

Melancholie und Identität in dem Film *I'm Not There* von Todd Haynes

Angela Rabing

„It's the idea that identity is not necessarily a natural or pre-existing kind of location that we are here to find and settle comfortably into, but, actually, we create a great deal of anxiety and neuroses around trying to accommodate based on messages from our society and our world.“

Kyle Turner¹

Experimente mit Figuren und Identitäten sind kennzeichnend für Regisseure des *New Queer Cinema* wie Todd Haynes. Er zeigt auf, wie Identität unter sozialen Zwängen konstruiert wird und lässt seine Figuren auf unterschiedliche Weise dagegen rebellieren. In der Einleitung zu seinem Buch über Todd Haynes aus der *Contemporary Film Directors*-Reihe stellt Rob White für verschiedene Charaktere aus Haynes' Filmen eine „I'm-not-there-ness“ fest.² Darunter versteht er eine charakterliche Leere. Zunächst bleibt festzuhalten, dass es sich bei „I'm-not-there-ness“ um eine Beschreibung des Charakters handelt. Dies soll im Folgenden als eine Art des irritierenden,

¹ Kyle Turner: Todd Haynes Discusses Manifesting Love in 'Carol' and the Performativity of His Films, 2015, <http://thefilmstage.com/features/todd-haynes-discusses-manifesting-love-in-carol-and-the-performativity-of-his-films/> (zuletzt eingesehen am 08.05.2016).

² Vgl. Rob White: *Contemporary Film Directors. Todd Haynes*. Urbana 2013.

queeren Umgangs mit Identitätsfragen verstanden werden. Wie die darin enthaltene Aussage ‚not there‘, also nicht anwesend, zeigt, zielt dieser Umgang auf ein Auslöschen der Identität hin. Dies gilt zum Beispiel für Carol aus dem Film *Safe* (USA/UK 1995, R: Todd Haynes), die keine Charaktereigenschaften aufzuweisen scheint und im Verlauf des Films ihre Identität auszulöschen versucht. *Safe* schlägt vor, dass in diesem Verschwinden eine Befreiung von repressiven sozialen Erwartungen liegen, es eine Opposition gegen gesellschaftliche Erwartungen und soziale Normen sein könnte.³

Allein durch den Titel scheint es eine Verbindung dieser Überlegung zu dem Film *I'm Not There* (USA/D/Can 2007, R: Todd Haynes) zu geben. Was „I'm-not-there-ness“ für die Identität(en) der Figuren dieses Films bedeutet, soll im Folgenden im Fokus stehen. Dabei handelt es sich um eine Filmbiographie des Musikers Bob Dylan, die sich dadurch auszeichnet, dass Dylan von sechs verschiedenen Schauspieler_innen dargestellt wird. Auch hier zeigt sich also bereits ein Experimentieren mit Identität. Dies soll vor dem Hintergrund der „I'm-not-there-ness“ betrachtet werden.

Hier soll nun, nach ersten allgemeinen Darstellungen zum Umgang des *New Queer Cinema* mit Fragen der Identität und einer queeren Form des Biopic, erarbeitet werden, wie der Film *I'm Not There* queere, fragmentarische Identitäten darstellt. Dazu wird zunächst mit Hilfe der Ausführungen von Judith Butler und Edgar J. Forster die grundlegende Verknüpfung von Identität und Melancholie vorgestellt und abschließend auf die Überlegungen zu dem Film bezogen.

Identität im *New Queer Cinema*

Die Bezeichnung *New Queer Cinema* geht auf einen Artikel von B. Ruby Rich aus dem Jahr 1992 zurück, in dem sie das verstärkte Aufkommen junger queerer Filmemacher_innen auf verschiedenen internationalen Filmfestivals beschreibt.⁴ Dabei geht es nicht nur darum, dass

³ Vgl. ebd., S. 40ff.

⁴ Vgl. B. Ruby Rich: *New Queer Cinema*. In: *Sight and Sound*. Vol. 2, No. 5 (1992), S. 30–39, <http://search.proquest.com/docview/1305507166?accountid=13621> (zuletzt eingesehen am

LGBT*-Charaktere stärker in Filmen repräsentiert werden. Queeres Kino hinterfragt filmische wie gesellschaftliche Konventionen. Traditionelle Muster in Narration, Genre und Identifikation mit den Figuren werden aufgegriffen und destabilisiert. Das gleichzeitige Bestärken und Hinterfragen eröffnet neue Räume, in denen es möglich wird, andere, queere Themen anzusprechen. Außerdem stehen die Filme dem postmodernen Kino nahe.

Einer der ersten und bekanntesten Regisseure des *New Queer Cinema* ist Todd Haynes. In seinen Filmen experimentiert er mit Narration, Genre und Charakteren. Unter der Prämisse, dass Filme stets konstruiert sind und daher Realität nicht wiedergeben können, wendet er sich gegen filmische Konventionen, die versuchen genau dies zu verschleiern.⁵ Vielmehr zielt er darauf ab, Zuschauer_innen mit den sich daraus ergebenden Fragen zu konfrontieren. Für Haynes zeigt sich konventionelles, also heterosexuelles Kino, nicht nur in den Inhalten und Charakteren, sondern es stellt eine Struktur dar, die die patriarchale gesellschaftliche Ordnung widerspiegelt. Ebenso versteht er queeres Kino auf einer inhaltlichen wie strukturellen Ebene, die sich in einer experimentellen Narration von konventionellen Formen unterscheidet und auf verschiedene Weisen destabilisierend wirkt.⁶ Er verändert Bedeutungen, sodass Fragen und Widersprüche aufgeworfen, aber nicht gelöst werden und keine eindeutigen Erklärungen und Lesarten möglich sind.⁷

Die Frage nach Identität ist ein zentrales Motiv für Haynes. In seinem Debüt-Kurzfilm *Superstar: The Karen Carpenter Story* (USA 1988, R: Todd Haynes) werden die Figuren von Barbiepuppen verkörpert, um die Identifikation der Zuschauer_innen mit den Charakteren zu problematisieren.⁸ In seinem Film

08.05.2016).

⁵ Vgl. Justin Wyatt: Cinematic/Sexual Transgression. An Interview with Todd Haynes. In: *Film Quarterly*. Vol. 46, No. 3 (1993), S. 2-8, hier S. 4, <http://www.jstor.org/stable/1212898> (zuletzt eingesehen am 08.05.2016).

⁶ Vgl. ebd., S. 8.

⁷ Vgl. Helen Darby: I'm Glad I'm Not Me. Subjective dissolution, schizoanalysis and post-structuralist ethics in the films of Todd Haynes. In: *Film-Philosophy*. Vol. 17, No. 1 (2013), S. 330-347, hier S. 344, <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/960/877> (zuletzt eingesehen am 08.05.2016).

⁸ Vgl. Wyatt, Cinematic/Sexual Transgression, S. 2.

Velvet Goldmine (UK/USA 1998, R: Todd Haynes), angesiedelt in der Glam Rock-Szene der 1970er Jahre, sind seine Figuren eine Collage aus verschiedensten Inspirationsquellen, die sich nicht auf ein fixes Individuum reduzieren lassen.⁹ Haynes folgt damit der Auffassung einer performativen Identität, die sich gegen die Prämisse eines natürlichen und einheitlichen Selbst und einer stabilen Identität richtet. Die Idee eines kohärenten Selbst wird als Fiktion entlarvt.¹⁰ Er interessiert sich dabei vor allem für Entwürfe, die sich gegen die sozialen Erwartungen richten.¹¹ Darin sieht er eine Möglichkeit der Subversion, des Widerstandes und der Befreiung.

Das Biopic als queeres Genre

Die Weigerung, seinen Figuren definitive Identitäten zu geben, zeigt sich auch in dem Umgang Haynes' mit der Identität seiner Filme, also mit Genres. Seine Filme lassen sich nicht einem Genre zuordnen, da er auch hier mit Konventionen bricht. Er verwendet vereinzelt Anleihen bestimmter Genres, deutet diese aber um und verwendet sie für seine Aussagen. Wie im konventionellen Biopic werden für die Bob Dylan-Biographie *I'm Not There* zwar wichtige Ereignisse aus Dylans Leben und Karriere gezeigt oder angedeutet, sie folgt aber weder einer Chronologie, noch einer linearen Narration, wie es für Biopics üblich ist. Haynes hebt die komplizierte Biographie des Musikers hervor, statt sie zu vereinfachen.¹²

Es wird nicht versucht, ein einheitliches Subjekt ‚Bob Dylan‘ zu schaffen, stattdessen werden die Vielfältigkeit und Widersprüche angenommen und betont und damit Fragen nach Identität in den Fokus genommen. Damit widersetzt Haynes sich den Genrekonventionen, die einer traditionellen Konzeption des Selbst folgen und sich bemühen, ein einheitliches Bild und

⁹ Vgl. Darby, *I'm Glad I'm Not Me*, S. 337.

¹⁰ Vgl. James Morrison: Todd Haynes in Theory and Practice. In: ders. (Hrsg.): *The cinema of Todd Haynes. All that heaven allows*. London 2007, S. 132–144, hier S. 134.

¹¹ Vgl. Turner, Todd Haynes Discusses Manifesting Love in 'Carol' and the Performativity of His Films.

¹² Vgl. Scott MacDonald: From Underground to Multiplex. An Interview With Todd Haynes. In: *Film Quarterly*. Vol. 62, No. 3 (2009), S. 54–64, hier S. 63, <http://www.jstor.org/stable/10.1525/fq.2009.62.3.54> (zuletzt eingesehen am 08.05.2016).

eine abgeschlossene Interpretation zu bieten.¹³ Indem Haynes die Biographie mit all ihren Widersprüchen nicht nur zeigt, sondern gerade die Widersprüche betont, verweigert er sich dem Ringen um die Deutungshoheit zugunsten einer queeren Lesart. Vielmehr zeigt er auf, dass keine abschließende, einheitliche Deutung möglich ist.

Da es sich um eine Star-Biographie, also um den schon im Vorhinein einer breiten Öffentlichkeit bekannten Charakter ‚Bob Dylan‘ handelt, erhalten die Film-Charaktere eine weitere Ebene, zusätzlich zu denen, die im Film geschaffen werden.¹⁴ Gerade Star-Biographien sind ohnehin in der Öffentlichkeit vielfach interpretiert und umkämpft. Es sind bereits zahlreiche Interpretationen vorhanden, die auch den Zuschauer_innen zum Teil bekannt sein dürften. Dadurch entsteht eine weitere Ebene, die eine vielfältigere Lesart des Films ermöglicht.

Auch in traditionellen Biopics werden Fakt und Fiktion vermischt. Diese versuchen aber, Fiktionalität zu verdecken und erheben Anspruch auf Authentizität auch erdachter und hinzugefügter Sachverhalte oder Interpretationen. Auch Haynes' Biopic nutzt tatsächliche Ereignisse und fiktive Szenen. Er verdeutlicht den Zuschauer_innen aber, dass es sich bei beidem um eine Illusion handelt, was dazu führen soll, die bewusst getroffenen Entscheidungen des Regisseurs und die damit einhergehende filmische Darstellung zu hinterfragen, ohne eine letztgültige Antwort zu geben.

This film also of course blends fact and fiction, but the difference is that you're in on the joke, you're invited to laugh at this process along with me and push the fiction one step further, so there's no question that it's a creative choice to make a point. [...] But you're forced to think about why that choice is being made—as opposed to the traditional biopic where you're not allowed to think about these choices because that would ruin the entire illusion.¹⁵

¹³ Vgl. Carolyn D'Cruz, Glenn D'Cruz: Even the Ghost was more than one person. Hauntology and Authenticity in Todd Haynes's *I'm Not There*. In: *Film-Philosophy*. Vol. 17, No. 1 (2013), S. 315–330, hier S. 327, <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/898/876> (zuletzt eingesehen am 08.05.2016).

¹⁴ Vgl. Darby, *I'm Glad I'm Not Me*, S.340.

¹⁵ Richard Porton: The Many Faces of Bob Dylan. An Interview with Todd Haynes. In: *Cineaste*. Vol. 33, No. 1 (2007), S. 20–23, hier S. 20, <http://www.jstor.org/stable/41690586> (zuletzt

Butler: Melancholische Identitäten

Butler zeigt auf, wie eine den Normen entsprechende, heterosexuelle Identität mit Melancholie verknüpft ist und gesteht queeren Identitätsentwürfen ein subversives Potential zu.¹⁶ Um den Zusammenhang zwischen Melancholie und der Identität der Film-Figur(en) ‚Bob Dylan‘ (*I'm Not There*) nachzuvollziehen, soll hier Butlers Konzept von heterosexueller Identität und Melancholie kurz wiedergegeben werden. Butler zeigt auf, wie die Herstellung von Identität immer im Zusammenhang mit *race*, *class* und *gender* verstanden werden muss und gesellschaftlichen Konventionen unterworfen ist, die festlegen, was akzeptiert werden kann und was nicht.

Im Rückgriff auf die Überlegungen zur Interpellation von Louis Althusser beschreibt Butler die Konstituierung des Subjekts mittels Anrufung durch Sprache, wobei gesellschaftliche Normen reproduziert werden. Das Subjekt wird performativ konstituiert, indem es nicht bei einer bloßen Feststellung oder Zuschreibung bleibt (die Hebamme sagt bei der Geburt „Es ist ein Mädchen.“), sondern die Anrufung den Charakter einer normativen Aufforderung, eines Geschlechter-Imperativs („Werde ein Mädchen!“) beinhaltet. Allerdings handelt es sich bei der Subjektkonstitution nicht um einen einzelnen, abgeschlossenen Akt, sondern um einen Prozess, der ständig wiederholt werden muss. Normen und Konventionen erhalten durch wiederholte sprachliche Äußerungen, also performativ im Diskurs, ihre Kraft. Performativität bedeutet, dass (Geschlechts-)Identität erst durch wiederholte performative Akte hervorgebracht wird. Eine Identität wird hergestellt, die kulturellen, diskursiv geprägten Normen entspricht. Im Zuge dieser Wiederholung wird der Diskurs bestätigt und reproduziert, aus dem das Subjekt hervorgeht. Das Subjekt ist nicht von vornherein gegeben, sondern es wird durch den Diskurs hervorgebracht, den es reproduziert. Um soziale Anerkennung zu erfahren, muss sich das Subjekt den Normen und Geboten anpassen.

eingesehen am 08.05.2016).

¹⁶ Dieses Kapitel beruht, sofern nicht anders angegeben, auf Judith Butler: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt am Main 1997.

Laut Butler ist Identität normativen Zwängen unterworfen und wird in Machtverhältnissen konstruiert. Sie geht davon aus, dass Subjektwerdung und Identitätsbildung binär und hierarchisch organisierte Prozesse sind, die auf Ausschlüssen und Verwerfungen basieren.

Identitäten werden in dem binären Raster der Differenz organisiert, innerhalb dessen die anerkannte Position (‚Heterosexualität‘, ‚Männlich-Sein‘, ‚Weiß-Sein‘, ‚gesund‘) durch die gleichzeitige Produktion einer anderen verworfenen Position (‚Homosexualität‘, ‚Weiblich-Sein‘, ‚Schwarz-Sein‘, ‚behindert‘) gestützt wird.¹⁷

Diese Verwerfungen sind konstitutiv für die Identität, das Subjekt bildet sich in Abgrenzung zu einem nicht anerkannten Anderen. Das ausgeschlossene Andere markiert die Grenzen der akzeptierten Norm, da es aber außerhalb dieser steht, wird ihm der Subjektstatus verweigert.

Diese Matrix mit Ausschlusscharakter, durch die Subjekte gebildet werden, verlangt somit gleichzeitig einen Bereich verworfener Wesen hervorzubringen, die noch nicht ‚Subjekte‘ sind, sondern das konstitutive Außen zum Bereich des Subjekts abgeben.¹⁸

Mittels der Herabwürdigung des Anderen kann die eigene Entsprechung der Normen bekräftigt werden, gleichzeitig wird dieser Ausschluss aber negiert. Die Verwerfungen bringen die Identität hervor und stützen sie, werden aber verleugnet und ihr Verlust kann daher nicht betrauert werden. In einem Prozess der melancholischen Aneignung, wie ihn Freud beschreibt, werden diese nicht betrauerbaren Ausschlüsse zu einem Teil des Selbst.

Sigmund Freud unterscheidet Trauer von Melancholie.¹⁹ Bei der Trauerarbeit wird der Verlust eines geliebten Objektes verarbeitet und überwunden, indem das Selbst sich von dem Objekt löst. Bei der Melancholie ist der Objektverlust allerdings dem Bewusstsein entzogen und somit nicht betrauerbar. Für den Melancholiker beschreibt Freud zunächst einen Verlust der Identität: „Bei der Trauer ist die Welt arm und leer geworden, bei der

¹⁷ Paul Mecheril, Melanie Plößer: Iteration und Melancholie. In: Norbert Ricken, Nicole Balzer (Hrsg.): *Judith Butler. Pädagogische Lektüren*. Wiesbaden 2012, S. 125–148, hier S. 137.

¹⁸ Butler, *Körper von Gewicht*, S. 23

¹⁹ Vgl. Sigmund Freud: *Gesammelte Werke. Band X: Werke aus den Jahren 1913-1917*. Frankfurt am Main 1946, S. 428ff.

Melancholie ist es das Ich selbst.“²⁰ Der Objektverlust führt zu einem Verlust des Ichs, weil sich der Melancholiker mit dem verlorenen Objekt identifiziert. Die Liebe zu dem verlorenen Objekt kann nicht aufgegeben werden, der Verlust kann nicht betrauert werden und das Objekt wird stattdessen durch narzisstische Identifizierung ins Ich aufgenommen. In diesem Sinne, so Freud, ist Melancholie wesentlich für die Gestaltung eines Ich und bei der Herstellung eines Charakters.²¹

Wie schon Freud beschreibt auch Butler Melancholie als grundlegend für die Bildung einer Identität. Um zu einer Geschlechtsidentität zu gelangen, die der heteronormativen Matrix entspricht, muss das gleichgeschlechtliche Liebesobjekt aufgegeben werden. Durch Identifikation mit dem unmöglichen Liebesobjekt kann dies aber bewahrt werden. Um zu einer Geschlechtsidentität als Frau (oder Mann) zu gelangen muss also das Begehren anderer Frauen (oder Männer) aufgegeben werden, da Frau-Sein (oder Mann-Sein) als Männer-Begehren (oder Frauen-Begehren) definiert wird. „Der heterosexuelle Mann *wird* zu dem Mann [...], den er ‚niemals‘ liebte und um den er ‚niemals‘ trauerte, die heterosexuelle Frau *wird* zu der Frau, die sie ‚niemals‘ liebte und um die sie ‚niemals‘ trauerte [Herv. im Original].“²² Da es aber nicht möglich ist, den Verlust der Frau (oder des Mannes), die nicht geliebt werden darf, zu betrauern, kommt es zu einer melancholischen Identifizierung mit dem Liebesobjekt, damit die Liebe zum eigenen Geschlecht erhalten bleiben kann. Es sind keine kulturellen Konventionen vorhanden, die eine solche Trauer ermöglichen würde, daher spricht Butler von heterosexueller Melancholie, die an übertriebener heterosexueller Identifizierung erkennbar ist. Eine Geschlechtsidentität entsteht also über die melancholische Identifizierung mit dem unmöglichen gleichgeschlechtlichen Liebesobjekt.

²⁰ Ebd., S. 431.

²¹ Vgl. Sigmund Freud: *Studienausgabe. Band III: Psychologie des Unbewußten*. Frankfurt am Main 2010, S. 296f.

²² Butler, *Körper von Gewicht*, S. 324.

Identitätsbildung ist ein binär und hierarchisch organisierter, normativer Prozess, der über Ausschlüsse und Verwerfungen funktioniert, die aber nicht vollständig ausgeschlossen und verworfen, sondern mittels melancholischer Identifizierung beibehalten werden und konstitutiv für die Identität sind. Identitätsentwürfe, die sich im Zuge queerer Praktiken einer eindeutigen Positionierung entziehen, stellen das normierende Differenzdenken in Frage.²³ In der Verweigerung einer eindeutigen Identitätsbildung, die den normativen Zwängen und Ausschlussmechanismen unterliegt wie Butler sie beschreibt, werden also auch die Konventionen einer heteronormativen Gesellschaftsordnung verweigert.

Forster: Die Melancholie des Widerstands

Edgar J. Forster beschreibt, wie eine Widerstandshaltung gegen die herrschende Ordnung mittels melancholischer männlicher Identitätsentwürfe umgesetzt werden kann.²⁴ Er widmet sich dem Verhältnis von Melancholie und Männlichkeit, das er als eine „Geschichte irritierter männlicher, heterosexueller Identität“²⁵ versteht. Forster beschreibt Melancholiker als Männer, die mit dem Brüchigwerden männlicher Identitäten konfrontiert sind, patriarchale Ordnungsmuster – aus intellektuellen Gründen oder weil sie sie als einschränkend empfinden – ablehnen und erfahren, dass klassische männliche Strategien an Macht verlieren. Er geht davon aus, dass Melancholie sowohl als Zeichen einer Irritation männlicher Identitätsentwürfe zu verstehen ist, als auch einen Ausweg aus in die Krise geratenen und instabil gewordenen Geschlechtsidentitäten bieten kann.

Melancholie wird als Reaktion auf die patriarchale Ordnung verstanden.²⁶ Die mit der Melancholie einhergehende Unproduktivität versteht Forster als Widerstand gegen die definitorischen Zwänge des Patriarchats.

²³ Vgl. Mecheril, Plößer, Iteration und Melancholie, S. 137.

²⁴ Dieses Kapitel beruht auf Edgar J. Forster: *Unmännliche Männlichkeit. Melancholie, Geschlecht, Verausgabung*. Wien 1998.

²⁵ Ebd., S. 64.

²⁶ Es wäre zu erörtern, wie sich Forster mit der Fokussierung auf männliche Melancholie zu der binären Ausschlusslogik verhält, auf der die kritisierte, patriarchale Ordnung beruht, die er durch den Nachdruck auf die Differenzierung zwischen männlich und weiblich allerdings wiederum bestärkt. Dies kann aber nicht im Rahmen dieser Arbeit geschehen.

Wie gern habe ich mich von der Melancholie verführen lassen als einer Widerstandshaltung gegen die zugerichtete Welt des Patriarchats, in der die geringste Abweichung von vorgegebenen und täglich vorgegaukelten Bildern dessen, was ein Mann *ist*, was eine Frau *nicht ist*, was dies ist und dies und ... was *ist ist ist* [Herv. im Original].²⁷

Die Widerstandshaltung zeigt sich in der provokativen Weigerung, eine festgelegte Position einzunehmen. Er sieht Möglichkeiten zur Irritation und Verunsicherung in Gesten wie dem Verschwinden in Bereiche des Unmöglichen und Vervielfältigung von Positionen, wodurch neue Bedeutungen entstehen können.

Da Melancholie nicht als Krankheit anerkannt ist, ist es Männern möglich, melancholisch zu sein, ohne dabei als krank oder unmännlich ausgeschlossen zu werden. Während die weiblich markierte Depression in den Bereich der Krankheit fällt, bleibt Melancholie an den Grenzen zu Krankheit und Wahnsinn, allerdings innerhalb der patriarchalen Ordnung. Im Namen der Melancholie können also vielfältige, nicht-männliche Identitäten erprobt werden, ohne dabei die Männlichkeit aufgeben zu müssen oder in die Sphäre des Weiblichen oder Kranken zu geraten. „Melancholie ist der Name für eine unmögliche Position von Männlichkeit. Sie eröffnet einen Raum für Männlichkeit unter dem Signum des Unmännlichen“.²⁸ Die männliche Melancholie ist also ein Gegenentwurf zum heteronormativen Ordnungsmuster, bei der alternative, unmännliche Positionen eingenommen werden können, ohne jedoch die Männlichkeit aufzugeben und somit zu einem Anderen zu werden, dem kein Subjektstatus mehr zusteht. Der Melancholiediskurs ist somit ein Diskurs über die Grenzen heterosexueller Männlichkeiten.

Fragmentarische Identität in *I'm Not There*

In *I'm Not There* gibt es sechs verschiedene ‚Bob Dylan‘-Charaktere.²⁹ Arthur (Ben Whishaw), Jack (Christian Bale), Robbie (Heath Ledger), Woody

²⁷ Ebd., S. 67.

²⁸ Ebd., S. 398.

²⁹ Es werden verschiedene Formen der Destabilisierung verwendet. Neben dem Umgang mit Identität und Figuren zeigt sich dies auch in non-linearer Montage, Narration und Zeitlichkeit. Hier soll allerdings der Fokus auf den Figuren liegen.

(Marcus Carl Franklin), Jude (Cate Blanchett) und Billy (Richard Gere). Es handelt sich um sechs Figuren, die von sechs verschiedenen Schauspielern_innen verkörpert werden. Allerdings identifiziert sich nicht eine mit dem Namen Bob Dylan. Sie unterscheiden sich unter anderem in den Eigenschaften *gender* und *race*. Dabei fallen vor allem der schwarze Junge Woody Guthrie und der von der Schauspielerin Cate Blanchett verkörperte androgyne Jude Quinn auf.

Es ist kein Zufall, dass diese Form von Film über Bob Dylan entstanden ist. Sein Leben und seine Person scheinen prädestiniert für eine Biographie in Fragmenten. Dylan hat während seiner Karriere immer wieder neue Musikrichtungen eingeschlagen und auch sein Auftreten hat sich stark gewandelt. Er weigert sich, Aussagen über sich zu treffen, hinterfragt seine eigene Identität und verändert sich zusammen mit seiner Musik in immer andere Richtungen und entgegen der an ihn gerichteten Erwartungen. Er hat sich immer wieder selbst neu geschaffen. In den vielen Charakterveränderungen, die Bob Dylan durchlaufen hat, sieht Todd Haynes den Versuch, seine Kreativität zu schützen:

Dylan would continue to splinter himself into different manifestations, particularly in the 1960s, which was such a dense and rapidly changing acceleration of his work and persona, but I think that was out of the need simply to protect the creative process from the expectations and demands that fame inflicted on him. [...] But it was out of a sense of basic survival, of just keeping that little flame protected from the winds of expectation and desire.³⁰

Haynes betont die Notwendigkeit Dylans, sich vor Anforderungen zu schützen und sich diesen zu widersetzen, was ihn dazu brachte, seine Person und seine Musik zu verändern. Dylans Wandlungen und der dahinterstehende Versuch, die eigene Kreativität vor sozialen Erwartungen zu schützen, spiegeln ebenjene Widerstandshaltung wider, die Haynes seinen Charakteren auferlegt. Die Figuren im Film repräsentieren eine Auswahl an Facetten und Identitäten, die Bob Dylan im Laufe der Jahre angenommen hat. Statt einen Film über Bob Dylan zu machen, macht

³⁰ White, *Contemporary Film Directors*, S. 156f.

Haynes einen Film wie Dylan.³¹ Mit filmischen Mitteln greift er die Wandlungen des Porträtierten auf.

Statt einen ‚wahren‘ Dylan zu suchen, geht er davon aus, dass all dies Bob Dylan ist und kein einzigartiges Original existiert. Haynes zeigt nicht nur filmische Identität als Konstrukt. Er geht darüber hinaus davon aus, dass es auch kein ‚reales‘ Vorbild der Figuren gibt, die eine einheitlich und definitiv zu bestimmende Identität aufweisen. Somit verweisen seine filmisch konstruierten Charaktere, deren Konstruktion den Zuschauer_innen vor Augen geführt wird, auf die auch außerfilmisch konstruierte Identität. Er geht davon aus, dass das einheitliche Subjekt ‚Bob Dylan‘ weder filmisch noch außerfilmisch vorhanden ist und betont dies mit seiner Herangehensweise. Bob Dylan ist nicht eine der Film-Figuren und auch nicht eine bloße Kombination aus all diesen Figuren oder ein Original, das außerhalb des Textes steht. Er ist gleichzeitig all dies und dann wiederum nichts davon.

Die Charaktere verweisen darüber hinaus auf verschiedene andere Personen, die eine Inspiration für Dylans Musik und Leben sind und die in den sechs filmischen Bob Dylan-Inkarnationen mit verkörpert werden.³² So beruht der schwarze Junge namens Woody einerseits auf dem Folksänger Woody Guthrie, andererseits auf dem Rock'n'Roll-Sänger Little Richard.³³ Jude ist stärker von Dylans eigener Entwicklung in den 1960er Jahren vom Folksänger hin zu elektronisch verstärkter Musik geprägt. Außerdem sind diese Episoden von dem Filmstil der Nouvelle Vague und vor allem Jean-Luc Godard inspiriert. Des Weiteren ist als wichtige Inspiration der französische Dichter Arthur Rimbaud zu nennen. Zum einen ist die Figur Arthur nach ihm benannt. Zum anderen liest Claire (Charlotte Gainsbourg) sein berühmt gewordenes Zitat „Je est un autre.“ (Ich ist ein anderer.) vor und Judes

³¹ Vgl. Dennis Bingham: *Whose lives are they anyway? The biopic as contemporary film genre*. New Brunswick 2010, S. 379.

³² Vgl. Darby, *I'm Glad I'm Not Me*, S. 337.

³³ Vgl. John McCombe: *Minstrelsy, masculinity, and Bob Dylan as text in I'm Not There*. In: *Post Script*. Vol. 31, No. 1 (2011), <http://www.freepatentsonline.com/article/Post-Script/287867296.html> (zuletzt eingesehen am 17.06.2016).

Aussage „I'm glad I'm not me.“ sowie der Titel des Films erinnern ebenfalls an dieses Zitat, das auch Bob Dylan beeinflusst hat.

Anhand der Titelsequenz lässt sich die An- bzw. Abwesenheit des Subjektes Bob Dylan im Film aufzeigen. Hier steht in schneller Abfolge hintereinander Folgendes:

I
 I he
 he
 I'm he
 I'm
 I'm her
 not her
 not here.
 I'm not there.

Wie hier der Titel sukzessive aufgebaut wird zeigt bereits, was auch der Film zeigen soll. Das „I“, also Ich nimmt verschiedene Formen an. Zum einen dadurch, dass das Wort „I“ mal zu sehen ist und mal fehlt. Zum anderen dadurch, dass es „not here“ bzw. „not there“ ist. Außerdem verändert sich bereits in dieser kurzen Sequenz das Geschlecht von „I'm he“ zu „I'm her“ zu „not her“. Das Subjekt dieses Satzes ist wandelbar und ändert seinen Status, seine Identität.

Auch hier ist eine Verbindung zu Rimbauds Satz „Je est un autre.“ zu finden. Es wird zunächst ein Ich erwähnt, dass dann nicht vorhanden („not there“) oder ein anderer („un autre“) ist. Das Ich ist zugleich anwesend und abwesend. Diesen unmöglichen Status erklären D'Cruz und D'Cruz mit Hilfe von Derridas Konzept der Differenz.³⁴ In der Titel-Sequenz sehen die Autor_innen ein Spiel der Differenzen. Dies geht darüber hinaus, dass das Selbst eine Vielzahl von Persönlichkeiten annehmen kann, vielmehr zeigt es die Unmöglichkeit einer Einheit dieses multiplen Selbst. Die gleichzeitige Möglichkeit und Unmöglichkeit einer Identität beinhaltet, dass die Identität

³⁴ Vgl. D'Cruz, D'Cruz, *Even the Ghost was more than one person*, S. 320.

ständig im Entstehen ist und performativ hergestellt wird und somit nie abgeschlossen und endgültig sein kann. Diese (Un)Möglichkeit ermöglicht mehrere Identitäten. Wenn das Ich ein anderer bzw. „not there“ ist, wird diesem Ich auch jegliche Einheit genommen.

In *I'm Not There* wird das Ich vervielfacht, indem aus der an sich schon vielgestaltigen Person Bob Dylan, die porträtiert werden soll, sechs Figuren entstehen, die wiederum durch diverse Quellen inspiriert sind. Gleichzeitig wird das Ich zum Verschwinden gebracht, es ist „not there“. In einem Biopic ist keine authentische Repräsentation des Porträtierten möglich. Dennoch wird ständig auf ihn verwiesen, um dann diese Verweise wieder aufzubrechen. Die außerfilmische Referenz, das Original sozusagen, wird aufgerufen und dann wieder verworfen. Wie das Ich des Filmtitels, das Subjekt des Filmes, ist auch das Original vorhanden und wieder nicht. Diese (un)mögliche Identität, die als im Werden verstanden wird, ist keine abgeschlossene Einheit. Da Identitätsbildung aber normativen Zwängen unterworfen ist, die auf Geschlossenheit und Konformität abzielen, ist in diesem unmöglichen Status der Identität eine Abkehr von normativen Identitätskonzepten zu erkennen. Im Falle von *I'm Not There* kann unter „I'm-not-there-ness“ die gleichzeitige Multiplikation und Abwesenheit von Identität verstanden werden, wobei die Abwesenheit eben aus der Multiplikation hervorgeht.

Jude und Woody: Identitäten am Rande der Männlichkeit

Die Entstehung einer Geschlechtsidentität, die in *I'm Not There* vor allem anhand der Charaktere Woody und Jude thematisiert wird, ist von besonderem Interesse. Dies soll im Folgenden näher betrachtet werden. Dabei wird die Performativität der Geschlechtsidentität deutlich. Die Männlichkeitskonzepte dieser beiden Figuren können nicht als natürlich gegeben verstanden werden. Vielmehr ergeben sie sich in dem Auftreten der Charaktere, der Performativität. Dazu kommt, dass es sich – bei einem schwarzen Jungen und einem von einer Frau gespielten androgynen Charakter – um Geschlechtsidentitäten an den Rändern von Männlichkeit handelt.

Jude ist einer der herausragenden Charaktere in *I'm Not There*, da er, im Gegensatz zu den anderen Charakteren und den Erwartungen an eine Darstellung von Bob Dylan, von einer Schauspielerin verkörpert wird. Die

Performativität von Männlichkeit wird den Zuschauer_innen anhand dieses Charakters besonders deutlich.³⁵ Haynes führt das androgyne Auftreten Dylans in den 1960er Jahren, das das Vorbild für die Figur Jude liefert, auf die Mode der Zeit, aber auch auf Drogenkonsum zurück.³⁶ Darüber hinaus zeigt sich anhand dieses Charakters der Versuch Dylans, spielerisch die Grenzen einer akzeptierten Männlichkeit auszutesten.³⁷ Hier fallen also zwei Aspekte zusammen. Der Versuch, die eigene Männlichkeit an die Grenze zu treiben, geht mit einer queeren Ästhetik einher, die der Mode der Zeit folgt.

Eine heteronormative Geschlechtsidentität als Mann definiert sich über das Begehren einer Frau. Trotz des androgynen Auftretens von Jude, deutet der Film eine Liebschaft mit dem Model Coco Rivington (Michelle Williams) an. Darüber hinaus spekuliert Haynes aber auch zumindest über eine Schwärmerei für den Beat Generation-Autor Allen Ginsberg. So scheint der Film einerseits die Frage nach *gender*, die der Charakter Jude aufwirft, mittels seines romantischen Interesses an Coco Rivington zu beantworten, verwirft dies jedoch durch ein nicht weiter definiertes Interesse an Allen Ginsberg wieder. Sexualität und Geschlechtsidentität werden in Frage gestellt und destabilisiert.

Der Charakter des schwarzen Jungen Woody geht zurück auf die Einflüsse der afro-amerikanischen Kultur und Musik sowie des Folkmusikers Woody Guthrie auf den jungen Bob Dylan. Doch laut McCombe geht es um mehr als bloße Inspiration. Woody steht für Dylan, der in seiner Karriere das Aussehen und die Sprache schwarzer Künstler zu Teilen für sich übernommen hat: „Woody clearly represents Dylan performing black“.³⁸ Darüber hinaus wird dies mit der sich entwickelnden Männlichkeit Dylans bzw. Woodys verknüpft. Woody gibt sich wie ein weit gereister, erwachsener, weißer Musiker. Er imitiert eine Rolle, die er (noch) nicht innehat: ein Künstler, Reisender und erwachsener Mann. Neben der Performativität von

³⁵ Vgl. McCombe, *Minstrelsy, masculinity, and Bob Dylan as text in I'm Not There*.

³⁶ Vgl. Porton, *The Many Faces of Bob Dylan*, S. 20.

³⁷ Vgl. McCombe, *Minstrelsy, masculinity, and Bob Dylan as text in I'm Not There*.

³⁸ Ebd.

race zeigt sich in dieser Figur also ebenfalls die Performativität von *gender*, die im Zuge der Identitätskonstitution zusammen gedacht werden müssen. Woody verdeutlicht die musikalische Entwicklung Dylans, wie auch die Entwicklung und Veränderung seiner Männlichkeit. Die Figur kennzeichnet also eine Entwicklung Dylans als Musiker und Mann.

In dieser Figur überlagern sich also ein schwarzer und ein weißer Charakter, die sich jeweils performativ einer anderen *race* zugehörig geben. In Woody wird der weiße Musiker Bob Dylan, geprägt durch afro-amerikanische Musik und Kultur, als ein schwarzer Junge dargestellt, der wiederum wie ein erwachsener, weißer Mann auftritt. „Haynes emphasizes the notion of a black character prone to ‘performing white’, but also performing a white character (Bob Dylan) who was himself fond of performing black.“³⁹ Darüber hinaus gibt es eine Szene, in der Woody als Sänger in einem Zirkus auftritt und von zwei Männern in den Dreck geworfen wird, sodass sein Gesicht damit bedeckt ist. McCombe sieht darin eine Verbindung zu *blackface minstrelsy*, bei dem weiße Künstler_innen sich schwarz schminken.⁴⁰ Woodys *performing whiteness* wird wieder eine schwarze Maske aufgesetzt. In dieser Überlagerung schwarzer und weißer Identitäten innerhalb einer Figur zeigt sich auch Dylans Identifizierung und Distanzierung mit seinen schwarzen Einflüssen.⁴¹

In den Figuren Jude und Woody wird Bob Dylan an den Grenzen der hegemonialen Männlichkeit inszeniert. Er eignet sich Züge marginalisierter Männlichkeiten an, wenn er eine androgyne bzw. schwarze Identität annimmt. Diese stehen aber immer unter kulturellem Einfluss der 60er Jahre bzw. afro-amerikanischer Musik. Hier zeigt sich Haynes' Verständnis einer fluiden Identität, die performativ *race* und *gender* inszeniert und daher auch verändern kann. Außerdem wird eine Widerstandshaltung Dylans und Haynes' gegen den Zwang zu einer heteronormativen weißen Männlichkeit deutlich.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Vgl. Ebd.

⁴¹ Vgl. Ebd.

Queere Melancholie

Im *New Queer Cinema* werden alternative Möglichkeiten der Identität verhandelt. Einerseits durch die Repräsentation queerer Charaktere, die außerhalb der Norm stehen. Andererseits durch eine andere Struktur, einen anderen Umgang mit Figuren und ein alternatives Verständnis von Identität im Allgemeinen. Bezüglich der Figuren und vor allem in dem hier vorgestellten Genre des Biopic werden Fragen und Widersprüche befürwortet.

Mit Hilfe von Butler wurde herausgearbeitet, dass Identitätskonstitution sozialen Konventionen unterliegt, die hierarchisch und binär organisiert sind und dabei immer Ausschlüsse produziert. Unter Berufung auf Freud geht Butler davon aus, dass diese Verwerfungen konstitutiv für die Identität sind und mittels melancholischer Identifizierung mit dem Anderen in die Identität eingeschlossen und somit erhalten bleiben. Identitätsentwürfe, die dieser Logik nicht folgen und als queer verstanden werden können, bedrohen die soziale Ordnung. Forster versteht unter melancholischer Identität brüchige, irritierende Identitätskonzepte, die sich an Grenzen bewegen oder Gegenentwürfe bieten. Butler und Forster verstehen Melancholie also in Zusammenhang mit gesellschaftlichen Zwängen bezüglich der Identität. Forster geht davon aus, dass Melancholie eine Reaktion darauf ist, die eine Alternative bieten kann. Nach Butler entsteht Melancholie aus dem Zwang zu einer heteronormativen Identitätskonstitution.

Unter dem in Anlehnung an Rob White aufgegriffenen Konzept der „I'm-not-there-ness“ soll eine queere Vorstellung von nicht vorhandener Identität verstanden werden, die eine Alternative zu der heteronormativen Identitätskonstitution bietet und den Widerstand gegen die herrschende Ordnung ermöglicht. Anhand von *I'm Not There* wurde untersucht, wie der Film Identität fragmentiert und somit destabilisiert. Die Filmbiographie bietet keine abschließende, einheitliche Deutung und betont stattdessen die Widersprüche und ermöglicht eine vielfältige Lesart, die die Trennung von Fakt und Fiktion in Frage stellt. Der Film zeigt sechs Bob Dylan-Figuren, wobei sich jede aus diversen Inspirationen zusammensetzt. Das Subjekt wird zunächst multipliziert. Zugleich wird es auch zum Verschwinden gebracht. Dies zeigt sich anhand der Titelsequenz, in der das Ich zugleich an- und abwesend ist. Identität wird als wandelbares Konstrukt entlarvt, die kein außerfilmisches Original kennt. Bob Dylan kann nicht wirklich in dem Film dargestellt werden. Er ist jede einzelne der Figuren und gleichzeitig

keine. „I'm-not-there-ness“ besteht darin, dass das Subjekt durch die filmische Multiplikation verschwindet.

In *I'm Not There* wird der Charakter überfüllt und doch zum Verschwinden gebracht. Es entsteht eine unmögliche Position. Eine solche unmögliche Identität eröffnet neue Möglichkeiten. Ausschlüsse können angenommen werden, ohne die akzeptierte Position aufzugeben. Woody und Jude nehmen unmögliche Männlichkeiten an. Sie sind zugleich männlich und weiblich bzw. schwarz und weiß. Es sind Männlichkeitskonzepte an den Grenzen, wie sie Forster beschreibt. Das Ausgeschlossene wird hier angenommen, indem die Ausschlüsse performativ zum Teil der Identität gemacht werden. Es werden marginalisierte Männlichkeiten angenommen, ohne dabei die Männlichkeit aufzugeben.

All das widersetzt sich den Normen der heterosexuellen Identitätskonstitution, wie sie Butler beschreibt, und kann daher als queer verstanden werden. Außerdem zeigt sich eine Irritation der Identität, die Forster für melancholisch hält. Es stellt sich die Frage, ob sich diese Konzepte widersprechen, oder ob sie vereinbar sind. Handelt es sich um eine widerständige, irritierende und melancholische Auffassung von Identität im Sinne Forsters oder um eine queere Alternative zu melancholischen, heteronormativen Identitätsbildern, wie sie Butler beschreibt?

Versteht man Melancholie im Sinne Freuds, also als Aneignung eines nicht betrauerbaren Verlustes, so ließe sich das queere Identitätsbild in *I'm Not There* als melancholisch beschreiben, da, wie die Beispiele von Jude und Woody zeigen, Ausschlüsse einer heteronormativen Identität performativ angenommen werden. Melancholie (als Krankheit) ist mit gesellschaftlichen Ausschlussmechanismen wie Rassismus, Antisemitismus, Misogynie und Homophobie verbunden. Das Verständnis von Melancholie ist aber auch abhängig von Kultur und Gesellschaft und daher Wandlungen unterworfen. Die performative Annahme der verworfenen Position, wie sie für *I'm Not There* festgestellt wurde, könnte daher als Versuch einer queeren Umdeutung von Melancholie verstanden werden, die den positiven Wert bestärkt. Eine queere Identität, die ein definitorisches Verständnis von Kategorien wie *race* und *gender* in Frage stellt, versucht, gerade durch diese Aneignung keine Verwerfungen zu produzieren. Identität in *I'm Not There* lässt sich nicht festlegen, weder auf eine Einheit noch auf definitive

Eigenschaften. Das Subjekt ist anwesend und abwesend, ist zusammengesetzt aus vielen Figuren, die auf noch mehr außerfilmische Referenzen verweisen und selber verschiedene, nicht einheitliche Merkmale aufweisen. In diesem (un)möglichen Status der Identität an den Grenzen einer hegemonialen Männlichkeit zeigt sich hier auch der melancholische, irritierende Identitätsentwurf Forsters.

So wie Forster in der Melancholie eine unmögliche Position der nicht-männlichen Männlichkeit sieht, die dennoch die Sphäre des Männlichen nicht verlässt, bietet auch *I'm Not There* unmögliche Männlichkeits- und Identitätskonzepte, die weder in den Bereich des Normativen, noch in den des Ausgeschlossenen fallen. Melancholie steht an der Grenze zwischen krank und gesund, aber auch männlich und weiblich und, wie *I'm Not There* zeigt, auch schwarz und weiß, letztlich also marginalisiert und hegemonial. Vielleicht lautet die Frage nicht, ob Melancholie heterosexuell oder queer ist, ob die Figuren in *I'm Not There* melancholische Identitäten im Sinne Forsters sind oder ein Gegenentwurf zu der melancholischen Heterosexualität Butlers. Es zeigt sich, dass sich Melancholie dazu eignet, genau diese Grenzen zu verhandeln und binäre Strukturen zu unterwandern.

Literatur

Bingham, Dennis: *Whose lives are they anyway? The biopic as contemporary film genre*. New Brunswick 2010.

Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt am Main 1997.

D'Cruz, Carolyn, Glenn D'Cruz: Even the Ghost was more than one person. Hauntology and Authenticity in Todd Haynes's *I'm Not There*. In: *Film-Philosophy*. Vol. 17, No. 1 (2013), S. 315–330, <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/898/876> (zuletzt eingesehen am 08.05.2016).

Darby, Helen: I'm Glad I'm Not Me. Subjective dissolution, schizoanalysis and post-structuralist ethics in the films of Todd Haynes. In: *Film-Philosophy*. Vol. 17, No. 1 (2013), S. 330–347, <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/960/877> (zuletzt eingesehen am 08.05.2016).

Forster, Edgar J.: *Unmännliche Männlichkeit. Melancholie, Geschlecht, Verausgabung*. Wien 1998.

Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke. Band X: Werke aus den Jahren 1913-1917*. Frankfurt am Main 1946.

Freud, Sigmund: *Studienausgabe. Band III: Psychologie des Unbewußten*. Frankfurt am Main 2010.

MacDonald, Scott: From Underground to Multiplex. An Interview With Todd Haynes. In: *Film Quarterly*. Vol. 62, No. 3 (2009), S. 54–64, <http://www.jstor.org/stable/10.1525/fq.2009.62.3.54> (zuletzt eingesehen am 08.05.2016).

McCombe, John: Minstrelsy, masculinity, and Bob Dylan as text in *I'm Not There*. In: *Post Script*. Vol. 31, No. 1 (2011), <http://www.freepatentsonline.com/article/Post-Script/287867296.html> (zuletzt eingesehen am 17.06.2016).

Mecheril, Paul, Melanie Plößer: Iteration und Melancholie. In: Norbert Ricken, Nicole Balzer (Hrsg.): *Judith Butler. Pädagogische Lektüren*. Wiesbaden 2012, S. 125–148.

Morrison, James: Todd Haynes in Theory and Practice. In: ders. (Hrsg.): *The cinema of Todd Haynes. All that heaven allows*. London 2007, S. 132–144.

Porton, Richard: The Many Faces of Bob Dylan. An Interview with Todd Haynes. In: *Cineaste*. Vol. 33, No. 1 (2007), S. 20–23, <http://www.jstor.org/stable/41690586> (zuletzt eingesehen am 08.05.2016).

Rich, B. Ruby: New Queer Cinema. In: *Sight and Sound*. Vol. 2, No. 5 (1992), S. 30–39, <http://search.proquest.com/docview/1305507166?accountid=13621> (zuletzt eingesehen am 08.05.2016).

Turner, Kyle: *Todd Haynes Discusses Manifesting Love in 'Carol' and the Performativity of His Films*, 2015, <http://thefilmstage.com/features/todd-haynes-discusses-manifesting-love-in-carol-and-the-performativity-of-his-films/> (zuletzt eingesehen am 08.05.2016).

White, Rob: *Contemporary Film Directors. Todd Haynes*. Urbana 2013.

Wyatt, Justin: Cinematic/Sexual Transgression. An Interview with Todd Haynes. In: *Film Quarterly*. Vol. 46, No. 3 (1993), S. 2–8, <http://www.jstor.org/stable/1212898> (zuletzt eingesehen am 08.05.2016).

Filme

I'm Not There (USA/D/Can 2007, R: Todd Haynes).

Safe (USA/UK 1995, R: Todd Haynes).

Superstar: The Karen Carpenter Story (USA 1988, R: Todd Haynes).

Velvet Goldmine (UK/USA 1998, R: Todd Haynes).

Autorin

Nachdem sie ihr Bachelorstudium in Medienkommunikation an der TU Chemnitz abgeschlossen hat, studiert Angela Rabing zurzeit Medienwissenschaft im Master an der Ruhr-Universität Bochum. Der vorliegende Beitrag entstand aus einer Hausarbeit im Seminar „Trauer, Melancholie und Geschlecht“.

Kontakt: Angela.Rabing@t-online.de