

kultur & geschlecht

Transdisziplinäres Journal für Medien und Gender

EMANZIPATIVE POTENZIALE

#2

K&G #2 | 02/2025

ABIGAIL THORN, CYBORG, DEKOLONISIERUNG, DIGITALER FASCHISMUS, DIGITALE QUEERFEMINISTISCHE BILDUNG, DOKUMENTARFILM, GENDERING OF AI, GESCHLECHTERKONSTITUTION, HARAWAY, HETERO-NORMATIVITÄT, HEXE, INDISCHES KINO, MAGIE, MEDIENGESCHICHTE, MENSTRUATION, MONSTER, NICHT-MONOGAMIE, PERIOD POWER, PHILOSOPHY TUBE, POLITISCHE BILDUNG, POLYAMORIE, RASSIFIZIERUNG, SPRACHASSISTENTEN, TRANS, WEIBLICHE CODIERUNG

kultur & geschlecht #2 (02/2025)

Inhalt

Editorial Julia Bee, Sarah Horn	3
„Does it get better?“ – Digitale queerfeministische Bildung mit <i>Philosophy Tube</i> Max Königshofen	8
Von der Geldautomatin zur Sprachassistentin: Zur weiblichen Kodierung von Medientechniken in den 1970er Jahren und der Gegenwart Ylva Staudigel	35
Magische Internetpraktiken monströser Körper – Potenziale einer (ver)störenden Kompliz*innenschaft von Cyborgs und ‚Hexen‘ Julia Fischer	54
„We are not competitors, and you are not split.“ Polyamorie als Herausforderung von Heteronormativität und kolonialer Rassifizierung im Film <i>3 On A Bed</i> Johanna Böther	73
Period Power: Queerfeministische und dekoloniale Perspektiven auf Menstruation Xenia Waporidis	94
Strukturelle ‚Behaarlichkeiten‘ – mit Ted Lasso Männlichkeit verlernen? Ein Gespräch zwischen Alina Adrian, Julia Bee, Maximiliane Brand, Sarah Horn, Judith Kirch, Stefan Sulzenbacher	114
Stefan Schweigler: Queering Home. Medienpraktiken als Infrastrukturen der Sorge. Rezension von Anna Sacher	138
Impressum	141

Emanzipative Potenziale

Die hier versammelten Beiträge der zweiten Ausgabe nach dem Relaunch teilen in der gemeinsamen Betrachtung ein Anliegen: Die Autor*innen interessieren sich für widerständige und emanzipative Praktiken und Figuren sowie ihre Geschichten und Ästhetiken. Sie fragen nach deren Potenzialen für ein gleichberechtigtes, gewaltärmeres Leben sowie eine Vielfalt medialer Existenzweisen: in Dokumentar- und Spielfilmen, YouTube-Videos, dem Cyberspace, Assistenztechnologien und Streaming-Serien.

Im Alltag der Krisen und Katastrophen – der Demokratie- und Klimakatastrophe, dem Antifeminismus und Rassismus, queer- und transfeindlicher Gewalt – verstehen die einzelnen Beiträge emanzipative Potenziale nicht als eine Souveränisierung über diese Verhältnisse, sondern zeigen sie Möglichkeiten auf, miteinander andere als heteronormative und sozial hierarchische Existenz- und Beziehungsweisen – im doppelten Wortsinn – auszubilden: zu entwerfen oder zur Entfaltung zu bringen sowie durch Wissensbildung bestehende Ungleichheiten zu adressieren, zu politisieren und zu bekämpfen. Dieses miteinander Handeln schließt nicht nur menschliche Akteur*innen, sondern auch Maschinen und Algorithmen sowie mediale Figuren mit ein, die Komplexitäten verkörpern und uns Widersprüche eines abweichenden Lebens im Hier und Jetzt (vgl. Foucault 1992, S. 12) aushalten lassen.

Die fiktionalen und/oder realen Protagonist*innen der Beiträge reihen sich damit ein in eine Geschichte von Figuren, die, wie Félix Guattari schreibt, unser Unbewusstes bewohnen: Das Unbewusste sei u.a. von „Cowboys, Bullen, Gangstern, Belmondos, Marylin Monroes“ bevölkert (Guattari 2011, S. 17). Für Guattari war mit Figuren aus dem Film nicht nur eine unbewusste Besetzung, sondern die Hoffnung neuer Subjektivierungen und „Mikropolitik(en) des Wunsches“ (ebd., S. 10) verbunden. Über den Film hinausgehend sind dies andere als die von Guattari genannten Figuren: Lovers, Drag Personae, Hexen, Aktivist*innen. Es gilt, in krisenhaften Zeiten als Praxis der Kritik, des Widerstands und der Bildung eigene Wunschmaschinen zu bauen, wie es die Autor*innen dieser Ausgabe vormachen.

In vielerlei Hinsicht wird so der klassische Begriff der Emanzipation unter digitalmedialen Bedingungen neu ausgelegt. Emanzipation, das soll hier heißen, nicht dermaßen regiert zu werden (vgl. Foucault 1992, S. 12). Die Texte suchen dabei Befreiungs- und Widerstandspotenziale angesichts

aktueller, gesellschaftlicher Backlashs auf, die vor allem die kritischen Wissenschaften wie Gender und Queer Studies, Postcolonial Studies, Klimawissenschaften und andere treffen. Die Autor*innen suchen in ihren Analysen die Gesellschaft von Figuren und Protagonist*innen, die Hoffnung auf Zusammenhalt, Solidarität und vielfältige mediale Existenzweisen machen.

Die aktuellen Entwicklungen und der gesellschaftliche Backlash machen es umso dringlicher, nicht nur im medial-subversiven Untergrund, sondern auch in populären Medien emanzipative Potenziale aufzuspüren. Denn gerade rechte Gewalt agiert gegen öffentlich sichtbare Personen, die als anders und abweichend markiert werden. Digitale Gewalt und Misogynie (Manne 2024) wirken in hohem Maße durch das zum Verstummen Bringen von medialen Akteur*innen wie Journalist*innen, Content Creator*innen, Politiker*innen und Wissenschaftler*innen.

Dem entgegen scheinen die emanzipativen Potenziale in den Texten dieser Ausgabe an medialen Figuren, ihren Ästhetiken, Historien und Narrationen ebenso auf wie an konkreten (nicht-)fiktionalen Protagonist*innen. Sie umfassen die klassisch feministisch angeeignete Figur der Hexe, queerfeministische Youtuberinnen, aber auch Menstruationsaktivist*innen, fiktionale männlichkeitskritische Fußballtrainer und polyamouröse Figurenkonstellationen sowie eine medienhistorische Kritik von Assistenztechnologien anhand der ‚Geldautomatin‘.

Diese mediale Figuren können emanzipative Potenziale aufscheinen lassen, uns Wissen vermitteln und Beziehungen unterhalten. Personifikationen können aber auch die Konzentration von Macht und Herrschaft in einer demokratiefeindlichen gesellschaftlichen Entwicklung darstellen. So erinnert uns Brian Massumi an die Personalisierung der Macht als ein wesentliches Kennzeichen des Faschismus. Massumi, der in *The Personality of Power* (2025) eine affekttheoretische Lesart von Persönlichkeitskult vorschlägt, geht zurück zu den klassischen Axiomen der Faschismustheorie, um das Phänomen Trump zu verstehen. Souveränismus, ‚starke‘ Männer in der Politik, die sich über Wahrheitswert und Gesetze hinwegsetzen, sind über Trump hinaus international ein Zeichen unserer Zeit geworden. Macht versteht Massumi wesentlich als Herrschen über Potenziale, eine Affektpolitik der Persönlichkeit, die inkohärent und widersprüchlich verfährt und nicht nur trotz, sondern gerade deswegen Affekte auf sich vereinen kann. Die Amplifikation der Potenziale, die diese Personen beherrschen, korreliert sehr gut mit den Affektregimen der Sozialen Medien.

Der von Massumi beschriebenen Personifikation der Macht stellen die Autor*innen dieser Ausgabe widerständige, solidarische und eigensinnige

Medienfiguren entgegen, die in ihrer Vielheit versuchen, auch im Alltag Mikropolitiken der Emanzipation – einer medialen Emanzipation – zu praktizieren. Sie helfen, die Aufladung von Personen und ihr Branding kritisch zu sehen, selbst wenn sie in den Gegebenheiten sozialer Medien verfangen sind. Wissen, lernen und verlernen spielen also eine wichtige Rolle für die Autor*innen in dieser Ausgabe. Aber auch Freude, Humor und Begehren können emanzipative Potenziale auslösen. In diesem Sinne: Viel Vergnügen beim Lesen!

Foucault, Michel. 1992. *Was ist Kritik?* Berlin: Merve.

Guattari, Félix. 2011. *Die Couch des Armen. Die Kinotexte in der Diskussion.* Berlin: b_books.

Manne, Kate. 2024. *Down Girl. Die Logik der Misogynie.* Berlin: suhrkamp.

Massumi, Brian. 2025. *The Personality of Power. A Theory of Fascism for Antifascist Life.* Durham: Duke University Press.

Zu den Beiträgen

Max Königshofen fragt **„Does it get better?‘: Digitale queerfeministische Bildung mit *Philosophy Tube*** und schlägt vor, Abigail Thorns Kanal *Philosophy Tube* als ein eben solches Bildungsformat zu verstehen. Dessen Potenzial liege darin, ein Gegenprogramm zu Antifeminismus und Transfeindlichkeit zu entwerfen und rechter Geschlechterpolitik als ideologischem Kitt von unterschiedlichsten reaktionären bis rechten Kräften etwas entgegenzusetzen. Akteur*innen wie Thorn und weitere queere (und) trans Personen leisteten damit eine Form der Bildungsarbeit, die über akademische wie biografische Bezüge eine Dringlichkeit artikuliere, die die Akteur*innen selbst jedoch in der Sichtbarkeit dieser medialen Öffentlichkeit auch einem größeren Risiko transfeindlicher und antifeministischer Gewalt aussetzt.

Ylva Staudigels Beitrag **Von der Geldautomatin zur Sprachassistentin: Zur weiblichen Codierung von Medientechniken in den 1970er Jahren und der Gegenwart** widmet sich weniger einem schon aufscheinenden emanzipativem Potenzial ihres Gegenstands als vielmehr einer Genealogie zu kritisierender Geschlechterverhältnisse. Staudigel vollzieht medienhistorisch anhand von Werbeversprechen nach, dass zeitgenössische digitale Sprachassistenten wie Siri in ihrer konnotierten Weiblichkeit an Figuration weiblicher Servilität anschließen, die schon für die Vermarktung von Geldautomaten produktiv gemacht wurden. Staudigel schreibt entsprechend konsequent von der ‚Geldautomatin‘ und fordert eine auch technologische Emanzipation aus den sich weiter

reproduzierenden patriarchalen Geschlechterverhältnissen.

Julia Fischer wiederum erprobt in **Magische Internetpraktiken monströser Körper – Potenziale einer (ver)störenden Kompliz*innenschaft von Cyborgs und ‚Hexen‘** einen konzeptionellen Zugriff auf digitale Technologien, der hinsichtlich Geschlechter- und weiterer Differenzverhältnisse hoffnungsvoller ist. Indem Fischer in Anschluss an Donna Haraway die Figuren der Cyborg und der Hexe in Dialog und damit die (vergeschlechtlichten) monströsen Körper in die Differenz von Natur-Technik-Verhältnissen einbringt, könne (Hexen-)Magie in Kompliz*innenschaft mit der Cyborg eine nicht-dualistische Perspektive auf digitale Technologien eröffnen.

Auch Johanna Böther stellt Formen von nicht-dyadischen Beziehungen analytisch in den Mittelpunkt: Der Beitrag **‚We are not competitors, and you are not split.‘ – Polyamorie als Herausforderung von Heteronormativität und kolonialer Rassifizierung im Film 3 On a Bed** fragt nach einer filmischen Ästhetik von Polyamorie. Der bengalische Kurzfilm über die (Liebes-)Beziehungen dreier Studierender miteinander breche in der Inszenierung nicht nur mit Mononormativität, sondern kommentiere gerade darüber auch koloniale Rassifizierungen und heteronormative Ordnungen kritisch. Emanzipation realisiere sich hier in der Möglichkeit einer in Zugewandtheit gemeinsam zu gestaltenden Zukunft.

Xenia Wapouridis stellt in **Period Power: Queerfeministische und dekoloniale Perspektiven auf Menstruation** internationale Aktivist*innen in den Fokus, die sich in unterschiedlichen medialen und künstlerischen Formen gegen Menstruationstabus, Periodenarmut, Scham und Ekel diesbezüglich engagieren. Mit der Analyse des Dokumentarfilms *Long Line of Ladies* (USA 2022) argumentiert Wapouridis sowohl in Bezug auf die darin dokumentierten Indigenen Menstruationsbräuche als auch auf die kollaborative Filmpraxis, dass Menstruation nicht individualisierte Scham, sondern gemeinsame politische Praxis auslösen sollte.

In dem gemeinsamen Gespräch **Strukturelle ‚Behaarlichkeiten‘ – mit Ted Lasso Männlichkeit verlernen?** diskutieren Alina Adrian, Julia Bee, Maximiliane Brand, Sarah Horn, Judith Kirch und Stefan Sulzenbacher das Emanzipationspotenzial dieser Apple TV+ Produktion. Der titelgebende Protagonist dieser Serie repräsentiert Formen von Männlichkeit, die konventionelle Geschlechterperformances im kommerziellen Männerfußball und im Sportfilm herausfordern. Und während die Serie individuelle Traumata, Erfahrungen von Rassismus und den Druck auf nicht-heterosexuelle Profisportler zentral thematisiert, bleibt die Frage nach der strukturellen Veränderung dieser mit Männlichkeit verbundenen Machtverhältnisse.

Anna Sacher ergänzt die sechs Beiträge mit ihrer Rezension der 2025 erschienen Dissertation **Queering Home: Medienpraktiken als Infrastrukturen der Sorge** von Stefan Schweigler, die zeigt, wie diese Praktiken wichtige Einsichten für care-ethisch orientierte Theoriebildungen bereithalten.

Julia Bee und Sarah Horn

„Does it get better?“ Digitale queerfeministische Bildung mit Philosophy Tube

Max Königshofen

Abstract

Der Artikel untersucht den Kanal *Philosophy Tube* von YouTuberin Abigail Thorn und stellt die These auf, dass dieser als Format digitaler queerfeministischer Bildung verstanden werden kann. Unter Bezugnahme auf den Begriff der digitalen politischen Bildung (Bee 2023) wird digitale queerfeministische Bildung als Gegenprogramm zu einem von Antifeminismus, Transfeindlichkeit und Antigenderismus getriebenen Digitalen Faschismus (vgl. Fielitz/Marcks 2020) vorgeschlagen, um den „symbolic glue“ (Kováts/Põim 2015) rechter Geschlechterpolitik zu lösen, der unterschiedliche Akteur*innen des konservativ-bis-rechtsextremen Spektrums miteinander verbindet. Im Falle von *Philosophy Tube* und ähnlichen Kanälen wie dem von Natalie Wynn betriebenen *ContraPoints* wird diese entscheidende Bildungsarbeit nicht von staatlicher oder institutioneller Seite aus durchgeführt, sondern es sind einzelne, oft selbst queere und trans Akteur*innen, die durch die Einbeziehung ihrer persönlichen Biografien einerseits ihren Formaten eine persönliche Ebene verleihen und eine starke Publikumsbindung aufbauen, durch ihre prominente Präsenz jedoch auch umso mehr transfeindlicher und antifeministischer digitaler Gewalt ausgesetzt sind. Der Artikel schließt mit einer Einordnung der Beobachtungen in den Kontext und die Geschichte der (queer-)feministischen Bildungsarbeit.

Philosophy Tube, Abigail Thorn, digitale queerfeministische Bildung, politische Bildung, digitaler Faschismus, trans

ZWEI MENSCHEN sitzen sich auf einer Art Theaterbühne gegenüber, zwischen ihnen steht ein Beistelltisch mit einem Teller Madeleines. Die beiden könnten Zwillinge sein, so sehr ähneln sie sich: Sie scheinen etwa gleich alt zu sein, haben die gleiche Haarfarbe, ähnliche Gesichtszüge. Doch in ihrem Auftreten unterscheiden sie sich deutlich: Die Person links

hat kurze Haare, trägt ein schlichtes T-Shirt, sitzt kerzengerade und ein wenig steif auf ihrem Stuhl, richtet den Blick verunsichert Richtung Boden, und hält mit beiden Händen ein Wasserglas umklammert. Die Person auf der rechten Seite hingegen hat langes, offenes Haar, trägt auffälligere Kleidung, Make-Up und Schmuck, hat die Beine im Schneidersitz übereinandergeschlagen und hält in der einen Hand eine Bierflasche, während sie sich mit der anderen ein Madeleine nimmt.¹

Die ersten Worte, die die beiden miteinander wechseln, könnten wiederum den Eindruck verstärken, es handle sich um Geschwister, die sich lange nicht gesehen haben:

- You look like mum.
- Right?
- You sound different.
- Mhm.
- How do mum and dad take it?
- Really well, actually.

Wie sich herausstellt, kennen sich die beiden Charaktere tatsächlich besser als irgendjemand sonst, denn beide stellen *dieselbe Person* dar, wenn auch in zwei sich drastisch unterscheidenden Lebensabschnitten – vor und nach ihrem Coming-out als trans² Frau.

Abigail Thorn, geboren 1993 im britischen Newcastle upon Tyne, ist gelernte Schauspielerin.³ In der hier beschriebenen Szene ist die Theaterbühne jedoch nur Teil der Kulisse, denn es handelt sich um einen Ausschnitt aus einem Online-Video. Bekannt ist Thorn in erster Linie als YouTuberin: Sie schreibt, produziert und moderiert seit 2013 das Format *Philosophy Tube*, das sich über die Jahre von kurzen Erklärvideos zu Grundlagen der Philosophie zu zunehmend umfangreichen und aufwendig produzierten Videoessays mit ca. 1,63 Millionen Abonnent*innen gewandelt hat.⁴

In diesem Fall handelt es sich um eines ihrer jüngeren Videos: den im Mai 2024 veröffentlichten Videoessay *Who's Afraid of Gender? (A Guide to*

¹ Eine Anspielung auf Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, hier allerdings Madeleines mit Bier statt Tee.

² Die Begriffe „trans“ und „cis“ verwende ich in diesem Text als Abkürzungen für „transgeschlechtlich“ und „cisgeschlechtlich“, also als nicht deklinierbare Adjektive, nicht als Präfixe, daher das Leerzeichen. Siehe hierzu den Eintrag „trans“ im Duden. Siehe: <https://www.duden.de/rechtschreibung/trans>, abgerufen am 23.08.2024.

³ Es überrascht deshalb auch nicht, dass sich Abigail Thorn nicht zum ersten Mal auf einer Bühne mit dem Thema Geschlecht auseinandersetzt und dabei ihre persönlichen Erfahrungen als trans Frau mit einbindet: 2022 führte Thorn ihr erstes eigenes Theaterstück »The Prince« auf, eine Art genderqueere Reise durch die Werke Shakespeares (vgl. Wyver 2022).

⁴ Stand 31.03.2025.

Judith Butler) (Thorn 2024), in dem sie die Geschlechterphilosophie Judith Butlers erläutert und anhand Butlers Buch *Who's Afraid of Gender?* (2024) die Ideologie des Antigenderismus untersucht. Dabei dient das spekulative Gespräch mit ihrem Vergangenheits-Ich als Rahmenhandlung, in der Anekdoten aus Thorns Leben nach ihrer Transition⁵ ebenso zur Sprache kommen wie das politische Klima der Transfeindlichkeit, das derzeit – nicht nur in Großbritannien – durch Politiker*innen und Prominente mittels populistischer, medienwirksamer Aussagen geschürt wird. Angesichts dieser Entwicklungen fragt das Vergangenheits-Selbst, verkörpert durch den mit Thorn befreundeten Schauspieler Rhys Tees, sein Gegenüber mit unsicherer Stimme: „Does it get better?“. Die Frage bleibt zunächst unbeantwortet.



Abbildung 1: *I'm You From the Future*: Abigail Thorn im ‚Selbstgespräch‘.

Queerfeministischer und transaktivistischer Content, beziehungsweise politisch progressive, inklusive Inhalte allgemein, sind nicht gerade, wofür Googles marktführende Videoplattform bekannt ist – im Gegenteil. Insbesondere auf YouTube trollen, faken, mobben, desinformieren und mobilisieren digital versierte rechte Akteur*innen, wie etwa die der sogenannten „Alt-Right“⁶, schon seit Jahren; nicht nur in Kommentarspalten und Live-Chats, sondern auch mit eigenen, teils aufwendig produzierten Videoformaten (vgl. Lewis 2018, 10f.). Befeuert wird der *Digitale Faschismus*, wie Maik Fielitz und Holger Marcks das soziale Phänomen der digitalen

⁵ Wie etwa, dass sie „Wait a minute, I'll go get him“ sagt und ihre Stimme verstellt, wenn ihr Internetanbieter anruft und „Mr. Thorn“ sprechen will.

⁶ Die selbsternannte (!) ‚alternative right‘ oder kurz ‚Alt-Right‘ ist eine aus dem US-amerikanischen Kontext stammende, digital vernetzte Ansammlung von Neofaschist*innen. Im deutschsprachigen Raum sind es vor allem mit der AfD in Verbindung stehende Accounts, die den rechten Social-Media-Diskurs bestimmen (vgl. Fielitz/Marcks 2020, 34).

rechten Mobilmachung nennen (vgl. Fielitz/Marcks 2020, 40), nicht nur bei TikTok, Instagram, Facebook und Reddit, sondern gerade auch durch den Empfehlungs- und Autoplay-Algorithmus bei YouTube (vgl. Bryant 2020, 89).

Dabei fungiert antifeministische und transfeindliche Rhetorik oftmals als einendes Element, als „symbolic glue“ (Kováts/Pöim 2015)⁷ zwischen unterschiedlichen konservativen bis rechten Milieus, und zugleich als niedrigschwelliger Eintrittspunkt für Neuzugänge aus der primären Zielgruppe der rechten Szene: jung, männlich, cis, hetero, *weiß* und frustriert. Die *Manosphere*, ein loses misogynies Konglomerat aus Männerrechtlern über Pick-Up-Artists bis hin zu Incels (vgl. Otto 2024) lässt sich ohne Übertreibung als wichtigster Rekrutierungspool des Digitalen Faschismus und Inkubator rechten Terrors bezeichnen (vgl. Mamié/Horta Ribeiro/West 2021, 146; Barcellona 2022). Denn schließlich sollte der Begriff des Digitalen Faschismus nicht zu der Verharmlosung einladen, dass sich der heutige Faschismus lediglich auf die Sphäre des Internets beschränke; ja, dass sich der digitale Raum überhaupt von der sogenannten ‚echten Welt‘ abgrenzen ließe. Die Verbreitung faschistischer Ideologie – sowohl on- als auch offline – hat äußerst reale Konsequenzen, wie etwa die Normalisierung rechter Rhetorik in Politik und Gesellschaft, das Erstarken autoritärer, (proto-) faschistischer Regime wie in Ungarn, der Türkei, Russland oder den USA, und nicht zuletzt eine akute Bedrohungslage durch rechte Gewalttäter (Blumenthaler 2024). Von rechten Wortführer*innen wie Donald Trump, Elon Musk, Giorgia Meloni, Vladimir Putin oder Viktor Orbán wird dabei immer auch gegen Feminismus und Transgeschlechtlichkeit gehetzt; an dieser Front stehen libertäre Tech-Unternehmer, Evangelikale aus dem ‚Bible Belt‘ der USA, aber auch die katholischen und orthodoxen Kirchen Ungarns, Polens und Russlands Seite an Seite (Reilly 2025; Zerofsky 2025).

Ob „es besser wird“, inwiefern also dieser transfeindliche, antifeministische und antigenderistische Feldzug langfristig aufgehalten werden kann, ist bisher nicht absehbar. Politische Entwicklungen seit Veröffentlichung des Philosophy Tube-Videos Anfang 2024 geben wenig Grund zur Hoffnung – etwa die zweite Präsidentschaft Donald Trumps, der kurz nach Amtsantritt per *Executive Order* verkündete, in den USA solle es fortan ‚nur noch zwei Geschlechter‘ geben (vgl. Wendling/Epstein 2025);

⁷ Eszter Kováts und Maari Pöim sprechen im Bezug auf den die gesamte Rechte überspannenden Antigenderismus von einem „symbolic glue“, der selbst sich in anderen Punkten stark unterscheidende konservative bis rechte Akteur*innen, Organisationen und Parteien in Europa zusammen-„klebt“ (vgl. Kováts/Pöim 2015, 126f.).

oder die Entscheidung des britischen Supreme Court im April 2025, trans Frauen nicht als Frauen anzuerkennen (vgl. Brocklehurst 2025). Würde Abigail Thorn ihrem Vergangenheits-Ich ein Jahr später ein Update über den transfeindlichen Backlash geben, müsste es wohl lauten: *it got even worse*.

Auch wenn es vor dem Hintergrund eines derart ausgeprägten rechten und transfeindlichen Mainstreams wenig aussichtsreich erscheinen mag: Immerhin ein praktischer Ansatzpunkt lässt sich in einer breit aufgestellten politischen und demokratischen Bildungsarbeit verorten, die gerade auch den stark von rechts bespielten digitalen Raum in den Blick nimmt (vgl. Bee 2023, 3) Eine solche *digitale politische Bildung*, wie Julia Bee sie nennt, könnte „Dynamiken der rechten Metapolitik durchbrechen, präventiv agieren und antifaschistische Medienkultur stärken“ (ebd., 6), so zumindest die Hoffnung.

Auf dem Konzept der digitalen politischen Bildung aufbauend, das Bee ihrerseits vorschlägt, um die Arbeit der YouTuberin Natalie Wynn auf ihrem Kanal *ContraPoints* zu beschreiben, möchte ich in diesem Text untersuchen, inwiefern auch Abigail Thorn mit ihrem YouTube-Kanal digitale politische Bildungsarbeit unabhängig von staatlichen oder öffentlichen Institutionen leistet. Auf gewisse Weise ist der Begriff hier sogar noch zutreffender, denn während Natalie Wynn selbst ihre Videoessays nicht, zumindest nicht in erster Linie, als „educational content“ bezeichnet,⁸ ist die Intention der digitalen Bildungsarbeit für Thorn bei Philosophy Tube zentral, wie sich im folgenden Abschnitt zeigen wird. Mich interessieren darüber hinaus aber nicht nur die Inhalte an sich, sondern auch die ästhetischen und affektiven Praktiken, mit denen diese vermittelt und *gequeert*⁹ werden. Abschließend möchte ich am Beispiel des Formats Philosophy Tube den Begriff der *digitalen queerfeministischen Bildung* als essenzielles antifaschistisches Mittel im Angesicht einer durch Antifeminismus und Antigenderismus geeinten Rechten vorschlagen.¹⁰

⁸ Zu *ContraPoints* im Kontext von Digitalität und Geschlecht siehe Degeling/Horn 2021.

⁹ Queer kann nicht nur als Adjektiv, sondern auch als Verb (to queer) verstanden werden, um auf das Doing von queeren Praktiken hinzuweisen. Zum Begriff des Queerings im Sinne einer Gender-Media Studies-Perspektive siehe Köppert 2023, 76f.

¹⁰ Vgl. zu Philosophy Tube und der linken YouTube-Landschaft im Allgemeinen auch Kuznetsov/Ismangil 2020.

Vom ‚Kosmonauten‘ zur ‚Transgender Princess of TERF Island‘ – Eine kurze Geschichte von Philosophy Tube

Als Abigail Thorn im Jahr 2013 – damals noch selbst im Masterstudium Philosophie – begann, die ersten Philosophy Tube-Videos zu produzieren, war ihre Absicht, im Angesicht steigender Studiengebühren in Großbritannien einen öffentlichen, kostenfreien Zugang zu den Inhalten des Philosophiestudiums zu schaffen – so zumindest die Selbsterzählung.¹¹ „I'm giving away a philosophy degree for free!“ lautet bis heute das Motto des Kanals, wie es etwa im YouTube-Beschreibungstext zu finden ist (Thorn, o.D.).

Auch wenn die Demokratisierung von Wissen nach wie vor eine Motivation hinter ihrer Arbeit darstellt, ist Thorns ehemaliges Studienprojekt in den vergangenen elf Jahren zu einem Kanal mit ca. 1,6 Millionen Abonnent*innen angewachsen und hat sich im Zuge dessen stark verändert – und das nicht erst seit ihrem Coming-out als trans Frau im Video *Identity* (Thorn 2021a). Schon 2018 begannen die Philosophy Tube-Videos, länger zu werden (von zehn- bis fünfzehnminütigen Erklärvideos zu halb- bis dreiviertelstündigen, ab 2022 nicht selten auch einstündigen Essayfilmen) und sich von einem typischen Vlog-Charakter, in dem Thorn in einem einfachen T-Shirt und vor einem weißen Hintergrund oder ihrem heimischen Bücherregal in die Kamera sprach, hin zu immer elaborierteren, theaterhaften Sets, Kulissen und Kostümen zu entwickeln.¹²

Neben den visuellen Veränderungen lässt sich in dieser Phase auch eine inhaltliche Transformation der Philosophy Tube-Videos beobachten, die nicht allein auf den höheren Produktionsaufwand zurückgeführt werden kann. Die Skripte der Videos wurden zunehmend persönlich, als Thorn begann, die von ihr vorgestellten philosophischen Ideen und Konzepte auf ihre eigene Lebensgeschichte anzuwenden. So stellte besonders das Video *Suicide and Mental Health*¹³ von 2018 einen Umbruch dar, in dem Thorn zunächst in gewohnter Weise über philosophische Ansätze zu Depression und Suizid informiert, in dessen zweiter Hälfte sie jedoch auch ihre eigenen Erfahrungen mit Depression, Selbstverletzung und

¹¹ „When the British government tripled university tuition fees I decided to give away my MA in Philosophy free to people who don't have the opportunities for learning I've had.“ (Thorn o.D.a).

¹² Diese Entwicklung war sicherlich einem höheren Budget zu verdanken, das durch Crowdfunding über die Plattform Patreon ermöglicht wurde. Aber auch Thorns Schauspielstudium, das sie 2017 erfolgreich abgeschlossen hatte, sowie der Besuch der Webvideomesse Vidcon im Jahr 2018 spielten eine Rolle, indem sie Thorn dazu inspirierten, in einem Studio mit einem größeren Team zu filmen (vgl. Thorn 2019a).

¹³ Für YouTube algorithmussensibel typografisch stilisiert, daher die Sonderzeichen.

Suizidversuchen anspricht (vgl. Thorn 2018). Ebenfalls in diesem Video schlüpfte Thorn zum ersten Mal in die Kunstfigur des Kosmonauten, den Thorn als Personifizierung ihrer psychischen Krisensituationen charakterisierte.¹⁴ Bald verschob sich auch der thematische Fokus der ‚regulären‘ Videoessays auf Thorns Kanal hin zu Themenkomplexen, die sich nicht nur der Philosophie, sondern auch den Gender Studies zurechnen lassen.¹⁵ Thorn ging konfrontativ auf prominente Sprecher der neuen Rechten wie Ben Shapiro oder Jordan Peterson ein, insbesondere als Antwort auf deren antifeministische und transfeindliche Rhetorik.¹⁶

Im Oktober 2019 veröffentlichte die YouTuberin unter dem Titel *Queer* ✨ ihr erstes Coming-out-Video, in dem sie zunächst ihre Bisexualität bekanntgab (vgl. Thorn 2019c). Im Januar 2021 folgte schließlich mit dem Video *Identity: A Trans Coming Out Story* Abigail Thorns zweites Coming-out als trans Frau (vgl. Thorn 2021a). Das Video zitiert transgeschlechtliche und nichtbinäre Philosoph*innen und Autor*innen wie Julia Serano, Dean Spade, Judith Butler und Juno Roche und dreht sich vor allem um philosophische Fragen in Verbindung mit Transgeschlechtlichkeit: Wie fühlt es sich an, transgender zu sein? Woher wissen trans Menschen, dass sie trans sind? Warum hält sich das Klischee, trans Menschen seien „im falschen Körper gefangen“?¹⁷

Das Video hat einen optimistischen, fast feierlichen Charakter, doch am Ende wendet sich Thorn notgedrungen auch der politischen und rechtlichen Realität für trans Menschen in Großbritannien zu (Abb. 2):

I wish that I could end today's video there. And that is the end of the philosophy, but there's one more thing I need to add. Unfortunately, in my country, the UK, trans people don't have equal rights yet. It's a pretty big political controversy here at the moment. And because of my existing following, by coming out I have now instantly become one

¹⁴ „Whenever I feel like hurting myself now or killing myself now I imagine that I'm a cosmonaut. That's why I'm dressed like this. I imagine that I'm one of those old Soviet era spacemen. Like Yuri Gagarin or Alexei Leonov, because that's what it feels like, feels like being stuck in a tiny, hot, cramped spacecraft and I don't wanna go cause it's scary up there but don't have a choice. [...] And I've gotta keep my space suit on, keep it sealed up tight because the vacuum is just pulling. But I know, I know that if I can just be brave, and hang on, then I can get through it and I can land the thing, and I can come back down to Earth. And I can see the Earth again. Cause I want to. I wanna live.“ (Ebd., 23:37–26:09).

Siehe auch das ein Jahr später erschienene Video *Men. Abuse. Trauma.* (Thorn 2019b).

¹⁵ Siehe *Transphobia: An Analysis* (2018), *Witchcraft, Gender, & Marxism* (2018), *Is Philosophy Just White Guys J3rking Off?* (2018) und *Sex Work* (2019).

¹⁶ Siehe *Jordan Peterson & The Meaning of Life and Abortion & Ben Shapiro* (beide 2019).

¹⁷ Thorn schlägt hier als ein passenderes sprachliches Bild vor, das bei der Geburt zugewiesene Geschlecht als eine Art gesellschaftlich auferlegten ‚Job‘ zu verstehen, der sich aufkündigen lasse.

of the most recognisable trans people in Britain! Hooray! I'm the transgender princess of TERF Island! (Thorn 2021a, 33:40–34:10).



Abbildung 2: „I wish I could end today's video there.“

An dieser Stelle verweist Thorn auf ein zweites, kürzeres Video, ein begleitendes öffentliches Statement auf ihrem Zweitkanal *Philosophy Tube Live* (vgl. Thorn 2021b). Dort bedankt sie sich einerseits für die breite Unterstützung aus ihrem persönlichen und beruflichen Umfeld, spricht aber auch das Klima der Transfeindlichkeit, gerade im britischen Kontext, an: „Things are very, very bad for trans people in the UK right now, and they're getting worse.“ (ebd., 1:05–1:17). So herrsche insbesondere im staatlichen Gesundheitssystem *NHS* eine systemische Diskriminierung zwischen cisgeschlechtlichen und transgeschlechtlichen Menschen in der Anerkennung ihrer jeweiligen körperlichen Autonomie; etwa bei Hormonersatztherapien, die cis Frauen in der Menopause von ihren Hausärzt*innen verschrieben bekommen können, während trans Frauen sich in einer Klinik psychologischen Gutachten unterziehen müssten. Viele trans Männer und nichtbinäre Menschen warteten oft vergeblich auf eine Operation zur Brustverkleinerung, die cis Frauen hingegen bei Rückenschmerzen verschrieben werden könne (vgl. ebd., 2:04–3:11). „[E]ven after a century of feminism the government still dictates what we can do with our own bodies“ (ebd., 1:56), stellt Thorn enttäuscht fest.¹⁸ Auch im Hinblick auf Ehe und Adoption seien trans Menschen in Großbritannien nicht gleichberechtigt, selbst bei (aufwendiger) Änderung des Geschlechtseintrags. Zudem seien trans Menschen,

¹⁸ Eine Einschätzung, die sich zweifellos ebenso auf den deutschsprachigen Kontext übertragen ließe (vgl. Bereswill/Ehlert 2023, 585ff.).

insbesondere trans Menschen of color, mit am stärksten von Arbeitslosigkeit, Armut, Wohnungslosigkeit, häuslicher und sexualisierter Gewalt und Polizeigewalt betroffen, während die öffentliche Debatte sich auf „wealthy white cis women tweeting about toilets“ (ebd., 3:57) beschränke. Ein klarer Verweis auf die transfeindlichen Tweets und Kampagnen der „Harry Potter“-Autorin Joanne K. Rowling, die im britischen, aber auch internationalen Kontext Wellen schlagen. Rowling inszeniert sich seit 2019 bei Twitter als ‚Frauenrechtlerin‘ im Kampf gegen eine vermeintliche ‚Trans-Lobby‘, während sie ihr Vermögen und ihre Reichweite nutzt, um ein politisches Klima der Transfeindlichkeit zu schüren.¹⁹

Vor dem Hintergrund der intersektionalen Überschneidungen von Transfeindlichkeit mit anderen Diskriminierungsformen plädiert Thorn für eine umfassende Kritik an kapitalistischen, neokolonialen und cisheteropatriarchalen Ausbeutungsverhältnissen:

In my view, feminism isn't a tea party with the Queen or a girlboss brunch with femspirational CEOs. It's our common struggle to be free. [...] Equal rights won't fix the poverty, criminalization, surveillance, and state violence facing all those who work for a living rather than own property and capital. Trans equality must be part of a huge redistribution of power and resources, so society serves human need instead of profit. (Ebd., 5:17–5:25; 6:14–6:34).

Nicht zuletzt identifiziert Thorn den offen transfeindlichen Diskurs von antifeministischer und religiös-extremistischer Seite als ideologische Grundlage für die systemische Entrechtung von trans Menschen. Der antisemitisch codierte Verschwörungsglaube an eine ‚Trans-Lobby‘, die vermeintlich Universitäten und Regierungen kontrolliere, werde nicht nur in rechten und fundamentalistischen Netzwerken gestreut, sondern mitunter auch von Journalist*innen unkritisch aufgegriffen und popularisiert (vgl. ebd., 4:15).

Auch wenn bereits in einigen vorherigen Philosophy Tube-Videos Transfeindlichkeit, Antigenderismus und Antifeminismus mehrmals Gegenstand Thorns philosophischer Kritik waren und Thorn sich schon auf Theoriebildungen aus den Gender Studies bezogen hatte, lässt sich nach ihrem Coming-out ein noch stärkerer Fokus auf den Themenkomplex

¹⁹ Noch im April 2025 reagierte Rowling auf eingangs erwähnte transfeindliche Entscheidung des britischen Supreme Courts, indem sie ein Foto von sich auf ihrer Yacht mit Zigarre im Mund und Cocktailglas in der Hand postete, und dazu das „A-Team“ zitierte: „I love it when a plan comes together.“ (Burns 2025).

Transgeschlechtlichkeit, Feminismus und Geschlecht im Allgemeinen feststellen. Obwohl das Format in seinen Grundzügen gleich geblieben ist – „a show about ideas“ (Thorn 2021a, 0:14), wie Thorn es regelmäßig nennt – sind es zunehmend *ideas* aus feministischer Theorie und Queer Theory, die Thorn auch in Videoessays zu Themen wie sozialem Wohnungsbau, Polizeigewalt und radikalen Protestformen miteinbezieht.²⁰ So wie Thorn bereits 2018 und 2019 ihren persönlichen Bezug zu psychischer Gesundheit oder missbräuchlichen Beziehungen in ihre Videoessays einfließen ließ, verortet sie sich nach wie vor selbst in den Themen, die sie anspricht. So schafft sie nicht nur eine persönliche Bindung an ihr Publikum, sondern macht ihre eigene Positionierung als trans Frau, aber auch als *weiße* Britin und wohlhabende, akademisierte YouTuberin und Schauspielerin als entscheidenden Faktor in ihrer philosophischen Auseinandersetzung sichtbar. Es geht Thorn also in ihren neueren Videos nicht mehr einzig um die Vermittlung philosophischen Wissens an sich, sondern verstärkt auch darum, die *Situiertheit* dieses Wissens und daraus resultierende politische Implikationen zu beleuchten (vgl. Haraway 1995, 73).

Philosophy Tube als Schauspiel

Nachdem wir uns einen Überblick über die Entwicklung des Formats Philosophy Tube verschafft haben, soll nun untersucht werden, wie Thorn die Lehrinhalte, die sie vermitteln möchte, für YouTube *formatiert*, also unter den spezifischen Bedingungen dieser Plattform bearbeitet.²¹ Wie bereits erwähnt, macht sie sich hierfür – besonders seit 2018 – eine Vielzahl ästhetischer Mittel wie Kostüme, Make-Up und Set-Design zunutze, die sie zu einer theaterhaften Inszenierung zusammensetzt. Eine zunehmende Thematisierung ihrer persönlichen Erfahrungen sowie ihr für Influencer*innen typischer Habitus des ‚Auf-Augenhöhe-Seins‘ ermöglicht es dem Publikum, eine emotionale Bindung zum Format und zu Abigail Thorn als Online-Persönlichkeit aufzubauen (vgl. Rihl/Wegener 2019, 555ff.). Obwohl diese parasozialen Beziehungen der „Show“, wie Thorn sie nennt, mehr Reichweite, mehr Fans und mehr potenzielle Förder*innen bei Patreon bescheren dürften, birgt eine derart starke Zentrierung auf eine Einzelperson auch Risiken, nicht zuletzt für Thorn selbst, die seit ihrem Coming-out immer wieder Sexualisierung, Misogynie, Transfeindlichkeit

²⁰ Siehe u.a. die Philosophy Tube-Videos *Why We Can't Build Better Cities* (2024), *How Police Make Up The Law* (2023) und *Violence & Protest* (2021).

²¹ Zur Technik des (Um)Formatierens vgl. Linseisen 2020.

und digitale Gewalt erfährt.²² Trotz dieser Herausforderungen hält Thorn an ihrer Präsenz auf YouTube fest, und schafft – etwa in den Kommentarspalten unter ihren Videos oder im Reddit-Forum r/PhilosophyTube – eine auf diesen Plattformen seltene Atmosphäre der gegenseitigen Unterstützung und des konstruktiven Diskurses in einer links und queer geprägten Community (vgl. Kuznetsov/Isingil 2020, 215). Eine solche Aktivierung des Publikums identifizieren auch Bohlmann et al. als wichtiges Mittel für die Vermittlung philosophischer Inhalte auf YouTube (vgl. Bohlmann/Lanius/Maisenhölder/Moser/Noller/Schwartz 2023, 7).

Thorns neuere Videos sind fast immer in Akte unterteilt, in denen sie jeweils in ein neues Kostüm schlüpft. Meistens spricht sie in diesen Kostümen immer noch als ‚sie selbst‘ zum Publikum, in manchen Fällen geht mit dem Kostümwechsel allerdings auch die Darstellung einer Kunstfigur einher, die die im Video besprochene Thematik veranschaulichen soll.



Abbildung 3: „When I left Harvard, I had nothing but a dream – and my dad’s software company.“ Thorn als neoliberale KI-Unternehmerin Kelly Slaughter.

So spielt Thorn etwa in einem Segment ihres Videos *AI is an Ethical Nightmare* eine fiktive CEO namens Kelly Slaughter (Abb. 3), die ihr KI-Unternehmen als profeministisch und „by women for women“ vermarkten will, weil es Frauen in Gefängnissen und Geflüchtetenunterkünften die

²² So reagierte Thorn (2023a) beispielsweise auf Twitter schockiert darüber, dass Unbekannte so genannte Deepfakes, also KI-generierte Pornografie von ihr angefertigt und verbreitet hatten: „Shocked I have to say this but – if you take the pictures that the Philosophy Tube team and I work hard to craft and give them to an AI so you can simulate images of my naked body, that’s disgusting on so many levels and I will block you“. Twitter/X. 14.02.2023. <https://x.com/PhilosophyTube/status/1625541542675988496?>

„Chance“ gebe, unterbezahlte Click-Arbeit zu leisten, um eine Künstliche Intelligenz zu trainieren, die wiederum zu militärischen Zwecken, zur Überwachung oder im *Border Policing* zum Einsatz kommen solle (Thorn 2023b). Der Kelly-Slaughter-Werbespot ist zwar leicht als satirische Überspitzung zu erkennen, dennoch streut Thorn immer wieder Sätze ein, die so durchaus auch von neoliberalen Postfeminist*innen geäußert werden könnten:

Women are so underrepresented in STEM. I had to work so much harder than my male colleagues to become a founder. When I left Harvard, I had nothing but a dream – and my dad's software company. I sacrificed so much; family, health, sleep, friendships, ... my marriage. And it's all been worth it! Because I followed that dream and now I'm here! I believe every woman should have the opportunity to follow her dream. By working for me. (Ebd., 36:40–37:16).

Kelly Slaughter, die im Video *Food, Beauty, Mind* ihren ersten Auftritt hatte und seitdem regelmäßig auftaucht (vgl. Thorn 2021c), ist nur ein Beispiel für die vielfältigen Vertreter*innen bestimmter ideologischer Positionen, die Thorn in ihren Videos durchspielt. Durch die personalisierte Darstellung, die in eine übergeordnete Dramaturgie des Videos eingebettet ist, werden die komplexen Zusammenhänge sowie die mitunter sprachlich anspruchsvollen philosophischen Zitate, die Thorn regelmäßig einblendet, veranschaulicht.

Einem ähnlichen Zweck dienen Requisiten, die Thorn in ihren Videos mit symbolischer Bedeutung auflädt, wie etwa in ihrem Video zu Judith Butler, in dem sie ein Prisma verwendet, um das philosophische Konzept des Phantasma zu erläutern:

Philosopher Michael Naas said that [a phantasm is] a prism that refracts an *as if* into an *as so*. For example: ‚The presence of a trans person with a penis in a public bathroom makes me feel as if I am under attack‘ becomes, – [BWWRRRRRMMM] – ‚I am under attack.‘ (Thorn 2024, 48:21–48:40).

Jedes Mal, wenn Thorn im weiteren Verlauf des Videos das Prisma hochhält, und ihre Geste mit dem entsprechenden brummenden Soundeffekt unterlegt, weiß das Publikum, dass sie einen Rückbezug zu dem genannten Konzept herstellt. In ähnlicher Weise nutzt Thorn in ihrem Video zur Philosophie des Transhumanismus einen Hammer als klassisches Beispielobjekt

der Technikphilosophie (vgl. Thorn 2022). Statt nur Bilder dieser Gegenstände einzublenden, hält Thorn sie als physische Requisiten in der Hand und inkorporiert sie so in ihre Aufführung.

Philosophy Tube als ‚Gender Playground‘

Eine weitere wiederkehrende Figur in den Philosophy Tube-Videos, die ausnahmsweise nicht von Thorn selbst dargestellt wird, ist uns bereits aus der Einleitung bekannt: das vom Schauspieler Rhys Tees verkörperte Vergangenheits-Selbst Thorns, das seinen ersten Auftritt in *Identity: A Trans Coming Out Story* hatte und später im *Guide to Judith Butler* zwecks eines persönlichen Gesprächs kurzzeitig ‚wiederbelebt‘ wurde. In den Credits beider Videos wird diese Figur als „The Man Who Isn't There“ bezeichnet – interessanterweise gerade nicht als „The Man Who Isn't There Anymore“ – womit Thorn suggeriert, dass sie auch vor ihrer Transition kein Mann war, sondern dass dieser Mann auch damals schon „not there“, also nicht tatsächlich präsent, eben nur eine Theaterrolle war.

Die verschiedenen Kostüme und Rollen, in denen Thorn in ihren Videos auftritt, bilden vor diesem Hintergrund auch immer eine Art „Gender Playground“, um an dieser Stelle den Titel einer Rauminstallation von Künstler*in Jay Steinert zu leihen.²³ Schon vor ihrem öffentlichen Coming-out als trans hat Thorn in ihren Videos mit Crossdressing und Drag gearbeitet, wie etwa in *Antisemitism: An Analysis* von 2020 oder in ihrem ersten Coming-out-Video *Queer* ✨ von 2019 (vgl. Thorn 2019c, 2020). Zu diesem Zeitpunkt konnte sie dank ihres Formats öffentlich mit ihrer Gender-Performance experimentieren und andere Kleidung, Make-Up und Stimmlagen ausprobieren, ohne dass dies in den Augen des Publikums direkt mit einem klar definierten Coming-out hätte einhergehen ‚müssen‘. Und nach wie vor bricht Thorn in ihren Videos mit den an sie als trans Frau nicht minder herangetragenem vergeschlechtlichenden Ansprüchen.

In *A Man Plagiarised My Work: Women, Money, and the Nation*, einem Video, in dem Thorn unter anderem über Identitäts- und Geschlechterpolitik von Rechts spricht, bringt sie im vorletzten Akt einen Charakter zurück, den sie zuletzt vor ihrem Coming-out regelmäßig in ihren Videos auftreten ließ: einen britischen „door-to-door petrol salesman“, also einen fossilen Kapitalisten, der wortgewandt seine eigene Verstrickung in

²³ Jay Steinert will mit dem Gender Playground einen interaktiven Ort schaffen, an dem über die eigene Geschlechterrolle reflektiert und mit anderen Rollen und Selbstbildern experimentiert werden kann (vgl. Steinert 2024).

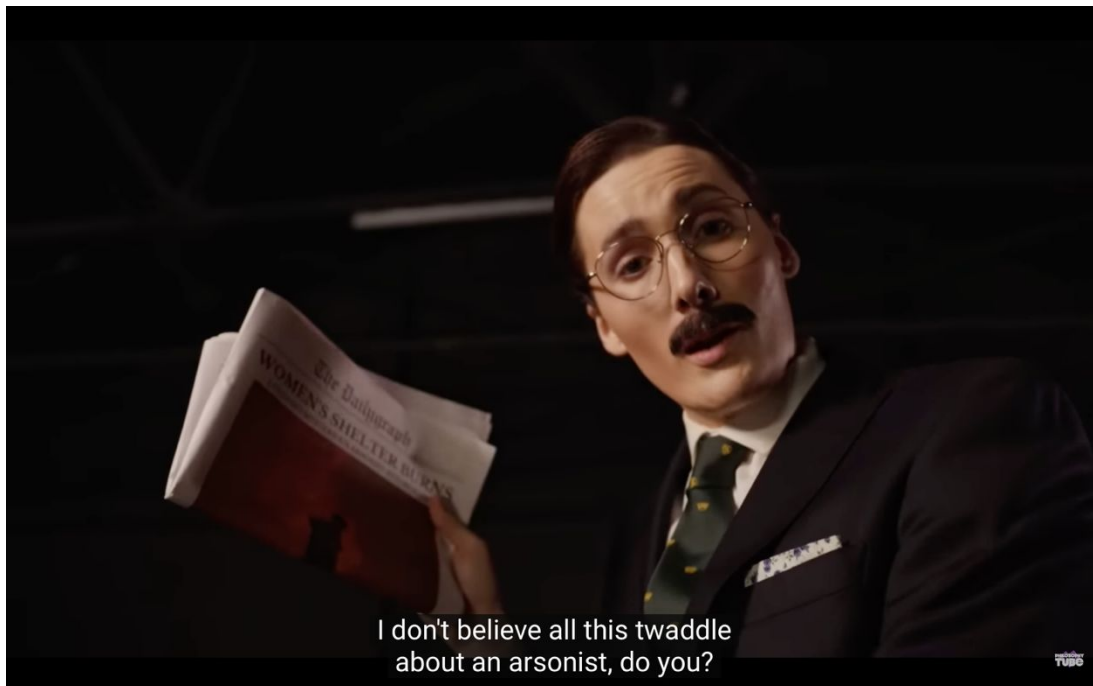


Abbildung 4: (Nicht nur) geistiger Brandstifter: die wiederkehrende Figur des ‚door-to-door petrol salesman‘.

eine Serie von Brandstiftungen verschleiert (vgl. Thorn 2023c). Feuer und Brandstiftung verwendet Thorn schon seit ihrem Video über den ehemaligen Trump-Berater Steve Bannon als Metapher für Faschismus, Umweltzerstörung und lebensverachtende Politik, und weist dabei unter anderem auf die Verbindungen zwischen fossilem Kapital und faschistischer Ideologie hin.²⁴ In diesem Video allerdings, in dem Thorn im Anzug, mit Krawatte und angeklebtem Schnurrbart – kurz gesagt, in Drag – neben einer roten Propangasflasche sitzt, spricht der von ihr dargestellte Petrofaschist nicht mehr nur von seiner Sorge vor dem „woke Anti-Fire mob“,²⁵ sondern auch – vermeintlich wohlwollend – von Frauenpolitik:

To my mind, women's issues are at the forefront. I mean, just look at what's going on. [...G]overnance should be about securing your people, letting them preserve a future for their families, their children. And who's securing the women of Britain? (Thorn 2023c, 46:07–47:30).

Anhand ihrer Drag-Performance veranschaulicht Thorn hier, wie westliche Rechte und Antifeminist*innen sich heute mitunter Frauenrechte auf die Fahnen schreiben, nur um die von ihnen angesprochenen, *weißen* Frauen entlang rassistischer, antisemitischer, queer- und transfeindlicher Achsen von anderen Frauen abzugrenzen und patriarchal einzuhegen,

²⁴ Vgl. zu fossilem Faschismus unter anderem Söding/Callison 2023.

²⁵ „Anti-Fire“, in hochgestochnem British English ausgesprochen, klingt beinahe wie „Antifa“.

indem sie ein traditionalistisches, faschistoides Ideal der *weißen*, heterosexuellen cis Frau als ‚Mutter der Nation‘ abrufen.

Dass Thorn hierbei auf die traditionsreiche queere Praxis Drag zurückgreift, ist zum einen bemerkenswert, weil sie damit die insbesondere an trans Frauen gestellten Ansprüche einer hyperfemininen Performance subvertiert (vgl. Wintour 2019), und zum anderen, weil Drag für eben die Rechte, die sie in ihrem Auftritt parodiert, derzeit ein rotes Tuch darstellt: nicht nur in den USA mobilisieren christliche Fundamentalist*innen und andere rechte Akteur*innen geradezu besessen gegen Drag-Shows. Dabei führen sie insbesondere im britischen Kontext oft das fadenscheinige Argument an, Drag sei frauenfeindlich, da Drag Queens sich über traditionelle Weiblichkeit lustig machten – eben jene Rhetorik, die das Philosophy Tube-Video als Genderpolitik sowohl von Rechts als auch von Seiten transexklusiver Radikalfeminist*innen (TERFs), auch innerhalb der Linken, identifiziert (vgl. Squirrell/Davey 2023, 12). Drag wird von diesen Akteur*innen gerade deshalb als Bedrohung wahrgenommen, weil es wie kaum eine andere Praxis die Performativität von Geschlecht offenlegt und, wie im Falle von Philosophy Tube, das „Doing Gender“ im Sinne bestehender Geschlechterrollen zu einem „Undoing Gender“ im Sinne Judith Butlers werden lässt, das die Hegemonie der Zweigeschlechtlichkeit ins Wanken bringt (vgl. Butler 2004, 214).

Queere Ästhetik, Edutainment und Selbstverständnis

In den opulenten Kostümen, dem bunten Set-Design, den Drag-Performances, den Synthesizer-Beats, mit denen die Videos oft unterlegt sind, und vor allem im sich nie allzu ernst nehmenden Auftreten der Darstellerin zeigt sich ein besonderes Faible Abigail Thorns für eine verspielte, ironisierte, unverkennbar queere Ästhetik. Der eng damit verbundene Humor in Skript und Bildsprache arbeitet – neben stets wiederkehrenden *running gags* – vor allem ironisch und suggestiv. Thorn deutet meist nur an, inwiefern ihre Inszenierungen als Anspielungen auf real existierende soziale Personen oder Phänomene zu verstehen sein könnten. Dabei bleibt sie – ganz die Schauspielerin – konsequent in ihrer Rolle. Die vielseitige theatralische Inszenierung und die Formatierung der Philosophy Tube-Videos tragen nicht nur zur Zugänglichkeit des Bildungsformats bei und erzielen innerhalb der Plattformökonomie YouTubes im Vergleich zu weniger unterhaltsamen Wissensformaten eine größere Reichweite; Thorns

Arbeit ist dezidiert queer in ihrer Ästhetik und ihrer Dekonstruktion von Geschlechterperformances. Auf diese Weise kommt auch Videos über Themen wie Stoizismus oder Transhumanismus ein queerendes Moment zu.

Die Verschmelzung von Bildung und Unterhaltung macht Philosophy Tube zu einem Format, das theoretische Konzepte für Zuschauer*innen aufbereitet, die sich ansonsten nicht für Philosophie, geschweige denn queere Theorie, interessieren würden; in einem Kontext, in dem andere Bildungsformate (etwa eine trockene Vorlesung) nicht funktionieren würden. Das macht es jedoch bei weitem nicht anspruchslos: Jedes Video ist eine Einladung, nicht nur die Ideologien der anderen,²⁶ sondern auch die eigenen Ideen und Positionen zu einem Thema kritisch zu befragen. Trotz der frontal anmutenden Konstellation von Zuschauer*in und Screen ist Bildung in Thorns Verständnis und Praxis keine Einbahnstraße: Durch viele kryptische Sequenzen in ihren Videos gibt sie dem Publikum einzelne Bruchstücke an die Hand, von denen, vor allem zu Beginn ihrer Videos, unklar ist, wie genau sie zum Thema passen. Das Zusammensetzen überlässt Thorn dem Publikum, und anders als bei einem Puzzle gibt es kein vorgegebenes Endergebnis. Thorns Absicht geht hier eindeutig über das bloße Debunking rechter oder antigenderistischer Desinformationskampagnen, das Wiedergeben von Fakten, oder die reaktive Richtigstellung von Sachverhalten hinaus: das Motto von Philosophy Tube, „a show about ideas“, bezieht sich nicht nur auf die kritische Auseinandersetzung mit bestehenden, alteingesessenen Ideen, sondern auch auf das Eröffnen neuer gedanklicher Pfade, neuer philosophischer Auseinandersetzungen, neuer denkbarer Zukünfte und Utopien.

Digitale queerfeministische Bildung?

Dass Abigail Thorn mit ihrem YouTube-Kanal eine plattformspezifische und stilisierte Form der Bildungsarbeit leistet und dabei auf queere Praktiken und Ästhetiken zurückgreift, ist im letzten Abschnitt deutlich geworden. Um nun aber die Frage zu beantworten, ob Philosophy Tube auch tatsächlich als digitales queerfeministisches Bildungsformat verstanden werden kann, sollte der Begriff der (queer-)feministischen Bildung noch einmal definiert und mit dem Untersuchungsgegenstand abgeglichen werden.

²⁶ „Ideologen, das sind immer die anderen“, um Margarete Stokowski (2021) zu zitieren.

Im deutschsprachigen Kontext geht feministische Bildungsarbeit auf das Konzept der „Frauenbildung“ der sich in den 1860er Jahren entwickelnden ersten deutschsprachigen Frauenbewegung zurück, die es sich unter anderem zum Ziel machte, einen gleichberechtigten Zugang von Frauen und Mädchen zu weiterführenden Schulen und Universitäten zu erkämpfen (vgl. Schraut 2018). Ein Jahrhundert später rückte die sogenannte Zweite Frauenbewegung der 1970er Jahre die Mädchen- und Frauenbildung in den nach dem Nationalsozialismus immer noch stark retraditionalisierten Geschlechterverhältnissen der Bundesrepublik wieder in den Mittelpunkt (Baader/Breitenbach/Rendtorff 2021, 35ff.). Auch im Grundlagenwerk *Feministische Bildungsarbeit: Leben und Lernen zwischen Wunsch und Wirklichkeit* von 2005 beziehen sich die Autor*innen auf diese Vorreiter*innen und identifizieren die Realisierung einer umfassenden Geschlechterdemokratie und die Unterstützung von Frauen in ihrem Streben nach Autonomie als klassische Ziele der Frauenbildung (Christof/Forster/Müller/Pichler/Rehandl/Schlembach/Steiner/Strametz 2005, 238). Diese Ziele gelte es jedoch, voranzutreiben und zu erweitern, so die Auffassung der Autor*innen:

Bildungsarbeit beginnt mit der Kritik bestehender Praxis, denn die Benennung und Darstellung von Macht- und Herrschaftsverhältnissen und der vielfältigen Verstrickungen von Frauen darin ist die Voraussetzung für individuelle und gesellschaftliche Veränderungen. Kann Bildungsarbeit einen Schritt darüber hinausgehen und auf eine bessere Darstellung der Welt beharren, in der ein gutes Leben möglich ist [...]? Kann sie trotz der alltäglichen Zwänge eine Vision formulieren, die nicht noch einmal eine triumphale männliche Herrschaftsgeste darstellt [...]? (Ebd., 237).

Die Autor*innen machen außerdem deutlich, dass „die Dimension des Politischen [...] jeder Bildungsarbeit eingeschrieben“ (ebd., 238) sei. Bildungsarbeit (insbesondere, aber nicht nur die feministische) ließe sich in diesem Verständnis also so beschreiben, dass ihr als Antrieb immer der Gedanke einer gerechteren, wenn nicht gar utopischen Gesellschaft innewohnt.

Wie verhält es sich nun aber mit dem vorangestellten ‚queer‘? Sicher lässt sich dieser Aspekt nicht ohne weiteres dem Begriff der feministischen Bildung ‚anschrauben‘, sondern bringt zwangsläufig eine radikale Veränderung des gesamten Konzepts mit sich, die auch die Geschichte feministischer Bewegungen selbst und Begriffe wie den der Frauenbildung kritisch auf Cis- und Heteronormativität untersucht. Und tatsächlich findet

sich im bereits angeführten Standardwerk zur feministischen Bildungsarbeit von Christof et al. noch wenig Raum für queere Ansätze, weder in Bezug auf Sexualität noch auf Geschlecht.

Von explizit *queerfeministischer* Bildungsarbeit sprechen hingegen Madeline Doneit, Bettina Lösch und Margit Rodrian-Pfennig in dem von ihnen herausgegebenen Band *Geschlecht ist politisch: Geschlechterreflexive Perspektiven in der politischen Bildung* (2016, 7). Neben theoretischen Grundlagen und einer gender- und queertheoretischen Erweiterung der politischen Bildung bietet der Band auch einige Beispiele aus der Praxis, darunter etwa zur heteronormativitätskritischen und queeren Jungenarbeit (vgl. Cremers/Busche 2016) oder zum Umgang mit Abwehrhaltungen gegenüber dem Begriff Gender (vgl. Pohlkamp 2016). Doneit et al. sehen den Übergang von der feministischen zur queerfeministischen Bildung einerseits in der Kritik an der binären sex/gender-Matrix und zugleich in der Anerkennung der Intersektionen von Geschlechterdiskriminierung mit anderen Kategorien der Ungleichheit wie *race*, Klasse, Behinderung und Sexualität (vgl. Doneit/Lösch/Rodrian-Pfennig 2016, 11f.). Sie beschreiben diese Entwicklung einerseits als Einspruch gegen eine neoliberale und postfeministische Regression, die feministische Kämpfe (insbesondere aus der Perspektive wohlhabender, *weißer*, heterosexueller, cis Frauen) als erfolgreich abgeschlossen betrachte (vgl. ebd., 8). Zugleich stellten queere und intersektionale Perspektiven in den Augen der Autor*innen in gewisser Weise auch eine Rückkehr zu den Wurzeln der feministischen Bewegung dar, denn schließlich gehe es darum, „ob [die politische Bildungspraxis] sich eine kritisch-emanzipatorische Perspektive bewahrt oder einen Status quo behauptet und als Anpassungsziel von Bildungsprozessen ausgibt“ (ebd., 8).

Nun handelt es sich bei Philosophy Tube nicht um ein Format aus dem deutschsprachigen Kontext und es hat damit auch nicht dieselben historischen Vorgänger*innen. Statt auf die Frauenbewegungen in Kaiserreich und Bundesrepublik nimmt Abigail Thorn in ihren Videos Bezug auf die Suffragetten oder auch die internationale ‚Wages for Housework‘-Bewegung, die ihren Ursprung 1972 in Manchester hatte (vgl. Thorn 2023c, 2:04). Dennoch gibt es in der Definition der queerfeministischen Bildung nach Doneit et al. und der inhaltlichen Ausrichtung von Abigail Thorns Kanal entscheidende Gemeinsamkeiten.

Eine der wichtigsten ist das Verständnis von queerfeministischer Bildungsarbeit als effektive Antwort auf antifeministische und antigenderistische Backlashes. Ähnlich wie Drag Performances stehen die

Gender und Queer Studies gerade deshalb unter starkem Beschuss von Rechts, weil die Bildungs- und Aufklärungsarbeit, die sie leisten, als eine der größten Bedrohungen für die cis- und heteropatriarchale Ordnung empfunden werden (vgl. Doneit/Lösch/Rodrian-Pfennig 2016, 12). Eine bisexuelle trans Frau, die eben diese Ordnung in aller Öffentlichkeit sabotiert, indem sie vor einem Millionenpublikum queere Theorie popularisiert, ist antiemanzipatorischen Kräften ebenso ein Dorn im Auge wie die Lehre von Queer und Gender Studies an Universitäten, Drag-Vorleseabende in Bibliotheken oder die Aufklärung über sexuelle und geschlechtliche Vielfalt an Schulen. Anders als meist offline agierende, institutionelle Akteur*innen sind Content-Creator*innen wie Thorn als in der digitalen Öffentlichkeit stehende Einzelpersonen dabei jedoch einer umso größeren Bedrohung durch rechte, misogyne oder eben transfeindliche Gewalt ausgesetzt. Auch deshalb ergibt es Sinn, dass Abigail Thorn immer wieder ihre persönlichen Erfahrungen, ihr situiertes Wissen, in ihre Arbeit einfließen lässt. Es geht bei ihrer Präsenz auf YouTube, weit über die Inhalte und Themen einzelner Videos hinaus, um trans Leben und Überleben.

Wie eingangs bereits beschrieben, spielen Antigenderismus und Antifeminismus als „symbolic glue“ für die Rechte eine zentrale Rolle, eine Gemeinsamkeit, die Zusammenhalt stiftet und Rekrutierungspotenzial bietet. Von konventionellen Neonazis über Verschwörungsgläubige und christlich-konservative Kreise bis hin zu TERFs wird insbesondere mit Antigenderismus ein lagerübergreifendes politisches Spektrum bespielt (vgl. Segantini 2022). Dies erklärt zum einen, warum Faschist*innen besonders erfolgreich im Bereich Trans- und Homofeindlichkeit mobilisieren können, wie jüngst bei den rechten Aufmärschen gegen CSDs in Ostdeutschland (vgl. Wasenmüller 2024). Zum anderen bedeutet es aber auch, dass die Rechte hier eine ihrer größten Schwachstellen hat. So utopisch es zu diesem Zeitpunkt auch scheinen mag – den „symbolic glue“ zu lösen, würde bedeuten, rechte Allianzen zu zersetzen. Doneit et al. halten es bereits im Titel ihres Bandes fest: „Geschlecht ist politisch“. Queerfeministische Bildungsarbeit ist dementsprechend immer auch politische Bildungsarbeit, egal, ob sie an der Universität, in Workshops, Schulklassen oder eben auf YouTube stattfindet.

Fazit und Ausblick

Auf die Frage „Does it get better?“ des Vergangenheits-Selbst folgt im eingangs erwähnten Philosophy Tube-Video der Abschnitt „What can we

do?“, in dem Abigail Thorn sich und dem Publikum die beiden Fragen stellt, welche Strategien im Angesicht einer breiten antigenderistischen Front zielführend sein könnten, und ob und wie es noch möglich sein kann, Menschen, die einem Phantasma verfallen sind, zu überzeugen. Thorn macht deutlich, dass auch sie keine Patentlösung parat hat: „Well, if you've been watching the show for any amount of time, you know that I hate telling people what to do or think, but here's some suggestions maybe?“ (Thorn 2024, 58:56–59:05).

Thorn schlägt vor, Antigenderismus gerade in der medialen Berichterstattung ebenso kritisch zu rahmen wie andere Verschwörungserzählungen, etwa Corona- oder Klimawandelleugnung: „Mrs X says this, which is false“, „Organisation Y claims this, which is pseudoscience“ (ebd., 59:23–59:36). Zudem rät sie zur strategischen Verwendung des Begriffes „cisgender“, denn:

[The] anti-gender movement hates it because it implies that trans people and cis people are both worth listening to. It resists abjection by putting us on an even playing field, kind of like using the word ‚straight‘ or ‚heterosexual‘ instead of saying ‚normal‘“ (ebd., 59:46–1:00:01).

Darüber hinaus zitiert Thorn die polnischen feministischen Aktivistinnen und Forscherinnen Agnieszka Graff und Elżbieta Korolczuk, die in *Anti-Gender Politics in the Populist Moment* einen „Populistischen Feminismus“ vorschlagen. Graff und Korolczuk berufen sich wiederum auf die so genannten „Black Monday“-Proteste, die 2016 und 2017 in Polen als Reaktion auf durch die rechtsnationale und christlich-fundamentalistische PiS-Regierung verschärften Abtreibungsgesetze stattfanden, und an denen die beiden selbst teilnahmen (vgl. Graff/Korolczuk 2022, 144f.). Den Erfolg des Phänomens, das zu seinem Höhepunkt im April 2017 mit zwischen 50.000 und 90.000 Teilnehmenden die bislang größte feministische Protestbewegung der polnischen Geschichte darstellt, erklären sich die Autorinnen mit der gelungenen Mobilisierung auf emotionaler Ebene mithilfe von „connective action“, insbesondere durch Graswurzelinitiativen mit niedrigen Eintrittsbarrieren (vgl. ebd., 153ff.).

Was die Frage nach der Erreichbarkeit von Individuen angeht, die bereits im Phantasma des Antigenderismus verhaftet sind („Is there a cure for brainworms?“, Thorn 2024, 1:02:09), ist Abigail Thorn weniger zuversichtlich:

Well, to be honest, as somebody who does a lot of public education, I really hate to admit this, but I'm not optimistic that education will work. Butler says that this movement is not only irrational but anti-rational: many of the most prominent people in it proudly do not engage with any of the academic material on gender. At the end of my research journey I realised the reason they don't listen is because they feel that listening is an act of submission. And I... I can't help it, I think that's really sad. I really don't wanna come across as patronising or giving people mercy that they wouldn't give me, but I think it is really sad when people refuse their own complexity, when they refuse to become the person that they might become if they just listened. Indeed, there could be no greater enemy for Philosophy Tube than the anti-gender phantasm: this show is about compassion and reason and sharing knowledge between equals. It's born out of my belief that thinking and research and words and writing, that they matter! And I'm fucking trans! This is my final boss-fight. (Thorn 2024, 1:02:18–1:03:52).

Quellenverzeichnis

- Baader, Meike Sophia, Eva Breitenbach und Barbara Rendtorff. 2021. *Bildung, Erziehung und Wissen der Frauenbewegungen. Eine Bilanz*. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer.
- Barcellona, Marta. 2022. „Incel Violence as a New Terrorism Threat: A Brief Investigation Between Alt-Right and Manosphere Dimensions“. Sortuz. *Oñati Journal of Emergent Socio-legal Studies* 11(2): 170–186.
- Bee, Julia. 2023. „Kontrapunkte setzen. Digitale Politische Bildung mit ContraPoints“. Collaborative Research Center 1187 Media of Cooperation: Working Paper Series 35. Siegen: SFB 1187 Medien der Kooperation. <https://doi.org/10.25819/ubsi/10445>.
- Bereswill, Mechthild und Gudrun Ehlert. 2023. „Diskriminierung aufgrund des Geschlechts und der sexuellen Orientierung“. In *Handbuch Diskriminierung*, herausgegeben von Albert Scherr, Aladin El-Mafaalani und Anna Cornelia Reinhardt, 581–595. Wiesbaden: Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-658-11119-9_28-1.
- Blumenthaler, Lorenz. 2024. „Rechte Straftaten auf Rekordniveau – Hass und Gewalt sind zum Flächenbrand geworden“. Amadeu Antonio Stiftung, 21.05.2024. <https://www.amadeu-antonio-stiftung.de/pressemitteilungen/amadeu-antonio-stiftung-warnt->

[rechte-straftaten-auf-rekordniveau-hass-und-gewalt-sind-zum-flaechenbrand-geworden/](#).

Bohlmann, Markus, David Lanius, Patrick Maisenhölder, Tim Moser, Jörg Noller und Maria Schwartz. 2023. „On the Use of YouTube, Digital Games, Argument Maps, and Digital Feedback in Teaching Philosophy“. *Journal of Didactics of Philosophy* 7 2023: 1–20.
<https://doi.org/10.46586/JDPh.2023.9863>.

Brocklehurst, Steven. 2025. „UK Supreme Court rules legal definition of a woman is based on biological sex“. BBC News, 16.04.2025.
<https://www.bbc.com/news/live/cvgqg9ejql39t>.

Bryant, Lauren Valentino. 2020. „The YouTube Algorithm and the Alt-Right Filter Bubble“. *Open Information Science* 4 2020: 85–90.
<https://doi.org/10.1515/opis-2020-0007>.

Burns, Katelyn. 2025. „J.K. Rowling's war on trans people won't stop us from existing“. MSNBC, 19.04.2025.
<https://www.msnbc.com/opinion/msnbc-opinion/jk-rowling-uk-trans-women-ruling-rcna201947>.

Butler, Judith. 2004. *Undoing Gender*. Abingdon, New York: Routledge.
--- 2024. *Who's Afraid of Gender?* New York: Macmillan.

Christof, Eveline, Edgar Forster, Lydia Müller, Barbara Pichler, Nina Rebhandl, Christopher Schlembach, Petra Steiner und Barbara Strametz. 2005. *Feministische Bildungsarbeit: Leben und Lernen zwischen Wunsch und Wirklichkeit*. Opladen: Verlag Barbara Budrich.

Cremers, Michael und Mart Busche. 2016. „Von der antisexistischen Jungenarbeit zu einer heteronormativitätskritischen und queeren Jungenarbeit“. In *Geschlecht ist politisch. Geschlechterreflexive Perspektiven in der politischen Bildung*, herausgegeben von Madeline Doneit, Bettina Lösch und Margit Rodrian-Pfennig, 189–202. Opladen: Verlag Barbara Budrich.

Doneit, Madeline, Bettina Lösch und Margit Rodrian-Pfennig. 2016. „Zur Einführung: Geschlechterreflexive Perspektiven in der politischen Bildung?“. In *Geschlecht ist politisch. Geschlechterreflexive Perspektiven in der politischen Bildung*, herausgegeben von Madeline Doneit, Bettina Lösch und Margit Rodrian-Pfennig, 7–18. Opladen: Verlag Barbara Budrich.

- Fielitz, Maik und Holger Marcks. 2020. *Digitaler Faschismus. Die sozialen Medien als Motor des Rechtsextremismus*. Berlin: Dudenverlag.
- Graff, Agnieszka und Elżbieta Korolczuk. 2022. *Anti-Gender Politics in the Populist Moment*. London, New York: Routledge.
- Haraway, Donna J. 1995. „Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive“. In *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, herausgegeben von Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Übersetzt von Dagmar Fink, Carmen Hammer, Helga Kelle, Anne Scheidhauer, Immanuel Stieß und Fred Wolf, 73–97. Frankfurt am Main: Campus.
- Köppert, Katrin. 2023. „Queer Media Studies – Queering Medienwissenschaften“. In *Handbuch Medien und Geschlecht*, herausgegeben von Johanna Dorer, Brigitte Geiger, Brigitte Hipfl und Viktorija Ratković, 73–88. Wiesbaden: Springer VS.
https://doi.org/10.1007/978-3-658-20712-0_71-1.
- Kováts, Eszter und Maari Põim. 2015. *Gender as Symbolic Glue. The Position and Role of Conservative and Far Right Parties in the Anti-Gender Mobilizations in Europe*. Brüssel: FEPS – Foundation for European Progressive Studies.
- Kuznetsov, Dmitry und Milan Ismangil. 2020. „YouTube as Praxis? On BreadTube and the Digital Propagation of Socialist Thought“. *triple C: Communication, Capitalism & Critique* 18 2020 (1): 204–218.
<https://doi.org/10.31269/triplec.v18i1.1128>.
- Lewis, Rebecca. 2018. „Alternative Influence: Broadcasting the Reactionary Right on YouTube“. *Data & Society*. Letzter Zugriff am 17.03.2025.
https://datasociety.net/wp-content/uploads/2018/09/DS_Alternative_Influence.pdf.
- Linseisen, Elisa. 2020. „Medien/Denken/Um/Formatieren“. In *Experimente lernen, Techniken tauschen. Ein spekulatives Handbuch*, herausgegeben von Julia Bee und Gerko Egert, 51–69. Weimar, Berlin: Nocturne.
- Mamié, Robin, Manoel Horta Ribeiro und Robert West. 2021. „Are Anti-Feminist Communities Gateways to the Far Right? Evidence from Reddit and YouTube“. In *13th ACM Web Science Conference 2021 (WebSci '21), June 21–25, 2021, Virtual Event, United Kingdom*, 139–147. New York: ACM. <https://doi.org/10.1145/3447535.3462504>.

- Otto, Isabell. 2024. „Das Affektgefüge Incel-TikTok“. In *digital:gender – de:mapping politics*, herausgegeben von Julia Bee, Irina Gradinari und Katrin Köppert. Leipzig: Spector.
- Reilly, Liam. 2025. „Musk links trans people to Tesla attacks the same day his estranged daughter criticizes him in Teen Vogue interview“. CNN, 21.03.2025. <https://edition.cnn.com/2025/03/20/media/vivian-wilson-teen-vogue-criticism-musk-tesla-trans/index.html>.
- Rihl, Alexander und Claudia Wegener. 2019. „YouTube Celebrities and Parasocial Interaction: Using Feedback Channels in Mediatized Relationships“. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 25 2019 (3), 554–566. <https://doi.org/10.1177/1354856517736976>.
- Schraut, Sylvia. 2018. „Mädchen- und Frauenbildung“. *Digitales Deutsches Frauenarchiv*, 27.08.2018. <https://www.digitales-deutsches-frauenarchiv.de/themen/maedchen-und-frauenbildung>.
- Segantini, Julia. 2022. „Wie ein rechtsradikales Netzwerk Feministinnen für den Faschismus rekrutiert“. *Volksverpetzer*, 20.07.2022. <https://www.volksverpetzer.de/aktuelles/extreme-rechte-feministinnen/>.
- Steinert, Jay. 2024. „Gender Playground“. Bauhaus-Universität Weimar: summaery2024. Letzter Zugriff am 18.10.2025. <https://www.uni-weimar.de/de/universitaet/struktur/zentrale-einrichtungen/bereich-diversitaet/fonds/>
- Stokowski, Margarete. 2021. „Ideologen, das sind immer die anderen“. *Spiegel*, 24.08.2021. <https://www.spiegel.de/kultur/armin-laschet-im-bundestagswahlkampf-ideologen-das-sind-immer-die-anderen-a-470a4ae6-9cc1-4443-8751-39e1e9fd830a>.
- Söding, Tatjana und William Callison. 2023. „Leugnen und verzerren. Von der Klimaleugnung bis zum Ökofaschismus – der AfD gelingt es, in der Klimafrage zu punkten“. *Luxemburg 2023* (2), 72–77.
- Squirrell, Tim und Jacob Davey. 2023. *A Year of Hate: Understanding Threats and Harassment Targeting Drag Shows and the LGBTQ+ Community*. London u.a.: Institute for Strategic Dialogue.
- Thorn, Abigail. o.D.a. „About Philosophy Tube“. Patreon. Letzter Zugriff am 12.08.2024. <https://www.patreon.com/philosophytube/about>.

- o.D.b. „Philosophy Tube“. YouTube. Letzter Zugriff am 10.08.2024.
<https://www.youtube.com/@PhilosophyTube>.
- o.A. o.D. „trans“. Duden. Letzter Zugriff am 17.03.2025.
<https://www.duden.de/rechtschreibung/trans>.
- Wasenmüller, Juri. 2024. „CSD in Bautzen: Queer Pride statt White Pride“. taz, 11.08.2024. <https://taz.de/CSD-in-Bautzen/!6029166/>.
- Wendling, Mike und Kayla Epstein. 2025. „Trump makes ‚two sexes‘ official and scraps DEI policies“. BBC News, 20.01.2025.
<https://www.bbc.com/news/articles/czx84en1yp40>.
- Wintour, Tryanna. 2019. „The Impossible Beauty Standards for Transgender Women“. The Walrus, 29.07.2019. <https://thewalrus.ca/the-impossible-beauty-standards-for-transgender-women/>.
- Wyver, Kate (2022): „The Prince review – playful romp through Shakespearean roles“. The Guardian, 22.09.2022.
<https://www.theguardian.com/stage/2022/sep/22/the-prince-review-southwark-playhouse>.
- Zerofsky, Elisabeth. 2025. „Trump Joins a Global War on ‚Gender Ideology‘“. New York Times, 08.02.2025.
<https://www.nytimes.com/2025/02/08/magazine/gender-ideology-trump-orban.html>.

Videos

- Degeling, Jasmin und Sarah Horn. 2021. Vimeo-Video: „Wie gestaltet das Internet unsere geschlechtlichen Identitäten?“. 18.05.2021. 10:15.
<https://vimeo.com/551836698>.
- Thorn, Abigail. 2018. „Suicide and Mental Health | Philosophy Tube ★“. 28.09.2018. 33:30.
<https://www.youtube.com/watch?v=eQNw2FBdpyE&t=135s>.
- 2019a. Wow, throwback! Here's some fun behind-the-scenes trivia about this video. Reddit. 14.01.2019.
<https://www.reddit.com/r/BreadTube/comments/afojid/comment/e1hnkl/>.
- 2019b. „Men. Abuse. Trauma. | Philosophy Tube ★“. 26.07.2019. 34:59.
<https://www.youtube.com/watch?v=AeGEv0YVLtw>.

- 2019c. „Queer ✨“. 28.10.2019. 36:39.
<https://www.youtube.com/watch?v=5Hi6j2UXEzM>.
- 2020. „Antisemitism: An Analysis | Philosophy Tube“. 01.06.2020. 55:46.
<https://www.youtube.com/watch?v=KAFbpWVO-ow&t=543s>.
- 2021a. „Identity: A Trans Coming Out Story | Philosophy Tube ★“. 30.01.2021. 37:39. <https://www.youtube.com/watch?v=AITRzvm0Xtg>.
- 2021b. „Coming Out As Trans – A Little Public Statement“. 30.01.2021. 7:56. <https://www.youtube.com/watch?v=FG-TrnwH4iQ>.
- 2021c. „Food, Beauty, Mind | Philosophy Tube“. 28.08.2021. 40:44.
<https://www.youtube.com/watch?v=gMGUWtTakQc>.
- 2022. „Transhumanism: ‚The World's Most Dangerous Idea‘ | Philosophy Tube“. 22.04.2022. 46:27.
<https://www.youtube.com/watch?v=DqPd6MShV1o&t=1231s>.
- 2023a. Shocked I have to say this but – if you take the pictures that the Philosophy Tube team and I work hard to craft and give them to an AI so you can simulate images of my naked body, that's disgusting [...] Twitter/X. 14.02.2023.
<https://x.com/PhilosophyTube/status/1625541542675988496?>
- 2023b. „AI is an Ethical Nightmare“. 13.10.2023. 56:37.
<https://www.youtube.com/watch?v=AaU6tl2pb3M>.
- 2023c. „A Man Plagiarised My Work: Women, Money, and the Nation“. 08.12.2023. 1:03:10. <https://www.youtube.com/watch?v=FkuW7uK6l8>.
- 2024. „Who's Afraid of Gender? (A Guide to Judith Butler)“. 17.05.2024. 1:15:08. <https://www.youtube.com/watch?v=QVilpxowsUQ>.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1. *I'm You From the Future – Abigail Thorn im „Selbstgespräch“*.
Screenshot aus: Thorn, Abigail. 2024. „Who's Afraid of Gender? (A Guide to Judith Butler)“. 17.05.2024. 1:15:08.
<https://www.youtube.com/watch?v=QVilpxowsUQ>.

Abbildung 2. *„I wish I could end today's video there.“* Screenshot aus: Thorn, Abigail. 2021a. „Identity: A Trans Coming Out Story | Philosophy Tube ★“. 30.01.2021. 37:39. <https://www.youtube.com/watch?v=AITRzvm0Xtg>.

Abbildung 3. *„When I left Harvard, I had nothing but a dream – and my dad's software company“ – Thorn als neoliberale KI-Unternehmerin Kelly Slaughter.* Screenshot aus: Thorn, Abigail. 2023b. „AI is an Ethical Nightmare“. 13.10.2023. 56:37.
<https://www.youtube.com/watch?v=AaU6tl2pb3M>.

Abbildung 4. *(Nicht nur) geistiger Brandstifter: die wiederkehrende Figur des „door-to-door petrol salesman“.* Screenshot aus: Thorn, Abigail. 2023c. „A Man Plagiarised My Work: Women, Money, and the Nation“. 08.12.2023. 1:03:10. <https://www.youtube.com/watch?v=FkuW7uKG6l8>.

Autor:in

Max Königshofen (keine/they/er), hat 2022 den B.A. Medienkultur an der Bauhaus-Universität Weimar erworben und studiert seit 2023 an der Ruhr-Universität Bochum den 2-Fach-Master Medienwissenschaft und Gender Studies. Eine Hausarbeit, die dem hier veröffentlichten Artikel vorausging, entstand im Rahmen des Einführungsseminars Gender Studies bei Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Katja Sabisch.

Von der Geldautomatin zur Sprachassistentin: Zur weiblichen Codierung von Medientechniken in den 1970er Jahren und der Gegenwart

Ylva Staudigel

Abstract

Der Artikel betrachtet die weibliche Codierung von Medientechniken mittels diskursanalytischer und genealogischer Ansätze als über Jahrzehnte hinweg konstruierte Norm. Am Beispiel von Geldautomaten der 70er und 80er Jahre und dem Sprachassistenten Siri wird über Werbung und Marketing als Zugangspunkt rekonstruiert, dass die weibliche Codierung auf spezifischen kulturellen Annahmen und ökonomischen Strategien beruht und eine problematisierungsbedürftige Assoziation von Weiblichkeit mit Eigenschaften wie Hilfsbereitschaft und Dienstbarkeit (re)produziert.

Gendering of AI, Sprachassistenten, Geschlechterkonstitution, Mediengeschichte, weibliche Codierung

„Erledige alltägliche Aufgaben nur mit deiner Stimme“ (Apple Support, o.D.). So lautet Apples Versprechen für die Benutzung von Siri, der digitalen Sprachassistentin von iOS. Mit einem bloßen Sprachbefehl, der je nach Modell und Version mit ‚Hey Siri‘ oder nur ‚Siri‘ beginnt, können Nutzer:innen „eine Fülle von Aufgaben“ (ebd.) im Nullkommanichts von Siri erledigen lassen. Seit der Erscheinung des iPhone 4s im Jahr 2011, mit dem Siri erstmals veröffentlicht wurde, geht dieser Service mit jedem iOS-Produkt einher. Siri ist die erste Software ihrer Art.

Alexa, Google Assistant, Bixby und Cortana sind weitere prominente Namen auf der wachsenden Liste von Sprachassistentensystemen, die auf Smartphones oder PCs häufig anzutreffen sind. Mit immer vielfältigeren Einsatzmöglichkeiten, z.B. durch die Verknüpfung mit dem Smart Home, nimmt ihre Präsenz und Bedeutung im Alltag vieler Menschen stetig zu. Siri übernimmt, in Apples Worten, die Rolle eines intelligenten Assistenten. Die häufige Verwendung des generischen Maskulinums, auch in der gängigen Bezeichnung ‚digitaler Sprachassistent‘, überspielt die Tatsache, dass Siri, wie auch die meisten anderen Sprachassistenten, ursprünglich als

Assistentin wahrgenommen werden soll – das legen zumindest der Name und die Stimme nahe. Warum aber sind so viele von ihnen weiblich codiert? Dieser grundlegenden Frage widmet sich der Text aus medienhistorischer Perspektive. Mit Michel Foucault wird argumentiert, dass die weibliche Codierung eine diskursiv konstruierte, historisch gewachsene Norm ist, die auf (gleichermaßen konstruierten) Geschlechternormen und -rollen beruht und strategisch zur Vermarktung von Medientechniken eingesetzt wird. Diese Strategie findet schon lange vor Sprachassistenzsystemen ihre Anfänge, wie anhand eines Vergleichs von Werbung für Geldautomaten in den 70er und 80er Jahren mit der für das iPhone 4s aus dem Jahr 2011 beispielhaft dargestellt werden soll. Durch die geschlechtliche Codierung (re)produzieren Hersteller:innen nicht nur konventionelle, sozial akzeptierte Vorstellungen von Weiblichkeit, sondern, so argumentiert dieser Beitrag, auch weibliche Dienstbarkeit.

Diskurs, Geschlecht, Technik

Die Herangehensweise orientiert sich an Foucaults Konzept der Genealogie, mit welchem ergründet werden soll, welche Wissensordnungen sich unter welchen Umständen (und welchen Umständen zum Trotz) durchgesetzt haben. Letztlich geht es um die Identifikation von Machtstrukturen: „Die Genealogie rekonstruiert [...] die verschiedenen Unterwerfungssysteme: nicht die vorgreifende Macht eines Sinns, sondern das zufällige Spiel der Herrschaftsbeziehungen“ (Foucault 2002, S. 175). Gleichermäßen stützt sich der Text auf Argumentationen von Judy Wajcman und Judith Butler. Wajcman betont eine wechselseitige Beziehung von Geschlecht und Technik. Die Konstruktion von beidem sei ein beweglicher, relationaler Prozess, der in täglichen sozialen Interaktionen stattfindet. Medientechnik, so folgert Wajcman, sei sowohl Quelle als auch Konsequenz von Geschlechterverhältnissen:

[G]ender relations can be thought of as materialized technology, and masculinity and femininity in turn acquire their meaning and character through their enrolment and embeddedness in working machines. Such an approach shares the constructivist conception of technology as a sociotechnical network, and recognizes the need to integrate the material, discursive and social elements of technoscientific practice. (Wajcman 2006, S. 6)

Das Geschlecht selbst wird nach Butlers Argumentation als „*diskursive* und *perzeptuelle* Kategorie“ (Butler 1991, S. 170), welche ihrerseits sozial konstruiert ist, verstanden. Ist in diesem Text von Männern und Frauen, Männlichkeit und Weiblichkeit die Rede, steckt dahinter nicht die Absicht, diese Geschlechtlichkeiten als biologische und soziale Fakten darzustellen. Vielmehr soll mit der Verwendung dieser Begrifflichkeiten der diskursive Rahmen rekonstruiert werden, der von den untersuchten Materialien gesetzt wird: Es wird von Männern und Frauen gesprochen, weil die dargestellten Figuren und Personen als solche wahrgenommen werden (sollen) – aufgrund ihres Aussehens, geschlechtlich konnotierter Charakter- oder Körpereigenschaften (oder einer Kombination davon), welche bestehenden Geschlechternormen und -stereotypen entsprechen. Sowohl Butler als auch Wajcman betonen, dass Erfahrungen von Geschlecht bzw. Geschlecht und Technik nicht gleich sind, sondern je nach Nationalität, Klassenzugehörigkeit, Ethnizität, Sexualität, Generation und weiteren Faktoren nuanciert und unterschiedlich ausfallen können (vgl. Butler 1991, S. 18–20; Wajcman 2006, S. 8). Auch bei Sprachassistenzen und anderen weiblich codierten Medientechniken ist nicht nur das Geschlecht relevant: „These systems speak in voices that have feminine, white, and ‚educated‘ intonation“ (Lingel/Crawford 2020, S. 2). Zwar liegt der Fokus hier auf dem Geschlecht, doch ist Intersektionalität im Gesamtbild nicht zu vernachlässigen.

Als Zugangspunkt für die Erschließung der geschlechtlichen Codierung dient die qualitative Analyse von Werbe- und Marketingmaterialien, welche zugleich Aufschluss über die Selbstdarstellung und gewünschte Fremdwahrnehmung der Hersteller:innen bieten und selbst zur Steuerung von Werthaltungen beitragen können (vgl. Janich 2019, S. 9). Der Text folgt Wajcmans These, dass Marketing einen wichtigen Teil der sozialen Konstruktion und gesellschaftlichen Wahrnehmung von Technik ausmacht und eng mit dem Geschlecht zusammenhängt, denn

[w]hilst the technology is made into a physical object during production, the symbolic meanings attaching to it are continually being negotiated and reinvented. [...] For purchasers, the consumption of a domestic commodity is an activity of self-expression and a marker of gender identity. Thus marketing and consumption are all part of the social shaping of technology. (Wajcman 2006, S. 47)

Geldautomatinnen

„She looms over Atlanta on a hundred billboards, pink-cheeked, flaxen-dressed, china-blue eyes wide and smiling, halfway between kewpie doll and chorus girl. Wind her up and she gives you money“ (King 1976, S. 5). Die Rede ist in diesem 1976 erschienenen Artikel der *Dispatch* von Tillie the All-Time Teller. Tillie ist ein Geldautomat (ATM) der First National Bank of Atlanta – oder vielmehr: eine Geldautomatin.

Das Aufkommen von Girokonten, Kreditkarten und Geldautomaten zeugt nicht nur von einem Wandel im Bankenwesen, sondern auch der Gesellschaft zwischen den 1960er bis 80er Jahren (vgl. Bätz-Lazo 2018, S. 210): Eine Transformation, die nicht nur technologisch, sondern auch sozial ist, „since it includes moves towards more socio-economically diverse and gender inclusive provision in retail banking“ (ebd.). Bernardo Bätz-Lazo schreibt Geldautomaten eine enorme kulturelle Bedeutung zu. „The introduction of these machines for the first time allowed customers to engage with their financial institution regardless of location instead of a single retail branch“ (ebd., S. 8). Doch ist dafür zunächst eine Grundvoraussetzung zu erfüllen: Kund:innen müssen die Automaten nutzen (wollen). Dazu müssen sie nutzer:innenfreundlich und unbedrohlich erscheinen, denn Vertrauen ist „central to the success of the ATM and other self-service technologies“ (ebd., S. 209). In Nordamerika machen sich einige Banken dafür eine ganz bestimmte Marketingstrategie zunutze: „Some decided to defuse the ‚man vs. machine confrontation‘ [...] by transposing specifically feminine characteristics on to the ATM“ (Boyer/England 2008, S. 251).

Tillie the All-Time Teller ist eine der ersten ihrer Art. Sie wird erstmals 1974 in Betrieb genommen und ist ein Paradebeispiel für die Inszenierung und Personifizierung von Bankautomaten. Eine ganze Reihe von ihnen werden mit Namen, in einigen Fällen sogar mit einem Gesicht versehen. In einem Artikel der *New York Times* aus dem Jahr 1977 findet sich eine beispielhafte Auflistung: „Tillie, Tallulah, Buttons and George. Ginny, Pat, Buddy and Sam. Harvey, Miss X, Ugly and It. Not to mention Turkey“ (Milletti 1977, S. 46). Die Namen sollen die Maschinen nicht nur nahbarer machen, sondern auch erleichtern, sie von Konkurrenzmodellen zu unterscheiden (vgl. ebd.). Alliterationen, Reime und Wortspiele machen sie besonders eingänglich. Neben Tillie gibt es Tammy the Timeless Teller, Ernestine the Cash Machine und Anny the Anytime Teller. Auffällig ist, dass die Namen und die dazugehörigen Gesichter in den meisten Fällen weiblich sind.

Tillies lächelndes Cartoongesicht ist sowohl auf den Geldautomaten als auch in Werbeanzeigen verschiedenster Art zu sehen. Sie ist *weiß*, blond, blauäugig und hat rotgeschminkte Lippen. Passend zu den rot-gelben Geldautomaten der First National Bank trägt Tillie ein gelbes Kleid mit roten Punkten, Puffärmeln und einem weißen Kragen, dazu eine ebenfalls rote Haube über ihren lockigen Haaren; am Kleid ist ein Namensschild mit der Aufschrift *TILLIE* angebracht. Kurzum: Sie entspricht westlichen Schönheitsidealen der 70er Jahre. Die Personifizierung Tillies wird durch das Anheuern junger Frauen als Tillie-Lookalikes unterstützt. Mit Kleidern, Frisuren, Makeup und Namensschildern, welche Tillies Cartoondesign gleichen, stehen diese Frauen neben den Geldautomaten bereit, empfangen Kund:innen und helfen ihnen bei der Bedienung der Automaten (vgl. ebd.) (Abb. 1). Das Bereitstellen von Bankangestellten zur Unterstützung bei der Nutzung von Geldautomaten ist bis in die 1990er Jahre nicht ungewöhnlich (vgl. Boyer/England 2008, S. 251f.), doch die Verkleidung als Tillie ist besonders: Die (fiktive) Figur Tillie wird mit einer realen Frau verbunden. Es findet eine Verschmelzung von Frau und Maschine statt, die durch physische Nähe und optische Angleichung gefördert wird.



Abbildung 1: Tillie-Lookalike vorm Geldautomaten.

Auch in der Werbung bemüht man sich um Tillies Inszenierung. Unter anderem wird die junge Sängerin Susan Bennett für ein kurzes Jingle für Radio und Fernsehen angeheuert. „I'm Tillie the All-Time Teller, I work for First National Bank“ (KR Productions 2018), 01:00-01:09): So lautet das Lied, welches in den 70er Jahren von Bennett eingesungen und 2018 in einem

Interview mit *Voice of America* von ihr demonstriert wird. Sie ist dieselbe Frau, die Jahre später auch Siri ihre erste Stimme verleiht. Anders als Siris tiefe und monotone Stimme klingt die Tonlage, die Bennett für Tillie verwendet, hoch und melodisch, fast mädchenhaft.

Nicht nur einen Namen, ein Gesicht und eine Stimme hat Tillie. Für sie geht man einen Schritt weiter: Auch eine Persönlichkeit soll Tillie bekommen. Jack H. Salmon, eine Führungskraft der First National Bank, beschreibt Tillie 1977 der *New York Times* gegenüber als „a bubbly, giggly kind of character“ (Milletti 1977, S. 46). Eindrücklich demonstriert eine Printanzeige im *Lakeland Ledger* das Vorgehen hierfür. Die Anzeige enthält einen Text, der mehrerlei Funktionen hat. Er dient sowohl zur Vorstellung von Tillie und der Konstruktion ihrer Persönlichkeit als auch als Gebrauchsanleitung, indem er mit einer nummerierten Abbildung der Nutzungsoberfläche des Automaten korrespondiert (Abb. 2). Tillie agiert als Ich-Erzählerin, um ihre Funktionen und besonderen Vorzüge zu erklären: „[M]y job is to make banking as quick and convenient as possible any time, any day, on weekends and on holidays. In a matter of seconds, I can help you make deposits, transfers, withdrawals and payments“ (Lakeland Ledger 1979). Bemerkenswert ist die passive Rolle, die Tillie einnimmt. Die eigentliche Handlungsmacht, so suggerieren die Formulierungen, liegt nicht bei ihr, sondern bei den Kund:innen. Tillie ist lediglich eine Unterstützung – nahbar und unbedrohlich. Darüber hinaus erwecken verspielte und anzügliche Formulierungen den Anschein einer distinktiven Persönlichkeit. Sätze wie „This is where you enter your secret code so I know it's really you. (The code is our little secret.)“ (ebd.) und „My pretty face. When we finish our business, I'll say goodbye until next time and lower my eyelids“ (ebd.) konstruieren Tillies Charaktereigenschaften einerseits und eine besonders vertraute, geradezu intime Beziehung zu Kund:innen andererseits. Diese Vorgehensweise ist beim Aufkommen von Geldautomaten keine Seltenheit, wie Bátiz-Lazo bemerkt: Es sei „common to find initiatives which aimed to create among consumers a unique identity for the service delivered through the machine, while explaining the purpose of the innovation“ (Bátiz-Lazo 2018, S. 211).

I'M TILLIE

FLORIDA NATIONAL'S ALLTIME TELLER



I'LL MAKE YOUR LIFE EASIER

LET'S GET ACQUAINTED.

The Tillie Florida National's Alltime Teller. And my job is to make your banking as plain and convenient as possible - any time, any day - on weekdays and on holidays.

It's a wonder everybody I can't help you make deposits, transfers, withdrawals and payments. It even tells you how much you have in your savings and checking accounts when you walk in.

IT'S EASY TO PUT ME TO WORK.

1. Alltime Tellerphone. This is where you learn your Alltime Tellerphone. I know you're there.
2. The ALLTIME screen where I tell you what to do.
3. The ALLTIME money envelope. This is where you enter your account number and I know it's really you. (The code is on the envelope.) You also enter the exact amount of your transaction here.
4. Cash when it's ready to be given.

It's done with the cash you've requested. You can make withdrawals from your savings account or your checking account. It gives you cash up to \$200 a day.

5. Deposit envelope and I'll simply deposit it into your checking and savings accounts. Just slip in the transaction envelope. It's done - deposit both payments. Just attach your check and payment slip to the transaction envelope. Or I can transfer the payment from your checking account (with approval slip) or savings account (with approval slip).
6. The Transaction envelope. The deposit or payment. There's always an approval slip.
7. Your money back. When we finish our business I'll send your receipt and I'll send back your Alltime Tellerphone. My good-bye. When we finish our business, I'll say goodbye and I'll send you my receipt.

I'LL GIVE YOU 24 HOUR CONVENIENCE... AND MORE.

Business Hours
It's a business transaction. Just tell me you want your business (savings or checking) and I'll print the amount on your receipt.

Money Transfer
I can transfer money from checking to savings or savings to checking.

If this doesn't work for you
Ask, maybe the situation will be better.



Florida National Bank at Lakeland
111 South Tennessee Avenue FL 34001-1101
8146 North Blvd. VE (E.S. 94 at Ochsler) FL 34101/951-4442
Member FDIC. Equal Housing Lender. Member FDIC. Member FDIC. Member FDIC.

Abbildung 2: Printanzeige für Tillie.

Es ist kein Zufall, dass Tillie dafür mit einer Persönlichkeit versehen wird, die einem traditionellen Weiblichkeitsbild entspricht. Sie ist kokett und

verspielt, aber vor allem ist sie hilfsbereit – eine Eigenschaft, die stereotyp weiblich konnotiert ist und im Vordergrund steht, um Nahbarkeit für Kund:innen zu vermitteln und Vertrauen in eine neue Medientechnik zu generieren. Mit Tillie macht man sich heteronormative Strukturen zunutze, indem man ihr Aussehen und ihre Persönlichkeit auf eine Zielgruppe ausrichtet, der zu der Zeit mehr finanzielle Freiheit und Kompetenz zugesprochen wird: (heterosexuellen) Männern. Damit wird gleichzeitig ein Bild herangezogen und perpetuiert, in dem sich Frauen in einer untergeordneten, weil ausschließlich dienenden und zuarbeitenden Rolle befinden. Tillie übernimmt keine Aufgaben; sie hilft lediglich damit.

Tatsächlich ist Tillie überaus beliebt und gilt als einer der erfolgreichsten Geldautomaten seit deren Einführung. Ihr Einsatz ist bald nicht mehr nur auf Atlanta beschränkt, sondern wird auf weitere US-Bundesstaaten ausgeweitet. Im Gespräch mit der *New York Times* schreibt Jack H. Salmon diesen Erfolg gegenüber der Konkurrenz der Marketingstrategie zu: „Without personifying, we would have been doing the average or only a little better than the other Atlanta banks“ (Milletti 1977, S. 46).

Doch Tillie ist nicht die einzige Geldautomatin. Sie hat zahlreiche Schwestern in ganz Nordamerika, die mit ähnlichen Strategien beworben werden. So auch Tammy the Timeless Teller von der Third National Bank in Nashville, Tennessee (heute Teil der SunTrust Banks of Atlanta, Georgia) (vgl. Bätz-Lazo 2018, S. 211). Ähnlich wie Tillie hat auch Tammy ein Cartongesicht, das auf Geldautomaten der Third National Bank und in Werbungen zu sehen ist. Tammy ist, genau wie Tillie, *weiß*, blond und blauäugig. Sie trägt eine dunkelblaue Baskenmütze mit grün-weiß karierten Details, einen dazu passenden karierten Schal und ein Lächeln auf den roten Lippen. Tammys Design ist in den Farben der Bankautomaten und der dazugehörigen Karte der Third National Bank gehalten: dunkelblau, grün und weiß (vgl. ebd.). Anfänglich gäbe es Pläne, Tillies Cartoondesign für Werbespots zu animieren, so erklärt Eric Ericson in einem Artikel der *Tennessean* von 1977. Seine Werbeagentur ist für die Third National Bank zuständig, und von ihm stammt Tammys Design. Diese Pläne werden jedoch wegen Zeitmangel verworfen: „So we decided the only thing we could do was bring her to life as a person“ (Rogers 1977, S. 106). Ab 1976 werden verschiedene Werbespots für Tammy the Timeless Teller im Fernsehen ausgestrahlt (vgl. Bätz-Lazo 2018, S. 211). Darin wird Tammy von einer jungen blonden Frau verkörpert, die nach dem Vorbild der Cartoonvorlage gekleidet ist (Abb. 3). Der *Tennessean* zufolge handelt es sich bei der Schauspielerin um die 21-jährige Chrissa Jennings, denn für die

Rolle habe man „a young, bubbly girl“ (Rogers 1977, S. 106) gesucht. Auch für Tammy wird durch die Werbungen eine Persönlichkeit konstruiert, die Kund:innen ansprechen soll. Besonders erfolgreich ist ein Werbespot, der ein von Tammy gesungenes Lied enthält. Der Gesang, der neben dem Fernsehen auch als Radiowerbung gespielt wird, stammt nicht von Jennings, sondern von der 29-jährigen Sängerin Janie Fricke (vgl. ebd.). Der Liedtext lautet wie folgt:

I'm Tammy the Timeless Teller,
I've always got time for you.
I work every hour,
Every day of the year,
Weekends and holidays too.
I'll treat your money oh so well,
With every service everybody knows so well.
I'm Tammy the Timeless Teller
At Third National Bank. (Ryan Duke 2015a)



Abbildung 3: Chrissa Jennings als Tammy.

Erneut lassen sich deutliche Parallelen zu Tillie ziehen: So wird auch Tammys konstante Verfügbarkeit rund um die Uhr betont, Nahbarkeit durch die direkte Ansprache der Zuschauer:innen aufgebaut und Vertrauenswürdigkeit und Familiarität konstruiert. Die visuelle Ebene des

Werbespots unterstützt diese Eindrücke von Nahbarkeit, Zugänglichkeit und Sicherheit – für jede:n. Ob ein junges Paar in der Vorstadtidylle oder berufstätige junge Frauen verschiedener ethnischer Zugehörigkeiten im Zentrum der Stadt: Die Werbung suggeriert, dass Tammy überall verfügbar ist und für alle Lebenslagen und -umfelder den richtigen Service bietet.¹ Bátiz-Lazo beschreibt anekdotische Evidenz für den Erfolg der Werbung, denn „the jingle’s tune and catchphrase [...] are still remembered forty years later“ (Bátiz-Lazo 2018, S. 211).

Ein anderer Werbespot inszeniert Tammy als hilfreiche Kirchengängerin und betont ebenfalls nicht nur die zeitliche, sondern auch die örtliche Verfügbarkeit (vgl. Ryan Duke 2015b). Tammys ständige Zugänglichkeit und Komfort sind wiederkehrende Motive in allen Werbespots, und ihre allzeitige Einsatz- und Hilfsbereitschaft machen einen zentralen Teil der darin für sie konstruierten Persönlichkeit aus. In einem Artikel der *Tennessean* bezeichnet Carl Sneed, ein Angestellter der Third National Bank, die Kampagne als vollen Erfolg: „the banks’ new automatic tellers were computing transactions at twice the national rate by the close of 1976“ (Rogers 1977, S. 106). Auch in diesem Artikel wird die Eingängigkeit des Lieds erwähnt. „Tammy’s like that. Hard to forget“ (ebd.), schreibt Rogers, als sei Tammy eine Bekanntschaft aus der Vergangenheit.

Mit Cartoondesigns und den Schauspielerinnen, die Tillie und Tammy verkörpern, erfolgt die Charakterisierung der beiden auf ähnliche Art und Weise, ist jedoch unterschiedlich nuanciert. Während Tillies Persönlichkeit spielerisch und anzüglich ist (und so vor allem ein männliches, heterosexuelles Publikum anspricht), tritt Tammy als brave, fromme junge Frau auf. Als Stereotyp eines *All American Girl* ist sie auf ein Publikum in Tennessee zugeschnitten, welches vom Bible Belt beeinflusst und typischerweise konservativ geprägt ist. Hilfsbereitschaft, Dienstbarkeit und Unterordnung als maßgebliche Merkmale beider Figuren bilden, unterstrichen von Normschönheit, ein heteronormatives Machtgefüge ab.

Die Kampagnen sind ein Versuch, das Nutzungsverhalten der Kund:innen zu beeinflussen und eine neue Medientechnik schneller in die Gesellschaft zu integrieren. Kund:innen werden dazu angehalten, Gefühle über „flesh-and-blood tellers“ auf „automated ones“ zu übertragen. Die Kampagnen würden so ein bereits existierendes Bild von Bankangestellten

¹ Zynisch lässt sich anmerken, dass die meisten Geldautomaten bis in die späten 90er Jahre von Menschen mit Behinderung nicht genutzt werden konnten, denn „among other things, they lacked hearing aid jacks or were simply too high up to be accessed by someone in a wheelchair“ (Bátiz-Lazo 2018, S. 208).

als „friendly, trustworthy, and non-threatening“ bestärken – und gleichzeitig auf weiblich codierte Maschinen projizieren (Boyer/England 2008, S. 252). Diese Hybridisierung von Weiblichkeit mit Maschinen scheint zu funktionieren, kommt aber weder in der Inszenierung noch in der Rezeption ohne Misogynie aus. In der *New York Times* schreibt Miller, dass Geldautomaten spaßeshalber als „the ugliest teller“ bezeichnet werden, zählt aber auch ihre Vorzüge auf: „Lines are virtually non-existent, so customers get instant banking day and night, seven days a week. Moreover, the machines seldom break down [...] and never get pregnant“ (Miller 1973, S. 219). Zwar gibt es Ausnahmen wie z.B. William Teller, ein Automat der First National Bank of Birmingham in Alabama, doch die meisten Banken greifen auf Vorstellungen von Weiblichkeit zurück. Es deutet sich eine selbsterfüllende Prophezeiung an: Hersteller bedienen sich eines diskursiv etablierten Verständnisses von Weiblichkeit als nahbar, unbedrohlich, passiv und immerzu hilfsbereit – und bestärken es dadurch wiederum. Die Geldautomatin macht einen wichtigen Teil einer Tradition von weiblichen Maschinen aus, deren Aufgaben vor allem darin liegen, zu helfen und zu unterstützen, oder anders: zu dienen. Weiblich codierte Geldautomaten erscheinen im heutigen Kontext kaum vorstellbar. Schaut man sich jedoch in anderen Lebensbereichen um, so stellt man schnell fest, dass die weibliche Codierung keineswegs aus dem Alltag verschwunden ist.

Siri und ihre Mütter

Das iPhone 4s liegt in einer Hand mit schlanken Fingern und perfekt manikürten, naturfarbenen Nägeln. Nur die untere Hälfte des iPhones ist in der Detailaufnahme zu sehen, sodass die auf dem Display angezeigte Frage ‚What can I help you with?‘ und der darunterliegende Button mit Mikrofonsymbol zentral im Bild stehen (Abb. 4). Ein Zeigefinger drückt auf den Button; es ertönt ein kurzes Geräusch. Darauf folgt ein Zusammenschnitt von Szenen: Menschen in verschiedensten Lebenssituationen und mit verschiedensten Anliegen demonstrieren in diesem 30-sekündigen Werbespot für das iPhone 4s, wofür man die brandneue Sprachassistentin Siri im Alltag verwenden kann. Männer und Frauen auf der Arbeit, zuhause oder unterwegs, ein junges Mädchen im Kinderzimmer und schließlich eine Frau, die sich ausgesperrt hat, werden zu sanfter Hintergrundmusik dabei gezeigt, wie sie Spracheingaben an Siri erteilen. Am Ende des Werbespots ertönt eine männliche Stimme, begleitet

vom Namen des iPhone-Modells und dem Apple-Logo: „Say hello to the most amazing iPhone yet“ (Apple Inc. 2011, 00:25-00:30).

Der Werbespot ist einer von vielen desselben Musters, die zum



Abbildung 4: Siri-Interface in der Werbung.

Erscheinen des iPhone 4s im Jahr 2011 ausgestrahlt werden. Die darin gezeigten Einsatzmöglichkeiten von Siri sind vielseitig. Sie soll Unterstützung im Beruf, in der Freizeit und sogar, wie einige Szenen mit Kindern nahelegen, bei Care-Arbeit bieten. Genauso vielfältig ist die Darstellung der Benutzer:innen: Menschen verschiedener Geschlechter, ethnischer Zugehörigkeiten, mit verschiedenen Berufen und Menschen mit Behinderung werden im Umgang mit Siri gezeigt. Die Kampagne setzt auf Diversität und deckt eine breite Spanne an Lebenssituationen ab, damit sich möglichst viele Zuschauer:innen damit identifizieren können. Die Botschaft: Siri ist alltagstauglich und zugänglich für jede:n. Ebenso subtil wie wichtig ist die Aufnahme vom Interface mit der Frage ‚What can I help you with?‘, die ganz ähnlich der Geldautomatinnen die eigentliche Handlungsmacht auf Seiten der Nutzer:innen positioniert, während sich Siri selbst in einer unterstützenden, passiven Position befindet.

Im Oktober 2011 findet ein Apple Keynotes Event statt, in dem Siri als Teil des neuen iPhone 4s vorgestellt wird. Scott Forstall, damaliger Entwicklungsleiter des Betriebssystems iOS und Senior Vice President von Apple, führt das Publikum durch die verschiedenen Anwendungsmöglichkeiten von Siri. Er demonstriert, wie Siri Wecker und Timer stellt, Wege beschreibt, Nachrichten beantwortet, Meetings plant und sogar eine Erinnerung einrichtet, die Ehefrau nach der Arbeit anzurufen. Um wen oder was es sich bei Siri handelt, fragt er zunächst sie

selbst. Ihre Antwort: Sie sei „a humble personal assistant“ (hrsvijet 2011, 01:24:47-01:24:49). Forstall greift diese Antwort auf und führt sie weiter aus: „And that is Siri. Siri is your humble, intelligent personal assistant that goes everywhere with you and can do things for you just by you asking“ (ebd. 01:24:58-01:25:09). Die Inszenierung von Verfügbarkeit geht noch über die von Tillie und Tammy hinaus, denn der gewünschte Service ist nicht mehr an einen Ort gebunden, sondern begleitet Nutzer:innen jederzeit und überall: Siri gewährleistet konstanten Zugriff auf weiblich konnotierte unbezahlte Arbeit.

Siri wird beim Keynotes Event durchweg beim Namen oder dem Pronomen ‚it‘ genannt. Dies steht im Widerspruch zur Stimme. Obwohl nicht besonders hoch und mechanisch, wird sie klar als weiblich gelesen. Fast überall auf der Welt war die weibliche Stimme über Jahre hinweg Siris Standardeinstellung. Ausnahmen bildeten einzig britisches Englisch, Arabisch, Niederländisch und Französisch (vgl. UNESCO 2019, S. 99). Von Apple bleiben diese Unterschiede bis dato unkommentiert; Andrea Guzman sieht die Begründung dafür in kulturellen Vorstellungen: Siris männliche Stimme in Großbritannien sei z.B. mit der Idee eines Butlers zu erklären (vgl. Guzman 2016, S. 83). Erst seit 2021 wird Siris Geschlecht bei der Einrichtung eines Apple-Geräts von den Nutzer:innen selbst ausgewählt, und obwohl Nutzer:innen zwischen einer männlichen und weiblichen Stimme wählen konnten, wurde Siri mehrheitlich als weiblich identifiziert (vgl. ebd.). Trotz der überwiegend weiblichen Stimme wird Siri von Apple kein Geschlecht zugewiesen. Auch bei einem Blick auf die Webseite fällt auf, dass auch hier die Verwendung von Pronomen konsequent vermieden wird. Stattdessen wird Siri beim Namen genannt.² Auf der englischsprachigen Webseite wird für Siri stellenweise das Personalpronomen ‚it‘ für Dinge verwendet. Doch die Grenzen zwischen Objekt und Subjekt werden in der Interaktion mit ihr gezielt verwischt: „Siri [...] has been branded from the start as a witty and fun-to-use application with personality to dissociate from anonymous automated systems“ (Volmar 2019, S. 70). Obwohl Apples Bemühungen anhalten, für Siri keine geschlechtsspezifischen Pronomen zu verwenden, findet eine geschlechtliche Codierung statt. Ohne einen materiellen Körper machen sich digitale Sprachassistenten eine auditive Performanz von Geschlecht zunutze, welche sich kultureller Assoziationen von Weiblichkeit und

² Ein Name, der vom weiblichen Vornamen Sigrid abgeleitet ist und den der Siri Inc.-Mitgründer Dag Kittlaus dem Gründungsmythos zufolge für eine Tochter in Erwägung zog, da ihm die Bedeutung gefiel (*beautiful woman who leads you to victory*) (vgl. Heisler 2012).

Emotionsarbeit bediene (vgl. Bergen 2016, S. 97). So bezeichnet Forstall Siri in einem anderen Werbevideo als „this amazing assistant that listens to you, understands you, can answer your questions and can even accomplish tasks for you“ (AppleVideoArchive 2013, 01:03-01:11). Mit der Zweideutigkeit der Wortwahl ist einerseits die technische Ebene beschrieben: Siri soll Spracheingaben identifizieren und akkurat darauf reagieren. Andererseits aber wird auch die emotionale Ebene angesprochen. Denn *Zuhören* und *Verstehen* birgt mehr als bloßes Hören; die Worte suggerieren emotionales Verständnis. Siri leistet nicht nur gewöhnliche Arbeit – sie leistet weiblich konnotierte Emotionsarbeit. „It becomes clear“, schreibt Hilary Bergen, „that Siri enables a kind of fantasy [...] that revolves around her ability to engage in a distinctly feminized mode of affective labour while remaining emotionally unaffected by stress or other outside factors“ (Bergen 2016, S. 104) – eine Fantasie, die insbesondere berufstätige Männer anspreche (vgl. ebd.).

Die Stimmen digitaler Sprachassistenten als zentrale Interaktionspunkte spielen eine besonders wichtige Rolle: „They mediate a user’s experience of – and control over – technology. For this reason, the decision to gender and how to gender assistants is almost certainly intentional“ (UNESCO 2019, S. 99). Weibliche Stimmen, so die gängige Auffassung, werden bevorzugt. Unbeachtet dabei bleiben zahlreiche Studien, die zu gegenteiligen oder widersprüchlichen Ergebnissen kommen. Forschungsergebnisse über die Mensch-Computer-Interaktion zeigen zwar, dass sowohl Männer als auch Frauen weibliche Stimmen als hilfreicher empfinden, nicht aber grundsätzlich präferieren (vgl. ebd.). Die Gründe dafür sind unklar. Einen Teil der Antwort könnte dieser Beitrag liefern: Denn die Assoziation von Weiblichkeit mit verschiedenen unterstützenden und dienenden Medientechniken wird seit Jahrzehnten vorangetrieben und von den Herstellern über Werbung und Marketing nicht nur aufrechterhalten, sondern aktiv mitkonstruiert. Dazu kommen Darstellungen in der Populärkultur, etwa in Film, Fernsehen und Videospielen, die diese Assoziation ebenfalls bestärken (vgl. ebd., S. 100). „In summary, people’s preference for female voices, if this preference even exists, seems to have less to do with sound, tone, syntax and cadence, than an association with assistance“ (ebd.).

Eine weibliche Codierung wird – historisch betrachtet und mit Blick auf Siris Launch – strategisch eingesetzt, um Bedenken gegenüber neuen, unbekanntem Medientechniken zu bewältigen. Wie schon die Geldautomatinnen vor ihr wird Siri nahbar, ansprechbar, harmlos gemacht.

Und obwohl sie in den folgenden Jahren für freche Antworten und Schlagfertigkeit bekannt wird – ebenfalls eine Konstruktion von Persönlichkeit und Nahbarkeit – ist Siri den Nutzer:innen untergeordnet. Die meisten Spracheingaben sind keine Fragen, sondern Befehle.³ Sie kann sich weder Spracheingaben widersetzen noch gegen verbalen Missbrauch wehren (vgl. Guzman 2016, S. 74f.). Siri, so folgert Guzman, „is less than an assistant“ (ebd., S. 75) – sie ist eine Dienerin.

Dieses durch femininen Affekt künstlich erzeugte Vertrauen in – und Gefühl von Kontrolle über – digitale Sprachassistenten ist auch vor dem Hintergrund zu problematisieren, dass sich vor allem eines dahinter verbirgt: kapitalistisches Kalkül. Nicht mehr nur der einmalige Verkauf von digitalen Sprachassistenten spielt hierfür eine Rolle, sondern auch das fortlaufende Sammeln von Daten. Hilary Bergen konstatiert: „In a new weaponization of the female cyborg that capitalizes on affect for the purpose of surveillance, what may seem like empathy is really an act of manipulation“ (Bergen 2016, S. 107). Es ist leicht zu vergessen, dass scheinbar untergeordnete Sprachassistenten in Wirklichkeit nicht nur für die Nutzer:innen arbeiten, sondern vor allem für ihre Hersteller. Bergen fasst zusammen:

Siri functions not merely as an ally but as a servant—an unthreatening female presence that appears to be fully contained by the device and its user. To combat techno-phobic attitudes about the potential dehumanizing and privacy-invading qualities of interactive media, digital women like Siri have certain features—female names and voices, as well as interfaces that exhibit emotional intelligence—that are designed to placate their user through associations with the nurturing feminine. (ebd., S. 100)

Fazit

Imaginierte und materielle Vorfahren in Form fiktiver Charaktere und vorangegangener Medientechniken machen einen maßgeblichen Teil von Siris Konfiguration aus, und sie bringen ein Erbe von patriarchal geprägten kulturellen Ideen und Vorstellungen mit sich, von dem Siri nicht losgelöst betrachtet werden kann.

³ Auch Forstalls Demonstration der Spracheingaben im Keynotes Event verursacht einen Beigeschmack: Die Vorstellung des iPhones erfolgt ausschließlich durch Männer. Siri ist die einzig weibliche Stimme auf der Bühne.

Die Personifizierung und Vermarktung von Geldautomatinnen in den 70er und 80er Jahren diente hier als Beispiel, um zu zeigen, dass konventionelle Bilder von Weiblichkeit schon in der Vergangenheit strategisch eingesetzt wurden, um Nahbarkeit und Vertrauenswürdigkeit zu vermitteln und sicherzustellen, dass Kund:innen eine neue Medientechnik annehmen. Sowohl visuell mit attraktiven, lächelnden (Cartoon-)Frauen als auch durch die Zuschreibung weiblich konnotierter Eigenschaften – allen voran Hilfsbereitschaft – orientieren sich die Inszenierungen und Werbungen an bestehenden Geschlechteridealen und perpetuieren sie auf diese Weise. Die Konstruktion solcher Normen, das sollte der Text beispielhaft zeigen, erfolgt nicht im luftleeren Raum und unabhängig von anderen Medientechniken; Design, Funktionen und Marketing bauen aufeinander auf, beeinflussen einander. Die Geldautomatinnen sind ihrerseits nur ein Teil von Siris Genealogie und schließen an eine lange Tradition von weiblich codierten Techniken und, dem vorangesetzt, weiblich dominierten Berufen an – von Schreibmaschinen und Sekretärinnen bis zu Navigationsgeräten. Ihnen ist vor allem eines gemein: die weibliche Dienstbarkeit.

Digitale Sprachassistenzen dringen in immer mehr Lebensbereiche vor. Über ein Jahrzehnt nach der erstmaligen Veröffentlichung ist Siri weit entfernt von dem, wofür sie ursprünglich vermarktet wurde. Ihre Aufgabenbereiche sind vielfältiger und umfangreicher denn je – und gleichzeitig versucht Apple, sich schrittweise von der weiblichen Stimme als Standardeinstellung zu entfernen. Andere Sprachassistenzen hingegen nutzen weiterhin ausschließlich weibliche Stimmen und Codierungen. Und nicht nur sie: Von Staubsaugerrobotern bis zu Kopfhörern lassen sich im Alltag zahlreiche Medientechniken finden, die überwiegend standardmäßig weibliche Stimmen haben. Die weibliche Codierung geht insbesondere durch das Zusammenspiel mit dem Tätigkeitsbereich und der Inszenierung von Charaktereigenschaften nicht ohne Implikationen für heutige Geschlechterrollen einher. Siri und Co. führen Traditionen weiblicher Dienstbarkeiten nicht nur unterschwellig fort, sondern beleben sie regelrecht wieder, zugänglich für die breite Masse. Indem sie sich konventioneller Weiblichkeitsbilder bedienen, tragen sie dazu bei, sie zu erhalten und zu reproduzieren: Alte, patriarchalische Machtstrukturen im Gewand modernster Medientechniken. Sozialer Fortschritt verschwindet hinter technischem Fortschritt. Die weibliche Codierung ist dabei zwar nicht beliebig, aber sie ist kontingent; und sie beruht in hohem Maße auf einer

diskursiv verfestigten Assoziation mit Dienstbarkeit, die es zu benennen und ändern gilt.

Quellenverzeichnis

Apple Inc. „iPhone 4s assistant ad“. 2011. InternetArchive. Letzter Zugriff am 02.05.2025. <https://archive.org/details/apple-i-phone-4s-assistant>.

AppleVideoArchive. 2013. „Apple introducing iPhone 4s“. 15.06.2013. 5:01. <https://www.youtube.com/watch?v=jHHiGuxg5zM>.

Apple Support. O.D. „Verwenden von Siri auf dem iPhone“. Apple.com. Letzter Zugriff am 02.05.2025. <https://support.apple.com/de-de/guide/iphone/iph83aad8922/ios>.

Bátiz-Lazo, Bernardo. 2018. *Cash and Dash: How ATMs and Computers Changed Banking*. Oxford: Oxford University Press.

Bergen, Hilary. 2016. „'I'd Blush if I Could': Digital Assistants, Disembodied Cyborgs and the Problem of Gender“. In *Word and Text VI*, 95–113.

Boyer, Kate und Kim England. 2008. „Gender, work and technology in the information workplace: from typewriters to ATMs“. In *Social & Cultural Geography* 9(3), 241–256. <https://doi.org/10.1080/14649360801990462>.

Butler, Judith. 1991. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Übersetzt von Kathrina Menke. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Crawford, Kate und Jessa Lingel. 2020. „'Alexa, Tell Me about Your Mother': The History of the Secretary and the End of Secrecy“. *Catalyst: Feminism, Theory, Technoscience* 6(1): 1–25. <https://doi.org/10.28968/cftt.v6i1.29949>.

Foucault, Michel. 2002. „Nietzsche, die Genealogie, die Historie“. In *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, Bd. II*, herausgegeben von Daniel Defert François Ewald, 166–191. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Guzman, Andrea. 2016. „Making AI Safe for Humans: A Conversation with Siri“. In *Socialbots and Their Friends*, herausgegeben von Robert Gehl, 69–85. New York: Routledge.

Heisler, Yoni. 2012. „Steve Jobs wasn't a fan of the Siri name“. Networkworld, 28.03.2012. <https://www.networkworld.com/article/739388/smartphones-steve-jobs-wasn-t-a-fan-of-the-siri-name.html>.

- hrsvijet. 2011. „iPhone 4S - Full Apple Keynote - Apple Special Event, October 2011 ITengine.de (Full)“. 05.10.2011. 1:37:13.
<https://www.youtube.com/watch?v=dhdmZ7iNZYo>.
- Janich, Nina. 2019. „Einleitung“. In *Stereotype in Marketing und Werbung*, herausgegeben von ders., 9–14. Wiesbaden: Springer.
- King, Wayne. 1976. „The Automatic Bank Tellers Are Here“. *Dispatch*, 15.05.1976.
<https://news.google.com/newspapers?nid=1734&dat=19760515&id=gJUbAAAAIBAJ&pg=4482,1397894&safe=on&hl=en>.
- KR Productions. 2018. „Susan Bennett | Original Voice of Apple's Siri“. 21.05.2018. 04:01. <https://www.youtube.com/watch?v=MwPMvFWJroo>.
- „I'm Tillie, Florida National's Alltime Teller“. 1979. *Lakeland Ledger*, 17.10.1979.
https://news.google.com/newspapers?nid=1346&dat=19791017&id=VrEwAAAAIBAJ&sjid=B_sDAAAAIBAJ&pg=5376,289806&hl=en.
- Miller, Curt. 1973. „Machines—The New Bank Tellers“. *New York Times*, 02.12.1973. <https://www.nytimes.com/1977/08/08/archives/banks-promoting-a-mechanical-pal-banks-breeding-new-race-of.html?searchResultPosition=1>.
- Milletti, Mario. 1977. „Banks Promoting A Mechanical Pal“. *New York Times*, 08.08.1977. <https://www.nytimes.com/1977/08/08/archives/banks-promoting-a-mechanical-pal-banks-breeding-new-race-of.html?searchResultPosition=1>.
- Rogers, Tom. 1977. „The Tale of Two Tammies“. *Tennessean*, 27.03.1977.
<https://tennessean.newspapers.com/image/112445506/>.
- Ryan Duke. 2015a. „Tammy the Timeless Teller – Jingle“. 09.05.2015. 0:38.
<https://www.youtube.com/watch?v=uNGr4bydMcc>.
- Ryan Duke. 2015b. „Tammy the Timeless Teller -- Lovely Service“. 09.05.2015. 0:34. <https://www.youtube.com/watch?v=mfl4vg7klgg>.
- UNESCO. 2019. *I'd blush if I could: closing gender divides in digital skills through education*. unesco.org. <https://doi.org/10.54675/RAPC9356>.
- Volmar, Axel. 2019. „Productive Sounds“. In *The Democratizaion of Artificial Intelligence. Net Politics in the Era of Learning Algorithms*, herausgegeben von Andreas Sudmann, 55–76. Bielefeld: transcript.
- Wajcman, Judy. 2004. *Technofeminism*. Cambridge: Polity.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Babel, Marianne. O.D. „Dispensing Money like Magic“. Wells Fargo History Archives. Letzter Zugriff am 09.05.2025.

<https://history.wf.com/dispensing-money-like-magic/>.

Photo is used with permission from Wells Fargo Corporate Archives.

Abb. 2: „I'm Tillie, Florida National's Alltime Teller“. 1979. Lakeland Ledger, 17.10.1979.

https://news.google.com/newspapers?nid=1346&dat=19791017&id=VrEwAAAAIBAJ&sjid=B_sDAAAIBAJ&pg=5376,289806&hl=en.

Abb. 3: Ryan Duke. 2015a. „Tammy the Timeless Teller – Jingle“. 09.05.2015. 0:38. <https://www.youtube.com/watch?v=uNGr4bydMcc>.

Abb. 4: thefansofapple. 2011. „Apple iPhone 4S Siri Assistant Commercial“. 22.10.2011. 0:30. <https://www.youtube.com/watch?v=8HaEmu-qkD4>.

Autorin

Ylva Staudigel hat ihren Master im Fach Medienkultur an der Universität Siegen abgeschlossen. Ihre Masterarbeit *Hey Siri, wer ist deine Mutter? Eine Imaginations- und Materialitätsgeschichte weiblich codierter Medientechnik von den 1960er Jahren bis in die Gegenwart*, auf der dieser Artikel basiert, wurde mit dem Wolfgang-Popp-Preis für Geschlechterforschung ausgezeichnet. Seit April 2025 wird Ylva durch ein Promotionsstipendium des *House of Young Talents* an der Universität Siegen gefördert.

Magische Internetpraktiken monströser Körper - Potenziale einer (ver)störenden Kompliz*innenschaft von Cyborgs und ‚Hexen‘

Julia Fischer

Abstract

Was würde passieren, wenn sich die Haraway'sche Figur der Cyborg mit einer feministisch gelesenen Figur der Hexe verbünden würde? Dieser keineswegs unschuldigen Frage widmet sich der folgende Beitrag. Im methodischen Gespräch zwischen den Figuren wird einerseits auf den Begriff der Monstrosität und andererseits auf dualistische Differenzbeziehungen innerhalb von Natur-Technikverhältnissen fokussiert. Dabei ist es gerade die (Hexen)Magie, so das Argument, welche eine andere Perspektive auf Technologien ermöglicht.

Cyborg, Hexe, Haraway, Magie, Monster

Von ironisch-feministischen Träumen

Without leaps of imagination, or dreaming, we lose the excitement of possibilities. Dreaming, after all, is a form of planning. (Steinem o.D.)

FOLGEN WIR der feministischen Aktivistin Gloria Steinem, können Träume und Imagination als (Denk-)Werkzeuge verstanden werden, um sich (gemeinsame) Möglichkeitsräume vorzustellen.¹ Doch „[d]reaming [...]

¹ Dieser Text hätte nicht ohne die vielen inspirierenden, produktiv-kritischen Gespräche geschrieben werden können, an denen ich teilhaben durfte. Er basiert auf einer Hausarbeit bei Julia Schade, deren Rückmeldung ermutigend und inhaltlich sehr aufschlussreich war. Dann möchte ich mich ganz herzlich bei Julia Bee und Sarah Horn für die Begleitung, die wertschätzende Auseinandersetzung mit dem Text und das Stellen der 'richtigen' Fragen während des Publikationsprozesses bedanken. Ein ausdrücklicher Dank gilt Mary Shnayien sowie den Autor*innen der anderen Beiträge in diesem Heft für das konstruktive Feedback im gemeinsamen Workshop. Zudem gilt mein herzlicher Dank Jennifer Eickelmann für das offene Ohr und die Gabe, Gedankenknoten zu lösen. Nicht zuletzt möchte ich mich bei Isabelle Sarther und Zoe Bergmann für das hilfreiche Feedback und insbesondere für die wertvolle Begleitung im Prozess bedanken. Es träumt sich besser gemeinsam.

as a form of planning“ (ebd.) beschreibt nicht nur eine individuelle wie kollektive Vorstellungskraft, sondern ist als (Planungs-)Praktik ebenso in die Umsetzung eben jener Träume involviert. Dieser Beitrag fokussiert zwei Figuren, die Inspirationen zahlreicher feministischer Träume waren und sind, um zu demonstrieren, wie sich Internetpraktiken anders vorstellen lassen: Die Figur der Hexe und der Cyborg. So war es, um es in den Worten der feministischen Wissenschaftstheoretikerin Donna J. Haraway zu sagen, ein „ironischer Traum“ (Haraway 1995a, S. 33), der Haraway für die Figur der Cyborg inspirierte. Ebenso wird die Figur der Hexe spätestens seit den 1850er Jahren im westlichen Kontext als „herstorical fantasy“ (Sempruch 2008, S. 1) imaginiert, als eine Figur des (feministischen) Widerstandes (vgl. Gibson 2024, S. 277).

Ziel dieses Beitrags ist es, die beiden Figuren sowie feministische Träume, die anhand dieser geträumt wurden, miteinander ins Gespräch zu bringen. Diese Gesprächspraktiken werden in Anlehnung an Katie King als „challenge to taxonomized feminist theory, feminist history, or feminism“ (King 1994, S. xi) verstanden, als dabei nicht weniger machtvoll method(olog)ische Praxis, die vielfältige, lokale, kontextgebundene und unter Umständen widersprüchliche feministische Träume und Figuren einbezieht. Dabei gehen Träume und Figuren nicht ineinander auf, sondern werden in ihrer spezifischen Situiertheit (vgl. Haraway 1995b) mit- und durcheinander gelesen. Dass es die Figuren der Cyborg und Hexe sind, die miteinander ins Gespräch gebracht werden sollen, geht darauf zurück, dass ‚Hexen‘ schon bei Haraway als Kompliz*innen der Cyborgs genannt werden (vgl. Haraway 1995a, S. 40). Dieser Beitrag fragt danach, wie eine solche Kompliz*innenschaft aussehen könnte.

Um sich der Frage zu nähern, erfolgt ein skizzierter Überblick über beide Figuren und feministische Träume, die anhand dieser imaginiert wurden. Zwei Erzählstränge treten hierbei hervor: Zum einen werden beide Figuren mit Monstrosität assoziiert. Zum anderen setzen sich Cyborg und ‚Hexe‘ in ihrer spezifischen Situiertheit (vgl. Haraway 1995b) mit Fragen nach den Grenzen von Kultur und Natur bzw. Technik und Natur auseinander. Es ist das method(olog)ische Gespräch miteinander, so die weiterführende Argumentation, welches auf produktive Weise sowohl den Begriff der Monstrosität als auch den westlichen Dualismus Natur/Kultur bzw. Natur/Technik zu *stören* vermag. Daher werden die Figuren in einem zweiten Schritt metaphorisch gesprochen an einen Tisch gesetzt und der Begriff der Monstrosität sowie der Dualismus Natur/Kultur bzw. Natur/Technik anhand der Figuren durch- und miteinander gelesen. Der

Beitrag schließt mit ersten Überlegungen hinsichtlich des Potenzials dieser (ver)störenden Kompliz*innenschaft bezüglich aktueller Entwicklungen und feministischen Träumen zu magischen Internetpraktiken monströser Körper.

Gesprächsvorbereitung: Die Figur der Cyborg und Hexe situieren

Um die Figuren unter Anerkennung ihrer jeweiligen Situiertheit miteinander ins Gespräch zu bringen, gilt es zunächst, die Figuren und die feministischen Träume, die anhand dieser erträumt wurden, zu skizzieren. Dabei handelt es sich in Anlehnung an poststrukturalistische Perspektiven um *eine* Geschichte von Vielen (vgl. Eickelmann 2025a, S. 157), die anhand der Figuren erzählt werden könnten. Dieser gesprächsvorbereitende Abschnitt eröffnet damit eine „begrenzte Verortung“ (Haraway 1995b, S. 82) und „partiale Perspektive“ (ebd.), die anhand der Figuren eingenommen werden kann. Dieses methodologische Verständnis einer „[f]eministische[n] Objektivität“ (ebd.), welches Haraway unter dem Begriff des Situiereten Wissens entwickelt, ist die Basis möglicher Gesprächspraktiken: Sie erkennt die jeweilige Verortung beider Figuren an und ermöglicht so eine potenzielle Kompliz*innenschaft.

Monstrosität als Gefahr: Hexenverfolgung und die Idee der Naturbeherrschung

Dieser Beitrag beginnt mit *einer* Verortung beider Figuren in spezifischen (feministischen) Träumen. Wie einleitend beschrieben, wurde die Figur der Cyborg von Haraway erträumt, während die Figur der Hexe im westlichen Kontext erst nach mehreren hundert Jahren Hexenprozesse u.a. als (feministische*r) Widerstandskämpfer*in angeeignet wurde (vgl. Gibson 2024, S. 276–78). Es sind die verschiedenen Situierungen der Figuren, die hier produktiv gemacht werden sollen.

Wenden wir uns der ‚Hexe‘ zu: Vor ihrer Aneignung als feministische Figur galt die ‚Hexe‘ zuvorderst als monströse Feind*in, die es von staatlicher und kirchlicher Seite zu verfolgen galt (vgl. Gibson 2024). Doch wie lässt sich Monstrosität theoretisch greifen? Monster können als Grenzfiguren verstanden werden, die analytisch Aufschlüsse über Grenzziehungen zwischen Normalität und Anormalität zulassen und diese zugleich überschreiten (vgl. Shildrick 2002, 2018). Denn: „To be deemed monstrous is to be situated in the margins, [...] and yet the monster is one who always threatens those margins, who promises to leak into and over.“

(Langsdale 2020, S. 396) Monströse Körper markieren damit nicht nur die Grenze der Normalität, sondern auch der Sicherheit und gesellschaftlicher Moral (vgl. Shildrick 2002, S. 5): Sie werden als das Andere, als Gefahr, als Störung der Normalität gelesen und bringen jene normalisierten Vorstellungen als ‚abschreckendes Beispiel‘ überhaupt erst performativ hervor. Die Grenzziehungen anhand monströser Körper verlaufen dabei oftmals entlang intersektional verschränkter Differenzkategorien wie Geschlecht, *race*, Sexualität oder Klasse (vgl. Langsdale 2020, S. 395).

Zwischen Ablehnung, Horror, Fetisch und Fantasie tritt „the diasporic image of the witch’s body [...] marked by the stigma of the monstrous feminine [...] and the witch as a grotesque ‚unfeminine‘ figure“ (Sempruch 2008, S. 122) in Erscheinung. Denn ‚Hexen‘ werden durch ihre Diskrepanz zum normativen Körperverständnis als monströse Figuren gelesen, als Störungen in der binär vergeschlechtlichten Konstruktion von Körpern, als „woman (but not quite)“ (ebd., S. 3). Dabei verdeutlichen Hexenprozesse, dass die Figur der Hexe diskursiv nicht nur aufgrund der Störung normierter Zweigeschlechtlichkeit sanktioniert wird. So zeigt etwa der Hexenprozess von Bess Clarke im Jahre 1645, wie ‚Hexen‘ mit einer (vermeintlichen) Verbundenheit zu nicht-menschlichen Tieren und einer Nähe zur ‚Natur‘ assoziiert und auf Grundlage dieser Vorstellung gefoltert und getötet wurden (Gibson 2024, S. 179–85). Es sei die Vorstellung von ‚Natur‘ „in der europäischen Zivilisationsgeschichte [...], [die, J.F.] auf Ambivalenz und [...] auf ein permanentes Risiko und die Furcht vor dem (Wieder-)Erstarken des Beherrschten und Unterdrückten“ (Mütherich 2015, S. 66) verweist. Nicht nur als weiblich gelesene, sondern auch be_hinderte, Schwarze und Indigene Personen, People of Colour sowie nicht-menschliche Tiere avancier(t)en nicht zuletzt durch biologische Determinismen und Vorstellungen von Naturverbundenheit „zur idealen Projektionsfläche des Obszönen, Magischen und Bösen“ (ebd., S. 67) und werden bzw. wurden auf Grundlage dessen in Hexenprozessen angeklagt (Gibson 2024, S. 20–25, S. 175–78).

Sowohl Hexenverfolgung als auch Ideen von technologischem Fortschritt arbeiten dabei mit dem Narrativ der Möglichkeit zur Naturbeherrschung (Dinzelbacher 2002, S. 419–20). Denn monströse Körper wie ‚die Hexe‘ werden nicht ‚außerhalb der Natur‘ positioniert: „It [the monster, J.F.] is, rather, an instance of nature’s startling capacity to produce alien forms within“ (Shildrick 2002, S. 10). Damit liegt in monströsen Körpern ein subversives, und damit störendes, die Normalität ‚gefährdendes‘ Potenzial. Denn Binaritäten wie Mann/Frau basieren auf der Annahme, dass

sie *natürlich* seien. Wenn nun aber ‚die Natur‘ mehr Variationen bspw. in Form von vergeschlechtlichten Körpern hervorbringt (etwa bei der Geburt von intergeschlechtlichen Menschen), ‚gefährden‘ diese Körper *normalisierte* Vorstellungen von einem binären, fixen Geschlecht, welches diskursiv *naturalisiert* wird. So lässt sich festhalten, dass entsprechend als monströs hervorgebrachte Körper nicht „the threat of difference“ (ebd., S. 45) repräsentieren, „but that it threatens to interrupt difference – at least in its binary form – such that the comfortable otherness that secures the selfsame is lost.“ (ebd.) Um normalisierte Vorstellungen von Körperlichkeiten (vgl. ebd., S. 10) aufrechtzuerhalten, das un/natürlich Monströse in die Schranken zu weisen und ‚der Natur‘ ihre ‚Natürlichkeit‘ zurückzugeben bzw. sie zu kontrollieren (vgl. ebd., S. 21), werden technisch bedingte Möglichkeiten der Naturbeherrschung diskursiviert.

Aneignung des ‚Natürlichen‘: Feministische Träume rund um die ‚Hexe‘

In kritischer Aufarbeitung verschiedener Hexenprozesse hat die Figur der Hexe zahlreiche feministische Denker*innen inspiriert. Dabei wird die ‚Hexe‘ spätestens seit der französischen Revolution für emanzipatorisch-feministische, dabei keineswegs unschuldige Narrative bemüht (vgl. Gibson 2024, S. 276–78; Sempruch 2008). So wurden und werden ‚Hexen‘ als Widerstandskämpfer*in, Opfer oder (religiöse) Identität adressiert, gelesen und beansprucht (vgl. ebd., Gibson 2024, S. 26). Insbesondere die radikal-feministische Aneignung der Figur der Hexe in den 1970er Jahren sieht sich mit dem Vorwurf der Essentialisierung eines feministisch-weiblichen Subjekts konfrontiert (vgl. Sempruch 2004). Hier wird ‚die Hexe‘ als feministische Identität imaginiert, die „the historical abject figure subjected to torture and death, and a radical fantasy of renewal in the form of a female figure“ (ebd., S. 115) darstelle. Es sind diese Vorstellungen der ‚Hexe‘ als „sovereign, mythic and powerful ‚superwoman‘“ (Sempruch 2008, S. 5), der es um eine Aneignung der Zuschreibung von ‚natürlich‘ begründeter Monstrosität geht. Gleichzeitig laufen diese Gefahr, Formen von Weiblichkeit und Frau-Sein zu re-essentialisieren und in der Figur der Hexe als ‚ursprüngliche Weiblichkeit‘ festzuschreiben. Diese Träume werden auch heute von sich als ‚Hexen‘ identifizierenden Personen verfolgt. So zeigt eine kurze Recherche auf DuckDuckGo unter den Suchwörtern ‚weibliche Energie, Hexe‘ etwa Artikel wie „Das göttliche Weibliche: Antike Weisheit für moderne Hexen“ (zauber-magie.de o.J.) oder „Moderne Hexen: Der Aufstieg der weiblichen Energie“ (Todic 2020). Sie verweisen darauf, wie

wirkmächtig die Verknüpfung der ‚Hexe‘ mit einer naturalisierenden Vorstellung von Weiblichkeit auch heute ist.

Um in dieser Arbeit einer Essentialisierung der ‚Hexe‘ auf theoretischer Ebene zu begegnen, wird dem Verständnis von ‚Hexen‘ als „radically neither a word nor a concept, but rather a condition of possibility and move“ der Kultur- und Sozialwissenschaftlerin Justyna Sempruch (2008, S. 168) gefolgt, nach dem die Figur der Hexe performativ und situiert hergestellt wird.

Wider der Naturbeherrschung: die Cyborg nach Donna Haraway

Anstelle (radikalfeministischen) Aneignungen naturalisierender Träume über ‚Weiblichkeit‘ zu folgen, kritisiert Haraway mit der Figur der Cyborg jene „SonnenanbeterInnen“ (Haraway 1995a, S. 39), die an eine technisch vermittelte Möglichkeit der Naturbeherrschung glauben. Es ist auch diese Kritik, die Haraway zu der Frage führt, wie feministischer Widerstand im „Cyborguniversum“ (ebd., S. 40) möglich ist. Dieses hat für Haraway sowohl das Potenzial, „dem Planeten ein endgültiges Koordinatensystem der Kontrolle aufzuzwingen“ (ebd.) als auch eine Wirklichkeit zu erschaffen, „in der niemand seine Verbundenheit und Nähe zu Tieren und Maschinen fürchten braucht“ (ebd.). Um Herrschafts- und Emanzipationsräume „in technologisch vermittelten Gesellschaften“ (ebd.) mitzudenken, entwirft Haraway die Figur der Cyborg. Cyborgs seien „Hybride aus Maschine und Organismus, ebenso Geschöpfe der gesellschaftlichen Wirklichkeit wie der Fiktion“ (ebd., S. 33). Dabei avanciert die Cyborg zu einer feministischen Denkfigur, mit der die gleichzeitig realen wie fiktiven, unabgeschlossenen, performativ hergestellten ‚Erfahrungen der Frauen‘ politisiert und für den feministischen Widerstand produktiv gemacht werden können. Insbesondere die Betonung der Unabgeschlossenheit und Fragmentierung der Cyborg soll einer erneuten Essentialisierung eines feministischen Subjekts entgegenwirken. Gleichzeitig verdeutlicht Haraway, dass „[d]er Einsatz, um den es in diesem Spiel der Lesarten“ (ebd., S. 67) und beim Umschreiben der „Texte [...] [der, J.F.] Körper und Gesellschaften“ (ebd.) geht, „das Überleben [ist, J.F.]“ (ebd.). Für Haraway steht die Figur der Cyborg damit weder automatisch für eine hierarchiefreie Gesellschaft, noch sind Cyborgs unschuldige Figuren. Vielmehr lassen sich mithilfe der Figur der Cyborg gesellschaftliche Transformationen durch Technologien durchdenken.

Dabei kann der Einsatz der Figur der Cyborg mit Fokus auf die Dichotomie Natur/Technik bzw. Natur/Kultur produktiv gemacht werden.

Denn mit Haraway geht es einerseits darum, mit und durch die Figur „die Dämonisierung der Technologie“ (Haraway 1995a, S. 71) zurückzuweisen. Statt diese als Ressourcen zur Bedürfnisbefriedigung oder aber als Herrschaftsinstrumente zu verstehen, argumentiert sie für die Übernahme von Verantwortung für Maschinen (vgl. ebd., S. 70). Andererseits verknüpft sie die Cyborg weniger mit „Metaphern der Wiedergeburt“ (ebd.) und der „reproduktiven Matrix“ (ebd.): In diesen Narrativen, die „von einer ursprünglichen Unschuld“ (ebd., S. 66) ausgingen, erscheinen ‚Frauen‘ in einer vermeintlichen Verbundenheit mit „der Mutter“ (ebd.) weniger ‚autonom‘ als ‚Männer‘. Um etwas Anderes neben Erzählungen über die „Verkörperung von Frauen [als] etwas Gegebenes, Organisches und Notwendiges“ (ebd., S. 70) zu setzen, schreibt Haraway, dass es Maschinen sind, die mittlerweile „ein[en] Aspekt unserer Verkörperung“ (ebd.) ausmachen. Mit dieser anderen Erzählung über Körperlichkeit durch die Cyborg dezentralisiert Haraway die Differenzkategorie Geschlecht als zentrales gesellschaftliches Ordnungssystem. Hieran anschließend verknüpft Haraway die Figur der Cyborg mit der Metapher der Regeneration. Sie beschreibt, wie die nachgewachsenen Körperteile von verletzenden Molchen nach der Regeneration

monströs, verdoppelt oder mächtig sein [können]. Wir sind alle zutiefst verletzt worden. Wir brauchen Regeneration, nicht Wiedergeburt, und die Möglichkeiten unserer Rekonstitution schließen den utopischen Traum, die Hoffnung auf eine monströse Welt ohne Gender, ein. (ebd., S. 71)

Durch die Regeneration erinnern monströse Körper an die Verletzungen, die sie erlitten haben und ermöglichen im besten Falle eine Form der Heilung durch die Anerkennung eben dieser. So verweist Haraway darauf, „dass Monster [im Englischen, J.F.] die gleiche sprachliche Wurzel haben wie demonstrieren (qua zeigen, beweisen). Monster bedeuten (etwas).“ (Haraway 2017, S. 51) Indem die Cyborg in ihrer materiellen Verwobenheit mit Technologie und nicht-menschlichen Tieren auf die Verletzungen verweist, die sie erlitten hat und diese ‚demonstriert‘, ist es ihr als monströs gelesener Körper, der an der (Wieder-)Aufführung normierter Körperverständnisse scheitert, damit stört und feministischen Widerstand praktiziert.

Abwendungen vom ‚Natürlichen‘: Cyberfeministische Träume nach der Cyborg

Ausgehend von Haraways Figur der Cyborg entwickelten sich cyberfeministische Strömungen, die sich einer klaren Definition und einer Essentialisierung ihrer Subjekte zu entziehen suchen. Vielmehr handele es sich um „eine feministische BenutzerInnenoberfläche, die eine Vielzahl von Anwendungen erlaubt“ (Draude o.J.), um sich mit technofeministischen Diskursen auseinanderzusetzen (vgl. Weber 2001, S. 82). Gleichzeitig seien in manchen cyberfeministischen Strömungen „heilsversprechende Technoimaginationen“ (Eickelmann 2017, S. 76) entstanden, die das Internet als Raum frei von geschlechtlichen, rassifizierten oder anderweitig intersektional verschränkten Zuschreibungen stilisieren. Hierbei ist es die erträumte, „vermeintliche *Immaterialität* des Internets bzw. seiner Anwendungen“ (ebd., S. 79), welche „ein dialektisches Verhältnis von immaterieller Virtualität und materieller Realität“ (ebd.) hervorbringe. Im Anschluss an Jennifer Eickelmann lassen sich hier – trotz fundamentaler Differenzen – Überschneidungen zu technolibertären, neoliberal-kapitalistischen Diskursen feststellen, die die vermeintliche Immaterialität des Internets jedoch in Form der Erschließung und Veränderung ‚neuer‘ und ‚alter‘ Märkte deuten (vgl. ebd., S. 80). Dass der Handel mit Daten und Informationen (vgl. ebd.) mit und auf Online-Plattformen tatsächlich zu einer enormen Marktmacht geführt hat, wird spätestens seit der Einführung des Digital Services Act (DSA) durch die Europäische Union regulatorisch anerkannt (vgl. Fischer, Sarther, Eickelmann 2025). Anders als in cyberfeministischen Träumen kann der marktwirtschaftliche Austausch auf jenen Plattformen jedoch nicht auf fluiden Identitätsvorstellungen basieren, sondern benötigt die „echten‘ Menschen hinter den Bildschirmen“ (Eickelmann 2017, S. 80), die als Marktteilnehmer*innen mit einer ‚stabilen‘ Identität auftreten. So normiert auch der DSA, dass Online-Plattformen etwa ihre Geschäftskund*innen klar identifizieren müssen, um ‚das Online-Umfeld‘ zu ‚sichern‘ (vgl. Europäische Kommission 2024).

Dies hat mit cyberfeministischen Träumen wenig gemein, die sich das Internet vielmehr als Möglichkeits(t)raum vorstell(t)en, das „noch undenkbare Existenzen hervorbringen könne, dafür jedoch offen wie unbestimmt sein müsse“ (Eickelmann 2017, S. 79). Auch aktuelle, auf cyberfeministischen Träumen aufbauende Strömungen wie etwa der Glitch Feminism nach Legacy Russell (2020) knüpfen hier an. Doch die populäre Netzkultur dämpft den utopischen Traum einer Online-Welt ohne intersektional verschränkter Zuschreibungen an Körperlichkeit, vertieft sie doch oftmals etwa geschlechtsspezifische oder rassifizierte Stereotype

(vgl. Draude o.J.). Haraway betont daher die materielle Verankerung der Cyborg, die eben nicht als leibkörperloses Wesen im Internet gelesen werden kann (vgl. Eickelmann 2017, S. 77).

Für ein lustvolles Spiel mit feministischen (Denk-)Figuren

Nach diesem skizzierten Überblick über die Figur der Hexe und Cyborg sowie feministischer Träume, die anhand eben jener erzählt wurden und werden, werden die Figuren miteinander ins Gespräch (vgl. King 1994) gebracht. Denn es ist kein Zufall, dass Haraway ‚Hexen‘ als Kompliz*innen der Cyborgs nennt (vgl. Haraway 1995a, S. 40). So sind bereits zwei Aspekte hervorgetreten, die jeweils mit und durch die Figuren verhandelt werden: der Begriff der Monstrosität sowie die Auflösung dualistischer Grenzziehungen innerhalb von Technik- und Naturverhältnissen. Diese Aspekte werden nun im Dialog beider Figuren tiefgreifender verhandelt und gestört.

Die verschiedenen Situierungen der Figuren stellen die Basis des Gesprächs dar: So *demonstriert* die Cyborg mit ihrer spezifischen Situierung als „Abkömmling[...] des Militarismus und patriarchalen Kapitalismus [...], vom Staatssozialismus ganz zu schweigen“ (Haraway 1995a, S. 36) insbesondere „die Existenzbedingungen in einer von technologischen Akteuren bevölkerten Welt“ (Harrasser 2011, S. 590). Anhand der Situierung der ‚Hexe‘ lassen sich hingegen Existenzbedingungen in einer patriarchalen, rassistischen, (post)kolonialen Welt aufzeigen, die auf die staatlich sowie kirchlich ideologisierte Hexenverfolgung verweisen (vgl. Federici 2012, Gibson 2024). Das methodische Beharren auf den Situierungen der Figuren kann dazu führen, dass sich die Figuren im Gespräch ergänzen, produktiv kritisieren (vgl. Deuber-Mankowsky 2024) und aufgrund ihrer jeweiligen Abkommenschaften (vgl. Haraway 1995a, S. 36) unterschiedliche Perspektiven ermöglichen.

Monstrosität oder: feministische Potenziale monströser Körper?

Ich möchte zunächst an die potenziell gewaltvolle Zuschreibung von Monstrosität erinnern, die mit der Figur der Hexe eingebracht werden kann: Aus dieser Perspektive markieren monströse Körper die Grenzen des Un/Normalen und damit des Un/Gefährlichen: Sie überschreiten jene Grenzen und avancieren durch die Grenzüberschreitung zum (staatlichen) Sicherheitsrisiko. So kann mit der Figur der Hexe gefragt werden: „how do monsters come to represent the very racialised, sexualised, ableist,

gendered and homophobic injustices of historical and contemporary modes of belonging and migrating?" (Monster Network 2016 zitiert in Langsdale 2020, S. 395). „Doch ist es nicht diese Repräsentation, die als feministische Praxis genutzt werden kann?“, könnte mit der Figur der Cyborg erwidert werden. So seien es die verkörperten Verletzungen, die „monströs [...] oder mächtig sein [können]“ (Haraway 1995a, S. 71). Indem monströse Körper auf die Verletzungen verweisen, die sie erlitten haben und diese demonstrieren, könnten sie eine feministische Praxis der Regeneration, der gegenseitigen Anerkennung ermöglichen. Die Figur der Hexe könnte jedoch auf einer Differenz beharren: zwischen der *Zuschreibung* von Monstrosität und einer feministischen Praxis der *Aneignung* eben jener. Während Monster mit je spezifischen Geschichten verknüpft sind (vgl. Zimmerman 2021), verweist die Figur der Hexe auf die staatliche (und kirchliche) Verfolgung und Tötung eben jener Körper, die in macht-, herrschafts- und gewaltvollen Verhältnissen durch ihre Körperlichkeit als ‚Andere‘ markiert und aufgrund eben jener Markierung als Gefahr für staatliche/kirchliche Gefüge gelesen wurden und werden (vgl. Gibson 2024). Damit lassen sich keine unschuldigen Geschichten anhand monströser (Hexen-)Körper erzählen. Vielmehr gilt es, die Gewalt, die durch die Zuschreibung von Monstrosität ausgeübt wurde, wird und werden kann, durch die Begriffsverwendung nicht erneut zu wiederholen (vgl. Langsdale 2020, S. 401-02, aus Perspektive der Disability Studies weiterführend Kafer 2013).

Mit der Cyborg ließe sich in anerkennender Weise hinzufügen, dass „[d]ie Produktion einer universalen, totalisierenden Theorie [...] ein bedeutender Fehler [ist], der die meisten Bereiche der Realität verfehlt“ (Haraway 1995a, S. 71). Dieser Einwand kann als Plädoyer dafür verstanden werden, monströse Körper nicht auf *eine* gewaltvolle Erzählung über Monstrosität zu reduzieren, *ohne* aber diese Perspektive auszublenden oder zu delegitimieren. Dies nicht zuletzt in digitalen Kulturen, in denen die Wirkung von potenziell gewaltvollen Zuschreibungen nicht von vorneherein geklärt werden kann (vgl. Eickelmann 2017). Diese Umdeutung kennt die Figur der Hexe, die in bestimmten feministischen Träumen durch die Aneignung ihrer zugeschriebenen, monströsen Un/Weiblichkeit als „superwoman“ (Sempruch 2008, S. 9) imaginiert wurde. Im Sinne des Situiereten Wissens (vgl. Haraway 1995b) werden diese verschiedenen Perspektiven der Figuren auf den Begriff der Monstrosität nicht aufgelöst, sondern anerkannt. Durch ein methodisches Gespräch beider Figuren gelingt es, ein differenzierteres Verständnis monströser Körper zu entwickeln.

*Anregungen für ein dualismuskritisches Nachdenken über Natur-
Technikverhältnisse*

Auch der zweite Aspekt, die Verhandlung der Grenzziehungen innerhalb von Natur-Technikverhältnissen, soll im weiteren Dialog zwischen ‚Hexe‘ und Cyborg ausdifferenziert werden.

So kann die Figur der Hexe in manchen feministischen Diskursen darin verwickelt sein, als „sovereign, mythic and powerful ‚superwoman““ (Sempruch 2008, S. 5) Formen ‚natürlicher Weiblichkeit‘ zu erträumen. Diese können als Praktiken der Aneignung monströser Un/Weiblichkeit verstanden werden, die Vorstellungen (oder Träume) von Weiblichkeit *erneut naturalisieren und festschreiben*. ‚Wie verstörend!‘, könnten cyberfeministische Stimmen einwenden. Anstelle der Aneignung irgendeiner Form von Weiblichkeit können sich cyberfeministische Diskurse jedoch in der (naturkontrollierenden) Illusion verfangen, die von technisch bedingten Möglichkeiten zur Auflösung oder Abstraktion von Körperlichkeit fantasiert (vgl. Eickelmann 2017, Russell 2020). Hier wird deutlich, dass *manche* Träume anhand der Figuren der Hexe und Cyborg entlang der Verhandlung von Natur-Technikverhältnissen gegensätzliche Positionierungen vertreten. Mit einer dekonstruktiven Herangehensweise handelt es sich um „zwei Seiten *derselben Medaille*“ bzw. der gleichen Dualismen (vgl. Eickelmann 2025a, S. 164): zwischen Natur/Technik und Körper/Geist. Welche andere Erzählung könnte daneben gesetzt werden?

Den Aufschlag kann die ‚Hexe‘ machen: So werden ‚Hexen‘ mit einer vermeintlichen Nähe zur ‚Natur‘ assoziiert und es sind Vorstellungen von Naturverbundenheit, die als monströs-weiblich gelesene Körper „zur idealen Projektionsfläche des Obszönen, Magischen und Bösen“ (Mütherich 2015, S. 66–67) machen. Doch, so das Argument: ‚Es ist gerade die Magie, die eine andere Perspektive auf Technologie ermöglicht, denn das Verhältnis von Technik und Magie ist viel diskutiert und damit un/eindeutig‘ (vgl. Schüttpelz 2018; Trüby 2013; Wilharm & Bohn 2013). So sei von einer „ständigen ‚Säkularisierung‘ der Technik“ (Schüttpelz 2018, S. 43) die Rede, von den Bemühungen, Technik durch eine Erklärung ihrer Wirkweisen zu ‚entzaubern‘. Dahinter liegt die Vorstellung, dass Technologien ohne Kenntnisse ihrer Funktionsweisen mit Magie assoziiert werden. Die Tendenz der Entzauberung von Technik ist in einer patriarchalen Gesellschaft angelegt, wird doch Magie mit Weiblichkeit assoziiert (vgl. Bourdieu 2020, S. 24) und das Loslösen von dieser als männlich gelesener Autonomiegewinn gewertet (vgl. Haraway 1995a, S. 35). Gelten ‚Frauen‘ einerseits in patriarchalen Gesellschaften als „schwach“

(Bourdieu 2020, S. 93), wurde ihnen andererseits Macht durch Magie zugesprochen, vor der es sich zu schützen galt (vgl. ebd.). So ist es konsequent, dass gerade ‚Hexen‘ als un/weiblichen Figuren magische Fähigkeiten zugeschrieben wurden und werden (vgl. Federici 2012, S. 177–80). Technik hingegen wurde in bürgerlich-modernen, westlichen Gesellschaften als männlich vergeschlechtlichte Sphäre wahrgenommen (vgl. Prietl 2021), sodass die Trennung der Technik von der magisch-weiblichen Sphäre in patriarchalen Gesellschaften ‚folgerichtig‘ erscheint.

‚Doch nicht nur das‘, könnte die Cyborg hinzufügen: So schreibt Haraway, dass „die moderne Maschinerie [...] ein respektloser, göttlicher Emporkömmling [ist], der die Allgegenwart und Spiritualität des göttlichen Vaters nachäfft“ (Haraway 1995a, S. 38). Dieses ‚Nachäffen‘ göttlicher Macht begründet(e) oft staatliche Souveränität. „So wahr mir Gott helfe“ ist noch heute Teil des Eids bei der Vereidigung neuer Minister*innen im Bundestag (Deutscher Bundestag 2021) und kann auf eine lange historische Tradition Bezug nehmen, nach der verschiedene Staatsformen wie Monarchien und Demokratien ihren Souveränitätsanspruch von göttlicher Macht ableite(te)n. Hierbei heiße „der irdische Stellvertreter einer magisch begründeten Macht [...] ‚Technik‘. Sie garantiert [...] die Durchsetzung von mächtiger, im Transzendenten verankerter Souveränität“ (Trüby 2013, S. 135–36). Die Figur der Cyborg verweist dabei gerade auf eine potenzielle Verdichtung von Herrschaftsverhältnissen im „Cyborguniversum“ (Haraway 1995a, S. 40). Zusammenfassend werden Technik, Religion und Souveränität damit in einer männlichen, „beherrschend[en]“ (Bourdieu 2020, S. 24) Sphäre verortet, während Natur und Magie einer weiblichen, „beherrscht[en]“ (ebd.) Sphäre zugeordnet werden.

‚Lasst uns diese Dualismen lösen‘, könnten ‚Hexe‘ und Cyborg gemeinsam beschließen. Das wäre der Punkt, indem aus Gesprächspraktiken Kompliz*innenschaft wird. Zum Dualismus zwischen Magie und Religion kann die ‚Hexe‘ auf die Hexenverfolgung verweisen: So wurden ‚Hexen‘ „von *implizit* magisch agierenden politischen Mächten [...] als *explizit* magische ins gesellschaftliche Abseits gestellt und für vogelfrei erklärt“ (Trüby 2013, S. 138). ‚Implizit magisch‘ bezieht sich auf die Regierenden, die ihren Macht- und Souveränitätsanspruch von einem transzendenten Gott ableit(et)en (vgl. ebd.). So wurde der weiblich kodierten Magie Religiosität als männlich kodierte Praxis entgegengestellt (vgl. Bourdieu 2020, S. 24), womit ein Verständnis von Magie als „unvollkommene [...] Religionsausübung“ (Schüttpelz 2018, S. 44) einhergeht. Hieran anschließend kann argumentiert werden, dass ‚Hexen‘

als Verschleierungsmechanismus eingesetzt werden: Durch die performativ hergestellte Lokalisierung von Magie in der ‚Hexe‘ wird die Magie in der (vergeistigten/männlichen) Sphäre der Religion bzw. in der Herstellung des (männlichen) Souveränitätsanspruchs verdeckt (vgl. Trüby 2013). ‚Doch was ist nun der Einsatz von Magie in Bezug zu Technologien?‘, könnte die Cyborg fragen. Darauf könnte die ‚Hexe‘ erwidern:

As means of gaining power-over, magic is not very effective – hence its association with self-deception, illusion, and charlatany in our society. Magical techniques are effective for and based upon the calling forth of power-from-within, because magic is the psychology technology of immanence, of the understanding that everything is connected. (Starhawk 1982, S. 13, zitiert in Kleesattel 2025, S. 213)

Magie erweitert den Ansatz der Cyborg, Verantwortung für die Maschinen in digitalen Kulturen zu übernehmen. Sie kann als feministischer, ent-individualisierender Einsatz verstanden werden. So speist sich die Kraft (für Widerstand) aus dem Verständnis, dass alles miteinander verbunden ist: Technik und Natur, Mensch und Maschine, etc.

‚Nun gut‘, könnte die Cyborg einwenden. Verbindungen zwischen Menschen, nicht-menschlichen Tieren und Maschinen zu ziehen, kennt die Cyborg. Zudem wird in Herrschafts(t)räumen digitaler Kulturen eine Verschmelzung von Technologie und Körper verhandelt,² wie etwa das Start-Up Unternehmen Neuralink von Elon Musk aufzeigt. Dieses hatte 2024 erstmals einen drahtlosen Gehirn-Computerchip bei einem Menschen eingesetzt (zuvor war die Technik an Affen getestet worden) (vgl. Tagesschau 2024). ‚Doch Hexenmagie folgt eher der Logik der Rezeptkunst als der des „souveränen Schöpfen[is]“ (Kleesattel 2025, S. 217), kann die ‚Hexe‘ antworten. So geht es ihr nicht um den Aufbau eigener „Metaversen“ (Meta o.J.) im Sinne eines Nachhöffens göttlicher Macht (vgl. Haraway 1995a, S. 38), also um technolibertäre Träume der Erschließung ‚neuer Märkte‘ in einem Online-Umfeld. Es geht nicht um staatliche Fantasien, die im Namen einer vermeintlichen ‚Sicherheit‘ Technik als biopolitischen Einsatz zur Kontrolle und/oder Überwachung der ‚Bevölkerung‘ einsetzen (vgl. Eickelmann 2025b). Diese Fantasien müssen sich nicht ausschließen, im Gegenteil, sie ergänzen sich regelmäßig (vgl. ebd., S. 182).

Ein herrschaftsförmiger, individualisierender Einsatz von Technologien wird aus Perspektive der Hexenmagie kritisiert, problematisiert und

² Ich danke Julia Bee für diesen wichtigen Hinweis.

politisiert. Stattdessen stünde mit der Logik der Rezeptkunst „ein Voneinander-Lernen“ (Kleesattel 2025, S. 216) und „ein Üben von Aufmerksamkeit für mögliche Transformationen“ (ebd., S. 217) im Vordergrund. Dieses Üben, wie etwa im Gespräch zwischen Cyborg und ‚Hexe‘ ist eine Praxis, die „weder ein Bei-Null-Anfangen noch Zum-Ende-kommen“ (ebd.) beinhaltet, sprich: situiert ist. ‚Lernen wir voneinander‘, könnten Cyborg und ‚Hexe‘ beschließen, von Cyberwitches (vgl. Olympe Haute 2019) und cyberfeministischen Träumen, von Glitch Feminist*innen und ihren Praktiken (vgl. Russell 2020).

Der Einsatz von Hexenmagie könnte an medienpädagogische Debatten anknüpfen, die digitale Souveränität als „volkssouveräne[...] Kritik und Handlungsfähigkeit“ (Eickelmann 2025b, S. 186) gegenüber staatenähnlich agierenden Tech-Unternehmen begreifen. Doch Hexenmagie als immanente Praxis geht über den Begriff der Volkssouveränität hinaus. Dies heißt nicht, dass magische Praktiken Bildungsinitiativen, demokratische Volkssouveränität oder Handlungsfähigkeit ablehnen. Handlungsfähigkeit ergibt sich jedoch *in Verbindung mit nicht-menschlichen Tieren und Technologien über Konzepte von Staatsbürger*innenschaft hinaus* und *nicht nur* zwischen Individuen, die zu mündigen Bürger*innen in digitalen Kulturen werden. Dies ist keine entgrenzte Praxis. Es ist das Ziehen von Bann- und Schutzkreisen (vgl. Kleesattel 2025, S. 223-24), das im Haraway'schen Sinne Regeneration und damit Raum für widerständige Praktiken monströser Körper ermöglicht. Diese müssen gegenüber technolibertären, profitorientierten Träumen großer Tech-Unternehmen gezogen werden, auch mithilfe regulatorischer Praktiken. ‚Hexen‘ erinnern dabei unter Einbezug ihrer Situietheit, sprich: der (staatlichen) Hexenverfolgungen an eine kritische Auseinandersetzung mit juristischen Träumen: Juridisch-regulatorische Ansätze sind *eine Antwort von Vielen*.

In Anlehnung an eine „verkehrende[...] Wi(e)deraneignung der Hexen-Bezeichnung“ (ebd., S. 227) sind es eben jene, sich aus dem Gespräch herauskristallisierende magische Internetpraktiken, die „mit undisziplinierten Care-Kehr-Poetiken quer durch die Zeit geschundene Möglichkeitssinne [reparieren]“ (ebd.). Sie bringen Cyborg und ‚Hexe‘, aber auch andere Gesprächspartner*innen bestenfalls *in Verbindung, in einer (ver)störenden Kompliz*innenschaft* zum Denken und Träumen in digitalen Kulturen, aus dem heraus gemeinsam geplant, regeneriert und gestört werden kann.

Magische Internetpraktiken monströser Körper

Zusammenfassend plädiert dieser Beitrag für eine methodische Gesprächspraxis zwischen der Figur der Cyborg und ‚Hexe‘ hinsichtlich Vorstellungen über Monstrosität und dualistischen Grenzziehungen innerhalb von Natur-Technikverhältnissen. Denn wie Haraway formuliert, braucht es monströse Zusammenschlüsse nicht nur, aber auch zwischen ‚Hexen‘ und Cyborgs, um „sowohl Herrschaftsverhältnisse als auch Möglichkeiten [innerhalb digitaler Kulturen, J.F.] sichtbar [zu machen, J.F.]“ (1995a, S. 40). Aus eben jenen Gesprächen zwischen Cyborg und ‚Hexe‘ sind Anfänge einer feministischen, (ver)störenden Kompliz*innenschaft monströser Körper erwachsen, die Ansätze magischer Internetpraktiken entwickeln: Diese beruhen auf einer partialen Perspektive, die sich am träumerischen Planen über andere Verständnisse von Handlungsfähigkeit jenseits des (oder mit dem?) Begriffs der digitalen Souveränität versucht. Statt zu herrschen, handeln diese Träume von monströser Regeneration, die auf die Verletzungen verweist, die Körper in Macht-, Gewalt- und Herrschaftsverhältnissen nicht nur aber auch in digitalen Kulturen erleben und erlebt haben. Sie handeln vom Reparieren, von „Care-Kehr-Poetiken“ (Kleesattel 2025, S. 227) und von Gemeinschaft: Zusammen träumt es sich störender.

Quellenverzeichnis

- Bohn, Ralf und Heiner Wilharm. 2013. „Einführung.“ In *Inszenierung und Effekte: Die Magie der Szenografie*, herausgegeben von Ralf Bohn und Heiner Wilharm, 9-41. Szenografie & Szenologie 7. Bielefeld: transcript Verlag.
- Bourdieu, Pierre. 2020. *Die männliche Herrschaft*. 5. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Deuber-Mankowsky, Astrid. 2024. „Was ist Kritik in Anführungszeichen?“ In *Szenen kritischer Relationalität*, herausgegeben von Charlotte Bolwin, Jasmin Degeling, Gabriel Geffert, Martin Kallmeyer, Gereon Rahnfeld, Nathalie Schäfer und Katia Schwerzmann, 23-25. Lüneburg: meson press.
- Deutscher Bundestag. 2021. „Neue Bundesministerinnen und Bundesminister vereidigt.“ Letzter Zugriff am 24. September 2023. <https://www.bundestag.de/dokumente/textarchiv/2021/kw49-de-kanzlerwahl-bundesregierung-vereidigung-870148>.

- Dinzelbacher, Peter. 2002. „Animal Trials: A Multidisciplinary Approach.“ *The Journal of Interdisciplinary History* 32 (3): 405-421.
- Draude, Claude. o.J.. „Introducing Cyberfeminism.“ Letzter Zugriff am 04. Juli 2025.
https://obn.org/obn/reading_room/writings/html/intro.html.
- Eickelmann, Jennifer. 2017. »Hate Speech« und Verletzbarkeit im digitalen Zeitalter: Phänomene mediatisierter Missachtung aus Perspektive der Gender Media Studies. Bielefeld: transcript Verlag.
- 2025a. „Poststrukturalistische Theorien“. In *Theorien der Soziologie*, herausgegeben von Franka Schäfer und Frank Hillebrandt, 155-175. Wiesbaden: Springer VS.
- 2025b. „Souveränität“. In *Grundbegriffe digitaler Kultur*, herausgegeben von Thomas Bedorf, Daniel Schubbe und Anna Tuschling. 1. Aufl., 173-189. Digitale Kulturen 3. Hagen: Hagen University Press.
- Europäische Kommission. 2024. „Questions and answers on the Digital Services Act.“ Letzter Zugriff am 09. Oktober 2024.
https://ec.europa.eu/commission/presscorner/api/files/document/print/en/qanda_20_2348/QANDA_20_2348_EN.pdf
- Federici, Silvia. 2012. *Caliban und die Hexe: Frauen, der Körper und die ursprüngliche Akkumulation*. 11. Aufl. Wien, Berlin: mandelbaum.
- Fischer, Julia, Isabelle Sarther und Jennifer Eickelmann. 2024. „Transparenz als Allheilmittel? Soziale Medien im Spannungsfeld von DSA und zivilgesellschaftlichen Problematisierungen.“ *Zeitschrift für Medienwissenschaften, ZfM Online, GAAAP_The Blog*, 8. August 2024, <https://zfmedienwissenschaft.de/online/transparenz-als-allheilmittel>.
- Gibson, Marion. 2024. *HEXEN: Eine Weltgeschichte in 13 Prozessen vom Mittelalter bis heute*. 1. Aufl. Berlin: Aufbau.
- Haraway, Donna. 1995a. „Ein Manifest für Cyborgs: Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften.“ In *Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen*, herausgegeben von Carmen Hammer und Immanuel Stieß, 33-72. Frankfurt, New York: Campus Verlag.
- 1995b. „Situierendes Wissen: Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive.“ In *Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen*, herausgegeben von Carmen Hammer und Immanuel Stieß, 73-97. Frankfurt, New York: Campus Verlag.

- (1995) 2017. „Monströse Versprechen: Eine Erneuerungspolitik für un/an/geeignete Andere.“ In *Monströse Versprechen: Die Gender- und Technologie Essays*, herausgegeben von Donna Haraway, 35-123. Hamburg: Argument Verlag.
- Harrasser, Karin. 2011. „Donna Haraway: Natur-Kulturen und die Faktizität der Figuration.“ In *Kultur: Theorien der Gegenwart*, herausgegeben von Stephan Moebius und Dirk Quadflieg. 2. Aufl., 580-594. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Kafer, Alison. 2013. *Feminist, Queer, Crip*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- King, Katie. 1994. *Theory in Its Feminist Travels: Conversations in U.S. Women's Movements*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Kleesattel, Ines (LaHex). 2025. „Rezepte für institutionskritisches Spekulieren (Learning like Witches).“ In *Experimente lernen, Techniken tauschen: Ein spekulatives Handbuch (2)*, herausgegeben von Julia Bee und Gerko Egert, 209-233. Bochum, Berlin: nocturne.
- Langsdale, Samantha. 2020. „Moon Girls and Mythical Beasts: Analyzing Race, Gender, and Monstrosity.“ *Journal of Women in Culture and Society* 45(2): 395-420.
- meta. o.J. „Wir glauben an die Zukunft der Verbindung im Metaversum.“ Letzter Zugriff am 10. Juli 2025. <https://www.meta.com/de-de/metaverse/>.
- Mütherich, Birgit. 2015. „Die soziale Konstruktion des Anderen: Zur soziologischen Frage nach dem Tier.“ In *Das Mensch-Tier-Verhältnis: Eine sozialwissenschaftliche Einführung*, herausgegeben von Renate Brucker, Melanie Bujok, Birgit Mütherich, Martin Seeliger und Frank Thieme, 49-78. Wiesbaden: Springer VS.
- Olympe Haute, Lucile. 2019. „Cyberwitches Manifesto.“ Letzter Zugriff am 10. Juli 2025. <http://lucilehaute.fr/cyberwitches-manifesto/index.html>.
- Priehl, Bianca. 2021. „Digitalisierung, Geschlecht und Kindheit – oder: zur Reproduktion des symbolisch-strukturellen Dominanzverhältnisses von Technik und Männlichkeit.“ In *Handbuch Kindheit, Technik und das Digitale*, herausgegeben von Rita Braches-Chyrek, Jo Moran-Ellis, Charlotte Röhner und Heinz Sünker, 150-163. Opladen, Berlin, Toronto: Verlag Barbara Budrich.

- Russell, Legacy. 2020. *Glitch Feminism: A Manifesto*. London, New York: Verso.
- Schüttpelz, Erhard. 2018. „Magie und Technik.“ Zeitschrift für Kulturwissenschaften 12(2): 43-48.
<https://doi.org/10.25969/mediarep/13885>.
- Sempruch, Justyna. 2004. „Feminist Constructions of the 'Witch' as a Fantasmatic Other.“ *Body & Society* 10(4): 113-133.
- 2008. *Fantasies of Gender and the Witch in Feminist Theory and Literature*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press.
- Shildrick, Margrit. 2002. *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self*. 1. Aufl. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.
- Shildrick, Margrit. 2018. „Visual Rhetorics and the Seductions of the Monstrous: Some Precautionary Observations.“ *Somatechnics* 8(2): 163-177. <https://doi.org/10.3366/soma.2018.0248>.
- Steinem, Gloria. o.J. „News.“ Letzter Zugriff am 10. Juli 2025.
<https://www.gloriasteinem.com/news>.
- Tagesschau. 2024. „Musk-Firma implantiert Gehirnchip beim Menschen.“ Letzter Zugriff am 08. Juli 2025.
<https://www.tagesschau.de/wissen/forschung/musk-gehirnchip-100.html>.
- Todic, Sara. 2020. „Modern Witch: The Rise of Female Energy.“ Letzter Zugriff am 04. Juli 2025. <https://consciousitems.com/en-de/blogs/lifestyle/modern-witch-the-rise-of-female-energy>.
- Trüby, Stephan. 2013. „Magie, Technik und Architektur.“ In *Inszenierung und Effekte: Die Magie der Szenografie*, herausgegeben von Ralf Bohn und Heiner Wilharm, 135-148. Szenografie & Szenologie 7. Bielefeld: transcript Verlag.
- Weber, Jutta. 2001. „Ironie, Erotik und Techno-Politik: Cyberfeminismus als Virus in der neuen Weltunordnung? Eine Einführung.“ *Die Philosophin: Forum für feministische Theorie und Philosophie* 12 (24), 81-97.
- Zimmerman, Jess. 2021. *WOMEN AND OTHER MONSTERS: BUILDING A NEW MYTHOLOGY*. Boston: Beacon Press.
- zauber-magie.de. o.J.. „Das göttliche Weibliche: Antike Weisheit für moderne Hexen.“ Letzter Zugriff am 04. Juli 2025. <https://zauber->

magie.de/das-gottliche-weibliche-antike-weisheit-fur-moderne-hexen/.

Autorin

Julia Fischer, M.A. Gender Studies und Sozialwissenschaften an der Ruhr-Universität Bochum, ist angehende Promovendin am LG Digitale Transformation in Kultur und Gesellschaft an der FernUniversität in Hagen. Der Text basiert auf einer Hausarbeit im Rahmen des Seminars *WorldWideWitches* bei Dr. Julia Schade, welches ihr wissenschaftliches Interesse an der Figur der Hexe maßgeblich geweckt hat.

**„We are not competitors,
and you are not split.“
Polyamorie als Herausforderung von
Heteronormativität und kolonialer
Rassifizierung im Film *3 On A Bed***

Johanna Böther

Abstract

Im bengalischen Kurzfilm *3 On A Bed* (IN 2012) von Rajdeep Paul und Sarmistha Maiti führt die junge Padmini sowohl mit Kapil als auch mit dessen bestem Freund Debdutta eine romantisch-sexuelle Beziehung. Der Artikel untersucht die polyamore Beziehung der drei Protagonist:innen mithilfe von Mimi Schippers' Konzept des polyqueer homosocial bond und kolonialismuskritischen Theorien und zeigt, dass die Beziehung nicht nur Mononormativität, sondern gerade durch den Bruch mit Mononormativität auch Heteronormativität und koloniale Rassifizierung herausfordert.

Polyamorie, Nicht-Monogamie, Rassifizierung, Heteronormativität, indisches Kino

NACHDEM DIE drei Kunststudierenden Kapil (Saurav Das), Padmini (Tanusree Goswamy) und Debdutta (Rana Ghosh) in *3 On A Bed* (IN 2012) Sex miteinander hatten, sitzen sie nackt nebeneinander auf dem Bett und lesen (Abb. 1). Padmini, die zwischen den Männern sitzt, fasst die Handlung des Buches *Hayavadana* von Girish Karnad zusammen, das sie in der Hand hält: „It's about a woman split between two men.“¹ Kapil und Debdutta können auf Anhieb zahlreiche weitere Charaktere nennen, die in literarischen Geschichten über die Konkurrenz zweier Männer um die Liebe derselben

¹ Die Protagonist:innen von *3 On A Bed* sprechen eine Mischung aus Bengalisch und Englisch. Da ich kein Bengalisch beherrsche und zu *3 On A Bed* leider keine bengalischen Untertitel vorhanden sind, arbeite ich ausschließlich mit den englischen Untertiteln und kann den bengalischen Originalwortlaut leider nicht wiedergeben. Ich bin mir darüber bewusst und möchte darauf hinweisen, dass hierdurch Bedeutungsebenen, die in den bengalischen Teilen der Dialoge angelegt sind, in meiner Analyse des Films verloren gehen können.

Frau situiert sind: Sachish, Sribilash und Damini (aus dem 1916 erschienenen bengalischen Roman *Chaturanga* von Rabindranath Tagore), Guinevere, Lancelot und Arthur (aus der mittelalterlichen europäischen Artussage), Sunda, Upasunda und Tilottama (aus dem antiken Hindu-Epos *Mahabharata*) und Edward, Jacob und Bella Swan (aus dem 2005 erschienenen US-amerikanischen Roman *Twilight* von Stephenie Meyer). Debdutta und Kapil weisen Padmini jedoch darauf hin, dass ihre Beziehung anders strukturiert sei: „But it is not our story, Padmini.“ – „Yes, Padmini. We are not competitors, and you are not split.“



Abbildung 1: Padmini (Mitte) fasst für Debdutta (links) und Kapil (rechts) die Handlung von *Hayavadana* von Girish Karnad zusammen.

Im 32-minütigen bengalischen Kurzfilm *3 On A Bed* von Rajdeep Paul und Sarmistha Maiti führt die junge Padmini sowohl mit Kapil als auch mit dessen bestem Freund Debdutta eine romantisch-sexuelle Beziehung. Die nicht-monogame Beziehungskonstellation der drei Kunststudierenden wird dabei nicht nur durch das Plakat zum Film, das *3 On A Bed* als „India's first polyamoric film“ bezeichnet (vgl. Mazumdar 2012), als polyamor charakterisiert. Auch die Einblendung einer Definition von Polyamorie, die unmittelbar vor dem Abspann des Films erfolgt und im Einklang mit etablierten sozialwissenschaftlichen Definitionen des Beziehungskonzepts steht,² ordnet die Beziehung von Padmini, Kapil und Debdutta entsprechend ein: „Polyamory is the relationship orientation of having more than one intimate committed relationship at a time with knowledge and

² Haritaworn, Lin und Klesse definieren Polyamorie als „a form of relationship where it is possible, valid and worthwhile to maintain (usually long-term) intimate and sexual relationships with multiple partners simultaneously“ (Haritaworn/Lin/Klesse 2006, S. 515).

consent of everyone involved. Dedicated to all polyamorous people worldwide ...“

In diesem Artikel möchte ich zeigen, dass der Bruch mit der Erzählkonvention einer „woman split between two men“ in 3 *On A Bed* und die Hinwendung zu einem polyamor strukturierten Narrativ nicht nur Mononormativität – die normative Struktur, die Monogamie privilegiert und nicht-monogame Beziehungsformen abwertet (vgl. Pieper/Bauer 2014, S. 3) – herausfordert, sondern auch Heteronormativität und koloniale Rassifizierung. Dabei werde ich zeigen, dass sich diese Herausforderung gerade aus dem Bruch mit Mononormativität ergibt. Für meine Argumentation greife ich auf das Konzept des *polyqueer homosocial bond* zurück, das die Soziologin Mimi Schippers in *Beyond Monogamy* durch ein Zusammendenken von Polyamorie und dem Konzept eines *homosocial desire* der Queertheoretikerin Eve Kosofsky Sedgwick entwickelt. Um die für den indischen Kontext relevanten Verbindungen zwischen Kolonialismus, Rassismus, Sexismus und Mononormativität in den Blick nehmen zu können, ergänze ich Schippers' Konzept um eine kolonialismus- und rassismuskritische Komponente.

(Polyqueer) Homosocial desire nach Sedgwick und Schippers

Wenn Debdutta und Kapil nach Padminis Zusammenfassung von *Hayavadana* zahlreiche weitere literarische Werke aus verschiedenen zeitlichen und lokalen Kontexten aufzählen, in denen eine Frau zwischen zwei Männern steht, zeigen sie damit, wie verbreitet diese Erzählung ist. Eine kritische queertheoretische Linse für die Analyse solcher Narrative hat Eve Kosofsky Sedgwick 1985 in *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* mit dem Konzept *homosocial desire* entwickelt. Mit *homosocial* bezeichnet Sedgwick dabei zunächst Beziehungen zwischen Personen desselben Genders, die nicht homosexuell geprägt sind. Sedgwick geht davon aus, dass Beziehungen zwischen Männern in westlichen Gesellschaften stark von Homophobie beeinflusst sind, aufgrund derer Männer stets Angst hätten, ihre Beziehung mit anderen Männern könnte als homosexuell gelesen werden. Für Sedgwick unterbricht Homophobie so das Kontinuum zwischen homosozialer und homosexueller Verbindung in Beziehungen zwischen Männern, auf das sie mit der Verknüpfung von *homosocial* und *desire* hinweisen will (vgl. Sedgwick 1985, S. 1–2).

Anhand einer Analyse verschiedener Texte der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts, in denen zwei Männer um die Liebe derselben Frau konkurrieren, arbeitet Sedgwick – wie Mike Laufenberg in seiner Einordnung zu Sedgwicks Theorie prägnant formuliert – heraus, dass die weibliche Figur in diesen Narrativen die Funktion hat, ein „vom Homosexualitätsverdacht reingewaschenes homosoziales Begehren“ (Laufenberg 2022, S. 92) zwischen den männlichen Figuren erzählbar zu machen. Für ihr Konzept des *polyqueer homosocial bond* setzt Schippers in *Beyond Monogamy* an diesem Punkt an. Nach Sedgwicks Theorie sei, solange die männlichen Figuren die Frau begehren würden und nicht einander, sichergestellt, dass die Beziehung klar von Homosexualität abgegrenzt werden könne, was heteronormative Genderhierarchien reproduziere: Die Männerfiguren würden als aktive, auf Augenhöhe zueinander stehende Subjekte inszeniert, während die Frauenfigur den Status eines Objekts des Austausches zwischen den Männern erhalte. Diese Dynamik hänge aber nicht nur von Homophobie ab, sondern auch von Mononormativität (vgl. Schippers 2016, S. 116–117).

Der Begriff Mononormativität wurde 2005 von Marianne Pieper und Robin Bauer in Analogie zum Begriff Heteronormativität geprägt (vgl. Pieper/Bauer 2005, S. 60; Barker/Langdridge 2010, S. 750) und wird von diesen definiert

als komplexer Apparat von Wissensproduktionen und Machttechnologien[, der] Rituale schafft, Affekte moduliert, Gefühle codiert sowie Abwertungen, Marginalisierungen und Ausblendungen jener Lebensformen produziert, die nicht dem monogamen Muster entsprechen (Pieper/Bauer 2014, S. 3).

Äußerungsformen von Mononormativität sind nach Schippers zum Beispiel gesetzliche Bestimmungen, die Polygamie verbieten oder implizit Beziehungen zwischen zwei Personen voraussetzen, aber auch kulturelle Praktiken wie Hochzeitseinladungen, die (nur) ein „Plus Eins“ einschließen (vgl. Schippers 2016, S. 13). Laut Schippers haben Mononormativität und Heteronormativität Überschneidungen, sind jedoch nicht deckungsgleich. Mononormativität operiere „through its own logic of privileging monogamy“ und privilegiere Menschen in monogamen Beziehungen „regardless of the race, gender, or sexual identities of the partners“ (ebd., S. 15). So würden monogam lebende schwule und lesbische Paare beispielsweise von Heteronormativität benachteiligt, von Mononormativität jedoch privilegiert.

Diese strukturelle Privilegierung von Monogamie reflektierte Gayle S. Rubin schon 1984 in *Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality*, in dem sie das hierarchische System sexueller Praktiken in westlichen Gesellschaften beschreibt: „Most homosexuality is still on the bad side of the line. But if it is coupled and monogamous, the society is beginning to recognize that it includes the full range of human interaction“ (Rubin 2012, S. 151–54).

Wenn zwei Männer das Begehren und die Beziehung einer Frau zum jeweils anderen Mann akzeptieren und einer polyamoren Beziehung zustimmen, folglich also mit Mononormativität brechen, entsteht nach Schippers ein *polyqueer homosocial bond* zwischen den Männern, der Sedgwicks Konzept des *homosocial desire* „on its head“ (Schippers 2016, S. 117) stellt und normative Genderhierarchien herausfordert, anstatt sie zu stützen. Eine polyqueere homosoziale Verbindung zwischen Männern, wie Schippers sie im Film *The Other Man* (GB/US 2008) beobachtet, bedeute im Gegensatz zum von Sedgwick analysierten *homosocial bond* nicht die Objektifizierung der Frau und eine Verleugnung von homoerotischem Begehren. Stattdessen würden die sexuelle Subjektivität der Frau ins Zentrum gerückt und die beiden Männer in die Lage versetzt, ihre Maskulinität und ihre Beziehung zueinander zu transformieren (vgl. ebd., S. 116–17, 125). Während bei der von Sedgwick analysierten Homosozialität die Dreiecksgeschichte das homoerotische Begehren auslösche, ermögliche eine als *polyqueer homosocial bond* erzählte Dreiecksgeschichte eine „queer identification and closeness between the men“ (ebd., S. 125).

„Pixie dust, to make you fly.“ – Die Zentrierung von Padminis Subjektivität

Schippers geht davon aus, dass ein *polyqueer homosocial bond*, in dem zwei Männer das Begehren einer Frau zum jeweils anderen akzeptieren, hegemoniale Heteromaskulinität, die vor allem durch „a man’s possession and control of the feminine sexual object and competition with male rivals“ (ebd., S. 131) definiert sei, durch eine Anerkennung und Zentrierung der sexuellen Subjektivität der Frau transformiert wird (vgl. ebd., S. 116). Ich untersuche zunächst diesen Aspekt in *3 On A Bed* – also die Frage, inwiefern Padmini in der polyamoren Beziehung mit Kapil und Debdutta eine aktive Subjektposition einnimmt – bevor ich in einem nächsten Schritt die Verschiebung der Beziehung zwischen Kapil und Debdutta auf dem Spektrum zwischen Homosozialität und Homosexualität beleuchte.

Ob Padmini und Kapil bereits zu Beginn des Films ‚formal‘ ein Paar sind, wird nicht eindeutig klar. Etabliert wird jedoch, dass Padmini und Kapil eine längere Beziehung verbindet, die – auch wenn Padmini enttäuscht darüber ist, dass Kapil ihr kaum körperliche Nähe schenkt und teilweise auch emotional distanziert ist – von intensiver gegenseitiger Zuneigung geprägt ist. Nach einem gemeinsamen Strandausflug zu Beginn des Films schläft Padmini im gemeinsamen Hotelzimmer, in dem es wider Erwarten nur ein Bett gibt, zwischen Kapil und seinem besten Freund Debdutta. Als Kapil Padminis Bitte, sie zu streicheln, ablehnt, dreht sie sich zu Debdutta, der sie freundlich anlächelt und sanft ihr Gesicht streichelt. Die Annäherung zwischen Debdutta und Padmini wird hier folglich von einem Bedürfnis Padminis, das Debdutta erfüllen möchte, ausgelöst. Der betretene Gesichtsausdruck von Kapil, der mit dem Rücken zu den beiden liegt, die Interaktion aber mit anhört, zeigt, dass ihn diese betroffen macht. Gefühlvolle, eine heitere Stimmung vermittelnde Klaviermusik konterkariert jedoch schon an diesem frühen Punkt im Film eventuelle Annahmen einer sich anbahnenden Liebestragödie.

Nach der Rückkehr aus dem Strandurlaub sagt Kapil zu Padmini, dass er selbst ihr nicht geben könne, was sie sich wünsche, und kein Problem darin sehe, wenn Debdutta ihre Bedürfnisse erfülle. Als es in Padminis Wohnung zum ersten Kuss zwischen ihr und Debdutta kommt, steht Kapil vor der Tür und beobachtet das Geschehen durch den Türspalt. Eine Großaufnahme zeigt erneut seinen betroffenen Gesichtsausdruck, jedoch schreitet er nicht ein. Kurz vorher offenbart eine halbtotale Einstellung, dass Kapil in diesem Moment neben einem Tisch steht, auf dem das 2008 erschienene Buch *Sex and Power* der Biologin und Frauenrechtsaktivistin Rita Banerji aufgestellt ist. Banerji kritisiert in ihrem Buch die rechtlichen und sozialen Systeme Indiens, die patriarchale Strukturen und die sexuelle Objektifizierung von Frauen stützen und Frauen „of will, choice and individuality“ (Banerji 2008, Pos. 4937) berauben würden. Insbesondere prangert sie den Status von Frauen als „sexual commodity“ (ebd., Pos. 5019) an, der beispielsweise durch die – mittlerweile aufgehobene (vgl. Suri/Bantock 2022) – Straflosigkeit von Vergewaltigung innerhalb der Ehe gestützt werde. Auch polygame Praktiken in Indien werden von Banerji kritisch beleuchtet. So kritisiert sie insbesondere, dass trotz des 1955 Hindu Marriage Act, der Polygamie für nicht-muslimische Menschen in Indien verbietet (Agnes 1995, S. 3238.), viele verheiratete Männer abseits von gesetzlichen Vorschriften in hinduistischen Ritualen mehrere Ehen eingehen würden, die mangels rechtlicher Ansprüche der oft ökonomisch abhängigen Frauen mit

einem hohen Risiko für diese einhergehen (vgl. Banerji 2008, S. Pos. 4944–58). Muslimische Polygamie, die in Indien nach wie vor erlaubt ist, kritisiert Banerji dafür, dass sie Polygamie nur für Männer, nicht aber für Frauen erlaube (vgl. ebd., Pos. 4937–44).³ Die Länge der Einstellung, in der *Sex and Power* in *3 On A Bed* erscheint, und das helle Licht der Lampe, die das frontal zur Kamera gedrehte Cover des Buches anstrahlt, setzen das Werk prägnant in Szene und stellen eine Verbindung zwischen Kapils Verhalten und Banerjis Eintreten für weibliche Subjektivität und sexuelle Autonomie her.

Mit Schippers lässt sich Kapils Verhalten als Subversion hegemonialer Männlichkeit verstehen: Indem er Padminis Bedürfnisse nach emotionaler und körperlicher Nähe respektiert und ihre Beziehung zu Debdutta zulässt, löst er sich von der heterosexistischen Vorstellung von Frauen als von Männern zu besitzenden und zu kontrollierenden Objekten und erkennt stattdessen Padminis Subjektposition an. In einer späteren Szene stellt Padmini im Gespräch mit Debdutta fest, dass die Abwesenheit von Besitzdenken in den Beziehungen mit Debdutta und Kapil im starken Kontrast zu ihren früheren Liebesbeziehungen steht: „For those that I had loved, loving was nothing but a means to possess. But you two, you are not like that.“

Anstatt angesichts der Beziehung zwischen Debdutta und Padmini Trauer oder Wut zu empfinden, strahlt Kapil in einer späteren Szene, in der er für sich, Padmini und Debdutta ein „threeway dinner date“ organisiert, Freude darüber aus. Während der Vorbereitungen pustet Kapil mit einem liebevollen Lächeln Luft von seiner Hand in Padminis Gesicht und sagt dabei mit sanfter Stimme: „Pixie Dust, to make you fly.“ Da Kapil später beim Lesen von J. M. Barries *Peter Pan* zu sehen ist, liegt nahe, dass er hier den Feenstaub referenziert, der die Kinder in der Geschichte zum Fliegen bringt. Die Fähigkeit des Fliegens könnte im Kontext der Szene als Metapher für Padminis persönliche Entfaltung und Autonomie gelesen werden, die Kapil mit seiner Geste wertschätzt und betont. Nach dem Dinner haben Kapil, Padmini und Debdutta Sex miteinander, wobei die in der Mitte des Bettes liegende Padmini von beiden Männern geküsst und gestreichelt wird. Die Sexszene wird in einem Top Shot gezeigt, der Padminis Emotionen in den Fokus rückt: Während die Männer ihre Gesichter zu Padmini wenden, ist

³ Die rechtskonservative Bharatiya Janata Party (BJP)-Regierung strebt aktuell ein Verbot von Polygamie für muslimische Männer an, das im Bundesstaat Uttarakhand bereits umgesetzt wurde. Während die BJP diese Bemühungen mit dem Schutz muslimischer Frauen begründet, sehen muslimische Vereinigungen und Wissenschaftler:innen in ihnen einen Angriff der hindu-nationalistischen BJP auf die muslimische Minderheit in Indien (vgl. Jain 2024, Khan/Lutful 2021, S. 6).

ihres zur Kamera gedreht und in der Mitte der Bildkomposition zu sehen. Eine Nahaufnahme von Padminis Gesicht lässt ihre Lust erkennbar werden und rückt diese markant ins Zentrum.



Abbildung 2: Padmini beim Sex mit Debdutta und Kapil.

Padminis Position als aktives Subjekt wird auch betont, als sie Debduttas Vorhaben kritisiert, sie und Kapil zu verlassen, damit die beiden heiraten können: „What do you think? You are doing a bloody sacrifice? Who has asked you to be a martyr?“ Während Padmini Monogamie als soziales Konstrukt dekonstruiert („It’s just a stage of human social evolution. Not its ultimate state of being“), verändert Debdutta seine Position von stehend zu sitzend, während Padmini ihre stehende Position zunächst beibehält. Die Positionsveränderung der Figuren, die in einer halbtotalen Einstellung gut sichtbar eingefangen wird, unterstreicht Padminis Überlegenheit im Gespräch ebenso wie verschiedene kurze Aufsichten auf Debdutta. Padminis Position ist nicht wie in den von Sedgwick analysierten Narrativen die eines passiven Objekts, über das zwei Männer verhandeln. Stattdessen nimmt sie selbst aktiv am Dialog über die Beziehungsgestaltung teil und verbalisiert klar ihre Ansichten und Bedürfnisse. Als Debdutta Kapil und Padmini tatsächlich verlässt und die beiden sich infolgedessen ebenfalls vorübergehend voneinander trennen, wird Padminis starke Position und deren Anerkennung durch Kapil nochmals betont: Er verneigt sich vor Padmini und berührt als Zeichen des Respekts ihre Füße: „You are elder to me in all respect. In age, in ideology, in faith.“

Wie in Schippers *polyqueer homosocial bond* ist für die polyamore Beziehung zwischen Padmini, Kapil und Debdutta eine Zentrierung von

Padminis aktiver Subjektposition entscheidend. Ihre Bedürfnisse, Wünsche und Ansichten werden sowohl von den männlichen Figuren als auch von der Inszenierung priorisiert und als legitim dargestellt. Damit grenzt sich die Darstellung auch von Erzählkonventionen des populären Hindi-Kinos ab. Rama Srinivasan führt aus, dass sich gerade Filmklassiker aus dem Genre der sogenannten *buddy movies* wie *Dostana* (IN 1980) und *Sangam* (IN 1964) oft durch misogyn geprägte Narrative über intensive Männerfreundschaften auszeichnen, in denen Frauenfiguren als Objekte eines „trade off[s]“ (Srinivasan 2013, S. 198) zwischen den Männern inszeniert werden, deren einzige narrative Funktion darin besteht, die Heterosexualität der Protagonisten zu betonen.

Eine kurze Szene, die zwischen dem Dinner und der Sexszene angesiedelt ist, weist meines Erachtens zudem auf eine weitere Bedeutungsebene hin, die Padminis Subjektposition in der polyamoren Beziehung im indischen Kontext zukommt. Diese Bedeutungsebene wird jedoch erst dann lesbar, wenn man Schippers' Konzept um eine kolonialismuskritische Komponente erweitert. Denn obwohl Schippers in ihren Theorien zu Polyamorie grundsätzlich auch Fragen von Rassismus und Kolonialismus verhandelt (vgl. etwa Schippers 2016, S. 71–113 und Schippers 2019, S. 18–38, 91–109), entwickelt sie das Konzept eines *polyqueer homosocial bond* ohne eine explizite Reflektion dieser Themen.

Kapil, Debdutta und Padmini tanzen gemeinsam zu Elvis Presleys Song (*You're*) *The Devil in Disguise*, der von einer Frau handelt, die den Mann, aus dessen Perspektive der Song geschrieben ist, belügt und hintergeht, wobei die im Songtext benutzte Formulierung „cheated“ auf sexuelle Untreue hindeutet. Die Tanzszene zeigt Padmini zunächst abwechselnd mit Debdutta und Kapil tanzen, wobei der jeweils andere Mann nicht im Bild zu sehen ist. Dabei bewegt sich Padmini mit beiden Tanzpartnern in schreitenden, langsamen, akkurat ausgeführten Bewegungen. Obwohl die Beziehungskonstellation der drei hier schon eine polyamore ist, evoziert die Inszenierung mononormative Vorstellungen. Als der Refrain einsetzt, entsteht jedoch ein auffälliger Bruch: Kapil schiebt sich zu Debdutta und Padmini ins Bild, sodass nun alle drei gleichzeitig zu sehen sind, und die drei tanzen schnell, überdreht und ausgelassen. Als die Zeile „You're the devil in disguise“ ertönt, zeigt sich in den Gesichtern der drei Erschrockenheit, die angesichts betont übertriebener Mimik als ironischer Kommentar auf den Songtext gelesen werden kann, der den ‚Betrug‘ durch eine Frau thematisiert und in Kontrast zur Ehrlichkeit und Offenheit in der polyamoren Konstellation zwischen den dreien steht.

Dass hier ein US-amerikanischer Song zu hören ist, lässt sich als Hinweis auf die westlichen Ursprünge der Konzepte Monogamie und sexueller Untreue deuten, die über Kolonisierung nach Indien importiert wurden. Die Historikerin Durba Mitra zeigt in ihrem 2020 erschienenen Buch *Indian Sex Life. Sexuality and the colonial origins of modern social thought*, wie europäische, US-amerikanische und indische Sozialwissenschaftler:innen im 19. und 20. Jahrhundert Ideen einer abweichenden weiblichen Sexualität kreierten, um die Fortschrittlichkeit der indischen Gesellschaft zu beurteilen (vgl. Mitra 2020, S. 1–2, 13). Grundlegend hierfür waren laut Mitra die Theorien europäischer und US-amerikanischer Ethnologen, die die menschliche Evolution als Weiterentwicklung von ‚primitiven‘ zu ‚modernen‘ Gesellschaften verstanden und die verschiedenen „stages of civilization“ (ebd., S. 137) zentral von sexuellen Praktiken, insbesondere denen von Frauen, abhängig machten. Besondere Bedeutung kam dabei laut Mitra Monogamie zu, die „as the sole evolutionary force for positive change“ (ebd., S. 153) propagiert wurde. So stand „primitive promiscuity“ auf der niedrigsten Stufe der „stages of civilization“, während die patriarchale, monogame Ehe als „highest order of civilization“ (ebd., S. 142) angesehen wurde. Die Kontrolle über weibliche Sexualität wurde entsprechend als zentral für den ‚Fortschritt‘ Indiens angesehen und als Legitimation für immer strikere Formen patriarchaler Ehe genutzt (vgl. ebd., S. 143). In diesem Kontext fordert Padminis als aktives Subjekt angelegte Figur also nicht nur normative Genderhierarchien, sondern auch im Rahmen von Kolonisierung entwickelte Rassifizierungskonzepte und deren Verknüpfung mit Mononormativität und Sexismus heraus.

„When I touch you, my fingers search for him as well.“ – Debduttas und Kapils *polyqueer homosocial bond*

Schippers geht davon aus, dass in einer als *polyqueer homosocial bond* erzählten Dreiecksgeschichte, in der die beiden männlichen Figuren das Begehren der Frau zum jeweils anderen akzeptieren, eine „queer identification and closeness between the men“ (Schippers 2016, S. 125) entstehen kann. Auch in *3 On A Bed* bewirkt die polyamore Konstellation eine Veränderung der Beziehung zwischen Kapil und Debdutta und verschiebt diese auf dem Kontinuum zwischen Homosozialität und Homosexualität.

Zunächst wird das Verhältnis zwischen den beiden als überwiegend kumpelhaft inszeniert. Nach einem Gespräch, in dem Debdutta Kapil

mitteilt, dass er die Beziehung zu Padmini sofort beenden werde, wenn Kapil hiermit ein Problem habe, schlägt Kapil seinem besten Freund grob und betont lässig auf die Schulter, bevor die beiden gemeinsam gegen eine Wand urinieren und dabei dem jeweils anderen herausfordernde Blicke zuwerfen. Fröhliche extradiegetische Gitarrenmusik unterstreicht dabei die Abwesenheit von sexueller und/oder romantischer Spannung zwischen den beiden. Zugleich deutet sich schon in dieser Szene eine Verschiebung an: Debdutta sagt Kapil, dass dieser wissen solle, dass Debdutta trotz der Beziehung zu Padmini auch ihn liebe. Kapil ergreift hierauf liebevoll und fest Debduttas Hand. Ruth Vanita hat darauf hingewiesen, dass zwischen Homosozialität und Homoerotik in Indien im Vergleich zu westlichen Regionen eine größere Kontinuität und Fluidität besteht (Vanita 2002, S. 149, zit. nach Srinivasan 2013, S. 197). Körperkontakt zwischen Männern ist in Indien nicht im selben Maße homosexuell konnotiert, was sich beispielsweise an der Tradition des öffentlichen Händchenhaltens zwischen guten Freunden zeigt (vgl. Jadhav 2023). Srinivasan weist jedoch darauf hin, dass nichtsdestotrotz auch im indischen Kontext ein Unterschied zwischen Homosozialität und Homoerotik existiert (vgl. Srinivasan 2013, S. 197). Ich würde argumentieren, dass die Tatsache, dass der Handkontakt zwischen Debdutta und Kapil hier mit einer Großaufnahme hervorgehoben wird, die die einzige in der ganzen Szene ist und dadurch besonders hervorsteht, als erster Hinweis auf eine sich verändernde Beziehung zwischen den beiden Männern gelesen werden kann.

In der späteren Sexszene greift Debdutta Kapils Kopf, während beide Padmini küssen, wobei die Männer einen langen Blick tauschen. Anschließend streichelt auch Kapil Debduttas Kopf, woraufhin beide kurz innehalten und erneut intensiven Augenkontakt halten. Auf auditiver Ebene ist der Moment mit folgendem Dialog zwischen Debdutta und Kapil unterlegt:

- I only know that friendship has no vested interests. Nor is friendship bound by any limits. And that I can do anything for the sake of friendship.
- Love, friendship ... those are just tags. All human constructs that limit what we feel inside.

Die Grenzen zwischen Liebe und Freundschaft verschwimmen in der Beziehung zwischen Kapil und Debdutta ebenso wie die Grenzen zwischen ‚homosocial‘ und ‚homosexual‘. Dies wird auch an Kapils emotionaler Verfassung nach Debduttas Weggang gezeigt. Während Padmini und Kapil

vergeblich versuchen, Debdutta telefonisch zu erreichen, weinen beide, doch Kapils Traurigkeit tritt durch Großaufnahmen und lautes Weinen stärker in den Vordergrund. Als er Padmini mit zitternder Stimme fragt: "What have I ever done to him? Why is he so cruel to me?" nutzt er dabei exakt dieselben Worte wie Padmini, als sie in einer früheren Szene ihrem Frust über Kapils Distanziertheit Ausdruck verliehen hatte. Diese Parallelisierung deutet darauf hin, dass Kapil sich nun ebenso nach emotionaler und körperlicher Nähe zu Debdutta sehnt, wie sich Padmini vorher nach Nähe zu Kapil gesehnt hatte. Mit einer späteren Aussage macht Kapil diese Sehnsucht explizit: „When I touch you, my fingers search for him as well.“

Bevor Debdutta und Kapil wieder mit Padmini vereint werden, treffen sie sich an der Kolkata Station wieder und tauschen eine innige Umarmung aus. Die bengalische Version des von S. D. Burman für den Hindi-Film *Prem Pujari* (IN 1970) komponierten Liebesliedes „Prem Ke Pujari Hum Hai“, die die Szene auditiv untermalt, verleiht der Reunion der beiden einen romantischen Unterton. Kurz vorher ist aus dem Off Padminis Stimme zu hören, die in einem inneren Monolog eine Botschaft an Debdutta und Kapil formuliert, während sie *Hayavadana* – das Buch, das sie vorher mit „It's about a woman split between two men“ zusammengefasst hatte – ins Wasser gleiten lässt: „Hayavadana was never a book about a woman split between her two lovers, but her unending efforts to unite both.“ Die hierin angedeutete Rolle Padminis in der Beziehung der beiden Männer, die eben nicht – wie in den von Sedgwick analysierten Narrativen – darin besteht, diese gegen homosexuelles Begehren abzusichern, sondern vielmehr darin – wie Schippers' Konzept des *polyqueer homosocial bond* theoretisiert – zu diesem beizutragen, kommt auch in der Wiedervereinigung der drei zum Ausdruck. Hierbei schauen die Männer erst Padmini an und gestehen ihr in Gedichtform ihre Liebe, wobei Debdutta die „Pixie Dust“-Geste wiederholt, mit der Kapil Padmini zuvor imaginären Feenstaub ins Gesicht gepustet hatte. Die Wertschätzung, die die beiden Männer Padmini entgegenbringen, wird dabei erneut direkt an eine Ablehnung des Narrativs der konventionellen Dreiecksgeschichte mit mononormativ geprägter Konkurrenz zwischen zwei Männern um eine Frau gekoppelt: Die nächste Einstellung zeigt, wie *Hayavadana* weiter in den Fluss getrieben wird und schließlich darin untergeht. Bevor Debdutta und Kapil gemeinsam Padmini küssen, küssen sie einander,



Abbildung 3&4: Kapil und Debdutta küssen zuerst einander und dann gemeinsam Padmini.

wodurch eine wechselseitige Verbindung zwischen Padminis Subjektposition in der Beziehung und dem Kontinuum zwischen homosozialer und homosexueller Beziehung zwischen den beiden Männern zum Ausdruck kommt.⁴

⁴ 3 *On A Bed* wurde 2012 und somit während einer zwischenzeitlichen Dekriminalisierung von Homosexualität in Indien veröffentlicht. Schon vor der Entscheidung des Supreme Courts im Jahr 2018 hatte ein Urteil des High Courts Delhi von 2009 Section 377 für verfassungswidrig erklärt (vgl. Bhaskaran 2009), bevor dieses Urteil 2013 durch den Supreme Court wieder aufgehoben wurde (vgl. Monalisa 2013). Auch wenn über einen potentiellen Zusammenhang zwischen dieser vorübergehenden Dekriminalisierung von Homosexualität und der Kontinuität zwischen Homosozialität und Homosexualität in der Beziehung zwischen Kapil und Debdutta nur spekuliert werden kann, so fallen beide doch zumindest zusammen.

Wie Padminis Subjektposition lässt sich auch die Beziehung zwischen Kapil und Debducta nicht nur in Bezug auf Heteronormativität, sondern auch in Bezug auf Kolonisierung als Subversion lesen. Ruth Vanita und Saleem Kidwai zeigen in *Same-sex Love in India* anhand verschiedener präkolonialer literarischer Quellen auf, dass Homosexualität vor der Kolonisierung durch Großbritannien in Indien weitgehend toleriert wurde und Homophobie bis ins 19. Jahrhundert nur marginal vorhanden war (vgl. Vanita/Kidwai 2000, S. 194–217). Im 19. Jahrhundert begann die britische Kolonialmacht jedoch, westliche Vorstellungen von Homosexualität als Abnormalität und die heterosexuelle Ehe als einzig akzeptable Form von Sexualität auf die indische Kolonie zu übertragen (vgl. ebd., S. 194–96). Besondere Bedeutung weisen Vanita und Kidwai der Einführung von Section 377 des Indian Penal Codes zu, das ab 1861 Homosexualität als „Sodomie“ kriminalisierte (vgl. ebd., S. 195). Suparna Bhaskaran und Leela Gandhi kritisieren vor dem Hintergrund dieser Geschichte Diskurse, die Heterosexualität fälschlicherweise als „Indian tradition“ (Bhaskaran 2002, S. 16, Gandhi 2002, S. 87) und queeres Begehren als „Western import“ (Gandhi 2002, S. 87) bezeichnen (vgl. auch Vanita/Kidwai 2000, S. xxiv). Section 377 wurde 2018 nach jahrelangem Aktivismus queerer Gruppen in Indien durch den indischen Supreme Court für verfassungswidrig erklärt und Homosexualität damit entkriminalisiert (vgl. Arora/Sylvia 2023, S. 1). Die lang andauernde Kriminalisierung und gesellschaftliche Ächtung von Homosexualität spiegelt sich jedoch in der indischen Filmgeschichte wider. Als erster Film mit expliziter Darstellung von queerer Sexualität gilt Deepa Mehtas *Fire* (*Fire – Wenn Liebe Feuer fängt*, CA 1996), gegen den – ebenso wie gegen den später erschienenen *Girlfriend* (IN 2004) – von Vertreter:innen rechtskonservativer Gruppen in Indien heftig protestiert wurde (vgl. Dasgupta 2012, S. 3; Patel 2002, S. 225; Vanita/Kidwai 2000, S. xxiii-xxiv).

Mithilfe queerer Lesarten wurden jedoch auch populäre indische Filme mit heterosexuellen Charakteren für eine queere Zuschauer:innenschaft angeeignet. Im Zentrum dieser kulturellen Praxis standen und stehen dabei insbesondere *buddy movies* über intensive Männerfreundschaften, die ein starkes homoerotisches Begehren zwischen den Protagonisten erkennen lassen, über weibliche Nebencharaktere jedoch deren Heterosexualität betonen (vgl. Arora/Sylvia 2023, S. 2–3). Rohit K. Dasgupta stellt diese narrative Struktur auch für neuere populäre Hindi-Filme mit Dreiecksgeschichte zwischen zwei Männern und einer Frau wie *Kal Ho Naa Ho* (*Lebe und Denke Nicht an Morgen*, IN 2004) und *Dostana* (*Echte Freunde – Dostana*, IN 2008) fest, die die Möglichkeit von Homosexualität und homoerotischem

Begehren offener darstellen und positiver konnotieren, am Ende aber dennoch die Heterosexualität ihrer Protagonisten betonen (vgl. Dasgupta 2012, S. 10). In Kapils und Debduttas Beziehung zeigt sich stattdessen eine Kontinuität zwischen Homosozialität und Homosexualität, die im Kontrast zu solchen populären Narrativen steht.

Ausblick: „Our dream. Our new world.“

In meinem Artikel habe ich gezeigt, dass der Bruch mit der Erzählkonvention einer „woman split between two men“ in *3 On A Bed* und die Hinwendung zu einem polyamor strukturierten Narrativ nicht nur Mononormativität herausfordert. Vielmehr werden gerade durch den Bruch mit Mononormativität auch Heteronormativität und koloniale Rassifizierung herausgefordert.

Mithilfe von Schippers' Konzept des *polyqueer homosocial bond* konnte ich herausarbeiten, dass die männlichen Figuren Kapil und Debdutta durch ihre Weigerung, entsprechend mononormativer Vorstellungen um die Liebe der weiblichen Figur Padmini zu konkurrieren, mit der Objektifizierung der weiblichen Figur brechen, die in den von Sedgwick beschriebenen konventionellen Dreiecksgeschichten zum Ausdruck kommt. Stattdessen zentrieren die Figuren und die Inszenierung die Subjektposition von Padmini. Durch den Bruch mit Mononormativität ergibt sich zudem eine Kontinuität zwischen Homosozialität und Homosexualität in der Beziehung zwischen Kapil und Debdutta. Entgegen der Dynamik in mononormativ strukturierten Dreiecksnarrativen wird diese Kontinuität nicht durch die Liebe zur selben Frau unterbrochen, sondern gerade erst durch diese hergestellt. Indem ich in meine Analyse die Verbindungen zwischen Kolonialismus, Rassismus, Sexismus und Mononormativität in Indien einbezogen und Schippers' Konzept entsprechend ergänzt habe, konnte ich außerdem zeigen, dass der polyamoren Beziehungskonstellation auch in Bezug auf koloniale Rassifizierung ein subversives Moment innewohnt.

Zu guter Letzt möchte ich auf zwei Aspekte hinweisen, deren nähere Untersuchung mir an dieser Stelle nicht möglich ist, jedoch hoch interessant erscheint. Der erste Aspekt bezieht sich auf die Figur Kapil, dessen Interesse an körperlicher und emotionaler Intimität mit Padmini sich erst dann richtig zu entwickeln beginnt, als sie diese Intimität mit Debdutta teilt. Nachdem Kapils Zuneigung zu Padmini zu Beginn des Films von einer gewissen Distanziertheit geprägt ist und er auf ihren ersten Kuss mit Debdutta zunächst betroffen reagiert, zeigt er später enthusiastische

Zuneigung Padmini gegenüber und stellt dabei eine Verbindung zu ihrer Beziehung mit Debdutta her („I'm getting too much seduced by you guys“). Nach der gemeinsamen Sexszene beschreibt Kapil eine polyamore Beziehung, die ihm vor Jahren in einem Traum erschienen war: „Two guys were kissing a single girl. Together. I was one of them but I never knew who the other two were.“ Die Beschreibung des Traums kann als Äußerung eines lang gehegten Begehrens nach einer polyamoren Beziehung gelesen werden. Kapils Begehren entwickelt bzw. intensiviert sich also scheinbar gerade durch die Dreierkonstellation. Da der Ausgangspunkt von Schippers' *polyqueer homosocial bond* die zunächst unabhängig voneinander bestehenden Gefühle zweier Männer zu einer Frau sind, lässt sich Kapils Begehren mit dem Konzept nicht beleuchten, könnte aber im Rahmen weitergehender Untersuchungen des Films analysiert werden.

Der zweite Aspekt, auf den ich hinweisen möchte, ist die Übertragung des Beziehungskonzepts Polyamorie auf größere gesellschaftliche Zusammenhänge, die in *3 On A Bed* über Dialog und Ästhetik stattfindet und ein antinormatives Potential besitzt, das wie Kapils Begehren nach Polyamorie über den Rahmen meiner Analyse hinausgeht. So beschreibt Kapil beispielsweise, dass sein Traum, in dem zwei Männer zusammen eine Frau küssen, sich nicht nur darin erschöpfte: „The dream was of a new world. A world where love is not so selfish that loving does not mean not loving anyone else.“ In einer kurz darauf folgenden Einstellung sitzen die drei Protagonist:innen nebeneinander vor dem Hindutempel Konnagar Baro Mandir.



Abbildung 5: Kapil, Padmini und Debdutta vor dem Konnagar Baro Mandir.

Als Padmini auf Debduttas an Kapil gerichtete Aussage: „I'll be the first martyr for your dream – your new world“ erwidert: „Our dream. Our new world“, blicken die Protagonist:innen nur knapp an der Kamera vorbei bzw. direkt in sie hinein, wodurch sie auch die Zuschauenden ansehen und dazu einladen, über gesellschaftliche Transformation durch ein neues Verständnis von Liebe nachzudenken (Abb. 5). Die beschriebene filmästhetische Politisierung von Polyamorie in *3 On A Bed* ließe sich beispielsweise als potentieller Bruch mit polynormativen Diskursen untersuchen, die eine Form von Polyamorie propagieren, die abgesehen davon, dass mehr als zwei Erwachsene an einer Beziehung beteiligt sind, eine „assimilationist strategy“ (Wilkinson 2009, S. 247) verfolgen, statt sich im Sinne einer queeren Politik für eine transformierte Gesellschaft einzusetzen. Der extradiegetische Einsatz einer instrumentalen Geigenversion von „Over the rainbow“, dessen Lyrics in der Originalversion den Traum von einer anderen, besseren Welt thematisieren, legt in der erwähnten Szene jedenfalls nahe, dass die „new world“ von Padmini, Kapil und Debdutta auch über die Ablehnung von Heteronormativität und Kolonialismus hinaus einen utopischen Charakter hat. Weitere Analysen des Films könnten diesen gezielt in den Blick nehmen.

Quellenverzeichnis

- Agnes, Flavia. 1995. „Hindu Men, Monogamy and Uniform Civil Code“. In: *Economic and Political Weekly*, 30(50): 3238–44.
- Arora, Anupama und Nikki P. Sylvia. 2023. „'Just Like Everyone Else': Queer Representation in Postmillennial Bollywood“. In: *Feminist Media Studies*: 1–15.
- Banerji, Rita. 2008. *Sex and Power. Defining History, Shaping Societies*. New Delhi: Penguin Books.
- Barker, Meg und Darren Langdridge. 2010. „Whatever Happened to Non-Monogamies? Critical Reflections on Recent Research and Theory“. In: *Sexualities* 13(6): 748–72.
- Bauer, Robin und Marianne Pieper. 2014. „Polyamorie: Mono-Normativität – Dissidente Mikropolitik – Begehren als transformative Kraft?“ *Journal für Psychologie* 22 2014 (1): 1–35.
- 2005. „Polyamory und Mono-Normativität. Ergebnisse einer empirischen Studie über nicht-monogame Lebensformen.“ In *Mehr als eine Liebe – Polyamouröse Beziehungen*, herausgegeben von Laura Méritt, Traude Bührmann, Najda Boris Schefzig, 59–69. Berlin: Orlanda.

- Bhaskaran, Deepti. 2009. „Delhi high court decriminalizes homosexuality“. In: *Mint*. Letzter Zugriff am 25.05.2025.
<https://www.livemint.com/Politics/sl3bjL7PX8MzUeOhPGejyl/Delhi-high-court-decriminalizes-homosexuality.html>.
- Bhaskaran, Suparna. 2002. „The Politics of Penetration. Section 377 of the Indian Penal Code.“ In *Queering India: Same-Sex Love and Eroticism in Indian Culture and Society*, herausgegeben von Ruth Vanita, 15–29. New York: Routledge.
- Dasgupta, Rohit K. 2012. „The Queer Rhetoric of Bollywood: A Case of Mistaken Identity.“ In: *InterAlia: A Journal of Queer Studies* 7: 1–13.
- Gandhi, Leela. 2002. „Loving Well. Homosexuality and Utopian Thought in Post/Colonial India“. In *Queering India: Same-Sex Love and Eroticism in Indian Culture and Society*, herausgegeben von Ruth Vanita, 87–99. New York: Routledge.
- Haritaworn, Jin, Chin-ju Lin und Christian Klesse. 2006. „Poly/Logue: A Critical Introduction to Polyamory“. In *Sexualities*, 9(5): 515–29.
- Jadhav, Sakshi Garg. 2023. „Beyond Bromance: The Beautiful Tradition of Indian Men Holding Hands“. In: *The Merge*. Letzter Zugriff am 25.05.2025.
<https://www.themerge.in/post/the-beautiful-tradition-of-indian-men-holding-hands>.
- Jain, Rupam. 2024. Indian state's polygamy ban divides some Muslim women. Reuters, 04.07.2025.
<https://www.reuters.com/world/india/indian-states-polygamy-ban-divides-some-muslim-women-2024-02-11/>.
- Karnad, Girish Raghunath. 2002. *Hayavadana*. New Delhi: Oxford University Press [1971].
- Khan, M. A. Muqtedar und Rifat Binte Lutful. 2021. „Emerging Hindu Rashtra and Its Impact on Indian Muslims“. In *Religions* 12(9): 693.
- Kidwai, Saleem und Ruth Vanita. 2000. *Same-Sex Love in India. Readings from Literature and History*. New York: Palgrave.
- Laufenberg, Mike. 2022. *Queere Theorien zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Mazumdar, Shubhankar. 2012. „3 on a bed: India's first polyamoric film – A Review“. In *Captain Nemo's Diurnal*. Letzter Zugriff am 25.05.2025.
<https://shubhankarm.wordpress.com/2012/03/26/3-on-a-bed-indias-first-polyamoric-film-a-review/>.

- Meyer, Stephenie. 2005. *Twilight*. New York: Little, Brown and Co.
- Mitra, Durba. 2020. *Indian Sex Life: Sexuality and the Colonial Origins of Modern Social Thought*. Princeton, New Jersey/Woodstock, Oxfordshire: Princeton University Press.
- Monalisa. 2013. „Supreme Court upholds Section 377 criminalizing homosexual sex.“ In *Mint*. Letzter Zugriff am 25.05.2025.
<https://www.livemint.com/Politics/FHDQgyB2jRJMsOlNCQrkgL/Supreme-Court-to-rule-on-legality-of-gay-sex-today.html>.
- Patel, Geeta. 2002. „On Fire. Sexuality and Its Incitements.“ In *Queering India: Same-Sex Love and Eroticism in Indian Culture and Society*, herausgegeben von Ruth Vanita, 222–33. New York: Routledge.
- Rubin, Gayle S. 2012. „Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality“. In: *Deviations*. Duke University Press, 137–81 [1984].
- Schippers, Mimi. 2016. *Beyond Monogamy. Polyamory and the Future of Polyqueer Sexualities*. New York: New York University Press.
- Schippers, Mimi. 2019. *Polyamory, Monogamy, and American dreams. The Stories We Tell about Poly Lives and the Cultural Production of Inequality*. London/New York: Routledge/Taylor & Francis Group.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1985. *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York/Chichester, West Sussex: Columbia University Press.
- Srinivasan, Rama. 2013. „Queer Times in Bollywood“. In: *Routledge Handbook of Indian Cinemas*, herausgegeben von K. Moti Gokulsing und Wimal Dissanayake, 193–205. London/New York: Routledge/Taylor & Francis Group.
- Suri, Manveena und Jack Bantock. 2022. „Landmark Indian court ruling says rape includes marital rape and extends abortion rights to 24 weeks“. CNN World. Letzter Zugriff am 25.05.2025.
<https://edition.cnn.com/2022/09/29/asia/india-supreme-court-marital-rape-abortion-intl/index.html>.
- Tagore, Rabindranath. 2005 [1916]. *Chaturanga*. New Delhi: Sahitya Akademi.
- Vanita, Ruth. 2002. „Dosti and Tamanna: Male-Male Love, Difference, and Normativity in Hindi Cinema“. In *Everyday Life in South Asia*,

herausgegeben von Diane P. Mines and Sarah Lamb, 146–58,
Bloomington: Indiana University Press.

Wilkinson, Eleanor. 2009. „What's Queer about Non-Monogamy Now?“ In *Understanding Non-Monogamies*, herausgegeben von Meg Barker, Darren Langdridge, 243–54, New York: Taylor & Francis.

Filme

3 on a Bed. 2012. Rajdeep Paul, Sarmistha Maiti. Indien: Satyajit Ray Film & Television Institute (SRFTI).

Dostana. 1980. Raj Khosla/Yash Johar. Indien: Dharma Productions.

Dostana. 2008. Tarun Mansukhani/Yash Johar, Karan Johar. Indien: Dharma Productions.

Fire. 1996. Deepa Mehta/Bobby Bedi. Kanada: Kaleidoscope Entertainment.

Girlfriend. 2004. Karan Razdan/Pammi Baweja. Indien: Baweja Movies.

Kal Ho Naa Ho. 2004. Nikhil Advani/Yash Johar. Indien: Dharma Productions.

Prem Pujari. 1970. Dev Anand. Indien: Navketan Films.

Sangam. 1964. Raj Kapoor. Indien: Mehboob Studio Filmistan.

The Other Man. 2008. Richard Eyre/Frank Doelger, Michael Dreyer, Tracey Scofield. Großbritannien/USA: Rainmark Films.

Abbildungsverzeichnis

Alle Abbildungen sind entnommen aus dem Film *3 on a Bed*. 2012. Rajdeep Paul, Sarmistha Maiti. Indien: Satyajit Ray Film & Television Institute (SRFTI).

Abbildung 1. *Padmini (Mitte) fasst für Debdutta (links) und Kapil (rechts) die Handlung von Hayavadana von Girish Karnad zusammen.*

Abbildung 2. *Padmini beim Sex mit Debdutta und Kapil.*

Abbildungen 3 und 4: *Kapil und Debdutta küssen zuerst einander und dann gemeinsam Padmini.*

Abbildung 5: *Kapil, Padmini und Debdutta vor dem Konnagar Baro Mandir.*

Autorin

Johanna Böther (sie/ihr), wiss. Mitarbeiterin JGU Mainz, M.A. Filmwissenschaft (2024, JGU), B.A. Filmwissenschaft/Kunstgeschichte (2020, JGU). Der Artikel wurde aus der Masterarbeit *Queere Potentiale filmischer Inszenierungen von Polyamorie*, betreut von Dr. Sarah Horn, konzipiert.

Period Power: Queerfeministische und dekoloniale Perspektiven auf Menstruation

Xenia Waporidis

Abstract

Dieser Text ist aus der Sicht einer Menstruierenden verfasst und analysiert global bestehende Menstruationstabus. Der Artikel befasst sich mit Menstruation aus queerfeministischer Perspektive als soziales, politisches und kulturelles Machtfeld. Anhand historischer Narrative, globaler Praktiken sowie medialer und aktivistischer Repräsentationen wird gezeigt, wie menstruierende Körper diszipliniert, unsichtbar gemacht oder stigmatisiert werden. Der Fokus wird anschließend auf den Dokumentarfilm *Long Line of Ladies* (2022) gelegt, um die kontrastreiche Indigene Perspektive auf Menstruation darzulegen.

Menstruation, Dokumentarfilm, Period Power, Dekolonisierung

To bleed or not to bleed

DER *MENSTRUAL Hygiene Day* der United Nations steht am 28. Mai 2025 unter dem Motto „Together for a #PeriodFriendlyWorld“.¹ Wie jedes Jahr macht die international agierende Organisation auf prekäre Infrastrukturen aufmerksam, die insbesondere Menstruierende in Ländern wie z.B. Indien, Nepal oder Pakistan betrifft. Nicht nur Ressourcen wie Wasser, Sanitäreanlagen, Hygieneprodukte und -konzepte fehlen, sondern auch das Wissen über biologische Körpervorgänge, die mit dem Ablauf der Menstruation zusammenhängen (vgl. Lahiri-Dutt 2020, S. 1165). Das hat Folgen: Schulmädchen in Indien verpassen circa 20% des Unterrichts oder brechen die Schule nach eintreten ihrer ersten Menstruation ab, circa 70% indischer Mütter empfinden Menstruation als dreckig und schambehaftet (ebd., S. 16). Scham, soziale Ausgrenzung und verminderte Bildungschancen treffen Menstruierende in Indien besonders hart. Der Dokumentarfilm *Period. End*

¹ United Nations. 2025. „Menstrual Hygiene Day 2025: Bridging Gaps in Dignity, Data and Investment“. Unwater. Letzter Zugriff am 14.08.25. <https://www.unwater.org/news/menstrual-hygiene-day-2025-bridging-gaps-dignity-data-and-investment>.

of *Sentence* der iranisch-amerikanischen Regisseurin Rayka Zehtabchi thematisiert dies und begleitet dabei eine Gruppe von Frauen, die mit Hilfe einer Maschine im Dorf Hapur (circa 60 Kilometer entfernt von der Hauptstadt Neu-Delhi) ihre eigenen Baumwollbinden herstellen, verkaufen und dabei gegen das Menstruationstabu in ihrer Community ankämpfen. Die Scham über das Thema Menstruation sowie Ekel und Unwissen werden im Film besonders deutlich. Ähnliches erleben nepalesische Menstruierende, die während ihrer Periode durch den *Chhaupadi* Brauch² extreme soziale Isolation in abgelegenen Menstruationshütten erfahren (vgl. Parker 2024, S. 7). In den spärlich erbauten Hütten ohne Verriegelung und Fenster erleben die Isolierten häufig sexualisierte Gewalt durch Eindringlinge oder lebensgefährliche Verletzungen durch Schlangen- und Skorpionbisse (ebd.) *Chhaupadi* steht jedoch nicht nur für eine rein physische Isolation der Blutenden, sondern symbolisiert eine gesellschaftlich tiefverwurzelte, vor allem religiöse Ablehnung des menstruierenden und weiblichen Körpers im hinduistischen Glauben, welcher als unrein und unglückbringend angesehen wird (ebd., S.8). Das beschriebene Menstruationstabu lässt sich jedoch nicht nur auf Länder des Globalen Südens reduzieren. In Deutschland zeigen sich die Menstruationsbarrieren anders: Laut einer Umfrage fühlen sich circa ein Drittel der Befragten während der Menstruation unrein. Circa 29% empfinden die Menstruation als so unangenehm, dass sie lieber zuhause bleiben als verschmutzte (oder gar fehlende) öffentliche Toiletten nutzen zu müssen, circa 97% fürchten sich vor sichtbaren Blutflecken auf der Kleidung und bezeichnen dies als Worst Case Scenario.³ Auch medial führt das Thema Menstruation immer wieder zu peinlichen Fauxpas, darunter auch die brillante Geschäftsidee der *Pinky Gloves*⁴, welche bei der deutschen TV-Sendung *Höhle der Löwen* auf dem Fernsehsender Vox im Jahr 2021 gewann (und damit 30.000 Euro Startkapital), jedoch kurze Zeit später nach feministischem Aufschrei wieder eingestellt wurde. „Wir hören auf mit #pinky“, lautete es in einem emotionalen Instagrampost des deutschen Investors und

² Der Brauch ist offiziell seit 2018 von der nepalesischen Regierung verboten, wird jedoch weiterhin insbesondere in dörflichen Gegenden praktiziert. Das Bemerkenswerte: Nicht nur männliche Familienmitglieder fordern von den Menstruierenden in ihrer Familie den Rückzug in besagte Hütten – auch Betroffene selbst wählen die Isolation. Gründe hierfür können beispielsweise internalisierte Misogynie sein sowie eine tiefe religiöse Überzeugung (vgl. ebd.).

³ Periodenarmut, Tabus und fehlendes Wissen: Menstruation in Deutschland. 2021. „Menstruation im Fokus: Erfahrungen von Mädchen und Frauen weltweit“. Plan International. Letzter Zugriff am 14.08.25. <https://www.plan.de/menstruation-im-fokus.html>.

⁴ Pinky Gloves sollten als pinkfarbene Einmalhandschuhe aus Plastik für Menstruierende eine Hilfe darstellen, um Tampons (eher weniger Binden), diskret und säuberlich entsorgen zu können.

Unternehmers Ralf Dümmel, der, wie er schrieb, keinen „natürlichen Prozess“ tabuisieren wollte.



Abbildung 1: Instagram-Post von Ralf Dümmel.

Doch wie kann es zu einer „#PeriodFriendlyWorld“ kommen, in der wir in Ruhe bluten – oder eben nicht bluten können? Schließlich sind nicht alle Menschen, die menstruieren, Frauen und nicht alle Frauen menstruieren. Doch kaum ein Thema mobilisiert patriarchale Disziplinierungsversuche, binäre Weiblichkeitsideale sowie identitätspolitische Kämpfe wie Menstruation. Ginge es nämlich nach der weltbekannten und transfeindlichen Autorin Joanne K. Rowling, sei Menstruation ein Vorgang, den nur Cis-Frauen erleben und der sie in ihrer Weiblichkeit ausmache. Die inklusive Umschreibung *people who menstruate* stieß Rowling übel auf, als sie im Jahr 2020 einen Twitter-Post über *Covid 19* im Zusammenhang mit Menstruationsgesundheit teilte. Abb. 2, seither hat sie es sich zur Aufgabe gemacht, auf der rechtskonservativen Plattform X ihre transfeindlichen Ansichten zu verbreiten. Sprache gilt also nicht nur als mächtiges Tool bei der Ausgrenzung und Inklusion von Geschlechtervielfalt in Bezug auf Menstruation, auch bei der Umschreibung des Prozesses selbst gibt es Wege, das Wort Periode zu umgehen: „Erdbeerwoche“ (auch: „la saison de fraises“ auf Französisch), „Besuch von Tante Rosa“, „die rote Welle“, „Mens“, „Mensies“, „Perri“ uvm. sind die Gängigsten.



Abbildung 2: X-Post von Joanne K. Rowling.

Im Kontrast zur Sprachlosigkeit, Scham und Stigmatisierung steht noch eine weitere Perspektive auf Menstruation: Die dekoloniale Perspektive, wie sie im Dokumentarfilm *Long Line of Ladies* (2022), ebenfalls von Rayka Zeh-tabchi in Kooperation mit der Indigenen Filmemacherin Shandiin Tome entsteht. Hauptakteurin des Films ist die dreizehnjährige Athy, die ihre erste Periode erlebt und somit ihrer Indigen-geprägten *Flower Dance* Zeremonie entgegenfiebert. Athy und ihre Familie entstammen der Indigenen Gemeinschaft der Karuk und bereiten Athy auf die traditionelle, lebensweisende und ermächtigende Zeremonie vor. Welche Bedeutung die dekoloniale Perspektive auf Menstruation hat und wie sie filmisch inszeniert ist, wird im Folgenden genauer besprochen.

Menstruelle Mythen

Wie Menstruation zu einem Thema wurde, über das bis heute nicht gerne offen gesprochen wird, lässt sich durch eine Zurückverfolgung bis in die frühe Antike veranschaulichen, eine Zeit, in der *weiße* und männliche Denker über die Vorgänge der Periode spekulierten. Bereits Aristoteles

verstand die Frau als „nicht fertig gewordenen Mann“ und bewertete Menstrualblut als unterlegenes Äquivalent zum männlichen Samen (vgl. Schlehe 1987, S. 14). Basis seiner Argumentation war die generelle Annahme der physischen sowie geistigen Unterlegenheit und Schwäche des weiblichen Körpers (ebd.). Der Römer Plinius, auch bekannt als ‚Plinius der Ältere‘, vervollständigte im ersten Jahrhundert nach Christus die misogynen Haltung von Aristoteles: Menstruation galt für ihn als giftig und Unheil für Mensch und Umwelt, ausgehend vom weiblichen Körper, besonders dann, wenn dieser noch „jungfräulich“ war (ebd.). Auch der christliche Glaube half Menstruation nicht zu einem besseren Image. So riet z.B. Moses im Alten Testament vorrangig Männern dazu, sich von Menstruierenden fernzuhalten und bezeichnete den Vorgang des Blutens als Fluch, welcher Frauen für die „Sünden Evas“ als Strafe auferlegt wurde (ebd., S. 17.). Durch die Schriften des Arztes Paracelsus (1493-1541) entstand eine neue Verzweigung von Frau, Gift (durch Menstruation) und: Hexenverfolgung.⁵ Paracelsus begründete seine Haltung durch bestimmte Merkmale, die er als „hexisch“ ansah, wie z.B.: ein fehlendes Urteilsvermögen der Blutenden, eine veränderte Sprache und Artikulation sowie ein böser Blick (ebd., S.18). Nach Paracelsus sei Menstruation einer der Gründe, weshalb Frauen einen Pakt mit dem Teufel⁶ eingingen und zur Hexerei kamen (ebd.). Auch in Bezug auf die Menopause hatte der Arzt eine Theorie – Frauen seien noch anfälliger für Hexerei, da ihr „monatlicher Ausfluss von Melancholie“ nicht mehr stattfände (ebd., S.19). Mit diesem Urteil legte Paracelsus eine weitere Basis für Hexenverfolgungen, bei der die Mehrzahl der Beschuldigten häufig der bäuerlichen Unterschicht angehörten, alt, verwitwet und dadurch besonders vulnerabel und „unbrauchbar“ für kommende kapitalistische Zwecke waren (vgl. Silvia Federeci 2020, S. 214f.). Mit erhöhtem Handelsaufkommen des 19. und 20. Jahrhunderts festigte sich das binäre Geschlechtersystem von Mann und Frau und damit auch die klassische Rollenverteilung im Industriezeitalter. Während der Mann als kulturgewandt und entwicklungsfähig angesehen wurde, erhielt die Frau lediglich das Attribut „nachahmungsfähig“ (vgl. Schlehe 1987, S.20). Um Frauen von einem höheren Bildungsstatus fernzuhalten, wurden sie mit dem Glauben an gesundheitliche

⁵ Die Hexenverbrennungen- und Verfolgungen des 14. Bis 16. Jahrhunderts wurden z.B. als „Neun Millionen Menstrualmorde“ bezeichnet (vgl. Shuttle/Redgrove zitiert nach Judith Schlehe 1987, S.18). Diese Bezeichnung ist umstritten, da das Thema Hexenverfolgung aufgrund seiner Komplexität von sozialen, kapitalistischen und religiösen Zusammenhängen größeren Raum benötigt.

⁶ Mona Chollet merkt hier in ihrem Buch *Hexen, die unbesiegte Macht der Frauen* an: „War dieser Teufel etwa die Unabhängigkeit?“ und spielt damit auf die Bestrebungen der beschuldigten Frauen nach Körperautonomie an, welche ihnen durch die Vorwürfe der Hexerei genommen wurden (vgl. 2020, S. 77).

Probleme eingeschüchtert – so hielt sich die Annahme, Bildung führe im Gehirn beim Lernen zu einem erhöhten Blutverbrauch, sodass durch die zusätzliche Menstruation Blutarmut entstehen könne. Lohn und Sorgearbeit waren davon natürlich ausgeschlossen (ebd., S. 27f.). Mit der Festigung des Kapitalismus zeigt sich, dass eine körperliche Disziplinierung der Frau in patriarchale Normen und Rollenverteilungen erzwungen wurde, um ihre Arbeitskraft und Reproduktion in kapitalistischen Strukturen als naturgegeben zur Verfügung stehend darzustellen (ebd., S. 20). Der dabei gelegte Fokus auf körperliche Vorgänge wie Menstruation und auch Reproduktion fungiert bis heute als Projektionsfläche für misogynen Kontrollfantasien,⁷ wie es aktuell besonders in den USA, Ungarn und Polen zu beobachten ist. Mit dieser Vorgeschichte des Menstruationstabus erscheint die Etablierung einer *#PeriodFriendlyWorld* umso schwieriger. Doch auch hier zeigt *Long Line of Ladies* einen Zugang, welcher sich angstfrei und entmystifiziert präsentiert: Die Vorbereitungen für die Zeremonie beschäftigen die gesamte Familie von Athy, auch die männlichen Mitglieder. Insbesondere Athys Vater erfüllt die Menstruation seiner Tochter in Anbetracht der brutalen Kolonialvergangenheit mit Stolz statt Ekel. Athys Periode wird als Wegweisung statt Einschränkung und Fluch verstanden.

Critical Menstrual Movement



Abbildung 3: Facebook-Post von Rupi Kaur.

⁷ Der Gynäkologe Norman Jeffcoate bezeichnet im Jahr 1975 Menstruation und eine ausbleibende Schwangerschaft als „weeping of a disappointed uterus“ (vgl. Norman Jeffcoate zitiert nach Sophie Laws 1990, S. 93). Eine nicht ausgelebte Schwangerschaft glich somit einem Zeichen verfehlter weiblicher Bestimmung, welche mit Abtreibung gleichgestellt und eine Bedrohung des evolutionären und somit auch kapitalistischen Fortschritts verkörperte (vgl. Schlehe 1987, S. 26f.).

Die Sichtbarmachung von Menstruationstabusierung findet sich nicht nur in Dokumentarfilmen, sondern auch in aktivistischen und künstlerischen Arbeiten. Die aufklärerischen Versuche lassen sich dem global etablierten *menstrual movement* zuordnen, welche kreative FLINTA*-Gegenproteste auf multimediale Weisen skizzieren. Hervorzuheben ist beispielsweise ein Instagram-Post der erfolgreichen Autorin Rupi Kaur aus dem Jahr 2015, welcher von der Plattform gelöscht wurde, da er sie im Bett liegend mit Blutflecken auf ihrer Hose und Bettwäsche zeigte. Die Löschung verursachte eine der populärsten Diskussionen zum Thema *period shaming* auf sozialen Medien und wurde als tiefsitzender Mechanismus patriarchalen Schweigens um Menstruation angesehen (vgl. McHugh 2020, S. 411). Im gleichen Jahr entschied die Läuferin Kiran Gandhi beim Londoner Marathon

≡ FASHION

STYLE ▾ BEAUTY ▾  TRAVEL SUBSCRIBE NEWSLETTER 



PHOTOGRAPHY VIA KIRAN GANDHI

HEALTH

Kiran Gandhi ran a marathon tampon-free, but are there better ways to fight period shaming?

By Kelly Dougher Date August 10, 2015

Abbildung 4: Kiran Gandhi beim Londoner Marathon (rechts).

ohne Hygieneschutz während ihrer Menstruation teilzunehmen, wodurch sie den Akt des *free bleedings* etablierte und mit sichtbaren Blutflecken zu

erkennen war (vgl. Bobel/Fahs 2020, S. 1006). Menstrationsforscher*innen bezeichnen Kauris und Ghandis Entscheidungen als neuen, aktivistischen und politischen Umgang mit Menstruation im 21. Jahrhundert, welcher vor allem Sichtbarkeit und Normalisierung fordert (ebd.). Auch fotografische Repräsentationen von Menstruation wie das deutsche Projekt *how we bleed*⁸ von Franziska Lange bricht mit starren Menstruationstabus: Die Fotokollektionen der Künstlerin umfassen explizite Abbildungen von Menstruationsblut, welche ihr Teilnehmer*innen aus verschiedenen Alltagssituationen zugesendet haben. Ziel ihrer Arbeiten sei es, offen über das Thema Periode zu sprechen, ohne Scham und Ekel. Der Kampf gegen die Stigmatisierung von Menstruation und damit verbundener Menstruationsgesundheit lässt sich auch historisch schon zu Beginn der zweiten Frauenbewegung verorten. Im Jahr 1970 veröffentlichte das *Boston Women's Health Book Collective* ein feministisches Handbuch über den weiblichen Körper mit dem Titel *Women and their Bodies*. Das Kollektiv entstand durch eine Gruppierung des *Women's Liberation Movement*. Insbesondere die 1970er und 1980er verzeichneten einen Anstieg an aktivistischem Umgang mit Menstruation und weiblichen Körperbedürfnissen (vgl. Bobel 2010). Als Motivation galten die prekären medizinischen Kenntnisse aufgrund geschlechtlicher Ungleichheiten und die anhaltende Fokussierung auf Männergesundheit, welche das Kollektiv auf kapitalistische und patriarchale Weltordnungen zurückführte (vgl. Musser 2007, S. 93). Autor*innen von *Women and their Bodies* füllten durch das Handbuch eine Leerstelle mit Wissen über weibliche Körpervorgänge und förderten damit Autonomie und Selbstwirksamkeit. Beispielsweise wurde die Sicherheit von Hygieneprodukten während der Menstruation aufgrund von Fällen des *toxic shock syndrome*⁹ in Frage gestellt, weshalb mehr Transparenz von der *FemCare* Industrie gefordert wurde (vgl. Bobel 2010, S. 42). Heutzutage fordern Aktivist*innen mehr Forschung und Sichtbarkeit für die Krankheit Endometriose, welche mit starken chronischen Schmerzen und in vielen Fällen mit regelmäßigen Krankenhausaufenthalten einhergeht.¹⁰ Kritische Stimmen

⁸ Siehe Lange, Franziska. 2021. „How we bleed: Ein dokumentarisches Fotoprojekt über Menstruation“. Letzter Zugriff am 14.08.25. <https://www.howwebleed.org/>.

⁹ Das toxic shock syndrome (kurz: TSS) ist eine lebensbedrohliche bakterielle Infektion, welche grippeähnliche Symptome hervorruft und Blutdruckabfall, Organversagen und im schlimmsten Fall den Tod zur Folge hat. Im Jahr 1980 wurden ca. 800 TSS-Fälle im Zusammenhang mit der Nutzung von Tampons bekannt (vgl. Nancy K. Reame 2020, S. 687).

¹⁰ Beim Thema Endometriose braucht es eine umfassende und sensible Herangehensweise, insbesondere medizinische Forschung und Versorgung muss verbessert werden. Dieser Text greift die Krankheit nur kurz auf. Filmregisseurin Shannon Cohn verhandelt das Thema Endometriose z.B. in ihren Dokumentarfilmen *Endo What?* (2016) und *Below the Belt* (2023).

bezeichnen die Krankheit als feminisierte unsichtbare Behinderung und bemängeln den medizinischen Fokus bei der Behandlung auf die Instandhaltung der Fruchtbarkeit durch die Verschreibung von Hormonpräparaten, statt auf das Schmerzmanagement (vgl. Hyunjin Seo et. al., S. 7; vgl. Jones 2016, S. 555). Künstlerischer Menstruationsaktivismus etablierte sich 1971 bereits durch die Künstlerin Judy Chicago mit ihrer auf schwarz-rot gedruckten Fotolithografie *Red Flag*. Das Bild zeigt ihre Hand, die einen blutigen Tampon entfernt. Chicago selbst berichtete in Bezug auf die Rezeption von *Red Flag*, dass der blutige Tampon nicht als dieser erkannt wurde, sondern als blutiger Penis, was die Künstlerin als ein charakteristisches *menstrual denial* bezeichnete (vgl. Bobel 2010, S. 46f.). Auch die bekannte Feministin und Autorin Gloria Steinem verhalf Menstruation zu einem ikonischen Satire-Moment mit ihrem Essay *If men could menstruate* von 1978, in dem sie beschreibt, wie Männer einen Wettbewerb aus ihren Blutungen etablieren würden und stolz auf ihre Blutungen und die Anzahl ihrer genutzten (und natürlich an jedem Ort zur freien Verfügung gestellten) Hygieneprodukte wären (vgl. Steinem 2020, S. 353). Filmisch fand Menstruation bereits früh Beachtung mit aufklärerischem Charakter: Mit *The Story of Menstruation* (1946) veröffentlichte *Walt Disney* in Kooperation mit dem US-amerikanischen Hygieneprodukt-Unternehmen *Kimberly Clark* einen zehnminütigen Farb-Kurzfilm mit weiblich-gezeichneten *weißen* Figuren, um die biologischen Abläufe von Menstruation mit Hilfe eines weiblichen *voice overs* zu erklären. Der Film galt seiner Zeit als fortschrittlich und wurde zunehmend in Schulen als Lehrvideo genutzt, sodass sogenannte Frauengesundheit, Menstruation und Sexualität im Zusammenhang mit Kommerzialisierung von Hygieneprodukten ihren Weg in amerikanische Klassenzimmer fanden (vgl. Ghanoui 2020, S. 932). Im Jahr 1953, eine Zeit, in der weibliches Leben in konservativen häuslichen und privaten Rahmungen begrenzt war, bekam der schwarzweiß Kurzfilm *Molly grows up* große Beachtung. Dieser zeigt die *weiße* zwölfjährige Protagonistin Molly, die ihre erste Periode bekommt und dieses Erlebnis mit ihren Eltern (hauptsächlich ihrer Mutter), weiblichen Freundinnen und Lehrerinnen teilt. Für die Historikerin Ghanoui etabliert *Molly grows up* typische feminisierte Räume des Vertrauens, in denen Menstruation besprochen wird: Erst im Privaten (Zuhause) und anschließend in der Öffentlichkeit (Schule), wo Molly von ihrer Lehrerin aufgeklärt wird (ebd., S.934). Die zwei Kurzfilme intendieren zwar einen aufklärerischen *Safe Space* für junge Menstruierende, sind allerdings nicht intersektional gedacht. Ende der 1970er findet Menstruation ihren Weg auch ins Unterhaltungskino, wie z.B. im Horrorfilm *Carrie* (1976). Die Protagonistin Carrie erlebt

ihre erste Menstruation, versteht aber ihre Körperprozesse nicht. Als sie hilflos suchend ihrer streng gläubigen Mutter davon erzählt, erfährt sie körperliche und psychische Gewalt, da nach deren Glauben Menstruation eine Strafe sei, die auf sündhafte Taten folge, wie z.B. außerehelicher Geschlechtsverkehr (vgl. Kissling 2002, S. 8). Im Film *Carrie* verwandelt sich der zunächst gedachte Fluch in eine übernatürliche Kraft: Carrie bekommt durch ihre Periode telekinetische Fähigkeiten und setzt diese gegen ihre feindseligen Mitschüler*innen und ihre Mutter ein (ebd.). Weitere erwähnenswerte Aufklärungsversuche in der Geschichte der Enttabuisierung von Menstruation beziehen sich auf die Hygieneindustrie, wie z.B. eine *Tampax* Werbung aus dem Jahr 1985, in der die amerikanische Schauspielerin Courtney Cox (bekannt aus der Serie *Friends*) als erste Frau im amerikanischen Fernsehen das Wort *period* vor laufender Kamera ausspricht (vgl. Okamoto 2018, S. 203). Auch in Deutschland erfreuen sich Aktivist*innen am Fortschritt der Fernsehwerbung der Marke *Always*: Seit September 2021 nutzt auch der Konzern endlich rote Flüssigkeit statt blaue. Doch auch der Einfluss der Hygieneindustrien ist kritisch zu betrachten: Die deutsche Soziologin Sophie Bauer mahnt den übermäßigen Zugang zu Periodenprodukten in Europa und den USA ab, da dieser ihrer Ansicht nach die Reproduktion eines idealistischen weiblichen Körpers verstärke, der frei sei von Menstruation und somit der androzentrischen Norm näherkäme (2023, S. 177). Für Bauer spiegelt die Kommerzialisierung und der Konsum von Hygieneartikeln die Disziplinierung des weiblichen Körpers wider, da z.B. durch ständige Selbstüberwachung eine Selbstobjektivierung unter Menstruierenden stattfindet, wie bei der Kontrolle, ob Hygieneprodukte gewechselt werden müssen oder ob Blutflecken auf Kleidung zu erkennen sind (ebd.). Bauer fordert für weibliche Personen einen Zugang zu ihrer Menstruation, welcher nicht ausschließlich über Periodenprodukte stattfindet (ebd.). Menstruationsforscher*in Chris Bobel argumentiert ähnlich, fokussiert sich jedoch auf das *Menstrual Hygiene Management* dessen Ziel es sei, Menstruation in Schweigen zu hüllen, den weiblichen Körper zu managen, zu organisieren und zu kontrollieren (2019, S. 9). Bobel konzentriert sich hierbei auf die Wörtlichkeit der Bezeichnung ‚management‘ und ‚to manage‘ und schreibt ihnen einen Disziplinierungscharakter zu, welcher eine notwendige Aufklärung und Enttabuisierung über Menstruation verhindere:

To manage is to govern, to administer, and to take charge. To manage is also to cope, make do, get along. We ‚manage‘ when we are just getting by. [...] Managing menstruation means keeping it under control,

or contained so that it does not get in the way— of school, of respectability, of a good time [...]. (Bobel 2019, S. 33)

Die beschriebene Kritik lässt sich jedoch im Hinblick auf die Situation für Menstruierende im globalen Süden entkräften, wo Hygieneprodukte als Luxusgut gelten und größtenteils finanziell nicht erschwinglich sind. Menstruation *managen* geht davon aus, dass Betroffene überhaupt die Mittel besitzen, um dies zu tun. In Indien herrscht jedoch *period poverty*: Laut einer Studie von 2010 nutzen circa 89% der indischen Menstruierenden veraltete Kleidungsstücke, 7% nutzen Baumwollbinden und 2% Asche, um ihre Blutungen zeitweise aufzufangen (vgl. Fernandez zitiert nach Lahiri-Dutt 2015, S. 1166). Der Dokumentarfilm *Period. End of Sentence* beweist zusätzlich eine gegenteilige Position zur oben beschriebenen Kritik: Die eigenständige Herstellung der Binden durch die Arbeiter*innen bedeutet für sie keine Disziplinierung, sondern Selbstermächtigung, Körperautonomie sowie ein erstes eigenes Kapital. Auch in Indien lassen sich aktivistische Strömungen als Protest gegen die tiefsitzende Abneigung von Menstruation erkennen, wie z.B. das etablierte Hashtag #happytobleed der indischen Studentin Nikita Azad, die eine Anti-Diskriminierungs-Petition 2015 auf der Plattform Facebook postete, da ihr der Zutritt als Frau (und damit potenziell als Menstruierende) zum heiligen Tempel im Ort Kerala verboten wurde.¹¹ Weitere Versuche der Entstigmatisierung zeigte die *Pad Man Challenge*¹² von 2018, bei der sich bekannte Bollywood Persönlichkeiten beteiligten, indem sie auf einem Selfie mit einer Binde posierten. In *Long Line of Ladies* (2022) geht es in keiner Szene darum, wie und ob Athy ihre Menstruation *managed*, im Gegenteil: Der Film isoliert die westlich geprägten Gewohnheiten über Menstruation und konzentriert sich allein auf die Zeremonie des *Flower Dances*.

Dekolonisierung von Menstruation

Die Indigene Professorin Baldy Risling thematisiert in ihrer Forschung die Revitalisierung der spirituellen Indigenen Menstruationsbräuche verschiedener Indigener Stämme und reflektiert dabei die gewaltsamen Einflüsse der Kolonialmächte, insbesondere die Zeit der Goldrausch-Ära (vgl., S. 12). Der *Flower Dance* symbolisiert eine feierliche Tradition Indigener Stämme,

¹¹ Siehe Ahmad, K. Fayaz. 2015. „Why are Indian Women happy to bleed?“. BBC News, 23. November. Zuletzt aufgerufen am 14.08.25. <https://www.bbc.com/news/world-asia-india-34900825>.

¹² Der ursprüngliche Pad Man ist der Inder Arunachalam Muruganantham, welcher der Erfinder der Maschine zum Herstellen von Binden im indischen Dorf Hapur ist (vgl. Bobel 2020, S. 2.). Sein aktivistisches Leben sowie sein Erfolg mit Hygieneprodukten in Form von Binden wurde verfilmt, auch in *Period. End of Sentence* hat er einen Auftritt.

um die erste Menstruation der Mädchen zu zelebrieren und damit ihren Eintritt in den Status einer jungen Frau. Neben den *Karuk*, denen die Hauptakteur*innen aus *Long Line of Ladies* angehören, findet die Zeremonie des *Flower Dance* besonders im Stamm der *Hupa* große Beachtung. Die Zeremonie dauert zwischen drei bis zehn Tage an und ist öffentlich zugänglich für Mitglieder der Familie und der Community (vgl. Baldy 2018, S. 20). Während der Zeremonie durchläuft das Mädchen verschiedene Rituale, welche sich sehr unterschiedlich gestalten können. Beispielsweise sollen Aktivitäten wie schnelles Rennen durchgeführt werden, welche als Metapher für das Leben des jungen Mädchens gedeutet werden, wie Baldy beschreibt: „[...] as it is believed that how the young woman runs demonstrates how she will live her life“, (ebd.). Zusätzlich spielt Gemeinschaftlichkeit unter *Karuk*-Familienmitgliedern während der Zeit der Zeremonie mit der jüngst Menstruierenden eine große Rolle: Besuche von stammesälteren Frauen sollen die neue junge Frau in Lebensfragen ermutigen, dabei werden bestimmte Musikstücke und Gebete geübt (ebd.). Ein weiteres Ritual ist das Sammeln und Zerkleinern von Kräutern, in denen die Menstruierende in nahegelegenen Flüssen baden soll, um sich mit der Natur zu verbinden (ebd.). Baldy beschreibt das Wiederbeleben der Zeremonie für Indigene Mädchen und ihre Stämme als Revitalisierungsprozess, welcher als Ziel die aktive Dekolonialisierung hat (ebd., S. 17). Die Indigenstämmige Ethikerin Lisa Kahaleole Hall bezeichnet die Zeremonie als einen Akt der Zurückeroberung des kolonialisierten (weiblichen) Körpers, was die Bedeutung der Revitalisierung verdeutlicht (vgl. 2008, S. 279). Beim *Flower Dance* gehe es um mehr als nur weibliche Reproduktion – junge Mädchen würden durch die Zeremonie Autonomie erlernen, sich selbst besser verstehen lernen, ihre Verbindung zum eigenen Körper und ihrer Umwelt spüren und dabei von den Mitgliedern ihres Stammes unterstützt werden (vgl. Baldy 2018, S. 10). Im Gegensatz zum Umgang mit Menstruation in Indien wird deutlich: Menstruation im Indigenen Kontext wird als spirituell, heilig und positiv angesehen. Scham, Ekel und Abneigung im Zusammenhang mit Menstruation seien nach Baldy westliche Narrative, welche vor allem durch europäische Kolonialmächte entstanden und zur Disziplinierung des weiblichen Indigenen Körper beitragen sollten (ebd., S. 12). Der *Flower Dance* symbolisiert einen einzigartigen Zusammenhalt von Familien und ihrer Stämme, welche durch die jungen Menstruierenden geschaffen werden (ebd., S.20). In ihrem Kontext gilt Menstruation also als zwischenmenschliche Verbindung. *Menstrual Hygiene Management*, *period poverty* und *period shaming* fallen in *Long Line of Ladies* nicht ins Gewicht. Stattdessen begleitet der Film die dreizehnjährige

Athy und ihre Familie im nordamerikanischen McKinleyville bei den intimen Vorbereitungen der *Flower Dance* Zeremonie.

Kollaborative Filmpraktiken in *Long Line of Ladies*

Visuelle Repräsentationen vulnerabler Gruppen wie in *Long Line of Ladies* benötigen eine intersektionale Betrachtungsweise auf verschiedenen Ebenen: technisch, ästhetisch sowie inhaltlich. Andernfalls laufen ethnografische Forschungen in Form von Dokumentarfilmen Gefahr, die gefilmten Subjekte zu objektifizieren, ihre Kultur aus Eigeninteresse auszubeuten und ihre ‚Andersheit‘ zu exotisieren. *Long Line of Ladies* zeigt einen sensiblen und respektvollen Umgang mit Indigener Geschichte, intergenerationalen Traumata und Revitalisierung heiliger Traditionen. Dies geschieht auf technischer Ebene durch kollaborative Filmpraktiken, wie z.B. die Zusammenarbeit des Filmteams mit gefilmten Akteur*innen vor und hinter der Kamera, sodass ein einseitiger Blickwinkel auf das Geschehen vermieden und ein *colonial gaze* umgangen wird (vgl. Bee 2024, S. 213; vgl. Kaplan 1997, S. 6). Dies gelingt in *Long Line of Ladies* einerseits durch die Regie-Kollaboration von Zehabchi mit Shaandiin Tome, die selbst Indigener Herkunft ist. Andererseits sind die Akteur*innen vor der Kamera, Athy und ihre Familie, stets eingebunden und entscheiden selbst, wie weit ihre Sichtbarmachung gehen darf: Sie kontrollieren den Blick, z.B. durch das Auslassen oder Nachstellen einzelner Szenen und schützen so sich selbst, Indigenes Wissen, Erbe und Kultur. Besonders die Nachinszenierung einzelner Szenen, worauf der Vorspann des Films hinweist, erzeugt eine Kontrolle seitens der Subjekte des Films. Athy und ihre Familie werden nicht zum Spektakel (vgl. Kaplan 1997, S. 2). Obwohl weitere kollaborative Filmpraktiken, wie z.B. die Übergabe der Kamera als symbolischer Akt der Kontrollabgabe an die gefilmten Akteur*innen nicht stattfindet (vgl. Gruber 2015, S. 219), wird ein steiles Machtverhältnis zwischen Filmteam und Athys Familie vermieden. Dies ermöglichen weitere Dokumentarfilmtechniken, wie z.B. der Stil des *direct cinema*, bei dem die Kamera im *fly on the wall* Modus agiert und somit stiller Beobachter bleibt, statt in das Geschehen in Form des *cinéma vérité* (z.B. durch Interviewsituationen) einzugreifen (vgl. Monaco 2002: 337). Die Familie Allen benötigt keine Erzähler*innenstimme und keine *cinéma vérité* Provokationen, um das Aufleben ihrer heiligen Traditionen filmisch als revolutionär festzuhalten. Sie wissen selbst um den Wert ihrer Lebensphilosophien sowie ihrer Resilienz in Anbetracht der Kolonialvergangenheit und



Abbildung 5: Athy studiert ihre ersten Tanzschritte.

sind durch die bevorstehende Zeremonie im Begriff, eine neue Realität für die jüngsten weiblichen Mitglieder der Community zu schaffen, eine neue Legende zu kreieren – eine gewaltfreie und positive Erfahrung. Dies geschieht in *Long Line of Ladies* vorsichtig und beobachtend, sodass eine sanfte filmische Begegnung mit den gezeigten Subjekten ermöglicht wird (vgl. Kaplan 1997, S. 205). Schon der Establishing Shot der Eingangsszene des Films zeichnet sich durch eine beobachtende Anteilnahme der Kamera am Geschehen aus, die Athy und ihre Eltern beim Einstudieren der Tanzschritte für die kommende Zeremonie zeigt. Gedimmte bis dunkle Lichtverhältnisse in Kombination mit der beobachtenden Ästhetik des *direct cinema*, sowie der charakteristische 16-mm-Film vermitteln eine Unantastbarkeit der Familie in ihrem privaten Zuhause, ihre Bewegungen und Stimmen wirken dadurch besonders authentisch und realistisch. Durch die Belichtungsgrenzen des 16-mm-Films entsteht eine leicht verschwommene Sicht auf das Geschehene, welche einerseits eine zaghafte Kino-Ästhetik hervorruft, andererseits an analoge Fotografie erinnert. Die Szenen von Athy und ihren Eltern wirken dadurch wie die Rekonstruktion einer Erinnerung, welche sich passend zum Inhalt verhält: Sie lassen eine spirituelle Praxis aufleben, die bereits ihre Vorfahren durchführten. Das Zusammenspiel der speziellen Dokumentarfilmästhetik und der Erhalt des Originaltons mit einzelnen musikalischen Sequenzen offenbart die intensive und kreative Sprache des Films, die sich durch eine besondere Ruhe, Vorsicht, Distanz und Achtsamkeit auszeichnet. Athy und ihre Familie erscheinen dadurch wie abgeschnitten von der außerfilmischen Welt. Der Blick von außen, abgesehen

von der Kamera und des Filmteams selbst, scheint so ausgeklammert zu sein, dass Athy, ihrer Familie und ihrer Menstruationszeremonie ein privilegierter, einzigartiger Platz zugestanden wird. Besonders Athy fühlt sich bereit und ermächtigt für ihre bevorstehende neue Rolle in der Familie (TC: 00:05:58), und sie ist nicht die einzige: Es wird deutlich, dass Menstruation kein Tabuthema für die Gemeinschaft ist, sondern eine besondere spirituelle Feierlichkeit (vgl. Baldy 2018, S. 20). Die Präsenz und Unterstützung der männlichen Personen der Familie, z.B. bei der Herstellung von Athys Augenbinde aus Federn, ist außergewöhnlich und verstärkt die Annahme einer tiefen Verbundenheit der Communitymitglieder untereinander, für die eine geschlechterstereotypische Arbeitsteilung nicht von Wichtigkeit ist. Athys erste Menstruation erfüllt ihre Familienmitglieder mit Stolz und sie leisten gemeinsam großen Aufwand, um sie für ihre Zeremonie vorzubereiten. Mehrere Szenen zeigen die männlichen Personen bei körperlicher sowie kreativer Handarbeit, dabei sprechen sie ohne Scham über das Thema Menstruation, reflektieren jedoch, dass dies nicht immer der Fall war: „The biggest role for a young man in our culture is just to make sure you're listening, because for a long time, what we're hearing now, wasn't allowed to be talked about.“ (vgl. TC: 00:07:08). Anders als bei *Molly grows up* oder *Period. End of Sentence*, entstehen in *Long Line of Ladies* auch Räume des Vertrauens und Zuhörens um Menstruation bei männlichen Familienmitgliedern, abseits von Badezimmern, Schulklassen und Lehrvideos. Als ästhetisches *piece of the heart* – wie besondere filmische Details verstanden werden (vgl. Kolonko 2020, S. 69) – gilt z.B. das Erzähltempo: Zehtabchi und Tome geben den Akteur*innen Zeit und die Kamera agiert geduldig, es entsteht keine Hektik, Dynamik oder Stress. Es entwickelt sich eine sanfte Zurückeroberrung von Zeit, die symbolisch für die Epoche steht, in der Indigenen Mädchen (Lebens-) Zeit und die Zeremonie genommen wurde. Durch das langsame Erzähltempo eröffnen sich filmische Räume für weitere Aufnahmen, die einen *pieces of the heart* Charakter enthalten, wie z.B. einzelne Szenen von Athy, die zwischen den Vorbereitungen und Gesprächen mit ihrer Familie beim Laufen auf einer langen Straße gefilmt wird. Die endlos erscheinende Straße, auf der Athy läuft, steht symbolisch für ihren bereits

zurückgelegten Weg – die Strecke, die noch vor ihr liegt, meistert sie mit Anmut und Vertrauen.



Abbildung 6: Athy beim Laufen.

Die Sequenzen verdeutlichen die Besonderheit der Coming-of-Age-Botschaft des Films und dass es Athy jetzt möglich ist, die Zeremonie im sicheren Rahmen ihrer Familie durchführen zu können. *Long Line of Ladies* präsentiert eine #PeriodFriendlyWorld, wie sie sein könnte: Menstruation nicht mehr in Schweigen zu hüllen, abzuwerten oder nur dann zu thematisieren, wenn es um Hygieneprodukte geht. Athys Familie und die Zeremonie des *Flower Dances* ermöglichen eine empowernde Auseinandersetzung mit unserer kulturell bedingten Konditionierung auf Menstruation und bringt uns zu der Frage: Wie können wir etwas verändern ohne anzueignen? Dafür braucht es strukturelle und kulturelle Veränderungen, die offenlegen, dass die Ursprünge der Affekte wie Scham, Peinlichkeit und Ekel in Bezug auf Menstruation patriarchal konstruiert sind und auf die Erhaltung von stereotypischen Weiblichkeitsidealen abzielt. Menstruation darf nicht mehr beschämt, verharmlost oder unsichtbar gemacht werden. Stattdessen bedarf es neuer Räume, Denkweisen und Gemeinschaftsbildungen, die unsere Konditionierung auf Menstruation aufbrechen, sodass diese frei gelebt werden kann. Der Zugang zu Periodenprodukten, sanitärer Infrastrukturen und medizinischem Schutz muss politisch garantiert und gefördert werden. Eine periodenfreundliche Welt entsteht durch kontinuierlichen queerfeministischen und dekolonialen Widerstand.

Quellenverzeichnis

- Ahmad, K. Fayaz. 2015. „Why are Indian Women happy to bleed?“. BBC News. Letzter Zugriff am 19.09.2025.
<https://www.bbc.com/news/world-asia-india-34900825>.
- Bauer, Sophie. 2022. „Mehr als nur Blut. Stand und Potenziale der (kritischen) Menstruationsforschung“. *Gender* 14(3): 106-118.
<https://doi.org/10.3224/gender.v14i3.08>.
- Bauer, Sophie. 2023. „Von blutigen Binden und toxischen Tampons“. *Betrifft Mädchen* (4): <https://doi.org/10.3262/BEM2304176>.
- Bee, Julia. 2024. „Ethnographic Film, Fourth Cinema and Situated Knowledge Practices – from Colonial Film to Collaborative Research“. *NTM* (32): 213-250. DOI: <https://doi.org/10.1007/s00048-024-00399-w>
<https://doi.org/10.1007/s00048-024-00399-w>.
- Bobel, Chris, und Judith Lorber. 2010. *New Blood: Third-Wave Feminist and the Politics of Menstruation*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Bobel, Chris. 2019. *The Managed Body: Developern Girls and Menstrual Health in the Global South*, o.O.: Palgrave Macmillan.
- Bobel, Chris, Hg. 2020. *The Palgrave Handbook of Critical Menstruation Studies: Menstruation as Lens – Menstruation als Opportunity*. o.O.: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-981-15-0614-7>.
- Chollet, Mona. 2020. *Hexen die unbesiegte Macht der Frauen*. Hamburg: Nautilus Flugschrift.
- Federici, Silvia. 2020. *Caliban und die Hexe*. Wien: Mandelbaum Verlag.
- Gruber, Martin. 2015. „Participatory Ethnographic Filmmaking in Applied Contexts“. Dissertation, Bremen: Universität Bremen. DOI: <http://dx.doi.org/10.12835/ve2016.1-0057>.
- Jones, Cara E. 2016. „The Pain of Endo Existence: Toward a Feminist Disability Studies Reading of Endometriosis.“ *Hypatia* 31(3): 554–571. <https://www.jstor.org/stable/44076492>.
- Kahaleole Hall, Lisa. 2008. „Strategies of Erasure: U.S. Colonialism and Native Hawaiian Feminism“. *American Quarterly* 60(2): 273–280. <https://doi.org/10.1353/aq.0.0008>.
- Kaplan, E. Ann. 1997. *Looking for the other: feminism, film, and the imperial gaze*. New York: Rutledge Verlag.

- Kissling, Elizabeth Arveda. 2002. „On the Rag on Screen: Menarche in Film and Television”. *Sex Roles: A Journal of Research* (46): S.5-12. <https://doi.org/10.1023/A:101602941675>.
- Kolonko, Bernadette. 2023. *Unsichtbares und Ungesagtes: 10 Female*Feminist*Gazes*. o.O.: Schüren Verlag.
- Lahiri-Dutt, Kuntala. 2014. „Medicalising menstruation: a feminist critique of the political economy of menstrual hygiene management in South Asia”. *Gender, Place and Culture* 22(8): 1158-1176. <https://doi.org/10.1080/0966369X.2014.939156>.
- Lange, Franziska. 2021. „How we bleed: Ein dokumentarisches Fotoprojekt über Menstruation”. Letzter Zugriff am 19.09.25. <https://www.howwebleed.org/>.
- Laws, Sophie. 1996. *Issues of blood: The Politics of Menstruation*. London: Macmillan Verlag.
- McHugh, Maureen C. und Chris Bobel, Hg. 2020. „The Palgrave Handbook of Critical Menstruation Studies“: *Menstrual Shame: Exploring the Role Of ‚Menstrual Moaning‘*. o.O.: Palgrave Macmillan Verlag. <https://doi.org/10.1007/978-981-15-0614-7>.
- McCarthy, Annie und Kuntala Lahiri-Dutt, Hg. 2020. „The Palgrave Handbook of Critical Menstruation Studies“: *Bleeding in Public? Rethinking Narratives of Menstrual Management from Delhi's Slums*. o.O.: Palgrave Macmillan Verlag. <https://doi.org/10.1007/978-981-15-0614-7>.
- Monaco, James. 2002. *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien; mit einer Einführung in Multimedia*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Musser, Amber Jamilla. 2007. „From Our Body to Yourselves: The Boston Women's Health Book Collective and Changing Notions of Subjectivity, 1969-1973”. *Women's Studies Quarterly* 35 (1/2): 93-109. <https://www.jstor.org/stable/27649656>.
- Parker, Sara. 2024. *Menstruation in Nepal: Dignity Without Danger*. London: Routledge Verlag. <https://doi.org/10.4324/9781032659428>.
- Reame, Nancy K. und Chris Bobel, Hg. 2020. „The Palgrave Handbook of Critical Menstruation Studies“: *Toxic Shock Syndrome and Tampons: The Birth of a Movement and a Research ‚Vagenda‘*. o.O.: Palgrave Macmillan Verlag. <https://doi.org/10.1007/978-981-15-0614-7>.

- Risling Baldy, Cutcha. 2018. *We are dancing for you: Native feminisms and the revitalization of women's coming-of-age ceremonies*. Seattle: University of Washington Press.
- Seo, Hyunjin et al. 2025. „Social Media Activism and Women's Health: Endometriosis Awareness and Support." *Digital Health* 11: 1–13. <https://doi.org/10.1177/2055207625131490>.
- Schlehe, Judith. 1987. *Das Blut der fremden Frauen: Menstruation in der anderen und in der eigenen Kultur*. Frankfurt/Main: Campus Verlag.
- Steinem, Gloria und Chris Bobel, Hg. 2020. „The Palgrave Handbook of Critical Menstruation Studies": If men could menstruate. o.O.: Palgrave Macmillan Verlag. <https://doi.org/10.1007/978-981-15-0614-7>.
- Okamoto, Nadya. 2018. *Period Power: A Manifesto for the Menstrual Movement*. New York: Simon & Schuster Books for Young Readers.
- Plan International. 2021. „Periodenarmut, Tabus und fehlendes Wissen: Menstruation in Deutschland." Letzter Zugriff am 19.09.2025. <https://www.plan.de/menstruation-im-fokus.html?sc=IDQ26100>.
- United Nations. 2025. „Menstrual Hygiene Day 2025: Bridging Gaps in Dignity, Data, and Investment". Letzter Zugriff am 19.09.2025. <https://www.unwater.org/news/menstrual-hygiene-day-2025-bridging-gaps-dignity-data-and-investment>.

Filme

- Carrie*. 1976. Brian de Palma/Paul Monash. USA: Red Bank Films.
- Long Line of Ladies*. 2022. Rayka Zehtabchi, Shaandiin Tome/Melissa Berton, Ariel Blandford, Sorelle Cohen, Kathryn Davis, Sam A. Davis, Julia Elihu, Dana Kurth, Garrett K. Schiff, Pimm Tripp-Allen, Rayka Zehtabchi. USA: Junk Drawer.
- Molly grows up*. 1953. Charles Larrance. USA: Medical Arts Productions, Photo & Sound Productions.
- Period. End of Sentence*. 2019. Rayka Zehtabchi/Guneet Monga, Melissa Berton, Garrett Schiff, Lisa Taback. USA: The PAD Project, Action India, Girls Learn International, The Feminist Majority Foundation, Oakwood School, Sikhya Entertainment.
- The Story of Menstruation*. 1946. Jack Kinney. USA: Walt Disney Productions, International Cellucotton Productions.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Screenshot: Dümmel, Ralf (@ralfduemmel_dsprodukte). 2021.

Wir hören auf mit #PINKY: Die Pinky Gloves Gründer Eugen und André hatten nicht vor jemanden zu diskreditieren oder einen natürlichen Prozess zu tabuisieren. Instagram. 19.04.2021.

<https://www.instagram.com/p/CN2g41gHI2D/?hl=de>.

Abbildung 2: Screenshot: Rowling, Joanne K. (@J.K. Rowling). 2020.

„People who menstruate'. I'm sure there used to be a word for those people. Someone help me out." X. 06.06.2020.

https://x.com/jk_rowling/status/1269382518362509313.

Abbildung 3: Screenshot: Kaur, Rupi (rupikaurpoetry). 2015. „thank you instragram for providing me with the exact response my work was created to critique. you deleted my photo twice stating that it goes against community guidelines." Facebook. 25.03.2015.

<https://www.facebook.com/rupikaurpoetry/photos/thank-you-instagram-for-providing-me-with-the-exact-response-my-work-was-created/821302664630678/>.

Abbildung 4: Screenshot: Dougher, Kelly. 2015. „Kiran Gandhi ran a marathon tampon-free, but are there better ways to fight period shaming?" Fashion Magazine. 10.08.2015.

<https://fashionmagazine.com/wellness/health/kiran-gandhi-period-shaming/>.

Abbildungen 5 und 6: Screenshots aus *Long Line of Ladies* (USA 2022)/Junk Drawer.

Autorin

Xenia-Alexa Waporidis (sie/ihr), hat im Jahr 2024 ihren Masterabschluss im Studiengang „Medienkultur“ an der Universität Siegen erworben. Ihre Masterarbeit, die als Grundlage für diesen Artikel dient, entstand durch ihre Leidenschaft für queerfeministische Filme und Erzählungen, insbesondere für Dokumentarfilme mit aktivistischem Potenzial. Betreut wurde die Arbeit von Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Julia Bee und Dr.ⁱⁿ Elena Pilipets.

Strukturelle ‚Behaarlichkeiten‘ – mit Ted Lasso Männlichkeit verlernen?

**Ein Gespräch zwischen Alina Adrian, Julia Bee,
Maximiliane Brand, Sarah Horn, Judith Kirch und
Stefan Sulzenbacher**

Wir treffen uns heute (online), um über die Serie *Ted Lasso* (Apple TV+ 2020–) und insbesondere die namensgebende Hauptfigur ins Gespräch zu kommen. Vor allem interessiert uns das Bild von Männlichkeit, das die Serie entwirft, und über das seit deren Start im Jahr 2020 bereits viel geschrieben und diskutiert wurde.¹ Ted Lasso kommt als American Football-Coach ohne jede Ahnung von Fußball nach England, um dort den fiktionalen Premier League-Verein AFC Richmond zu trainieren. Doch an erster Stelle steht bei Lasso nicht der sportliche Erfolg, sondern die Verwirklichung eines Glaubens jedes Einzelnen an sich selbst und das Team. „Believe“ ist sein Motto, das er so konsequent predigt und lebt, dass es gar wie eine ganze „philosophy of kindness“ (Beare/Boucaut 2024) anmutet. Lasso widmet sich empathisch, fürsorgend und hingebungsvoll sowohl seinen Aufgaben als auch seinen Mitmenschen. Diese Doppelfigur als Jesus und Life Coach ist einerseits Satire des *American Way of Life*, andererseits stellt es Werte außerhalb männlicher Hegemonie und Konkurrenz in den Fokus. Ted Lasso bietet daher – das wollen wir diskutieren – im von Kampf und Konkurrenz geprägten Feld des Fußballs ein alternatives Modell von Männlichkeit und Beziehungen an.

Wir können nur spekulieren, inwiefern der Start der Serie im August 2020 zu ihrem immensen Erfolg beigetragen hat. Es waren die Anfänge der Corona-Pandemie, strenge Lockdowns und Realitäten der Ohnmacht und Isolation. In den USA war es zudem der Wahlkampf und die erste Präsidentschaft von Donald Trump, die neben politischer Willkür, Wissenschaftsfeindlichkeit und autoritärer Politik eine von vielen überwunden geglaubte Ära der toxischen Männlichkeit in der Öffentlichkeit

¹ Vgl. u.a. Abdelmehmoud, Elamin. 2023. „Ted Lasso, and the fantasy of soft masculinity“. New York Times, 31.05.2023. <https://www.nytimes.com/2023/05/31/style/ted-lasso-masculinity.html>; Wai-bel, Ambros. 2025. „Abschalten? Umschalten!“. taz, 10.02.2025. <https://taz.de/TV-Duell-vs-Serie-gucken/!6065163/>; Kalle, Matthias. 2023. „Breaking Good“. Die Zeit, 15.03.2023. <https://www.zeit.de/kultur/film/2023-03/ted-lasso-appletv/komplettansicht>; Wright, Patrick. 2021. „How Ted Lasso and Sex Education are reinventing on-screen bromance“. abc, 07.2021. <https://www.abc.net.au/news/2021-10-08/ted-lasso-sex-education-and-male-friendships-on-screen/!60503176>; Melero, Shannon. 2020. „The Fantasy of a Locker Room Where Men Don't Act Like Total Assholes“. Jezebel, 15.10.2020. <https://www.jezebel.com/the-fantasy-of-a-locker-room-where-men-dont-act-like-to-1845181653>.

reaffirmiert hat. Ted Lasso hat für diesen Alltag von Verzweiflung und Isolation, der Gleichgültigkeit und Gewalt, mitunter auch der politischen Depression – nicht nur in den USA – scheinbar einen Gegenentwurf geliefert; insbesondere einen Entwurf von Männlichkeit, der als ungewohnt, aber lang ersehnt aufgenommen und gefeiert wurde. Die Serie ist positiv besprochen worden und hat nicht nur diverse Auszeichnungen (darunter 11 Emmys) erhalten, sondern eine immense kulturelle Popularität erreicht: Im März 2023 waren Teile des Casts auf Einladung des damaligen US-Präsidenten Joe Biden und der First Lady Jill Biden im Weißen Haus, um über die Bedeutung mentaler Gesundheit zu sprechen – ebenfalls ein Thema, das die Serie prominent thematisiert. Und angesichts des auf brutale Migrations- und Abschottungspolitiken radikal verengten Wahlkampfs zur Bundestagswahl in Deutschland 2025, in dem nicht einmal eine Idee von Verbesserung der politischen und gesellschaftlichen Bedingungen hätte keimen können, kommt auch Ambros Waibel in der taz nicht umhin, festzustellen, dass Ted Lasso im Umgang mit seinen Gefühlen, seinem Scheitern und auch seinen Fehlern, die er eingesteht und aus denen er lernt, etwas Tröstendes, vielleicht Heilendes entfalten könnte (vgl. Waibel 2025).

Wir wollen heute darüber ins Gespräch kommen, wie sich diese Männlichkeit beschreiben lässt, was ihre Potenziale mit Blick auf eine Veränderung der verheerenden politischen und gesellschaftlichen Zustände sein könnten und wo ihre Grenzen liegen.

Dabei kommen wir mit verschiedenen Interessen an dieser Auseinandersetzung mit Männlichkeit zusammen.

Anstoß – Heilsames Versprechender Fürsorge

Julia Wir starten in dieses Gespräch angesichts zahlreicher in den Sozialen Medien und *elsewhere* präsenter toxischer Männlichkeiten. Kann man als Kontrast in dieser Serie ein emanzipatives Potenzial für ein Verlernen toxischer Maskulinität feststellen? Interveniert Ted Lasso in aktuelle Genderregime durch eine männlichkeitskritische Care- und Affektpolitik? Könnte diese Figur und TV-Serie deshalb ein breites, anschlussfähiges Format sein, gerade auch wegen seines Hauptaustragungsortes Fußball, wo eine konkurrenzbasierte, kampflustige, toxische Maskulinität innerhalb der Serie in ihr Gegenteil verkehrt wird – eine, wie ich sie nennen möchte, ‚polite masculinity‘, mit einer Mikropolitik der Wertschätzung und Fürsorge? Es klingt eigentlich wie ein Märchen, weil wir uns gerade nicht wirklich vorstellen

können, dass das in der nahen Zukunft so geschehen wird. Gleichzeitig wohnt der fiktiven Figur Lasso etwas Heilsames inne.

Es kommen zudem sehr spannende weibliche Figuren in der Serie vor. Leider ist die lesbische Beziehung zwischen Kelly und Jack ziemlich schnell zum Scheitern verurteilt worden. Jenseits von heterosexuellen Beziehungen bietet uns die Serie hier wenig an. Auch schwule Beziehungen werden nicht so richtig auserzählt, bleiben angedeutet – aber immerhin, für Profifußball ist das eine große Sache, wenn Queerfeindlichkeit thematisch durchgearbeitet wird.

Alina Julia, du hast gerade gesagt, heilsam. Ich habe mir aufgeschrieben: erholsam. Und zwar erholsam von (den meisten) Männern. Dazu kam der Veröffentlichungszeitpunkt der Serie während der Pandemie, wo sehr viel gesellschaftliche Unsicherheit zusammenkam mit der Frage: Wie gehen wir in Zukunft miteinander um? Die Serie vermittelt auch eine Art Romantik, die an das Märchenhafte, was du ebenfalls erwähnt hast, anschließt. Mir wurde die Serie empfohlen, übrigens parallel zu den *Sopranos*, und erst einmal hat sich da viel in mir gewehrt: Puh, zwei Serien, wo es nur um Männer und deren Lebenswelten, Männlichkeitsarenen wie Mafia und Fußball geht, möchte ich damit wirklich meine Zeit verbringen? Dann habe ich beide Serien mit großer Begeisterung geschaut und fand insbesondere spannend, dass sich beide Serien, wenn auch völlig unterschiedlich, dem Themenbereich Männlichkeit und Mental Health widmen. Das hat auf jeden Fall ein Interesse in mir geweckt, mich damit weiterhin auseinanderzusetzen.

Sarah Mein erster Kontakt mit *Ted Lasso* war der eingangs erwähnte taz-Beitrag von Ambros Waibel. Darin bemerkt er einen Wunsch nach Gegenentwürfen von Männlichkeit, die vielleicht als heilsam zu beschreiben, jedenfalls politisch und gesellschaftlich notwendig wären. Auch da gibt es einen Verweis auf die *Sopranos*, bei denen es ebenso wenig um die Mafia ginge wie bei *Ted Lasso* um Fußball, sondern eben um Aushandlungen von Männlichkeit. Die interessiert mich vor dem Hintergrund meiner bisherigen Beschäftigung vor allem mit queeren und trans Männlichkeiten in Bezug darauf, ob und wie die *weiße* cis hetero Männlichkeit von Lasso in der Serie konventionelle Geschlechterentwürfe herausfordert, wie sie auch im Ensemble der anderen Figuren hergestellt wird.

Ich teile den stark affirmativen Zugang zu Beginn der Serie und war, ähnlich wie Waibel, sehr dankbar für die wohltuende und völlig uneitle

Zugewandtheit der Figur, diese softe Männlichkeit. Mittlerweile mischt sich in meine Freude an der Serie aber auch eine Unzufriedenheit darüber, wie diese andere Männlichkeit nur in einen eng abgesteckten Raum, nämlich den Fußballclub, hineinwirkt und auch darüber, dass diese Veränderung scheinbar von Lasso allein oder zumindest ganz zentral von ihm ausgeht, statt es als ein strukturelles und gemeinsames Unterfangen mit einer langen feministischen Geschichte zu verknüpfen.

Stefan Ich habe mich ja erst auf Julias Empfehlung hin mit *Ted Lasso* beschäftigt und die Serie am Anfang auch mit ganz großer Begeisterung geschaut. Insbesondere angesichts der hegemonialen posttelevisuellseriellen Männlichkeiten, mit denen ich mich in den letzten Jahren für meine Diss beschäftigt habe, hatte die Serie erstmal etwas wirklich Erholsames. Ich war tatsächlich immer wieder fasziniert, wie es die Serie schafft, laufend weitere gesellschaftspolitisch relevante Themen mit aufzunehmen, wobei sich auch ein ambivalenter Eindruck ergeben hat. Das liegt daran, dass Themen oft nur ganz kurz und episodisch verhandelt werden und ich begeistert war, dass so viele Aspekte in diesem breit anschlussfähigen Format überhaupt thematisiert werden. Zugleich war ich immer wieder enttäuscht, dass viele Fragen nur angeteasert, aber dann nicht konsequenter durchgearbeitet werden. Gerade in der Verhandlung von patriarchal-männlichem Anspruchsdenken, sexualisierter Gewalt und Konsens fand ich das feministische Potenzial für männliche Figurenzeichnungen nicht ganz realisiert. Und trotzdem finde ich die männlichen Figuren und wie sie sich in Relation zu etablierten seriellen Figurationen von Männlichkeit differenzieren, super spannend. Ted selbst ist zum Beispiel ja durch eine grundlegende und geradezu kindliche Offenheit gegenüber der Welt gekennzeichnet, die ihn von kanonisierten männlichen Hauptfiguren des sog. Quality-TV, wie eben Tony Soprano, unterscheidet. Dass dieser Optimismus, diese Neugier und Positivität nicht einfach als Naivität oder Dummheit abgetan wird, wie es in Serien, die sich an Modellen dominanter Männlichkeiten orientieren, so oft passiert, rechne ich Ted Lasso hoch an. „Be curious, not judgemental“ ist auch das Motto, mit dem diese Differenz zu zynisch-besserwisserischen Männlichkeitsbildern an einer Stelle pointiert auf den Punkt gebracht wird. Und gleichzeitig geht sich dieser affirmative Entwurf durch die Einbettung in das Hochleistungsumfeld Profifußball strukturell irgendwie doch nicht ganz aus. Das zeigt sich für mich dann auch in einigen Szenen, die aggressives und gewalttätiges Verhalten narrativ belohnen und damit als notwendig

ausweisen, um in diesem – wie Bourdieu es nennt – „ernsten Spiel des Wettbewerbs“ zu bestehen und über andere zu triumphieren.

Maximiliane Ich mach' einfach mal weiter. Männlichkeitsforschung, die Serie *Ted Lasso* und meine eigene Arbeit passen sehr gut zusammen, da *Ted Lasso* meiner Ansicht nach zwei zentrale Bereiche vereint, mit denen ich mich insbesondere in der Männlichkeitsforschung beschäftige. Zum einen ist das die Fußballforschung, die ich stets eng mit Fragen von Männlichkeiten verknüpfe. Fußball wird hier als soziales Feld und als Medium verstanden, das sowohl Inklusion als auch Exklusion ermöglicht. Es eignet sich daher besonders gut, um verschiedene Formen von gruppenbezogener Menschenfeindlichkeit zu analysieren. Themen wie Intersektionalität und Männlichkeiten lassen sich im Kontext des Fußballs sehr anschaulich beobachten und ausdifferenzieren.

Der andere Bereich, mit dem ich mich schon seit längerer Zeit beschäftige, betrifft alternative beziehungsweise transformative Männlichkeiten. Dabei geht es unter anderem um die Frage, wie eine Überwindung traditioneller Männlichkeitsbilder aussehen kann und inwiefern beispielsweise Verletzlichkeit dazu beiträgt, alternative Männlichkeitsentwürfe erfahrbar und lebbar zu machen.

Im Jahr 2020 kam die Serie heraus, und zu diesem Zeitpunkt habe ich bereits regelmäßig Seminare zum Thema Fußball und transformativen Männlichkeiten angeboten. In diesem Zusammenhang haben wir auch das Buch von J.J. Bola gelesen, das etwa zur gleichen Zeit erschienen ist. Bola ist ein Schwarzer Sozialarbeiter, der inzwischen auch als Journalist und Autor tätig ist. In seinem Buch *Mask Off* setzt er sich in einem leicht zugänglichen, nicht-akademischen Stil damit auseinander, wie die „Masken“ der Männlichkeit fallen können und wie im Rahmen sozialpädagogischer Arbeit alternative Männlichkeitsentwürfe entwickelt werden können. Das Buch ist in Großbritannien, genauer gesagt in London, verortet, und auch dort spielt Fußball eine wichtige Rolle. Für mich fügt sich das alles sehr stimmig zusammen. Deshalb empfinde ich es als besonders bereichernd und spannend, weil ich viele der theoretischen Ansätze, die ich lese und mit Studierenden diskutiere, in der Serie *Ted Lasso* auf anschauliche Weise wiederfinde. Beim erneuten Anschauen der Serie, teilweise auch gemeinsam mit Alina, sind mir immer wieder neue Aspekte aufgefallen. Ich bin überzeugt, dass *Ted Lasso* eine sehr geeignete Serie ist, um diese Themen zu betrachten.

Judith Ich bin über eine Freundin zu der Serie gekommen und habe sie auch mit Freundinnen zusammen geschaut. Wir haben uns jede Woche getroffen und die neue Folge geguckt, wie früher, als man im linearen Fernsehen eine neue Serie geguckt hat. Bei dem Setting der Serie waren wir erst unsicher, weil Fußball nicht direkt zu unserem Interessengebiet gehörte. Die Serie hat uns aber sehr schnell begeistert, auch weil es so viele popkulturelle Referenzen gibt, die gut lesbar waren und die sehr schnell ein Bild von Männlichkeit zumindest angedeutet haben, das keine Angst davor hat, sich mit eher feminisierten Kulturelementen auseinanderzusetzen. Es gibt zum Beispiel sehr viele Referenzen auf Musicals, die kommentarlos von allen Figuren verstanden werden, was ja impliziert, dass alle diese Figuren ein Interesse an Musicals haben. Ich komme unter anderem aus der Theaterwissenschaft, wo ich mich auch mit Musicals auseinandergesetzt habe, und diese eher unerwarteten Referenzen haben mich schnell eine Bindung zu den Figuren aufbauen lassen. Ich fand beim Schauen vor allem interessant, wie die Staffeln aufeinander aufbauen und wir am Ende in diesem Verein quasi den Entwurf einer utopischen Homosozialität haben. Es wird die Frage gestellt, wie solche großen Gruppen von Männern miteinander funktionieren und wie dabei Frauen mit einbezogen werden. Es geht sehr viel um ‚Männer unter sich‘, auch weil die Zahl der weiblichen Figuren eher gering ist. Aber es wird eine gewisse Erwartung aufgebaut: Schaut, so schön könnte das funktionieren. Wenn wir uns alle gegenseitig vertrauen und aneinander glauben und uns unterstützen, dann haben wir so die Welt im Döschen. Gleichzeitig ist es eine Utopie, vor allem, da wir als Zuschauer*innen wissen, dass es so leicht gar nicht ist.

Vaterschaft und Care-Arbeit

Judith Ich steige mal ein mit Ted als Hauptfigur: Für mich war Ted vor allem am Anfang klar über seine Rolle als (scheiternde und dann doch nicht scheiternde) Vaterfigur definiert. Zum einen, da für ihn selbst die Beziehung zu seinem Sohn sehr wichtig ist, zum anderen, weil er für viele der Spieler an die Stelle ihres Vaters tritt. Er will ein Mentor für diese Spieler sein, gerade für die Jüngeren, bei denen eine (vermeintliche) Leerstelle existiert, weil ihr Vater nicht für sie da ist oder nicht für sie da sein kann, weil er etwa nicht auf dem gleichen Kontinent lebt, wie bei Sam – was zusätzlich nicht unproblematische *race*-Implikationen birgt. Dass Ted an diese Stelle tritt und eine Vorbildfunktion übernimmt und eine Stütze in ihrem sozialen System wird, bringt ihn selbst gleichzeitig in einen inneren Konflikt: Er kann

für diese Spieler da sein, wie er auch für seinen Sohn da sein möchte, es aber aktuell nicht kann, weil er ihn in den USA zurückgelassen hat. Dieser innere Konflikt spitzt sich im Laufe der Serie zu: Anfangs hält Ted es für eine gute Idee, in England zu sein, auch wenn er seinen Sohn vermisst, aber spätestens zu Beginn der dritten Staffel fragt er sich, warum er noch in England ist, wenn er eigentlich gerne als Vater für seinen Sohn da wäre. Seine Ex-Frau übernimmt währenddessen allein die Care-Arbeit. Ich fand diese Entwicklung bei der Figur Ted sehr zentral, auch weil die Serie häufig Beziehungen zu Eltern thematisiert: bei Ted, aber auch bei Rebecca, Jamie und Sam. Ich fand auch gut, dass wir Ted in der dritten Staffel auch mal als Sohn erleben, nicht nur in der sich kümmernden Elternposition, die er im Verhältnis zu vielen anderen Charakteren einnimmt.

Maximiliane Mir kommt gerade eine bestimmte Folge aus der ersten Staffel in den Sinn – die Szene im Pub, in der Ted Lasso die Dart-Challenge gegen Rupert bestreitet. Besonders eindrücklich fand ich dabei, dass Ted in diesem Zusammenhang offenbart, dass er zwischen seinem zehnten und sechzehnten Lebensjahr jeden Sonntag gemeinsam mit seinem Vater in dieser Sportbar Dart gespielt hat. Erst später erfährt man, dass sein Vater verstorben ist, als Ted sechzehn war. Schon in der ersten Staffel werden dieser Verlust und das damit verbundene Trauma über Sport thematisiert, auch wenn die Details zunächst noch offenbleiben. Erst viel später, als Ted in Therapie bei Sharon ist, wird deutlich, dass es sich um einen Suizid handelte und Ted sogar im Haus war, als sein Vater sich das Leben nahm. Gerade im Hinblick auf das Thema Vaterschaft und Vaterrollen finde ich diesen Aspekt besonders interessant, da er eine Erklärung dafür liefern könnte, warum sich das Motiv der Vaterschaft so konsequent durch die Serie zieht. Ich habe mich in diesem Zusammenhang auch gefragt, was das eigentlich für eine Person ist, die Ted Lasso verkörpert. Besonders aufschlussreich fand ich eine Szene, in der es darum geht, dass für alle Mitglieder des Vereins passende Werbe-Deals gefunden werden sollen. Dabei stellt sich heraus, dass Ted gerne Model für den Modedesigner Tom Ford geworden wäre. Als er dann erfährt, dass Tom Ford ihn nicht als Model ausgewählt hat, aber vielleicht für eine Kampagne für den „Everyman“ auf ihn zurückkommen würde, fand ich das sehr bezeichnend. Dieses Motiv des „Everyman“ ist meiner Meinung nach sehr spannend und könnte auch im weiteren Verlauf noch einmal aufgegriffen werden – vielleicht auch im Kontrast zum Konzept des „Led Tasso“, dem aggressiven Alter Ego der Hauptfigur.

Im Kontext von Männlichkeiten haben mich die theoretischen Überlegungen von Karla Elliott in ihrer Dissertation *Young Men Navigating Contemporary Masculinities* sehr beeindruckt. Sie hat eine vergleichende Studie zwischen Australien und Deutschland durchgeführt. Elliott hat Interviews geführt und das prägende Konzept von hegemonialer Männlichkeit nach Connell mit bell hooks' feministischer Theorie in *From Margin to Center* kombiniert. In ihrer Arbeit spricht Elliott von ‚open‘ und ‚closed masculinities‘, wobei sie ‚closed masculinities‘ im ‚center‘ verortet. Gerade mit dieser Unterscheidung – also zwischen offenen und geschlossenen Männlichkeiten – lassen sich die Charaktere in der Serie sehr gut analysieren. Was ich an Karla Elliotts Ansatz ebenfalls bemerkenswert finde, und weshalb ihr Text mittlerweile auch ein Standardtext in meinen Seminaren ist, ist ihr Fokus auf die ‚intersections of privileges‘. Sie betont, dass man Männlichkeiten nur dann wirklich analysieren bzw. dekonstruieren kann, wenn man die verschiedenen Privilegien und deren Überschneidungen in den Blick nimmt. Hier bietet sich Fußball besonders gut als Beispiel an, da er häufig mit *weißer* Männlichkeit assoziiert wird. Rupert ist hierfür ein Paradebeispiel – er verkörpert das kapitalistische Patriarchat im Fußballkontext. Es lohnt sich, genauer hinzuschauen, warum gerade im Fußball Geld, Macht und Hypermaskulinität so eng miteinander verknüpft sind. Gleichzeitig zeigt sich aber auch, dass alternative Männlichkeitsentwürfe, mit denen sich Elliott beschäftigt, vor allem in marginalisierten Bereichen zu finden sind. Diese Aspekte lassen sich meiner Meinung nach auch sehr gut anhand der Serie diskutieren.

Alina Ich merke, wie meine Gedanken dazu gerade fließen und steige deshalb hier noch einmal ein. Und zwar anknüpfend an die Szene, die Maximiliane erwähnt hat, über die Tom-Ford-Kampagne: Ihr zukünftiges Angebot bezieht sich ja nicht nur auf den „Everyman“, sondern auch, „wenn sie mal wen für eine Satire brauchen.“ Diese Szene habe ich auch deshalb in meinen Notizen festgehalten, um Ted als Figur zu beschreiben: Er ist ein bisschen silly, ein bisschen goofy, und ganz dick unterstrichen habe ich seinen Hang zu Dad Jokes.

Aber einer der für mich wichtigsten Kritikpunkte an der Serie, trotz der Begeisterung, ist: Wie können drei Staffeln über Profifußball produziert werden, aber niemand spricht explizit über Geld? Ich finde es sehr plakativ, dass zwar Rassismus, Homo- und Queerfeindlichkeit, generell Diskriminierung, in der Serie besprochen werden, aber niemand redet in dieser Serie über Geld, schon gar nicht Ted. Mich interessiert hier, wie sich

Neoliberalismus nicht nur ökonomisch auf eine Gesellschaft auswirkt, sondern auch auf Einzelne einwirkt. Wie sehen neoliberale Subjektivierungsformen aus? Dafür eignen sich die Figur Ted Lasso und die gesamte Serie als Beispiel sehr gut. Zwar wird immer wieder der Teamgeist beschworen, es geht also auf der einen Seite wenig um Individualisierung. Zugleich sind aber Teds Glaubenssätze „Believe“ und „Never Stop Quitting.“ Daraus lese ich klassische kapitalistische Aufsteiger*innennarrative und vielleicht auch eine Art ‚American Way‘. Deutlich wird das für mich in der Szene, wo sich Ted im Pub als selbstbetitelter „White Knight“ vor Rebecca stellt; dem bösartigen Antagonisten Rupert, dem *weißen* reichen und rückwärtsgewandten Playboy, entgegen. Und weil Maximiliane und Judith den Punkt schon aufgemacht haben, spielt sich hier, aus meiner Beobachtung, sehr gut aus, wie eine fürsorgliche Männlichkeit oder eine *Caring Masculinity* sich ganz wunderbar in ein kapitalistisches und auch patriarchales System fügt, denn letztendlich findet ja ein Dart-Duell zwischen Rupert und Ted statt. *Caring Masculinity* bedeutet hier nicht, dass man neoliberal-kapitalistische Glaubenssätze über Bord werfen oder sich tatsächlich gegen ein völlig auf Profit ausgerichtetes System wie Profifußball wehren sollte, sondern dass sich das alles wunderbar verknüpfen lässt. Damit verliert die Idee von einer fürsorglichen Männlichkeit ihr utopisches Ideal. Das finde ich sehr interessant an der Serie.

Nicht im Abseits – Kapitalismus und Patriarchat

Maximiliane Ich stimme dir in vielen Punkten vollkommen zu, aber mir ist noch eine bestimmte Szene eingefallen, die häufig auch als Kritikpunkt an *Ted Lasso* diskutiert wird. Das können wir gerne noch vertiefen. Es gibt diese Konfrontation zwischen Ted und Coach Beard, in der Beard betont, dass es beim Fußball auch ums Gewinnen geht. Er kritisiert Teds Haltung, die oft sehr nachsichtig und verständnisvoll ist – dieses „Ach, es ist schon okay, whoopsie daisy“, wie er es immer wieder sagt. Coach Beard fordert ihn auf, sich von dieser Einstellung zu lösen, denn schließlich würden sie jetzt bei einem Premier-League-Club arbeiten und kein College-Football-Team mehr trainieren.

Das finde ich einen wichtigen Aspekt, denn Ted Lasso bringt tatsächlich eine andere Logik mit, die eher aus dem College-Football stammt, wo er zuvor tätig war. Dort war er Trainer einer College-Mannschaft und keiner professionellen Footballmannschaft, auch wenn er sie zum Sieg geführt hat. Das hatte ich gar nicht mehr so präsent, aber es ist ein interessanter

Unterschied, gerade auch im Hinblick auf das Thema Geld und Kapital, zumindest was Ted betrifft.

Julia Ich finde es sehr gut, dass in Bezug auf die Frage nach ökonomischen Gesichtspunkten die Frage des Sponsorings von Fußballclubs durch fossiles Kapital zur Sprache kommt. Der Club in der Serie wurde durch einen Konzern gesponsert, der Umweltverbrechen in Nigeria begangen hat, was sicher auf Shell und die Ölverpestung im Nigerdelta verweisen soll.

Stefan Ja, die Thematisierung der Verstrickung von Fußball mit fossilem Kapital hat mich auch positiv überrascht. Zu den Differenzen, die durch die Fish-out-of-Water-Trope auch aufgemacht werden, wollte ich noch was ergänzen. Und zwar ist ‚Football‘ in den jeweiligen Kontexten eine komplett andere Sportart und gleichzeitig hat Sport an sich auch eine gesellschaftliche und potenziell vergemeinschaftende Funktion. Nicht nur, was die Struktur der Ligen und die ökonomische Logik angeht, sondern auch in Bezug auf Fan-Kulturen und den Stellenwert von sportlichen Anhänglichkeiten für Männlichkeitskonstruktionen. Diese Differenz zwischen Sport als leichter, familientauglicher Unterhaltung im US-Kontext und lokalpatriotisch aufgeladenen Phänomenen wie Hooligan- und Ultraszenen habe ich tatsächlich vermisst. Gleichzeitig betonen einige Momente, in denen Fankultur inszeniert wird, strukturelle Beharrlichkeiten dominanter Männlichkeitsideale. Spannend fand ich, dass die rituellen Beleidigungen, die von männlich lesbaren Fans vorgetragen werden, auf phonetischer Ebene im Laufe der Serie identisch bleiben und dass sich nur die Adressat*innen ändern. Besonders deutlich wird das bei den rhythmisch-repetitiven „Wanker“-Rufen im Stadion, die zu Beginn gegen Ted gerichtet sind und in der letzten Folge gegen Rupert. Diese Beharrlichkeit zeigt sich auch im Pub nochmal, wenn die drei männlichen Fan-Figuren über das Geschehen im Fernsehen schimpfen. Als Pointe stellt sich heraus, dass sie ausnahmsweise nicht Fußball, sondern die Back-Sendung *The Great British Bake Off* kommentieren, aber der Modus, die Intensität und die Haltung identisch sind. Auch die misogynen Beschimpfungen sind die gleichen. Es scheint von außen erstmal irrelevant, ob es um Fußball geht, und das lese ich eben auch als Hinweis auf diese strukturelle Beharrlichkeit von patriarchaler, dominanzgeprägter Fankultur, die häufig über Abwertungen durch ein Absprechen von Männlichkeit operiert. In diesem Zusammenhang finde ich auch Nate eine besonders spannende Figur. Seine berufliche Reise vom gemobbten *Kitman* zum gefeierten Assistenzcoach zum Headcoach des antagonistischen Teams

und schließlich wieder zurück ist sehr komplex verwoben mit seiner jeweiligen Position im homosozialen Raum, gespickt mit Kränkungen, hat viele Brüche und endet mit einer märchenhaften Rehabilitation in der letzten Staffel. In diese Figurenzeichnung spielt auch eine Sehnsucht nach Anerkennung hinein, die sich bei Nate mit einem dominanten Männlichkeitsideal überlagert. Dass Nate gern ein bedrohlicher, dominierender Mann wäre, zeigt sich etwa darin, wie er sich selbst sieht bzw. sehen möchte, wie er mit sich selbst im Spiegel interagiert, um sich vor Schlüsselmomenten zu pushen und Selbstvertrauen zu bekommen. Das funktioniert für ihn ja gerade dadurch, dass er sich intensiv im Spiegel anstarrt, sein Spiegelbild anspuckt und damit degradiert und klein macht. Und dieses Männlichkeitsideal, das Hierarchien affirmiert und den eigenen Wert über Aggressivität, Gewalttätigkeit und Dominanz gegenüber Schwäche definiert, ist dann *at odds* mit der neuen fürsorglichen Club-Kultur, die Ted etablieren möchte. Und dabei zeigt die Serie an ganz vielen Stellen, vor allem im Verhältnis zwischen Nate und Roy, wie Gewalt und Aggression in Schleifen weitergegeben wird und immer wieder auch zurückkommt.

Sarah Genau, und für Ted Lasso ist so eine Art der Aggression nur in Form seines Alter Egos Led Tasso vorstellbar, eine Art Drag-Performance von dominanter Männlichkeit. Ansonsten geht von ihm keinerlei Form der Bedrohung aus. Das macht ihn für mich wiederum ambivalent in seinem emanzipativen Potenzial, denn er ist auch für die strukturellen Gewaltverhältnisse keine Bedrohung, könnte man sagen. Die Veränderungen, die er bewirkt, finden nur im kleinen Kreis des Clubs statt, und er riskiert mit seiner ausgestellten Fürsorge nichts in Bezug auf seine Männlichkeit, die auch – wie ihr beschrieben habt – eine in vielen Punkten effeminierte ist: die Musicals, das Backen, die Albernheit in Wortspielen, etc. Wir haben es bei der Figur mit einer eindeutig effeminierten Männlichkeit zu tun, die jedoch über weitere Markierungen extrem stabil heteronormativ und heterosexuell verankert ist. Wir erfahren direkt zu Beginn, dass er mit einer Frau verheiratet ist, einen Sohn hat. Wenn wir Männerfußball als Milieu in den Blick nehmen, das zum Teil extrem homophobe Strukturen ausprägt, weil sich die darin gepflegte Homosozialität vermeintlich absichern muss gegen jeden Verdacht eines sexuellen Begehrens untereinander, dann passt Lasso als Figur dort hinein, ohne Erschütterungen zu erzeugen. Stefan, du hast Lassos Einstellung eine kindliche Offenheit gegenüber der Welt genannt, und ich teile diesen Eindruck, denn direkt in der ersten Folge sehen wir Lasso und Coach Beard im Flugzeug auf dem Weg nach England

und Lasso dreht sich in seinem Sitz um, kniet also auf dem Sitz, lehnt sich über die Rückenlehne und die ganze kindliche Körpersprache macht keinen Hehl aus der eigenen Aufregung und Neugier auf das, was kommt, bei völliger Ahnungslosigkeit gegenüber der Materie Fußball. Dieses jugenhafte Verhalten stellt aber seine Männlichkeit nicht in Frage, was sicher auch körperliche Gründe hat. Sein Schnauzbart macht Tom Selleck als Magnum alle Ehre. Hinzu kommt die Dynamik mit Coach Beard, wo die Authentifizierung von Männlichkeit ebenfalls anhand von Gesichtsbehaarung sowohl körperlich als auch semantisch präsent ist. In Kombination von Bart und Trucker-Cap liegt die Figur des Hipster als ästhetische Referenz nah, für deren cis-hetero-Verkörperung Peter Rehberg ein eher eingeschränktes progressives Potenzial in Bezug auf Männlichkeiten argumentiert hat.² Darüber hinaus verkörpert Beard in gewisser Weise auch *das* stereotype Bild US-amerikanischer, *weißer* Männlichkeit: den wortkargen Cowboy. Ich spitze stark zu, Coach Beard ist komplexer, wenn wir uns anschauen, *was* er sagt, *wenn* er spricht, oder dass er regelmäßig Bücher lesend gezeigt wird, dass er im weiteren Verlauf eine Beziehung zu einer Frau führt, in der er derjenige ist, der unter einer repressiven Beziehungsdynamik leidet, etc. Gerade in der ersten Staffel aber, das wäre mein Punkt, stabilisieren die Freundschaft mit einem sehr heteronormativ männlich inszenierten Coach Beard und das formal hierarchische Arbeitsverhältnis – Beard arbeitet als Assistent von Lasso, Lasso ist Cheftrainer – die Männlichkeit von Ted Lasso als akzeptabel. Die kann dann auch mal das überdehnen, was Männlichkeit sich ‚normalerweise‘ leisten kann. Meine Kritik zielt auf die Frage, was Männlichkeit alles inkorporieren kann, ohne dabei tatsächlich Hegemonien in Frage zu stellen. Was verändert die Figur oder die Serie dann? Was für ein Potenzial hat sie gerade in Bezug auf emanzipative Geschlechterverständnisse und -verhältnisse?

Mentale Gesundheit

Maximiliane An dieser Stelle würde ich gerne einhaken, insbesondere wenn es um mentale Gesundheit, Depressionen und Panikattacken geht. Ich stimme den bisherigen Einordnungen grundsätzlich zu, aber genau hier zeigt sich meiner Meinung nach ein strukturelles Problem. In dem Moment, in dem Teds Panikattacke öffentlich wird, wird deutlich, dass er als Trainer

² Vgl. Rehberg, Peter. 2018. *Hipster Porn. Queere Männlichkeiten und affektive Sexualitäten im Fanzine Butt*. Berlin: b_books

eines Premier-League-Vereins nicht mehr als „funktionstüchtig“ gilt, weil er nicht gesund ist. Gerade wenn es um psychische Gesundheit und Erkrankungen geht, bricht die vermeintliche Stabilität der Figur Ted Lasso auf. Das liegt auch daran, dass Männlichkeit nach wie vor selten mit Depressionen oder psychischen Erkrankungen in Verbindung gebracht wird. Genau an diesem Punkt wird die Verletzlichkeit der Figur sichtbar und thematisiert – und das ist einer dieser Momente, in denen die Fassade brüchig wird. Es entsteht ein Spannungsfeld, in dem die Frage aufkommt, ob und wie eine Überwindung dieser starren Strukturen möglich ist. Besonders interessant finde ich, dass Ted an einer Stelle als „natural born caregiver“ bezeichnet wird. Das fürsorgliche Element bleibt also trotz aller Brüche bestehen, was ich sehr bemerkenswert finde.

Gerade im Fußballkontext, der von heteronormativen und starren Strukturen geprägt ist, wird in der Serie erstaunlich viel thematisiert und aufgebrochen. Auch wenn es oft nur kleine Details sind, haben sie eine große Wirkung. Ein Beispiel dafür ist die Szene, in der Keeley und Roy zusammenkommen und Ted zu Roy sagt: „I guess you were with a bunch of different people in the past.“ Er verwendet bewusst nicht das Wort „women“. Solche Details fallen mir besonders im Fußballkontext auf, weil sie zeigen, wie selbstverständlich und unaufgeregt mit dem Thema umgegangen werden kann – noch bevor das Outing von Colin überhaupt thematisiert wird. Das sind für mich wichtige Momente der Serie.

Julia Vielleicht ist die Frage auch interessant, ob Ted Lasso wirklich scheitern darf und was das für die hier kritisch betrachtete ‚erlösende Männlichkeit‘ bedeutet, die (z.T. ironisch) inszeniert wird? Man muss ja erst einmal das Publikum an die Figur binden, um sie vorübergehend scheitern zu lassen, und sie anschließend wieder aufzubauen. Es ist eine ganz schöne Reise.

Ich glaube nicht, dass die Serie so didaktisch geplant ist. Aber die Frage, die uns gewissermaßen dazu geführt hat, mit euch zu sprechen, war ja auch: Wo und durch welche Formate können toxische Männlichkeiten denn verlernt werden, die heute so ubiquitär sind? Die Serie scheint eine Antwort zu haben: Sie geht ins Zentrum hegemonialer Männlichkeit und macht televisuelle Sozialarbeit. Da Fußball eine wichtige Funktion für Männlichkeit repräsentiert, lehnt sich die Serie daran an und erzählt die Geschichte um Fußball und Männlichkeit neu. Was dabei, glaube ich, mitschwingt, ist auch die Sehnsucht nach einem guten Patriarchat. Und das ist – Louise Hartz würde wahrscheinlich sagen: *the good guy, he's a good guy, there is always*

a good guy.³ Immer, wenn man versucht, strukturelle Gewalt gegen Frauen zu thematisieren, gibt es ja auch den *Good Guy* als Entlastungserzählung. Aber das ist in der Serie so übersteigert inszeniert, dass ich dazu tendiere, es als satirisches Moment zu verstehen – diese Aufladung von einer Art Messiasfigur, die es irgendwie schafft, grundlegende Konflikte von Männlichkeit im Kapitalismus zu ‚lösen‘. Denn die Antwort der Serie auf Männlichkeit ist ja interessanterweise Männlichkeit (das meinte ich oben u.a. mit Vaterfigur). Das ist strategisch glaube ich nicht ganz schlecht für junge Menschen – ihr hattet ja eingangs auch gesagt, es ist auch heilsam, eine Serie zu sehen, wo nicht die ganze Zeit Menschen verprügelt, ermordet und zerstückelt werden. Wir leben ja jetzt gerade in einer Zeit, in der online und offline die Zahlen von Gewalt extrem ansteigen. Gewalt gegen Frauen, Mädchen und queere Menschen nimmt wieder zu und in Bezug auf diese Entwicklungen ein anderes *Role Model* anzubieten und dieses gleichzeitig kritisch und satirisch hinsichtlich der Sehnsucht nach den guten Männern und Erlöserfiguren zu befragen, ist viel wert, finde ich.

Ted Lasso ist insofern eine interessante Figur, weil er nicht so wütend ist wie Roy. Das liegt auch daran, dass Roy rassifiziert und klassifiziert ist. Und dann gibt es Nate. Auch er muss sich immer unterordnen, er muss *hyper-polite* sein. Ich war erschrocken, dass in der Serie ein Verrat durch eine Person of Color durchgespielt wird. Ich bin nicht sicher, ob das in der nötigen Komplexität funktioniert, weil Nate wirklich auf so eine verräterische, hinterhältige Weise agiert, dass ich dachte: Wie kriegt man das jetzt wieder eingeholt? Es hat ja dann einigermaßen geklappt. Nate hat über einen Zeitraum die Rolle des Bedrohers der homosozialen Utopie. Dieses Narrativ, das gleichzeitig erzählt wird, dass People of Color schon als Kinder lernen, ihre Wut zurückzustellen, weil sie *policed* werden, wird hier auch miterzählt. Roy hingegen darf in der erzählerischen Ökonomie der Serie wütend sein. Aber ich bin mir auch nicht sicher, ob Roy eigentlich von euch als *weiß* gelesen wird. Insgesamt wäre es nochmal spannend zu analysieren, welcher Männlichkeit aus intersektionaler Sicht welche affektiven Ausdrucksweisen zugestanden werden.

Alina Dieselbe Frage habe ich mir auch aufgeschrieben: Welche Gefühle werden bei wem gezeigt? Bei Roy Kent sind die sogenannten *anger issues* ja ganz deutlich zu sehen und zugleich dieser Stereotyp vom schweigsamen Mann, der sich in der ersten Staffel nach einem schlechten

³ Vgl. Haitz, Louise. 2020. „#Männerwelten. Dies ist ein Aufklärungsvideo zu sexueller Gewalt (presented by Good Guys Productions™). Eine undankbare Kritik“. ZfM Online, GAAAP_THE BLOG, 15.05.2020. <https://zfmediawissenschaft.de/online/gender-blog/maennerwelten>.

Spiel im Eisbad selbst bestraft. Auch bei der Figur von Nate sehen wir als Zuschauer*innen schon früh diese Ausfälle, die dunkle Seite von Nate, die seine spätere Rolle als Gegenspieler ankündigt. Einer dieser Ausfälle ist beispielsweise der leise, aber beleidigende Roast der Spieler in der ersten Staffel; danach bekommt er seinen ersten Vertrag als Coach bei Richmond angeboten, fast eine Art Belohnung. Auch Teds Abgründe offenbaren sich früh, wenn er im Hotel sitzt, die Scheidungspapiere unterschreiben soll und dann Nate vor der Tür anschreit: „It's after curfew!“ Am nächsten Tag steht Ted dann wieder gut gelaunt mit seiner Fliegersonnenbrille, seinem lustigen Käppi und seinem Trainingsanzug auf dem Platz und entschuldigt sich auch bei Nate. Aber an der Stelle habe ich mich gefragt, wer ist Ted Lasso denn wirklich, abseits von Coach Lasso? Wer ist der öffentliche und wer der private Ted Lasso? Welche Emotionen dürfen wann sein und wem werden sie in der Serie erlaubt? Den wirklich privaten Ted bekommen wir ansonsten wenig zu Gesicht. Zum Stichwort toxische Männlichkeit: Alkohol ist ebenfalls prominent in der Serie. Vielleicht lässt sich hier von einer intoxicated masculinity sprechen. Beispielhaft zeigt sich dieses ungesunde Verhältnis in einer Pubszene. Ted wird dort von Coach Beard empfangen mit vier Bier für zwei Männer und möchte ihm damit Trost spenden. Ted bezeichnet Coach Beard in dieser Szene als „natural caregiver.“ Sprechen miteinander tun die beiden danach jedoch nicht. Generell konsumiert Ted oft Alkohol im Angesicht von Problemen, was für mich in ein traditionelles Männlichkeitsklischee passt.

Stefan Ich wollte kurz noch was ergänzen, weil ich mir auch die Szene mit der Ansprache von Nate vor dem Spiel in der ersten Staffel aufgeschrieben habe, in der er alle Spieler ganz schlimm aufs Persönlichste und auch misogyn beleidigt. So wie ich es lesen würde, besteht der vermeintliche Witz dabei darin, dass Nate bis dahin als etwas nerdige, sehr ruhige und schüchterne Figur gezeichnet wird und wir ihm in diesem Moment diese Börsartigkeit vielleicht noch gar nicht so zutrauen. Jonathan McIntosh hat diese Trope in einem Video-Essay am Beispiel von *The Big Bang Theory* herausgearbeitet und „adorkable misogyny“ genannt.⁴ Damit sind männliche Charaktere gemeint, deren geekige Version von Männlichkeit zugleich als humorvoll-erbärmlich und liebenswert dargestellt wird und deren Status als nerdige ‚nette Jungs‘ ihnen ihr sexistisches Verhalten eher durchgehen lässt. Das funktioniert vor allem über die Inszenierung einer

⁴ Pop Culture Detective. 2017. „The Adorkable Misogyny of The Big Bang Theory“. 01.09.2017. 21:09. <https://www.youtube.com/watch?v=X3-hOigoxHs>.

größtmöglichen körperlichen Differenz zwischen Nerds und hypermaskulinen, durchtrainierten Idealkörpern. McIntosh argumentiert, dass diesen Figuren in Serien wie *The Big Bang Theory* über ihre Körperlichkeit ganz oft Männlichkeit abgesprochen wird und der intendierte Witz dann darin besteht, dass die männlichen Überlegenheitsbehauptungen nicht zu den Körpern zu passen scheinen und dadurch verharmlost werden. Das fand ich im Kontext all dieser sportlichen und durchtrainierten Männerkörper auch deswegen so spannend, weil sich Nate ja selbst als unverstandenes Genie sieht und das auch ein erster Hinweis auf seine düstere Entwicklung ist.

Und eine andere kleine Ergänzung zu den Themen Therapie, Mental Health und zur Frage nach einer Maske oder einer Appearance, die gewahrt wird, da finde ich die Serie auch sehr ambivalent: Zum Beispiel gibt es eine Trainingsszene, in der Ted den Spielern einbläut, dass sie ihre Gegner nie sehen lassen dürfen, wenn sie selbst müde sind. Damit wird genau dieses strukturell-kompetitive Element vom Hochleistungssport adressiert, in dem das Zugestehen und Zeigen von Verletzbarkeit in letzter Instanz dann doch keinen Platz hat. Und in diesem Zusammenhang finde ich, dass es sich die Serie manchmal etwas zu leicht macht, mit dieser Vorstellung, dass es möglich ist, den spielerischen Wettbewerb vollständig vom restlichen Leben abzutrennen. Also im Spiel kämpferisch zu sein, gewalttätig zu sein, notwendigerweise auch im Hochleistungssport, und dann wieder aus diesem ‚Magic Circle of Play‘ heraustreten zu können und nichts davon mitzunehmen. Diese Idee von einem ‚unschuldigen‘ Zauberkreis des Spielens ist in den Game Studies weit verbreitet und wird aktuell u.a. aus Perspektive der Postcolonial und Black Studies problematisiert.⁵ In der Serie können und sollen die Fußballer beim Spiel aggressiv sein. Abseits vom Platz und in der Umkleidekabine, wo durch Ted eine neue Form des Locker Room Talks hegemonial ist, herrscht innerhalb des Teams wieder dieser schon viel besprochene fürsorgliche Umgang. Fast wie ein Schalter, der beim Betreten und Verlassen des Spielfelds einfach umgelegt werden kann und dessen Betätigung keine Spuren hinterlässt.

Maximiliane Was mich an der Serie irritiert hat – und gleichzeitig sehr spannend ist – ist das Spannungsfeld Fürsorge und Selbstfürsorge, insbesondere im Zusammenhang mit Männlichkeiten. Ich erinnere mich noch gut daran, wie überrascht ich war, als Sharon als Therapeutin ins Team

⁵ Vgl. Trammell, Aaron. 2021. „Folter, Spiel/en und die Schwarze Erfahrung“. Zeitschrift für Medienwissenschaft. Jg. 13, Heft 25 (2), S.17-34. <https://doi.org/10.25969/mediarep/16786>.

kam. Eigentlich ist das ein sehr positiver Schritt, denn es wird deutlich, dass psychische Gesundheit auch im Fußball thematisiert wird. Die Szene mit dem Greyhound-Maskottchen war zwar humorvoll, aber der eigentliche Anlass für Sharons Engagement war zunächst, dass ein Spieler nach einem Vorfall auf dem Platz wieder leistungsfähig werden sollte. Interessant ist jedoch, dass nach und nach immer mehr Spieler das Therapieangebot wahrnehmen und sich langsam darauf einlassen. Besonders auffällig fand ich Teds Reaktion, als er selbst das erste Mal bei Sharon ist. Plötzlich zeigt sich eine ganz andere Seite von ihm – er wirkt abweisend und sogar aggressiv, was überrascht, da er sonst immer derjenige ist, der offen über Gefühle spricht und andere dazu ermutigt, sich mitzuteilen. Ted ist sehr fürsorglich gegenüber anderen, aber wenn es um ihn selbst geht, zieht er eine klare Grenze. Dieses Spannungsfeld zwischen Fürsorge für andere und mangelnder Selbstfürsorge zieht sich meiner Meinung nach durch viele Charaktere der Serie. Es zeigt, wie schwierig es ist, sich selbst Schwäche oder Verletzlichkeit einzugestehen.

In diesem Zusammenhang komme ich immer wieder auf J.J. Bolas Buch *Mask Off* zurück, das zeitgleich mit der Serie erschienen ist und ebenfalls den kulturellen Kontext Großbritanniens sowie den Fußball als Sozialisationsinstanz thematisiert. Bola stellt gleich zu Beginn seines Buches die folgende These auf: „In einer Gesellschaft, in der Männer anderen Männern gegenüber überwiegend gewalttätig sind, ist ein Mann, der einen Mann liebt, ein radikaler, progressiver Akt. Wie kann es sein, dass wir als Gesellschaft männliche Gewalt eher akzeptieren als männliche Liebe? Männliche Liebe sollte normalisiert werden, um männliche Gewalt zu bekämpfen.“ (Bola 2020, S. 104)

Gerade das Thema männliche Liebe finde ich in der Serie sehr spannend. Es geht dabei nicht nur um sexuelle Beziehungen, sondern auch um andere Formen von Bindung und Zuneigung jenseits von Paarbeziehungen. Die Figuren sagen sich gegenseitig, dass sie sich lieben – manchmal fällt es ihnen schwer, aber es wird dennoch ausgesprochen. Diese Offenheit im Umgang mit Affektivität und die Darstellung von männlicher Liebe als etwas Selbstverständliches, das nicht an Sexualität gebunden ist, finde ich besonders bemerkenswert.

Julia Im Rahmen der Diskussion über mentale Gesundheit, *self/care* und Männlichkeit kommt der Therapie eine besondere Rolle zu. Sie hat ja dann einen fast didaktischen Effekt. Der Mann, der sich, obwohl oder gerade weil er so *goofy* ist, jetzt in die Herzen gespielt hat und letztlich alle affektiv ‚regiert‘, wird in seiner Beliebtheit im Team vorübergehend abgelöst durch

eine Schwarze Frau – Dr. Sharon Fieldstone – und die fährt auch noch Fahrrad und nicht Auto. Und irgendwie muss Ted nicht nur mit seinem Trauma und seiner Therapieablehnung, sondern auch noch damit klarkommen, dass es jetzt eine coolere Person gibt, mit anderen Ansätzen, und dass seine Lebensphilosophie Lücken hat. Dass er lernt, mit Sharon nicht nur umzugehen, sondern sich mit ihr anfreundet, ist ja oberdidaktisch und trotzdem total wichtig, weil es uns auch nochmal die Idealisierung des Ted Lasso vor Augen führt, die hier etwas gebrochen wird. Da kommt jetzt eine Person, die hochgebildet und super schlagfertig ist usw., und die lässt sich nicht auf seine Späße ein und sagt sofort: Aha, das ist ein Copingmechanismus. So entzaubert Sharon auf eine sehr lustige und sympathische Weise Ted. Trotzdem lernen die beiden, zusammenzufinden, das finde ich eben auch wichtig an dieser Figur des Ted Lasso, dass er zunächst therapiefeindlich ist und erst lernen muss, therapeutisch an sich zu arbeiten. Hier wird sicher ein bestimmtes Ideal der männlichen Unverletzbarkeit dekonstruiert und eine Zielgruppe abgeholt.

Nur eine winzige Notiz zu diesem zugewandten Stil, den Ted Lasso kultiviert. Letztlich ist das ja auch die Spielform, die im Derby gewinnt: die relationale, zugewandte Spielform. Diese entspricht ja letztlich der sozialen Spielform, in der man aufeinander achtgibt und guckt, was in dem Moment gebraucht wird. Und diese Strategie wird dann gewinnbringend angewandt. Jeder kann sich einbringen und wird auf spezifische Weise integriert, was auch ein neoliberales Versprechen ist. Gleichzeitig wird der individuelle Held durch Teamplay ersetzt, eine schöne Vision für ein hartes Konkurrenzfeld.

Verschenkte Potenziale - Weibliche Figuren und emanzipativer Anspruch

Judith Wenn wir auf die weiblichen Figuren schauen, möchte ich Keeley hervorheben. Sie ist ja am Anfang vor allem als Jamies Partnerin ans Team angebunden, aber durch die Freundschaft, die sich zwischen ihr und Rebecca entwickelt und durch ihre spätere Arbeit im Verein wird sie selbst Teil des Teams. Wir sehen gerade in den späteren Staffeln, wie sie von den Mitarbeitenden des Vereins, aber auch von den direkten Teammitgliedern behandelt wird: Alle grüßen sie, wenn sie im Club ankommt, auch die kleinen Nebenfiguren, deren Namen wir gar nicht kennen und die sonst im Hintergrund bleiben. Sie wird viel nach ihrer Meinung gefragt: Zum einen, weil sie als Expertin für den Umgang mit Roy und Jamie wahrgenommen

wird, aber auch, weil sie sehr kompetent ist in ihrem Job. Sie wird viel um Hilfe gebeten und ihre Meinung wird wertgeschätzt – selbst, als sie sich in der dritten Staffel außerhalb des Vereins begibt und mit ihrer eigenen Firma letztlich scheitert, gewinnt sie zumindest Barbara für sich. Zu Beginn der Serie hatte ich die Befürchtung, dass sie in dieser Rolle des *girlfriend* stecken bleiben wird, aber gerade die Beziehung zu Rebecca wird im Laufe der Serie sehr bedeutungsvoll. Die Weise, in der die beiden sich gegenseitig unterstützen, schafft ein Vergleichsmodell zu der Homosozialität im Team: Rebeccas und Keeleys „Girl Talk“ läuft parallel mit den „Diamond Dogs“, wo sich die Männer versammeln, ihre Probleme und Gefühle besprechen und sich gegenseitig unterstützen. Und gleichzeitig schließt „Girl Talk“ Männer überhaupt nicht aus, Ted wird bei Gelegenheit dazu eingeladen und Higgins ist manchmal Teil des „Girl Talks“ und gleichzeitig Teil der „Diamond Dogs“.

Alina Aber genau das, was du, Judith, zu Beginn hervorgehoben hast, habe ich nochmal anders konnotiert wahrgenommen: Für mich ist Keeley gerade anfangs vor allem mit emotionaler Arbeit verbunden. Sie wird ins Spiel gebracht, wenn einer ihrer Partner, erst bei Jamie Tartt, später bei Roy Kent, ein Problem hat, im Zweifel mit sich und deswegen mit dem Team. Keeley hat dann die Aufgabe, das Problem zu entblättern und zur Lösung hinzuführen oder es gleich selbst zu lösen. Das ist mir sehr stark aufgefallen, auch in der Beziehung zu Rebecca. Von Keeley als Person erfahren wir zunächst sehr wenig Eigenes.

Judith Im Zusammenhang damit finde ich auch total interessant, wie sich Rebeccas Figur entwickelt. Zu Beginn der Serie verweigert sie sich komplett, irgendeine andere Position einzunehmen als die der Chefin, sowohl für Ted, aber auch für Higgins und den Rest des Teams. Sie versucht sehr stark, Distanz zu halten, was auch mit ihrem Plan zu tun hat, den Verein herunterzuwirtschaften – sie ist anfangs ja eine Antagonistin – aber wir sehen sehr schnell, wie sie Zweifel an ihrem Plan entwickelt und ihn letztlich aufgibt. Und dann folgt erst ein längerer Prozess, in dem und durch den sie Teil des Teams wird. Zum einen, indem sie sich emotional öffnet, aber auch, indem sie emotionale Arbeit übernimmt. Erst vor allem für Ted und Keeley, aber später auch für Roy, zum Beispiel, als sie ihm in der dritten Staffel seine Verantwortung in der Trennung von Keeley aufzeigt und ihm den Impuls gibt, erstmal an sich selbst zu arbeiten. Und dann ist sie erst so richtig im Team angekommen.

Alina Bezüglich Geschlecht und Fußball möchte ich auch noch eine Beobachtung zum Thema Fankultur teilen, weil wir bereits darauf zu sprechen kamen: Es gibt diese tolle Szene in der ersten Staffel, wo wir Rebecca, Keeley und Julie, der Frau von Higgins (Danke, Judith, für den Hinweis!), auf der Eigentümerintribüne zuschauen dürfen. Wir sehen diese drei Frauen als selbstverständlichen Teil einer Fankultur, als Fans, die ihr Fan-Sein auch reflektieren. Während Rebecca und Keeley sich darüber unterhalten, platzt Julie ‚RICHMOOOOND‘-brüllend in die Szene, ein fantastischer Moment! Ebenso wie die Kultur des Fluchens, die die Frauenrollen etablieren. Darin sehe ich einen widerständigen Moment gegen weibliche Sozialisation. Ich habe mich zwar gefragt, ob dies nicht auch als britischer Kommunikationsstil gelesen werden kann. Schlussendlich kommt es aber, zumindest bei mir, als etwas Normüberschreitendes an, insbesondere bei den vor allem äußerlich sehr feminin auftretenden Frauenfiguren.

Maximiliane Ich finde die Entwicklung und Darstellung der weiblichen Figuren, insbesondere von Keeley und Rebecca, ebenfalls sehr spannend. Keeley ist zweifellos eine interessante Figur, aber mein persönlicher Fokus liegt auf Rebecca, weil bei ihr die Aushandlung von Männlichkeit besonders deutlich wird. Betrachtet man Männlichkeit als Referenzfolie – wie es beispielsweise Jana Fritsche in ihrer Arbeit tut – wird deutlich, dass „doing masculinity“ nicht zwangsläufig an das vermeintlich biologische Geschlecht gebunden ist. Auch Rebecca verkörpert in vielerlei Hinsicht männlich konnotierte Verhaltensweisen.

Gerade bei Rebecca zeigt sich das sogenannte ‚Girlboss‘-Phänomen, das letztlich auch eine Verfestigung traditioneller Strukturen bedeuten kann. Sie gibt selbst zu, dass sie im Grunde das wiederholt, was Rupert ihr angetan hat – sie übt psychische Gewalt aus, allerdings nicht gegen Rupert, sondern gegen andere Menschen. Diese Weitergabe von Gewalterfahrungen zieht sich meiner Meinung nach durch viele Beziehungen in der Serie. Es gibt jedoch immer wieder Momente, in denen eine Grenze gezogen und diese Dynamik gestoppt wird.

Das Thema psychische Gewalt ist für mich ein zentrales Motiv, das sich besonders in Rebeccas Geschichte zeigt. In der dritten Staffel war ich zunächst etwas irritiert, als das Thema Mutterschaft so stark in den Vordergrund rückte. Ich vermisse in Serien und Filmen häufig kinderlose Frauenfiguren, bei denen das kein Problem darstellt oder gar nicht erst thematisiert wird. Deshalb war ich etwas enttäuscht, als Rebeccas unerfüllter Kinderwunsch so prominent behandelt wurde. Beim erneuten

Anschauen ist mir jedoch aufgefallen, dass auch dies eine Form von psychischer Gewalt ist, die Rupert in der Serie auf Rebecca ausübt – etwa indem er mit einer deutlich jüngeren Frau, „Rebecca 2“, ein Kind bekommt. Hier wird das Thema Alter im Zusammenhang mit weiblichen Figuren und Mutterschaft sehr deutlich angesprochen. In der ersten Staffel erfährt man nämlich, dass Rebecca eigentlich Kinder wollte, Rupert ihr diesen Wunsch jedoch verwehrt hat. Damit werden auch Themen wie Alter, Männlichkeit und Fruchtbarkeit aufgegriffen – etwa damit, dass ein Mann mit 70 noch Vater wird. Beim ersten Sehen der dritten Staffel war ich enttäuscht, dass wieder ein unerfüllter Kinderwunsch thematisiert wird, anstatt alternative Lebensentwürfe zu zeigen. Gleichzeitig wird Mutterschaft aber auch als Folie im Kontext von Vaterschaft benötigt. Insgesamt nimmt das Thema nicht allzu viel Raum ein, bleibt aber ein interessanter Aspekt, über den man weiter nachdenken könnte.

Julia Es gibt ja auch physische Gewalt gegen Sam, gegen das Restaurant, das er eröffnet. Also rassistische Gewalt. Die Serie positioniert sich da auch kritisch gegen die autoritäre Migrationspolitik.

Die Klassen-, *race*- und Altersdifferenz zwischen Rebecca und Sam wird auch nicht wirklich erzählt bzw. verwehrt es die Serie, diese Ambivalenzen auszubuchstabieren. Am Anfang ist das wirklich ethisch fragwürdig, wenn man nicht genau weiß, wie alt er ist, während er zu ihr in einer Abhängigkeitsbeziehung steht. Dann aber ist auch diese Beziehung zum Scheitern verurteilt.

Stefan Das wollte ich eben auch noch sagen. Diese Beziehung zwischen Rebecca und Sam finde ich sehr spannend, weil zwar das Alter thematisiert wird, aber nicht das institutionelle Machtgefälle, das zwischen Boss und Angestellten besteht oder auf *race* beruht.

Da fehlt mir die Verhandlung dieses institutionellen Machtgefälles. Aber grundsätzlich finde ich es interessant, dass Rebecca nicht als Love Interest von Ted aufgebaut wird, was in ganz klassischen Narrativen die vorgezeichnete Struktur wäre. Gleichzeitig finde ich es super spannend, dass die Serie in sehr vielen Folgen den Bechdel-Wallace-Test besteht, was in diesem Männerfußball-Setting schon bemerkenswert ist. Und gleichzeitig agieren weibliche Figuren schon oft auch komplementär zu den männlichen Figuren, die im Zentrum stehen. Und weil Elternschaft jetzt schon angesprochen wurde: Für eine Serie, die sich der Verhandlung und Sichtbarmachung von *Caring Masculinity* verschrieben hat, wird Reproduktionsarbeit relativ selten wirklich gezeigt, oder?

Klar, ganz am Ende geht Ted wieder in die USA zurück, um sich um seinen Sohn zu kümmern. Bis dahin ist die Handlung, dieses Weggehen und Aufbauen eines Fürsorgenarrativs im Club aber nur möglich, weil sich Michelle in den USA um den Sohn kümmert. Mir scheint, dass es das Vorwissen um die strukturelle wie symbolische Unsichtbarkeit von Reproduktionsarbeit braucht, um das wahrnehmen zu können. Implizit werden ganz viele Sachen angeteasert, aber nicht explizit verhandelt. Und das ist bei dem großen Publikum dann doch wieder ein Stück weit schade. In Bezug auf weibliche Figuren fand ich es auch auffällig, dass mit Keeley die junge Frauenfigur wiederholt für medientechnologische Entwicklungen einsteht. Sie ist diejenige mit einer gewissen Medienkompetenz, die ‚Boomer‘ wie Ted in heiklen Momenten vor bestimmten Hashtags warnt und später mit der fiktionalen Online-Dating-Plattform *Bantr* als Sponsor-Ersatz für die Fluglinie ankommt. Gleichzeitig werden über ihre Figur dann auch digitalmediale Phänomene und Begriffe wie *Love Bombing* oder *Leaking* verhandelt. Gleichzeitig fand ich es auch schwierig, wie in diesem Zusammenhang politischer Aktivismus vielleicht ein Stück weit lächerlich gemacht wird. Da gibt es eine Szene im Zuge von diesem Leak, in der Rebecca Keeley fragt: „What can you do?“ Und da fällt die Antwort von Keeley eben sehr sarkastisch aus: „Restructure society so women aren't constantly sexualized while simultaneously being crucified for being sexual?“ Das spricht ja einen superwichtigen Punkt in Bezug auf postfeministische Zumutungen an. Aber das ist in keinsten Weise ernst gemeint, weil wir auch nie einen feministischen, aktivistischen Anspruch sehen. Es gibt kein genderpolitisches Engagement, das über individuelle Verhaltensänderung hinausgeht und auf einer strukturellen Ebene ansetzen würde. Zumindest hätte ich das so gelesen. Und da fand ich auch die „Diamond Dogs“ als emotionale Männer-Support-Gruppe ohne antipatriarchalen Anspruch irgendwann zu zahm.

Sarah Ja, die Serie spielt damit und es bleibt die Frage, inwiefern sie es ernst meinen kann und will mit feministischen Ansprüchen, die einen Einsatz und Kosten fordern. Wir haben in unserem Gespräch ja auch nicht adressieren können, was wir eigentlich damit anfangen, dass es sich um eine AppleTV+-Serie handelt, die für Apple ein großes Selbstvermarktungspotenzial bereithält in Bezug auf die Unternehmensphilosophie. Eine andere Sache, die wir nicht diskutieren konnten, ist eine zeitgenössische mediale Verortung der Männlichkeitsbilder. Julia, du hast im Vorfeld auf die Maskulinisierungsbewegung auf digitalen Plattformen hingewiesen, die ja stark auf der Zirkulation und Remedialisierung gesellschaftlich isolierter,

vornehmlich gewaltvoller Männlichkeiten aufbaut. Ich denke an *Literally Me*-Posts, die die Protagonisten aus Filmen wie *Fight Club*, *American Psycho*, *Taxi Driver* und *Joker* als Identifikationsangebote für sich in Misogynie, etc. radikalisierende Männlichkeiten nutzen. Ich finde das Gedankenspiel interessant, ob und inwieweit Ted Lasso als eine *Literally Me*-Männlichkeit funktionieren und damit in diese Männlichkeitsentwürfe intervenieren und andere Formen kultivieren könnte. Die Bedeutung der medialen Bewertung und Referenz von Männlichkeitsperformances, wie sie auf Social Media zirkulieren, wird ja durchaus in der Serie selbst anhand von Ted und Nate visualisiert und diskutiert.

Alina Vielleicht ergibt sich ein zweites Gespräch bei so viel Redebedarf! Ich würde mich freuen!

Quellenverzeichnis

- Abdelmehmoud, Elamin. 2023. „Ted Lasso, and the fantasy of soft masculinity“. *New York Times*, 31.05.2023.
<https://www.nytimes.com/2023/05/31/style/ted-lasso-masculinity.html>.
- Beare, A. H., R. Boucaut. 2024. Positive masculinity or toxic positivity? Apple TV+'s Ted Lasso as a capitalist utopia. *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*, 20(2), 169-184.
<https://doi.org/10.1177/17496020241228162>.
- Bola, JJ. 2020. *Sei kein Mann. Warum Männlichkeit ein Albtraum für Jungs ist*. München: Carl Hanser Verlag.
- Haitz, Louise. 2020. „#Männerwelten. Dies ist ein Aufklärungsvideo zu sexueller Gewalt (presented by Good Guys Productions™). Eine undankbare Kritik“. *ZfM Online, GAAAP_THE BLOG*, 15.05.2020.
<https://zfmediawissenschaft.de/online/gender-blog/maennerwelten>.
- Kalle, Matthias. 2023. "Breaking Good". *Die Zeit*, 15.03.2023.
<https://www.zeit.de/kultur/film/2023-03/ted-lasso-appletv/komplettansicht>.
- Melero, Shannon. 2020. „The Fantasy of a Locker Room Where Men Don't Act Like Total Assholes“. *Jezebel*, 15.10.2020.
<https://www.jezebel.com/the-fantasy-of-a-locker-room-where-men-dont-act-like-to-1845181653>.

- Pop Culture Detective. 2017. „The Adorkable Misogyny of The Big Bang Theory“. 01.09.2017. 21:09. <https://www.youtube.com/watch?v=X3-hOigoxHs>.
- Rehberg, Peter. 2018. *Hipster Porn. Queere Männlichkeiten und affektive Sexualitäten im Fanzine Butt*. Berlin: b_books.
- Ted Lasso*. 2020–heute. V.A./Jeff Imgold, Bill Lawrence, Jason Sudeikis, Lisa Katzer. USA: Ruby's Tuna, Universal Television, Doozer, Warner Brothers Television.
- Trammell, Aaron. 2021. „Folter, Spiel/en und die Schwarze Erfahrung“. *Zeitschrift für Medienwissenschaft*. Jg. 13, Heft 25 (2), S.17-34. <https://doi.org/10.25969/mediarep/16786>.
- Waibel, Ambros. 2025. „Abschalten? Umschalten!“. *taz*. 10.02.2025. <https://taz.de/TV-Duell-vs-Serie-gucken/!6065163/>.
- Wright, Patrick. 2021. „How Ted Lasso and Sex Education are reinventing on-screen bromance“. *abc*, 07.2021. <https://www.abc.net.au/news/2021-10-08/ted-lasso-sex-education-and-male-friendships-on-screen/100503176>.

Queering Home. Medienpraktiken als Infrastrukturen der Sorge

Dissertation von Stefan Schweigler.
Bielefeld: transcript Verlag 2025.
ISBN: 978-3-8376-7776-8
336 Seiten, €55,- (print/digital)

Rezension von Anna Sacher

„IS GAY SHAME the new gay pride?“ (S. 166, nach Halperin/Traub) könnte man etwas polemisch der Arbeit von Stefan Schweigler voranstellen, dabei ist seine Dissertation *Queering Home. Medienpraktiken als Infrastrukturen der Sorge* (2025) eine weit tiefgreifendere Analyse der Verschränkungen ‚negativer‘ Gefühle, Settings von ‚Zuhause‘ und medialer Praktiken. Mit Fokus auf Ansätze solidarischer und ästhetischer Sorge, untersucht Schweigler verschiedene mediale Formate und Modalitäten, die Sorge als subversive Praxis sichtbar machen.

Er setzt dafür dezidiert an queeren Positionen an und spezialisiert sich in der feministischen Tradition des Privaten als Politisches auf solche, die uns im Alltag gerade nicht als Aktivist*innen begegnen. Schweigler zeigt eindrücklich, wie Machtkritik und ein Weiterdenken bestehender Strukturen nicht ausschließlich im Aktiven, Kraftvollen, Präsenten liegen, sondern inwiefern leise, schmerzvolle und private Subversion politische Schlagkraft darstellt. Er interessiert sich für Begriffe wie Scham (Halperin/ Traub), *discomfort* (Ahmed) und Passivität (Brown). Es wird deutlich, inwiefern mit dieser Fokussierung auch tradierte Medienkulturwissenschaft dahingehend befragt wird, welche medialen Dispositive für gewöhnlich einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Widerständigkeiten und Queerness dienen und so mitunter eigene Formen des Ausschlusses und der Verunsichtbarung produzieren. Schweigler knüpft an einen Diskurs an, auf den auch Rafia Zakaria in ihrer Streitschrift *Against White Feminism* (2022) aufmerksam macht und aufzeigt, wie in westlicher Machtkritik ein wertendes Gefälle von „rebellion over resilience; risk over caution; speed over endurance“ (Zakaria 2022, S. 95) vorherrschend ist.

Schweigler widmet sich in seiner Analyse einem breit gefächerten Gegenstandsfeld aus globalen Produktionsländern, festgelegt auf die Zeit der 2010er Jahre. In allen analysierten Gegenständen findet er verschiedene Gefüge solidarischen, queeren Sorgens.

Er orientiert sich an einem Sorge-Begriff geprägt durch den Kontext marxistisch-feministischer Kritik an Sorge-Ökonomien und erweitert um Theorien zu Care-Ethik (Tronto). Die ethische Dimension von Sorge legt Schweigler dahingehend aus, „queere(end)e Transgression nicht als Aggression [zu] verstehen, sondern im Gegenteil, als Sorge und Hingabe“ (S. 49).

Schweigler stellt in den untersuchten Filmen, Serien, Fotostrecken, Musikvideos, Games und Websites eine „sorgende Mobilisierung von medialen Praktiken“ (S. 278) heraus, die sich nicht nur auf eine künstlerische Thematisierung des Sorgens bezieht, sondern in den medialen Dispositiven selbst Ausdrucksweisen solidarischer Sorge findet. Das „ästhetische Sorgen“ (Pellegrinelli, Thompson, Puig de la Bellacasa), dem Schweigler in seiner Analyse nachgeht, wird so besonders deutlich.

Schweiglers Herangehensweise ist auffallend stringent und unterteilt die Analyse in drei aufeinander aufbauende Abschnitte, in denen (1) Praktiken des Häuslichen und Praktiken im Häuslichen in verschiedenen Film-Beispielen untersucht werden, (2) häusliche, vermeintlich politikferne Emotionen anhand von Serien-Beispiel nachvollzogen werden und (3) Modalitäten von Sorge in medialen Dispositiven herausgearbeitet werden, die mit räumlichen und zeitlichen Heteronormativitäten brechen.

Für seine Analyse entwirft Schweigler den Begriff der *Domopolitiken*, welcher, angelehnt an Andrea Seiers Begriff der Mikropolitik, spezifisch auf Dispositive des Zuhauses zugeschnitten ist (vgl. S. 46). Darunter zu fassen sind (mediale) Praktiken, die Formen des Häuslichen performativ erzeugen und diesen gleichermaßen entgegenwirken können. Sammeln, Basteln oder Stricken und Formate wie Fotoalben, Kochbücher und Kleiderschränke teilen dabei vermeintlich als politikfern verstanden zu werden. Domopolitiken sind grundlegend medial verfasst und stehen in Schweiglers Analysegegenständen in Verbindung mit einer fortwährenden Aktualisierung der Konzeption von „Geschlecht, Sexualität, Klasse, race/Ethnizität etc.“ (S. 276f). Mit seinem Ansatz queere Potentiale der Sorge im Häuslichen herauszuarbeiten, liefert Schweigler einen wichtigen Beitrag dazu, subversive Widerständigkeiten abseits einer westlichen Fokussierung auf Aktivismus, Protest und Präsenz als höchst relevantes Diskursfeld, besonders auch in der Medienwissenschaft, hervorzuheben.

Quellenverzeichnis

Schweigler, Stefan. 2025. *Queering Home. Medienpraktiken als Infrastrukturen der Sorge*. Bielefeld: transcript Verlag.

Zakaria, Rafia. 2022. *Against White Feminism. Notes on Disruption*. New York, NY: W. W. Norton and Company.

Autorin

Anna Sacher studierte Szenische Künste an der Universität Hildesheim und Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien. Sie schrieb ihre Masterarbeit unter dem Titel *Awkward feminism – Autorinnenschaft als feministische Strategie* (2024) und forscht zu queer-feministischen Ansätzen von Utopie und Repräsentationskritik in theatralen und filmischen Settings.

kultur & geschlecht #2 (02/2025)

Impressum

kultur & geschlecht #2 (02/2025)

Transdisziplinäres Journal für Medien und Gender

V.i.S.d.P. und Redaktionsanschrift:

Jun.-Prof. Dr. Jasmin Degeling
Bauhaus-Universität Weimar
Bauhausstraße 11
99423 Weimar

Redaktionsnetzwerk: Julia Bee (Bochum), Jasmin Degeling (Weimar), Jennifer Eickelmann (Hagen), Henriette Gunkel (Bochum), Sarah Horn (Mainz), Mary Shnayien (Paderborn), Peter Vignold (Bochum)

Schlussredaktion: Len Klapdor, Mary Shnayien, Peter Vignold

Lektorat und Satz: Len Klapdor

Umschlaggestaltung: Len Klapdor, Peter Vignold

Webhosting: Blog-Service der Universität Paderborn

E-Mail: kulturundgeschlecht@kw.uni-paderborn.de

Herausgeber*innen Ausgabe #2: Julia Bee, Sarah Horn

kultur & geschlecht #2 wurde durch die [Professur für Gender Media Studies](#) der Ruhr-Universität Bochum finanziell gefördert. Die Rechte an den veröffentlichten Texten liegen bei den jeweiligen Autor*innen.