

Leseprobe

Renate Möhrmann (Hg.)

rebellisch verzweifelt infam

Das böse Mädchen als ästhetische Figur

Unter Mitarbeit von Nadja Urbani



AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2012

Abbildung auf dem Umschlag:

Die falsche Maria (Brigitte Helm) aus dem Film *Metropolis* (1927),
Regie: Fritz Lang.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2012

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Druck: docupoint GmbH, Magdeburg

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-875-3

www.aisthesis.de

Inhaltsverzeichnis

Renate Möhrmann	
Einleitung	11
Inge Wild	
Das ganz andere Mädchen. Überlegungen zu Astrid Lindgrens Kinderbuchklassiker <i>Pippi Langstrumpf</i>	23
Bettina Kümmerling-Meibauer	
„Bad good girls“ in der internationalen Kinderliteratur. Vom Bilderbuch bis zur Young Adult Novel	45
Petra Fohrmann	
Wanted! Böse Hexen im Kinderfernsehen	67
Susanne Kord	
Böses Blut. Pubertierende Mädchen und sexuelle Neugier in archetypischen Geschichten	85
Michaela Krützen	
Sad Girl. Bad Girl! Mad Girl? Die Figur Sally Draper in der Fernsehserie <i>Mad Men</i>	103
Claudia Gerhards	
„In jedem bösen Mädchen steckt auch mindestens ein gutes.“ Moral und Erziehung in TV-Coaching-Formaten am Beispiel von <i>Die Mädchen-Gang</i>	137
Ina Schabert	
Luder haben kurze Haare. Zur Symbolik abgeschnittener Locken	155
Gaby Pailer	
Schwarzäugige Mordbrennerin. Fontanes <i>Grete Minde</i> , eine Tochter von Cervantes' <i>La gitanilla</i>	171

Rudolf Druх	
Böse Bürgermädchen.	
Über den gnadenlosen Weg höherer Töchter zum Ehestand in Erzählungen E.T.A. Hoffmanns	187
Hiltrud Gnüg	
Colettes <i>Claudine à l'école</i> / <i>Claudine erwacht</i> .	
Ein pikanter Schulmädchenreport aus bösem Mädchenblickwinkel	199
Lieselotte Steinbrügge	
Vom Ende des bösen Mädchens.	
Zu Amélie Nothombs Roman <i>Antéchrista</i>	217
Helga Abret	
„Teufelsengel“.	
Die Geschichte eines „merkwürdigen“ Mädchens.	
Clara Viebig's Roman <i>Charlotte von Weiß</i> (1930)	227
Gisela Brude-Firnau	
Eine Autorin wirbt um Erbarmen mit dem bösen Mädchen.	
Elfriede Jelineks <i>Die Ausgesperrten</i> (1980)	247
Jean-Pierre Dubost	
Gruppenbild mit (bösen?) Mädchen.	
Zur Poetologie des Weiblich-Übermoralischen im Werk Georges Batailles	267
Renate Hof	
„I shall not exist if you do not imagine me“.	
Lolita als böses Mädchen?	293
Nicole Colin	
Recycleter Missbrauch.	
Lulu oder Vom modernen Umgang mit bösen Mädchen	313
Renate Möhrmann	
Bad to the Bone.	
Das machiavellistische Mädchen in Lillian Hellmans Theaterstück <i>The Children's Hour</i> und seinen Verfilmungen von William Wyler (USA 1936/1961)	331

Claudia Liebrand	
Gute Mädchen kommen in den Himmel, böse Mädchen trifft der Blitz. Mervyn LeRoys <i>The Bad Seed</i> (USA 1956)	349
Lisa Gotto	
Bösewerden. Mädchen, Macht und Medium in <i>The Exorcist</i> (William Friedkin, USA 1973)	371
Peter Scheinpflug	
Emilia will Virginia morden. Böse Mädchen im italienischen Krimi-Zyklus Giallo	389
Sascha Keilholz	
Agent Cooper und die Twin Peaks Girls. Oder: Laura Palmer und die Heiligsprechung des bösen Mädchens	409
Rolf Lessenich	
Das böse Mädchen im postmodernen Roman. Mario Vargas Llosa, <i>Das böse Mädchen /</i> <i>Travesuras de la niña mala</i> (2006)	435
Thomas Wortmann	
Im Zwielficht der Fiktion. Ian McEwans Roman <i>Atonement</i> (2002)	449
Elke Liebs	
Böse Mädchen in der Oper	475
Franziska Schößler	
„Wer hat Angst vor Josephine Beuys?“ Die Guerrilla Girls sprengen den (US-amerikanischen) Kunstmarkt	491
Verzeichnis der Autorinnen und Autoren	509

Renate Möhrmann

Einleitung

„Böse Mädchen, was meinen Sie damit?“

„Grob und allgemein gesagt zunächst einmal das Gegenteil der Guten.“

„Und die Guten?“

„Das sind Mädchen, wie sie sein sollen.“

„We are expected to be good girls, and that's that.“

„Few of us made it our ambition in life to be a bad girl.“

„Gute Mädchen befolgen die Ratschläge ihrer Mütter, gehorchen ihren Vätern, passen auf die kleinen Geschwister auf und stellen das ihnen abverlangte Gesellschaftsprogramm nicht in Frage, schlagen die Augen nieder und pressen auf den U-Bahn-Bänken ihre Knie eng aneinander.“

„Good girls don't talk openly about their sexual proclivities and erotic fantasies.“

Gute Mädchen sind die Spiegel, in denen sich die bösen Mädchen nicht widerspiegeln. Das Terrain, auf dem sich die bad girls tummeln, ist nicht das Kinderzimmer. Ihr Zuhause liegt anderswo. Ungeschützt auf weitem Feld, das stoppelig ist. Manchmal steinig, mit schrägen Abhängen und Verderben bringenden Wegen, die sie oftmals scheitern lassen, aber auch zu neuer Erkenntnis führen. Ihre Schar kommt nicht im Einheitskleid daher. Im Gegenteil. Böse Mädchen können rotzfrech, aufmüpfig, rebellisch, grausam, verlogen, wahnsinnig, ja infam sein. Dabei ist die Grenze vom Mädchen zur erwachsen gewordenen Frau nicht immer leicht zu ziehen.

Im Katalog zu der Ausstellung *Bad Girls* im *New Museum of Contemporary Art*, 1994 in New York, liest man: „The mother of all bad artist girls might have been the Baroque Italian painter Artemisia Gentileschi.“¹ Sie ist eine, die die Augen nicht niederschlägt. Eine, die genau hinsieht und in den heroischen Frauengestalten aus der Antike und der Bibel anderes sieht als ihre Malerkollegen: das Ungebändigte, Wilde, Gewalttätige. „Such female characters cannot satisfactorily be called heroines, for they behave as female heroes. Artemisia could enlarge the field of her female characters' actions beyond the conventions that circumscribed women both in society and art.“²

So weit, so überzeugend. Und doch möchte ich eine andere Frau als Mutter aller bösen Mädchen an den Anfang dieser Untersuchung setzen: Eva.

1 Marcia Tanner. „Mother Laughed: The Bad Girls' Avant-Garde“. *Bad Girls. Katalog zur Ausstellung in The New Museum of Contemporary Art*. New York: 1994. S. 53.

2 Mary D. Garrard. *Artemisia Gentileschi. The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*. Princeton. 2. Aufl. New Jersey: Princeton University Press, 1989. S. 7.

Ihr Apfelbiss brachte das Böse in die Welt, das es im Garten Eden bis dahin nicht gab. Eva wollte wissen, wie die Kenntnis schmeckte, die Gott den Menschen vorenthielt. „Und das Weib schaute an, dass von dem Baum gut zu essen wäre, und dass er lieblich anzusehen und ein lustiger Baum wäre, weil er klug machte; und sie nahm von der Frucht und aß und gab ihrem Mann auch davon, und er aß.“³

Zwei Dinge fallen mir auf. Zunächst: Nicht Adam greift nach der verbotenen Frucht, sondern Eva. Das erste Menschenpaar verhält sich durchaus nicht geschlechtskonform, nicht so jedenfalls, wie es die Moralenzyklopädien vom Mittelalter bis weit in das 19. Jahrhundert hinein den Frauen auferlegten. Wissen sei den Mädchen schädlich, liest man dort, lenke von den weiblichen Tugenden ab, wecke den Widerspruchsgeist und vermindere den Heiratswert. Erinnern wir uns:

Eine Jungfraw soll nicht viel wort machen: denn sie soll nicht viel wissen. Diese stuck sind genug einer Jungfrawen: Beten, Schreiben, Singen und das Hauswesen verstehen. Eine Jungfraw die mehr weiß, die ist bei verständigen, ehrliebenden Leuten nicht angenehm, sondern veracht.⁴

Eva ist so eine, die mehr wissen will. Mehr als Gott ihr erlaubt. Die neugierig ist und sich nicht an Gebote hält. Sie mag den Baum der Erkenntnis, „weil er klug macht“. So gesehen verhält sie sich geradezu bildungsbewusst. Die Schlange bietet ihr Wissen an. Deshalb hört sie ihr zu, gibt ihr Wort und Widerwort. Als die Schlange sie fragt: „Sollte Gott gesagt haben: Ihr sollt nicht essen von allerlei Bäumen im Garten?“⁵, ergänzt sie prompt: „Aber von den Früchten des Baumes mitten im Garten hat Gott gesagt: Esset nicht davon, rühret’s auch nicht an, dass ihr nicht sterbet.“⁶

In ihrer Untersuchung *Bad Girls of the Bible. And What We Can Learn from Them* sieht die Bibelforscherin Liz Curtis Higgs hierin Evas ersten Fehler, ihre erste böse Tat: Nie hätte sie mit der Schlange in einen Dialog treten dürfen: „The fact is, when Satan talks, the wise woman turns her back at the opening hiss and heads for the hills.“⁷ Ähnliches behauptet Rose Sallberg Kam: „Like a theologian, she analyzes the serpent’s arguments; like a lawyer,

3 Genesis 3, 6.

4 Haß-Michel Moscherosch. *Insomnis. Cura. Parentum. Christliches Vermächtnuß oder, Schuldige Vorsorg Eines Trewen Vatters bey jetzigen Hochbetrübten gefährlichsten Zeiten den seinigen zur letzten Nachricht hinterlassen.* Straßburg: 1643. S. 66f.

5 Genesis 3, 1.

6 Genesis 3, 3.

7 Liz Curtis Higgs. *Bad Girls of the Bible. And What We Can Learn from Them.* Colorado Spring, Colorado: Waterbrook Press, 1999. S. 21.

she enters into debate.“⁸ Einverstanden. Das sehe ich genauso, beurteile jedoch anders. Die Analyse von Argumenten, die Debatte um Inhalte, ihre Diskursbereitschaft machen Eva zur Intellektuellen. Ihre böse Tat geschieht aus Neugier, Erkenntnisdrang und Forscherlust. „Ihr werdet mitnichten des Todes sterben“, beschwört sie die Schlange, „sondern Gott weiß, dass, welches Tages ihr davon esset, so werden eure Augen aufgetan, und ihr werdet sein wie Gott und wissen, was gut und böse ist.“⁹ Eine vertrackte Situation für die erste Menschenfrau. Eva sieht sich mit zwei unterschiedlichen Lebensversprechungen konfrontiert, dem Göttlichen und dem Teuflischen. Das Göttliche verheißt den sicheren Platz im Paradies, das Teuflische den unsicheren in der neuen Welt. Aufschlussreich ist weiter, dass in den meisten Beschreibungen und Abbildungen des Sündenfalls Eva die Hauptschuld zugeschrieben wird. Sie sei die Aktive gewesen, habe aus Hochmut Gottes Wort missachtet, während sich Adam bloß solidarisch verhalten hätte. Er isst von dem Apfel, weil er seiner *Gefährtin* folgt, nicht der Schlange. Seine Wahrnehmung bleibt ganz auf die Frau beschränkt. In seinen zahlreichen Fassungen zum Sündenfall hat Lucas Cranach der Ältere dieses divergente Blickverhältnis des Stammelternpaares eindrucksvoll gestaltet. Während Adam versonnen auf seine Partnerin schaut, sieht Eva mit provokantem Blick aus dem Bild heraus. Adams Schuld besteht darin, dass er die Liebe zum Weib höher bewertet als den Gehorsam Gott gegenüber, liest man in Miltons *Verlorenem Paradies*. Auch hierin verhält sich das Paar durchaus nicht geschlechtskonform. Emotionale Gefolgschaft – so formuliert es der gelehrte Verfasser der *Teutschen Volksbücher*, Johann Joseph von Görres noch einige Tausend Jahre später – ist Sache der Frauen. „Nur wenn sie ihre Persönlichkeit ganz an den Mann verliert, dann liebt sie voll und gültig.“¹⁰ Da war Eva schon weiter und Adam zweifellos auch. Was daraus wurde, ist bekannt. Weniger bekannt, das heißt im kollektiven Gedächtnis gespeichert, ist vermutlich meine zweite Beobachtung, nämlich die im Sündenfall signalisierte semantische Verknüpfung von „lustig“ und „klug“. Eva mag den Baum der Erkenntnis, weil er ein „lustiger Baum“ ist und deshalb klug macht. Nimmt man die Genesis hier genau, so bilden das Lustige und das Kluge nicht bloß eine Symbiose, sondern auch eine Kausalität. Eine Kausalität, die Eva antreibt, das Gottesgebot zu missachten. Sagen wir's salopp: Eva will nicht bloß Erkenntnis, sie will auch ihren Spaß. Damit reiht sie sich nahtlos in die Riege jener bösen Mädchen ein, die in der erwähnten New Yorker Ausstellung den Ton angeben: Meret Oppenheim, Louise Bourgeois, Yoko

8 Rose Sallberg Kam. *Their Stories, Our Stories*. New York: Continuum Publishing, 1995. S. 27.

9 Genesis 3, 5.

10 Johann Joseph von Görres. *Gesammelte Schriften*, Bd. 2. Hg. Robert Stein. Köln: 1932. S. 108.

Ono, Faith Ringgold, Cindy Sherman, Lynda Benglis, Portia Munson oder Barbara Brandon, um hier ein paar Beispiele herauszugreifen. Sie alle wollen auch ihren Spaß.

Good girls are not bawdy, raucous or foul-mouthed. They don't invent their own jokes, don't mock truths held to be self-evident. They don't make fun of men or of men's views of them, not in front of men, anyway. The bad girls in these exhibitions flout all these precepts. They just wanna have fun.¹¹

Man merkt schon, das böse Mädchen ist keineswegs einseitig semantisiert. Das ihr zugeschriebene Adjektiv beinhaltet eine Fülle unterschiedlicher Vorstellungen, Herleitungen, Interpretationen und Eigenschaften. Interessant für die vorliegende Untersuchung ist die Tatsache, dass bereits im Fall der Urmutter aller bösen Mädchen, wie die Genesis zeigt, eine breite Motivpalette im Spiel ist. Das Böse als Neugier, als Nervenkitzel, ja als Entertainment – lustig soll's zugehen –, als Affront – shocking muss es sein –, als Rebellion – was es auch ist, wir sind dagegen –, als Erkenntnisdrang – es lohnt zu protestieren –, aber auch als Infamie und als Macht – was der Herr kann, will ich auch können.

Schon die bösen Bibelmädchen sind auf unterschiedliche Weise böse. Sie sind „bad for a moment“, „bad for a season“, oder auch „bad to the bone“, wie Curtis Higgs unterscheidet. Auffallend allerdings ist, dass in den möglichen Deutungen von Evas Verbotsüberschreitung die sexuelle Interpretation dominiert. Eva sei verführbar, die Schlange ein Penisymbol, ihre Lust nicht erkenntnisbedingt, sondern libidinös. Die Genesis selbst gibt diese Dominanz nicht her. Im Gegenteil. Ausdrücklich betont sie das intellektuelle Potenzial der ersten Menschenfrau, ihr Differenzinteresse. Eva mag den Baum der Erkenntnis, weil er klug macht und zu unterscheiden lehrt.

Hätte man den Urtext genauer gelesen und weniger seinen späteren Umdeutungen geglaubt, wäre man zu einem anderen Ergebnis gelangt. Eva verkriecht sich nicht in ihr Inneres, versteckt sich nicht hinter ihrem Ehemann, lässt nicht ihn das Wort führen. Sie ist risikobereit, entscheidet eigenständig und hat den Kopf voll kühner Ideen.

Neuere Untersuchungen wie die von Ute Ehrhardt – *Gute Mädchen kommen in den Himmel, böse überall hin. Warum brav sein uns nicht weiterbringt* – betonen inzwischen das Dynamische, das Grenzüberschreitende und Unangepasste, kurz das Produktive im Bösen und vollziehen damit eine konnotative Umwertung des üblichen Bosheitsbegriffs. So sieht Marcia Tucker die bösen Mädchen im Zusammenhang mit Halloween-Paraden,

11 Tanner. „Mother Laughed: The Bad Girls' Avant-Garde“. S. 51.

where misbehaving has been raised to a high art form [...]. Thinking about the ways in which the carnival atmosphere of Halloween gives celebrants license to look and to act differently, to be out of control, to be frightened and frightening without consequences, to find comfort in the company of strangers and to experience solidarity with crowds, led me to think about Bad Girls in terms of carnivalesque.¹²

So hübsch dieser karnevalistische Parcours auch ausfällt, so unzuverlässig bleibt er. Denn nach Karneval-Schluss mutiert die große Mehrzahl der bösen Mädchen schnell wieder zu den nice girls, die sie sein sollen.

Interessant ist, dass es in der amerikanischen Literaturgeschichte zwar das Genre der bad boy novel gibt, nicht aber das des bad girl's. So findet im sogenannten Gilded Age, wie Mark Twain die Zeit zwischen dem Ende des amerikanischen Bürgerkriegs und dem Beginn des Ersten Weltkriegs spöttisch bezeichnet, eine auffällige Ausweitung des literarischen Markts statt, mit einer Vielzahl von neuen fiktionalen Lebensentwürfen und literarischen Genres wie die *domestic novel*, die *local color fiction*, die *plantation story* und die bereits erwähnte *bad boy novel*.

Und wie sieht er aus, der böse Junge auf der anderen Seite des Atlantiks? Was macht ihn zum Gegenspieler des Guten? In seinem Roman *The Story of a Bad Boy* (1869) führt Thomas Bailey Aldrich ihn anschaulich vor. Ein Ausreißer ist er. Ein Frechdachs. Einer, der den Kopf voller Streiche hat und dem Zivilisationsdrill auf schnellem Fuß davonlaufen will, ähnlich wie Tom Sawyer und Huckleberry Finn, die bösen Buben aus Mark Twains Romanen. Sie alle sind auf der Flucht vor dem herrschenden viktorianischen Zivilisationsverständnis. Aus der Sicht ihrer Erfinder sind diese Jungen eher Helden, solche die aufbrechen, neue Welten entdecken, voll trotziger Rebellion gegen den Status quo.

Mädchen sollen nicht ausreißen. Nicht den Eltern davonlaufen und fremdes Terrain erobern. Dem verlorenen Sohn steht keine verlorene Tochter gegenüber, Max und Moritz haben keine Schwestern, und Guignol hat keine Guignoline. „Sugar and spice and everything nice that's what little girls are made of.“ Die seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts speziell für junge Mädchen geschriebenen Periodika, Almanache und Wochenschriften wie *Die vernünftigen Tadlerinnen*, *Flora. Teutschlands Töchtern geweiht von Freunden und Freundinnen*, *Für Hamburgs Töchter* oder die von Sophie von La Roche auf den Markt gebrachte Zeitschrift *Pomona für Teutschlands Töchter*, sie alle wollen das junge Mädchen auf ihre Rolle in der Gesellschaft vorbereiten, auf ihren künftigen Status als Ehefrau und Mutter. Das Paradigma des weiblichen Geschlechtscharakters spielt dabei eine beträchtliche

12 Marcia Tucker. „Attack of the Giant Ninja Mutant Barbies“. *Bad Girls*. S. 21f.

Rolle. Das gilt selbst für die von einer aufgeklärten Frau publizierte Zeitschrift *Pomona*. Auch hier bleibt der praktizierte Dialog mit den Leserinnen im Rahmen geschlechtskonformer Grenzen, die kaum hinausweisende Wege aufzeigen¹³, was bedeutet, dass das Mädchen von früh an anders zu erziehen ist als der Knabe. Eine bad girl story wäre folglich bloß kontraproduktiv.

So findet sich das böse Mädchen weniger im eigenen Genre untergebracht als in zahlreichen Einzeldarstellungen, die bis weit in die griechische Mythologie zurückreichen. Ich denke an die Amazonen, diese kriegerischen Jungfrauen, die den Mädchen eine ihrer Brüste ausgebrannt hatten, damit sie im Kampf beim Gebrauch von Pfeil und Bogen freier agieren konnten. Ich denke an Artemis, die jungfräuliche Jägerin, Göttin der Geburt und der wilden Tiere, Tochter des Zeus und der Leto, Apollons Schwester. Sie ging so weit, dass sie ihre Gefährtinnen, die das Virginitätsgebot missachteten, kurzerhand mit dem Pfeil erlegte. Und noch weiter, als sie sämtliche Kinder der Niobe, Königin von Theben, erschoss, da diese sich gerühmt hatte, Leto mit ihren bloß zwei Geburten haushoch überlegen zu sein.

Weiter denke ich an Atalanta, an diese berühmt berüchtigte Jägerin. Von ihrem Vater, der nur Söhne wollte, im Wald ausgesetzt, von einer Bärin gesäugt und zufällig von Jägern gefunden und aufgezogen, kennt sie die Kälte der Ausgrenzung. Von Männern will sie nicht viel wissen, vom Heiraten gar nichts. Später, als erfolgreiche Eberjägerin vom Vater wieder aufgenommen, soll sie ordnungsgemäß verheiratet werden, auch gegen ihren Willen. Öffentlich und kategorisch eine Heirat zu verweigern, hätte zu allgemeiner Empörung geführt. Also greift Atalanta zu einer List. Keiner der Freier wird abgewiesen, aber ihm wird eine Bedingung gestellt. Er muss zum Wettlauf mit seiner Angebeteten antreten. Darin sieht Atalanta die letzte Chance, ihre Unberührtheit zu bewahren. Schließlich ist sie nicht nur eine berühmte Jägerin. Sie ist auch der schnellfüßigste Mensch ihrer Zeit, überdies einer der schönsten. Gewinnt der Freier, erhält er die Besiegte zur Frau. Verliert er, wird er sofort getötet, und zwar von ihr selbst. Denn Atalanta läuft stets mit einem Schwert am Gürtel und vollzieht die Enthauptung des Verlierers, sobald sie ihn eingeholt hat. Schon viele Häupter, die auf den Pfählen stecken, die die Laufbahn umsäumen, hat das verzweifelt-schreckliche Mädchen vom Körper getrennt.

Für die vorliegende Untersuchung zum bösen Mädchen ist der Rückblick auf solche Figuren und Motive der griechischen Mythologie nicht unergiebig. Schließlich haben sie über die Jahrhunderte hinweg immer wieder Künstler und Schriftsteller inspiriert und dazu veranlasst, alte Fragen neu zu stellen. Man denke an Johann Christoph Gottscheds *Atalanta in Calydon*, an Heinrich von Kleists *Penthesilea*, Hugo von Hofmannsthals *Elektra*, Jean

13 Vgl. Britt-Angela Kirstein. *Marianne Ehrmann. Publizistin und Herausgeberin im ausgehenden 18. Jahrhundert*. Wiesbaden: DUV, 1997. S. 149.

Anouilh's *Antigone* oder auch Christa Wolfs *Medea*, um hier ein paar Beispiele zu nennen. Sie alle haben nach den Motiven gefragt, die zu so blutigen Taten geführt hatten, Motive, die aus neuerer Perspektive das Böse auch als das verunmöglichte Gute erscheinen lassen.

Dieser Blickwechsel vollzieht sich im Verlauf der europäischen Aufklärung. Der aus der mittelalterlichen Theologie hergeleitete und noch lange Zeit nachwirkende Dualismus von Gut und Böse, Stein geworden in den Figuren der klugen und törichten Jungfrauen am Kirchenportal, beginnt seine kategoriale Qualität zu verlieren. Das Böse wird diffuser, zerfasert an seinen Rändern, führt zu Um- und Neudeutungen seiner ursprünglichen Eindeutigkeit. Die Genealogie des Bösen wird zum Gegenstand zunehmender moralischer Differenzierungen.¹⁴

Auffällig allerdings bleibt die strikte geschlechtsspezifische Asymmetrie des Bösen, die das männliche und weibliche Fehlverhalten unterschiedlicher Bewertung aussetzt, festschreibt und zu polarisieren versucht. Zwar hatte das moralenzyklopädische Verdikt gegen weibliches Wissen seine Gültigkeit verloren. Mädchen durften inzwischen auch lesen. Jedoch ging es in der für sie bestimmten Literatur – anders als in der für Jungen – gleichzeitig um ihre Zähmung. Denn im Schatten der Leuchtkraft der Aufklärung wuchert das neue, restriktive Programm der Geschlechtscharaktere, das das Mädchen auf die Rolle der sanften, gefühlsbetonten, stets verzeihenden Rolle der Ehefrau und Mutter vorbereiten soll. Edel, liebenswürdig und gütig bildet die Hausmutter als schöne Seele in der spannungsgeladenen Umbruchsituation des 18. Jahrhunderts einen Gegenpol zur feindlichen Außenwelt. Grenzüberschreitungen werden streng sanktioniert. Die Zonen des Bösen bieten Frauen keine Schlupflöcher mehr an. Emilia Galotti, ein böses Mädchen, das auf eigenen Wunsch vom Vater erdolcht wird, weil es seine potenzielle Sinnlichkeit im Konditional imaginiert?

Die eigentliche Umbewertung des bösen Mädchens vollzieht sich im Zusammenhang mit der neuen Frauenbewegung Ende der 60er Jahre. Indem Geschlechterrollen grundlegend infrage gestellt und als soziale Konstruktion verstanden werden, entstehen neue Wahrnehmungsmuster, die auch das böse Mädchen in anderer Beleuchtung zeigen. Die vertrauten Bilder verblassen. Die neue Frau setzt sich selbst zum Subjekt, sagt den oktroyierten Rollenklischees den Kampf an und stürmt hinaus ins feindliche Leben, in Jeans, Overall und Slacks; jedenfalls in Hosen – genau wie die Jungs bei Mark Twain, Thomas Bailey Aldrich oder bei Edward Eggleston.

14 Siehe hierzu auch Peter-André Alts großangelegte Studie zur Ästhetik des Bösen, der die „Autorität kultureller Überlieferungen“ einerseits und ihre Neu- und Umdeutungen im Verlauf der europäischen Geistesgeschichte andererseits einer genauen Analyse unterzieht. Peter-André Alt. *Ästhetik des Bösen*. München: C.H. Beck, 2010. S. 24ff.

Man sieht schon, die neuen Mädchen verschaffen sich mehr Bewegungsfreiheit und schlagen auch schon mal zu. Sie wachsen aus ihrer Opferrolle heraus und werden manchmal richtig böse. Das spiegelt sich auch in der feministischen Literatur wider.

Ein besonders interessanter Fall ist Jutta Heinrichs Roman *Das Geschlecht der Gedanken* (1977). Die Autorin beschreibt die in kleinbürgerlicher Enge sich abspielende Kindheit und Jugend des Mädchens Conni – ein Name, der von den Eltern gewählt wurde, weil er für beide Geschlechter galt und den Vater nicht fortwährend daran erinnerte, „dass aus der Tochter nichts wurde als ein Mädchen“¹⁵. Abgestoßen von den elterlichen Rollenvorbildern – der Vater (das Pferd) unmenschlich in seiner Machtausübung, die Mutter (das Ameislein) nicht weniger unmenschlich in ihrer sklavischen Unterwürfigkeit –, verweigert das Mädchen Conni jede Rollenidentifizierung. Sie flüchtet in eine Art geschlechtsloses Niemandsland und gibt sich einer fast apokalyptischen Rachevision hin. Sie will die Geschlechtlichkeit ausmerzen. Im Bündnis mit der Macht lauert sie sexuellen Signalen auf, um sie sofort zu denunzieren. Lustvoll verrichtet sie ihr weit gespanntes Destruktionswerk.¹⁶

„Es ist aufschlußreich und spiegelt den Stand der feministischen Literatur wider, dass Heinrich diesen Roman bereits 1971 fertig gestellt hatte, aber keinen Verlag dafür fand.“¹⁷ Es gäbe keine Käuferschicht für ein derart böses Mädchen, hieß es damals. Es war die Zeit, in der feministisch orientierte Autorinnen ihr Personal weitgehend im Rahmen binärer Oppositionsmodelle beschrieben, in Kontrastpositionen von männlicher Macht und weiblicher Ohnmacht, d.h. Frauen in erster Linie als Opfer männlicher Aggression verstanden. Ein Mädchen wie Conni, aggressiv und zerstörungswütig, ein böses Mädchen kurzum, das war fehl am Platz in der damals vorherrschenden Argumentationspraxis.

Offensichtlich gab es 1971 noch so etwas wie Tabuthemen für Frauen. Man empfahl ihnen zwar nicht mehr die Beschränkung auf die Innenräume des Hauses und des Herzens – wie die altväterlichen Literaturhistoriker des 19. Jahrhunderts –, aber die Ausmalung einer so destruktiven Vision, wie Heinrich sie vorlegte, wurde doch als eine Art Grenzüberschreitung empfunden, die man lieber den männlichen Schriftstellern überließ. Und so blieb eins der aufregendsten, poetischsten und genauesten Bücher über die Wechselwirkung von Unterdrückung und Gewalt, über ein Mädchen, das schonungslos Rache nimmt an den sie unterdrückenden Erwachsenen und ihre

15 Jutta Heinrich. *Das Geschlecht der Gedanken*. München: Frauenoffensive, 1977. S. 8.

16 Vgl. Renate Möhrmann. „Feministische Trends in der deutschen Gegenwartsliteratur“. *Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen*. Hg. Manfred Durzak. Stuttgart: Reclam, 1981. S. 354.

17 Ebd., S. 355f.

eigene Freiheit sucht, sechs Jahre lang in der Schublade liegen, bis 1977 ein Frauenverlag seine Veröffentlichung betrieb. Doch auch hier ist man vorsichtig. Hält es für angebracht, dem Roman ein warnendes Vorwort mit auf den Weg zu geben. Schließlich trägt auch Heinrichs Protagonistin, wie manch einer ihrer männlichen Kollegen, den allegorischen Dolch im Gewand und entspricht kaum der damals propagierten, feministischen Weiblichkeit.

Auch in anderen Medien betritt in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts das böse Mädchen plötzlich die Bühne. Im Tanztheater der 70er Jahre zum Beispiel. Im Postmodern Dance, der die klassischen tänzerischen Mittel hinterfragt, isoliert, analysiert, minimalisiert und neu kombiniert. In den Choreografien von Pina Bausch. Kernthema ihrer Stücke ist zunächst die kaputte Welt der Geschlechterverhältnisse, die Benutzung und Ausbeutung von Frauen durch Männer, wobei die Ansammlung und Ausführung von Gewalt im grellen Bühnenlicht erscheint. Bausch zeigt, wie die gesellschaftlichen Strukturen buchstäblich am eigenen Leib erfahren werden. So gibt es eine Szene im *Kontakthof* (1978), wo etwa ein Mann die Frau wie einen Schal um den Hals legt, als Zeichen dafür, dass sie ihm lediglich als dekoratives Zubehör dient. In der Folgezeit verfremdet Bausch solche binären Oppositionen, arbeitet verstärkt mit hybriden Versatzstücken, lässt ihre Tänzer sprechen, schreien, kreischen, lachen und ihre Tänzerinnen – spätestens seit der Uraufführung *Komm tanz mit mir* an den Wuppertaler Bühnen am 26.5.1977 – vehement zurückschlagen. Sie mutieren sozusagen zu bösen Mädchen, denn ihr Widerstandspotenzial speist sich aus dem Quälfundus ihrer Kindheit. Sie zwicken, kneifen und kratzen die Jungen, die ihnen an den Straßenecken auflauern, beißen ihnen in die Hand, quälen sie mit tausend Stecknadeln, bis sie sich vor Schmerz gepainigt aus dem Staub machen, das heißt im Bühnenhintergrund verschwinden. Ähnlich mutierte Geschlechter-Konstellationen finden sich im Tanztheater von Johann Kresnik, Reinhild Hoffmann und Susanne Linke. Das böse Mädchen wirbelt auch bei ihnen das balletheatere Stammpersonal auseinander und mischt es neu auf.

Zum größten Tummelplatz für das böse Mädchen erweist sich der Film. Das liegt in seiner besonderen Struktur begründet. Erinnern wir uns: Um das Verstehen von Filmen in der Frühgeschichte des Kinos überhaupt erst zu ermöglichen, brauchte das neue Medium eine genormte Ikonografie. So trug der Bösewicht in der Stummfilmzeit stets eine Schiebermütze, sein guter Gegenspieler einen Homburg, und ein kariertes Tischtuch signalisierte häusliche Zufriedenheit. Solche Stereotypen lieferten dem Publikum Orientierungshilfen, um sich in der stummen Bildergeschichte zurechtzufinden.

So weit, so plausibel. Doch während die männlichen Klischees sehr bald berufliche Differenzierungen erfuhren, bleiben die weiblichen auch im weiteren Verlauf der Filmgeschichte hartnäckig zweigeteilt, gut oder böse, jedenfalls immun gegen die realen Bedingungen moderner, berufstätiger Frauen. Die Konflikte, in welche die Leinwandheldinnen geraten, sind weiterhin

durch die Wirrsale des Herzens bestimmt, die nur ein Mann entwirren kann. Erinnern wir uns: *Casablanca* 1942 mit Ingrid Bergman und Humphrey Bogart. „Schau mir in die Augen, Kleines.“ Der Starke bestimmt, wann die Schwache ihn anschauen darf. Dafür werden für Bogart am Set ganze Schienenwege aufgebaut, damit der kleine Amerikaner auf die große Schwedin hinunter schauen kann. Das ist die eine Seite. Die andere liegt darin, dass die neue Frauenbewegung, wie alle sozialen Bewegungen des 20. Jahrhunderts, die Wirkungsmächtigkeit dieses Mediums, seine Reproduzierbarkeit und kollektive Rezeption instrumentell für ihre Zwecke genutzt hat. So hatten sich in den meisten westlichen Ländern innerhalb der neuen Frauengruppen schon bald Filmkollektive gebildet, die den Versuch unternahmen, die herrschenden Geschlechterzuschreibungen durch neue, auf eigener Erfahrung beruhende Weiblichkeitsbilder zu ersetzen. Nicht zufällig finden hier – früher als in der Gutenberg-Literatur dieser Jahre – die ungehorsamen, bösen Töchter ihren neuen Platz. So erfährt auch in dieser Untersuchung der Film eine besondere Fokussierung. In den *Geschichten vom Kübelkind*, ein Episodenfilm aus 22 Moritaten, den Ula Stöckl 1969 gemeinsam mit Edgar Reitz dreht, rennt ein Mädchen Sturm gegen die Einübung weiblicher Verhaltensweisen, insbesondere gegen den sexuellen Imperativ und versteift sich darauf, „Ja“ zu sagen, wo ein „Nein“ erwartet wird. „Kübelkind“, so hatte Ula Stöckl in einem Informationsblatt für das Internationale Forum des Jungen Films geschrieben, „ist auch deshalb gedreht worden, weil Kübelkind gern fickt.“¹⁸

Dass die Filmemacherin mit solchen Geschichten anecken würde, war vorauszusehen. Die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft beanstandete Kübelkinds unsittliches Verhalten, verurteilte die ständige Verunglimpfung religiöser Werte und die Darstellung des Sexuellen in abstoßender Form, mit dem Ergebnis, dass der Film nur mit Schnittauflagen, überdies erst ab 18 Jahren, freigegeben wurde und nicht an den gesetzlich festgelegten, stillen Feiertagen gezeigt werden durfte. Ähnlich aufmüpfig und sexbesessen zeichnet Jutta Brückner die Protagonistin in ihrem zweiten Spielfilm *Ein ganz und gar verwahrlostes Mädchen* (1977). In diesem und ihrem folgenden Film *Hungerjahre* (1980) zeigt sie, wie ein junges Mädchen schon deformiert an der Schwelle des Erwachsenen-Daseins ankommt, da es auf eine bestimmte Art von Kaputtheit hinerzogen wird, die tödlich ausgehen kann, und einen Hauch von Freiheit bloß in sexuellen Grenzüberschreitungen zu erringen vermag.

Ganz anders Ulrike Ottinger. In ihrem ersten abendfüllenden Spielfilm *Madame X – eine absolute Herrscherin* (1977) steht das böse Mädchen auf der Seite der Macht. Meeresherrin, Weltumseglerin und Piratin zugleich hat sie mit der Zauberformel „Gold – Liebe – Abenteuer“ alle Frauen zu sich

18 Renate Möhrmann. *Die Frau mit der Kamera. Filmemacherinnen in der Bundesrepublik Deutschland*. München: Carl Hanser, 1980. S. 50f.

gerufen, die ihr monotones Alltagsdasein gegen ein Leben voller Gefahren, Emotionen und Reichtum eintauschen wollen.

Mein Piratenfilm sollte ein Piratinnenfilm werden. Die herkömmlich männliche Abenteuerlust sollte nun Frauen überfallen. Ich fing an, mich mit Piratenliteratur zu beschäftigen. In der europäischen Literatur konnte ich Piratinnen bis ins 17., ja sogar ins 16. Jahrhundert zurückverfolgen. Allerdings sind sie in die Geschichte allesamt als Männer eingegangen. Sie mussten sich ja auch in Männerkleidung hüllen, um ein Piratenleben führen zu können. Das war nur in China anders. In der chinesischen Literatur habe ich Beispiele von Piratinnen gefunden, die diese Tätigkeit als Frauen, d.h. ohne eine männliche Tarnung ausüben konnten. Das war dann der Hintergrund, vor dem meine Madame X Gestalt annahm. Fest stand für mich ebenfalls, dass ich keine geradlinige Frauenbefreiungsfabel erzählen wollte. Es sollte auch auf der Emanzipationsebene richtig abenteuerlich zugehen.¹⁹

Auffällig allerdings bleibt, dass die Präsenz des unangepassten, bösen Mädchens nicht bloß im feministischen Film der 70er Jahre zu beobachten ist. Sie scheint konstitutiv für dieses Medium zu sein. Böse Mädchen spielen von den Anfängen der Filmgeschichte bis in die Gegenwart hinein eine prädominierende Rolle. Das visualisierte Böse besitzt offensichtlich einen besonderen Attraktionswert. Nur – und darin liegt der große Unterschied zu den neuen bösen Mädchen der Regisseurinnen der 70er und 80er Jahre – die inszenierte Sexualität der pubertierenden Mädchen im klassischen Kino führt sie nicht in die Freiheit, sondern in die Katastrophe. Sie mutieren zu zerstörerischen, infamen, macht- und sexbesessenen Monstern wie etwa Carrie in dem gleichnamigen Film von Brian de Palma. Sexualität – so suggeriert der Film – bedeutet Machtbedürfnis, Machtgewinn und Zerstörungswut. Besonders bei Mädchen in der Pubertät. Und so endet dieser Film in einer letzten apokalyptischen Szene, in der Carrie die Aula ihrer Schule in Brand steckt und dabei hunderte von Menschen umbringt.²⁰

„It’s hard to know what a bad girl is nowadays.“²¹ Zugegeben. Auch diese Untersuchung strebt kein einheitliches, universell gültiges Persönlichkeitsbild des fiktionalen bösen Mädchens an. Es geht vielmehr darum, die vorgeführten Beispiele in ihrem geschichtlichen Wandel und ihren gesellschaftli-

19 Gespräch mit Ulrike Ottinger. Renate Möhrmann. *Die Frau mit der Kamera*. S. 190.

20 Siehe hierzu auch Susanne Kords Beitrag in diesem Band: „Böses Blut. Pubertierende Mädchen und sexuelle Neugier in archetypischen Geschichten“, der am Beispiel von Brian de Palmas Horrorfilm *Carrie* und dem Grimmschen Märchen *Sneewittchen* den Zusammenhang von Sexualität, Macht und Gewalt aufzeigt.

21 Tanner. „Mother Laughed: The Bad Girls’ Avant-Garde“. S. 47.

chen Bedeutungen zu erfassen, nach den Motiven zu fragen, die den Anlass für die Abweichung vom sogenannten Guten geben und Erklärungsmuster dafür zu finden. Schließlich hat es sich herausgestellt, dass weder der psychoanalytische noch der marxistische Ansatz die Differenz innerhalb der Gesamtheit der Frauen hinreichend erklären konnte. Das gilt auch für das böse Mädchen.