

Claudia Gremler

Androiden und (Anti)feminismus in *The Stepford Wives*

Amongst the large number of films that deal with the theme of androids Bryan Forbes' The Stepford Wives (1975) is noticeable for its focus on questions of gender and the relationship between the sexes. Mixing elements of the thriller and horror genres with farce and comedy The Stepford Wives was the first American mainstream film to deal explicitly with Women's Lib. Unlike Ira Levin in his much more ambivalent novel that the film was based on, Forbes and his actors deliberately set out to make a feminist satire, and according to some critics succeeded in producing an important document of second wave feminism which soon acquired cult status. However, it also provoked a number of negative reactions from feminists. A closer inspection reveals that the satirical element of the film is indeed not prominent and frequently counteracted, at times facilitating a misogynist rather than a feminist interpretation. This is mainly due to the ending of the film which implies the murderous elimination of the female protagonist.

Unlike all other cinematic and literary works that feature androids The Stepford Wives shows the successful creation of artificial life which does not backfire. In addition, the film which clearly categorises itself as a thriller and horror movie, and specifically alludes to the tradition of threatened yet strong female characters in these genres, at the same time defies this convention in favour of a seemingly misogynist ending. Thus the way in which The Stepford Wives refuses to comply with the traditions of both the android theme and the horror genre, involuntarily serves to undermine its intention as a feminist social satire.

Wie zu Recht betont worden ist, sind "Homunculus und Golem, Frankensteins Monster und Alraune, mechanische Puppe und Maschinenmensch Grundfiguren, von denen das Kino nicht mehr loskommt."¹ In der Tat hat sich der Film von seinen Anfängen bis heute ebenso fasziniert gezeigt von der Vorstellung der künstlichen Menschengeschaffung wie Literatur und Mythos vor ihm, und FilmemacherInnen haben die Thematik vom künstlichen Menschen wiederholt und in vielen Variationen gestaltet. Ähnlich wie bei der literarischen Behandlung dieses Motivfeldes gibt es in diesen Filmen einige wiederkehrende Elemente und Konstanten, die besonders auch die Erschaffung einer künstlichen Frau betreffen.

Bei der Herstellung des künstlichen Menschen lässt sich in der Regel ein Machtgefälle beobachten. "Das anthropomorphe Kunstgebilde" ist gewöhnlicherweise "als Knecht gedacht", "auf den unangenehme und beschwerliche Arbeiten abgewälzt werden"² – eine Rollenzuteilung, die sich im Film von Wegeners *Golem* bis zu *Blade Runner* und *Terminator* verfolgen lässt³ – und sein Schöpfer ist zugleich auch sein Herr und Meister, der über die Kreatur nach Gutdünken verfügt. Dieser Kontrollanspruch gegenüber dem Geschöpf zeigt sich besonders deutlich im Verhältnis der "Kunstmenschenmacher"⁴ zu den von ihnen geschaffenen künstlichen Frauen. "Die männliche Schöpfung der Maschinenfrau", wie sie unter anderem Langs *Metropolis* zeigt, stellt sich "als äußerster Akt der Beherrschung der Natur durch die Technologie"⁵ dar. Das beabsichtigte Resultat ist ein "Frauensurrogat", das dem

¹ Inge Degenhardt: Zwischen Hybris und Bedrohung. Zur Attraktivität der künstlichen Menschen im Film. In: Die Geschöpfe des Prometheus. Der künstliche Mensch von der Antike bis zur Gegenwart. Hg. von Rudolf Druх. Bielefeld 1994. S. 87–93. Hier S. 87.

² Rudolf Druх: Frankenstein oder der Mythos vom künstlichen Menschen und seinem Schöpfer. In: *Der Frankenstein-Komplex. Kulturgeschichtliche Aspekte des Traums vom künstlichen Menschen*. Hg. von Rudolf Druх. Frankfurt/M. 1999. S. 26–47. Hier S. 40.

³ Vgl. Thomas Koebner: Herr und Knecht. Über künstliche Menschen im Film. In: *Der Frankenstein-Komplex*. S. 119–137.

⁴ Druх: *Frankenstein*. S. 40.

⁵ Degenhardt: Zwischen Hybris und Bedrohung. S. 90.

Mann die Illusion gibt, „die weibliche Sexualität zu beherrschen“,⁶ und ihm zugleich ermöglicht, sich auf übertragene Weise die eigentlich weibliche Fähigkeit des Gebärens anzueignen.

Diese Phantasie, die eines ihrer Urbilder im Mythos von Pygmalion hat, der sich eine künstliche Frau schuf, weil keine lebendige Partnerin seinem Ideal entsprach, ist immer auch satirisch-humoristisch verarbeitet worden, unter anderem in Jean Pauls kurzem Text *Einfältige aber gutgemeinte Biographie einer angenehmen Frau von bloßem Holze, die ich längst erfunden und geheiratet habe*, in dem er – ähnlich wie E.T.A. Hoffmann in der Figur der Olimpia im *Sandmann* – die Weiblichkeitskonventionen der patriarchalischen Gesellschaft bloßstellt und „die Automatenhaftigkeit der Frau als Angriffsziel der Satire“⁷ benutzt. In der Filmgeschichte gehört besonders Lubitschs Verwechslungskomödie *Die Puppe* in diese Tradition, in der Geschlechterverhalten karikiert und „stereotype Rollen- und Verhaltensmuster entlarvt werden“.⁸ Neue Aktualität gewann der alte männliche „Wunsch nach einer sanftmütigen, sexuell passiven Frau“⁹ und die Vision von der künstlichen, als Substitution ihres als rebellisch empfundenen natürlichen Vorbildes geschaffenen Frau, als die Neue Frauenbewegung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts männliche Privilegien und weibliche Diskriminierung in Frage stellte und sich energisch gegen jede Form der Kontrolle des Mannes über die Frau wandte.

1975 nahm sich das Hollywood-Kino mit der Verfilmung von Ira Levins Roman *The Stepford Wives* (1972) dieser Thematik an. In dem unter der Regie des Briten Bryan Forbes entstandenen Werk, das von Kritikern als „the first American film to deal explicitly with women’s liberation“¹⁰ bezeichnet wurde, wird die fiktive Kleinstadt Stepford als eine Zuflucht für von der Frauenbewegung gebeutelte Ehemänner beschrieben, die hier in einem gepflegten Zuhause hingebungsvoll umsorgt werden. Der Einsatz von Technologie ermöglicht diese künstliche Idylle, denn den Männern von Stepford ist es gelungen, Maschinenfrauen zu entwickeln: Androiden, die lebenden Frauen täuschend ähneln und darauf programmiert sind, vorbildlich den Haushalt zu führen und die sexuellen Wünsche der Männer zu erfüllen. Wie dem Publikum des Films nach und nach klar wird, sind alle Männer in Stepford eingeweiht in diese Vorgänge und haben sich in der wohl überlegten Absicht in Stepford niedergelassen, ihre eigene widerspenstige Ehefrau durch einen solchen gehorsamen Roboter ersetzen zu lassen.

Diese Perspektive, die Sicht der Männer, ist allerdings implizit und offenbart sich erst am Ende des Films. Es ist eine utopische Vision, eine Realität gewordene Männerphantasie, die sich hier präsentiert, aber zugleich ist es eine Dystopie aus der Sicht der Ehefrauen, die systematisch ermordet werden, um ihren synthetischen Nachahmungen Platz zu machen. Diese nach Geschlechtern getrennte Sichtweise ist zentral für die Interpretation von *The Stepford Wives*. Im Film herrscht der Blickwinkel der Frauen vor, aus deren Sicht sich die Handlung in Form eines Furcht einflößenden Enthüllungsdramas entwickelt, und im Roman wird sogar fast ausschließlich aus weiblicher Perspektive erzählt.

⁶ Rudolf Drux: Die Geschöpfe des Prometheus. Zur künstlerischen Gestaltung und technischen Verwirklichung eines Mythems. In: *Die Geschöpfe des Prometheus*. S. 15–25. Hier S. 24.

⁷ Lieselotte Sauer: Marionetten, Maschinen, Automaten – Der künstliche Mensch in der deutschen und englischen Romantik. Bonn 1983. S. 236.

⁸ Degenhardt: Zwischen Hybris und Bedrohung. S. 88.

⁹ Ebd. S. 88.

¹⁰ Herbert J. Gans: The Stepford Wives. Killing off Women’s Liberation. In: *Social Policy* 6 (1975). H. 1. S. 59–60. Hier S. 59.

Die Hauptfigur ist Joanna Eberhart, eine junge Frau, die ahnungslos mit ihrer Familie nach Stepford gezogen ist und nach und nach ihre Situation und die Gefahr, in der sie sich befindet, begreift. Diese bewusste Fokussierung auf die klassische Figur des weiblichen Opfers, das einer unheimlichen Bedrohung ausgeliefert ist, bedingt, dass *The Stepford Wives* neben dem Genre des Science Fiction, dem es verständlicherweise zugeordnet worden ist,¹¹ auch mit Berechtigung in die Kategorie des Horrorfilms eingeordnet werden kann.¹²

Die Gattung des Horrorfilms gilt ebenso wie der Science Fiction als ‘männliches’ Genre¹³ und weist in mehrfacher Hinsicht traditionell misogynne Elemente auf, dessen auffälligstes Beispiel die bereits erwähnte zentrale Gestalt des weiblichen Opfers darstellt. Besonders im Subgenre des so genannten Slasherfilms, der deutlich frauenfeindliche Tendenzen zeigt, steht die Figur des hilflosen Mädchens im Mittelpunkt, das zumeist vergeblich versucht, seinem männlichem Verfolger und einem brutalen Tod zu entkommen.¹⁴

In diesem klassischen Horror-Szenario scheint Joanna eindeutig die Position des Opfers einzunehmen. Aus der Perspektive der Männer von Stepford spielt sie jedoch vielmehr die Rolle der zweiten konstitutiven Figur des Horrorfilms:¹⁵ Sie ist das Monster. Die klassische Gestalt des bedrohlichen Ungeheuers kann viele verschiedene Formen annehmen und verkörpert, wie feministische Forschungsbeiträge zum Horror-Genre nachgewiesen haben, nicht selten eine Form monströser Weiblichkeit, die bekämpft wird.¹⁶ Die Handlung in *The Stepford Wives* steht, aus der Perspektive der Männer, in dieser Tradition. Die emanzipierte Frau, so muss man annehmen, gilt den Männern von Stepford als Monster, das es zu kontrollieren und schließlich zu beseitigen gilt, wenn die gefährdete patriarchalische Ordnung aufrechterhalten beziehungsweise wieder hergestellt werden soll.

Der Film zeigt die kaltblütig geplante und erfolgreich durchgeführte Vernichtung des als bedrohlich wahrgenommenen Weiblichen mit technologischen Mitteln und stellt deutlich Bezüge her zu der im Science-Fiction häufig zu beobachtenden “technologically oriented misogyny [...], which perceives female sexuality as a predatory menace”.¹⁷ Weiblichkeit erscheint in *The Stepford Wives* als Bedrohung der gesellschaftlichen Vorherrschaft des Mannes im Allgemeinen und der Zerstörung der patriarchalischen häuslichen Idylle im Besonderen. Durch den Einsatz von (männlichem) technologischem Wissen¹⁸ wird erbarmungslos gegen diese ‘Bedrohung’ vorgegangen und ihre künstliche Substitution durchgeführt.

Das Publikum erfährt, dass es in Stepford einmal einen aktiven Women’s Club gab, der allerdings vor einiger Zeit geschlossen wurde. Stattdessen wird Stepford jetzt

¹¹ Vgl. u.a. Per Schelde: *Androids, Humanoids, and Other Science Fiction Monsters – Science and Soul in Science Fiction Films*. New York – London 1993. S. 223–224; J[ay] P[aul] Telotte: *Science Fiction Film*. Cambridge 2001. S. 50.

¹² Vgl. u.a. <<http://www.stomptokyo.com/genre-index.html#horror>> (17.06.2004).

¹³ Vgl. u.a. Telotte: *Science Fiction Film*. S. 49 zu Science Fiction; Carol J. Clover: *Her Body, Himself – Gender in the Slasher Film*. In: *The Dread of Difference – Gender and the Horror Film*. Hg. von Barry Keith Grant. Austin 1996. S. 66–113. Hier S. 72 zu Horror.

¹⁴ Vgl. Clover: *Her Body, Himself*. S. 66.

¹⁵ Vgl. Noël Carroll: *Horror and Humor*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52 (1999). S. 145–159. Hier S. 147–148.

¹⁶ Vgl. Barbara Creed: *Horror and the Monstrous-Feminine. An Imaginary Abjection*. In: *The Dread of Difference*. S. 35–65. Hier S. 42.

¹⁷ Paul Coates: *The Gorgon’s Gaze. German Cinema, Expressionism, and the Image of Horror*. Cambridge 1991. S. 89.

¹⁸ Die Männer von Stepford setzen die in ihren technischen Berufen erworbenen Kenntnisse bei der Gestaltung der Androiden ein. Vgl. Ira Levin: *The Stepford Wives*. London 1998. S. 93–94.

von der erst kürzlich etablierten und offensichtlich als Reaktion auf die Frauenbewegung gegründeten Men's Association dominiert, zu der Frauen keinen Zugang haben und der alle einflussreichen Männer im Ort angehören. Joanna sagt über sich: "I messed a little bit with Women's Lib in New York" und beweist so, dass sie – wie auch ihre Freundin Bobbie, ihre einzige Verbündete in Stepford – die emanzipierte Lebenseinstellung der modernen Frau verkörpert. Joanna war vor ihrer Eheschließung ganztätig berufstätig, sie versucht jetzt, sich eine Karriere als freiberufliche Fotografin aufzubauen, erwartet, dass ihr Mann Walter sich an der Hausarbeit beteiligt und weist zu seinem Missfallen selbstbewusst darauf hin, dass sie bereits sexuell aktiv war, bevor sie ihn kennen lernte.¹⁹

Aus der Sicht der Männer in Stepford versuchen Frauen wie Joanna und Bobbie, die Selbstbewusstsein und eine gewisse Unabhängigkeit verkörpern, Grenzen im Verhalten der Geschlechter zu übertreten, die nach patriarchalischer Überzeugung nicht verletzt werden sollten. Unerlaubte Grenzüberschreitungen sind auch ein zentrales Charakteristikum des Monströsen.²⁰ Die Frau wird auf diese Weise zum Monster stilisiert, das es zu beseitigen gilt. Die Männer von Stepford wehren sich gegen die subjektiv empfundene Bedrohung, indem sie die Frauen durch ihre eigenen Kreaturen ersetzen, die sie vollständig kontrollieren können und die eine in ihren Augen ideale, unterwürfige Weiblichkeit verkörpern.

Aus Joannas Sicht stellt sich die Situation verständlicherweise ganz anders dar. Erst spät begreift sie, dass es sich bei ihren putzbesessenen Nachbarinnen, die stets um das körperliche Wohl ihrer Ehemänner besorgt sind, sich nur für die Pflege ihres Hauses und ihrer Familie interessieren und jedes längere Gespräch vermeiden, nicht um Frauen, sondern um künstliche Nachbildungen handelt, und reagiert mit Entsetzen. Aus Joannas Perspektive ist daher nicht sie selbst monströs, sondern die von den Stepford-Männern, diesen Nachfahren von Pygmalion und Frankenstein, geschaffenen Kunstfrauen mit ihrer beunruhigend artifiziellen Perfektion verdienen diese Bezeichnung. Je nach Kontext klingen die inhaltsleeren Äußerungen dieser Androiden wie das Echo von Werbeslogans für Haushaltsprodukt²¹ oder Phrasen aus Pornofilmen.²²

Der künstliche erotische Enthusiasmus und die grenzenlose sexuelle Verfügbarkeit der Puppen sowie die Tatsache, dass die Androiden zwar ihren

¹⁹ Auf Walters Frage: "Did you ever make it in front of a log fire?" antwortet sie: "Not with you." Vgl. Anna Krugovoy Silver: *The Cyborg Mystique. "The Stepford Wives" and Second Wave Feminism*. In: *Women's Studies Quarterly* 30 (2002). S. 60–76. Hier S. 72.

²⁰ 20 Vgl. Carroll: *Horror and Humor*. S. 152; Nina Lykke: *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs. Feminist Confrontations with Science*. In: *The Gendered Cyborg. A Reader*. Hg. von Gill Kirkup et al. London – New York 2000. S. 74–87. Hier S. 77.

²¹ So entwickelt sich unter anderem auf Joannas mühsam organisiertem Frauentreffen, bei dem sie eigentlich einen gedanklichen Austausch über Alltagsbelastungen und Eheprobleme geplant hatte, die Diskussion unversehens zu einem sendereifen Werbespot für die Sprühstärke der Marke "easy-on": "It must save me half an hour a day at least. You'll never run short of time again. I guarantee it. [...] If time is your enemy make friends with easy-on" sagt eine von Joannas Nachbarinnen begeistert. (Ironischerweise erlangte die Schauspielerin Nanette Newman, die sich in ihrer Rolle als Carol in dieser Szene mit den Worten "I've just been tempted so many times to try easy-on" zu Wort meldet, später ihren größten öffentlichen Bekanntheitsgrad durch regelmäßige Auftritte in englischen Werbesendungen für den marktbeherrschenden Spülmittelhersteller.)

²² Als Joanna und Bobbie versehentlich den ältlichen, unattraktiven Apotheker von Stepford beim Geschlechtsverkehr mit seiner bildschönen Ehefrau belauschen, hören sie die Frau laut stöhnen und die folgenden Sätze seufzen: "Oh yes, yes. Nobody has ever touched me the way you touch me. Oh, you're the best, Frank, oh God, are you the best. You're the king, Frank, you're the champion, oh, you're the master!"

lebendigen Vorbildern auf verblüffende Weise ähneln, zugleich aber subtil geschönt sind, um sie einem impliziten Pin-Up-Ideal anzunähern, lassen sie einerseits in ihrer Künstlichkeit als nicht Fleisch, sondern Synthetik gewordene Männerfantasie lächerlich erscheinen.²³ Andererseits trägt jedoch gerade ihre so offensichtlich seelenlose Artifizialität dazu bei, dass sie tatsächlich monströs erscheinen und insbesondere Joannas Entsetzen erregen, die in ihnen ihre eigene zukünftige Auslöschung erblickt.

Interessanterweise bildet diese nach Geschlechtern gespaltene Perspektive des Films zwei bedeutende Sichtweisen der Problematik des künstlichen Menschen ab, wie sie im Film erscheint. Aus der Perspektive der Männer von Stepford stellt sich “der mythische Traum von der artifiziellen Erzeugung und Nachahmung des Menschen”²⁴ dar, von dem schon Viktor Frankenstein inspiriert war. Die Frauen hingegen erleben die “Kunstfigur als Verdopplungsphänomen” in einer “Welt der totalen Simulation” – wie sie sich später besonders deutlich in Ridley Scotts *Blade Runner* präsentiert – und müssen erfahren, dass die “Unterscheidbarkeit [...] von Natürlichem und Künstlichem [...] radikal in Frage gestellt” ist.²⁵

Obwohl Joanna und Bobbie das domestizierte Verhalten der Frauen von Stepford missbilligen und beunruhigend finden, erkennen sie nicht den wahren Grund für das Benehmen ihrer Nachbarinnen. Nicht einmal nachdem sie die auffällige Verwandlung ihrer Bekannten Charmaine von einer ihrem Mann gegenüber sehr kritischen Frau in eine außerordentlich gefügige Ehefrau erlebt haben, die plötzlich vom Sex mit ihrem unattraktiven Gatten nicht genug bekommen kann, ahnen sie, was hinter dieser Veränderung steckt und dass Charmaine bei einem angeblichen Wochenendurlaub mit ihrem Mann gegen einen Androiden ausgetauscht wurde. Statt dessen macht Bobbie das Trinkwasser, in dem sie ungewöhnliche Mineralien oder Chemikalien vermutet, für die gehorsame, reinlichkeitsfanatische Verhaltensweise der Frauen in Stepford verantwortlich.

Anders als im Roman, der signifikanterweise die Frauen von Stepford niemals eindeutig als Kunstmenschen entlarvt, enthält der Film zwei deutliche Konfrontationsszenen zwischen Joanna und den monströsen Androiden. In der ersten dieser beiden Szenen besucht die endlich misstrauisch gewordene Joanna ihre Freundin Bobbie, die inzwischen auch gegen eine Puppe ausgetauscht worden ist, schneidet sich absichtlich mit einem Küchenmesser in den Finger und fordert Bobbie auf, das Gleiche zu tun, um ihr zu beweisen, dass sie blutet, dass sie ein Mensch ist und – in deutlicher Anspielung auf die Menstruation²⁶ – dass sie eine Frau ist. Die Puppe weigert sich, und Joanna rammt ihr das lange Messer gezielt in den Unterleib. Aber es fließt kein Blut, statt einer Gebärmutter hat Joanna offenbar die Elektronik der Maschine getroffen, die nun immer den gleichen Satz und die gleichen Bewegungen wiederholt. Joanna flieht entsetzt, ihr schrecklicher Verdacht hat sich bestätigt, Bobbie ist verschwunden und an ihre Stelle ist “a sterile, unnatural nonwoman”²⁷ getreten.

²³ In diesen Szenen, die sich nicht auf den Roman stützen, zeigt der Film vereinzelt Züge einer Farce. Dieser Tendenz folgt das im Juni 2004 in den amerikanischen Kinos angelaufene komödiantische Remake (Regie: Frank Oz, Buch: Paul Rudnick), das im Gegensatz zur Romanvorlage und zu Forbes' Film die “horror-movie implications” des Stoffes zugunsten seiner “comic possibilities” aufgibt, A. O. Scott: Living in Suburbia, Married to a Machine. In: *The New York Times* (11.06.2004).

²⁴ Degenhardt: Zwischen Hybris und Bedrohung. S. 87.

²⁵ Ebd. S. 92–93.

²⁶ Vgl. Silver: *The Cyborg Mystique*. S. 70.

²⁷ Ebd. S. 70.

Kurz darauf kommt es zur zweiten Konfrontation, bei der Joanna auf ihre eigene Ersatzfigur trifft. Der Schock, dass sich ihre schreckliche Ahnung tatsächlich bestätigt hat und das entfremdende Entsetzen, einer lebensecht wirkenden künstlichen Kopie von sich gegenüber zu stehen – allerdings, dem Ideal der Männer von Stepford entsprechend, mit deutlich größeren Brüsten – ist an sich schon ausreichend dafür, dass Joanna ihr Gegenüber als Monstrosität begreifen muss.

Hinzu kommt, dass sich die Puppe in einem Raum befindet, in dem die Männer Joannas Schlafzimmer detailgetreu nachgebildet haben. Auf indirekte Weise ist das Ungeheuer, wie es klassisch ist für den Horrorfilm,²⁸ in Joannas Heim, und zwar in den intimsten Raum, eingedrungen. Um den letzten Zweifel auszuräumen, wer hier das Monster ist – zumindest aus Joannas Perspektive, die auf implizite Weise auch diejenige des Publikums ist – besitzt die noch nicht völlig fertig gestellte Puppe ein besonders unheimliches Merkmal: Ihr fehlen die Augen.

Diese Darstellung des leeren Blickes, die erneut die essentielle Leblosigkeit des Androiden betont, greift ein Motiv auf, das häufig bei der Gestaltung der Thematik vom künstlichen Menschen in Film und Literatur zu beobachten ist. So spielen die Augen als Zeichen der Unterscheidung zwischen wirklichen Menschen und verwirrend lebensecht erscheinenden Androiden beziehungsweise Automaten sowohl in Mary Shelleys *Frankenstein* als auch in E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* eine bedeutsame Rolle.

Das Monster in Shelleys Roman entsetzt seinen Schöpfer nicht zuletzt durch „his watery eyes“, die sich in der Farbe kaum von den Augenhöhlen des Ungeheuers zu unterscheiden scheinen, so dass Frankenstein sich schauernd fragt, ob man sie überhaupt Augen nennen dürfe.²⁹ Im *Sandmann* bildet die Augenthematik bekanntlich einen zentralen „Motivkomplex“,³⁰ und Nathanel Entsetzen, als er bemerken muss, dass die von ihm verehrte Olimpia in Wahrheit ein „seelenlose[r] Automat“³¹ ist, beginnt mit der Beobachtung: „Olimpias toderbleichtes Wachsgesicht hatte keine Augen, statt ihrer schwarze Höhlen“.³²

Einerseits hebt dieser Makel des ansonsten perfekten Androiden also seine Monstrosität hervor. Darüber hinaus deutet die in den fehlenden Augen von Joannas Doppelgängerin verkörperte Leblosigkeit aber auch auf Joannas Schicksal, ihren Tod, voraus. Sie wird durch dieses unmenschliche Duplikat ersetzt werden, das am Ende der Szene die hilflose Protagonistin mit einem ironischerweise typisch weiblichen Gegenstand, einer Strumpfhose, tötet. Der Verlust des Lebens wird auf diese Weise mit dem Verlust des Blickes gleichgesetzt, einer verständlicherweise im Film zentralen Kategorie.

²⁸ Vgl. Harvey Roy Greenberg: „King Kong“: The Beast in the Boudoir – or, ‘You Can’t Marry That Girl, You’re a Gorilla!’ In: *The Dread of Difference*. S. 338–351. Hier S. 340.

²⁹ Mary Shelley: *Frankenstein*. In: *Three Gothic Novels*. Hg. von Peter Fairclough. London 1968. S. 318–319. Vgl. auch Lykke: *Between Monsters*. S. 76. Interessanterweise entschloss sich Kenneth Branagh in seiner *Frankenstein*-Verfilmung die Menschlichkeit des von allen geächteten und sich vor den Menschen versteckenden Monsters durch die in Großaufnahme hervorgehobene Lebendigkeit seiner spähenden Augen auszudrücken. Vgl. Heike Jesträm: *Mythen, Monster und Maschinen*. Köln 2000. S. 88.

³⁰ Rudolf Drux: E.T.A. Hoffmann: „Der Sandmann“. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart 1994. S. 59.

³¹ Sauer: Marionetten, Maschinen, Automaten. S. 232.

³² E.T.A. Hoffmann: *Der Sandmann*. In: *Sämtliche Werke in 6 Bänden*. Hg. von Walter Müller Seidel. München 1960. Bd. I. S. 359. Zu anderen Texten, in denen die Verbindung „Auge und Automat“ eine Rolle spielt – u.a. Eichendorffs *Marmorbild* – vgl. Drux: *Erläuterungen und Dokumente*. S. 143–168.

Seit Laura Mulveys einflussreichem Aufsatz “Visual Pleasure and Narrative Cinema” ist der Rolle des Blickes vor allem in der feministischen Filmforschung eine besonders große Bedeutung beigemessen worden, und die Frage, inwieweit die weiblichen Figuren im Film selbst im Besitz des “active investigating gaze”³³ oder nur das Objekt des männlichen Blickes sind,³⁴ ist grundlegend für eine genderorientierte Filmanalyse.

Das trifft besonders auf den Horrorfilm zu, ein Genre, in dem es für das Opfer lebenswichtig sein kann, Zusammenhänge im wahren Sinne des Wortes zu durchschauen. In *The Stepford Wives* wird Joanna gleich zu Beginn des Films als Fotografin vorgestellt, und ihr Blick durch die Kamera wird implizit den männlichen Blicken entgegengesetzt, denen sie ausgeliefert ist, besonders deutlich in der Szene, als Zeichnungen von ihr angefertigt werden, die sich später als Entwürfe für den Androiden herausstellen, der sie ersetzen soll. Allerdings scheitert Joanna letztendlich bei ihrem Versuch, rechtzeitig hinter das grausige Geheimnis von Stepford zu kommen. Als ihre Freundin Bobbie gegen eine Puppe ausgetauscht wird, ahnt Joanna nichts, sondern macht zur gleichen Zeit Fotos von ihren und Bobbies spielenden Kindern – naive Abbildungen einer Idylle, deren Gefährdung sie erst begreift, als es zu spät ist.³⁵ Der leere Blick ihrer künstlichen Doppelgängerin verbildlicht also auch Joannas eigene Unfähigkeit zu sehen und zu erkennen.

Obwohl dieser Film in den meisten Publikationen, die sich mit Fragen der Geschlechterproblematik im Film, insbesondere im Science Fiction, befassen, geradezu als Standardbeispiel angeführt wird,³⁶ gibt es kaum Untersuchungen, die sich detailliert mit *The Stepford Wives* auseinandersetzen. In der bisher einzigen längeren Interpretation deutet Anna Krugovoy Silver den Film als “an important document of second wave feminism”,³⁷ das zeige, wie sich das Gedankengut der Neuen Frauenbewegung in die amerikanische mainstream culture eingeschrieben habe.

Silver geht besonders darauf ein, wie der Film die Problemfelder von Hausarbeit, Rolle der Frau in der Kleinfamilie und Kontrolle der Frau über ihren Körper aufgreift.³⁸ Sie weist jedoch auch darauf hin, dass die Reaktionen des weiblichen Publikums bei der Premiere des Films eher negativ waren und dass insbesondere führende Vertreterinnen der Frauenbewegung, wie Betty Friedan, den Film kritisierten, weil er ihrer Meinung nach ein “rip-off”, das heißt eine billige Imitation oder Verfälschung der Bewegung und ihrer Ziele, darstellte.³⁹ Aus Interviews, die als Bonusmaterial auf der DVD des Films enthalten sind,⁴⁰ geht hervor, dass sowohl die Darstellerinnen als auch der Regisseur den Film als Gesellschaftssatire und Angriff auf patriarchalische Strukturen und misogynen Verhalten verstanden sehen wollten. Forbes zeigt sich bis heute sehr gekränkt über die

³³ Clover: *Her Body, Himself*. S. 93.

³⁴ Vgl. Laura Mulvey: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *The Sexual Subject – A “Screen” Reader in Sexuality*. London – New York 1992 (Screen). S. 22–33; Linda Williams: When the Woman Looks. In: *The Dread of Difference*. S. 15–34.

³⁵ Dieses Motiv lässt sich natürlich filmisch besonders gut darstellen, ist aber auch im Roman gestaltet, wo Joanna ebenfalls daran scheitert, mit der Kamera hinter das gut gehütete Geheimnis von Stepford zu kommen. Sie wird von der Polizei dabei ertappt, wie sie unerlaubterweise das Gebäude der Men’s Association ablichten möchte. Vgl. Levin: *The Stepford Wives*. S. 41–43.

³⁶ Vgl. u.a. Schelde: *Androids, Humanoids*. S. 223–224; Telotte: *Science Fiction Film*. S. 50.

³⁷ Silver: *The Cyborg Mystique*. S. 73.

³⁸ Vgl. Silver: *The Cyborg Mystique*. S. 60.

³⁹ Vgl. Judy Klemesrud: Feminists Recoil at Film Designed to Relate to Them. In: *The New York Times* (26.02.1975).

⁴⁰ Bryan Forbes: *The Stepford Wives*. Silver Anniversary Edition – Anchor Bay Entertainment 2001.

negativen Reaktionen bei der Premiere und erinnerte sich noch 1998 ungern daran, wie er von “a seriously deranged militant libber”⁴¹ mit einem Regenschirm geschlagen wurde.

Es ist jedoch nicht verwunderlich, dass es zu solchen Reaktionen kam, denn obwohl der Film, wie es ein Rezensent ausdrückte, “aspires to be a women’s lib parable”,⁴² lässt er sich nicht nur in der Tat als sensationalistische Trivialisierung von zentralen feministischen Vorstellungen verstehen, sondern kann sogar auch als Parodie auf die Ideen der Frauenbewegung interpretiert werden.

Silver bestreitet diese These allerdings. Sie ist der Ansicht, dass die deutliche Form, in der *The Stepford Wives* Bezug nimmt auf klassische Texte der Frauenbewegung, wie Friedans *The Feminine Mystique* (1963) (das im Roman sogar explizit genannt wird),⁴³ bedinge, dass man “Forbes’s dystopic vision of suburban America” nicht als Parodie auf feministische Theorien sehen könne.⁴⁴

Im Gegensatz zu Forbes und den SchauspielerInnen des Films beteuert Levin, der bereits in *Rosemary’s Baby* (1967) erfolgreich die “wife-in-peril plotline”⁴⁵ eingesetzt hatte, sein Roman sei nur als “a good thriller” geplant gewesen und habe sich aus seinem Interesse an den gesteigerten technischen Möglichkeiten der letzten Jahrzehnte entwickelt. Es überrasche ihn, dass man *The Stepford Wives* als “a critique of marriage, of suburban living, of feminism, of anti-feminism, of housework, of men, of women, of American culture” gelesen habe.⁴⁶

Der Roman lässt jedoch in der Tat unterschiedliche Lesarten zu, besonders was seine feministische beziehungsweise antifeministische Aussage betrifft. Obwohl sein deutlich misogyner Inhalt in Verbindung mit der absurden und technisch unmöglichen Vorstellung, man könne problemlos und unbemerkt die gesamte weibliche Bevölkerung einer Kleinstadt durch Roboter ersetzen, die Interpretation der Handlung als Satire nahe legt, drängt sich bei Levins parodistischen Feminismusbezügen auch immer wieder der Eindruck auf, dass diese tatsächlich als ironische Seitenhiebe gegen die Neue Frauenbewegung intendiert sind und dass der Autor insbesondere Friedans Kritik der gesellschaftlichen patriarchalischen Verhältnisse, die zum als stupide empfundenen Alltag vieler Frauen führen, als larmoyant oder gar unberechtigt verurteilt.

Dazu trägt besonders die Abwesenheit eindeutig satirisch-humoristischer Episoden bei, denn anders als im Film fehlen im Roman farcenhafte Elemente wie das bereits zitierte Gespräch über Sprühstärke. Am deutlichsten jedoch drückt sich Levins unentschiedene Haltung gegenüber der Frage nach der Berechtigung feministischer Gesellschaftskritik dadurch aus, dass das Buch im Gegensatz zum Film seinem Publikum niemals bestätigt, dass die Frauen von Stepford tatsächlich Roboter sind. Der Showdown des Films, in dem Joanna Dale Coba, den Leiter der Men’s Association und führenden Kopf dieses entsetzlichen ‘Austauschprogramms’, zur Rede stellt und er ihr den Androiden zeigt, der sie selbst ersetzen wird, fehlt im Roman. Trotz einiger deutlicher Indizien bleibt im Buch die Möglichkeit bestehen, dass Joanna sich alles nur einbildet – sogar das viel sagende Wort “hysterical”⁴⁷ fällt.

⁴¹ Bryan Forbes: *Introduction*. In: Ira Levin: *The Stepford Wives*. London 1998. S. v–vii. Hier S. vii.

⁴² Richard Schickel: *Women’s Glib*. In: *Time* (03.03.1975). S. 1–2. Hier S. 2.

⁴³ Vgl. Levin: *The Stepford Wives*. S. 35.

⁴⁴ Vgl. Silver: *The Cyborg Mystique*. S. 63.

⁴⁵ Michael Wilmington: *Movie Review: “The Stepford Wives”*. In: *The Chicago Tribune* (08.06.2004).

⁴⁶ Zitiert in Mary McNamara: *The Art of Darkness*. In: *The Los Angeles Times* (22.09.2002).

⁴⁷ Levin: *The Stepford Wives*. S. 82.

Diese Ambiguität wird im Roman vor allem durch die Steuerung der Erzählinstanz erreicht. Die Entscheidung, die Handlung fast bis zum Ende ausschließlich aus Joannas Perspektive zu berichten, führt dazu, dass die Lesenden nur die Informationen besitzen, die Joanna zugänglich sind, und bewirkt eine starke Identifikation des Publikums mit der Hauptfigur. Einerseits wird so der weiblichen Perspektive der Vorrang vor der männlichen gegeben, die Vorgänge in Stepford erscheinen als existenzbedrohende, der *Invasion of the Body Snatchers* vergleichbare Monstrosität, nicht als Wirklichkeit gewordene Utopie. Andererseits bedeutet im vollständig subjektiv erzählten Roman das Fehlen einer überzeugenden Gegenperspektive, die nur schwach in der Äußerung eines der Männer "We don't want robots for wives. We want real women"⁴⁸ aufscheint, erneut, dass die gesamte Handlung in Frage gestellt und zur Horrorvision einer überreizten Frau degradiert wird.

Erst auf den letzten Seiten, nachdem Joanna vergeblich versucht hat, Stepford zu verlassen, und auf ihrer vergeblichen Flucht von den Männern eingeholt worden ist, wechselt die Perspektive und geht auf die nächste Frau über, die neu nach Stepford gezogen ist. Obwohl dieses geschickte narrative Manöver die Schlussfolgerung, dass die Figur, die die neue Nachbarin als Joanna wahrnimmt, ein bewusstseinsloser Android sein muss, nahe legt, bleibt die letzte Gewissheit aus. Auf diese Weise fängt der Roman auch geschickt den möglichen Vorwurf auf, dass viele Aspekte des Lebens in Stepford auch im Rahmen eines Science Fiction schlicht unglaubwürdig seien, denn gerade die mangelnde Plausibilität eröffnet zugleich die Interpretation, dass sich Joanna alles nur eingebildet habe.

In der eindeutigen Darstellung des Films hingegen gibt es von Anfang an vereinzelte Szenen, in denen das Publikum die zwielichtigen Machenschaften der Männer beobachten kann, und die Androiden sind zunehmend klar als solche gekennzeichnet. Außerdem streitet Cobra, anders als die Männer im Roman, Joanna gegenüber nichts ab, sondern antwortet auf ihre fassungslose Frage nach dem Grund des mörderisch-misogynen Handelns der Männer nur selbstbewusst: "Because we can".

Obwohl der Film also im Gegensatz zum Roman nicht die Interpretation offen lässt, dass die Schrecken von Stepford nur Joannas Einbildung entsprungen sind, sondern ihr Entsetzen ernst nimmt, ist auch Forbes letztlich nicht konsequent in seinem Entwurf. Ein Hauptgrund für die negativen Reaktionen vieler Zuschauerinnen dürfte nicht nur das diffuse Gefühl gewesen sein, dass Stepford tatsächlich den Fantasien vieler Männer entsprach – oder entspricht⁴⁹ – sondern besonders das für Feministinnen enttäuschende Ende des Films. Die Identifikationsfigur Joanna ist planmäßig vernichtet und gegen einen Roboter ausgetauscht worden, im Hintergrund sieht man sogar das nächste Opfer, das bereits eingetroffen ist. Dem schrecklichen Treiben der Männer, so scheint es, wird niemals Einhalt geboten werden.

⁴⁸ Ebd. S. 106.

⁴⁹ Sowohl Ira Levin als auch der Schauspieler Peter Masterson, der die Rolle von Walter Eberhart übernahm, bedauerten in unabhängigen Äußerungen (Levin in einem Gespräch mit der *Los Angeles Times*, Masterson in einem auf der DVD enthaltenen Interview), dass das im Film entworfene Stepford nicht extrem genug gewesen sei, weil die Frauen lange Kleider und nicht ihre Körper zur Schau stellende Hotpants trugen. Diese Bemerkung zeugt wohl nicht nur von einem Bedürfnis, dem satirischen Stoff deutlichere Züge einer Farce zu verleihen, wie es in der Neuverfilmung von 2004 offenbar erreicht ist, sondern lässt auch erkennen, dass, wie Naomi Wolf meint, die Vision der Stepford Wives immer noch eine aktuelle Männerfantasie darstellt. Vgl. McNamara: *The Art of Darkness*; Naomi Wolf: Do Men Still Long for Stepford Wives? In: *The Daily Telegraph* (10.02.2003).

Man könnte sagen, dieses Ende, das die Hoffnungen des Publikums enttäuscht, verstärke die bewusst satirische Aussage des Films. In der Tat stellt die Schlusszene der sich geregelt und harmonisch durch den Supermarkt bewegenden künstlichen Frauen den visuellen Höhepunkt des Films dar, der auch das konsumkritische Element der Thematik noch einmal vollendet ikonographisch abbildet.

Gleichzeitig widerspricht der Ausgang der Handlung jedoch nicht nur den Handlungsmustern des Motivs vom künstlichen Menschen in Mythos und Literatur, sondern auch dezidiert den Konventionen sowohl des Science Fiction als auch des Horror-Genres. Es ist typisch für die Darstellung der Erschaffung eines künstlichen Menschen, wie sie im antiken Mythos und in der Folgezeit in der phantastischen Literatur behandelt wurde, dass sich Komplikationen ergeben. Der Umstand, dass sich der männliche Schöpfer skrupel- und bedenkenlos über die göttliche Instanz hinwegsetzt und der Frau ihre natürliche Rolle als Gebärende streitig macht, rächt sich gewöhnlich.⁵⁰

Das gilt auch für die Darstellung dieses Motivs im Film. In Paul Wegeners Film entwickelt der aus Lehm geschaffene Golem „destruktive Kräfte, die sich auch gegen seinen Schöpfer, den Menschen, richten“, in *Metropolis* „entzieht sich die entfesselte Sinnlichkeit der Maschinenfrau jeglicher Kontrolle und führt in die Katastrophe“⁵¹ und in *Blade Runner* bedrohen die täuschend echten und lernfähigen Androiden die Existenz der zunehmend unterlegenen Menschen, ihrer Schöpfer. Nicht nur in *Frankenstein* kann man beobachten, dass „am Ende die tödliche Feindschaft zwischen Schöpfer und Geschöpf“ steht und „der Akt faustischer Hybris folgerichtig die Strafe nach sich [zieht]“,⁵² vielmehr kann man mit Recht sagen: In geradezu allen filmischen Darstellungen der Thematik „dominiert die Angst vor dem Geschaffenen, wird die gotteslästerliche, hybride Tat der Schöpfung bestraft.“⁵³

The Stepford Wives stellt in dieser Hinsicht eine interessante Ausnahme dar. Das Experiment richtet sich nicht gegen die männlichen Wissenschaftler, es kommt zu keinem Aufstand der Androiden, lediglich zu einigen leicht kontrollierbaren Fehlfunktionen,⁵⁴ die offenbar so einfach zu reparieren sind wie ein technisch weniger anspruchsvolles kaputtes Haushaltsgerät.

Kurz vor dem Ende betont der Film noch einmal seine eindeutige Abhängigkeit von der Horror-Tradition. Die Szene, in der Joanna mit ihrer künstlichen Doppelgängerin konfrontiert wird, spielt sich in einem alten, dunklen Haus während eines heftigen Gewitters ab und verweist eindeutig auf die Schöpfungsszene aus James Whales *Frankenstein*-Verfilmung und ihre vielen Nachahmungen. Das Entsetzen, das das belebte Ungeheuer in seinem Schöpfer Frankenstein auslöst, wird hier jedoch absichtlich ausgespart. Diese bewusste Negierung der Konventionen des Science-Fiction-Monster-Films und des Horror-Genres lässt sich noch in anderer Hinsicht beobachten. Einige Merkmale des Films zeigen seine deutliche Verwandtschaft zum Horror-Subgenre des Slasherfilms. Hier ist vor allem die Szene mit dem Messer zu nennen, die dem Roman entsprechend ursprünglich als Joannas Todesszene geplant war,⁵⁵ und Joannas dramatische

⁵⁰ Vgl. u.a. Hans Richard Brittacher: *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Frankfurt/M. 1994. S. 300.

⁵¹ Degenhardt: Zwischen Hybris und Bedrohung. S. 90.

⁵² Ebd. S. 91.

⁵³ Ebd. S. 90.

⁵⁴ Nach einem Autounfall benimmt sich Carol, Joannas synthetische Nachbarin, etwas auffällig, aber dieser Schaden kann anscheinend leicht behoben werden.

⁵⁵ Vgl. Levin: *The Stepford Wives*. S. 111–112.

vergebliche Flucht durch die dunklen Flure der Men's Association, die sich im Film anschließt.

Wie Carol J. Clover gezeigt hat, gehört es zu den zentralen Konventionen des Slasherfilms, dass eine weibliche Figur, das so genannte Final Girl, die Verfolgung durch den Killer überlebt.⁵⁶ Dieses Final Girl, das normalerweise "intelligent, watchful, levelheaded" ist und dem es meistens als einziger Figur gelingt, aus ihren Beobachtungen Schlussfolgerungen zu ziehen und die Gefahr zu erkennen, in der sie sich befindet,⁵⁷ ist gewöhnlich gleichzeitig die Hauptfigur und besitzt einige typische Charakteristika, zu denen besonders eine jugenhafte Ausstrahlung und ein normalerweise männlich konnotierter Name gehören.⁵⁸

The Stepford Wives enthält eine Figur, auf die diese Beschreibung zutrifft, aber sie ist bezeichnenderweise sowohl ihrer Rolle als Überlebende als auch ihrer Position als Hauptfigur beraubt. Es ist zunächst nicht Joanna selbst, die misstrauisch wird, sondern ihre Freundin Bobbie, der als erster auffällt, dass alle Frauen in Stepford sich verändern, wenn sie vier Monate dort verbracht haben. Aus dieser Erkenntnis zieht Bobbie den Schluss, dass sie mit ihrer Familie so schnell wie möglich umziehen muss. Auch Bobbie erkennt jedoch nicht, dass ihr von ihrem Ehemann Gefahr droht, und es gelingt ihr nicht mehr, Stepford zu verlassen, bevor auch sie von ihrem Mann zu einem romantischen Wochenende eingeladen wird, von dem sie buchstäblich 'wie ausgewechselt' zurückkehrt. Anstatt die schrecklichen Vorgänge in Stepford zu überleben, wozu ihre Eigenschaften als Final Girl sie eigentlich prädestinieren, dient sie im Buch als Werkzeug für Joannas Auslöschung und spielt im Film nicht mehr als die Rolle eines Katalysators, der Joanna erst die Augen öffnet, als es bereits zu spät ist.

Indem sowohl im Roman als auch im Film die Kräfte triumphieren, die die Auslöschung der Identifikationsfigur erreicht haben, wird die Existenz einer kritischen Botschaft in Frage gestellt und die offenbar erwünschte Deutung des Films als feministische Gesellschaftssatire in Zweifel gezogen. Silvers Interpretation des Films als feministisches Dokument in der Tradition engagierter Literatur macht es sich etwas zu einfach. Es findet in *The Stepford Wives* zwar zweifellos eine Auseinandersetzung mit zentralen Anliegen der Neuen Frauenbewegung statt, aber es lässt sich kein eindeutiges feministisches Engagement erkennen. Vielmehr muss man Ella Taylor zustimmen, die betont, dass die unheimliche Atmosphäre, die der Film als Thriller entfaltet, sich hauptsächlich aus einer Quelle speist: "an [...] ambivalence toward the very women's movement it sought to champion".⁵⁹

Abschließend lässt sich sagen, dass *The Stepford Wives* sich der alten Thematik vom künstlichen Menschen und ihrer tradierten Variante von der Erschaffung einer artifiziellen Frau annimmt – unter Bezugnahme auf aktuelle Entwicklungen und Konflikte in der Beziehung der Geschlechter, wie sie in den siebziger Jahren vor dem Hintergrund der Neuen Frauenbewegung zu spüren waren. Roman und Film sind sowohl als feministisch als auch als antifeministisch verstanden worden, und besonders die unaufgelöste Ambiguität des Romans lässt letztlich beide Interpretationen zu. Gleichzeitig reflektiert die aus weiblicher und männlicher Sicht unterschiedlich bewertete Handlung die beiden dominanten Deutungsmuster, die das

⁵⁶ Vgl. Clover: *Her Body, Himself* S. 86.

⁵⁷ Vgl. Clover: *Her Body, Himself* S. 90.

⁵⁸ Vgl. ebd. S. 86.

⁵⁹ Ella Taylor: *The Stepford Wives*. In: LA Weekly <http://www.laweekly.com/film/film_results.php?showid ! 2976> (17.06.2004).

Motiv vom künstlichen Menschen in der Geschichte des Films erfahren hat. Sowohl das Verlangen, künstliches Leben zu erschaffen, als auch die Angst vor Kontrollverlust und die Furcht, möglicherweise am Ende selbst durch einen Androiden ersetzt zu werden, spiegeln sich in *The Stepford Wives*.