

Edith Futscher **Figurationen des Sozialen im Blick  
feministischer Kunstwissenschaft: Christian Petzolds  
Gespenster (2005)**

Feministische Kunstwissenschaft nimmt Repräsentationsformen von Weiblichkeit und Geschlechtlichkeit, Konstruktionen von Geschlechterpolarität kritisch in den Blick. Darstellungskonventionen und kritische Inszenierungsweisen, Versuche der kulturellen Festschreibung und der Demontage von Geschlechtercharakteren gleich wie ideologische Überformungen geschlechtlich codierter und geschlechtsspezifischer künstlerischer Artikulationsweisen werden analysiert, historisiert, politisiert. Für eine wissenschaftliche Praxis, die sich als gesellschaftspolitisch relevante Praxis versteht, ist dabei die Analyse gegenwärtiger Machtverhältnisse, sozialer Gefüge und dominanter Inszenierungsweisen zentral und dies auch dort, wo historische Phänomene Gegenstand des Nachdenkens sind: gilt es doch, auf deren Gewordenheit und damit Veränderbarkeit aufmerksam zu machen, an deren Veränderung zu arbeiten. Feministische Kunstwissenschaft widmet sich – neben Repräsentationskritik, der Analyse von Mechanismen des Ausschlusses weiblich und geschlechtlich markierter Artikulationsweisen, neben der Sichtbarmachung einer weiblichen Kultur und ihrer Geschichte, neben einer Institutionen- und Methodenkritik wie auch der selbstreflexiven Erarbeitung einer spezifischen Methodologie – Figurationen des Sozialen, Formen des Sozialen und deren Reflexion und Transformation im Feld des Visuellen, und ist von demher kulturwissenschaftlich orientiert.<sup>1</sup> Dabei liegt nahe, dass – bei aller Differenzierung der jeweils unterschiedlichen kulturellen und medienspezifischen Kontexte, Funktionen und Produktionszusammenhänge – der Konzeptionalisierung von Bildwissenschaften und Visual Culture Studies vorgängig, Kunst und Alltagskultur, elitäre und populäre Darstellungsmodi nicht kategorial voneinander zu scheiden sind, aber als mehr oder weniger kritische, wirksame und artefakt-förmige Elemente von Diskursen verstanden werden, die einander wechselweise bedingen und vorantreiben.<sup>2</sup> Wo aber kategoriale Trennungen vorliegen, wie beispielsweise in der Konstituierung von so genannter Hochkunst, Kunstgewerbe oder Autorschaft werden deren implizit geschlechtliche Codierungen herausgearbeitet. Insbesondere das breitenwirksame

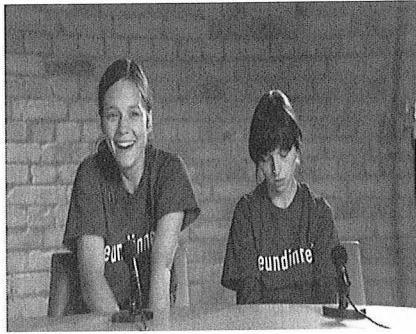
Medium Film mit seiner ehemals zumeist einmaligen Rezeptionssituation, mit seinem hohen Affektionspotenzial ist – gestützt durch vielfältige Mechanismen der Inszenierung einer Quasi-Realität – transparent in Hinblick auf Phänomene aus dem Bereich des Sozialen und damit Geschlechterkonstruktionen, transparent für normierende gleich wie widerständige Praktiken, die einer feministischen Filmwissenschaft neben vielen anderen Medienspezifika angelegen waren und sind.

Als eine dominante Figur sozialer Gefüge kann gegenwärtig Freundschaft gelten. Seit der Antike philosophischer Debatten für Wert befunden,<sup>3</sup> können derzeit Kampagnen zur Aufwertung und Normierung des Phänomens – einer affektiven Beziehung und Bündnisstruktur von sich als gleich/wertig Erachtender, die wesentlich auch von der Geschichte von Gefühlen mitgetragen wird<sup>4</sup> – beobachtet werden. Mittels unzähliger TV-Serien um Teenager-Freundschaften, mittels Gruppenbildung in Formaten à la *Big Brother*, *Starmania* oder Quiz-Shows, wo einzelne Cliques gegeneinander anzukämpfen haben, wird – so meine Vermutung – das modernistische Dispositiv des Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft durch das Dispositiv Kleingruppe-Großgruppe abgelöst und so der tendenziellen Auflösung von sowohl Familienstrukturen, stabilen Partnerschaften als auch der schwindenden Idee von Gesellschaft als Solidargemeinschaft geantwortet, indem einer der so genannt zwischenmenschlichen, persönlichen Bereiche als gesellschaftsförmig gesetzt wird. Freundschaft wird dabei als etwas jeweils Singuläres, Konkretes verstanden. Gleichzeitig wird ein Kanon an Werten – Verlässlichkeit, gegenseitiges Füreinander-Einstehen, Vertrauen, Diskretion – reconstituiert, der einen vergleichsweise kleinräumigen Zusammenhalt stabilisieren hilft. Eine der Grundfragen in den Auseinandersetzungen um Freundschaft ist neben den Fragen nach der Freiheit im Prozess des Sich-Anerkennens, nach Gleichheit, Ähnlichkeit und Polarität in Abgrenzung zu einerseits familiären und andererseits sexuellen Bezügen die Einschätzung, inwiefern diese Form der Gemeinschaft als eine Gesellschaft kompensierende Struktur und Freundschaft von demher als defizitäres, entpolitisiertes Phänomen betrachtet werden kann oder muss. Im Gegensatz dazu steht zur Debatte, inwiefern Freundschaft als eine Struktur von Verantwortlichkeit im asymmetrischen Raum von Vorgängigkeit und Zukünftigkeit, nicht Gegenwärtigkeit,<sup>5</sup> verstanden werden muss, inwiefern Freundschaft, wo sie sich quer zu Heteronormativität verhält, als tragendes Gerüst einer subversiven Lebensweise<sup>6</sup> betrachtet werden kann. Wenn Michel Foucault davon spricht, dass es gelte, „homosexuell zu werden“, nicht zu sein – „Das Problem der Homosexualität entwickelt sich allmählich zu einem Problem der Freundschaft“<sup>7</sup> –, ist damit die Vergesellschaftlichung, die Politisierung eines Lebenszusammenhanges gemeint, die meines Erachtens vor dem historischen Hintergrund der

empfindsamen Tabuisierung lesbischer Bezüge im Rahmen von Freundinnenschaft nur mit Vorbehalt übertragen werden kann.

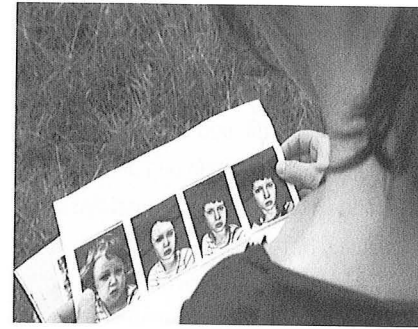
An Darstellungsformen von Freundschaft kennen wir einerseits frühneuzeitliche Freundschaftsbilder, Doppel- und Gruppenportraits oder Allegorien der Freundschaft v.a. des 18. Jahrhunderts, wo Freunde, seien es historische Personen oder nicht, Bildgegenstand geworden sind.<sup>8</sup> Andererseits kann Freundschaft ein Strukturmoment etwa der Ehrerbietung sein, das eine Bildfindung konstituiert. Hommage, Widmung oder Gabe mit ihren auch funktionalen Bestimmungen, die nicht frei von konkurrierenden Beigaben sein müssen, zielen sie doch vielfach auf die Etablierung künstlerischer Genealogien,<sup>9</sup> spielen in diesen Zusammenhang herein, gleich wie strukturelle Momente der Anrede, des Antwortens, Paraphrasierens oder Zitierens als Bezugnahmen.<sup>10</sup> Frauen erscheinen in diesem Zusammenhang vornehmlich in Allegorien oder als Empfangende etwa eines Briefes, einer Gabe, was einen mehr passivierten erotischen Zusammenhang eröffnet. Entsprechend historisch unterschiedlich ausgebildeter Subjektpositionen und eines unterschiedlich ausdifferenzierten Gattungsbewusstseins<sup>11</sup> finden sich Frauen als einzelne Andere am Rande der symbolischen Ordnung den Bündnissen von Männern gegenübergestellt.<sup>12</sup> Auch Bezugnahmen von beispielsweise malenden Frauen aufeinander sind folglich bis in die Moderne nur schwer erkennbar, Darstellungskonventionen von Freundinnenschaft sind kaum ausgebildet worden. Und dies korrespondiert den philosophischen Debatten um Freundschaft, wo sowohl Freundinnenschaft als auch die Freundschaft zwischen Mann und Frau ausgeschlossen bleiben – Brüderlichkeit galt als das Modell politischer Freundschaft, der Demokratie. Wo zwei Frauen Bildgegenstand geworden sind, dominieren bis hin zur Generation einer Agnès Varda, die beispielsweise in *L'Une chante, l'autre pas* (1976/77) die Geschichte zweier Freundinnen erzählt hat, die sich auf ihrem sehr unterschiedlichen Lebensweg treffen, verlieren und wieder treffen, ohne in Eins zu fallen, Thematisierungen der lesbischen Liebe, der Schwesternschaft, der Mutter-Tochter-Beziehung, also sexuelle und familiäre Bezüge, von denen die diskursive Konstruktion Freundschaft ja gerade abgehoben werden sollte. Insbesondere in der Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aber, etwa bei Gustave Courbet, Edgar Degas, Mary Cassatt oder Berthe Morisot bis hin zu Arbeiten von Pablo Picasso häufen sich Darstellungen von zwei Frauen in sexuellem und asexuellem Zusammenhang und belegen, dass dieses Paar in seinem besonderen Verhältnis von Gleichheit und Ungleichheit, Ähnlichkeit und Differenz, einer Bezugnahme, die potenziell patriarchale Verbindungsstrukturen und das System des Frauentausches<sup>13</sup> zu unterlaufen vermag, in der französischen Moderne zu einer kritischen, denkwürdigen Figur wurde.<sup>14</sup>

Ein Film wie Christian Petzolds *Gespenster*<sup>15</sup> (2005) verdient von daher unsere Aufmerksamkeit in mehrerlei Hinsicht, stellt er doch nicht nur zwei Mädchen bzw. drei Frauen in einem etwa 24 Stunden währenden, äußerst instabilen Beziehungsgeflecht ins Zentrum seiner filmischen Erzählung. Das Mädchen – das lange Zeit nicht nur sprachlich neutralisiert (*ne-uter*) als eine Art Puppen-Stadium auf dem Weg zur Entwicklung der heterosexuellen Frau und Gattin, im Stadium des Einübens der symbolischen Geschlechterordnung als Herrschaftsstruktur und in Dimensionen der Erwartung inszeniert wurde – wäre dabei die zweite Figur, die derzeit, getragen von *girlism* oder *girl power*, denkwürdig nicht nur auf Bildschirmen erscheint.<sup>16</sup> Petzold thematisiert darüber hinaus den Raum der Projektionen, der sich durch Überwachungsvideos und computergenerierte Phantom-Bilder zu eröffnen vermag, verknüpft also die Reflexion eines sozialen Zusammenhanges mit einer Reflexion über das determinierende und evokative Potenzial kontrollierend eingesetzter Aufnahmen und digital erzeugter Bilder bzw. Portraits. Ausgehend von dem Grimmschen Märchen *Das Totenhemdchen*, wo Trauer und Tränen einer Mutter das verstorbene Kind nicht zur Ruhe kommen lassen, irrt die französische Mutter in der Erzählung von Christian Petzold und Harun Farocki auf der Suche nach ihrer verschwundenen Tochter Marie in Berlin umher. Sie trifft auf Nina, die Ähnlichkeit mit erstellten Phantom-Bildern zeigt und auch die authentifizierenden körperlichen Zeichen – Narbe und Muttermal – der vor vielen Jahren Entführten trägt. Nina, die in einem betreuten Wohnprojekt untergekommen ist und Arbeitsdienst zu verrichten hat, hat ihrerseits Toni kennengelernt, ein streunendes Mädchen auf der Suche nach Diebsgut – Klamotten, Geld. Kein familiäres Netzwerk, keine Ausbildungssituation scheint die beiden zu binden: Es sind unterschiedlich Heimatlose, die Petzold/Farocki aufeinandertreffen lassen. Die Mädchen werden dabei als denkbar Verschiedene in Szene gesetzt: eine extrovertierte, androgyn und kämpferische Toni, eine sprachlose, zögerliche und gefügige Nina, die aber ihrer Passivität, ihrem Schein-Dasein zu entkommen sucht. Nina verliebt sich, geht mit Toni, verlässt widerrechtlich ihr Wohnheim. Ein Ohrring, der mehrfach hin- und hergegeben wird, und ein Shirt, das Nina der gejagten Toni darbringt, werden als Freundschaftszeichen eingesetzt. Die Mädchen nehmen an einem Casting teil: Gesucht werden Freundinnen, die bereit sind, von ihrer ersten Begegnung zu erzählen (Abb. 1). Toni flunkert von einer abenteuerlichen „Marlene-mäßigen“ Verführung nach überstandener Seenot und setzt die Attraktivität von *cross-dressing* und lesbischen Phantasien vor allem auch für den männlichen Regisseur und Zuschauer gezielt ein, Nina schweigt. Stockend erzählt aber auch sie zuletzt in einer Art Traum-Sequenz dem Casting-Team ihre Version, die mit den Worten beginnt: „Ich habe schon von Toni geträumt, lange bevor ich sie kannte“: eine Liebeserklärung, die beiden Mädchen flüchtig Intensität und Präsenz verleiht.



Petzold zeigt uns eine Situation von Abhängigkeit zwischen zwei Mädchen, Freundinnenschaft wird einerseits als Zweckbeziehung, andererseits als lesbische Liebesbeziehung verstanden – Toni verführt Nina vor den Augen des Regisseurs auf dessen Party, schläft mit ihr und verlässt sie dann, um mit dem Regisseur weiterzumachen, wohl auf der Suche nach Bleibe und Auskommen für eine Nacht, einen Tag. Nina kehrt zurück an den Ort, wo sie die/ihre Mutter getroffen hatte, geht mit ihr – für einen Moment, eine Autofahrt und ein Frühstück, scheint ein Ausweg aus der Tristesse dieser beider Frauen auf. Bis der Mann und Vater die beiden trennt: Sein Kind sei tot. Die letzte Einstellung zeigt Nina/Marie, wie sie mit hängenden Schultern allein durch den Tiergarten schlendert, aus dem Papierkorb das zuvor entwendete Portemonnaie der Maman fischt, die darin befindlichen Phantombilder in verschiedenen Altern möglicherweise ihrer selbst betrachtet und wieder wegschmeißt – eine mögliche Identität notgedrungen wieder verwirft. Alleine geht sie aus dem Bild.

Es ist ein Film über eine asymmetrische Freundinnenschaft, wesentlich getragen vom Spiel der Darstellerinnen und ihrer Auslegung der jeweiligen Seinsweisen, die mit den Möglichkeiten der beweglichen Steadycam in aller Nähe und zumeist aus Augenhöhe in den Blick genommen werden, ein Film über Verlassenheit, das „Alleinig-Sein“ – nicht Einsamkeit –, wie Julia Hummer in *Making of Gespenster* sagt,<sup>17</sup> in Szene gesetzt mit Verfahrensweisen, die auf Gegenwärtigkeit zielen. Im Gegensatz zu inflationären Fernseh-Serien rund um Freund/innen/schaft, ist hier jedwedes stabilisierende Potenzial von Gemeinschaft zu Zweit ausgeklammert worden, gezeigt werden zweierlei flüchtige Begegnungen, an die jeweils verschiedene Hoffnungen hätten geknüpft werden können. Sowohl eine Mutter-Tochter-Beziehung als auch eine Liebesbeziehung leuchten gleichsam kurz am Horizont auf, um sogleich in den Bereich des Unverfügbaren gerückt zu werden. Stabil bleibt einzig ein Subtext, der die erotische Verfügungsmacht der männlichen, heterosexu-



1–3 Standbilder aus: „Gespenster“. Regie: Christian Petzold. Schramm Film Koerner & Weber mit Les Films de Tournelles u. a., D 2005 (© DVD Piffi Medien).

ellen Betrachterperspektive anspricht. Neben den im engeren Sinne politischen Dimensionen des Filmes etwa um das Berlin des Jahres 2005, um Arbeitsdienst und Konsumzwang, blenden Petzold und Farocki Verlust, (missglückten) Abschied und Begehren erzählerisch ineinander: Dimensionen, die Identität gleichermaßen fragwürdig werden lassen wie ein Phantom-Bild. Während zweierlei Überwachungsvideos in s/w einmontiert sind, die dokumentieren – einmal als Erinnerungsbild der Mutter, auf dem zu sehen ist, wie ein kleines Mädchen in einem Einkaufswagen sitzend aus dem Bildfeld gezogen wird (Abb. 2), ein Video, das die Existenz von Marie/Nina in diesem Verschwinden vollends zu bergen und zu besiegeln scheint –, eröffnen die Phantom-Bilder eine Dimension von vager Zukünftigkeit in einer Rückschau: Gezeigt wird eine Reihe an Bildern vom Alter der Entführten bis zur Gegenwart der Erzählung (Abb. 3). Die Figur Nina führt und füllt ein Dasein, das – so Christian Petzold in *Making of Gespenster* – der Computer für sie errechnet haben könnte.<sup>18</sup>

*Gespenster* nimmt somit nicht allein kritisch Bezug auf die gegenwärtige Euphorie um sowohl (Teenager-)Freund/innen/schaften als auch so genannte *alpha-Mädchen*,<sup>19</sup> und in schroffem Gegensatz dazu: auf eine Generation, die in dieser Gesellschaft und Arbeitswelt niemand mehr zu brauchen scheint, er lotet darüber hinaus narrativ die Potenzialität von Überwachungsvideos und Phantom-Bildern mit ihren dokumentierenden Effekten aus: Ereignis-Rekonstruktion, Identitätskonstruktion, die gleichermaßen in der Möglichkeitsform bleiben. Es ist dies ein Unterfangen, das auch Thomas Ruff mit seinen *Portraits* (1981–1991) und *anderen Portraits* (1994/95), seiner Arbeit mit Passbildern, Zeitungs- und Fahndungsfotos und Bildgenerierungsverfahren von Phantom-Bildern verfolgt hat.<sup>20</sup> Während die Portraittradition mit von einer mortifizierenden Grundstruktur und vielfach ausgleichenden Bemühungen um eine Verlebendigung der Darstellung/der Dargestellten getragen war, während kritische Darstellungen eines vornehmlich weiblichen



Selbst seit den späten 1960er Jahren vielfach mit Maskeraden, multiplizierten Identitäten und performativen Strategien arbeiten, wird hier vielmehr mit Formen des (Sich-)Tot-Stellens, denen allein in der Repräsentation eine gewisse Gegenwärtigkeit zukommt, operiert. Es handelt sich also um eine gleichsam gewendete Portrait- und Maskenproblematik, die auch in der Konjunktur von einerseits Gesichtstransplantationen und andererseits komatösen Frauen im zeitgenössischen Kino zum Tragen kommt,<sup>21</sup> wo Identitätslosigkeit an Stelle von Identitätsverlust getreten ist, wo Gesicht und Körper wieder zu einer sogenannten reinen Projektionsfläche werden. In Verknüpfung mit der Problematik um die kulturelle Konstruktion des Mädchens als vorzeitiger Frau, als Projektionsfläche einer vorausschauenden Produktion von Phantasien und ihrer spezifischen strukturellen und existenziellen Obdachlosigkeit, gewinnt das Gespenster-Sein eine zusätzliche Dimension: Nina/Marie kann als Beispiel der Figur des Mädchens verstanden werden, das geraubt wurde, das weder für sich noch aus sich heraus zu sprechen vermag, aber in einer quasi technoiden Seinsweise gefangen ist. In ihren Bemühungen um Intensität und Realität trifft sie auf nicht minder phantomhafte Gestalten, die Teil des Repertoires kultureller Konstruktionen um moderne Weiblichkeit sind: eine verzweifelte, psychisch kranke Mutter, eine androgyne *femme fatale*, hier als streunende adoleszente Diebin. \_\_\_\_\_

**1** Ohne die verschiedenen Ausrichtungen der Kulturwissenschaften differenzieren zu wollen, ist die Begrifflichkeit hier an Kracaues wohlbekanntes Essay *Das Ornament der Masse* (1927) angelehnt. Während Kracaue mit seiner Analyse der Figur gewordenen Körper, der „unauflösbaren Mädchenkomplexe“ als signifikanten „unscheinbaren Oberflächenäußerungen“, auf den „Gehalt“ der kapitalistischen, präfaschistischen Epoche im Prozess der Geschichte zielt, zielt der Begriff hier freilich auf Herrschaftsverhältnisse, auf Formfindungen im sozialen Zusammenhang und deren Wechselverhältnis mit visuellen Inszenierungen, die als Elemente von Diskursen verstanden werden. Vgl. Siegfried Kracaue, *Das Ornament der Masse*, in: Ders., *Das Ornament der Masse*. Essays, Frankfurt am Main 1977, S. 50–63, hier S. 50–51.

**2** Für eine ausführlichere Argumentation in Hinblick auf die transdisziplinäre und bildwissenschaftliche Ausrichtung feministischer Kunstwissenschaft, die

Einbeziehung von Semiotik, Psychoanalyse und Diskursanalyse vgl. z.B. Daniela Hammer-Tugendhat, *Kunst/Konstruktionen*, in: Lutz Musner, Gotthart Wunberg (Hg.), *Kulturwissenschaften. Forschung – Praxis – Positionen*, Wien 2002, S. 313–338.

**3** Einen Überblick über die Debatten von der Antike bis in die Gegenwart bietet in Anthologieförmig: Klaus-Dieter Eichler (Hg.), *Philosophie der Freundschaft*, Leipzig 1999.

**4** Zur Geschichte von Vertrauen und der Frage, ob Vertrauen ein Gefühl sei vgl.: Ute Frevert, *Vertrauen. Historische Annäherungen an eine Gefühlshaltung*, in: Claudia Benthien, Anne Fleig, Ingrid Kasten (Hg.), *Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle*, Köln/Weimar/Wien 2000, S. 178–197.

**5** „Freundschaft ist niemals etwas gegenwärtig Gegebenes; sie gehört zur Erfahrung des Wartens, des Versprechens oder der Verpflichtung.“ Jacques Derrida, *Die Politik der Freundschaft* (1988), in: Eichler (wie Anm. 3), S. 179–200, hier S. 185. Derrida skizziert in

diesem Vortrag das Grundgerüst seiner *Politiques de l'amitié* (Paris 1994).

**6** Michel Foucault, *Von der Freundschaft als Lebensweise*. Michel Foucault im Gespräch, Berlin o.J.

**7** Ebenda, S. 68.

**8** So etwa Peter Paul Rubens, *Selbstportrait mit Freunden*, 1604/05 (Köln, Wallraff-Richartz Museum); Nicolas Poussin, *Selbstportrait*, 1650 (Paris, Musée du Louvre); oder Pierre Paul Proudhon, *L'Union de l'Amour et de l'Amitié*, 1793 (Minneapolis, Institute of Fine Arts).

**9** Vgl. etwa die Hommagen- und Gabenpolitik der Generation von Henri Fantin-Latour und Édouard Manet: H. Fantin-Latour, *Hommage à Delacroix*, 1864 (Paris, Musée du Louvre) und *L'Atelier aux Batignolles*, 1870 (Paris, Musée d'Orsay); Édouard Manet, *Portrait Émile Zola*, 1868 (Paris, Musée d'Orsay) u.v.a. Vgl. dazu: Barbara Wittmann, *Gesichter geben*. Édouard Manet und die Poetik des Portraits, München 2004, v.a. Kap. 3–6.

**10** Vgl. Derrida (wie Anm. 5).

**11** Der Begriff soll hier weder die soziale Konstruiertheit von Geschlechtlichkeit noch Differenzen zwischen Frauen ausschließen. Vgl. Annie Leibovitz, Susan Sontag, *Women*, München 1999, S. 33 und 35.

**12** Zur Positionalität als Andere und „Nicht-Alle“ vgl. Luce Irigaray, *Così fan tutti*, in: Dies., *Das Geschlecht das nicht eins ist* (1977), Berlin 1979, S. 89–109.

**13** Vgl. Luce Irigaray, *Frauenmarkt*, in: Ebenda, S. 177–198.

**14** Vgl. z.B. Gustave Courbet, *Les Demoiselles des bords de la Seine*, 1856/57 (Paris, Musée du Petit Palais) und *Le Sommeil*, 1866 (Musée du Petit Palais); Edgar Degas, *Giovanna und Giulia Bellelli (Deux Soeurs)*, um 1863/66 (Los Angeles, County Museum of Art); Mary Cassatt, *Cup of tea/Le thé*, 1880 (Boston, Museum of Fine Arts) und *Two Young Ladies in a Loge*, 1882 (Washington, National Gallery); Berthe Morisot, *Zwei Frauen, sitzend*, 1869/75 (Washington, National Gallery); Pablo Picasso, *Trois femmes*, 1907/08, und *L'amitié*, 1907/08 (beide St. Petersburg, Eremitage) u.v.a.m.

**15** *Gespenster* (D 2005). 35mm, 85 min. Regie: Christian Petzold; Buch: Christian Petzold und Harun Farocki; Bild: Hans Fromm; Produktion: Florian Koerner von Gustorf, Michael Weber; Ko-Produktion: Anne-

Dominique Toussaint; Schramm Film Koerner & Weber und Les Films Tournelles u. a.; Mit: Sabine Timoteo, Julia Hummer, Marianne Basler u. a.

**16** Zur Kulturgeschichte der komplexen Verwerfungsstruktur und zur Psycho-Ökonomie eines kollektiven Gedächtnisverlustes, der zur Komplizenschaft der jungen Frau innerhalb einer ödipalen Grundstruktur von Gesellschaft geführt hat, und zur präödipalen, vorathenischen Welt des Mädchens, von Mutter und Tochter vgl. Elisabeth von Samsonow, *Anti-Elektra. Totemismus und Schizogamie*, Berlin/Zürich 2007.

**17** *Making of Gespenster* (vgl. Anm. 15), Piffli Medien.

**18** Ebenda.

**19** Vgl. die Titelstory „Die Alpha-Mädchen – wie eine neue Generation von Frauen die Männer überholt“, in: *Der Spiegel*, 24/2007.

**20** Matthias Winzen (Hg.), Thomas Ruff: *Fotografien 1979 – heute*. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 2001/02 u. a., Köln 2001.

**21** Vgl. etwa: John Woo: *Face/Off* (USA 1997) und Pedro Almodovar: *Hable con ella* (E 2002).