenschaftlicher Untersuchungen (z.B. Burkart & Kohli 1992; Buss 1995; Witte 2001; Bode-mann 2003; Grau 2003). Bei Rost (2005) sind es ca. 80% der Probandinnen und Probanden, bei Buss (1995) sind es 90% der Befragten, die angeben, dass der Bereich Partnerschaft für sie von besonders hoher Wichtigkeit ist. Bei Buss wird er sogar als das *höchste Lebensziel* definiert. Was charakterisiert nun aber eine solche Partnerschaft, das so genannte höchste Lebensziel? Die Betrachtung unterschiedlicher Liebesstile, welche die Form der Beziehung beeinflussen, soll diese Frage beantworten:

Lee (1973, 1988) differenziert Bindungsstile nach sechs Liebesstilen:

1. die romantische Liebe: das Gefühl des Verliebtseins, der Leidenschaft, der Sexualität stehen im Vordergrund
2. die besitzergreifende Liebe: sie ist gekennzeichnet durch ein Wechselbad der Gefühle in der Beziehung und den Versuch, den Partner zu vereinnahmen
3. die freundschaftliche Liebe: sie aus einer langen Freundschaft heraus entsteht, bei der gemeinsame Interessen und Aktivitäten im Vordergrund stehen
4. die altruistische Liebe: hier ist die Bereitschaft vorhanden, der Partnerin oder dem Partner jederzeit zu helfen, selbst wenn dafür eigene Bestrebungen und Bedürfnisse zurückstehen müssen

5. die spielerische Liebe: diese trifft auf Personen zu, die keine feste Verbindung wünschen sondern sexuelle Freiheit und Abenteuer in flüchtigen Beziehungen suchen
6. die pragmatische Liebe: eine Person wird hier die Beziehung aus rein praktischen Gründen, z.B. gegenseitige finanzielle Absicherung, aufrechterhalten.

Unabhängig davon, welcher dieser Liebesstile eine Paarbeziehung prägt, kann Musik in Partnerschaften in diversen Kontexten unterschiedliche Funktionen erfüllen. Sochor (1980) unterscheidet nach Funktionen von Musik sowie nach zwei Beweggründen der Musikrezeption: entweder die Rezipierenden haben ein Bedürfnis nach oder ein Interesse an Musik. Zwischen

*„Bedürfnis und Funktion [...] besteht eine direkte Entsprechung, da die soziale Funktion eines beliebigen Gegenstandes eben in der Befriedigung eines bestimmten gesellschaftlichen Bedürfnisses besteht.“*  
(ebd. 114)

Funktionen können laut Sochor unter anderem folgende sein:

- umgestaltende Tätigkeiten (materielle, geistige und materiell-geistige)
- erkenntnismäßige Zwecke, „um die innere Welt der Komponisten zu erfassen und um die Ideologie und besonders die Psychologie der Gesellschaft und dadurch sich selbst besser zu erkennen“ (ebd. 115)
- Formung der Wertorientierung der Gesellschaft.

Bedürfnisse können, so Sochor, unterbewusst sein, und erst mit ihrem Erkennen werden sie zu Interessen, also zu aktiven Handlungen. Dazu gehören sowohl die

*„aktiven musikalischen Betätigungen (Produktion, Interpretation [...]) als auch [die] zu einer mehr passiven Tätigkeit tendierenden (Rezeption von Musik eines bestimmten Genres, [...] von Auftritten eines bestimmten Künstlers [...]).“*  
(ebd. 116-117)

Rösing (1992) teilt Funktionen von Musik in die Bereiche *gesellschaftlich-kommunikativ* und *individuell-psychisch*. Unter den *gesellschaftlich-kommunikativen Bereich* fallen die magischen, rituellen

und sakralen Funktionen, z.B. Kirchenmusik und Musik von indigenen Gemeinschaften. Ebenfalls dazu zählen die Repräsentationsfunktionen, bei denen Musik als Statussymbol, als Ausdruck von wirtschaftlicher, politischer und/oder kultureller Potenz verstanden wird. Die Festlichkeitsfunktionen sind solche, bei denen Musik als Rahmen für das Besondere, Außergewöhnliche gesetzt wird, z.B. bei Geburtstag, Hochzeit oder auch Beerdigungen. Hinsichtlich der Funktionen der Bewegungsaktivierung und Koordination nennt Rösing z.B. Volks- und Gesellschaftstanz, Marsch- und Paradenmusik. Gemeinschaftsbindende, gruppenstabilisierende Funktionen hat Musik dann, wenn sich bestimmte soziale Gruppen mit ihrer Musik identifizieren. Erzieherische Funktionen kann Musik dann haben, wenn sie zur Bildung genutzt wird, gesellschaftskritische Funktionen, wenn Musik als Mittel von Minderheiten, um auf Missstände in der Gesellschaft hinzuweisen, genutzt wird. Als Kommunikationsmedium kann Musik ebenso dienen wie als nonverbales Medium der Kontaktaufnahme. Schließlich hat Musik das Potenzial der Selbstverwirklichung, sowohl beim eigenen Musikmachen als auch beim Musikhören.

Zu dem *individuell-psychischen Funktionsbereich* gehören folgende Funktionen: Die emotionalen Kompensationsfunktionen von Musik sind solche, bei denen Projektion oder Abreaktion von Stimmungen, Gefühlen, Wünschen, Träumen und Vorstellungen durch Musik stattfinden. Wenn Musik durch Identifikationsangebote Verbindungen zum gesellschaftlichen Umfeld suggeriert, dann spricht man von einsamkeitsüberbrückenden Funktionen – egal, ob diese Verbindungen real oder faktisch nicht gegeben sind. Die Flucht aus dem Alltag durch Musik sowie der Fall, dass Musik als Ersatzdroge genutzt wird, bezeichnet Rösing als Konfliktbewältigungsfunktion. Entspannung mithilfe von Musik, wenn Musik als Stress regulierendes, Emotionen glättendes und Diskrepanzen innerhalb des Selbst verdrängendes Therapeutikum genutzt wird, kann ebenso stattfinden, wie ein aktivierendes Momentum, wenn Musik geistige und körperliche Stimulierung und Stimmungsoptimierung bedingt. Schließlich kann Musik eine unterhaltende Funktion besitzen, etwa wenn sie das Empfinden von Spaß, Wohlgefallen und Lustgewinn hervorruft. In dem bereits erwähnten Dissertationsprojekt der Autorin wurden unter anderem die möglichen Funktionen von Musik in Beziehungen erforscht. Dabei wurden Paare, die angeben, ein

besonders hohes musikalisches Interesse zu besitzen (bzw. sich selbst als Fan eines popmusikalischen Genres oder Künstlerin bzw. Künstlers zu bezeichnen) interviewt. Besonders berücksichtigt wurden hierbei die möglichen Funktionen von Musik in der Anbahnungsphase der Beziehungen, die Funktionen im Beziehungsalltag und die Auswirkungen von Musik auf die Beziehungszufriedenheit. Hinsichtlich der Funktionen von Musik im Beziehungsalltag stellt sich heraus, dass sich alle individuell-psychischen Funktionsbereiche von Musik innerhalb des Beziehungssystems wiederfinden lassen.

Besonders stark ausgeprägt sind jedoch ihre kommunikativen und identitätsstiftenden Funktionen. Da wäre auf der einen Seite das Kommunizieren mithilfe von Musik. Zum Beispiel in romantischen Kontexten, wenn die passenden Worte selbst nicht zu finden sind, aber trotzdem ein Signal gesendet werden soll und sich die eigenen Gefühle am besten durch einen bestimmten Song ausdrücken lassen (vgl. dazu auch Ahlers & Jacke 2010, 2011), oder in Konfliktsituationen, in denen Musik die Kommunikation der Konfliktparteien unterbricht und Raum für Nicht-Kommunikation gibt. Auf der anderen Seite kann auch Musik Inhalt von Kommunikation werden. Es stellt sich heraus, dass das gemeinsame Hören von Musik eine gute Strategie ist, gemeinsame Gespräche über Musik zu initialisieren und somit generell die gemeinsame Kommunikation zu aktivieren. Besonders bei älteren Probandinnen und Probanden, deren gemeinsame Kinder kürzlich das Elternhaus verlassen hatten, erwies sich diese Strategie als erfolgreich. Wo vorher das primäre Gesprächsthema die Kindeserziehung gewesen war, entstand nun ein neu zu füllender Raum. Musik bot dabei den Vorteil, dass sie „unangenehmes Schweigen“ zwischen den einzelnen Gesprächsphasen nicht zuließ bzw. die Gesprächspausen nicht unangenehm wirken ließ, sondern diese füllte und überbrückte.

Hinsichtlich der identitätsstiftenden Funktion ließ sich bei allen Interviewteilnehmerinnen und -teilnehmern feststellen, dass sich der gemeinsame Musikgeschmack und die Zugehörigkeit zu einer Musikszene oder musikalischen Lebenswelt sehr stark auf die gemeinsam erarbeitete Beziehungsidentität auswirken. Wie Sochor (1980) beschreibt, spiegelt sich hier die Funktion von Musik, die Wertorientierung (der Gesellschaft) formen zu können. Haben die PartnerInnen einen sehr ähnlichen oder denselben Musikgeschmack, so sind sie auch durch dieselbe musikalische Le-

benswelt und deren Normen und Werte geprägt. Hinsichtlich der Frage nach der Bedeutung von Musik in sexuellen Kontexten zeigt sich, dass unter anderem die aktivierende Funktion von Musik eine tragende Rolle spielt (vgl. auch Ahlers & Jacke 2010, 2011 sowie Kreutz 1997, 2002, 2008). Einige der InterviewteilnehmerInnen berichteten davon, gezielt den Partner oder die Partnerin mithilfe von Musik „in Bewegung“ zu setzen und aus der Alltagsroutine herauszureißen, um sie oder ihn mit der Musik (und dazugehörigen körperlichen Signalen sowie in diesem Kontext spielerisch vollzogenen körperlichen Annäherungen) auf sexuelle Handlungen einzustimmen. Angelehnt an die Originalstudien von Kreutz zur Verwendung von Musik während des Kennenlernens, Flirtens, Vorspielens, Liebesspiels und nach dem Sex wurden eigene Befragungen durchgeführt, die zu ähnlichen Ergebnissen wie Kreutz kamen.<sup>5</sup> Hagen und Bryant (2003) schreiben hinsichtlich der Funktionen über die Verbindung von Musik und Tanz:

*„Humans are unique among the primates in their ability to form cooperative alliances between groups in the absence of consanguineal ties. We propose that this unique form of social organization is predicated on music and dance.“*  
(ebd. 21)

Ihrer Ansicht nach könnten sich Musik und Tanz als „coalition signal system“ entwickelt haben, welches unter anderem das Ziel verfolgt, kooperative Bindungen innerhalb von Gruppen aufzubauen und zu stärken.

Bzgl. der Forschung von Popmusik speziell in sexuellen, erotischen oder auch liebend-romantischen Kontexten haben eigene nicht-repräsentative Studien in Form von Literatursynopsen, Befragungen und Internet-Charts-Auswertungen ähnliche Ergebnisse vorgelegt und gezeigt:<sup>6</sup>

- Popmusik wird im alltäglichen Gebrauch häufig bewusst gehört. Sie nimmt im Leben vieler ProbandInnen eine wichtige Stellung ein (Dauer und Nutzung).

<sup>5</sup> Ein bemerkenswerter Nebeneffekt der Studien von Ahlers und Jacke (2010, 2011) war, dass die in den dazu gehörigen Forschungsseminaren im Paderborner Studiengang „Populäre Musik und Medien“ mitarbeitenden Bachelor- und Masterstudierenden die umfassende Herausforderung theoretischer Rahmung und hier vor allem empirischer Operationalisierung

- Die Teilnehmenden versuchen zum überwiegenden Teil hierdurch, ihre subjektive Stimmung zu verbessern (Stimmungsregulierung/Kompensationsprinzip).
- Während für die Entstehung erotischer und sexueller Situationen nach Aussage der Probandinnen und Probanden ihre Stimmung, ihre Partnerin oder ihr Partner und der Faktor Zeit von empfundener Relevanz sind, zählen auf Seiten der musikalischen Parameter das Tempo sowie die Stimme des InterpretInnen zu den meist genannten Angaben (Bedingungen für Erotik/musikalische Parameter).
- Die Stichprobe ist sich hinsichtlich der Fähigkeit zur Erotisierung und Sexualisierung von zwischenmenschlichen Momenten weitgehend einig, dass Genres wie Soul, Lounge oder R&B eher als unterstützend empfunden werden, Heavy Metal, Schlager und HipHop hingegen eher als störend (Kompatibilität von Popmusik-Genre und Erotisierung/Sexualisierung).
- Drei Viertel der Versuchspersonen sind nach eigener Meinung in der Lage, über die Musikauswahl eine erotische Stimmung zu erzeugen und wählen dabei vorwiegend Stücke aus, die sie ursprünglich in einem erotischen oder sexuellen Kontext wahrgenommen haben (Auswahl/Beziehungen/Rituale).
- Während der Anbahnung erotischer Handlungen hört der überwiegende Teil der Befragten gerne Popmusik. In dieser Studie wird Musik auch vergleichsweise häufiger, als es in bisherigen Studien nachgewiesen werden konnte, während des sexuellen Aktes akzeptiert (Aktionen und Handlungen).
- Die Musik an sich ist auch im Spiegel der vorliegenden Ergebnisse als selbstreferenzieller Bereich nicht in der Lage, aus sich heraus Tabus zu brechen oder pornographisch zu sein. Dahingegen werden vor allem in den Genres Rap und Heavy Metal die Lyrics als Hauptursache für derlei Zuschreibungen identifiziert (Porno/Tabu).

Erste Effekte, die einer statistischen Belastung standhalten, konnten im Rahmen der genannten Studien weiterhin für die soziodemographischen Faktoren Gender, Beruf und instrumentale Vor-

und Umsetzung zu einem solch intimen Thema kennen und (selbst)kritisch einschätzen gelernt haben; dabei zeigte sich speziell die Schwierigkeit der Auswertung von Verbalisierungen von Emotionen (und nicht der Emotionen selbst).

<sup>6</sup> Hier werden die Ergebnisse aus Ahlers und Jacke (2011) referiert.

kenntnisse beschrieben werden. Darüber hinaus zeigte die erste Erschließung des Datenmaterials individueller und kommerzieller Liedzusammenstellungen für die Anbahnung und Durchführung sexueller Handlungen, dass hierbei sowohl die Künstlerinnen und Künstler selbst (Person/Image) als auch Vermarktungsstrategien und mediale Präsentationsformen und Rahmungen einer weiteren Aufschlüsselung bedürfen. Es ließ sich dennoch bereits sagen, dass unter jungen Rezipierenden anscheinend eine Abkehr vom bisherigen Traditionsstrom erotischer Popmusik hin zu einer stärker individualisierten und an persönlichen, situativen Kontexten orientierten Auswahl einsetzt. Dieser Trend ließ sich seinerzeit vorwiegend qualitativ beobachten.

Die Autoren stellten abschließend die Forderung auf, die benutzten theoretischen Vorlagen zu Popmusik, Erotik, Sex und Liebe noch deutlicher integrativ auf den hoch spezifischen Zusammenhang auszurichten. Weiterhin kann eine Aufnahme der persönlichen sexuellen Dispositionen zu einem verbesserten Verständnis beitragen. Die vorgelegte Pilotstudie verblieb zunächst auf Variablenebene, eine Optimierung der Skalen würde es für Folgestudien ermöglichen, auch auf Ebene der Konstrukte weitergehende, sprich inferenzstatistisch gesicherte Aussagen treffen zu können. Diese Zuspitzung könnte den vermeintlichen Widerspruch zwischen kaum vorhandener Fachliteratur und demgegenüber der Brisanz sowie Relevanz des Themas auflösen und zu einer weiteren Etablierung von Erforschungen dieses komplexen Themenzusammenhangs führen, wie er pointiert von Jeffrey J. Arnett formuliert wurde:

*„Popular music and sex have gone together like a horse and carriage ever since the days of the horse and carriage“.*

(Arnett 2002, 254)

## Fans und Stars

Auf eine besondere, in unserem Zusammenhang nicht zu vergessende soziale Beziehung (neben der generellen Liebe zur bzw. der Popmusik) soll hier abschließend noch kurz eingegangen werden:

Die der Fans zu ihren Stars im Bereich der Popmusik. Wechselseitig spielen hier Projektionen, Erwartungen, Erwartungserwartungen, Unterstellungen und Unterstellungsunterstellungen und somit hoch kommunikationswahrscheinliche Prozesse eine Rolle.<sup>7</sup> Während es in Lyrics oder Videos um zunächst einmal fiktive Verarbeitungen von so etwas wie Liebesgefühlen geht, scheint es im direkten, wenn auch meist medial vermittelten Verhältnis von Fans zu „ihren“ Stars tatsächlich um die bereits erwähnten Kategorien von Ben-Ze'ev (2009) zu gehen: Dankbarkeit, sexuelles Begehren und Liebe; bis in pathologische Bereiche hinein wie etwa das Stalking. Auch das stellt einen eher negativ besetzten Bereich von Liebesbeziehungen dar, der offenbar deutlich weniger analysiert wird als die glückliche Liebe, obwohl es etwa jenseits des von Mendivil untersuchten Bereichs des Mainstream-Schlagers auf allen Ebenen von Popmusik auch und insbesondere immer wieder um Unglück, Schmerz, Trennung, Verzweiflung etc. und Liebe(sbeziehungen) geht:

*„Lovesongs liefern im Pop eine Art Sehnsuchtsstapete des grauen Alltags. Vielleicht ließe sich überspitzt sogar behaupten: Man hört Popmusik vor allem, um nicht allein zu sein. Noch die traurigsten Lovesongs haben im Pop einen Ermutigungscharakter, schaffen sie doch eine Identifikationsebene, auf der der Hörer seine Befindlichkeit multiplizieren kann. Und noch der Schmerz der Einsamkeit, wie er häufig besungen wird, kann eben durch die Begleitfunktion, die Lovesongs im Alltag übernehmen, aufgehoben werden. Zugleich sind Lovesongs kommunikable Modelle des Begehrens: Gefühlsverstärker im Sinne sentimentaler Sehnsuchtsmelodien oder einer melancholischen Form der Verlustbewältigung. Die Welt ändert sich, aber das Bedürfnis nach Lovesongs bleibt.“*

(Kemper 2005, 301)

Diese Suche, diese Sehnsucht der Rezipierenden nach virtuellem, gleichwohl offenbar effektivem Trost, Verständnis und Vertrauen also gefühlter Geborgenheit, Sicherheit, Freundschaft und letztlich eben sogar Heimat ist noch wenig erforscht.<sup>8</sup> Ganz

<sup>7</sup> Vgl. zu Fan-Star-Beziehungen grundlegend Borgstedt 2008; Keller 2008; Huppert 2005 und zu Stars als Medienfiguren Jacke 2004, 270-300; Jacke 2013, 146-185; und Jacke 2015.

<sup>8</sup> Bereits ergiebigeren Forschungen existieren zur Stimmungsregulierung anhand von Musik, dem Mood-Management, wobei bei diesen Studien nur selten explizit auf Popmusik ein-

gegangen wird (Schramm 2005; Sloboda, Lamont & Greasy 2009). Eine Anekdote dazu: Der Musiker, Autor und DJ Thomas Meinecke schrieb einst sinngemäß in seinen Roman *Tomboy* statt einer Widmung eine gewünschte Themenstellung für eine wissenschaftliche Abschlussarbeit: „Vom Zusammenhang zwischen Unglücklichkeit in der Liebe und Größe der Schallplattensammlung“.

wenig pathologisch können Fans daher als Extrem-Rezipierende beschrieben werden, da sie oftmals sowohl quantitativ (Konsum) als auch qualitativ (Wissen) als ExpertInnen für „ihre“ Stars angesehen werden und für die Forschung damit als sehr ertragreich eingeschätzt werden können. Hier lassen sich, wie schon erwähnt, Studien zur Beziehung von Fans zu den Stars der Popmusik finden, die mal eher parasozial, mal eher para-interaktiv, immer aber beziehungsverdächtig handeln. Zur Beziehung von Stars zu ihren Fans hingegen ist der wissenschaftliche Ertrag eher gering, was sicherlich mit der schwierigen empirischen Erforschung der (intimen) Gefühle von Star-Personen, einer weiteren wissenschaftlichen „Black Box“ auf der Produktionsseite von Popmusik, zusammenhängen dürfte.

## Fazit

*And in the end the love you take is equal to the love you make.*  
(The Beatles, *The End*, 1969)

*Liebe  $\in$  Pop & Pop  $\in$  Liebe.* Beide Gleichungen haben ihre Berechtigung, wobei die erste Gleichung

unumgänglich scheint: *Pop kann nicht ohne Liebe.* Auch der zu Beginn genannte Philipp Holstein erkennt die unauflösbare Allianz von Pop und Liebe an, auch wenn sich diese seitens der KünstlerInnen seiner Meinung nach stark verändert hat:

*„Die große Geste ist weg und auch die Lust an der sprachlichen Übertourigkeit. ‚Jetzt ist alles neu!‘, jubilierte der von Amor unter Drogen gesetzte Klaus Lage in ‚Tausend Mal berührt‘ im Jahr 1984, nun hält das Understatement Einzug in den Pop. ‚Liebe wird aus Mut gemacht‘, sang Nena, doch die Revolutionäre von heute erobern nicht mehr, sie verteidigen.“*  
(Holstein 2015)

Die zweite Gleichung *Pop  $\in$  Liebe* könnte man offener interpretieren als: *Pop kann Element von Liebe sein, muss es aber nicht zwingend.* Liebe kann auch ohne Pop(musik) existieren, sie will es in manchen Fällen nur einfach nicht. Um es abschließend mit Shakespeares Worten zu sagen: „If music be the food of love, play on“ (Shakespeare 1623, *Twelfth Night*, Act 1, scene 1).

## Bibliographie:

- Ahlers, M. & Jacke, C. (2010). Sex – Popmusik – Medien. Literatursynopse und empirische Daten aus hochschuldidaktischer Projektarbeit. In: *Merz. Medien + Erziehung. Zeitschrift für Medienpädagogik.* (54, 03/2010), S. 18-26.
- Ahlers, M. & Jacke, C. (2011). Kopulations-Kulissen. Ergebnisse und Forschungsperspektiven einer explorativen Studie zu Selektions- und Nutzungsbedingungen von Popmusik in erotischen und sexuellen Kontexten. In: Helms, D. & Phleps, T. (Hg.), *Thema Nr. 1. Sex und populäre Musik. Beiträge zur Populärmusikforschung*, Bd. 37. Bielefeld, S. 201-228.
- Arnett, J. J. (2002). The Sounds of Sex: Sex in Teens' Music and Music Videos. In: Brown, J. D.; Steele, J. R. & Walsh-Childers, K. (Hg.), *Sexual Teens, Sexual Media. Investigating Media's Influence on Adolescent Sexuality*. Mahwah, S. 253-264.
- Baecker, D. (2014). *Kulturkalkül*. Berlin.
- Ben-Ze'ev, A. (2009). *Die Logik der Gefühle. Kritik der emotionalen Intelligenz*. Frankfurt am Main.
- Bierhoff, B. (2017). *Liebe im Konsumkapitalismus*. Wiesbaden.
- Bodemann, G. (2003). Welche Bedeutung haben Partnerschaft und Liebe für Jugendliche heute? Eine deskriptive Untersuchung. In: *Zeitschrift für Familienforschung*, 15 (2), S. 91-104.
- Borgstedt, S. (2008). *Der Musik-Star. Vergleichende Imageanalysen von Alfred Brendel, Stefanie Hertel und Robbie Williams*. Bielefeld.
- Burkart, E. & M. Kohli (1992). *Liebe, Ehe, Elternschaft. Die Zukunft der Familie*. München.
- Buss, D. M. (1995). Evolutionary Psychology. A new paradigm for psychological science. In: *Psychological Inquiry*, 6 (1), S. 1-30.
- Darwin, C. (1871). *Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl*. 2 Bände. Aus dem Englischen übersetzt von J. Victor Carus. E., Stuttgart.
- Diederichsen, D. (2014). *Über Pop-Musik*. Köln.
- Dissanayake, E. (2008). If music is the food of love, what about survival and reproductive success? In: *Musicae Scientiae, Special Issue: Narrative in Music and Interaction*, S. 169-195.
- Duden. *Deutsches Universalwörterbuch*. 4., neu bearb. u. erw. Aufl. 2001. Mannheim u. a.
- Frith, S. (1996). Music and Identity. In: Hall, S. & du Gay, P. (Hg.), *Questions of Cultural Identity*. London, S. 108-127.
- Fromm, E. (1956). *Die Kunst des Liebens*. New York.
- Grau, I. (2003). Emotionale Nähe. In: Grau, I. & Bierhoff, H. W. (Hg.), *Sozialpsychologie der Partnerschaft*. Berlin, S. 128-314.
- Gueguen, N., Jacob, C., & Lamy, L. (2010). „Love is in the air“. *Effects of songs with romantic lyrics on compliance to a courtship request*. In: *Psychology of Music*, 38 (3), S. 303-307.
- Hage, G. (2003). *Against Paranoid Nationalism. Searching for hope in a shrinking society*. Annandale.
- Hagen E. H., Bryant G. A. (2003). Music and dance as a coalition signaling system. In: *Human Nature*, 14 (1), S. 21-51.
- Holstein, P. (2015). *Pop + Liebe = bitter*. Abgerufen von <http://www.rp-online.de/kultur/musik/pop-liebe-bitter-aid-1.5057642>, Zugriff am 07.04.2017.
- Huppert, M. (2005). *Die Star-Fan-Beziehung in der Popmusik: Forever Young? Perspektiven eines psychologischen Modells*. Hamburg.
- Jacke, C. (2004). *Medien(sub)kultur. Geschichten – Diskurse – Entwürfe*. Bielefeld.
- Jacke, C. (2006). Popmusik als Seismograph. Über den Nutzen wissenschaftlicher Beobachtung von Pop. In: Jacke, C.; Kimminich, E. & Schmidt, S. J. (Hg.), *Kulturschutt. Über das Recycling von Theorien und Kulturen*. Bielefeld.; S. 114-123.
- Jacke, C. (2013). *Einführung in Populäre Musik und Medien*. 2. Auflage. Münster, Berlin u.a.
- Jacke, C. (2015). Stars als Erinnerungsanker und Generationsmarker. Medienöffentliche Figuren als Identifikations- und Projektionsflächen in inter- und intragenerationellen Diskursen. In: Seegers, L. (Hg.), *Hot Stuff. Gender, Popkultur und Genrationalität in West- und Osteuropa nach 1945*. Göttingen, S. 101-117.
- Jacke, C. (2017). Popmusikulturen. Entwicklung und Verständnis. In: Leggewie, C.; Meyer, E. (Hg.), *Global Pop. Das Buch zur Weltmusik*. Stuttgart, S. 67-75.
- Jones, M. L. (2012). *The Music Industries. From Conception to Consumption*. Basingstoke.

- Keller, K. (2008). *Der Star und seine Nutzer. Starkult und Identität in der Mediengesellschaft*. Bielefeld.
- Kemper, P. (2005). Love goes Pop. Die lärmende Macht großer Gefühle. In: Kemper, P.; Sonnenschein, U. (Hg.), *Liebe – Zwischen Sehnsucht und Simulation*. Frankfurt am Main, S. 297-306.
- Kreutz, G. (1997). Musikrezeption zwischen „Liebestraum“ und „Love-Parade“. Sexualität und Sinnlichkeit im Erleben von Musik. In: *Zeitschrift für Medienpsychologie*, 9 (4), S. 293-311.
- Kreutz, G. (2002). Manche mögen's heiß... Über die erotische Sinnlichkeit der Musik und des Musikerlebens. In: *Musik und Unterricht*, 67 (2), S. 32-38.
- Kreutz, G. (2008). Musik und Emotion. In: Bruhn, H.; Kopiez, R. & Lehmann, A. (Hg.), *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*. Reinbek bei Hamburg, S. 548-572.
- Lee, J. A. (1988). Love-styles. In: Sternberg, R. J. & Barnes, M-L. (Hg.), *The psychology of love*. New Haven, CT, S. 38-76.
- Lee, J. A. (1973). *The colors of love. An exploration of the ways of loving*. Toronto.
- Luhmann, N. (1994). *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt am Main.
- MacDonald, R., Hargreaves, David & Miell, Dorothy (2002). *Musical Identities*. Oxford.
- Mendivil, J. (2008). *Ein musikalisches Stück Heimat. Ethnologische Beobachtungen zum deutschen Schlager*. Bielefeld.
- Merriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music*. Illinois.
- Muthesius, D. (1999). *Gefühle altern nicht. Musiktherapie mit altersdementen Patienten*. Überarbeiteter Vortrag vom 02. Deutschen Alzheimerkongress Berlin.
- Rösing, H. (1992). Musik als Lebenshilfe? Funktionen und Alltagskontexte. In: W. Lipp (Hg.), *Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie*. Berlin, S. 311-331.
- Rost, D. H. (2005). *Interpretation und Bewertung pädagogisch-psychologischer Studien*. Basel.
- Schlemermeyer, S. (2008). *Musikgeschmack und interpersonale Attraktion. Die Rolle des Musikgeschmacks bei der Partnerwahl*. Abgerufen von [http://www.home.uni-osnabrueck.de/rniketta/POK/POK08\\_Schlemermeyer.pdf](http://www.home.uni-osnabrueck.de/rniketta/POK/POK08_Schlemermeyer.pdf), Zugriff am 21.03.2017.
- Schmidt, S. J. (2014). *Kulturbeschreibung – Beschreibungskultur. Umriss einer Prozess-orientierten Kulturtheorie*. Weilerswist.
- Schramm, H. (2005). *Mood Management durch Musik. Die alltägliche Nutzung von Musik zur Regulierung von Stimmungen*. Köln.
- Schwabe, C. (1991). *Aktive Gruppenmusiktherapie für erwachsene Patienten*. Leipzig.
- Shakespeare, W. (1623). *Twelfth Night*. First Folio Edition. Electronic Text Center, University of Virginia Library. Abgerufen von <http://web.archive.org/web/20080706084333/http://etext.lib.virginia.edu/toc/modeng/public/ShaTNF.html>, Zugriff am 24.06.2017.
- Sloboda, J. A.; Lamont, A. & Greasley, A. (2009). Choosing to Hear Music. Motivation, Process, and Effect. In: Hallam, S.; Cross, I. & Thaut, M. (Hg.), *The Oxford Handbook of Music Psychology*. Oxford, S. 431-440.
- Sochor, A. N. (1980). Soziologie und Musikkultur. In: A. N. Sochor (Hg.), *Fragen der Musiksoziologie und Musikästhetik*. Leningrad, S. 10-136.
- Storey, J. (2003). *Inventing popular culture. From folklore to globalization*. Oxford.
- Wicke, P. (1992). Populäre Musik als theoretisches Konzept. In: *PopScriptum 01. Begriffe und Konzepte*, S. 6-42. Abgerufen von [http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01\\_wicke.htm](http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01_wicke.htm), Zugriff am 23.06.2017.
- Wickel, H. H. (1998). *Musikpädagogik in der sozialen Arbeit*. Münster.
- Witte, E. H. (2001). *Bindung und romantische Liebe. Sozialpsychologische Aspekte der Bindungstheorie*. Hamburger Forschungsberichte.

Kristina Flieger,

MA, Populäre Musik und Medien, Doktorandin an der Universität Paderborn, Referentin für Medien und Kommunikation bei *create music NRW*, wissenschaftliche Hilfskraft im Studiengang Populäre Musik und Medien an der Universität Paderborn und Mitarbeiterin im Projekt „Erneuerung der Dauerausstellung Rock'n'popmuseum Gronau“ (beides bei Prof. Dr. Christoph Jacke).

#### Aktuelle Publikationen:

- Flieger, K. (2016). Die Sünder werden geliebt. Jesus, Gaga und allerlei düstere musikalische Lebenswelten. In: Brinkmann, F. T. (Hg.), *Pop goes my heart. Religions- und popkulturelle Gespräche im 21. Jahrhundert*. Wiesbaden, S. 157-166.
- Flieger, K. (2015). Popmusik im Fernsehen: Exemplarische Untersuchung öffentlich rechtlicher Fernsehsender und popmusikalischer Inhalte. In: Greif, S.; Lehnert N. & Meywirth A.-C. (Hg.), *Popkultur und Fernsehen. Historische und ästhetische Berührungspunkte*. Bielefeld.
- Flieger, K. & Heye, A. (2015). Popmusikforschung für Popmusikstudierende. Ein Erfahrungsbericht aus der Universitätslehre. In: Ahlers, M. (Hg.), *Popmusik-Vermittlung zwischen Schule, Universität und Beruf*. (= Theorie und Praxis der Musikvermittlung, Bd. 14). Berlin.

Christoph Jacke,

Dr., Professor für Theorie, Ästhetik und Geschichte der Populären Musik im Fach Musik der Universität Paderborn. Studiengangsleiter „Populäre Musik und Medien BA/MA“. Mitbegründer und Sprecher der „AG Populärkultur und Medien“ in der „Gesellschaft für Medienwissenschaft“, (GfM, 2008-2017), Mitglied in den wissenschaftlichen Beiräten der „Gesellschaft für Populärmusikforschung“ (GfPM, 2011-2016), des Instituts für Populäre Musik der Folkwang Universität der Künste (seit 2013) und der „International Association for the Study of Popular Music D-A-CH (Deutschland/Österreich/Schweiz)“ (IASPM D-A-CH, seit 2016 deren Chair/Erster Vorsitzender). Journalistische Tätigkeiten für u.a. *Frankfurter Rundschau*, *Testcard*, *Spex*, *De:Bug*, *Intro* und *Die Aufhebung*.  
Homepage: [www.christophjacke.de](http://www.christophjacke.de)

#### Aktuelle Publikationen:

- Jacke, C. & Ahlers M. (2017) (Hg.): *Perspectives on German Popular Music*. New York/London.
- Jacke, C., James, M. & Montano, Ed. (2014) (Hg.): *Music Journalism*. In: *IASPM@journal*. 4 (2).
- Jacke, C. (2013). *Einführung in Populäre Musik und Medien*, 2. Auflage, Münster u.a.
- Jacke, C., Goer Ch. & Greif, S. (2013) (Hg.): *Texte zur Theorie des Pop*, Stuttgart.
- Jacke, C., Mania, T., Eismann, S., Bloss, M. & Binas-Preisendörfer, S. (2013) (Hg.): *ShePop. Frauen. Macht. Musik!*, Münster.

# „Man nutzt den öffentlichen Raum als Multiplikator oder Katalysator“ Liebe in der Stadt

DiskutantInnen:

Maximilian Brustbauer, Erik Meinharter & Lisa B. Wachberger

Moderation und Vorbereitung:

Thomas Ballhausen, Gaby Falböck & Julia Himmelsbach

Bei der Verhandlung des ebenso reizvollen wie herausfordernden Themenkomplexes der Liebeskommunikation hat es sich angeboten, auf die Textsorte des Gesprächs zurückzugreifen, um eine Vielzahl relevanter Aspekte unter einem Schwerpunkt zu bündeln: Wie schreiben sich die medialen Optionen der Liebeskommunikation in den öffentlichen Raum ein? Welche Räume werden von den Liebenden in ihrem Austausch (temporär oder auch dauerhaft) genutzt und umfunktioniert? Welche historischen Traditionen lassen sich aufzeigen? Welche technologischen Neuerungen beeinflussen Verhaltensweisen, Erfahrungen und Wahrnehmungsmuster? Die Schwerpunktredaktion lud mit Maximilian Brustbauer (Chefredakteur des Magazins *stadtform*), Erik Meinharter (Mitbegründer und Redakteur von *derive – Zeitschrift für Stadtforschung*) und Lisa B. Wachberger (Herausgeberin des Magazins *stadtform*) ausgewiesene ExpertInnen zu einem Austausch über die einfachste und schwierigste Form der Kommunikation.

**Himmelsbach:** Was ist Liebeskommunikation für euch persönlich, was assoziiert ihr damit, was umfasst sie? Oder auch: Was gehört nicht dazu?

**Brustbauer:** Für mich ist Liebeskommunikation jede Form, in der sich Zuneigung, ob groß oder klein, ausdrückt. Egal ob das auf Papier, in Form eines Briefs, einer SMS oder in Online-Games stattfindet, es sind Formen des Zeigens von Zuneigung.

**Wachberger:** Auch für mich ist Liebeskommunikation über sehr viele, ja fast alle Kanäle umsetzbar und hat drei verschiedene Funktionen inne: Beziehungen zu beginnen, Beziehungen aufrechtzuhalten und auch die traurigste Form der Liebeskommunikation – Beziehungen zu beenden. Bei der Definition der Liebe an sich und jener von öf-

fentlichem Raum ergeben sich interessante Überschneidungspunkte. Denke ich an Liebe, denke ich an Körper, an Bewegung, an Verbindung. Das sind interessanterweise auch Begriffe, die mir zum Thema öffentlicher Raum einfallen.

**Meinharter:** Für mich ist Liebeskommunikation grundsätzlich etwas, das zwischen zwei Menschen, auf unterschiedlichen Ebenen und mit unterschiedlichen Kommunikationsmitteln stattfindet, aber das eben sehr persönlich ist und in der Verschneidung mit dem öffentlichen Raum eine Verstetigung oder eine Bestätigung findet. Liebeskommunikation ist Kommunikation zwischen zwei Personen und der öffentliche Raum ist der Spiegel dessen.

**Ballhausen:** John Berger hat das mit „Liebe als Verschwörung von zwei“ bezeichnet. Das fand ich ziemlich treffend, denn es gibt eine Zweiheit, die sich durchzieht. Ich glaube, es gibt eine Verschaltung von Dimensionen über die Zeit oder über Räume hinweg. Ich denke auch, dass diese Fragen des Öffentlichen, also das Private ins Öffentliche hineinzutragen, bis zu einem gewissen Grad eine wichtige Komponente und nicht nur ein Öffentlichmachen, sondern auch ein Bekräftigen sind. Also ist das Veröffentlichen auch ein Schritt des Kundtuns, des Offenlegens und nicht nur eine Statusmeldung. Und das ist, wie du sagst, Zyklen unterworfen: Sie kann stattfinden, um die Liebe jemandem, der das vielleicht noch gar nicht weiß, kundzutun, um sie vielleicht zu bekräftigen, damit alle es wissen, oder auch um klarzumachen, dass es das gewesen ist und dass man vielleicht ein Memento stiften möchte. Was in Bezug auf Öffentlichkeit und Privatheit noch hinzukommt, ist die Frage, wie sehr etwas aus einer Haltung von Geheimnis – und hoffentlich auch mit einem Wahrheitsgehalt – hinaustritt. Die Liebeskommunikation in ihrer Idealsituation ist das Eine

zwischen zweien. Wenn das eine Werbung ist, die in den öffentlichen Raum tritt und die Liebeskommunikation simuliert, dann ist das eigentlich ein Täuschungsvertrag. Wenn wir also sagen, wir überlegen uns, worüber wir sprechen wollen, schlage ich vor, dass wir über dieses Moment der Zweierheit sprechen und wie und mit welchen Verschaltungen das in eine Öffentlichkeit tritt. Weil ich glaube, dass diese Momente auch schnell gekapert und dann in ein Geschäftsmodell umgegossen werden.

**Himmelsbach:** Also fassen wir Öffentlichkeit als Sichtbarkeit, Hörbarkeit durch Dritte?

**Ballhausen:** Vielleicht eine potentielle Sichtbarkeit. Vielleicht ist es auch eine Form von Voröffentlichkeit, wenn es der Gartenbaum ist, in den ein Herz geschnitzt wird, um vielleicht so ein Cartoon-Bild zu bemühen.

**Meinhardt:** Ein weiteres Beispiel sind die sogenannten Liebesschlösser auf Brücken. Die Wenigsten haben erkennbare persönliche Notationen darauf, da steht dann beispielsweise nur „A+E“ oder „J+K“. Das ist eine interessante Zwischenstufe. Man nützt diese Öffentlichkeit, um sich gegenseitig zu zeigen: Wir meinen es ernst, wir ketten uns an. Andererseits muss aber nicht jeder wissen, wer wir sind (lacht). Also da ist schon auch eine gewisse Spannung drinnen.

**Himmelsbach:** Wer ist fähig zu dekodieren, was diese Handlung bedeutet und für wen das etwas bedeutet?

**Wachberger:** Es ist eine gewisse Anonymität, die bleibt. 2012 fand u. a. in Linz die Kunstaktion „Lovepicking“ der Berliner Künstlerin Mey Lean Kronemann statt. Sie hat dabei Schlösser, die auf der Linzer Eisenbahnbrücke hingen, mit einem Lockpicking-Instrument gelöst, um sie in einer neuen Reihenfolge wieder aufzuhängen, und das mit der Botschaft, die diese Schlösser verbreiten, begründet. Dieses „Unsere Liebe ist angekettet und für immer“ ist durch andere Personen lösbar, wenn diese nur das richtige Werkzeug haben. Wobei ich aber denke, dass das Ritual, den Schlüssel mit den Worten „Für immer“ in den Fluss zu werfen, eigentlich im Vordergrund steht.

**Meinhardt:** Einerseits das Ritual, andererseits ist es ja auch interessant, dass es sogar irrelevant ist, welche Namen darauf stehen. Wenn Paare vorbeigehen, haben sie im öffentlichen Raum eine Inspiration, sich anzuschauen und sich zu fragen, ob sie auch ein Schloss aufhängen würden. Es spiegelt sich also eine Frage zurück zu den Vorbeigehenden, was interessant ist und bei Graffiti vielleicht gar nicht so oft passiert, weil diese oft

eher persönlich oder explizit sind. Diese Schlösser fungieren als Elemente im öffentlichen Raum – unabhängig von ihrem Kommunikationsinhalt. Auch der Baumstamm mit der Schnitzerei kann als Weiterführung dessen angesehen werden, wenn auch in einem anderen Kontext.

**Ballhausen:** Ein Aspekt, der für die an der Brücke vorbeigehenden Liebenden noch hinzukommt, ist, dass sie Teil davon sind und sie „J+K“ oder „A+E“ sind. Sie verschwinden hinter diesem Siegel und sind trotzdem da.

**Brunstbauer:** Ich glaube, es kommt auch auf die Größe des Symbols an. Auch so kleine Dinge wie Schlösser wirken durch die Masse, weil ja ein Schloss das nächste Schloss fordert. Wenn die Brücke voll behängt ist, wirkt das als Ganzes wie ein großes Liebesgeständnis, denn die einzelnen Schlösser tauchen dabei in der Masse unter. Hier stellt sich die Frage, ob Paare das für sich machen, sie hätten dieses öffentliche Symbol der Liebeskommunikation ja individueller gestalten können, haben aber bewusst ein einzelnes Schloss auf einer Brücke gewählt. Macht das Paar das nun für sich oder damit die „Liebesbrücke“ größer wird oder für das Publikum?

**Ballhausen:** Das sind auch Fragen von Schreibbarkeit und Lesbarkeit im übertragenen Sinne. Da ist einerseits das Graffiti, das ausgeschrieben sein kann, sei es jetzt in Form einer Liebesbekundung oder einer abschließenden Beleidigung. Andererseits ist da das Schloss mit seinen Kürzeln, das vielleicht nur für die, die sich da angekettet haben, in seiner letzten Konsequenz lesbar bleibt. Es wird, da würde ich zustimmen, Teil einer größeren Gruppierung, einem Ensemble, das ausdrückt: Da manifestiert sich Liebe.

**Himmelsbach:** Wobei man nicht vergessen darf, dass Graffiti nicht immer mit vollständigem Namen versehen sind. Man liest ja beispielsweise auch sehr oft nur „Ich liebe dich“. Diese anonymisierte Form, dieses vielleicht auch verbindende Geheimnis, das gibt es schon auch in diesem Feld. Da stellt sich mir die Frage, ob das nicht vielleicht eine Funktion ist. Gerade bei einem „Ich liebe dich“ hat dieses Geheimnis diese Funktion, Ausdruck dieser Verbundenheit, dieses Gemeinsamen zu sein. Ebenso wie es eine verschlüsselte Botschaft auf einem Schloss sein kann.

**Ballhausen:** Außerdem kommt dann zu dieser Schreibbarkeit und Lesbarkeit ein Moment von Dauer hinzu. Auf der anderen Seite haben solche Einschreibungen oft vorsätzlich ein Verfallsdatum, beispielsweise ein Liebesgeständnis zum Geburtstag mit Kreide auf dem Gehsteig, wo je-

mand weiß, die Geliebte oder der Geliebte wird hier vorbeigehen. Hier stellt sich die Frage, ob es nicht nur ein Moment von Dauer gibt, sondern auch ein Moment von gewünschtem Wiederverwinden.

**Wachberger:** Ich denke auch an Aktionen im öffentlichen Raum wie zum Beispiel Flashmobs. Es gibt unzählige YouTube-Videos mit Antragsflashmobs. Ich glaube, dass das vor allem im US-amerikanischen Raum sehr in ist. Dabei finde ich diese temporäre Komponente interessant. Das ist zwar nach fünf Minuten vorbei, erreicht aber eine große Masse an Menschen. Die Botschaft bleibt im Raum manifestiert, denn jemand, der zufällig vorbeigekommen ist und diesen Akt gesehen hat, wird wahrscheinlich jedes Mal wieder, wenn er dort vorbeigeht, an genau diesen Moment denken. Das ist auch eine gewisse Form von Einschreiben.

**Brustbauer:** Und dadurch, dass man es auf YouTube stellt, nochmals mehr.

**Ballhausen:** Ich denke, das ist auch der Schritt der Mediatisierung.

**Meinharter:** Und der Flashmob von Antragstellerinnen und -stellern ist ja wiederum interessant, weil er eine Paaraktion ist. Ich muss ja meine Angebetete dazu einladen, sonst wird es schwierig werden (lacht). Und zu diesem Liebesbekenntnis vor der Türe bzw. allgemein zu Aktionen im öffentlichen Raum: Wenn jemand beispielsweise eine Werbefläche mietet und darauf schreibt „Liebe Brigitte, für immer, dein Franz“, denke ich mir oft, dass das zwar ein unheimliches Bekenntnis von der einen Person ist, aber wie geht es der anderen Person damit? Bei dieser Art der einseitigen Kommunikation im öffentlichen Raum bleibt ein kleines Unbehagen. Vor kurzem war eine Geschichte von jemandem im Radio, der den Namen seiner Verlobten mit Strohhallen ins Feld gestellt hat. Das ist jetzt nicht sehr urban, aber war unglaublich aufwändig. Diese Aktionen spiegeln eher die Person, die das errichtet hat, wider, aber nicht unbedingt die Liebe der beiden zueinander.

**Himmelsbach:** Könnte denn hier die dahinterliegende „Währung“ auch dieser Aufwand, diese Ressourcen sein, die man investieren muss? In einer Zeit, in der man immer mehr unter Effizienzdruck steht, zu sagen: „Ich nehme mir jetzt die Zeit und ich nehme mir jetzt die Strohhallen und investiere sie in die Liebesbekundung“?

**Brustbauer:** Und ist dann der Lohn die erreichte Öffentlichkeit, die Anzahl der Klicks?

**Ballhausen:** Es erreicht hoffentlich die Liebenden/Liebenden, aber auch die Million YouTube-

Klicks. Dann bekommt man vielleicht die Währung Aufmerksamkeit dafür zurück, für die Arbeit mit den Strohhallen.

**Meinharter:** Es ist etwas anderes, sich im öffentlichen Raum einzuschreiben und ein paar Passanten nehmen das wahr im Vergleich zu Mediatisierungen. Diese kann schon ganz anderes bewirken, ohne Spuren im öffentlichen Raum zu hinterlassen mit der Ausnahme, dass sie Inspirationen für neue Aktionen setzt.

**Brustbauer:** Ein Nein schließt sie eher aus. Bei einem Graffiti oder bei einem Schloss kann ich noch immer sagen: „Du, nein, lieber nicht“, aber sobald die Kamera läuft und es gestreamt wird, wird es schwierig. Irgendwie mag man ihn oder sie, die das gerade filmt, ja doch und will die Person deshalb nicht vor dieser Öffentlichkeit bloßstellen.

**Ballhausen:** Dann hat man zwei Millionen Zuschauer (alle lachen).

**Brustbauer:** „Sag nein, das bringt so mehr Klicks!“

**Wachberger:** Da steht dann in der Beschreibung „best marriage proposal, but she said no“; zwei Millionen Klicks (alle lachen).

**Himmelsbach:** Das bringt mich zu einer anderen Frage: Wenn die Belohnung die Klicks sind, dann ist der Adressat oder die Adressatin ja eigentlich eben nicht die oder der Angebetete. Wenn es sich aber dennoch an diese Person richtet, warum dann im öffentlichen Raum? Das könnte ich ja auch in mein Wohnzimmer schreiben.

**Meinharter:** Ich glaube, das schließt an das an, was gerade gesagt wurde: Das Nein ist schwieriger und es ist eine Verstetigung. Die Botschaft, die im Baum eingeritzt wird, ist eine Bekundung dafür, was zwei Personen miteinander haben. Aber je mehr Klicks und je mehr Bestätigungen kommen, desto schwieriger wird es, wieder auszusteigen. Oder man trifft sich dann nach vielen Jahren und sagt: „Schauen wir uns das YouTube-Video an. Das war recht nett damals, aber es hat eh nicht funktioniert.“ Ich glaube, dass es trotzdem immer noch die Kommunikation zwischen zwei Personen ist, nur die Bestätigung ist eine andere. Auf die Spitze getrieben könnte man auch sagen, dass die Hochzeit für eine exklusive Öffentlichkeit der Familie plus Freunde ja auch genau das ist: Es ist eine Bekundung an die anderen. Sie werden Zeugen dieser Hochzeit, bei der bestätigt wird, dass ein Paar zusammenbleiben will. Es geschieht allerdings nicht anonym-öffentlich, sondern in einer Art exklusiven Gesellschaft. Das andere dient einfach dazu, diese Bekundung hinauszubringen.

**Brustbauer:** Den Antrag im Wohnzimmer oder im Hotelzimmer könnte ich genauso aufwändig machen. Wenn ich aber allein in den öffentlichen Raum gehe und mich dort hinknie und um die Hand anhalte, dann ist die Liebesbekundung per se schon einmal größer, wichtiger, intensiver.

**Meinharder:** Also das heißt, man nutzt den öffentlichen Raum als Multiplikator oder Katalysator.

**Ballhausen:** Aber neben der Möglichkeit, eine multiplikatorische Funktion einzulösen, ist es nicht noch exklusiver mit der Zeugenschaft, wenn man das gemeinsam macht? Ist das nicht auch eine Möglichkeit, sich den Raum anzueignen, also beispielsweise „Das ist das Café, vor dem wir uns zum ersten Mal geküsst haben, da gehen wir gerade vorbei und malen ein Herzchen“? Ist das nicht auch eine Form einer Strategie der Aneignung? Ob das jetzt übermalt wird oder nicht, aber ein „Wir sind da gewesen“, also eine Bestätigung oder Zeugenschaft füreinander, bleibt, wobei aber der Kreis der Leute, die sich da etwas bezeugen, noch enger ist. Und man denkt: „Ja, ein Herz, das ist nett, aber was ist dann die Story dazu?“

**Wachberger:** Bei Flashmobs ist es auch eine Form von Raumentzweckung. Der öffentliche Raum soll so etwas sein wie ein Ort der Begegnung, ein Kommunikationsraum. Dazu kommt die Komponente, dass man vielleicht wirklich einen persönlichen Bezug zu diesem Raum hat und diesen dann nutzt, um das Innerste nach außen zu kehren. Es gehört ja auch ein ziemlich großer Sprung an Überwindung dazu, seiner oder seinem Angebeteten die Liebe vor einem großen Publikum zu offenbaren. Meistens macht man das ja mit Verwandten, Bekannten, Freunden und das hat für mich ein bisschen das Gefühl des ausgelagerten Wohnzimmers. Das sind ja auch Begriffe, die man immer wieder hört in Bezug auf öffentlichen Raum: Man eignet sich den Raum an und verwendet ihn als das Wohnzimmer, das zuhause zu klein ist, oder als den Garten, den man nie hatte. Und so fühlt sich das Gesamtkonzept eigentlich auch schon wieder stimmig an. Ich sollte eigentlich das Recht haben, mich in dem Raum verhalten zu dürfen, und das mache ich jetzt auch mit diesem Antrag (lacht).

**Meinharder:** Ich finde das interessant in Kombination mit dem Wort Aneignung. Öffentlichen Raum aneignen heißt benutzen, heißt sich einschreiben in den Raum, entspricht dem, was du gerade gesagt hast. Andererseits schreibt man sich in den Raum ein und nimmt ihn sich auch mit. Wenn ich an diesem Ort etwas hinterlasse und wieder zurückkehre, habe ich den Ort auch bei

mir dabei, wenn ich mich mit der anderen Person zurückerinnere. Das ist eine Interaktion zwischen dem sich den Ort zu eigen machen und dem sich in den Ort einschreiben. Nur glaube ich, ist es stärker, dass man sich den Ort in seiner Lebensgeschichte angeeignet hat, als das man sich jetzt mit seiner Liebe in den Ort hineingeschrieben hat. Was man selbst mitnimmt, ist stärker als das, was man sozusagen für die anderen hinterlässt.

**Brustbauer:** Da fällt mir eine Geschichte ein. Ich habe einmal ein Bild von einem Graffiti geschickt bekommen, das nichts mit uns zu tun gehabt hat und nur zufällig am Arbeitsweg gesehen wurde. Wir hatten nichts mit dem Symbol zu tun, aber immer wenn ich an diesem Graffiti vorbeigekommen bin, war das ein Symbol für uns. Im öffentlichen Raum hatten wir nun dieses Symbol. Es wurde nicht für uns gemacht, aber wir haben uns das Symbol angeeignet und zu unserer Liebeskommunikation gemacht. Und das hat niemand außer uns gewusst.

**Ballhausen:** Das ist dann wie eine Aneignung zweiter Ordnung. Nicht nur den Raum, sondern auch den bereits beschrifteten Raum. Das haben diese Momente von Raumentzweckung eben auch, dass man diesen Raum dann fast kapert. In dem Fall war es ein Zeichen, das dann sozusagen neu und romantisch semantisiert wurde.

**Himmelsbach:** Was ich ganz spannend finde, ist, dass diese Begriffe wie *Aneignen* und *Kapern* ja ein bisschen auf eine politische Dimension bei dem Akt hindeuten.

**Meinharder:** Da muss man wahrscheinlich bei dem Begriff länger ausholen, weil aus der Perspektive der Landschaftsarchitektur und des öffentlichen Raums ist Aneignung schon in den letzten 20 Jahren immer ein Thema gewesen. Aneignen kann verschiedene Ebenen haben. Aneignen heißt auch, dass ich einfach diesen Raum benutzen kann für das, was ich vorhabe. Hinsetzen, sich sonnen, reden, jemanden treffen, das heißt schon auch aneignen. Aber man kann das natürlich weiterschreiben: das Einschreiben oder Aneignen als *Inbesitznehmen*. Das ist dann die nächste Stufe, die du ansprichst, wo man sagt: Man kapert den Raum für sich selbst. Da gibt es natürlich Diskussionen, weil es gerade beim öffentlichen Raum und der Aneignung für private Zwecke durchaus Grenzen gibt. Das Interessante ist, dass eine Liebeskommunikation im symbolischen, öffentlichen Raum auch eine Privatisierung darstellen kann. Nur hat es eine andere Ebene von Raumumdeutung und ist nicht Raumentziehen. Es wird mit dieser Aneignung ja nicht der Raum

der Öffentlichkeit entzogen, sondern es wird dem Raum einfach noch eine zusätzliche Information eingeschrieben. Insofern ist es eine Aneignung, die den öffentlichen Raum in der Zuschreibung ändert, aber nicht in der Zugänglichkeit.

**Ballhausen:** Wenn diese Politisierung vielleicht aus einer klassischen Liebesbekundung, wie exklusiv diese auch immer in ihrer Lesbarkeit formuliert ist, ausbricht, stellt sich die Frage, wo Regeln überschritten werden. Man tut sich vielleicht weniger schwer, eine Beschimpfung zu entfernen als ein Herz. Ich weiß nicht, wie die damit verbundenen Reglements aus der Perspektive der Landschaftsplanung einzuschätzen sind. Was ist eine Privatisierung, die wir in Ordnung finden, und was geht in einen Bereich hinein, bei dem man sagt, das müssen wir reglementieren?

**Meinharter:** Ich finde Einschreibungen in den öffentlichen Raum in jeglicher Art sind einfach Zeichen, die von Benutzung und Aneignung zeugen. Wie man damit umgeht, ist der politische Diskurs, während die Verhinderung dessen schon ein gestalterischer Diskurs sein kann. Für mich war das immer faszinierend. Um ein Beispiel zu nennen: Es gab in der ursprünglichen Gestaltung der Mariahilfer Straße diese blauen, säulenartigen, dicken Lampen, die unten dann diese Zacken hatten. Diese waren dort nur aus dem Grund, dass man nichts dorthin kleben oder plakatieren kann. Das ist sozusagen kommunikationsverhindernde Gestaltung.

**Himmelsbach:** Wie erlebt ihr die Stimmung in Wien, stoßen Liebesbekundungen im öffentlichen Raum, ob in materieller Form oder in Form möglicher Performances, auf ein positives Klima?

**Meinharter:** Das ist eine Frage der Form. Wenn du das Schlässchen hernimmst, das kommt total positiv. Die Brückenmagistratsabteilung sieht das sicher nicht so gerne, aber in der öffentlichen Wahrnehmung ist das sicher sehr positiv. Wenn das aber Veränderungen sind, z. B. an historischen Fassaden, dann wird es kritisch.

**Himmelsbach:** Was ist ausschlaggebend dafür, ob etwas positiv angenommen wird?

**Wachberger:** Ich könnte mir beim Schlässerbeispiel vorstellen, dass es positiv angenommen wird, weil man partizipieren kann. Man hat aber wahrscheinlich ohnehin eine größere Hemmschwelle, ein historisches Denkmal mit seiner Liebesbotschaft zu versehen. Man spricht ja oft nur aus seiner eigenen „Bubble“, aber in Wien ist das Klima der Liebeskommunikation im öffentlichen Raum eher wohlgesinnt. Das ist eindeutig eine Frage des gewählten Mittels. Unabhängig davon besteht

die Frage: Geht es um materielle Ausdrucksweise oder geht es um Liebeshandeln, etwa um Küssen? Mögen die Wiener und Wienerinnen es, wenn man sich in der U-Bahn küsst oder im Caféhaus oder auf der Parkbank? Sind Parkbänke dafür da, dass man zu zweit darauf sitzen oder liegen kann, oder gibt es ein trennendes Element?

**Brustbauer:** Ich glaube auch, dass es da auf die Intensität ankommt, auf die Größe, die Lautstärke und auf die Grenzen, auf die es stößt. Zu mir persönlich: Küssen stört mich nicht; ein Flashmob in der U-Bahn würde mich stören, weil mich das einschränkt. Aber auch ein Beispiel zur Intensität: Im 17. und 18. Jahrhundert war es ein öffentliches Zeichen der Liebe, wenn eine Frau einen Fächer über die rechte Wange zog und das Gegenüber ansah. Wenn sie den Fächer zugeklappt und gesenkt hat, bedeutete das: „Lass mich ja in Ruhe.“ Dieses dezente Symbol ist niemandem sonst in der Öffentlichkeit aufgefallen. Indem man etwas lautlos macht, dringt man auch nicht in den Privatbereich von jemandem ein.

**Ballhausen:** Sind das nicht zwei unterschiedliche Formen der Kommunikation, die beide in das Feld der Liebeskommunikation hineinpassen? Auf der einen Seite ist dieses Sich-Einschreiben – das Schloss hinhängen, ein Graffiti machen – und auf der anderen Seite hat es auch mit Lautstärke, Größe, Aufwand zu tun und der Frage, welche Mediatisierungen knüpfen sich daran oder vorsätzlich auch nicht? Andererseits gibt es eine Form von Kommunikation, bei der die Zeichenhaftigkeit weniger im Vordergrund steht, bei der es mehr um Körperlichkeit geht. Ich frage mich, ob diese Codes weniger komplex geworden sind, ob aus der historischen Fächerkommunikation eine neue Form von hoffentlich freundlich gemeinter Direktheit geworden ist.

**Brustbauer:** Beim Dirndl ist es ja noch immer der Fall, aber es ist weniger geworden.

**Wachberger:** Früher gab es in der Homosexuellenszene farbige Tücher, die abhängig von der Hosentasche, in der sie steckten, verschiedene Bedeutungen – wie „Ich bin Single“ oder „Ich bin vergeben“ – innehalten.

**Ballhausen:** Ich frage mich, ob dieser Bereich der stark codierten Flirt-Kommunikation heute vielleicht nicht weniger kompliziert, aber ein bisschen weniger komplex geworden ist. Das ist freilich nur eine Vermutung, die Ratgeberliteratur, die regalfüllend ist, zeichnet freilich ein anderes Bild. Demnach ist Verständigung sogar noch schwieriger geworden. Das Scharniermoment zwischen den beiden KommunikatorInnen scheint mir

dieses Moment von Passion, wie es Luhmann benannt hat, zu sein. Da gibt es die Körperhaftigkeit und auf der anderen Seite eine Zeichenhaftigkeit, meine Mediatisierung davon. Neben der Passion ist das Konzept der Erfahrung vielleicht auch eines, das etwas mit dem Raum und den anderen im Raum macht. Diesen Erfahrungsmoment will man auch erinnerungsmäßig fixieren. Ich frage mich, ob das nicht auch eine Kategorie ist, die da als Schnittpunkt dazwischensteht?

**Brustbauer:** Eine Welt, ein Erlebnis daraus machen.

**Meinhardt:** Diese Körperlichkeit in der Öffentlichkeit ist immer ein kurzfristiger Moment, außer sie wird durch diverse technische Hilfsmittel irgendwie festgehalten. Es ist eine Überschreitung der Grenze, die es in der Öffentlichkeit nicht mehr gibt. Zwei gehen in diese Intimität zueinander. Es ist genau, wie du sagst: Wenn man in einer Situation ist wie in der U-Bahn, wo die Distanzen bereits eingeschränkt sind, nimmt man das anders auf als an einem freieren, großen Platz, an dem ich auch auf Distanz gehen kann, wenn ich das möchte. Ich glaube, es hängt mit dem eigenen Zustand zusammen, wie man Handlung wahrnimmt. Ob jemanden das Küssen stört, hat stärker mit einem selbst zu tun, als mit dem, was das für die zwei anderen Personen in der Öffentlichkeit bedeutet. Das ist bei eingeschriebenen Kommunikationen anders, denn die kann man sich selbst aneignen, für sich selbst aktiv machen und sagen: „Wie wäre das für mich? Würde ich das auch tun? Das erinnert mich, damals habe ich das und jenes aus Liebe gemacht.“

**Himmelsbach:** Ich glaube, dass obwohl es vielleicht aktuell verschiedene Tendenzen gibt, längerfristig eine Selbstdisziplinierung durchlaufen wurde und hemmungsloses Geknutsche im öffentlichen Raum heute gesellschaftlich nicht mehr toleriert wird. Das sollte man nicht unterschätzen.

**Brustbauer:** Du meinst, es war schon akzeptierter?

**Himmelsbach:** Um mit Elias zu argumentieren: Wirklich langfristig gibt es diesen Trend, dass man den eigenen Körper und auch die körperlichen „Gelüste“ immer stärker unter Kontrolle haben muss, und das auch gesellschaftlich von uns erwartet wird. Gerade so etwas wie Schmusen im öffentlichen Raum ist dem zuwiderlaufend.

**Ballhausen:** Aber werden nicht auch Orte und Voröffentlichkeiten geschaffen, wo es sehr wohl wieder dazugehört oder akzeptiert ist, wie ein Club beim Ausgehen. Oder Orte wie ein Bahnhof, an denen es vielleicht sogar Teil einer roman-

tischen Konzeption ist oder auch kommerzialisierte Konzepte wie eine Therme. Ich glaube, dass dort Menschen plötzlich eine ganz andere Form von Umgang miteinander haben, der sonst gar nicht akzeptiert werden würde.

**Himmelsbach:** Um solche Möglichkeiten zu eröffnen, braucht es Räume, wo das erlaubt ist. Aber es wird verbannt in diese Räume.

**Meinhardt:** Wobei „verbannt“ ein bisschen zu scharf gesprochen ist. Wenn man sich Typologien des öffentlichen Raums vor Augen führt, gibt es immer auch den Raum des Rückzuges. Dieser nimmt in der Stadt ab, aber es gibt ihn. Gerade für Jüngere, Sich-Liebende, die nicht bei den Eltern auftauchen wollen, sind genau diese Räume wichtig, damit sie sich in der jugendlichen Entwicklung auch im öffentlichen Raum zurückziehen können. Es ist zwar der öffentliche Raum, aber es gibt da Nischen und Möglichkeiten, sich näher zu kommen. Am Stadtrand gibt es aber beispielsweise noch die Möglichkeit, an den Waldesrand zu gehen, was relativ weit weg von der Öffentlichkeit, aber dennoch im öffentlichen Raum ist.

**Ballhausen:** Oder sie sind mit einer Schwelle wie einem Eintrittspreis versehen. Dann ist das ein Raum, wo das quasi wieder geht, wo es Teil des guten Stils ist.

**Meinhardt:** Ich glaube auch nicht, dass die Handlung verbannt wird aus dem Raum, sondern dass es spezielle Orte gibt, die das zulassen, und dass die eher im Verschwinden sind.

**Wachberger:** Ich denke dabei an den Donaukanal (ein öffentlicher Raum im innerstädtischen Bereich von Wien, Anm. m&z.), der für mich das Sinnbild ist für Freiraum, der wirklich als Freiraum genutzt werden kann, auch wenn es um Liebe und Liebeskommunikation geht. Mittlerweile merkt man aber auch dort, dass verbaut und kommerzialisiert wird. Das ist ein Beispiel für das, was du vorhin gesagt hast: Diese Räume verschwinden beziehungsweise verlagern sich an den Rand der Städte.

**Meinhardt:** Man müsste den Donaukanal einfach viel weiter stadtauswärts entlanggehen, um dann an so einen Ort zu kommen, den man früher in der Stadt viel näher hatte. Das ist natürlich auch durch die Dichte an Menschen und durch die Umwidmung der Funktion von Freiräumen verursacht.

**Brustbauer:** Auch kann ich irgendwann das Schloss nicht mehr an der Mitte der Brücke aufhängen, ich muss ausweichen bis ich am Rand der Brücke beim Ufer ankomme.

**Wachberger:** Oder es wird überhaupt von der Stadtverwaltung ausgelagert, die dann neue Orte schafft.

**Meinharter:** Bei uns gibt es extra ein Metallgerüst für die Schlösser.

**Ballhausen:** Aber das ist eine Parallelentwicklung, oder? So wie man Orte schuf, an denen Graffiti erlaubt sind. Wo man sagt: Hier, das ist definiert, da darf man sich austoben, da darf man Liebe bekunden, da darf man sich Einschreiben, in welcher Form auch immer. Das wiederholt sich.

**Brustbauer:** Im Vondelpark in Amsterdam gibt es einen Bereich, in dem man auch öffentlich Sex haben darf. So einen Raum gibt es in Wien nicht (alle lachen).

**Himmelsbach:** Kommen wir nochmals zurück zu dem Punkt Kommerzialisierung von öffentlichem Raum. Das war eine Frage, die wir uns im Vorfeld gestellt haben: Inwiefern geht mit der Kommerzialisierung von öffentlichem Raum auch eine Frage nach der Leistbarkeit von Romantik einher?

**Meinharter:** Das kann man eigentlich erneut mit dem genannten Beispiel beantworten: Ich muss mich weiter zurückziehen an einen Ort, an dem man sich kommerzfrei begegnen kann. Das ist in gewisser Weise eine Altersfrage: Gerade im Teenager-Alter, wo man auch mit limitiertem Budget unterwegs ist, aber doch gleichzeitig sehr viel Liebeserfahrung sammelt, braucht man diese nicht-kommerziellen Räume, um zu lernen. Kommerzialisierung der Räume heißt ja in Wirklichkeit Kommerzialisierung der Sitzplätze. Es geht um das nichtkonsumierende Sitzen. Eine Stadt wie die Stadt Wien diskutiert solche Grundsätze und hat diese auch in diversen Programmen festgeschrieben, aber es ist natürlich schwierig, diese Prinzipien auch immer durchzusetzen. Andererseits sind das dann auch Räume, die vielleicht so öffentlich sind, dass man dort nicht gerade liebeskommunizieren will

**Wachberger:** Es ist also doch eine Gestaltungsfrage.

**Meinharter:** Für den Begegnungsraum ist es immer eine Gestaltungsfrage, für den Manifestationsraum ist es keine Gestaltungsfrage, sondern eine Reglementfrage. Wem ich begegne, ob überhaupt die Möglichkeit des Begegnens angeboten wird und in welchem Setting, ist eine Gestaltungsfrage. Rückzugsraum, der Sicherheit bietet, ist dabei auch ein relevantes Thema: Einerseits soll die Möglichkeit, sich zurückzuziehen, geboten werden, andererseits muss es eine gewisse Basissicherheit geben. Das steht sich immer auch gegenüber.

**Brustbauer:** Weil du vorhin die Altersfrage reingebracht hast. Soweit ich mich zurückerinnere: Wenn ich in jungen Jahren Liebeskommunikation – ob romantisch oder weniger romantisch – vollzogen habe, war der Raum eigentlich egal. Heute würde ich denselben Akt nicht mehr in diesem Setting setzen. Mittlerweile ist es mir doch wichtig geworden, in welchem öffentlichen Raum ich so etwas kommuniziere. Es soll doch stimmig sein. Aber schaut man auf die jungen Leute: Denen ist egal, ob das ein kommerzialisierter Raum ist oder nicht. Da geht es nicht nur um den Akt an sich, da geht es auch darum, den Raum zu erobern. Das ist eben der jugendliche Drang. Wird das nicht im Alter anders?

**Meinharter:** Das stimmt. Das Einkaufszentrum würde uns nicht einfallen, aber den Jugendlichen ist es eher wurscht.

**Brustbauer:** Die erobern es sich und gebrauchen es für diverse Liebesbekundungen (lacht). Wenn man den Impuls verspürt und seine Gefühle öffentlich machen möchte, dann findet man auch heute noch genug Lösungen. Man hat dann eh nur noch Scheuklappen auf und steckt voller Gefühle. Da setzt das Denken dann irgendwie aus. Was cool ist.

**Ballhausen:** Heißt das, dass uns alle im Alter zwangsläufig Sublimationsprozesse erwischen werden? (lacht)

**Brustbauer:** Für mein eigenes Gewissen hätte ich gesagt, rein statistisch (lacht). Ich komme vom Land, also aus der Provinz. Da gibt es ganz eigene Orte wie Bauernhöfe, Ställe, Weinbauern – die nicht zwangsläufig die romantischsten Orte sind, aber dennoch hat es Romantik gegeben. Trotzdem würde ich heute für das erste Date kein Feuerwehrt fest mehr aufsuchen (lacht).

**Ballhausen:** Dann sind wir doch wieder bei der Wahrheit des Pops: „We found love in a hopeless place.“ Dann ist es doch sehr beruhigend. Je urbaner der Raum, desto eher sind Schranken da. Am Ende gibt es aber den Wunsch, sich diesen Restriktionen zu entziehen, und dann kapern wir uns diesen Raum, auch wenn er für etwas ganz anderes vorgesehen ist. Nach dem Motto „Beinahe egal“. Das ist doch sehr hoffnungsfroh.

**Meinharter:** Man sagt ja, dass die Liebenden keinen Raum kennen in dem Moment.

**Brustbauer:** Drum sagt man ja nichts. (lacht)

**Ballhausen:** Da ist es dann wieder dahin mit der Öffentlichkeit.

**Himmelsbach:** Ich wollte noch einen kritischen Punkt anmerken: Interessant ist diese Dichotomie des mit Privatheit konnotierten Rückzugs-

ortes versus dem Wunsch nach Sicherheit. Wobei es nicht zwangsläufig eine Dichotomie sein muss. Sicherheit ist nicht als das Gegenteil von Privatheit zu begreifen. Es wird aber diskursiv sehr stark so gefasst.

**Meinhardt:** Im urbanen Kontext würde ich das anders sehen. Sicherheit hat mit Frequenz, mit Sichtbarkeit und mit Öffentlichkeit zu tun. Wenn die Sichtbarkeit und die Frequenz abnehmen, begibt man sich in einen Raum, in dem man ein bisschen unsicherer ist. Das ist freilich ein subjektives Empfinden. Objektiv mag es ganz anders sein. Sicherheit ist immer subjektiv, das ist ganz wichtig.

**Himmelsbach:** Man hofft ja auch darauf, dass Rückzugsorte sicher sein können. Gibt es solche sicheren Rückzugsorte? Was macht einen guten Rückzugsort für die Liebeskommunikation in der Stadt überhaupt aus?

**Meinhardt:** Konkret wären das Orte, an denen mehr Raum zur Verfügung steht, wo ich Distanz habe. Es geht gar nicht darum, dass man irgendwo versteckt ist, sondern darum dass man etwas nutzen kann, wo man zu zweit ist, aber trotzdem den Überblick hat. Es reicht schon zu sehen, ob jemand kommt oder nicht. In der Stadt gibt es schon bestimmte Dimensionen. Da reicht auch die Wiese, die bietet Distanz, aber auch Rückzugsraum.

**Ballhausen:** Ich stelle mir auch die Frage, ob das Gefühl der subjektiven Sicherheit des Paarempfindens wirklich an das Nicht-Einsehbare gebunden ist. Kann es nicht auch im kommerzialisierten Raum sein? Dann ist man an einem leicht zugänglichen Ort, an dem das Verhalten fraglos akzeptiert wird. Letztendlich ist man – so wie ein Schloss unter anderen Schlössern – ein Paar unter anderen Paaren. Dann sind es Orte, die das unabhängig von der Einsehbarkeit bieten. Sicherheit entsteht also durch Akzeptanz oder dadurch, dass es nicht sanktioniert wird. Nicht, dass man an die Wand des Clubs etwas malt, sondern dass man die körperliche Seite der Liebeskommunikation akzeptiert. Eine Ausweichmöglichkeit, wenn die Parkbänke nicht mal mehr zum Sitzen taugen.

**Brustbauer:** Die Zeit eröffnet auch Räume. Die Nacht bietet auch einen sicheren Raum, den man eher beanspruchen kann als den Tag. Obgleich es dieselbe Straßenecke auf der Gumpendorfer Straße ist, ist sie in der Nacht anders als am Tag. Einfach weil weniger Leute da sind.

**Wachberger:** Die subjektive Wahrnehmung des Paares spielt eine wichtige Rolle: Wovor sucht man Schutz oder Distanz? Wovor versteckt man sich? Ist

es, weil man als Paar in einer Gesellschaft, egal ob bei Tag oder bei Nacht, nicht akzeptiert wird? Ist es also tageszeitunabhängig? Oder ist es, weil man eine Romeo-und-Julia-Liebesbeziehung führt und die Eltern nicht einverstanden sind? Versucht man, aus dem Sichtfeld der Eltern zu sein, oder versucht man, aus dem Sichtfeld der Gesellschaft zu sein? Es gibt natürlich Orte, die öffentlich oder auch privat sein können, an denen man die Liebeskommunikation komplett frei und ungehemmt praktizieren kann. Der interessante Punkt wäre jetzt: Wo gibt es solche Orte in Wien?

**Ballhausen:** Ich weiß nicht, ob es solche Orte einfach so geben kann. Es hängt wohl mit diesem Sicherheitsbedürfnis zusammen, schließlich tritt man an diesem Ort in die Öffentlichkeit im Sinne von veröffentlichen. Das sollte an diesem Ort auch sanktionsfrei möglich sein. Unabhängig davon, ob es eine besondere Neigung ist oder ob die Paarbeziehung im Freundeskreis nicht legitim ist.

**Brustbauer:** Wenn man den Aspekt der Paarkonstellation aufmacht, eröffnen sich große Unterschiede. Von generell sehr offen bis zu generell sehr eingeschränkt im Auftreten als Paar im öffentlichen Raum.

**Wachberger:** Ein spannender Punkt zum Thema Sichtbarkeit als Paar in der Öffentlichkeit sind Apps wie *Tinder* und *Grindr*. Genaugenommen tun sie ja nichts anderes, als Menschen, die sich im öffentlichen Raum bewegen, für andere sichtbar zu machen. Dabei ist man für sich und in Sicherheit. Man bewegt sich ohne groß Aufsehen zu erregen. Gleichzeitig praktiziert man aber auch Liebeskommunikation im öffentlichen Raum, ist aber für die Öffentlichkeit nicht sichtbar. Ausgenommen ist jene Öffentlichkeit, die diese App auch nutzt.

**Ballhausen:** Da sind wir wieder beim Thema Augmented Reality. In einer totalen Einsehbarkeit ist man gleichzeitig auch nicht einsehbar. Man muss an dieser Form von Spiel auch partizipieren, um sehen zu können.

**Wachberger:** Damit entsteht auch eine gewisse Barriere, Stichwort: Aneignung und Partizipation. Wer kann an dieser Art von Kommunikation partizipieren? Wer kann sich diese Art von Kommunikation aneignen? Man braucht ein App-fähiges Smartphone und das hat nicht jeder. Damit entsteht eigentlich eine sehr exkludierende Praxis.

**Brustbauer:** Aber auch eine sehr sichere Praxis. Du kannst zumindest in dieser App nicht an den Pranger gestellt werden. Wenn du dich im öffentlichen Raum in einem Club falsch verhältst, dann wirst du rausgeschmissen. In der App, die für sich eine abgeschlossene Welt ist, kann dir das nicht

passieren. Du kannst dort nur eine schlechte Nachrede bekommen. In der App selber können nur die kommunizieren, die eine Liebeskommunikation aufbauen. Ich kann dank Anonymisierung vorher nicht recherchieren, wer dieser Hunzkunz 34 ist.

**Ballhausen:** Das Sicherheitsbedürfnis entsteht auch, wenn es eine Form von Reglementierung gibt. Wenn man in Clubs Hinweise liest wie: „Habt einen schönen Abend, aber denkt daran; Ein Nein ist ein Nein. Akzeptiert es, wenn jemand nicht mit euch reden oder tanzen will.“ Das ist dann gleich viel klarer deklariert. Richtigerweise wird an solchen Orten gegebenenfalls auch wirklich eingeschritten. Damit entstehen Orte, an denen viel möglich ist, an denen aber trotzdem eine gewisse Rahmung existiert. Wir sind ja bislang stark von positiven Begegnungen ausgegangen. Es gibt aber auch die Kehrseite und im Falle einer solchen ungewollten Kommunikation ist es gut, gewisse Vereinbarungen zu treffen: Was sind die grundsätzlichen Regeln, damit wir alle dieses nette Spiel treiben können? Was müssen wir einhalten? Vor kurzem ist mir ein Zettel mit einem solchen Agreement auf der Toilette im „Rhiz“ (einem Wiener Club für elektronische Musik, Anm. m&z) aufgefallen. Der hängt noch nicht lange da. Das ist eine prinzipiell gute Sache.

**Brustbauer:** Solche Reglements gibt es auch in den halböffentlichen oder digitalen Räumen. Wohingegen bei den klassischen, von jedermann wahrgenommenen öffentlichen Räumen – Straße, Platz, Park – eine klar sichtbare Regulierung nicht existiert.

**Ballhausen:** Ich glaube innerhalb von Spezialszenen gibt es eine bestimmte Form von Codifizierung. Im Sinne von: Das ist mein Angebot und wenn du daran teilnimmst, dann kannst du das auch dechiffrieren und das bedeutet dann dieses oder jenes.

**Brustbauer:** In gewissen Szenen darf die Liebeskommunikation für Außenstehende nicht sichtbar sein. Wenn man von der folgenden Konstellation ausgeht: Mann und Frau flirten mit den Augen. Definitive Verständigung erfolgt erst später, wenn es körperlich wird. Andere Formen der Liebe, andere Konstellationen sind dagegen vorher schon begrenzt bzw. sehr viel stärker codifiziert.

**Ballhausen:** Wobei die Codifizierung in der Liebeskommunikation immer mitschwingt: Das beginnt mit diesem: „Wir haben ein Geheimnis miteinander. Nur wir wissen, was es ist. Wir haben hier unsere Ecke und das ist unser Schloss.“ Codifizierungen bringt man aus dem Thema nicht heraus.

**Meinharder:** Die Schloss-App (lacht). Die Begegnungen via App werden im öffentlichen Raum ja nicht sichtbar. Wenn jemand die App nicht hat und ohne Telefon vor den Augen durch die Stadt geht, nimmt sie/er diese Kommunikation gar nicht wahr. Die Bestätigung ist auf einer anderen Ebene als das Schloss im öffentlichen Raum. Aber es ist genauso öffentlich wie das Schloss im öffentlichen Raum. Die App kann nur niemand anderen inspirieren, wenn er vorbeigeht.

**Ballhausen:** Das ist das Prinzip der Medialisierung. Es gibt also die Bewegung im öffentlichen Raum, es gibt die Erfahrungsebene der Körper im öffentlichen Raum, aber zusätzlich dazu gibt es diese Parallelebene, den Zusatzraum.

**Himmelsbach:** Aber funktioniert die Liebeskommunikation dann noch, verliert man nicht zum Teil diese potenzielle Sichtbarkeit über die wir anfangs gesprochen haben? Diese Öffentlichkeit ist doch integral für öffentliche Liebeskommunikation und vor allem für Liebesbekundungen. Braucht es das Publikum gar nicht?

**Meinharder:** Ich hätte das Gefühl, dass es dadurch unsteter ist. Wenn ich meinen Status zunächst einer Teilöffentlichkeit bekanntgebe, kann ich ihn innerhalb dieser Teilöffentlichkeit auch rasch wieder ändern. Wenn ich es aber im öffentlichen Raum verstetige, kann ich dem nicht so leicht wieder entkommen. Wenn ich groß wo hinschreibe „Wir sind ein Paar“, dann ist dieser Raum für dich dann zu und umgedeutet.

**Brustbauer:** Dann kannst du nur die Straße wechseln, wenn du es nicht mehr sehen willst.

**Ballhausen:** Andererseits würde ich ergänzend sagen, dass diese Verschiebung Teil einer Realität ist, die potenziell wieder eine Verstetigung bringen kann. Es sind andere Wege, um diese Erfahrungen zu machen und anzuleiten. Man bedient sich anderer Hilfsmittel bei der Kommunikation und macht dann den Übertritt zwischen dem körperlichen Teil der Liebeskommunikation zu den Zeichen, die nicht mehr nur fluid, nur elektronisch, nur codifiziert sind. Ich kann dann den Übertritt in etwas anderes machen. Mit dem Effekt, dass ich mein eigenes Zeichen setze und mein eigenes Graffiti dann vielleicht nicht mehr mag.

**Meinharder:** Das stelle ich mir durchaus dramatisch vor. Wenn man sich aus dem öffentlichen Raum herausschreibt.

**Ballhausen:** Wenn die Ecke zuerst so positiv konnotiert ist und dann kommt es zum Bruch, dann kann ich mir vorstellen, dass sich danach die Benutzung der Stadt verändert.

**Brustbauer:** Das kann sich dann aber auch wieder verändern. Die Ecke verliert diese Dramatik, weil sich auch das Gefühl abschwächt.

**Himmelsbach:** Das ist das Pendant zum klassischen Liebesbrief, der die Trennung offenbart.

**Brustbauer:** Dann reißt du das Haus nieder (lacht).

**Ballhausen:** Nicht, dass sich ein Schichtbetrieb von Zeichen auftut.

**Himmelsbach:** Man kann den Akt des Übermalens oder das Entfernen des Schlosses symbolisch sehr stark aufladen.

**Brustbauer:** Das muss ich aber auch vor einer Öffentlichkeit machen. Einen Liebesbrief abschicken, das ist sehr privat. Ein Schloss aus der Öffentlichkeit entfernen, dazu brauch ich riesiges Werkzeug, oder ein Graffiti mit Farbe und Pinsel übermalen – das fällt auf. Damit wird auch das Ende der Liebe öffentlich. Ich erobere damit den öffentlichen Raum und lösche es auch wieder aus. Anders ist es freilich im digitalen öffentlichen Raum. Dort kann ich das Video wieder löschen.

**Ballhausen:** Aber es sind Äquivalente. Der Liebesbrief, den schreibe ich dir und der ist dann auch bleibend zwischen uns. Wenn ich etwas öffentlich ausschreibe, dann muss ich die Botschaft aus der Öffentlichkeit auch wieder entfernen. Ich denke, das sind Äquivalenzwerte im Kontext des verwendeten Mediums. Der Liebesbrief ist im Abnehmen, aus einer literaturwissenschaftlichen Perspektive gesprochen ist er eine Textsorte, die weniger häufig auftritt. Der Liebesbrief ist eine Zweisamkeit auf konspirativer Ebene und kann so auch wieder entsorgt werden.

**Brustbauer:** Auch beim Entfernen bietet wieder die Nacht Sicherheit oder die geringe Frequenz draußen am Rande der Stadt. Wenn ich der Typ dazu bin und das Zeichen am Stephansplatz setze, dann brauche ich wohl diese Öffentlichkeit.

**Meinharder:** Ich denk gerade über die Kombination aus Liebeskommunikation und Körperlichkeit nach: Was wäre noch schlimmer als das Öffentlichmachen am Haus, das man dann am liebsten wegreißen würde? Schlimmer ist sicher, wenn man sich die Botschaft auf die Haut schreibt und damit sozusagen permanent öffentlich zweisam ist. Im Falle eines Bruchs muss man dann immer lange Ärmel anziehen oder lässt es übertätowieren.

**Himmelsbach:** Aber die Aussage dahinter ist doch: Schau her, ich mache diese Liebesbekundung und kann sie nicht mehr zurücknehmen. Das meint doch implizit dasselbe, wie wenn man den Schlüssel vom Schloss runterwirft und sagt:

„Für immer.“ Das ist doch eigentlich der wichtigste Bestandteil der Kommunikation, oder?

**Meinharder:** Schon. Den Liebesbrief hätte man auch nicht wegschicken können.

**Brustbauer:** Wenn er weg ist, dann ist er mir genommen. Aus der Hand.

**Meinharder:** Aber der Brief ist nicht veröffentlicht. Außer die empfangende Person scannt ihn und stellt ihn ins Internet. Dann ist es wieder öffentlich.

**Himmelsbach:** Nur einmal laut nachgedacht: In einer Zeit, in der die Materialität von Kommunikationsformen, wie Liebesbriefe, die ich auch angreifen kann, immer mehr schwindet, weil immer mehr digital verschickt wird. In einer Zeit, in der natürlich auch die Haltbarkeit zurückgeht, weil Dinge viel schneller gelöscht werden und nicht mehr in einem Ritual verbrannt werden müssen. Kann damit nicht auch einhergehen, dass so etwas wie Partner- und Partnerintätowierungen einen gewissen Aufschwung erleben? Ich kenne zwar keine empirischen Zahlen, beobachte aber eine steigende Tendenz in den letzten Jahren. Mir scheint, dass gerade dieses gemeinsam Tätowiertsein und diese symbolische Aufladung mit Bedeutung, die ich mit dem Partner, der Partnerin verknüpfe, in den letzten paar Jahren einen Boom erlebt. Kann das nicht auch eine Form von Ausgleich sein?

**Wachberger:** Vielleicht ist es aber auch nur ein zusätzliches Mittel. Wenngleich der Liebesbrief verschwindet, wird er durch andere Kommunikationskanäle substituiert. Es gibt Email, es gibt SMS, es gibt Chatprogramme. Der Aufwand, den man früher betrieben hat, mit der Hand oder mit der Schreibmaschine einen Liebesbrief zu schreiben, schönes Papier zu wählen, zu formulieren und dann nicht gleich wieder einen Gedanken löschen zu können – man hat damit ein Ritual praktiziert. Ja, der Liebesbrief wird seltener, aber das Ritual des einander Schreibens ist noch viel intensiver geworden. Man schreibt doch heute noch viel mehr.

**Himmelsbach:** Ja, aber die Haltbarkeit ist massiv verloren gegangen. Wenn ich die App, mit der ich kommuniziere, wechsle, dann sind die Botschaften nicht mehr da. Oder mein Handy geht kaputt, damit ist die Kommunikation z. T. auch verloren.

**Wachberger:** Meine Vermutung ist, dass man früher sehr viel Zeit in den Brief investiert hat. Das heute aber die Nachrichten häufiger werden und viel häufiger wieder zurückkommen. Es gibt nicht mehr DIE EINE Liebesnachricht, sondern

es gibt viele Liebesnachrichten über einen längeren Zeitraum. Diese Häufigkeit hat es früher nicht gegeben. Das Device, das du hast und mit dem du empfängst, substituiert den Liebesbrief.

**Himmelsbach:** Ich glaube, dass die Technik das nicht ganz kann. Ich glaube, es gibt gewisse qualitative Unterschiede in den Kommunikationen und deren Beschaffenheit.

**Brustbauer:** Für mich wäre das ein Irrglaube. Den Brief kann ich doch genauso verlieren. Es ist sicher etwas anderes, wenn ich mir etwas auf den Arm tätowieren lasse. Liebesbriefe legt man doch nicht in einer Dokumentenmappe ab, sondern man versteckt sie irgendwo. An einem speziellen Aufbewahrungsort können sie auch weg sein.

**Ballhausen:** Aber der klassische Brief ist halt doch etwas anderes. Die anderen Möglichkeiten haben eine additive Komponente. Der klassische Brief trägt das singuläre Moment des handgeschriebenen Briefs in sich. Er kriegt damit eine ganz andere Bedeutung. Er kriegt ein viel größeres Vorzeichen.

**Himmelsbach:** Das Besondere kann auch die Schreibmaschine sein.

**Wachberger:** Da gibt es aber auch einen Generationenunterschied. Für 13-Jährige ist eine lange Liebesemail wahrscheinlich gleich wertvoll, wie für mich der Brief auf der Schreibmaschine. Email, das ist etwas für alte Leute.

**Brustbauer:** Aber gibt es nicht auch in der Liebeskommunikation eine Tendenz zur Eventisierung, wenn der Akt der Liebesbekundung in der Öffentlichkeit stattfindet? Ich habe vor kurzem ein Video gesehen, in dem ein Heiratsantrag in aller Öffentlichkeit, im Kreis der ganzen Familie

stattfindet. Da kommt eine ganze Brassband. Die Frau schaut aus dem Kofferraum und dann wird getanzt und alle Onkel und Tanten sind dabei. Da machen 100 Leute mit. Es reicht nicht mehr der Mann und sein Antrag allein, der Liebesbrief muss mit der Hand geschrieben sein, es muss eine Schreibmaschine mit handgeschöpftem Papier mit Wasserzeichen sein.

**Meinharder:** Ich glaub, da haben wir eine Parallele zu den Bekundungen im öffentlichen Raum. Es geht um die investierte Energie, die Zeit, die Aufmerksamkeit. Es kommuniziert eine zweite Ebene mit: Ich habe das Papier selbst für dich geschöpft, hab eine Schreibfeder gefunden, dann hab ich die Worte bewusst gewählt. Die werden damit gewichtiger. Eine ähnliche Handlung ist es, wenn ich ein solches Zeichen im öffentlichen Raum setze. Ich hab etwas für dich riskiert, bin über Grenzen gegangen und hab es hingeschrieben. Jetzt liebe mich auch dafür.

**Brustbauer:** Aber macht man diesen Brief wirklich nur für die andere Person? Zuerst muss ich diesen Papierschöpfkurs machen. Warum macht man den Kurs? Oder man geht das Papier kaufen und wird auch entsprechend behandelt. Da schreibt jemand noch auf wertvollem Papier etc. Dafür erhält man doch auch Bewunderung. Es ist also auch eine Handlung für sich selbst.

**Meinharder:** Es gilt sicher beides. Ich glaube aber, dass die handgeschriebenen Dinge wieder an Bedeutung gewinnen werden.

**Ballhausen:** Ich glaube, dass deine Aussage „Ich hab etwas riskiert und jetzt liebe mich dafür“ ein perfektes Schlusswort war.

# Liminalität und Grenzüberschreitungen im zeitgenössischen Spielfilm

Liebe als transgressives Moment

Lioba Schlösser

DEKRA Hochschule für Medien, Berlin

## Abstract

Der Aufsatz befasst sich mit dem Zusammenhang zwischen Liminalität und Transgression innerhalb filmischer Darstellungen von Liebe. Alle Thesen werden beispielhaft an den Filmen *To Die Like A Man* (Nora, Sigalho & Rodrigues 2009), *Liebe* (Arndt, Heiduschka, Katz, Ménégos & Haneke 2012), *The Danish Girl* (Bevan, Fellner, Harrison, Hooper, Mutrux, & Hooper 2015) und *Love* (Chioua, Maraval, Noé, Sant'Anna, Teixeira, Weil & Noé 2015) verdeutlicht. Das Analysematerial ist thematisch gewählt, sodass zu betrachtende Aspekte gut sichtbar und nachvollziehbar sind. Es beschränkt sich auf zeitgenössisches Material, ab 2009, um Anschluss an aktuelle filmtheoretische Diskurse gewährleisten zu können.

Die Analysen gehen von der Beobachtung aus, dass liminale Momente innerhalb von Liebesbeziehungen Ereignisse einleiten können, die gesellschaftliche Verbote und soziale Tabus in ihrer Vollendung überschreiten und somit, im Sinne Batailles (1994), transgressive Übergänge begründen. Transgression findet ihre Motivation innerhalb des Exzesses der Liebe. Liebe kann somit als mimetisches – und nach Turner/van Gennep (1989; 2003; 2009/1999) rituelles – Muster innerhalb filmischer Realitäten wiedererkannt werden.

Ein gutsituierter Senior erstickt in *Liebe* seine Ehefrau, nachdem diese nach einem Schlaganfall pflegebedürftig und bettlägerig wurde (Arndt, Heiduschka, Katz, Ménégos & Haneke 2012). In *The Danish Girl* unterstützt eine junge Frau ihren transidenten Partner in den 1930er Jahren nach Kräften, eine der ersten geschlechtsangleichenden Operationen der Medizingeschichte an sich vornehmen zu lassen (Bevan, Fellner, Harrison, Hooper, Mutrux, & Hooper 2015). In *Love* (Chioua, Maraval, Noé, Sant'Anna, Teixeira, Weil & Noé 2015) wird ein Mann von seiner Vergangenheit eingeholt, als er Jahre nach dem Ende der Beziehung erfährt, dass seine erste große Liebe vermisst wird, und in *To Die Like A Man* (Nora, Sigalho & Rodrigues) stirbt eine portugiesische Transperson mit dem unerfüllten Traum, sich mit ihrem Sohn auszusöhnen.

Alle diese Situationen thematisieren filmische Darstellungen von Liebe. Sie zeigen jedoch lediglich Ideen, was Liebe sein und wie sie sich ausdrücken kann. Dabei wird der Begriff „Liebe“ nicht selten mehrdeutig und zweifelhaft, unklar oder ambivalent gehalten, was sich schon im vorherigen kurzen Abriss zeigt.

Liebe ist oft ein Dazwischen, das sich einer klaren Definition entzieht und genau das soll mit der Auswahl der Beispiele verdeutlicht werden. Allen Darstellungen ist neben der Ambivalenz der Idee von Liebe generell auch die Verdeutlichung des Übergangscharakters gemein, der Liebe zugesprochen wird. Liminalität kann daher als genereller Faktor innerhalb von Liebesbeziehungen betrachtet werden. Mit Turner (1989; 2003; 2009) und van Gennep (1999) können nicht nur Phasen einer Liebesbeziehung als liminal definiert werden, sondern auch Befindlichkeiten und Situationen einzelner Personen und somit auch Figurenkonstellationen im Film. In den vorliegenden Beispielen dient Liminalität augenscheinlich als Motivation und Ausgangspunkt für – mit Bataille (1994) gesprochen – transgressive Momente. Der Übergang richtet sich dabei zumeist gegen ein soziales Tabu oder Verbot, das überschritten wird. Um diesen Vorgang genauer zu definieren, werden die zu Beginn genannten Filme im Stil der beiden von Kuchenbuch (2005) und Stiglegger (2006) praktizierten filmanalytischen Vorgehensweisen näher betrachtet. Nach Kuchenbuch werden Filmsequenzen auf einzelne, theoretisch

erarbeitete Aspekte hin untersucht. Rückbezüge auf den theoretischen Diskurs werden dabei als wichtig erachtet, da dieser die Analyse lenkt und die notwendige theoretische Rahmung für ihr Verständnis bietet. Für diesen Aufsatz liegt der Schwerpunkt der Analysen auf plotgebundenen, inhaltlichen Aspekten. Figurenkonzeptionen und -konstellationen sowie Handlungen und Dialoge bilden den Mittelpunkt der Betrachtungen. Gesichtspunkte wie Lichtsetzung, Farbgestaltung, Kamerawinkel und Schnittabfolgen werden nur einbezogen, wenn sie für die Erläuterung eines speziellen theoretischen Aspekts von Bedeutung sind. Dieses punktierte Verfahren lehnt sich an die filmanalytische Vorgehensweise Stigleggers (2006) an. Es dient der Steigerung der Prägnanz einzelner Aussagen, vor allem im Hinblick auf eine reflektierte, diskursanalytisch basierte, werkimmanente Analyse. Aus demselben Grund werden nur einzelne Filmsequenzen genauer betrachtet. Eine umfassende, detaillierte Analyse der einzelnen Filme wäre im Rahmen dieser Ausführungen ausufernd und daher wenig zielführend. Am Ende der Analysen steht die Beantwortung der Fragen nach dem Zusammenhang von Liminalität, Transgression und sozialem Tabu. Der Tabubruch zieht nicht selten Konsequenzen bezüglich der Positionen der Figuren im gesellschaftlichen Gefüge des Films nach sich, die ebenfalls genauer betrachtet werden.

Es ist bei dieser Untersuchung davon auszugehen, dass es sich ausschließlich um Interpretationen und Vorstellungen von Liebe handelt, die ebenso ambivalent sind, wie der Gegenstand selbst. Der Analysekorpus ist daher vorwiegend thematisch ausgewählt. Dabei wird versucht, ein möglichst breites Spektrum unterschiedlicher Darstellungen von Liebe zu präsentieren. Dies umfasst nicht nur die Liebe zwischen verliebten Personen generell oder zwischen Elternteil und Kind, sondern auch Liebe innerhalb einer langen Ehe, abstraktere Formen der Liebe zum Leben und zur Kunst und allumfassende Liebe, die über räumliche Trennung und Tod hinausgeht. Die Beispiele fassen offensichtlich nur einen Bruchteil des Feldes filmisch dargestellter Liebesbeziehungen, thematisieren aber die aus dem Theoriediskurs entnommenen Aspekte klar und stringent. Dies macht eine Diskursanalyse nicht nur fruchtbar, sondern öffnet das Thema außerdem für Anschlussbetrachtungen, die über filmwissenschaftliche Disziplinen hinausgehen. Um die Auswahl weiter einzuzugrenzen, enthält der verwendete Korpus ausschließlich Werke aus dem vergangenen Jahrzehnt, sodass speziell

der aktuelle filmische Diskurs der Darstellung romantischer Liebe aufgegriffen wird. Der Aufsatz unternimmt den Versuch, die Ungewissheit und Vieldeutigkeit der gewählten Narrative von Liebe vergleichend zu betrachten, um Gemeinsamkeiten herauszustellen und Darstellungsmuster innerhalb der Narrative aufzudecken. Ziel ist es herauszufinden, ob sich ein werkübergreifendes Schema ableiten lässt und wie dieses mit dem Literaturdiskurs verwoben ist. Der Aufsatz versteht sich dabei als eine erste qualitative Auseinandersetzung bezüglich der Frage nach dem Zusammenhang von Liebe, Liminalität, Transgression und sozialem Tabu im zeitgenössischen Spielfilm. Zuallererst muss betrachtet werden, wie Liminalität, Verbot und Überschreitung miteinander in Zusammenhang stehen. Liminalität wird dazu im Folgenden mit Victor Turner definiert. Turner charakterisiert die liminale Phase angelehnt an Arnold van Gennepes Schwellen- bzw. Umwandlungsphase, als die Phase zwischen der Trennung aus einem alten System und der Angliederung an ein neues System (Turner 2009, 34f). Der Begriff der Liminalität wird dabei vom Lateinischen „limen“ (dt. Schwelle) abgeleitet und bezieht sich ausschließlich auf Übergänge, die menschliche Individuen durchlaufen. Dabei kann es sich beispielhaft um Übergänge

*„von einer Zeit des Friedens zu einer Zeit des Krieges, von einer Zeit der Krankheit zu einer Zeit der allgemeinen Gesundheit, von einem früheren soziokulturellen Zustand zu einem neuen Zustand“*  
(Turner 2009, 35)

handeln. Nach Turner sind diese Übergänge immer von ritualisierter Struktur, was bereits vermuten lässt, dass sie nach einem widerkehrenden Muster verlaufen. Sie betreffen, Turners These folgend, jede Phase des sozialen Zusammenlebens, so auch Liebesbeziehungen im Allgemeinen. Liminale Phasen werden für diesen Aufsatz als Momente definiert, in denen eine Filmfigur, angetrieben von Liebe, einen Gefühls- oder Seinszustand verlässt und in einen anderen hinüberwechselt. Auch dem Transgressionsbegriff Batailles, wie er hier Verwendung findet, liegt das Übertreten einer Schwelle inne. Eine existierende Regel wird gebrochen und das Gesetz, an das sie bindet wird für den Moment der Transgression außer Kraft gesetzt.

*„Every culture has its own defined and accepted limits, which are made by collective agreement.“*

*Reaching and transgressing these limits amounts to the transgression of an interdiction, of a taboo,*

beschreibt Marcus Stiglegger (2017) diese Übertretung.

*„Bataille's idea of crossing boundaries in order to gain (sexual) sovereignty is a firmly established but very ambivalent concept within modern philosophy“*,

das nicht zuletzt wegen seiner Ambivalenz auch in anderen Kontexten Verwendung findet.

*“Similarly to Nietzsche, Foucault and Bataille oppose a definition **ex negativo**. Instead they understand transgression as an act of cultural release.”*

(Stiglegger 2017, Hervorhebung im Original),

heißt es weiter. An dieser Definition orientiert sich auch der vorliegende Aufsatz. Transgression wird als Übertretung kultureller Regeln betrachtet, die nicht zwingend einer sexuell motivierten Souveränität dient, aber dennoch an genaue Voraussetzungen gebunden ist. Diese Voraussetzungen sind, gleich der Überschreitung bei Turner, ritualisiert und widerkehrend.

Für diesen Aufsatz gilt es daher zu betrachten, wie genau die rituellen Muster im Moment der Liminalität, also des Schwebezustands während der Überschreitung, getrieben durch Liebe, aussehen und in welchen Momenten Transgression sichtbar wird.

## Liminale Grenzüberschreitung in *Liebe*

In *Liebe* sind solche liminalen Phasen der Hauptfiguren deutlich erkennbar. Das Ehepaar Georg und Anna befindet sich nach dem Übergang vom Berufsleben in den Ruhestand in einer Schwellenphase zu Krankheit, hohem Alter und schlussendlich Tod. Anna gerät durch einen Schlaganfall als erste in eine lebensverändernde Situation, die auch Georgs Leben beeinflusst. „Der Übergang von einem zum anderen Zustand ist buchstäblich gleichbedeutend mit dem Abstreifen des alten und dem Beginn eines neuen Lebens“, schreibt van Gennep (1999, 167) und zieht dabei eine Parallele, die es auch im vorliegenden Beispiel ganz bildlich zu betrachten gibt. Anna wird von

einer selbständigen Rentnerin zum Pflegefall, Georg vom Ehemann zum Krankenpfleger. Beide Leben ändern sich parallel, da sie sich gegenseitig beeinflussen. Schlussendlich überschreitet Georgs Frau die Schwelle vom Leben in den Tod und er selbst wird vom unschuldigen Lebenspartner zum Mörder.

Georg tötet seine Frau, nachdem diese nach wochenlanger Pflege die Nahrungsaufnahme verweigert und er sich in seiner Verzweiflung nicht anders zu helfen weiß. Er drückt solange ein Kissen auf ihr Gesicht, bis sie erstickt (Arndt, Heiduschka, Katz, Ménégos & Haneke 2012, 01:44:30f). Dieser letzte Übergang stellt nicht nur eine liminale Phase der Beziehung zwischen den beiden, sondern im Sinne Batailles pure Transgression dar, denn Georg widersetzt sich dem Verbot des Tötens.

*„Der Satz ‚Das Verbot ist da, um verletzt zu werden‘ soll die Tatsache verständlich machen, daß das Verbot zu töten, obwohl allgemeingültig, nirgends dem Krieg im Wege gewesen ist. Ich bin sogar überzeugt, daß der Krieg ohne das Verbot unmöglich, unvorstellbar ist!“*

heißt es bei Bataille (1994, 64). Transgression definiert sich also nicht nur durch die Überschreitung eines Tabus an sich, sondern geht weit darüber hinaus, indem sie das Verbot selbst mit Sinn konnotiert. Wäre Töten nicht verboten, hätte es auch im Krieg keine schockierende, negative und somit transgressive Wirkung. Daher handelt es sich keinesfalls um anarchieähnliche Verhältnisse, sondern lediglich um das Außerkraftsetzen bestehender Regeln für einen eingegrenzten Zeitraum. Dies wird in *Liebe* treffend nachvollzogen, als der Protagonist seiner Frau das Leben nimmt. Bei Bataille heißt es:

*„Leben ist seinem Wesen nach Exzess, es ist die Verschwendung von Leben. Grenzenlos schöpft es seine Kräfte und seine Hilfsquellen aus; grenzenlos vernichtet es, was es geschaffen hat. Die Masse der lebenden Wesen bleibt passiv in diesem Treiben. Im Äußersten jedoch sind wir entschlossen, zu bejahen, was unser Leben in Gefahr bringt.“*  
(Bataille 1994, 85)

Georg befindet sich im Äußersten als er seiner Frau beim geistigen und körperlichen Verfall zusieht.

„Deiner Mutter geht's wie es zu erwarten war, gleichmäßig schlecht. Sie wird mehr und mehr zu einem völlig hilflosen Kind. Das ist traurig und demütigend für sie und für mich auch und sie möchte in diesem Zustand nicht gesehen werden“,

erklärt er seiner Tochter Eva (Arndt, Heiduschka, Katz, Ménégos & Haneke 2012, 01:31:21ff). Anna befindet sich in einer Liminalität, die für ihre Familie kaum aushaltbar scheint. Georg kennt schlussendlich keinen anderen Ausweg, lässt sich von seinen Emotionen überwältigen und beendet den Übergang in den Tod seiner Frau eigenhändig. In solchen Fällen

„kann uns das Objekt, nach dem wir am glühendsten verlangen, leicht zu unbesonnener Verausgabung führen und uns zugrunde richten“

(Bataille 1994, 85),

postuliert Bataille weiter. Die Liebe, die der Rentner zu seiner kranken Ehefrau empfindet, dient als Antrieb das Tabu zu brechen und alle Konsequenzen auf sich zu nehmen.

„In dem Maße, wie sie es können [...], nehmen die Menschen die größten Verluste und die größten Gefahren auf sich. Wir glauben gern das Gegenteil, weil sie wenig Kraft besitzen. Aber wenn ihnen Kraft zuwächst, sind sie sofort bereit, sich zu verausgaben und sich der Gefahr auszusetzen.“

(Bataille 1994, 85)

*Liebe* thematisiert die sozialen, rechtlichen oder persönlichen Konsequenzen, die der Mord für Georg haben könnte, schlussendlich nicht. Dennoch ist anzunehmen, dass ihn sein Handeln in Gefahr bringt. Er verschließt die Türe zum Krankenzimmer, in dem die Leiche seiner Frau liegt und klebt sie ab (Arndt, Heiduschka, Katz, Ménégos & Haneke 2012, 01:49:30ff). Er trifft Vorkehrungen, der Gefahr zumindest vorerst aus dem Weg zu gehen. Der Ort des Verbrechens soll für niemanden zugänglich sein, es soll niemand eindringen können und es soll auch nichts – vor allem vermutlich kein Geruch – von innen austreten können. Er wird zu einem besonderen, wenn man so will, heiligen Ort, und das Verbrechen, das darin begangen wurde zu einem Sakrileg.

„Diese Übertretungen sind indes nach wie vor Sakrilege. Sie stellen die Regeln in Frage, die noch am Vorabend hochheilig und unverletzlich waren und es Tags darauf auch wieder sein werden. Im Grunde haben sie die Funktion kapitaler Sakrilege“.

(Bataille 1994, 66)

Die nächste Szene bestätigt diese These ebenfalls. Sie zeigt Tochter Eva, die allein die leere Wohnung betritt und sich im ehemals abgeklebten Zimmer der toten Mutter niederlässt, um das Geschehen auf sich wirken zu lassen. In jedem Fall suggeriert diese Ellipse, dass die allgemeingültige Ordnung wiederhergestellt ist. Die Transgression hat stattgefunden und die Welt ist danach für alle Außenstehenden wieder zur Normalität zurückgekehrt.

„Oft ist die Überschreitung des Verbots nicht weniger an Regeln gebunden als das Verbot selbst. **In diesem Augenblick und bis hierher ist das und das möglich** – das ist die Bedeutung der Überschreitung.“

(Bataille 1994, 65, Hervorhebung im Original)

Ist der Augenblick vorbei, kehrt die Welt wieder zu ihrem Ausgangszustand zurück und die Konsequenzen bleiben oft nur für die unmittelbar vom transgressiven Ereignis betroffenen Personen spürbar; so auch in *Liebe*.

## Liminalität und Tod in *To Die Like A Man*

Ein ähnlicher Zusammenhang zwischen Liminalität, Liebe und transgressiven Überschreitungen kann an weiteren Beispielen belegt werden. Das portugiesische Drama *To Die Like A Man* (Nora, Sigalho & Rodrigues 2009) greift neben Liebe in einer Lebensgemeinschaft noch eine andere Form von Liebe auf: die zwischen Elternteil und Kind. Tonia, eine portugiesische Dragqueen hat einen Sohn, Zé Maria. Dieser kommt mit dem Leben seines Vaters als Frau nicht zurecht. Tonias Freund Rosario ist ebenfalls unglücklich mit der gemeinsamen Beziehung. Er wünscht sich auch physisch eine Frau als Partnerin, kann Tonia wegen seiner Heroinsucht jedoch nur begrenzt unterstützen. Tonia hat diesen Wunsch ebenfalls, wird jedoch von Angst und Geldmangel zurückgehalten. Außerdem weiß sie, dass sie krank ist, da ihr Körper die eingesetzten Brustimplantate nicht annehmen

will. Schlussendlich stirbt Tonia an einer Infektion, alleine in einem Krankenzimmer – in Gedanken jedoch bei den Menschen, die sie liebt.

Hier wird die Transgression des Todes ebenfalls mit Liebe in Verbindung gebracht, begründet durch die Ambiguität der Figur. Tonia begreift sich sowohl physisch als auch psychisch weder als Mann noch als vollkommene Frau. „Und was bist du? Eine Frau?“ fragt ihr Liebhaber sie einmal vorwurfsvoll. „Fang nicht wieder damit an!“ ist die Antwort. „Ganz Unrecht hat er nicht!“ wirft eine Bekannte ein. „Ich mag vielleicht keine Frau sein, aber viele denken, ich sei seine Mutter“, antwortet Tonia (Nora, Sigalho & Rodrigues 2009, 00:49:30ff). Victor Turner bezieht sich ebenfalls auf diesen Zwischenzustand:

*„In der mittleren ‚Schwellenphase‘ ist das rituelle Subjekt (der Passierende) von Ambiguität gekennzeichnet; es durchschreitet einen kulturellen Bereich, der wenig oder keine Merkmale des vergangenen oder künftigen Zustandes aufweist.“*  
(Turner 2003, 251)

Liminalität enthebt das Subjekt somit der sozialen Verankerung, in der es sich innerhalb des Schwebezustands nicht mehr klar verorten kann. Auch Tonia kann offenbar weder zu ihrem Freund noch zu ihrem Sohn eine funktionierende Beziehung aufbauen, da beide mit ihrem Zwischenstatus nicht zurechtkommen. Obgleich sie alles versucht, sich rührend um beide zu kümmern, sind ihre Mühen vergebens. Im Tod, der eine Verschwendung von Leben und daher ebenfalls eine Überschreitung darstellt, wird die Ambiguität beendet.

Die Implantate, die den männlichen Körper zu einem teils weiblichen Erscheinungsbild umformen, werden zuvor wegen der Infektion entfernt. Tonia stirbt – wie der Titel des Films verdeutlicht – zumindest physisch in Männergestalt. In diesem Moment kann sich der/die ProtagonistIn ganz bildlich beiden zuvor entfremdeten Personen annähern. Liebhaber Rosario ist da, um Tonia zu pflegen und Sohn Zé Maria erscheint ebenfalls, um sich die entschuldigenden Liebesgeständnisse seines Vaters, den er nie als Mutter akzeptieren konnte, anzuhören. Der Film lässt offen, ob diese Szene wirklich stattgefunden hat oder allein dem Wunschdenken der sterbenden Person entsprungen ist. Dennoch ist es die stärkste Annäherung der Figuren im gesamten Film.

Bataille thematisiert die Transgression des Ster-

bens ganz explizit als Grenzüberschreitung.

*„Sie öffnet einen Zugang zu dem, was jenseits der gewöhnlichen Grenzen liegt, aber sie bewahrt diese Grenzen. Die Überschreitung geht, über eine **profane** Welt, deren Grenzen sie ist, hinaus, ohne sie zu zerstören. Die menschliche Gesellschaft [...] setzt sich gleichzeitig – oder nacheinander – aus der **profanen** Welt und aus der **heiligen** Welt zusammen, die ihren beiden sich ergänzenden Formen sind. Die **profane** Welt ist die der Verbote. Die **heilige** Welt steht begrenzten Überschreitungen offen. Sie ist die Welt des Festes, der Herrscher und der Götter.“*

(Bataille 1994, 67, Hervorhebung im Original)

Mit dem Eintritt in den Tod wird eine Sphäre jenseits des Profanen erreicht, die Grenzüberschreitungen ermöglicht, die im Leben unmöglich scheinen.

*„So sind unabhängig von Ort und Zeit zwei große Trennungen für alle Gesellschaften charakteristisch: die geschlechtliche Trennung zwischen Männern und Frauen und die magisch-religiöse Trennung zwischen dem Profanen und dem Sakralen“*

(van Gennep 1999, 181),

heißt es bei Arnold von Gennep, der damit auf die Möglichkeiten transgressiver, geschlechtlicher Übergänge hindeutet. Beide von ihm genannten Trennungen werden im Tod Tonias aufgehoben. Sterben kann daher, wie bereits angedeutet, als ultimative Transgression verstanden werden. Bataille gibt zu bedenken:

*„zwei Dinge sind unvermeidlich: wir können nicht vermeiden, zu sterben, und wir können auch nicht vermeiden, die Grenzen hinter uns zu lassen. Sterben und die Grenzen hinter sich lassen ist übrigens ein und dasselbe.“*

(Bataille 1994, 135)

## Vom Scheitern der Transgression in *The Danish Girl*

In Anbetracht dieser Erkenntnisse stellt sich die Frage, was passiert, wenn keine Überschreitung stattfindet. Generell ist nämlich nicht davon auszugehen, dass auf eine liminale Phase in jedem Fall Transgression folgt. Um dies beispielhaft aufzuzeigen, wird *The Danish Girl* (Bevan, Fellner,

Harrison, Hooper, Mutrux, & Hooper 2015) einer genaueren Betrachtung unterzogen.<sup>1</sup> In diesem Drama sind die Schwellenphasen der Figuren ebenfalls deutlich erkennbar.

Einar Wegener lebt mit Frau Gerda ein bewegtes Künstlerleben und steht ihr immer wieder für ihre Portraits Modell. Dazu schlüpft er manchmal auf ihren Wunsch in Frauenkleidung und schafft damit zunächst eine Kunstfigur, die beide scherzhaft Lili taufen. Lili kommt dann und wann zu Besuch, steht Gerda Modell und verschwindet wieder. Nach und nach bemerkt Einar jedoch, dass Lili mehr als eine Portrait-Rolle ist, sie ist ein Teil seiner Persönlichkeit, der immer dominanter wird. Einar befindet sich daher im Schwellenübergang, eine gravierende Änderung seiner Identität vorzunehmen und das Leben als Mann in eines als Frau zu übertreten.

An dieser Stelle muss ein wesentlicher Unterschied zu den vorherigen Filmbeispielen verdeutlicht werden: Der letztendliche Bruch mit sozialen Tabus wird hier zunächst nur angedeutet. Obgleich das Leben als Transperson in den 30er Jahren unsicher war und nicht offen getätigt werden konnte, gab es kein allgemeingültiges Verbot, das dies untersagte. Dennoch gibt es im Film immer wieder Momente, in denen die Liminalität der Figur Lili/Einar deutlich sichtbar wird. Der durch Turner als rituell definierte Übergang wird vor allem bei Einars erstem Auftritt als Lili in der Öffentlichkeit sichtbar.

*„Die Liminalität meint also eine Zwischenphase, in der Personen und Gruppen nach ritueller Ablösung von ihrem bisherigen sozialen Status, von ihrer sozialen Rolle [...] eintreten und die sie [...] mit der Einnahme einer neuen sozialen Position wieder verlassen.“*  
(Wagner-Willi 2001, 228)

Dieser rituelle Aspekt wird auch im Film thematisiert.

Einar legt in einem rituellen Verkleidungsspiel weibliche Kleidung an, schminkt sich und geht in einer neuen sozialen Rolle, als Frau, mit Gerda zu einem Ball. In dem Moment, als Gerda ihre Begleitung als Einars Cousine Lili vorstellt, ist der Rollenwechsel vollendet und die Liminalität zumindest temporär überschritten (Bevan, Fellner, Harrison, Hooper, Mutrux, & Hooper 2015, 00:27:00ff). Die Figur Lili wird dabei auf performativ-rituelle Weise konzipiert. Judith Butler begreift den Körper als „Oberfläche und Bühne einer kulturellen Einschreibung“ (Butler 2012, 191) und bezieht sich damit auf derartige Momente der performativen Konzeption von Körperrealität. Die liminale Übergangsphase, die auch dieses Analysebeispiel auszeichnet, wird daher als eine „in ausgesprochenem Maße **performative** Phase“ (Wagner-Willi 2001, 229, Hervorhebung im Original) bezeichnet und „ist geprägt durch Spontanität und Gleichheit, durch die Entfaltung kreativer, stark mit sinnlich-körperlichen Erfahrungsmodi verbundener Fähigkeiten“ (Wagner-Willi 2001, 229). Auch dies zeigt sich in *The Danish Girl*. Gerda gerät in eine wahre Erfolgsphase, als sie beginnt Portraits von Lili zu zeichnen und zu verkaufen. Die Beziehung des Paares lebt auf und schöpft Energie aus der Ambiguität. Einars Performance als Lili wird zu einem festen Bestandteil des Zusammenlebens. Gerda versucht zwischenzeitlich zwar ihren Mann aus der Liminalität seiner Geschlechterrolle herauszuziehen, doch das gelingt ihr nicht. „Wir müssen aufhören! Du musst aufhören, Einar.“ Er antwortet: „Ich werde es versuchen!“ (Bevan, Fellner, Harrison, Hooper, Mutrux, & Hooper 2015, 00:36:05) und deutet ein schlussendliches Scheitern der Überwindung damit bereits an.

Lediglich in dem Moment als Gerda klar wird, dass Einar endgültig als Lili leben möchte, gibt es eine kurze Grenzüberschreitung, die auch unmittelbare Konsequenzen nach sich zieht. Gerda stürzt aus dem Haus und trifft sich mit Hans,

betrachtet, was in Anbetracht dessen nicht korrekt ist.

Auch blieb Gerda nicht bis zum Ende bei Lily. Sie verließ sie, nachdem ihre Ehe vom dänischen König annulliert wurde, da zwei Frauen gesetzlich keine Ehe führen durften. Dies soll hier jedoch als Randbemerkung stehenbleiben, da es für den Film als autarkes Kunstwerk – als das ich ihn in dieser Analyse betrachte – keinen Unterschied macht. Die biographische Richtigkeit ist für die vorliegende Untersuchung unerheblich. Es geht hier lediglich um die Liminalität, in der sich die Filmfigur befindet und diese wird nicht von der Tatsache beeinträchtigt. Die Analyse wird den Film daher so annehmen, wie er sich selbst begreift und darstellt.

<sup>1</sup> Einführend eine Randbemerkung zum Film selbst: Das Drama beruht auf der biographischen Geschichte von Einar bzw. Lili Elbe, der/die in den 30er Jahren eine geschlechtsangeleichende Operation vornehmen ließ. Ich möchte an dieser Stelle darauf hinweisen, dass der Film bezüglich seiner biographischen Darstellung kritisch zu betrachten ist. Während der operativen Eingriffe wurden bei Lili Elbe Ovarien gefunden, was im Film lediglich durch Bauchschmerzen angedeutet wird. Dies weist darauf hin, dass die bei der Geburt als männlich definierte Person nach derzeitigen medizinischen Richtlinien als intersexuell zu betrachten ist. *The Danish Girl* wird nicht selten als Film über eine Transperson

einem befreundeten Kunsthändler und Schuldfreund von Einar. Hans und Gerda küssen sich, was für sie einem Ehebruch gleichkommt. Sie löst sich jedoch sofort aus der Situation und kehrt nach Hause zurück, womit die Transgression erneut abgebrochen wird. Bataille spricht der Ehe grundsätzlich einen Überschreitungscharakter zu, da sie einen Bund bezeichnet, dem Erotik und Sexualität inhärent liegt.

*„Die Erotik zeigt die **Kehrseite** einer Fassade, deren einwandfreies Außere [sic!] nie in Abrede gestellt wird: auf der **Kehrseite** enthüllen sich **Gefühle**, Körperteile und Gewohnheiten, deren wir uns gewöhnlich **schämen**. Sagen wir es mit Nachdruck: dieser Aspekt, der der Ehe fremd zu sein scheint, ist stets in ihr gespürt worden.“*  
(Bataille 1997, 106f, Hervorhebung im Original)

Insofern ist es nicht erstaunlich, dass Teile der Grenzüberschreitung bezüglich Einars/Lilis Sexualität zum Alltag innerhalb der Ehe werden können. Auch kann man in dieser Idee einen Erklärungsansatz für das Scheitern der Überschreitung von Einars Liminalität finden.

*„Die Sexualität wird in ihrer Verselbständigung zur Feier zunächst des emotionalen und schließlich des physischen Todes“,*

schreibt Stiglegger, rückbezogen auf die Transgressionstheorie Batailles (2006, 81).

Exzess und Verschwendung sind innerhalb der Ehe jedoch sozialen Regeln unterworfen, erfahren keine Verselbständigung mehr und entfalten ihre ursprünglich transgressiven Wirkungen nicht mehr in Gänze. Denn

*„wirklich in Gang gesetzt werden Grenzüberschreitungen indes nur dann [...], wenn ein Exzess im Raum steht, in dessen Verlauf Energie vergeudet und Verschwendung zelebriert wird, bei dem Menschenkörper sich verausgaben, geopfert werden und sich selbst bewusst opfern – wenn also ein mächtiges **Umsonst** aufmarschiert, das neue Erlaubnis- und Erkenntnisformen schenkt und die Ekstase zu inneren Erfahrung macht.“*  
(Benkel 2016, 122f)

Diese Art der Verschwendung findet innerhalb der Ehe in *The Dansih Girl* nicht statt und die

Liminalität wird nicht unterbrochen.

Für eine endgültige, physische Umwandlung muss Einar sich geschlechtsangleichenden Operationen unterziehen, bei denen er stirbt. Als Voraussetzung für Eingriffe wird seine Ehe zusammen mit seinem Status als Mann annulliert. Dann erst kann eine Entgrenzung der Sexualität stattfinden. Sie wird zum Exzess, zur Verschwendung und zur Feier und die Position der Figur wird damit für Überschreitungen geöffnet. Der Tod wird hier, ebenso wie in den vorangegangenen Filmen, als endgültige Überschreitung aller vorhandenen Grenzen und Regeln gedeutet. Lili/Einar kann die Grenze zwischen Mann und Frau erst vollkommen überschreiten, als er/sie stirbt.

### Assoziative Grenzüberschreitung in *Love*

Als abschließendes Beispiel wird der Komplex aus einer vierten Perspektive untersucht und betrachtet, wie sich die herausgearbeiteten Zusammenhänge auf der Ebene der *Mise en Scène* und der assoziativen Wirkung eines Films, außerhalb des stringenten Plots, darstellen.

In *Love* geht es, wie schon der Titel vermuten lässt, ebenfalls um romantische Liebe. Das Paar Electra und Murphy hat eine komplizierte Trennung hinter sich. Die Beziehung befand sich lange in einem liminalen Zustand zwischen Glück und Kummer, Zusammen- und Getrenntsein. Der Film beginnt, als Electras Mutter anruft, um Murphy über das Verschwinden ihrer Tochter zu unterrichten. Das Geschehen wird von diesem Moment an durchgängig durch die auktoriale und unzuverlässige Erzählperspektive Murphys' Erinnerungen erlebt. Die kurzen Sequenzen, die dagegen keine Rückblenden darstellen, verdeutlichen Murphys Angst vor der Bestätigung von Electras Tod und dem endgültigen Ende des Schwebezustands. „Oh mein Gott, das ist ein Alptraum. Ich wünschte, ich würd' nicht mehr existieren. Dieser Ort ist ein Käfig“, sind die ersten Sätze, mit der der innere Monolog die Position des Hauptdarstellers preisgibt (Chioua, Maraval, Noé, Sant'Anna, Teixeira, Weil, & Noe, 04.50:00ff). Dies ähnelt dem, was Victor Turner als „das Zwischenmenschliche“ begreift und mit dem Begriff „spontane Communitas“ (Turner 1989, 132f) bezeichnet. Er umschreibt diese Phase vor dem Übergang wie folgt:

*„Die große Versuchung des Menschen, der meist*

*Utopisten erliegen, besteht darin, an den guten und angenehmen Eigenschaften dieser Phase festzuhalten, um nicht den wohl notwendigen Härten und Gefahren der nächsten Phase Platz machen zu müssen.“*

Diese Phase durchlebt Murphy dank seiner Erinnerungen, sie ist

*„reich an, meist angenehmen, Gefühlen, [...] hat etwas ‚Magisches‘ an sich. Subjektiv vermittelt sie das Gefühl grenzenloser Macht.“*  
(Turner 1989, 135)

Macht drückt sich in *Love* vor allem durch exzessive Sexualität aus. Murphy scheint sich kaum an etwas Anderes zu erinnern als sexuelle Erlebnisse mit Electra.

Schon Butler postulierte mit Verweis auf Foucault, „daß Sexualität und Macht deckungsgleich sind“ (Butler 2012, 143). Eine solche Art von Macht kann, wie sich in der Beziehung in *Love* zeigt, stabilisierend wirken. Butler postuliert, dass

*„die ‚Identität‘ durch die stabilisierenden Konzepte ‚Geschlecht‘ (sex), ‚Geschlechtsidentität‘ (gender) und ‚Sexualität‘ abgesichert wird“.*  
(Butler 2012, 38, Hervorhebungen im Original)

Das scheint auch bei Electra und Murphy der Fall. Beide sind mit ihrer Identität als Paar sicher, die Murphy im Nachhinein ausschließlich über die gemeinsame Sexualität definiert. Dennoch kann, so Turner, dieser Zustand nicht ewig andauern. Denn meist ist das Leben

*„reich an objektiven Schwierigkeiten: Entscheidungen müssen getroffen, Neigungen den Wünschen und Bedürfnissen der Gruppe geopfert und psychische wie soziale Hindernisse auf eigene Kosten überwunden werden.“*  
(Turner 1989, 135)

Mit derartigen Schwierigkeiten sehen sich beide alsbald konfrontiert. Sie versuchen die Hindernisse zu überwinden, was durch die Erinnerungen Murphys gefiltert, ebenfalls ausschließlich auf Rauschmittel- und Sexexzesse beschränkt scheint und dazu führt, dass die stabilisierende Macht der Sexualität zunehmend destruktiver wird. Butler greift auch dieses Phänomen auf.

*„Im Gegenzug [zur Stabilisierung der Identität,*

*Amn. L.S.] sieht sich die ‚Person‘ selbst in Frage gestellt, sobald in der Kultur ‚inkohärent‘ oder ‚diskontinuierlich‘ geschlechtlich bestimmte Wesen auftauchen, die Personen zu sein scheinen, ohne den gesellschaftlich hervorgebrachten Geschlechter-Normen (gendered norms) kultureller Intelligibilität zu entsprechen“.*

(Butler 2012, 38, Hervorhebungen im Original)

In *Love* findet sich Diskontinuität an verschiedenen Stellen, besonders bildlich auf einer Party, auf der Electra und Murphy eine Transperson zum Sex treffen (Chioua, Maraval, Noé, Sant’Anna, Teixeira, Weil, & Noe, 01.42.40ff). Aus der elliptischen Erzählweise geht nicht hervor, wie die Begegnung endet, dennoch wird der Konflikt mit den von Butler thematisierten gesellschaftlich hervorgebrachten Geschlechternormen deutlich. Murphy hat enorme Schwierigkeiten, sich auf den/die ihm ungewöhnlich erscheinende/n SexpartnerIn einzulassen und beginnt, sich und seine Entscheidungen grundlegend in Frage zu stellen. Schlussendlich wirkt es, als zwingt der Film *Love* in seiner ganzen Konzeption geradezu, der in diesem Aufsatz erläuterten Lesart zu folgen und den Zusammenhang zwischen Liminalität, Verschwendung und transgressivem Übergang zu erkennen. Auch die Bildsprache des Films ist diesbezüglich konnotiert. Electra wird in Murphys Erinnerungen mit der Farbe der Liebe, Rot, verbunden. Zum einen ihre Kleidung, etwa ein roter Rollkragenpullover, eine Jacke oder rote Strümpfe. Zum anderen die Bettwäsche, in der beide miteinander liegen, die Umgebung oder das Licht, in das sie getaucht sind. Dagegen ist die Realität, in der sich Murphy mit seiner Freundin Omi zwischen den Rückblenden befindet, grau oder weiß, steril und eintönig. In seiner Erinnerung an deren positive Anfänge ist sie allenfalls Rosé, eine Mischung aus aufflammender Liebe und Sterilität. Als Mischung aus Weiß und Rot kann sie sogar als Hinweis auf den Tod der aufgeflamten Liebe hindeuten. Omi selbst ist auffällig oft in Gelb gekleidet, eine Farbe, die mit Neid und Missgunst in Verbindung steht. Diese kurzen Anrisse der Farbgestaltung in *Love* unterstreichen, dass eine bestimmte Lesart intendiert wird, die rein assoziativ funktioniert. Der Film verweist ständig auf Transgression. Immer wieder werden Grenzen überschritten und Tabus gebrochen, was dazu führt, dass die Figuren ständig von einer in eine neue Phase übergehen und somit eine immer wiederkehrende Liminalität entsteht.

Selbst nach der Trennung und Electras Verschwinden wird dieser Schwebezustand nicht aufgelöst.

*Love* lässt schlussendlich für Zuschauende und Hauptfigur offen, ob Elektra den Tod gefunden hat oder nicht. Zunächst lenkt der Film sogar von dieser Interpretation weg. „Falls du stirbst, habe ich diese Bilder um mich an dich zu erinnern“, sagt Murphy, als beide mit einer Polaroidkamera herumspielen. „Ich will nicht sterben“, antwortet sie. (Chioua, Maraval, Noé, Sant’Anna, Teixeira, Weil, & Noe, 00:46:30ff). „Wenn wir schlussmachen, würde ich wahrscheinlich verschwinden“ ist ein weiterer Satz Electras, der einen Selbstmord zunächst ausschließt (Chioua, Maraval, Noé, Sant’Anna, Teixeira, Weil, & Noe, 01:46:00ff). Dies steht jedoch im Gegensatz zu den untersuchten Thesen, die klar auf eine schlussendliche Grenzüberschreitung hindeuten. Obwohl diese nicht visualisiert wird, sind alle Szenen subjektive Erinnerungen Murphys und daher kaum verlässlich. Zelebrierte Verschwendung und Exzesse finden sich in *Love* im Überfluss und die ultimative Transgression des Sterbens scheint, wenn auch nur auf einer übergeordneten Ebene des Films, am Ende assoziativ zwingend.

## Schlussbetrachtung: Liminalität, Liebe, Verschwendung und Todestrieb

Alle betrachteten Beispiele haben den zu Beginn hinterfragten Zusammenhang zwischen romantischer Liebe, Liminalität, Übergang und Transgression unter verschiedenen Gesichtspunkten zu verdeutlicht.

Die Idee romantischer Liebe im Film kann sich, das hat der hier angeschnittene Diskurs belegt, auf sehr unterschiedliche Weise darstellen. Einerseits dient Liebe als Motivation, Liminalität zu beenden. Sie gibt Kraft zur Grenzüberschreitung, die über jedes Verbot hinausgeht und nicht selten einen Tabubruch nach sich zieht. Die Überschreitung manifestiert sich, wie nachgezeichnet wurde, ebenfalls auf verschiedene Weise. Wie sich in *Liebe* gezeigt hat, kann die Überschreitung problemlos Verbrechen legitimieren und bestehende Gesetze und Regeln temporär außer Kraft setzen. Liebe kann, wie im Fall Georgs, zu „unbesonnener Verausgabung führen und uns zugrunde richten“ (Bataille 1994, 85).

Der Film *Love* dagegen begreift den Komplex genteilig. Hier führt die Liebe zu Electra für Murphy dazu, in der Liminalität verweilen zu wollen, um nicht mit der nächsten, vielleicht härteren Phase der Beziehung konfrontiert zu werden.

„Zunächst müssen wir von unseren Gefühlen sagen, daß sie die Tendenz haben, unseren Gesichtspunkten eine persönliche Wendung zu geben“

(Bataille 1994, 38)

postuliert Bataille und beschreibt damit die individuelle Ambivalenz, mit der der Diskurs grundlegend begriffen werden muss. In jedem Fall sind Emotionen Triebkraft für Handlungen, die wiederum den sozialen Status beeinflussen, was sich in allen Beispielen gezeigt hat.

Als auffällige Gemeinsamkeit der individuellen Übergangssituationen wurde die Verbindung zum Tod herausgestellt. Tod beendet als letzter möglicher Übergang aus dem Leben hinaus nicht nur jede Liminalität, sondern wird in diesen Momenten als endgültige und somit ultimative Überschreitung aller Grenzen definiert. Er hebt das Subjekt seinem profanen Status, über alle Regeln, hinein in das Heilige. Was sich im Moment des Todes verändert, ist das grundlegende „In-der-Welt-Sein“ (Eliade 1998, 16) des Subjekts. Rückbezogen auf de Sade weist Bataille darauf hin, „daß nämlich der Liebesimpuls, bis zum Äußersten gesteigert, ein Todesimpuls ist“ (Bataille 1994, 43). Diese Idee lässt sich besonders treffend an *Liebe* nachvollziehen, denn Georg tötet seine Frau Anna aus Liebe, um ihr Leiden zu beenden. Auch an *To Die Like A Man* konnte diese Beobachtung nachgezeichnet werden, da Tonia erst im Tod eine Beziehung zu ihrem Liebhaber und ihrem Sohn aufbauen konnte.

„Der moderne, areligiöse Mensch [...] betrachtet sich nur als Subjekt und Agens der Geschichte, und er verweigert sich dem Transzendenten. [...] Der Mensch **macht sich** selbst und er kann sich nur in dem Maß selbst machen, in dem er sich selbst und die Welt entsakralisiert. Das Sakrale steht zwischen ihm und seiner Freiheit. Er kann nicht er selbst werden, ehe er nicht entmystifiziert ist. Er kann nicht wirklich frei sein, ehe er den letzten Gott getötet hat“.

(Eliade 1998, 175)

Diese Interpretation des Heiligen findet sich bei Eliade und verweist darauf, dass der

„Mensch **sich anders will**, als er sich auf ‚natürlicher‘ Ebene vorfindet, daß er bestrebt ist, sich nach dem idealen, in den Mythen geoffenbarten Bild zu **machen**“.

(Eliade 1998, 162, Hervorhebung im Original)

Dieses Bestreben sich selbstbestimmt zu formen und in der Welt zu verorten wird auch in *To Die Like A Man* und *The Danish Girl* untermalt. In beiden Fällen ankert die Ausgangssituation der Hauptfiguren in dem Verlangen nach Veränderung und danach die Liminalität hinter sich zu lassen und sich das Leben nach eigenen Vorstellungen zu gestalten. Die Transgression führt hier zu amoralischem Handeln, zum Verändern des eigenen Körpers und im übertragenen Sinn somit zum Töten des Schöpfergottes. Marcus Stiglegger definiert eben diese Art der Transgression als „Akt der kulturellen Befreiung“, in dem eine „Überschreitung der selbstgesetzten Grenzen“ stattfindet, die wiederum auf Nietzsches Idee vom Tod Gottes verweist, der sich hier manifestiert (Stiglegger 2006, 81).

*The Danish Girl* konnte darüber hinaus zeigen, dass diese Veränderung am eigenen Status von starken, performativen Tendenzen geprägt ist. In dem Moment, in dem das Subjekt selbstbestimmt über seinen Körper und seine Sexualität handelt, entstehen teilweise rituelle Übergänge, die Energien bündeln und freisetzen. Ebenfalls hat sich in diesem Beispiel verdeutlicht, dass Liminalität trotz allem nicht zwingend zu transgressiven Überschreitungen führt. „Die Transgression kann also nicht auf Wunsch herbeigezwungen werden, sondern bedarf einer latenten Bemühung, sich dieser so diffusen wie mächtigen Grenze zu nähern“ (Stiglegger 2006, 81). Zum Gelingen der Überschreitung müssen zumindest einige, der in diesem Aufsatz herausgestellten Zusammen-

hänge und Voraussetzungen von Verschwendung menschlicher Energien, Tabubruch und Todesnähe geschaffen werden. Nur wenn dies gelingt und das von rituellen Mustern geprägte Schema erfüllt wird, kann Überschreitung stattfinden und Liminalität transgressiv überwunden werden.

Schlussendlich hat ein Blick auf *Love* verdeutlicht, dass sich die erörterten Zusammenhänge nicht nur auf Ebene des Filmplots ausmachen lassen. Arbeitet ein Film, wie *Love*, mit Ellipsen und ohne konkrete Verweise durch Filmbilder, werden die Zusammenhänge an anderen Stellen der Filmkonzeption aufgefunden. Einerseits kann dies stilistisch, innerhalb der Mise en Scène erfolgen, andererseits assoziativ, durch die Erzähltechnik. Die Beziehung zwischen Liminalität, Liebe, Transgression und Tod ist daher tatsächlich als übergeordnetes Prinzip zu begreifen, das filmisch divers aber wiederkehrend aufgegriffen wird. Eine Schlussfolgerung, die der aktuelle filmwissenschaftliche Diskurs ebenfalls bestätigt.

„In zahlreichen Filmen, die den Komplex Liebe, Wollust, Begehren, Schmerz und Tod behandeln, spielt dieses prägnante Dreieck – Transgression, Todestrieb und Verschwendung – eine wesentliche Rolle“,

fasst Filmwissenschaftler Marcus Stiglegger (2006) die hier ausgeführten Beobachtungen zusammen und definiert damit jenen Komplex, der sich für den vorliegenden Aufsatz um den Parameter Liminalität erweitern lässt.

## Bibliographie:

- Bataille, G. (1994). *Die Erotik*. München.
- Benkel, T. Die rationale Organisation von Begrenzung. Zur Soziologie des sexuellen Rausches. In: Schetsche, M & Schmidt R.-B. (Hg.) (2016), *Rausch Trance Ekstase Zur Kultur psychischer Ausnahmezustände*. Bielefeld.
- Butler, J. (16. Auflage 2012). *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main.
- Eliade M. (1998). *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*. Frankfurt am Main.

- Bourdieu, P (1998). *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*. Frankfurt am Main.
- Gennep van, A. (1999). *Übergangsriten*. Frankfurt am Main.
- Kuchenbuch, T. (2005). *Filmanalyse. Theorien – Methoden – Kritik*. (2. Aufl.). Wien, Köln, Weimar.
- Peters, H. (Hg.) (2000). *Soziale Kontrolle. Zum Problem der Nonkonformität in der Gesellschaft*. Opladen.
- Stiglegger, M. (2006). *Ritual und Verführung. Schaulust, Spektakel & Sinnlichkeit im Film*. Berlin.
- Stiglegger, M. (2017). *Is Mark Of The Devil An Example Of Transgressive Cinema? Georges Bataille's Philosophy Of Transgression And The Cinema Of The 1970s*. Birmingham. Abgerufen von <http://www.cine-excess.co.uk/is-mark-of-the-devil-an-example-of-transgressive-cinema.html>, Zugriff am 12.09.2017.
- Turner, V. (1989). *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*. Frankfurt am Main.
- Turner V. (2003). Liminalität und Communiats. In: Belliger, A. & Krieger D. J. (Hg.), *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*. (2. Aufl.). Wiesbaden.
- Turner, V. (2009). *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*. Frankfurt am Main.
- Wagner-Willi, M. (2001). Liminalität und das soziale Drama. Die Ritualtheorie von Victor Turner. In: Wulf C., Göhlich M. & Zirfas J. (Hg.), *Grundlagen des Performativen*. München.

### Filme:

- Arndt, S., Heiduschka, V., Katz, M., Ménégos, M. (ProduzentInnen) & Haneke M. (Regisseur) (2012). *Liebe* [DVD]. Frankreich, Deutschland, Österreich: Vega Film, X Filme, Les Films du Losange, 122min.
- Bevan, T., Fellner, E., Harrison, A., Hooper, T., Mutrux, G. (ProduzentInnen) & Hooper, T. (Regisseur) (2015) *The Danish Girl* [Blu-ray]. Großbritannien, USA: Working Title, Pretty Pictures, 120min.
- Chioua B., Maraval, V., Noé, G., Sant'Anna, L., Teixeira, R., Weil, E. (Produzenten) & Noé, G. (Regisseur) (2015). *Love* [DVD]. Frankreich, Belgien: Les Cinémas de la Zone, Wild Bunch, Rectangle Productions, RT Features, Scope Pictures, 135min.
- Nora, J., Sigalho, M.J. (ProduzentInnen) & Rodrigues, J.P (Regisseur) (2009). *To Die Like A Man* [DVD]. Portugal: LTC, Scan Lab, Duran Doboí, Bóbis Portuguesa, 133min.

### Lioba Schlösser

MA, ist Doktorandin der Johannes Gutenberg-Universität Mainz und arbeitet an einem Dissertationsprojekt mit dem Arbeitstitel *Perspektiven filmischer Überwindung der bipolaren Geschlechternorm durch Rückgriffe auf mythisches Potenzial*. Sie studierte Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaft sowie der Medienkultur mit Schwerpunkt Filmwissenschaft und Geschlechterwissenschaften an der Universität Siegen. Ihre aktuellen Forschungsschwerpunkte liegen auf kulturtheoretischen Betrachtungen des Androgynen in Film und Mythos, Queerstudies, Geschlechterwissenschaften und Körpertheorie. Aktuell arbeitet sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der DEKRA Hochschule für Medien in Berlin.

### Aktuelle Publikationen:

- Schlösser, L. (2017). „Denn meine Schmach vermag zu tragen außer mir kein Sterblicher“: *Zum Tod des Queeren als gesellschaftsbildendes Opfer*. Hamburg. Abgerufen von <http://www.ffk-journal.de/?journal=ffk-journal&page=article&op=view&path%5B%5D=27>, Zugriff am 23.07.2017.
- Schlösser, L (2017). *Mythos und Lückenschluss: Mythen als Vermittler innerhalb filmischer Diegese*. Hamburg. Abgerufen von <http://www.ffk-journal.de/?journal=ffk-journal&page=article&op=view&path%5B%5D=8>, Zugriff am 23.07.2017.

## Research Corner

# Von Erregungskurven und Phallusgötzen

Eheratgeber und ihre Strategien der Wissensvermittlung in den 1920er-Jahren am Beispiel Theodoor Hendrik van de Velde und Sofie Lazarsfeld

Bianca Burger

### Abstract

Im folgenden Beitrag stehen zum einen die Eheratgeber *Die vollkommene Ehe* von Theodoor Hendrik van de Velde und *Wie die Frau den Mann erlebt* von Sofie Lazarsfeld im Fokus. Gerade in der Zwischenkriegszeit boomte die Sachbuchliteratur und die aufkommenden Ehe- und Sexualratgeber ermöglichten in einer Zeit der Liberalisierung einen öffentlichen Diskurs über Sexualität, die trotz allem ausschließlich im Rahmen der Ehe gelebt werden durfte. An Hand dieser beiden Druckwerke aus der Zwischenkriegszeit wird unter anderem die Frage erläutert, warum das Thema der Reproduktion in dieser Zeit von Seiten der Politik aber auch der Gesellschaft besondere Beachtung erfuhr was sich an der Verbreitung der biologischen und psychologischen Ehehygiene verdeutlicht. Anschließend werden die Eheratgeber einer diskursanalytischen Fragestellung unterzogen: welche Themen werden in welcher diskursiven Rahmung wie verhandelt, welche Geschlechterrollen werden in den Ratgebern präsentiert und wie sollte bzw. konnte die Ehe nach Meinung des Verfassers bzw. der Verfasserin verbessert werden. Während Lazarsfeld einen ganzheitlichen Ansatz verfolgte und auch den Lebensumständen vor allem der Frauen vor und während der Ehe Beachtung schenkt und bereits in der richtigen Erziehung der Kinder die Grundlagen sieht, fokussiert sich van de Velde vorwiegend auf die Ehe.

### Reproduktion als Gegenstand der Politik – Der Staat im Bett

Der Erste Weltkrieg mit seinen hohen Opferzahlen machte das reproduktive Verhalten der Bevölkerung zu einem besonderen Gegenstand politischen Interesses, allerdings bestand dieses bereits in der Habsburgermonarchie (McEwen 2012, 32; Eder 2009, 194-198). Versuchte man zu dieser Zeit jedoch noch präventiv zu wirken, galt es in der Nachkriegszeit den Bevölkerungsverlust aktiv zu bekämpfen (McEwen 2012, 32). So wurde die Frage der Fortpflanzung nicht nur von der Wissenschaft, sondern auch von politischer Seite zur bedeutendsten der „modernen Kulturvölker“ erklärt (Eder 2009, 194-198).

Mit Hilfe des heterosexuellen Paares und dessen Fortpflanzung sollte nicht nur eine Stärkung der Gesellschaft, sondern vor allem ihre Wiederherstellung erfolgen. Die Kulturhistorikerin Britta McEwen spricht in diesem Zusammenhang von der „national regeneration“. Diese hatte zur

Folge, dass Körper, Hygiene, Familie und nicht zuletzt die Fortpflanzung neu definiert und neu strukturiert werden mussten, um den Bedürfnissen des neu entstandenen Staates und dessen Zielen zu entsprechen (McEwen 2012, 3-4).

Mit Hilfe von Gesundheitskampagnen wurde versucht nicht nur die allgemeine hygienische Situation zu verbessern (Schmidt 2000, 23), sondern die Erhaltung und Stärkung eines „gesunden Volkskörpers“ zu erreichen. Zu diesem Zweck wurden Sexualität und Hygiene durch den Anspruch der Gesundheitspolitik von staatlicher Seite aus dem privaten Rahmen herausgelöst und zu einem öffentlichen Thema erklärt (Hagener & Hans 2000, 13-15). Der Sexualität kommt in diesem Zusammenhang eine enorme Bedeutung zu und sie wird nicht nur deshalb unter anderem von der Historikerin Dagmar Herzog zu einem bestimmenden Faktor in Europa seit der Jahrhundertwende erklärt (Herzog 2007, 7). Allerdings ist der Begriff der „Sexualität“ kein eindeutiger, sondern bringt die Problematik einer fehlenden genauen Definition mit sich. Man kann sich der

Theologin Renate Jost anschließen, für die Sexualität eine „komplexe soziale und kulturelle Konstruktion“ darstellt (Jost 2006, 33). Das klinische Wörterbuch *Psyhyrembel* versteht unter Sexualität eine „allgemeine und grundlegende“ Äußerung des Lebens, die sich in die Grundfunktionen Fortpflanzung, Beziehung und Kommunikation sowie Lustgewinn und Befriedigung einteilen lässt. Diese drei Funktionen stehen jeweils für sich und werden individuell verschieden gelebt (Psyhyrembel, 2015). Daraus lässt sich ein reproduktiver und sozialer Aspekt von Sexualität ableiten, wobei der Begriff in diesem Beitrag vor allem im Hinblick auf den sozialen Faktor Verwendung findet.

Das menschliche Leben trat bereits im 18. Jahrhundert verstärkt als biologischer Faktor in Erscheinung und förderte/forderte politische und ökonomische Lösungen. Michel Foucault (1926-1984) prägte dafür den Begriff der „Bio-Politik“, der sich als Ergänzung im „Rahmen politischer Technologien“ versteht, die nicht mehr auf das Individuum, sondern auf die gesamte Bevölkerung fokussiert waren (Rouff 2007, 84-85).

Dass das Individualschicksal zugunsten des „Massenschicksal[s]“ in den Hintergrund treten muss, stand auch für den Wiener Gesundheitsstadtrat Julius Tandler (1869-1936) fest. Für ihn ist die Ehe bevölkerungspolitisch gesehen kein Bund zwischen zwei Liebenden, sondern eine Institution, die Verantwortung für die Existenz der Menschheit trägt:

*„Bevölkerungspolitisch repräsentiert die Ehe eine Institution, welche die Reproduktion des Menschengeschlechts im Sinne einer durch zielstrebige Auslese günstigen Zeugung und durch eine rechtlich und materiell sichergestellte Aufzucht ermöglicht.“*

(Tandler 1924, Sp. 211)

Von Seiten des Staates wurden Maßnahmen zum Zweck der Erhaltung und Verbesserung der Bevölkerung ins Leben gerufen, die unter dem Begriff der „Sozialhygiene“ zusammengefasst werden können. Diese „Disziplin“ entwickelte sich bereits um 1900, als Blütezeit werden gemeinhin die 1920er und 1930er-Jahre gesehen (Thaler 2013, 100).

Im Rahmen der Sozialhygiene wurde Sexualität nun vorwiegend unter einem biologischen Blickwinkel und die Ehe als Institution, die den

„Volkskörper“ erhalten sollte, gesehen. Wie bereits bei Julius Tandler angesprochen, kam dem Individuum in diesem Kontext eine Verantwortung für den Erhalt der Bevölkerung zu, die es von Seiten des Staates zu vermitteln galt. Geplant war die Schaffung eines „verantwortungsbewusste[n] Gemeinschaftsdenken[s]“, das so in den Köpfen verankert war, dass jede/jeder seinen/seine PartnerIn wählt, der/die unter eugenischen Gesichtspunkten zu ihr/ihm passt, um eine möglichst gesunde Bevölkerung zu schaffen (Reinert 1996, 276).

Die geschlechtliche Beziehung galt im 20. Jahrhundert nun als wichtigste Komponente im Zusammenleben von Mann und Frau, aber gleichzeitig entzündeten sich daran soziale und kulturelle Konflikte, die von staatlicher und bürgerlicher Seite diskutiert wurden. Für die Historikerin Dagmar Herzog markieren die 1920er-Jahre einen Übergang von einer Ära, in der nach neuen Wegen gesucht wurde, um Sexualität zu verstehen und in der der Staat gleichzeitig versuchte, das Geschlechtsleben zu kanalisieren. Parallel wurde versucht die Menschen zur verantwortungsvollen Fortpflanzung zu erziehen (Herzog 2007, 7-12).

Im Gegensatz zur Vorkriegszeit, in der Sexualität als etwas Triebhaftes und als unkontrollierbar gesehen wurde, ging man nach dem Ersten Weltkrieg dazu über Sexualität komplexer zu denken und sie als Verhaltensweise zu sehen zu welcher der Mensch fähig war, wenn die psychologischen und physiologischen Voraussetzungen gegeben sind. Damit endet eine Epoche in der zum einen Sexualität selbst auf Ehe und Reproduktion beschränkt war und in der zum anderen die Kommunikation über sexuelle Themen nur bedingt möglich war (Reinert 1996, 264). Mit den Sexualratgebern, die in den 1920er Jahren aufkamen, änderte sich das. Sie schufen einen

*„publizistische[n] Ort, an dem Intimität öffentlich verhandelt werden konnte; damit wurde das Geschlechtsleben zu einer gesellschafts- und öffentlichkeitsfähigen Thematik“*

(Helmstetter, 2010, 66-67)

Sexualität wurde dadurch aus dem Bereich der Medizin und Wissenschaft herausgelöst und zu einem in der Öffentlichkeit und von der Allgemeinheit diskutierten Themenbereich (McEwen 2012, 2). Dieses allgemeine Interesse führte zu einem Boom an (halb-)wissenschaftlichen, erotischen und pornographischen Darstellungen auf

der einen und medizinischen Gesundheits- und Aufklärungsbüchern auf der anderen Seite (Fischer 1999, 13-20; Hacker 2006, 23-30).

Gerade die Ehe- bzw. Sexualratgeber müssen im Zusammenhang der so genannten „Ehehygiene“-Bewegung der 1920er-Jahre gesehen werden. Diese wiederum gilt es in den Hygienesdiskurs des 19. Jahrhunderts einzuordnen, der zu einer Regulierung und Disziplinierung der Bevölkerung führte. Wie Sarasin feststellt, muss dieser Diskurs im Zusammenhang mit dem Kampf der Ärzte „um das Deutungs- und Behandlungsmonopol körperlicher Vorgänge“, also im Zuge der „Medikalisierung“ der Gesellschaft“ gesehen werden. Er selbst vertritt die These, dass Hygiene gleichfalls eine „Sorge um sich“ war/ist und sich nicht nur auf die Allgemeinheit bezog (Sarasin 2001, 20-23).

„Hygiene“ war ein Begriff, der bereits seit Mitte des 19. Jahrhunderts Konjunktur hatte und der um die Jahrhundertwende vom „Mode-Wort“ zum Motto wurde (Reinert 1996, 258). Während Hygiene heute für Sterilität steht, bezog sie sich seit der Aufklärung auf die antike Medizin und bezeichnete ein Wissen,

*„das das Verhältnis des Menschen zu den materiellen Bedingungen seiner Existenz beschrieb und das Individuen und gesellschaftliche Handlungsträger dazu anleitete, diese Bedingungen zu regulieren“.*  
(Sarasin, 2001, 17)

Alle Einflüsse von Außen, Sarasin spricht von „Umweltfaktoren“, wurden als möglicher Auslöser für Krankheiten gesehen. Dazu zählten unter anderem Kleidung, Ernährung, Arbeit, Wohnung, Sexualität und Nachkommenschaft (Sarasin 2001, 17). Diese galt es nun im Sinne der Bevölkerungspolitik zu organisieren und zu reglementieren. Im öffentlichen Bereich sprach man in der Folge beispielsweise von „Städtehygiene“, „Siedlungshygiene“ und „Wohnungshygiene“, „Ehehygiene“ oder „Sexualhygiene“ bezogen sich auf die private Sphäre, wobei sich die Ehehygiene als Teil der Sexualhygiene versteht (Reinert 1996, 258-259) und diese wiederum als Teil der Sozialhygiene (Labisch 2004, 266).

Rund um das Wort „Hygiene“ treffen Vorstellungen aufeinander, was ein Körper ist und wie der Umgang damit sein sollte, gleichzeitig handelt es sich dabei um „eine Schnittfläche von wissenschaftlichen und populären Repräsentationsformen.“ (Sarasin 2001, 27).

Von so einer Schnittfläche kann man auch bei der

Ehehygiene sprechen, mit der sich die Historikerin Kirsten Reinert auseinandergesetzt und dabei einen biologischen und einen psychologischen Aspekt herausgearbeitet hat. Während der biologische Blickwinkel die eheliche Sexualität unter einer gesundheitlichen Perspektive beleuchtet und rein der Fortpflanzung dienlich betrachtet, werden Sexualität und Fortpflanzung bei der psychologischen Ehehygiene als zwei eigenständige Komponenten wahrgenommen (Reinert 1996, 259).

Sowohl konzeptionell als auch organisatorisch waren diese beiden Formen getrennt. Während die psychologische Ehehygiene Ratschläge und Verhaltensempfehlungen gab, stellte die biologische Verhaltensforderungen auf. Vermittelt wurde diese letztgenannte Form vordergründig von vorwiegend männlichen Ärzten, Rassenhygienikern und Eugenikern. SexualreformerInnen und -psychologInnen propagierten hingegen vorwiegend die psychologische Ehehygiene, in der es unter anderem um die Erotisierung der Ehe ging (Reinert 1996, 259f). Ein Medium mit dessen Hilfe sie ihre Ratschläge verbreiteten, waren so genannte Eheratgeber, die es verstärkt ab den 1920er-Jahren gab.

Ratgeber gibt es bereits seit dem Mittelalter und sie stellten schon zu Beginn des Buchdrucks eine wichtige Sparte dar. Ursprünglich in Buchform veröffentlicht, wurde später zusätzlich in Form von Kalendern, Wochenschriften, illustrierten Zeitschriften Rat erteilt und im 20./21. Jahrhundert wurde diese Palette noch durch Telefon, Rundfunk und Internet ergänzt (Messerli 2010, 30-33). Dementsprechend fand die Vermittlung von biologischer sowie psychologischer Ehehygiene auch mit Hilfe unterschiedlichster Medien statt. In diesem Beitrag werden die Ratgeber von Sofie Lazarsfeld und Theodoor Hendrik van de Velde im Mittelpunkt stehen. Es wird darum gehen, den Inhalt zu vergleichen, Gemeinsamkeiten und Differenzen herauszuarbeiten, um festzustellen, ob es im Rahmen der psychologischen Ehehygiene Unterschiede gab und inwieweit diese Schriften in der Tradition der Hygieneschriften des 19. Jahrhunderts stehen. Außerdem sollen die Strategien, derer sich die Autorin bzw. der Autor bedienen, schlaglichtartig beleuchtet werden.

## Ratgeber zur Erotisierung der Ehe

Zunächst soll hier kurz definiert werden, welches Verständnis von (Sexual)-Ratgeber bzw. Eheratgeber diesem Beitrag zu Grunde liegt.

Eine Definition dieses Genres ist ähnlich schwierig wie jene für Sexualität. Für einen Ratgeber sind Wissensvermittlung und Aufklärung elementare Bestandteile (Schmid 2011, 22). Für die Ehe- und Sexualratgeber ist darüber hinaus entscheidend, dass das Thema (eheliche) Sexualität behandelt wird (Oswald-Rinner 2011, 117). Die hier analysierten Eheratgeber gehen einen Schritt weiter und behandeln nicht nur die sexuelle Komponente einer Beziehung, sondern versuchen, beim alltäglichen Zusammenleben Hilfestellungen zu geben und erteilen Ratschläge zur richtigen Partnerwahl, damit es gar nicht erst zu sexuellen Problemen kommen kann. Trotzdem werden die Begriffe Sexualratgeber und Eheratgeber hier synonym verwendet, da sowohl Lazarsfeld als auch van de Velde einen erkennbaren Schwerpunkt auf die eheliche Sexualität legen, aber sich nicht darauf beschränken.

Wie „Ratgeberkommunikation“ stattfindet ist, wie bereits deutlich wurde, vom Medium abhängig und unterliegt seit jeher ökonomischen Interessen (o.N. 2010, 25).

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts stieg das Angebot an Ratgeberschriften kontinuierlich an. Die Autorinnen und Autoren waren sich bewusst, dass ihr Buch nur eines unter vielen ist und eine intensive Auseinandersetzung mit dem Inhalt nicht mehr möglich war. Daher griffen sie oft zu knappen „pädagogischen Formen“ (Sarasin 2001, 168-169). Von dem, in diesem Beitrag verwendeten Sample an Schriften umfassen Lazarsfelds *Erziehung zur Ehe*, *Die Ehe von heute und morgen*, sowie *Sexuelle Erziehung* jeweils weniger als 100 Seiten und können somit in dieser Tradition der handlichen und kurzen Anleitungen gesehen werden. Das Buch *Wie die Frau den Mann erlebt* bildet in dieser Hinsicht eine Ausnahme und auch van de Veldes *Die vollkommene Ehe* ist, wie mehrfach erwähnt, als Trilogie angelegt und fällt somit ebenfalls aus diesem Rahmen.

Bei den Sexualratgebern der 1920er-Jahren lag der Schwerpunkt nicht darauf, neues Wissen zu schaffen, sondern aufzuzeigen, wie die vorhandene Gesamtheit der Kenntnisse zweckmäßig angewendet werden kann. Die Ratgeber geben Verhaltens- und Handlungsanweisungen und „präformieren und modellieren“ das Verhalten und Erleben (Helmstetter 2010, 59-61). Ein Ratgeber ermöglicht es, sich selbst Wissen anzueignen, ohne einen auf diesem Gebiet als Experte/Expertin bezeichnete Person konsultieren zu müssen. Messerli fasst diesen Prozess zusammen,

indem er schreibt, dass eine unmittelbare Interaktion, also ein Gespräch, durch eine mittelbare, – eben den Ratgeber – ersetzt wird (Messerli 2010, 30-34).

Zwei der unzähligen VerfasserInnen solcher Ehehygieneschriften waren die gemeinhin als Individualpsychologin bezeichnete Sofie Lazarsfeld und der Arzt Theodoor Hendrik van de Velde.

Sofie Lazarsfeld (geb. 1881 in Troppau, heute Opava, gest. 1976 in New York) kam nach dem Tod ihres Vaters nach Wien und pflegte hier Kontakte zu sozialdemokratischen Größen wie Victor und Friedrich Adler. Durch ihren Sohn Paul und ihren Kontakt zu Alfred Adler fand sie Zugang zur Individualpsychologie. Ab 1925 führte sie schließlich als Ehe- und Erziehungsberaterin eine eigene Praxis und gab später auch selbst Ausbildungskurse. Durch den Austrofaschismus wurde ihre Tätigkeit stark eingeschränkt und nach dem „Anschluss“ im März 1938 musste Lazarsfeld mit ihrem Mann Wien verlassen. Über Paris, wo Robert Lazarsfeld verstarb, flüchtete sie 1941 nach New York. Dort konnte sie als anerkannte Psychologin ihrer beratungs- und schriftstellerischen Tätigkeit bis ins hohe Alter nachgehen. Am 24. September 1976 verstarb Sofie Lazarsfeld im Alter von 95 Jahren in New York (u.a. Siems 2013).

Während Sofie Lazarsfeld Autodidaktin war, handelte es sich bei Theodoor Hendrik van de Velde (geb. 1873 in Leeuwarden in den Niederlanden, gest. 1937 in Locarno), um einen gelehrten Arzt, der unter anderem Leiter der Gynäkologie-Abteilung im Krankenhaus in der niederländischen Stadt Haarlem war (Melching 2009).

Grundlegend für die Heranziehung von *Die vollkommene Ehe – Eine Studie über ihre Physiologie und Technik* des Autors van de Velde ist der enorme Erfolg dieses Ratgebers. Es handelt sich um eines der erfolgreichsten und bekanntesten Bücher seiner Art – die erste Auflage war bereits zwei Wochen nach Erscheinen vergriffen und bis 1965 erlebte das Buch 77 Nachauflagen (Melching 2009, 718). *Die vollkommene Ehe* fand nicht nur in der Bevölkerung Widerhall, sondern wurde auch in der Fachwelt diskutiert. Die *Wiener Medizinische Wochenschrift* beispielsweise hebt die Beschäftigung van de Veldes mit dem Thema der sexuellen Anziehung in der Ehe lobend hervor und kommt in dieser Buchbesprechung zum Schluss, dass so manche Ehe vor Langeweile bewahrt werden könnte, wenn die Ratschläge des Autors befolgt werden würden (Urbantschitsch 1927, 884).

Sofie Lazarsfeld hingegen war eine der wenigen Frauen, die sich mit dem Thema der erotischen Aufwertung der Ehe beschäftigten, da Ratgeberliteratur meist von Männern für Männer geschrieben wurde. Schriften für und von Frauen behandelten ansonsten überwiegend den Reproduktionsbereich und boten Rat zu Themen wie Schwangerschaft oder Mutterschaft, aber auch das Klimakterium wurde in diesen Texten besprochen (Reinert 1996, 264-268). Hilfestellungen zum Thema (eheliche) Sexualität fehlte weitestgehend.

*Wie die Frau den Mann erlebt* kann als Lazarsfelds „Hauptwerk“ gesehen werden, das sie auch über die Grenzen Österreichs hinaus bekannt machte. Wie van de Velde Bestseller erschien auch ihr Buch außerhalb ihrer Heimat und wurde in mehrere Sprachen übersetzt – 1938 gab es eine schwedische Version (Siems 2013, 85, 169), die 1947 bereits die dritte Auflage erlebte (Siems 2013, 94). Es gab auch eine englischsprachige Ausgabe in Großbritannien, die allerdings unautorisiert gewesen sein dürfte und durch Kapitel über Pornographie und Prostitution erweitert wurde (Siems 2013, 169, Fußnote 536). *Wie die Frau den Mann erlebt* erschien in Österreich beim Verlag für Sexualwissenschaft, Schneider & Co. Bei diesem Verlag erschien unter anderem auch Magnus Hirschfelds *Sittengeschichte des Ersten Weltkrieges* (1930) in zwei Bänden. Über eine zweite Auflage von *Wie die Frau den Mann erlebt* ließ sich nichts herausfinden. Allerdings gab es 1963 eine Übersetzung des Buches in die dänische Sprache . (Som kvinden oplever manden: Andres bekendelser og egne betragtninger) auf 165 Seiten. Inwieweit diese Ausgabe mit der Deutschen Erstausgabe inhaltlich übereinstimmt, müsste weiter untersucht werden. Der Seitenumfang lässt darauf schließen, dass es in der dänischen Ausgabe zu Kürzungen gekommen ist.

Im Gegensatz zu van de Velde verknüpfte Lazarsfeld ihre schriftstellerische Tätigkeit mit der Arbeit in einer Beratungsstelle und ließ die Erfahrungen, die sie dabei sammelte, in ihre Texte einfließen (u.a. Lazarsfeld 1928, 1931a, 1931b). Zusätzlich hielt sie in den Jahren 1931 bis 1933 vermehrt Vorträge zu den Themen Ehe, Liebe, Sexualität und die Rolle der Frau (Siems 2013, 73). Ihr Schaffen wurde von zwei wesentlichen Themen bestimmt: einerseits vom Verhältnis zwischen Eltern und Kindern im Kontext von Erziehungsfragen und andererseits von Fragen, die sich mit den Geschlechterbeziehungen beschäftigten (Siems 2013, 71-72).

## Divergierende Grundsteine für einen erfolgreichen gemeinsamen Weg

Lazarsfeld ist der Überzeugung, dass Ehe- bzw. Partnerschaftsprobleme eine Folge von Unverständnis, mangelnder sexueller Aufklärung und der schlechten Vorbereitung auf die Ehe sind (Siems 2013, 168). Mit Texten wie *Erziehung zur Ehe*, *Die Ehe von heute und morgen* sowie *Sexuelle Erziehung* versuchte sie, diesem Umstand entgegenzuwirken sowie in der Folge einen Beitrag zur psychologischen Ehehygiene zu leisten.

Gerade die sexuelle Erziehung sieht Lazarsfeld als Schnittstelle von Kindererziehung und Geschlechterbeziehung. Erfolgt die sexuelle Erziehung der Kinder in ihren Augen „richtig“, kann damit späteren Problemen im Geschlechts- und Eheleben vorgebeugt werden (Lazarsfeld 1931a, 5-7).

Indem sie für eine Gleichberechtigung von Mann und Frau eintritt, geht sie den gleichen Weg wie die SozialistInnen, doch während diese versuchten, eine politische Lösung zu finden, will Sofie Lazarsfeld die Veränderung auf psychologischem und erzieherischem Weg erreichen. Für sie sind die Geschlechtsunterschiede nicht biologisch, sondern sozio-kulturell begründet, daher sieht sie einen ersten Schritt zur Veränderung der Geschlechterverhältnisse in der (sexuellen) Erziehung (Friebus-Gergely 2002, 165-166).

Aber gerade die Sexualerziehung ist ein heikles Feld, da sich erst im Nachhinein, also bei der ersten Sexualbetätigung offenbart, inwieweit diese geglückt ist. Dabei gelte es darauf zu achten, dass bei den Mädchen keine Angst vor einer Schwangerschaft oder der Entbindung geschürt wird und vor allem sei es wichtig, dass die Geschlechtsunterschiede zwischen Mann und Frau nicht als Bewertungskriterium herangezogen werden. Mädchen soll keinesfalls das Gefühl der Minderwertigkeit gegenüber dem männlichen Geschlecht vermittelt werden, um dadurch keine Unzufriedenheit mit ihrer Rolle und ihrem Geschlecht entstehen zu lassen, die zu einem Gefühl der Unterlegenheit führen könnte. Bei der Erziehung der Jungen soll genau das Gegenteil der Fall sein: eine Betonung einer vermeintlichen Überlegenheit ihres Geschlechts soll vermieden werden. Es soll keine Rivalität zwischen Mann und Frau entstehen, da sich dies negativ auf das spätere Ehe- und Geschlechtsleben auswirken könnte (Lazarsfeld 1931a, 3-14). In *Wie die Frau den*

*Mann erlebt* schreibt Lazarsfeld, dass sich durch die Vermeidung der Überbewertung der männlichen Rolle, viele sexuelle Störungen, die sie als eine Folge der Geschlechterteilung sieht, auflösen würden (Lazarsfeld 1931b, 87). Sie betont wiederholt wie wichtig die gleichen Bedingungen für Knaben und Mädchen sind:

*„Vollkommen gleiche seelische wie auch geistige und körperliche Entwicklungsbedingungen für Knaben wie Mädchen sind das oberste Gebot für Eltern und Berufserzieher.“*  
(Lazarsfeld 1931b, 323)

Sofie Lazarsfeld will in ihren Werken aufzeigen, dass Frauen nicht gezwungen sein sollen, die weibliche „Geschlechtsrolle“ einzunehmen (Lazarsfeld 1931b, 86-87). Womit sie mit ihrem Buch auch einen Beitrag zur Diskussion bezüglich der Geschlechterfrage leistet und sich gegen die Zuschreibung der Passivität und Unterordnung der Frau, die es seit dem 18. Jahrhundert gab/gibt, wendet (Hausen 2012, 84).

Für Lazarsfeld sind die vermeintlich angeborenen Geschlechtseigenschaften den aktuellen Machtverhältnissen der Geschlechter geschuldet. Trotz gegenteiliger Beweise aus der Wissenschaft wird an der Unterdrückung der Frau festgehalten und unter anderem in der Literatur zum Sexualthema weiter fortgeführt (Lazarsfeld 1931b, 70-73). Dem Umstand will sie entgegengetreten und setzt sich für eine Gleichberechtigung der Geschlechter ein. Lazarsfeld sieht die weibliche Erwerbstätigkeit als eine elementare Grundlage für die Gleichstellung von Mann und Frau. Nicht nur aus ökonomischen, sondern aus persönlichen Gründen, da die Frau dadurch finanziell unabhängig vom Mann wird – zumindest theoretisch – und somit wirtschaftlich gleichgestellt, was wiederum förderlich für die erotische und sexuelle Beziehung ist (Lazarsfeld 1931b, 196-200). Lazarsfeld holt die Frau aus der ihr gesellschaftlich auferlegten Passivität heraus und will sie zu einer aktiv handelnden, selbstbestimmten Frau machen. Damit gibt sie ihr ein Stückweit auch Eigenverantwortung für ein erfülltes Sexualleben mit.

Lazarsfeld versucht auf dem Weg zur „vollkommenen Ehe“, die zwischen Gleichberechtigten bestehen sollte, einem möglichst ganzheitlichen Ansatz zu folgen. Sie konzentriert sich zwar vordergründig auf die Psyche, misst den Lebensumständen, wie der Erwerbstätigkeit, aber ebenfalls große Bedeutung bei (Friebus-Gergely 2002, 167).

Der niederländische Arzt Theodoor Hendrik van de Velde vertritt in seinem Buch *Die vollkommene Ehe* ebenfalls die Auffassung, dass alles, was möglich ist, getan werden muss, um die Ehe dauerhaft glücklich zu gestalten. Zu diesem Zweck nennt er vier entscheidende Eckpfeiler, wobei der erste bereits vor der Ehe ansetzt (Van de Velde 2008, 4):

1. Eine richtige Gattenwahl,
2. Eine gute psychologische Einstellung der Gatten überhaupt und zueinander insbesondere,
3. Eine den Wünschen des Paares entsprechende Lösung der Progeniturfrage,
4. Ein harmonisch blühendes Geschlechtsleben.

Während Lazarsfeld deutlich machen will, dass die Frauen ihren Lebensinhalt nicht nur in der Ehe sehen (sollen), schreibt van de Velde genau das Gegenteil – bei ihm ist das weibliche Geschlecht „gänzlich auf die Ehe eingestellt“ (van de Velde 2008, 5). Die größte Gefahr für die Ehe ist bei ihm die Langeweile und die damit einhergehende Entfremdung, unter welcher die Frau am meisten leide, da sie keinen anderen Lebensinhalt als den ehelichen Bund hätten. Im Gegensatz dazu habe der Mann als „Hauptinteresse“ seine Arbeit (van de Velde 2008, 5). Diese dichotomen Welten entsprechen den Geschlechtscharakteren, die sich in der „Sattelzeit“ (Kosellek 1979, XIV-XVII), rund um die Revolutionen 1789 und 1848 herausgebildet haben. Hinter ihrer Herausbildung stand der Versuch, in einer unruhigen Zeit etwas Geregelteres zu schaffen, das gleichzeitig als Orientierungspunkt dienen sollte. Der Geschlechtscharakter ist etwas, das als scheinbar natürliches, als Wesensmerkmal, auf das Innere der Menschen übertragen wird. Somit wurde aus der Natur abgeleitet, dass der Mann außerhäuslich erwerbstätig sein sollte, während die Frau die Hausarbeit verrichtet und ihn dadurch unterstützt. Dementsprechend sind die Geschlechter darauf ausgelegt, sich zu ergänzen. Woraus folgt, dass ein einzelner Mensch nicht in der Lage ist, sich zu einer harmonischen Persönlichkeit zu entwickeln (Hausen 1976, 369-378) und die Ehe wird dadurch folglich zu einem von der Natur gewollten „Zustand“.

Charakterschemata, das, was eine Frau und was einen Mann ausmacht, werden im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts festgelegt und behielten, wie man nicht nur am Beispiel von van de Velde sehen kann, bis ins 20. Jahrhundert ihre Gültigkeit (Hausen 1976, 369).

Der niederländische Arzt unterstellt den Frauen einen Drang „zu lieben“, dem sie nur in der Ehe nachkommen können. Gleichzeitig macht er beim weiblichen Geschlecht einen verstärkten Fortpflanzungstrieb aus, der sich in einem „Hang zur Mutterschaft“ äußert (van de Velde 2008, 3-11):

*„Der Fortpflanzungstrieb hat mit dem Fortschreiten der Zivilisation an Stärke eingebüßt. Bei der Frau ist er noch am besten erhalten geblieben. Möge er auch weit davon entfernt sein, sich in einem ‚Willen zur Zeugung‘ zu bekunden, als Hang zur Mutterschaft, als ‚Schrei nach dem Kinde‘, kann man ihn bei dem allergrößten Teil der Frauen wahrnehmen.“*  
(Van de Velde 2008, 11)

Die Aufgabe der Frauen sieht van de Velde in der Erhaltung der „Art“, während der Mann darauf beschränkt wird, ihr das „befruchtende Element zuzuführen“. Bestätigt sieht er diese These in der Lage der Geschlechtsorgane, die sich bei der Frau im Zentrum des Körpers befinden, beim Mann jedoch nur eine Art „Anhang“ darstellen. Van de Velde geht sogar soweit und sagt, dass der Mann über keinerlei innere Geschlechtsorgane verfüge, da das, was sich im Inneren des Körpers befinde, unwichtig sei und nur eine sekundäre Rolle spiele (van de Velde 2008, 107).

### **Aktivität = Mann, Passivität = Frau? Auf der Suche nach der Formel für erotische Erfüllung**

Einen Hang zur Mutterschaft attestiert Lazarsfeld Frauen nicht, aber auch bei ihr ist die Frau in erster Linie Ehefrau, Mutter, Erzieherin und erst dann Arbeiterin. Wenngleich ihr das persönliche Glück ihrer Leserinnen am Herzen liegt und sie diese dazu ermutigt, sich selbst zu verwirklichen, hält sie an diesem bürgerlichen Rollenmodell fest. Van de Velde ist hier noch ein Stück konservativer und sieht den Mann als Schlüssel zu einer glücklichen Ehe und als „Führer“ innerhalb der Ehe (van de Velde 2008, 3-11).

Deren erotische Aufwertung, was als Ziel postuliert wurde und Teil der psychologischen Ehehygiene war, konnte diesem Verständnis nach nur vom Ehemann vollbracht werden. Die Historikerin Reinert geht in ihrer Studie sogar so weit und

attestiert den Sexualreformern, sich als „Führer der Nation“ zu sehen und den Ehemann analog dazu zum „Führer seiner Frau und Ehe“ zu machen. Die realen beruflichen und privaten Verhältnisse haben sich geändert, aber der Großteil der so genannten „Sexualreformer“ hielt an der althergebrachten Geschlechterteilung von Aktivität = Mann, Passivität = Frau, fest (Reinert 1996, 264-276). Somit wurden die Geschlechterdifferenzen in den Ratgebern aufrechterhalten und sollten, zumindest bei van de Velde, bewahrt werden, zugleich sollte das weibliche Wissen in Bezug auf die Sexualität und mögliche Optionen vergrößert werden (McEwen 2012, 112).

Das Ziel, welches Lazarsfeld in *Wie die Frau den Mann erlebt* und van de Velde in *Die vollkommene Ehe* verfolgen, ist jenes der schönen und harmonischen Ehe – auch in sexueller Hinsicht.

Bei beiden AutorInnen ist das Geschlechtsleben von elementarer Bedeutung für eine glückliche Ehe. Van de Velde wird konkreter im Hinblick auf die Hilfestellung und gibt Tipps, wie der gemeinsame Orgasmus erreicht werden kann. Dazu gibt er genaue Anleitungen zur Stimulation und verweist auf Hilfsmittel, wie Gleitmittel bzw., was als solches verwendet werden kann (van de Velde 2008, 136-158). Er diskutiert auch mögliche Haltungen und Stellungen beim Koitus und wägt ihre jeweiligen Vor- und Nachteile ab (van de Velde 2008, 169-223). Seine Hilfestellungen sollen jedoch keine Aufforderung sein, sich zügellos zu verhalten und unablässig mit seinem Partner/seiner Partnerin geschlechtlich zu verkehren. Auch wenn der Geschlechtsverkehr eine positive Wirkung, vor allem auf die Frau habe, da sie dadurch ausgeglichener und ihr Körper weiblicher werde (van de Velde 2008, 243-245), könne dieser Effekt nur dann eintreten, wenn es maßvoll vollzogen werde. Ein Übermaß könne schädlich sein (van de Velde 2008, 281-285).

Lazarsfeld wird nicht so explizit. Sie ermutigt ihre Leserinnen zwar zur Erkundung erogener Zonen ihres Gegenübers und zur Variationen von Koitusstellungen, um damit der Eintönigkeit des ehelichen Sexuallebens entgegenzuwirken, sie betont jedoch vorwiegend, wie wichtig die körperliche aber auch die seelische Vertrautheit mit dem/der PartnerIn, für ein erfülltes Liebesleben ist (Lazarsfeld 1931b, 91-134).

Körper und Seele müssen laut der Individualpsychologin als Einheit und nicht als etwas voneinander Getrenntes betrachtet werden, nur dann

ist ein erfülltes Sexualeben und eine schöne Ehe möglich (Lazarsfeld 1931b, 88-89). Allerdings wird diese Trennung von seelischem und körperlichen in vielen Büchern, die in sexuellen Angelegenheiten weiterhelfen wollen, aufrechterhalten und entweder das eine oder das andere in den Mittelpunkt gerückt, aber selten bis nie das Ganze. Ein Umstand, den Lazarsfeld kritisiert (Lazarsfeld 1931b, 91-134).

Für sie stand die Sicherung von populärem und medizinischem Wissen für die Frauen ihrer Generation im Vordergrund. Dabei greift sie nicht wie zu dieser Zeit üblich auf melodramatische Schilderungen zurück, sondern stützt sich auf ihre Erfahrungen und rät ihren Leserinnen dazu ärztlichen Rat und psychiatrische Hilfe in Anspruch zu nehmen, wenn Bedarf besteht, um die sexuelle Dysfunktion zu bekämpfen (McEwen 2012, 96-111). Sowohl Lazarsfeld als auch van de Velde bedienen sich in ihren Schriften gewissen „Strategien“, mit denen sie versuchen ihren LeserInnen Rat zu erteilen bzw. ihre Form der Ehehygiene zu vermitteln.

## Strategien zur Heranführung an delikate, jedoch praktische Fragen

Die Strategien beider AutorInnen sind sehr unterschiedlich angelegt und wohl dem jeweiligen beruflichen Werdegang geschuldet. Während van de Velde das Thema aus einem medizinischen Blickwinkel behandelt, versucht Lazarsfeld ihre Thesen im Hinblick auf Geschlechterrollen und Geschlechterverhältnisse mit Rückblicken in die Geschichte, unter Verweis auf anerkannte geistige Größen wie Plutarch, Balzac und Sokrates und vor allem realen Beispiel aus ihrer Berufspraxis zu untermauern (u.a. Lazarsfeld 1928, 8-11). Bei van de Velde finden sich Zitate zur Ehe von Spinoza, Nietzsche und unter anderem ebenfalls Balzac in so genannten „Intermezzi“, die zwischen die Kapitel eingestreut werden.

Inwieweit hier die Heranziehung von Expertinnen und Experten bzw. bekannten Denkern, Philosophen, Schriftstellern, etc. die LeserInnen binden sollte und gleichzeitig dabei helfen sollte, seriös zu erscheinen, ist schwer feststellbar (o.N. 2010, 25).

Für Lazarsfeld gilt jedoch, dass sie mit Hilfe belletristischer Exempel ihre Thesen nicht nur illustriert, sondern gleichzeitig versucht zu bestätigen. So berichtet sie, als es um die Frage geht, ob der

Mensch mono- oder polygam ist, von der Schrift *Du mariage* von Leon Blum, der die Meinung vertritt, dass der Mensch zu unterschiedlichen Zeiten seines Lebens entweder mono- oder polygam veranlagt ist. Damit dieser Drang ausgelebt werden kann, schlägt er ein Gesetz vor, das dies erlaubt, bis der Trieb wieder erloschen ist. Blum untermauert seine These mit der Behauptung, dass man im Ehepartner nicht die Eigenschaften findet, die man beim Liebespartner hat. Lazarsfeld unterstellt ihm daraufhin, dass er die „Gegenüberstellung ‚Ehe contra Erotik‘ zum grundlegenden Prinzip“ erhoben habe. Etwas, dem sie selbst entschieden widerspricht, da die Ehe für sie eine Gemeinschaft ist, in der es alle Aufgaben gemeinsam zu bewältigen gilt (Lazarsfeld 1928, 22-23). Neben diesen Rückgriffen und literarischen Beispielen nutzt sie auch sehr plastische und alltägliche Schilderungen. So vergleicht sie die fehlende sexuelle Aufklärung mit der mathematischen:

*„So wie das kleine Kinder das Einmaleins lerne, ohne welches die spätere Mathematik nicht zu bewältigen sei, ebenso müsse das kleine Kind, seinem jeweiligen Verständnis angepasst, die natürlichen Voraussetzungen der Sexualität kennen lernen.“*

(Lazarsfeld 1931a, 4)

Ähnliche illustrierende und verdeutlichende Beispiele vermisst man bei van de Velde. Er war Frauenarzt und man darf davon ausgehen, dass er mit dieser Profession bereits als Experte auf diesem Gebiet galt. Dazu kommt sein biologischer und medizinischer Zugang, der sich vom individualpsychologischen und ganzheitlichen, wie er von Lazarsfeld vertreten wird, unterscheidet. Auch am Schluss zu ihren Ausführungen der sexuellen Erziehung bedient sich letztere noch einmal einem bildhaften und zugleich geschlechterstereotypen Bild, wenn sie schreibt, dass das Kind lernen soll, die weiblichen und männlichen Geschlechtsunterschiede nicht zu bewerten. Es soll lernen, die Verschiedenheit

*„nie bewertend, sondern immer als im Zweck gelegen, kennen lernen, so wie es lernt, daß zum Nähen Nadel und Faden nötig sind.“*

(Lazarsfeld 1931a, 24)

Dieses Instruments des „sinnfällige[n] Beispiel[s]“, das aus dem Leben gegriffen ist, verwendet sie bereits in früheren Schriften wie in *Erziehung zur Ehe* (1928).

Bereits die ZeitgenossInnen setzten sich mit der „Hygienische[n] Volksbildung“ und ihrer Vermittlung auseinander. Der stellvertretende Direktor des deutschen Hygienemuseums, Martin Vogel, beschäftigte sich in einem Aufsatz von 1925 mit dieser Thematik, wenn auch in Bezug auf die Erziehung des Volkes mit dem Fokus auf die biologische Ehehygiene verfasst, sind seine Worte im Hinblick auf die Vor- und Nachteile des jeweiligen Vermittlungsmediums allgemeingültig. An erster Stelle steht, dass sich das Mittel an Ort und Publikum anpassen muss und verschiedene Methoden kombiniert werden können (Vogel 1925, 303-336).

Für die Eheratgeber, die sich des „geschriebene[n] Wort[es]“ bedienen, gilt, dass diese Form den Vorteil hat, bei Bedarf wieder abrufbar zu sein – im Gegensatz zum gesprochenen Wort, das im Hinblick auf Unmittelbarkeit und Sicherheit vor allen anderen steht (Vogel 1925, 336-357). Mit Hilfe gedruckter Schriften war/ist eine Vertiefung jeder Zeit möglich, da sie anders als Gesagtes jederzeit zur Hand waren/sind, woraus sich ableiten lässt, dass Bücher für das Selbststudium gedacht waren/sind. Vogel plädiert für eine Kombination diverser „Belehrungsmittel“ und „Methoden“, wenn auch in Bezug auf die Verbreitung von Schriften oder Flugblätter formuliert (Vogel 1925, 339-346), kann man darunter sicherlich ebenso die Kombination von geschriebenen Worten und Bildern verstehen. Diesem Mittel bedient sich van de Velde. Um die „Vergattung“, wie er es nennt, anschaulich zu machen, arbeitet er mit Erregungskurven, wodurch zusätzlich sein technisches Verständnis zum Ausdruck kommt. Die Emotionalität, die bei Lazarsfeld im Mittelpunkt steht, bleibt in *Die vollkommene Ehe* außen vor. Erweiternd kommen bei van de Velde anatomische Darstellungen der männlichen und weiblichen Geschlechtsorgane, sowie Geschlechtsdrüsen von Männern und „wichtige[n] Muskeln“ bei Frauen hinzu (Van de Velde 2008, Figur I-III). Damit bedient er sich eines des „ältesten Rüstzeug[s]“ des hygienischen Unterrichts. Abbildungen dieser Art galten seit jeher als notwendige Ergänzung des wissenschaftlichen Stoffes (Vogel 1925, 345-348). Lazarsfeld verwendet ebenfalls Abbildungen, aber andere als van de Velde. Sie greift nicht auf Darstellungen von Erregungskurven zurück, sondern verwendet künstlerische Abbildungen, wie beispielsweise jene einer „Amazone in der Schlacht“ (Lazarsfeld 1931b, III.) oder Fotografien von Statuen und Abbildern wie jenes eines Phallusgötzen (Lazarsfeld 1931b, X). Sie ha-

ben rein illustrativen Charakter, da im Text kein Bezug darauf genommen wird.

Autoren und Autorinnen von Hygieneschriften des 19. Jahrhunderts versuchten laut dem Historiker Philipp Sarasin die Wahrnehmung und die Gebrauchsweise der Bücher subtil zu beeinflussen, indem im Titel oder Untertitel bzw. dem Vorwort auf die angedachte Verwendungsweise des Buches hingewiesen wird (Sarasin 2001, 162-163). Dies gilt auch für van de Velde Eheratgeber im 20. Jahrhundert. Bereits im Vorwort schreibt er unter anderem davon, dass mit dieser Schrift versucht wird, eine bestehende Lücke zu füllen und das Buch den Eheleuten zur Erreichung des ehelichen Glücks verhelfen soll, ohne einen Arzt konsultieren zu müssen:

*„Um nach Möglichkeit zu vermeiden, daß die vorliegende Studie von oberflächlichen Lesern missverstanden werde, liegt dem Verfasser daran, von vornherein folgendes aus ihrem Inhalt mit Nachdruck hervorzuheben: Diese Arbeit bildet den ersten Teil einer Trilogie. [...] Es versucht, für den Arzt eine wirklich bestehende Lücke in der wissenschaftlichen Literatur auszufüllen und ihm außerdem die Gelegenheit bieten, [...], auf die in Betracht kommenden Stellen eines Werkes zu verweisen [...]. Und es versucht weiter, den Gatten, die der Hilfe des Arztes nicht bedürfen, auch ohne seine Vermittlung zu helfen, indem es ihnen die hier besprochenen, von manchen ungeahnten, Möglichkeiten zur Erreichung des ehelichen Glücks zeigt. Daß es aus beiden Gründen in einer auch für den Laien verständlichen Sprache verfaßt werden mußte, versteht sich ohne weiteres.“*  
(Van de Velde 2008, VII)

Mit dieser expliziten Erwähnung, wer den Text lesen soll, stellt sich van de Velde in die Tradition der Hygieneschriften des 19. Jahrhunderts (Sarasin 2001, 163). Bereits in diesen Schriften musste versucht werden mit einer alltäglichen Sprache Einsicht beim Leser/der Leserin zu wecken (Sarasin 2001, 137). Die volkstümliche und prägnante Sprache war für Vogel ebenfalls unerlässlich, er warnte vor komplizierten Fachbegriffen, die der Verständigung im Weg stehen können (Vogel 1925, 344). Eine Forderung, der van de Velde mit dem Hinweis auf die leicht verständliche Sprache gerecht zu werden versuchte.

Dass es den AutorInnen um das Wohl der Leserinnen und Leser und nicht um Belehrung

geht, wird mit Hilfe einer leicht verständlichen Wortwahl zusätzlich deutlich. Was bereits in den Hygieneschriften des 19. Jahrhunderts als Standard etabliert werden sollte, findet sich auch bei van de Velde und Lazarsfeld im 20. Jahrhundert. Bei ihnen werden Belehrungen hinter der Sorge, um das Wohl der LeserInnen verborgen. Sarasin schreibt gar von einer Strategie, die sich dahinter verbirgt, dass AutorInnen ihren Werken Worte voranstellen, die verdeutlichen sollten,

*„dass nicht die ‚Eitelkeit‘ sie zum Schreiben gedrängt hat, sondern ein Wunsch des Volkes nach Unterweisung und Hilfe.“*  
(Sarasin 2001, 170-171)

Sofie Lazarsfeld stellt ganz dieser Tradition verpflichtet, ihrer Schrift Erziehung zur Ehe folgende Sätze voran, die zeigen sollen, dass sie mit diesem Buch auf ein bestehendes Bedürfnis reagiert:

*„In Diskussionen und Zuschriften wurden so vielerlei Fragen gestellt und Anregungen gegeben, es wurde vor allem so oft der Wunsch nach einer übersichtlich Zusammenfassung der dabei in Frage kommenden Probleme angesprochen, daß daraus der Entschluß erwachsen ist, mit dieser Schrift den Versuch einer solchen systematischen Darlegung zu machen.“*  
(Lazarsfeld, 1928, 7-8)

Auch das Buch *Wie die Frau den Mann erlebt* beginnt mit einer ähnlichen Einleitung unter der Überschrift „Warum dieses Buch notwendig ist“. Lazarsfeld beantwortet diese Frage damit, dass es mittlerweile zwar eine Fülle an Publikationen gäbe, die sich mit dem Geschlechtsleben beschäftigen, die aber oft zu detailverliebt, zu sehr auf das Technische beschränkt und undurchführbare Ratschläge beinhalten. Sie argumentiert, eine Lösung für bestehende Probleme finden zu wollen und daher ist es für sie unerlässlich, auf die Klagen der Mehrheit (Frauen), die außerhalb der Arztzimmer nicht gehört werden, zu reagieren. Weiters will die Autorin mit *Wie die Frau den Mann erlebt* ein Gegenstück zur männlich dominieren Ratgeberkultur schaffen (Lazarsfeld 1931b, 1-3).

Gleichzeitig werden in diesen einleitenden Worten, sowohl bei van de Velde, als auch bei Lazarsfeld, die jeweiligen Zielgruppen sowie der Zweck des Buches an sich klar definiert. Der niederländische Arzt wendet sich sowohl an Ärzte, als auch an ein männliches, verheiratetes LaiInnenpubli-

kum, während sich die österreichische Individualpsychologin an eine weibliche Leserinnenschaft wendet, ohne konkreten Hinweis auf deren Beziehungsstatus. Dadurch nimmt Lazarsfeld einmal mehr eine Art Sonderstatus ein, da sich die meisten Sexualratgeber an ein eheliches Publikum wandten und nur vereinzelt an Alleinstehende oder verlobte LeserInnen (McEwen 2012, 102).

Dennoch verfolgten und verfolgen jeder Leser und jede Leserin eigene Interessen, wenn sie sich einen Ratgeber kauf(t)en. Dem Gelesenen wird von Person zu Person verschiedene und ganz eigene Bedeutungen beigemessen, außerdem erinnert man sich nur selektiv an den Inhalt – wie Alfred Messerli zeigt. Dabei ist es bereits der Autor bzw. die Autorin, die den LeserInnen mit dem Text verschiedene Lektüre und Handlungsweisen eröffnen. Wissenschaftlich nicht erforscht werden konnte bisher die Frage, wie relevant die Texte für das Denken und Handeln der Menschen damals tatsächlich waren und wie sie rezipiert wurden (Messerli 2010, 45-47). Wer welche Bücher kaufte, ist heute nicht mehr feststellbar, ebenso wenig welchen Einfluss sie auf die reale Handlungswelt wirklich hatten (Sarasin 2001, 149).

## Fazit

In *Wie die Frau den Mann erlebt* setzt sich Lazarsfeld mit einem breiten Themenspektrum auseinander, an dessen Ende als Ziel eine schöne und harmonische Ehe – auch in sexueller Hinsicht – steht. Van de Velde konzentriert sich auf die Physiologie und Technik, wie er es bereits im Untertitel ankündigt. Bei beiden ist Sexualität zwar auf die Ehe beschränkt, spielt in diesem Rahmen aber eine entscheidende Rolle, um eine glückliche Gemeinschaft zu erreichen (Friebus-Gergely 2002, 166-167). Die Eheratgeber an sich propagierten gesunden und gegenseitig befriedigenden Sex als Möglichkeit, um eine Ehe aufrechtzuerhalten, denn eine glückliche Ehe sollte der Grundstein der neuen, gesunden Gesellschaft sein, wie sie gerade auch im Wien der 1920er-Jahre von Seiten der Stadtregierung gefordert wurde (McEwen 2012, 92).

Die Analysen der Werke von Sofie Lazarsfeld und Theodoor Hendrik van de Velde haben gezeigt, dass es auch innerhalb der psychologischen Ehehygiene Unterschiede gab und man versuchte, das eheliche Leben aus unterschiedlichen Per-

spektiven befriedigender zu gestalten. In *Die vollkommene Ehe* machte van de Velde die sexuelle Basis als Grund für eine unglückliche Ehe aus und beschränkte sich daher vordergründig auf explizite Ratschläge, wie man diese Komponente entscheidend verbessern kann. Im Gegensatz dazu vertrat Lazarsfeld einen ganzheitlichen Ansatz und sah die Gründe für Ehe- und Sexualproblemen bereits in der Kindererziehung begründet aber auch in den Lebensumständen. Sie plädierte nicht nur für die Frauenerwerbsarbeit als Tätigkeit, die zur Persönlichkeit der Frau gehört und dem glücklichen Eheleben zuträglich ist, sondern sah den Schlüssel zur erfüllten Ehe vor allem in der Gleichberechtigung der Geschlechter, die ihrer Meinung nach mit der „richtigen“ Erziehung ihren Anfang nehmen muss. Die Ratgeber stellen zwar alte Normen in Frage, produzieren jedoch gleichzeitige neue. Dabei bedienten sich die hier untersuchten Abhandlungen teilweise Strategien, die bereits im 19. Jahrhundert in den Hygiene-schriften verwendet wurden und stellten sich somit in diese Tradition. Im Fall von Lazarsfeld wird ein sehr ambivalentes Frauenbild vertreten, aber sie setzt sich für eine Gleichstellung von Mann und Frau ein. Van de Velde sieht dies anders. In diesem Beitrag sollte gezeigt werden, dass

die Frage was genau Sexualratgeber/Eheratgeber sind, nicht abschließend beantwortet werden kann. Zudem kann die Ehehygiene zwar in zwei scheinbar widersprüchliche Pole unterschieden werden, die aber trotzdem Berührungspunkte haben. Abschließend kann festgehalten werden, dass die Frage danach was die Ratgeber vermitteln und welche Geschlechterverhältnisse sie präsentieren und propagieren bis heute an Aktualität nichts verloren hat.

Das Interesse an Ratgebern, gerade im Bereich der Sexualität und Ehe, ist bis heute ungebrochen. Daher wäre es sicher lohnend danach zu fragen, welchen Strategien sich die Sexualratgeber in der heutigen Zeit bedienen, wie sich beispielsweise die Bildsprache verändert hat, was visualisiert werden darf bzw. was noch immer einem Tabu unterliegt und worauf der Fokus gelegt wird: befriedigendes individuelles Sexualleben, das auch außerhalb der Ehe gelebt werden kann/soll, oder ist nach wie vor die Ehe der Rahmen innerhalb dessen sexuelle Erfüllung von Mann und Frau gesucht werden soll? Davon ausgehend könnten aktuell verbreitete Ratgeber dahingehend untersucht werden welche Geschlechterrollen und welches Geschlechterverhältnis reproduziert wird.

## Bibliographie:

- Eder, F. (2009). *Kultur der Begierde. Eine Geschichte der Sexualität*. München.
- Fischer, M. (1999). *Die erotische Literatur und das Gericht. Der Schmutzliteraturkampf zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Wien*. Diss., Wien.
- Friebus-Gergely, D. (2002). Sofie Lazarsfeld oder „Wie die Frau den Mann erlebt“. In: Lévy, A. & Mackenthun, G. (Hg.), *Gestalten um Alfred Adler*. Würzburg, S. 157-174.
- Hacker, M. (2006). „*Er und Sie*. *Wochenschrift für Lebenskultur und Erotik*“. *Hugo Bettauers Zeitschrift im Spiegel der Sexualmoral und sexualwissenschaftlicher Erkenntnisse unter Berücksichtigung der gesellschaftlichen Entwicklung der 1920er Jahre*. Dipl., Wien.
- Hagener, M. & Hans, J. (2000). Von Wilhelm zu Weimar. Der Aufklärungs- und Sittenfilm zwischen Zensur und Markt. In: Hagener, M. (Hg.), *Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918-1933*. München, S. 7-22.
- Hausen, K. (1976). Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Conze, W. (Hg.), *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas: neue Forschungen*. Stuttgart, S. 363-393.
- Hausen, K. (2012). *Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte*. Göttingen.
- Helmstetter, R. (2010). Der stumme Doctor als guter Hirte. Zur Genealogie der Sexualratgeber. In: Bänziger, P.-P. & Duttweiler, S. & Sarasin, P & Wellmann, A. (Hg.), *Fragen Sie Dr. Sex, Ratgeberkommunikation und die mediale Konstruktion des Sexuellen*. Berlin, S. 58-93.
- Herzog, D. (2007). Sexuality in Twentieth-Century Austria. An Introduction. In: Bischof, G. & Pelinka, A. & Herzog, D. (Hg.), *Sexuality in Austria*. New Brunswick, New Jersey, S. 7-20.
- Jost, R. (2006). *Gender, Sexualität und Macht in der Anthropologie des Richterbuches*. Stuttgart.
- Kosellek, R. (1979). Einleitung. In: Brunner, O. (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe, historisches Lexikon zur polit-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd.1. Stuttgart, S. XIV-XVII.
- Labisch, A. (2004). Sozialhygiene: Gesundheitswissenschaften und öffentliche Gesundheitssicherung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg (Hg.), „*Sei sauber!*“ *Eine Geschichte der Hygiene und öffentlichen Gesundheitsvorsorge in Europa*. Köln, S. 258-267.
- Lazarsfeld, S. (1931a). Sexuelle Erziehung. In: *Richtige Lebensführung. Volkstümliche Aufsätze zur Erziehung des Menschen nach den Grundsätzen der Individualpsychologie*.
- Lazarsfeld, S. (1931b). *Wie die Frau den Mann erlebt. Fremde Bekenntnisse und eigene Betrachtungen*. Leipzig, Wien.
- Lazarsfeld, S. (1928). *Erziehung zur Ehe*. Wien.
- McEwen, B. (2012). *Sexual Knowledge, Feeling, Fact and Social Reform in Vienna. 1900-1934*. New York, Oxford.
- Melching, W. (2009). Theodoor Hendrik van de Velde. In: Sigusch, V. & Grau, G. (Hg.), *Personenlexikon der Sexualforschung*. Frankfurt, New York, S. 717-720.
- Messerli, A. (2010). Zur Geschichte der Medien des Rates. In: Bänziger, P.-P. & Duttweiler, S. & Sarasin, P & Wellmann, A. (Hg.), *Fragen Sie Dr. Sex, Ratgeberkommunikation und die mediale Konstruktion des Sexuellen*. Berlin, S. 30-57.
- O.N. (2010). Einführung. In: Bänziger, P.-P. & Duttweiler, S. & Sarasin, P & Wellmann, A. (Hg.), *Fragen Sie Dr. Sex, Ratgeberkommunikation und die mediale Konstruktion des Sexuellen*. Berlin, S. 25-29.
- Oswald-Rinner, I. (2011). *Oversexed and underfucked. Über die gesellschaftliche Konstruktion der Lust*. Wiesbaden.
- Psyhyrembel (2015). Sexualität. In: *Klinisches Wörterbuch online*, Abgerufen von [http://www.degruyter.com/view/kw/9690790?rskey=ueAkgs&result=5&dbq\\_0=sexualit%C3%A4t&dbf\\_0=psy-fulltext&dbt\\_0=fulltext&co\\_0=AND\\_react-text:21](http://www.degruyter.com/view/kw/9690790?rskey=ueAkgs&result=5&dbq_0=sexualit%C3%A4t&dbf_0=psy-fulltext&dbt_0=fulltext&co_0=AND_react-text:21), Zugriff am 23.11.2015.
- Reinert, K. (1996). „Daß der richtige Mann auch die richtige Frau findet“. Ehehygiene in den zwanziger Jahren. In: Löneke, R. & Spieker, I. (Hg.), *Reinliche Leiber – Schmutzige Geschäfte. Körperhygiene und Reinlichkeitsvorstellungen in zwei Jahrhunderten*. Göttingen, S. 258-278.
- Rouff, M. (2007). *Foucault-Lexikon. Entwicklung – Kernbegriffe – Zusammenhänge*. Paderborn.
- Sarasin, P. (2001). *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765-1914*. Frankfurt am Main.
- Schmid, M. (2011). *Erziehungsratgeber und Erziehungswissenschaft*. Bad Heilbrunn.
- Schmidt, U. (2000). „Der Blick auf den Körper“. Sozialhygienische Filme, Sexualaufklärung und Pro-

- paganda in der Weimarer Republik. In: Hagener, M. (Hg.), *Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918-1933*. München, S. 23-46.
- Siems, M. (2013). *Sofie Lazarsfeld (1881-1976). Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung von Pädagogik und weiblicher Persönlichkeitsentwicklung in der Individualpsychologie in der Zeit des Roten Wien*. Diss., Klagenfurt.
- Tandler, J. (1924). Ehe und Bevölkerungspolitik. In: *Wiener Medizinische Wochenschrift*, (4), Sp. 211-214.
- Thaler, B. (2013). Gesunde Kunst – Kontrollierte Sauberkeit. Eine kleine Geschichte der medizinischen Hygiene. In: Meighörner, W. (Hg.), *Dreck. Im Tiroler Volkskunstmuseum*. Innsbruck, S. 93-101.
- Urbantschitsch, R. (1927). Die vollkommene Ehe. In: *Wiener Medizinische Wochenschrift*, (26), Sp. 884.
- Van de Velde, T. (2008). *Die vollkommene Ehe. Eine Studie über Physiologie und Technik*. Wien.
- Vogel, M. (1925). Hygienische Volksbildung. In: Gottstein A. & Schlossmann, A. & Teleky, L. (Hg.), *Handbuch der sozialen Hygiene und Gesundheitsfürsorge*. Berlin, S. 303-336.

Bianca Burger

MA MA, Geschichestudium in Innsbruck und Wien. Masterstudium der Frauen- und Geschlechtergeschichte und Historisch-Kulturwissenschaften Europaforschung in Wien. Derzeit Mitarbeiterin im Museum für Verhütung und Schwangerschaftsabbruch. Wissenschaftliche Veröffentlichungen mit Schwerpunkten zur Regional- sowie Frauen- und Geschlechtergeschichte.

## Relektüre

Roland Barthes

## Fragmente einer Sprache der Liebe

### Erweiterte Ausgabe

Aus dem Französischen von Hans-Horst Henschen und Horst Brühmann

Berlin: Suhrkamp Verlag 2015, 400 Seiten

Thomas Ballhausen

*A book called **A Lover's Discourse** & the words that I need  
here in order to read  
All this things about Love from where Love gilds &  
sharpens his arrows*

Tim Atkins: Collected Petrarch [Poem 151]

Mit den vorliegenden Ausführungen, die gemäß dem gewählten Untersuchungsgegenstand, titelgebunden ebenfalls Fragmente sind, die in (hoffentlich) produktiver Hinsicht unabgeschlossen und, so die Intention, auch nicht abschließend sein können, sollen erste Schritte einer Relektüre der *Fragmente einer Sprache der Liebe* von Roland Barthes (1915-1980) unternommen werden. Der Versuch, diesem zentralen Referenztext diverser wissenschaftlicher Disziplinen und nicht weniger unterschiedlicher privater Nutzungen gerecht zu werden, ist in vielerlei Hinsicht schon zu Beginn einem möglichen Scheitern verpflichtet. Zu offen scheint dieses schöne Trostbuch der unglücklich Liebenden, dieses von Sekundär- und Tertiärdiskursen durchzogene Flechtwerk zu sein, als dass ihm – ganz dem starken Textbegriff des Poststrukturalismus verpflichtet – anders beizukommen wäre als mit einem weiteren Text größeren Umfangs als der vorliegenden Digressionen und Pendelbewegungen. Nichtsdestotrotz soll (hoffentlich: ganz im Sinne des verhandelten, zur Verhandlung stehenden Denkers) ein Versuch gewagt werden, der – wenn er schon zu nichts anderem führt – zumindest zu eigener, lustvoller (Re-)Lektüre verführt: Wer über Barthes schreibt, muss wohl zwangsläufig hinter ihm zurückbleiben, wer ihn liest, wird in aller zugleich stattfindenden Verspieltheit und Ernsthaftigkeit erfahren, wie sehr

Texte ganz generell Qualitäten entfalten, die über die Intention der Schreibenden hinausgehen, wie viel besser Texte als ihre VerfasserInnen sein können (und im vorliegenden Fall, ganz selbstironisch gewendet, auch: sind).

Der 100. Geburtstag des französischen Philosophen Roland Barthes im Jahr 2015 bringt im deutschen Sprachraum zwei Veröffentlichungen mit sich, die ihn erneut ins Blickfeld des akademischen wie auch des generell kulturinteressierten Publikums rücken: Da ist einerseits die erste umfassende Biografie (Samoyault, 2015), die auch bislang nicht zugängliche Dokumente zu Leben und Werk berücksichtigt, andererseits sein nun erstmals vollständig in deutscher Sprache vorliegendes Erfolgsbuch *Fragmente einer Sprache der Liebe* (Barthes, 2015). Die umfangliche Biografie, verfasst von der Literaturwissenschaftlerin Tiphaine Samoyault, erlaubt einen tiefgehenden Blick auf das Leben Barthes'. Mit wissenschaftlichem Spürsinn und sprachlicher Finesse gelingt ihr das niveauvolle Porträt eines Schwierigen und seines Schaffens. Eingebettet in zeit- und geistesgeschichtliche Kontexte entfaltet Samoyault detailliert die Geschichte eines von Sehnsucht und Kultur erfüllten Wirkens. Eine zentrale Rolle in ihrer Arbeit nimmt auch das Werk Barthes' ein, nicht zuletzt eben sein besagter Bestseller, von dem al-

lein 1977, im Jahr seines Erscheinens, 79.000 Exemplare verkauft wurden (Ette 1998, 428f). 1977 erweist sich für Barthes wissenschaftlich als auch literarisch als das Jahr seines Durchbruchs: 1976 mit Unterstützung von Michel Foucault ins Collège de France gewählt, hält er eine vielbeachtete Antrittsvorlesung, die einer Standortbestimmung gleichkommt. Bemerkenswert ist dabei, dass er auf Foucault verweist, wenngleich die beiden in Vorgehensweise und gelebtem politischem Engagement sehr unterschiedlich sind. Wenn bei Foucault die Auseinandersetzung mit der Literatur am Anfang seiner akademischen Arbeit steht – eines der vielen liegengelassenen Projekte dieses Denkers ist, etwas verknappert gesagt, die Ausarbeitung einer Ontologie der Literatur –, so wendet sich Barthes in seinem Spätwerk ganz dezidiert der Literatur und auch einem literarischen Schreiben zu:

*„Barthes war kein Mann der Tumulte, allerdings auch kein Ordnungsfanatiker; aber die Unordnung mochte er ebensowenig, den Barrikaden zog er doch die Bibliothek vor. Die Semiotik, die er als Idee, als Projekt lanciert hatte und die bereits zur Disziplin wurde, langweilte ihn zusehends – auch deswegen suchte er eine direktere Kommunikation mit der Literatur.“*

(Altwegg 1989, 198)

Nur wenige Wochen später erscheinen seine *Fragments d'un discours amoureux*, die wohl auch als Ausdruck einer synergetischen Leistung aus schriftstellerischem Potenzial und wissenschaftlicher Arbeit zu lesen sind. Das Buch wird nicht zuletzt auch als literarischer Titel rezipiert, eben auch weil die Schreibweise eine literarisch durchgearbeitete ist. Darüber hinaus darf nicht vergessen werden, dass Barthes mit seinen früheren Texten und auch medial gestützten Inszenierungspraxen eine Erwartungshaltung an ihn als Schriftsteller miterzeugt hat (Ette 1998, 432ff). Wie andere Buchveröffentlichungen auch gehen die *Fragmente* aus früheren Texten hervor, die in einer universitären Lehrveranstaltung konkretere Ausgestaltung und Fortführung finden (Barthes, 2007). Die *Fragmente einer Sprache der Liebe* sind, was sich in späteren Arbeiten niederschlagen wird, eindeutig der angestrebte literarische Erfolg, aber nicht der erwünschte (konventionelle?) Roman, der ungeschrieben bleiben soll. Die breite Zustimmung für das Buch, die auch nach Jahrzehnten seit dem Erscheinen ungebrochen ist, hat

nicht zuletzt mit seinem persönlichen Tonfall zu tun. Zugänglicher als es akademische Texte mitunter (leider) sind, kann sein alphabetisch strukturiertes Lesebuch der Liebe eben auch als genuin literarisches Werk gelesen werden, ohne seine eingelagerten analytischen Arsenalen einzubüßen. Ohne je einen Roman im herkömmlichen Sinn vorgelegt zu haben, ist Barthes in seinem Schreiben gewiss literarischer als manche der Autorinnen und Autoren, die gegenwärtig belanglose Stapelware vorlegen. Er braucht keine tausend Seiten, um seine Haltung der Lektüre vorzuführen oder seine Referenzen lebendig werden zu lassen. Eigene, autobiografisch anmutende Beobachtungen werden mit Beispielen aus Literatur, Film oder Musik verkoppelt und aktualisiert. In der Verweigerung, eine durchgängige, lineare Geschichte anzubieten, lassen sich hier eine Vielzahl von Erzählungen (und deren Andeutungen) finden. Die zelebrierte Offenheit macht deutlich, dass eben nicht nur der Text, sondern auch das liebende Subjekt fragmentiert, sprachlich durchwirkt ist. Die dem Haupttext vorangestellte Bemerkung, die sowohl in der früheren Ausgabe als auch in der vorliegenden erweiterten Fassung enthalten ist, lautet entsprechend folgendermaßen:

*„Die Notwendigkeit des vorliegenden Buches hängt mit der folgenden Überlegung zusammen: daß der Diskurs der Liebe heute von extremer Einsamkeit ist. Dieser Diskurs wird wahrscheinlich (wer weiß?) von Tausenden von Subjekten geführt, aber von niemandem verteidigt; er wird von den angrenzenden Sprachen vollständig im Stich gelassen: entweder ignoriert oder entwertet oder gar verspottet, abgeschnitten nicht nur von der Macht, sondern auch von ihren Mechanismen (Techniken, Wissenschaften, Künsten). Wenn ein Diskurs, durch seine eigene Kraft, derart in die Abdrift des Unzeitgemäßen gerät und über jede Herdengeselligkeit hinausgetrieben wird, bleibt ihm nichts anderes mehr, als der wenn auch winzige Raum einer Bejahung zu sein. Diese Bejahung ist im Grunde das Thema des vorliegenden Buches.“*

(Barthes 1984, o. S.; ident in: Barthes 2015, o. S.)

Einen einfachen, simplen Abschluss oder Ratgeber-Sentenzen gibt es hier – was zu unser aller Vorteil ist und die zitierte Passage ja auch deutlich ausstellt – nicht. Vielmehr erscheint jeder Eintrag der vieldeutigen *Fragmente* wie eine Tanzfigur, eine nachvollziehbare Pose, in der sich schrift-

stellerisches Potenzial und Reflexionsvermögen entfalten. Ganz seiner gleichermaßen fragmentarischen Schreibweise verpflichtet, koppelt Barthes direkt an seine Lektüreerfahrungen und das (unglücklich) liebende Subjekt an. In der Figur des Liebenden, der als Sprechender aufgerufen wird, werden die Diskursteelemente versammelt:

*„Der Liebende wird daher nicht als Individuum mit psychologischer ‚Tiefe‘ dargestellt, sondern in den Strukturierungen seines Sprechens inszeniert.“*

(Ette 1998, 433)

Dieses „intensely personal book“ (Thody & Piero 2006, 161) bringt dahingehend zumindest drei Herausforderungen mit sich. Erstens: Ist es in der französischen fünfbandigen Gesamtausgabe in eine klare Werksabfolge eingebunden (Barthes 2002a; Barthes 2002b; Barthes 2002c; Barthes 2002d; Barthes 2002e), so stehen die jeweiligen Übersetzungen und Verläufe produktiver Rezeption unter dem Einfluss chronologischer Verwerfungslinien, eben weil im Rahmen der Übersetzungswahl neue, sekundäre Werksfolgen erzeugt werden. Sprich: Die weitere Rezeption eines Werks vermittelt indirekt alternative Schwerpunkte in der theoretischen Anbindung und Aufnahme der jeweiligen AutorInnen und spiegelt darüber hinaus eine oftmals wenig beachtete Dynamik im intellektuellen Feld zwischen Moderne und Postmoderne, das selbst wiederum von wechselseitigen transatlantischen Beeinflussungen geprägt ist (Cusset 2008, 285f; Angermüller 2007, 65ff). Zweitens: Hinsichtlich der oben beschriebenen internen Strukturierung der *Fragmente* – die eben als alphabetisch geordnetes Angebot gehalten ist – muss, unter Einrechnung komparatistischer Zugriffe, natürlich eingerechnet werden, dass die jeweiligen Übersetzungen des Textes erhebliche Unterschiede mit sich bringen. Die Anordnung des französischen Originals unterscheidet sich notwendigerweise deutlich von der deutschsprachigen oder der englischsprachigen Übersetzung. Drittens: Besonders deutlich zeigt sich die Vielzahl der Herausforderungen in der eigentlichen Übersetzungsarbeit (Bruss 1982, 373ff) in den unterschiedlichen Titeln. Bringt die deutschsprachige Ausgabe doch eine Konkretisierung oder auch Verengung auf die Sprache mit sich, ist die englischsprachige Ausgabe dieser Schwierigkeit mit *A Lover's Discourse. Fragments* erfolgreich ausgewichen (Barthes 2002f). Die vorsätzlich offenere Begrifflichkeit des Diskurses

ist bei Barthes auch innertextlich abgestützt. Es gibt bei ihm keine direkte Orientierung an anderen Liebesdiskursen, seien sie nun politisch oder gar theologisch. Wie in der Einführung ausgeführt, ist die Absicht nicht die Darstellung einer eigenen Philosophie der Liebe, sondern vielmehr ihre autobiografisch bzw. autofiktional motivierte Bejahung und Bekräftigung.

In der Auseinandersetzung mit seinem sehr heterogenen, „historisch wie individualgeschichtlich angehäuften Material“ (Ette 1998, 433) betreibt Barthes keine Historisierung, sondern eine vergewärtigende Aktualisierung. Sein erwähntes, reiches Bezugsmaterial – literarische Texte, Musik, Film, philosophische und psychoanalytische Elemente (die nicht zuletzt Barthes' Analyse bei Lacan geschuldet sind) – wird mit eigenen, vignettenhaften Reflexionen verbunden. Erneut liegt in der Ausgestaltung des Buchs auch auf dem Paratextuellen ein besonderer Akzent: Die jeweiligen Figuren sind in sich nochmals stark untergliedert; die Abfolge aus Überschrift, Definition, nummerierten Absätzen wird mit Referenznachweisen und begleitenden Marginalientexten angereichert. Für die eigentliche Lektüre der Fragmente bedeutet das ein produktives Nachvollziehen der strukturellen Vieldeutigkeit, also kein Entschlüsseln, sondern die Hervorbringung zusätzlicher Bedeutungen gemäß den Vorgaben des Texts. Das von Barthes gleichermaßen verhandelte wie auch hervorgebrachte, dieses zum Sprechen gebrachte Subjekt, das „vollständig durch seine Leidenschaften konstituiert ist“ (Samoyault 2015, 765), ist aus Erfahrungswirklichkeiten heraus dramatisch inszeniert und aus den Referenzen heraus montiert. Die Figuren sind somit

*„zugleich Statuen und in ihrer ständigen Bewegung festgehaltenen Momentaufnahmen des liebenden Subjekts. So ist die an den Leser gewandte Erklärung zu verstehen, sie nicht als rhetorische, sondern eher als gymnastische oder choreographische Figuren aufzufassen.“*

(Ette 1998, 435f)

Der Diskurs als permanente Bewegung, als ein „Hinundherlaufen“ (Ette 1998, 436) macht die vorgestellte Folge der Figuren als eine Abfolge von Körperstellungen erlebbar, die auch die LeserInnen miteinbeziehen. Man kann zwischen den Figuren springen und wechseln, ohne einer logischen Ordnung folgen zu müssen:

„Die Liebe entzieht sich – zumindest deuten dies die Fragmente an – jeglicher diskursiver Herrschaft. Sie steht mit dem Körper im Bunde. Die Figuren des Liebeständers gehorchen ihrer eigenen Logik.“  
(Ette 1998, 438)

Die nun vorliegende Neufassung fügt dieser Fragmentierung des liebenden Subjekts nun 20 weitere Figuren hinzu, die von Barthes im Arbeitsprozess am Buch ausgegliedert wurden und – was ein seltener Glücksfall ist – in vollständig redigierten Fassungen erhalten geblieben sind. In einer Mappe mit dem wenig einladenden Titel „Abfall Fassung I“ (Barthes 2015, 277) versammelt, ergänzen diese Einträge die neue deutschsprachige Ausgabe um knappe hundert Seiten. Das den Ergänzungen vorangestellte Argument, das prologhaften Charakter hat, unterstreicht dabei einmal mehr die Diskontinuität des Liebesdiskurses und das Abrücken von der Annahme, das Buch könnte auf eine Form der Klassifizierung oder gar Wertung ausgerichtet und angelegt sein. Die formal strukturierten und inhaltlich durchlässigen Passagen werden, ganz wie in der bislang vorliegenden Fassung, als Figuren gefasst. Besonders erhellend ist der retrospektiv als programmatisch zu lesende Teil „Über die Liebe“. Der erste Absatz beginnt folgendermaßen:

„Was denkt der Liebende von der Liebe? Kurz gesagt, nichts. Er möchte zwar wissen, was das ist, doch weil er darin befangen ist, nimmt er nur ihre Existenz, nicht ihre Essenz wahr. Weil er erkennen will (die Liebe), ist eben genau das womit er spricht (der Diskurs des Liebenden); die Reflexion ist ihm zwar gestattet, aber da sie sogleich in den Strudel der unaufhörlich wiederkehrenden Bilder hineingezogen wird, mündet sie nie in Reflexivität: von der Logik ausgeschlossen (die voneinander abgegrenzte Sprachen voraussetzt), kann er nicht beanspruchen, gut zu denken.“  
(Barthes 2015, 316)

Ganz im Sinne des Gesamtprojekts endet diese Figur auf dem Moment einer nietzscheanisch geprägten Dramatisierung, die als „höchste Form der Analyse“ (Barthes 2015, 320) apostrophiert wird. Dass besagte Dramatisierung und ihr Diskurs dort enden, wo für Barthes auch die Sprache endet – eben in der geschlechtlichen Vereinigung –, ist dabei nur konsequent. Seine *Fragmente einer Sprache der Liebe* sind zentraler Teil seiner poststrukturalistischen Arbeiten, die ab den

1970er-Jahren eine strukturalistische Phase ablösen. Abseits vom belegten Spannungsverhältnis zu Claude Lévi-Strauss – der der wissenschaftlichen Praxis eines mit Literatur beschäftigten Strukturalismus kritisch bis ablehnend gegenübersteht, was sich auch im Verhältnis zu Barthes niederschlägt (Loyer 2017, 797ff) – entscheidet sich Barthes ganz in Abgrenzung zu ebendiesem Strukturalismus und den zeitgeschichtlichen Umständen, die Literatur als bürgerliches Debris disqualifizieren, vorsätzlich für ein „starkes Programm der Selbstermächtigung der Lektüre einerseits und der Entsicherung eigener poetischer Latenzen andererseits“ (Birnstiel 2016, 154). Literatur wird bei Barthes als Kommunikationssystem erfahrbar; den Stellenwert der Literatur als Untersuchungsgegenstand und Ausdrucksform belegen auch jüngere Auswahlbände aus seinem umfangreichen Werk (Barthes 2016). In seinem Band *Über mich selbst* (1975) zeigt er sich gar als „einen verhinderten Schriftsteller, der gerade aus dieser Verhinderung das eigene schriftstellerische Dasein entfaltet“ (Ette 1998, 430). Die dabei vorsätzlich gesuchte Nähe zu Marcel Proust zeigt sich etwa auch im einleitenden, vielzitierten Motto des Bandes: „All dies muß als etwas betrachtet werden, was von einer Romanfigur gesagt wird.“ (Barthes 1978, o. S.) In einer späteren Passage dieser Arbeit nimmt Barthes diese Zeile nochmals auf und nimmt damit teilweise vorweg, was die oben zitierte Einleitungsbemerkung zu den *Fragmenten* fortführt und sich auch im Haupttext der *Fragmente* schließlich umgesetzt sieht:

„All dies muß als etwas betrachtet werden, was von einer Romanperson gesagt wird – oder vielmehr von mehreren. Denn das Imaginäre, unabwendbare Materie des Romans und Labyrinths der Vorsprünge, in denen derjenige abirrt, der sich selbst spricht, wird von mehreren Masken (personae) aufgenommen, die je nach der Tiefe der Szene abgestuft sind (und doch ist keine Person dahinter). Das Buch trifft keine Wahl, es funktioniert im Wechselspiel, es nimmt seinen Fortgang über Anflüge des einfachen Imaginären und kritischer Anwendungen, doch sind diese selber immer nur Wirkungen eines Nachklangs: es gibt kein reineres Imaginäres als die Kritik (seiner selbst). Die Substanz dieses Buches ist letztlich also ganz und gar romanhaft.“  
(Barthes 1978, 130f)

Der produktive Risikoreichtum von Barthes' Schriften in seiner poststrukturalistischen Perio-

de bringt einen persönlichen Tonfall hervor, der die Veröffentlichungen bis zu seinem Tod prägen wird. Auch die letzte Vorlesungsreihe *Die Vorbereitung des Romans* (Barthes 2008) steht unter diesem Zeichen und macht, in all der vielleicht auch ungewollten Bandbreite der dort versammelten Ausführungen, einmal mehr deutlich, warum er zur Figur zahlreicher literarischer Texte wurde (zuletzt: Binet 2017) und – wohl auch eine glückliche Fügung für ihn selbst – kein klassischer Literat. Der vorliegende Versuch einer schriftlich nachgezeichneten Relektüre (dem, so ist zu hoffen, weitere folgen dürfen und können) steht auch deshalb im Zeichen von Unausgesetztheit (im Sinne von Dauer) und Unabschließbarkeit (im Sinne von Potenzialität von Text). Roland Barthes, der einmal mehr voraus ist, hat diesen Umstand in *Über mich selbst* so überaus treffend selbst schon ausformuliert:

*„Ich schreibe dies Tag für Tag; und es wird und wird; der Tintenfisch produziert seine Tinte:*

*ich verschnüre mein Imaginarium (um mich zu verteidigen und zugleich darzubieten). Wie werde ich wissen, ob das Buch beendet ist? Im Grunde geht es, wie immer, darum, eine Sprache auszuarbeiten. Doch in jeder Sprache kehren die Zeichen wieder, und um so öfter sie zurückkehren, sättigen sie schließlich die Lexik – das Werk. Nachdem ich den Stoff dieser Fragmente über Monate hinweg ausgegeben hatte, ordnete sich das, was seitdem auf mich zukommt, spontan (ohne Druck auszuüben) den bereits vollzogenen Aussagen unter: die Struktur bildet langsam ihr Gewebe aus und läßt es, indem sie sich herstellt, immer mehr zu einer magnetischen Kraft kommen: so wird, ohne jeden Plan meinerseits, ein finites, fortdauerndes Repertoire aufgebaut, gleich dem der Sprache. Dann kommt der Augenblick, da keine weitere Umwandlung mehr möglich ist als die, die mit dem Argo-Schiff geschah: ich könnte noch sehr lange das Buch behalten und nach und nach jedes Fragment ändern.“*  
(Barthes 1978, 176)

## Bibliographie:

- Altwegg, J. (1989). *Die Republik des Geistes. Frankreichs Intellektuelle zwischen Revolution und Reaktion*. München.
- Angermüller, J. (2007). *Nach dem Strukturalismus. Theoriediskurs und intellektuelles Feld in Frankreich*. Bielefeld.
- Barthes, R. (1978). *Über mich selbst*. München.
- Barthes, R. (1984). *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt am Main.
- Barthes, R. (2002a). *Œuvres complètes I. Livres, textes, entretiens 1942-1961*. Paris.
- Barthes, R. (2002b). *Œuvres complètes II. Livres, textes, entretiens 1962-1967*. Paris.
- Barthes, R. (2002c). *Œuvres complètes III. Livres, textes, entretiens 1968-1971*. Paris.
- Barthes, R. (2002d). *Œuvres complètes IV. Livres, textes, entretiens 1972-1976*. Paris.
- Barthes, R. (2002e). *Œuvres complètes V. Livres, textes, entretiens 1977-1980*. Paris.
- Barthes, R. (2002f). *A Lover's Discourse. Fragments*. London.
- Barthes, R. (2007). *Wie zusammen leben. Simulationen einiger alltäglicher Räume im Roman. Vorlesungen am Collège de France 1976-1977*. Herausgegeben von Éric Marty. Texterstellung, Anmerkungen und Vorwort von Claude Coste. Frankfurt am Main.
- Barthes, R. (2008). *Die Vorbereitung des Romans. Vorlesungen am Collège de France 1978-1979 und 1979-1980*. Herausgegeben von Éric Marty. Texterstellung, Anmerkungen und Vorwort von Nathalie Léger. Frankfurt am Main.
- Barthes, R. (2015). *Fragmente einer Sprache der Liebe. Erweiterte Ausgabe*. Berlin.
- Barthes, R. (2016). *„Masculine, Feminine, Neuter“ and Other Writings on Literature*. Translation and editorial comments by Chris Turner. London.
- Binet, L. (2017). *Die siebte Sprachfunktion*. Reinbek bei Hamburg.
- Birnstiel, K. (2016). *Wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand. Eine kurze Geschichte des Poststrukturalismus*. Paderborn.
- Bruss, E. (1982). *Beautiful Theories. The Spectacle of Discourse in Contemporary Criticism*. Baltimore.
- Cusset, F. (2008). *French Theory. How Foucault, Derrida, Deleuze & Co. Transformed the Intellectual Life of the United States*. Minneapolis.
- Ette, O. (1998). *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biografie*. Frankfurt am Main.
- Loyer, E. (2017). *Lévi-Strauss. Eine Biographie*. Berlin.
- Samoyault, T. (2015). *Roland Barthes. Die Biografie*. Berlin.
- Thody, P. & Piero (2006). *Introducing Barthes*. Thriplow, Cambridge



# Empfehlung



HERBERT VON HALEM VERLAG

VON DER  
STERN-SCHNUPPE  
ZUM FIX-STERN

Zwei deutsche illustrierte  
und ihre gemeinsame Geschichte  
vor und nach 1945.  
Tim Tolsdorff

TIM TOLSDORFF

**Von der Stern-Schnuppe zum Fix-Stern.  
Zwei deutsche Illustrierte und ihre gemeinsame  
Geschichte vor und nach 1945**

*Öffentlichkeit und Geschichte*, 7

2014, ca. 540 S., Broschur, 213 x 142 mm, dt.

EUR(D) 34,00 / EUR(A) 34,80 / sFr. 56,70

ISBN 978-3-86962-097-8

Die Erfindung der Illustrierten *Stern* durch Henri Nannen im Sommer 1948 ist einer der bestimmenden Gründungsmythen in der bundesrepublikanischen Pressegeschichte. Der Medienhistoriker Tim Tolsdorff dekonstruiert diesen Mythos und legt offen, dass Nannen zu großen Teilen das Konzept einer Illustrierten übernahm, die bis Ende 1939 in Berlin als erfolgreiches Produkt der NS-Propaganda erschien. Der Autor recherchierte in zahlreichen Archiven, wertete Zeitschriften aus und erschloss bislang unbekanntes Nachlass. Auf dieser Grundlage beleuchtet er den Einfluss erfahrener NS-Propagandisten bei Nannens Blatt und weist nach, dass der Relaunch Ergebnis eines nach wirtschaftlichen, pressepolitischen und markenrechtlichen Kriterien gesteuerten Ausleseprozesses war.

**Außerdem in der Reihe *Öffentlichkeit und Geschichte* erschienen:**

GEDÄCHTNIS-  
VERLUST?

Gedächtnisvermittlung und  
-verlust in der Mediengesellschaft  
Linda Eller, Klaus Kienberger,  
Erich Wieg, Fritz Hausell (Hrsg.)

L. ERKER / K. KIENESBERGER /  
E. VOGL / F. HAUSJELL (Hrsg.)

**Gedächtnis-Verlust?  
Geschichtsvermittlung und -di-  
daktik in der Mediengesellschaft**

*Öffentlichkeit und Geschichte*, 6

2013, 260 S., 9 Abb.,

EUR(D) 28,50 / EUR(A) 29,20 /

sFr. 47,60

ISBN 978-3-86962-066-4

DAS  
SELBSTGESPRÄCH  
DER ZEIT

Die Geschichte des Journalismus  
in Deutschland 1900-1914  
Thomas Birckner

THOMAS BIRCKNER

**Das Selbstgespräch der Zeit.  
Die Geschichte des  
Journalismus in Deutschland  
1905 - 1914**

*Öffentlichkeit und Geschichte*, 4

2012, 430 S., 61 Abb., 5 Tab.,

EUR(D) 30,00 / EUR(A) 30,70 /

sFr. 50,40

ISBN 978-3-86962-045-9

JOURNALISTISCHE  
PERSÖNLICHKEIT

Fall und Aufstieg  
Winfried Hildebrand,  
Wolfgang Dörmann,  
Fritz Hausell, Horst Pflaß,  
Bernd Semrad (Hrsg.)

W. DUCHKOWITSCH / F. HAUSJELL /  
H. FÖTTKER / B. SEMRAD (HRSG.)

**Journalistische Persönlichkeit.  
Fall und Aufstieg eines  
Phänomens**

*Öffentlichkeit und Geschichte*, 3

2009, 488 S., 2 Tab.,

EUR(D) 29,50 / EUR(A) 30,20 /

sFr. 49,60

ISBN 978-3-938258-82-8

THEODOR FONTANE  
ALS JOURNALIST

Selbstverständnis und Werk  
Dorothee Krings

DOROTHEE KRINGS

**Theodor Fontane als Journalist.  
Selbstverständnis und Werk**

*Öffentlichkeit und Geschichte*, 2

2008, 400 S.,

EUR(D) 29,50 / EUR(A) 30,20 /

sFr. 49,60

ISBN 978-3-938258-52-1

<http://www.halem-verlag.de>

[info@halem-verlag.de](mailto:info@halem-verlag.de)

Österreichische Post AG Info.Mail Entgelt bezahlt

Verein „Arbeitskreis für historische Kommunikationsforschung“ Währinger Straße 29, 1090 Wien