

## Remaking Machismo – von *Fack ju Göhte* zum mexikanischen *No manches Frida*

Daniela Weinbach

**Abstract:** Der Artikel untersucht das deutsche Premake *Fack ju Göhte* und sein ebenfalls erfolgreiches mexikanisches Remake *No manches Frida* auf den Kulturtransfer von Genderstereotypen. Durch die wiederholte Inszenierung bietet das Remake eine Kontrastfolie zur Untersuchung von Genderkonstrukten. So lässt sich beobachten, dass beide Filme machistische Figuren zeichnen: Der männliche Protagonist erfüllt jeweils Stereotype der Stärke, Aggressivität und Beherrschtheit, die weiblichen Figuren spiegeln Frauenbilder geprägt vom „Heilige-Hure“-Gegensatz wider. Das mexikanische Remake scheint die Stereotype in der Adaption allerdings zu verstärken und weniger selbstironisch zu verwenden. Der mexikanische Machismo, inklusive seiner Frauenbilder, wird dabei dem europäischen gegenübergestellt.

**Zur Person:** Daniela Weinbach absolvierte den M.A. Interkulturelle Europastudien / Estudios Interculturales Europeos an der Universität Regensburg und der Universidad Complutense in Madrid. Der vorliegende Beitrag basiert auf ihrer Masterarbeit. Betreuer: Prof. Dr. Ralf Junkerjürgen.

**Schlagwörter:** Film-Remake, Kulturvergleich, Geschlechterrollen, Populärkomödie

Von wenigen Ausnahmen abgesehen, galt der deutsche Film international bisher „entweder als zu schwer und zäh oder als zu leicht und platt“ (Beier, 2008). Dass sogar der Export einer Komödie funktionieren kann, beweist *No manches Frida* (NmF 2016) von Regisseur Nacho G. Velilla, das US-amerikanisch-mexikanische Remake der kommerziell erfolgreichen deutschen Schulkomödie *Fack ju Göhte* (FjG 2013) von Autor und Regisseur Bora Dagtekin. In beiden Fällen wird der frisch aus der Haft entlassene Bankräuber Zeki Müller (FjG) bzw. Zequi Alcántara (NmF) auf der Suche nach seiner Beute

im Keller einer Schule durch ein Versehen als Aushilfslehrer angestellt und entdeckt im Laufe des Films seine Berufung als Lehrer und Bezugsperson für die Problemklasse 10b (bzw. 4B). Dabei verliebt er sich in die strebsame Referendarin Lisi Schnabelstedt (bzw. Lucy Fernández). Am Ende des Films werden die beiden ein Paar.

Verschiedene Filmkritiker\*innen bemerken und monieren die stereotype und machistische Darstellung der Geschlechterrollen sowohl im Premake<sup>1</sup> *FjG* als auch im Remake *NmF* (Arnold, 2013; Hernández Valdivia, 2016; Lüthmann, 2014; Strohmaier, 2015). Unter anderem stellt Nies (2015: 86) die These auf, dass *FjG* bei der „Vermittlung von Männlichkeitsvorbildern [...] noch unverhohlener als *Türkisch für Anfänger* [D 2012, R: Bora Dagtekin] mit dem Macho-Mann“ sympathisiere. Gerade durch die Überspitzung der Genderstereotypen eignen sich die Figuren besonders zum Vergleich und zur Analyse des Kulturtransfers. Ziel der Analyse ist es, die Genderstereotype in *FjG* und *NmF* zu vergleichen, ihren Kulturtransfer zu beleuchten und zu kontextualisieren. Dabei wird die These aufgestellt, dass sich das Verständnis des Machismo in beiden Filmen unterscheidet. Kulturelle Unterschiede in der (stereotypen) Konstruktion von *gender identities* können Aufschluss über die Vorstellung der Filmschaffenden bzw. über deren erwartete Zielgruppe geben. Oltmann (2008: 39) zeigt, dass Remakes aufgrund der Imitation des Premakes zur notwendigen „Kontrastfolie“ werden und sich daher besonders dazu eignen, komplexe Genderkonstruktionen zu vergleichen und zu analysieren. Dabei geht Oltmann vom performativen Genderbegriff Judith Butlers aus; nach dem Geschlechtsidentität (*gender identity*) keineswegs naturgegeben ist, sondern durch sich immer wiederholende performative Akte konstruiert wird (Butler, 2006: 185).

Das Medium Film eignet sich zur Analyse von Genderrollen, da es durch die Inszenierung keine natürlichen Körper der Figuren, sondern nur Repräsentationen der Geschlechter kennt (Liebrand, 2003: 16; Oltmann, 2008: 39). Zudem ist die performative Konstruktion der Genderrollen nicht flüchtig, sondern wird im Film dokumentiert und kann beliebig oft und unverändert betrachtet werden (Liebrand, 2003: 16). Oltmann (2008: 39) stellt zudem die These auf, dass „das Medium Film die kulturelle (und mediale) Produktion von Gender nicht nur dokumentiert, sondern auch selbstreflexiv auf sie verweist“. Wird nun ein Film (*Premake*) inklusive seiner Genderrepräsentationen von einem anderen Film (*Remake*) imitiert und in einen anderen (zeitlichen oder kulturellen) Kontext versetzt, lassen sich die Konstruktionsmechanismen des *Doing Gender* durch die doppelte Repräsentationsebene deutlich erkennen:

Jene Wiederholung, die Butler zufolge die Herstellung von Gender bedingt (der Prozess des Gendering ist also ein Remaking), ist dem Remake per definitionem eingeschrieben – deshalb sind Remakes für

---

1 Um die Beziehung zwischen dem Vorläuferfilm und der Neuverfilmung zu enthierarchisieren, führt Oltmann (2008: 12) für ersteren den Begriff *Premake* ein.

gender-orientierte Filmlektüren so fruchtbar. Indem es die *Wiederholung performativer (Gender-)Akte* auf Celluloid ‚bannt‘, stellt das Remake eine Kontrastfolie zur Verfügung, auf der die Gender-Performances des Premakes als (wiederholbare) Inszenierungen kenntlich werden. (Oltmann, 2008: 39)

Stereotype dienen vorrangig der Orientierung, indem sie Muster und Tendenzen beschreiben, ohne dabei allgemeingültig zu sein. Für das Medium Film, das ausnahmslos Repräsentation und Inszenierung kennt (Liebrand, 2003: 16), ist daher wichtig zu betonen, dass die Filmschaffenden nicht die Realität, sondern die performativen *gender identities* ihrer Vorstellung im Film abbilden.

In populären Komödien wie *FjG* und *NmF* liegt der Schluss nahe, dass sich die Filmschaffenden an einem Bild orientieren, das ihrer Einschätzung nach den erwarteten Genderkonstrukten der angestrebten Zielgruppe und nicht zwangsweise ihren eigenen nahekomen. Die *gender identities*, die aus den Stereotypen abgeleitet werden, erheben daher keinerlei Anspruch auf mexikanische bzw. deutsche Allgemeingültigkeit und können nicht auf die jeweiligen Kulturräume übertragen werden. Zumal die Filme zu einem gewissen Grad selbstironisch mit den Stereotypen zu spielen scheinen. Dennoch können durch die Analyse der Stereotype Rückschlüsse auf die erwarteten *gender identities* im kulturellen Selbstverständnis der Filmschaffenden bzw. der von ihnen definierten Zielgruppe gezogen werden.

## Der machistische Held

Sowohl Zeki als auch sein mexikanisches Pendant Zequi werden in Filmkritiken und der Literatur als Machos bezeichnet (Arnold, 2013; Nies, 2015: 83; Solórzano, 2016; Strohmaier, 2015). Allerdings muss zwischen den Konzepten des lateinamerikanischen und des europäischen Machos unterschieden werden (Pfeiffer, 2008: 14).

Im deutschen Sprachgebrauch zeigt sich häufig das ‚Bild einer ‚importierten‘ Macho-Kultur, die sich in männlicher Dominanz, Gewalt, Kriminalität und (ethnischen) Cliques äußert‘ (Stecklina, 2007: 86). Dabei muss der klischeehafte Macho nicht zwingend aus dem spanischsprachigen Raum stammen; laut Stecklina (2007: 74) werden auch häufig Migranten aus der Türkei, dem Nahen und Mittleren Osten mit machistischen Stereotypen belegt. Dies wird durch Zekis angedeuteten Migrationshintergrund bestätigt.<sup>2</sup>

Gutmann (2007: 222) zufolge ist das Konzept des mexikanischen *Machismo* zu komplex, als dass man es schlicht mit männlichem Chauvinismus gleichsetzen könne. Briggs und Alisky (1981: 135) bezeichnen den *Machismo* als ‚[t]he Mexican cult of male virility, manliness, personal strength and courage‘, der

---

2 Im Gegensatz zur Vorgängerproduktion *Türkisch für Anfänger*, in der Elyas M'Barek den klischeehaften Deutschtürken Cem spielt, scheint der Migrationshintergrund in *FjG* allerdings sekundär. Indem er vorrangig als ‚Herr Müller‘ angesprochen wird, tritt auch sein türkischer Vorname ‚Zeki‘ in den Hintergrund.

in der mexikanischen Identität tief verwurzelt sei und bis ins politische Leben reiche. Ballmaier (2001: 38) sieht im mexikanischen *Machismo* und der daraus hervorgehenden Aggressivität eine Strategie, um das „demütigende und lähmende Gefühl der Inferiorität [...] [des] ,eroberte[n] Lateinamerika[s]“ zu ertragen (Ramos, 1951: 57). Diese Theorie stellt auch Octavio Paz' in *El laberinto de la soledad* (2012 [1950]) auf, das nach Gutmann (2007: 229) wie kein anderes Werk die Eigenschaften der *mexicanidad* zusammenfasse: „machismo, loneliness, and mother worship“.

„Para el mexicano la vida es una posibilidad de chingar o de ser chingado. Es decir, de humillar, castigar y ofender. O a la inversa“ (Paz, 2012: 215 f.)<sup>3</sup>. Die machistische Gesellschaft bildet eine Dichotomie aus Starken und Schwachen, aus Mächtigen und Machtlosen, aus *chingones* und *chingadas* (Ballmaier, 2001: 41; Paz, 2012: 216). Dabei ist Macht laut Paz (2012: 219) das Wort, das „la agresividad, impasibilidad, invulnerabilidad, uso descarnado de la violencia, y demás atributos del ,macho“<sup>4</sup> am treffendsten zusammenfasst. Der Macho setze daher all seine Bemühungen daran, zum *gran chingón* und keinesfalls zum *chingado* zu werden (ebd.). Das Machtstreben des Machos ergebe sich demnach aus der Angst, auf der schwachen Seite der Gesellschaft zu enden (Ballmaier, 2001: 40). Connell (2015: 79) fasst das Resultat der ethnographischen Machismodiskurse zusammen als „ein Ideal von Männlichkeit, das Wert legt auf die Überlegenheit gegenüber Frauen, Konkurrenz zwischen Männern, aggressives Imponiergehabe, räuberische Sexualität und Doppelmoral.“

Stecklina (2007: 80) stellt fest, dass eine mögliche Ursache für das überhebliche Verhalten des europäischen Machos ebenfalls ein „[g]eringer Selbstwert, fehlende Sozialkompetenzen und mangelndes Selbstvertrauen“ sei. Eine Ursache für das mangelnde Selbstvertrauen könnte im Fall des Machos mit Migrationshintergrund die potenzielle Chancenungleichheit und strukturelle Diskriminierung sein. Durch die „Abwertung von vermeintlich oder tatsächlich Schwächeren“ (ebd.) fühlt sich der Macho selbst stärker und kann seine eventuellen Existenz- oder Zukunftsängste verdrängen. Demnach sind sich die beiden Machotypen durchaus ähnlich.

Das Machtstreben beider Machos in den Filmen zeigt sich nicht nur in der Kriminalität im Rahmen des Banküberfalls, sondern vor allem in der Unterwerfung der gefürchteten Klasse 10b / 4B und geht mit dem Statussymbol Auto (*BMW* bzw. *Mustang*) Hand in Hand.

Der Sprachgebrauch beider Machos ist von Vulgarismen und verbaler Gewalt geprägt (Ramos, 1951: 54; Rünzler, 1988: 123). Am häufigsten verwendet Zeki die sexuell konnotierte Beleidigung „Wichser“ (z.B. *FjG*, 2013: 00:14:18, 00:35:35), Frauen bezeichnet er häufig als „Fotze“ z.B. (*FjG*, 2013: 00:52:45). Er selbst wird seinem Schüler Danger im Schwimmbecken als „Ficker“ (*FjG*,

---

3 „Für den Mexikaner bietet das Leben die Möglichkeit zu ‚ficken‘ oder ‚gefickt‘ zu werden, d.h. zu demütigen, zu bestrafen und zu beleidigen. Oder das Gegenteil.“

4 „die Aggressivität, die Unempfindlichkeit, die Unverwundbarkeit, die rücksichtslose Gewaltanwendung und andere Eigenschaften des ‚Machos‘“.

2013: 00:44:40) beschimpft, was das potente Bild des Machos nur zu bestätigen scheint.

Zequi, der mexikanische Macho, hingegen beschimpft seine Gegenüber meist mit weniger sexuell konnotierten Begriffen wie „*pendejo/a*“ (Dummkopf; *NmF*, 2016: 00:34:58 und 00:50:51) oder „*cabrón*“ (Arschloch; *NmF*, 2016: 00:50:42, 01:01:39) und wird auch hauptsächlich als solcher beschimpft. Besonders häufig verwendet er (und die Klasse) das vulgäre mexikanische Verb *chingar* (ficken) und seine Derivate, um ein Gegenüber abzuwerten.

Ein weiteres Charakteristikum beider Machos zeigt sich im Alkoholkonsum und der vermeintlichen Trinkfestigkeit (Rünzler, 1988: 126). Beim Treffen in Lisis / Lucys Haus bittet Zeki / Zequi um „irgendwas mit Alkohol“ / „*cerveza*, [...] *vodka*, *tequila*, *ron*, *perfume*, *cualquier cosa con alcol*“ (*FjG*, 2013: 00:11:10 / *NmF*, 2016: 00:15:07), obwohl Lisi / Lucy augenscheinlich lieber Tee mit ihrem Gast trinken würde. Beim Einschenken gehen sowohl Zeki als auch Zequi sehr stürmisch vor. Beim Austrinken lässt sich Zequi allerdings mehr Zeit als sein deutsches Äquivalent (ab *FjG*, 2013: 00:11:34 / *NmF*, 2016: 00:15:46).

Bei dem Abendessen im Nachtclub spielen die Regisseure auf visueller Ebene mit Sinnbildern in Form von Cocktails. In *FjG* serviert die Bedienung Lisi einen „Ständer“ und Zeki eine „Licking Vagina“. Dabei handelt es sich um Cocktails, die sowohl durch den Namen als auch durch die Fruchtdekoratation eindeutig mit primären Geschlechtsorganen assoziiert werden können. Interessanterweise erhält Lucy in *NmF* unkommentiert einen ähnlichen Cocktail mit einer phallisch inszenierten Banane, Zequi hingegen wird ein Bier serviert (Abb. 1 und 2). Im direkten Vergleich der Reaktionen stellt sich heraus, dass Zequis klischeehafte Männlichkeit durch das Bier unterstrichen wird, während Zeki durch den Cocktail eine sexuell gleichberechtigte Einstellung zugeschrieben wird, die auch die weibliche Lust respektiert.



Abb. 1: Lisi und Zequi reden über den „Ständer“ und die „Licking Vagina“ (*FjG*, 2013: 00:48:03).



Abb. 2: Lucy erhält einen namenlosen Cocktail, Zequi erhält ein Bier (NmF, 2016: 00:53:53).

Für einen Macho ist Emotionalität mit Schwäche und Weiblichkeit verknüpft (Ballmaier, 2001: 41). Daher beschränken sich Zekis und Zequis Gefühle in der Öffentlichkeit lediglich auf Aggression.<sup>5</sup> Als Zeki jedoch nach dem Fund seiner Beute im Schulkeller einen Joint raucht und die erste Freude vorüber ist, überkommen ihn die Tränen (*FjG*, 2013: 01:21:47). Zequi hingegen wirkt an dieser Stelle nach der ersten Freude nachdenklich und erschöpft (*NmF*, 2016: 01:28:00). Dass Wut das einzig legitime Gefühl eines Machos (in der Öffentlichkeit) zu sein scheint, zeigt sich in der Aggressivität und Gewalttätigkeit (Ballmaier, 2001: 39; Rünzler, 1988: 130; Stecklina, 2007: 76). Mehrfach setzt Zeki / Zequi physische Gewalt gegen Schüler\*innen ein: Er tritt einen Jungen weg, der ihm die Tür zuhält (*FjG*, 2013: 00:09:43 / *NmF*, 2016: 00:13:30), beschießt schwänzende Schüler\*innen mit einem Paintballgewehr (*FjG*, 2013: 00:32:46 / *NmF*, 2016: 00:39:43) und droht Danger / Cris beim Schwimmunterricht zu ertränken, nachdem er sich mit ihm geprügelt hat (*FjG*, 2013: 00:44:25 / *NmF*, 2016: 00:51:01). Zequi ergänzt die Taten in bewusst veränderten Szenen sogar noch um Gewalt gegen Frauen. Dabei stößt er seine Freundin Jenny, eine Sexworkerin, brutal weg, als sie ihn verführen will (*NmF*, 2016: 00:06:53) und lässt Lucy im Schultheater unsanft auf den Boden fallen, nachdem er sie aufgefangen hat, sodass sie nur mit schmerzverzerrtem Gesicht gehen kann (*NmF*, 2016: 00:32:57).

Es ist durchaus irritierend, dass das Remake den Film um zwei Szenen erweitert, in denen explizit Gewalt gegen Frauen gezeigt wird. Denn dies wirft die Frage auf, ob damit eine Anpassung an die Realität mexikanischer Frauen vollzogen worden sein könnte. Laut einer Studie des Entwicklungsprogramms der Vereinten Nationen existiert in Mittelamerika die weltweit höchste Rate an Gewalt gegen Frauen außerhalb und die zweithöchste Rate

---

5 In der Öffentlichkeit beweisen Zeki und Zequi ihre Selbstkontrolle beispielsweise nachdem sie in die Schleimfalle getappt sind: „Glaubt ihr, ich heul jetzt, oder was? Scheiß Kinder!“ (*FjG*, 2013: 00:29:29) / „¿Quieren que me voy a poner a llorar por esto?“ (*NmF*, 2016: 00:35:33).

### *Remaking Machismo*

an Gewalt gegen Frauen innerhalb einer Partnerschaft (Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo [PNUD], 2017: 11).

Phänotypisch präsentiert sich die Männlichkeit durch die muskulösen Körper der Machos (Ballmaier, 2001: 40). Zekis / Zequis Auftritt im Schwimmunterricht verdeutlicht den Unterschied der körperbetonten Inszenierung M'Bareks und Chaparros (Abb. 3 und 4). Während im Premake hierfür 30 Sekunden vorgesehen werden, sind es im Remake gerade einmal 15 Sekunden.



Abb. 3: Zeki erscheint bildwirksam zum Schwimmunterricht (FjG, 2013: 00:42:23).



Abb. 4: Zequi läuft gelassen durch die Schwimmhalle (NmF, 2016: 00:48:35).

Dabei liegt der Fokus im Premake auf Zekis Körper, im Remake vielmehr auf den Gesichtern der Schwimmbadbesucher\*innen (NmF, 2016: 00:48:35). Es mag an der „Starmythologisierung“ (Kühle, 2006: 257) liegen, dass besonders M'Barek viel Haut zeigt (FjG, 2013: 00:42:14). Auch wenn Chantal ihre Reize durch ein tiefes Dekolleté bewusst zur Schau stellt, bezeichnet Strohmaier (2015) Zeki als das „eigentliche Sexobjekt des Films“, was dem Macho eine gewisse Selbstironie verleiht. Dass Chaparros Körper weniger inszeniert wird, könnte unter anderem an seinem Alter liegen.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Chaparro ist acht Jahre älter als M'Barek. Da NmF drei Jahre nach FjG gedreht wurde, war er im Gegensatz zum damals 31-jährigen M'Barek bereits 42 Jahre alt und womöglich weniger attraktiv für die jugendliche Zielgruppe.

Die machohaft Inszenierung der beiden Protagonisten wird durch die Gegensätzlichkeit zwischen ihnen als *richtige Männer* und den Lehrerkollegen bestärkt: Weder der schwerfällige und „bildungselitäre“ (Nies, 2015: 86) Herr Gundlach noch der „sanft[e], gendersensible“ (ebd.) Biolehrer, der Hoffnungen auf den Platz des coolsten oder süßesten Lehrers hatte, erfahren derartigen Zuspruch durch die Schüler wie Zeki (*FjG*, 2013: 01:09:05). Mit dem affektierten Valdez, den Zequi als „virgen a los 50“ (*NmF*, 2016: 01:06:51) bezeichnet, verhält es sich ähnlich.

Beide Charaktere legen das dem *Machismo* zugeschriebene, abwertende Verhalten gegenüber Frauen an den Tag (Stecklina, 2007: 76). Beispielsweise reduziert Zeki / Zequi Frauen und Mädchen auf das Körperliche sowie die angenommene Verpflichtung sich und vor allem ihren Körper einem Mann zur Verfügung zu stellen.<sup>7</sup> Das Motiv des Machismo setzt sich weiter im gezielten Spiel der Protagonisten mit ihrem Aussehen und Charme fort, um sich beispielsweise Lisis / Lucys Abschlusszeugnis zu eigen zu machen (*FjG*, 2013: 00:10:33 / *NmF*, 2016: 00:14:32). Zekis Auftreten wird von Lühmann (2014) als „charmant-aggressiv“ bezeichnet, während Solórzano (2016) sich wundert, dass ihm trotz seines abwertenden Verhaltens ihnen gegenüber alle Frauen im Film gefallen wollen. Tatsächlich thematisiert nicht nur Caro seinen Körper und malt sich seine sexuellen Fähigkeiten und seine Potenz aus (*FjG*, 2013: 00:41:44 / *NmF*, 2016: 00:47:51), sondern auch Direktorin Gerster und Miss Gaby werfen einen interessierten Blick auf Zekis / Zequis Gesäß unter der zerrissenen Jeans (*FjG*, 2013: 00:31:30 / *NmF*, 2016: 00:37:50).

Der Macho wird also trotz oder gerade wegen seines abwertenden, überheblichen Verhaltens in den Filmen glorifiziert. Tendenziell scheint das mexikanische Remake Merkmalen des *Machismo* mehr Raum zu geben als das deutsche Premake. Indem der Macho seine Stärke und Männlichkeit präsentiert und seine Emotionen unterdrückt, distanziert er sich von allem Weiblichen, das mit Schwäche konnotiert ist.

## Das despektierliche Frauenbild

Auch die stereotype Darstellung der Frauenfiguren geriet in den Fokus der Kritik. So spricht Roschy (2013) über *FjG* von einem „geradezu gruselige[n] Frauenbild, das sich zwischen den Polen ‚Gehemmte Gouvernante‘ [Lisi] und ‚Nutte mit Herz‘ [Charlie] bewegt“. An *NmF* prangert Galván (2016) an, dass die Frauen im Film ohne ersichtlichen Grund Gefallen an Zequis Gefühlskälte und Gleichgültigkeit fänden, wodurch sie sich als willige Opfer des *Machismo* zu erkennen gäben. Auch im Premake wirkt das „reanimierte Männlichkeitsideal einer undomestizierten Virilität“ (Nies, 2015: 86) anziehend auf die Frauen.

---

<sup>7</sup> „Du da, hey, Dicke, [...] friss nicht so viel, oder willst du als Jungfrau sterben?“ (*FjG*, 2013: 00:19:53) / „A ver tú, Peppa Pig, [...] ya bájale la tragadera, ¿eh? Que, al paso que vas, te vas a morir virgen“ (*NmF*, 2016: 00:25:44).

Dennoch unterscheiden sich die Stereotype in Premake und Remake. Wenn auch beide machistisch geprägt sind, erweist sich *FjG* in einem gewissen Maße selbstreflexiv bzw. selbstironisch. Während der deutsche Film gerade mit dem „Bild einer ‚importierten‘ Macho-Kultur“ (Stecklina, 2007: 86) spielt, die auf die vermeintlich so emanzipierten Frauenfiguren trifft, scheint im Remake der mexikanische *Machismo* tief in den Charakterzeichnungen, auch in denen der Frauenrollen, verwurzelt. Lisi und Lucy scheinen im Laufe der Filme die gleiche Entwicklung durchzumachen, sie unterscheiden sich aber grundlegend in ihrer Charakterzeichnung und ihrem Auftreten.

Grundsätzlich ist Lisi / Lucy „eher Mädchen als Frau [...] [und] versucht, eine Erwachsene zu spielen“ (Reuter, 2018: 67). So verfällt sie bei Zeki / Zequi erstem Besuch bei ihr Zuhause in eine kindlich anmutende Freude, die sie mit ihrem Hund teilt (*FjG*, 2013: 00:11:31 / *NmF*, 2016: 00:15:32). Am nächsten Morgen wird Lisi / Lucy von ihrer Freundin und Kollegin Caro auf dem Schulhof zurechtgewiesen, die ihr eine mangelnde Sozialkompetenz, besonders in Bezug auf Männer attestiert und sie als unerfahrene und unbefriedigte Frau charakterisiert (*FjG*, 2013: 00:14:53–00:15:06 / *NmF*, 2016: 00:19:50–00:20:10). Im mexikanischen Film wird die Ironie in Caros Aussage im Gegensatz zum Premake zusätzlich verbalisiert. Mit ihrer romantisierten Vorstellung von Partnerschaft fällt sie laut Caro scheinbar gerne mit der Tür ins Haus und verliert durch ihr vorschnelles Handeln an Attraktivität (*FjG*, 2013: 00:15:01 / *NmF*, 2016: 00:19:53). Dem liegt die Annahme zugrunde, Frauen müssten sich von Männern erobern lassen und zunächst Desinteresse zeigen.

Dass Zeki / Zequi sie mit K.O.-Tropfen außer Gefecht gesetzt hat, wirft Lisi / Lucy ihm zwar später vor, Konsequenzen ergeben sich daraus aber keine. Lisi wird von Zeki anfangs gar nicht erst als potenzielle Partnerin wahrgenommen (Reuter, 2018: 88), ja er würde sie „nicht mal mit der Kneifzange anfassen“ (*FjG*, 2013: 00:27:12). Ähnlich abfällig antwortet Zequi auf Lucys Vorwurf, sie sexuell missbraucht zu haben, dass er sich eher Wilson sexuell zuwenden würde, wenn beide auf einer einsamen Insel wären (*NmF*, 2016: 00:32:39).<sup>8</sup> Dennoch verliebt sich Zeki / Zequi schließlich weder in die extrovertierte Caro, die offensiv mit ihm flirtet, noch in seine langjährige Freundin Charlie / Jenny, die als Sexworkerin arbeitet und ihm sexuelle Befriedigung anbietet, sondern in die verklemmte und anfangs vermeintlich unattraktive Lisi / Lucy.

Caro, Charlie / Jenny, Lisi / Lucy und Laura spiegeln die machistischen Frauenbilder wider, die sich aus dem „Dualismus *mujer decente, sufrida o abnegada* vs. *mala mujer*“<sup>9</sup> (Peters, 1998: 64) speisen. Connell (2015: 262) sieht den Ursprung für diese frauenfeindliche Ideologie im spanischen Katholizismus, der von den *Conquistadores* in Mexiko etabliert wurde. Laut Masrar (2019: 192) sind diese Strukturen nicht auf den Katholizismus beschränkt,

8 Damit nimmt Zequi Bezug auf den Volleyball im Film *Cast Away* (USA, 2000), den der einsame Protagonist als Wilson personalisiert.

9 „Bescheidene, ergebene oder sich aufopfernde Frau vs. böse Frau“

sondern allgemein in patriarchal organisierten Gesellschaften zu finden. In Mexiko wird das dualistische Frauenbild um den *Malinchismo* erweitert (Ballmaier, 2001: 34 ff.; Paz, 2012: 224 ff.; Peters, 1998: 46 ff.). Dabei repräsentiert die Virgen de Guadalupe analog zur Jungfrau Maria die Tugendhaftigkeit, während Malinche, die Geliebte und Übersetzerin des spanischen Eroberers Hernán Cortés, anstelle der Eva für die Sündhaftigkeit und den Mythos der weiblichen Schuld einsteht (Ballmaier, 2001: 34; Peters, 1998: 36f.). Malinche polarisiert Mexiko: Einerseits wird sie als Verräterin der indigenen Bevölkerung verachtet, andererseits als die Mutter der Mestizen verehrt, was durch den Ausruf „¡Viva México, hijos de la chingada!“<sup>10</sup> deutlich wird (Paz, 2012: 212). Obwohl Malinche als die *chingada*, also das Opfer einer Vergewaltigung, für den eroberten Kontinent steht, wird die alleinige Schuld am Trauma der Mexikaner\*innen auf sie und nicht auf Cortés projiziert (Ballmaier, 2001: 36; Paz, 2012: 224; Peters, 1998: 54). Das Phänomen, Opfern eine (Mit-)Schuld an einer Vergewaltigung zuzusprechen, wurde unter anderem von Burt (1980: 217) als *Vergewaltigungsmythos* und *victim blaming* beschrieben.

Peters (1998: 65) zufolge beinhaltet das Konzept der *mala mujer* nicht nur alleinstehende, emanzipierte Frauen, sondern auch Prostituierte. Auch wenn dieses Rollenverständnis laut Pfeiffer (2008: 9) mittlerweile sowohl aus Realität und Fiktion gewichen sein sollte, wird es gerade im Bereich der Massenmedien weiterhin tradiert (Peters, 1998: 65). Die Wurzeln dieser Geschlechtsstereotype reichen bis in die Zeit der Reformation, als man durch die Wahl der „Jungfrau Maria als Modell für passive Resignation und Unterordnung zum Vorbild“ (Ballmaier, 2001: 34) eine Legitimation zur Unterdrückung der Frau schuf. Durch „Idealisierung und Dämonisierung [...] [des] christlichen Gegensatzpaar[es] von sündhafter Eva und tugendhafter Jungfrau Maria“ (Peters, 1998: 36) wurden Frauen zu Keuschheit und Gehorsam erzogen (Ballmaier, 2001: 34 f.). Daher hat die Mutter im *Machismo* eine Sonderrolle und gilt als die einzig respektable Frau (Rünzler, 1988: 148). Laut Masrar (2019: 190) erkenne auch der „traditionell ausgelegte Islam [...] die Frau vor allem als Mutter an“. Ihre Idealisierung klingt in *NmF* an, denn als Zequi ankündigt, er werde Pacos Mutter aufsuchen, reagiert letzterer plötzlich äußerst aggressiv (*NmF*, 2016: 00:02:32).

Indem Zeki / Zequi Laura zu einer Sexworkerin bringt, die, eben weil sie eine „Nutte [ist,] [...] weiß, was gut aussieht“ (*FjG*, 2013: 00:57:19), werden in beiden Filmen Frauenbilder gezeichnet, nach denen nur stark geschminkte Frauen, die durch figurbetonte Kleidung ihren schlanken Körper präsentieren, Anerkennung erfahren. Aber selbst nach der Verwandlung scheint der mexikanischen Laura kein selbstbestimmtes Liebesleben zugestanden zu werden, da sie von Zequi wie selbstverständlich in Cris' Arme übergeben wird (*NmF*, 2016: 01:01:23). Im Premake ermutigt Zeki Danger auf Laura zuzugehen, nachdem diese zunächst unsicher, dann aber scheinbar im Genuss der Aufmerksamkeit an Danger und den umstehenden Schüler\*innen vorbeige-

---

10 „Es lebe Mexiko, Kinder der Gefickten!“

laufen ist (*FjG*, 2013: 00:58:34). Im Remake wirkt die Situation so, als wären die beiden schon ein Paar oder als sei es eine arrangierte Beziehung. Lauras Selbständigkeit wird ihr dabei im Remake völlig aberkannt.

Den wohl größten Unterschied in der Charakterzeichnung weist die Rolle der Sexarbeiterin Charlie / Jenny auf: Während Charlie in *FjG* zwar ohne schulische Bildung, aber durchaus selbstbestimmt und gewitzt Zeki auf Augenhöhe begegnet, wirkt Jenny in ihrer Darstellung Zequi weit unterlegen. Dass Zequi ihr gegenüber gewalttätig wird (*NmF*, 2016: 00:06:53), bestätigt den Umgang des Machos mit der *mala mujer*. Charlie wählt mit der Verkleidung als „sexy Lehrerin“ eine dominante Rolle (*FjG*, 2013: 00:04:35), Jenny hingegen verkleidet sich als devote „sexy Schülerin“, spricht Zequi unterwürfig mit „profesor“ an und bittet um Bestrafung, um ihn zu verführen (ab *NmF*, 2016: 00:06:06). Charlie entgegnet Zekis Beleidigung „Du bist die dümmste Lehrerin der Welt“ schlagfertig mit „Aber auch die geilste!“ (*FjG*, 2013: 00:04:59). Jenny hingegen ist sprachlos, als Zequi nicht auf ihre Verführung eingeht „Sí, necesitas que te castiguen. ¡Pero por pendeja!“ (*NmF*, 2016: 00:06:22).<sup>11</sup>

Unterbrochen wird das machistische Geschlechterrollenverständnis in beiden Filmen durch starke Frauenfiguren wie die resolute Direktorin Gudrun Gerster / Miss Gaby. Als Zekis / Zequis Vorgesetzte dominiert sie den Macho (und das übrige Kollegium) in jedem Gespräch und eignet sich somit aggressive und machistische Verhaltensweisen an. Miss Gabys Rolle wurde kaum bis gar nicht verändert, sodass auch das Remake ein gleichberechtigt bis dominantes Frauenbild zeichnet. Ebenso führt Caro in beiden Filmen ein selbstbestimmtes Liebesleben und wird in ihrem Beruf respektiert.

Lisis / Lucys Rolle wirkt dagegen ambivalent. In Bezug auf die Attraktivität der Protagonistin lässt sich feststellen, dass Lucy weniger ungeschickt inszeniert wird. Während sich Lisis Charakterzüge auch in der Kleidung bemerkbar machen und sie passend zu ihrem emotionalen Zustand gemütliche Hosen und dicke Wollsocken trägt (*FjG*, 2013: 00:25:51 und 01:40:00), ist Lucy selbst in depressiver Verstimmung und Liebeskummer adrett und körperbetont gekleidet (*NmF*, 2016: 00:31:28 und 01:40:18). Außerdem wirkt Lucy durch die bunten Haarreife noch mädchenhafter als Lisi und ihre Kleider und Röcke fallen äußerst kurz aus. Obwohl auch Lisi gelegentlich kurze Röcke oder Kleider trägt, wirkt ihr Stil bieder und im Vergleich zu Lucy kaum figurbetont.

Die übertriebenen Entschuldigungen, die meist auf Lisis Überforderung fußen, verstärken das Bild ihrer Unsicherheit, wodurch sie noch unattraktiver wirken soll (Reuter, 2018: 63). Lisi ist jedoch selbstironisch angelegt, was bei Lucy kaum wiederzuerkennen ist. Deutlich wird dies zum Beispiel in der Szene, in der Zeki / Zequi an Lisis / Lucys Haus klingelt, während sie sich noch im Bad (für ihn) schick macht: Während Lisi sich ungeschickt ins Auge greift, spielt Lucy mit ihrem Haar und schenkt ihrem Spiegelbild ein adrettes Lächeln (Abb. 5 und 6).

---

11 „Ja, du solltest wirklich bestraft werden – aber für deine Dummheit“



*Abb. 5: Ironisierungen: Lisi greift sich ungeschickt in die Augen (FjG, 2013: 00:11:01).*



*Abb. 6: Lucy schenkt ihrem Spiegelbild ein Lächeln (NmF, 2016: 00:14:58).*

Durch ihr hemmungsloses Weinen, das mit einer laufenden Nase und roten Augen einhergeht, bricht Lisi mit dem Stereotyp, dass Frauen im Film lediglich ein paar Tränen die Wange herunterkullern (Salis, 2007: 33). Als Zeki sie nach dem vermeintlichen Banküberfall zu Hause aufsucht, hat sie vor Liebeskummer rot verweinte Augen und ein verzerrtes Gesicht, wohingegen Lucy adrett gekleidet in der Schule wartet (Abb. 7 und 8).



*Abb. 7: Lisi schluchzt intensiv (FjG, 2013: 01:39:54).*



Abb. 8: Lucy rollt eine Träne über die Wange (NmF, 2016: 01:40:34).

Lucy weint im Film ebenfalls, ihre Schminke verläuft allerdings nicht einmal nach dem unfreiwilligen Bad beim Schwimmunterricht (NmF, 2016: 00:48:55; Salis, 2007: 13). Auch in der Frisur wird diese Tendenz deutlich: Lisis Zopf bleibt realistischerweise ungekämmt und nass, wohingegen Lucy ihr Haar am Ende der Szene plötzlich offen und frisiert trägt (FjG, 2013: 00:43:29 / NmF, 2016: 00:50:20). Bereits in der Vergangenheit der Figuren scheint das Remake bei Lucys Alter Ego weniger von den selbst auferlegten Schönheitsidealen des Films abzuweichen: Während die übergewichtige und fehlsichtige junge Lisi in ihrem Brief für die Zeitkapsel äußert, nicht mehr so dick sein zu wollen (FjG, 2013: 00:52:01), wünscht sich die normal- bis untergewichtige junge Lucy eine Augenoperation, um keine Brille mehr tragen zu müssen (NmF, 2016: 00:55:08).

Die Veränderung der Frisur und die persönliche Entwicklung Lisis / Lucys durch den Kontakt zu Zeki / Zequi nehmen auch die Schüler\*innen wahr.<sup>12</sup> Vollendet wird die Verwandlung schließlich durch das Abnehmen der Brille und das Ballkleid, das Zeki / Zequi ihr schenkt (FjG, 2013: 01:40:32 / NmF, 2016: 01:44:01; Lühmann 2014; Salis 2007: 36). Der finale Auftritt der Protagonistinnen unterscheidet sich in Premake und Remake: Lisi schreitet in ihrem bodenlangen, schulterfreien Kleid „nach dem Muster amerikanischer Vorher-nachher-Logik schüchtern lächelnd die Treppe ihrer biedereren Heimstatt hinab“ (Lühmann, 2014) und lässt sich von Zeki küssen, obwohl sie ankündigt, dass sie ihn nicht küssen werde (FjG, 2013: 01:40:42). Konträr dazu wirkt Lucys Auftritt in ihrem kurzen, rückenfreien und mit Pailletten besetzten Kleid wie eine Mischung aus einem amerikanischen Abschlussball, einer Modenschau und zugleich dem Gang zum Traualtar, da sie flankiert von Caro und Laura auf Zequi zuschreitet (NmF, 2016: 01:44:01).

---

12 Danger: „Sie sind viel hübscher geworden in letzter Zeit so.. weil, Sie tragen Ihre Haare offen und ähm... voll schön und so.“ (FjG, 2013: 01:14:35) / Cris: „Últimamente usted se ve más, no sé... más guapa, con el pelo suelto y toda la cosa.“ (NmF, 2016: 01:16:30).

## Ein unterschiedliches Verständnis des Machismo?

Die beiden männlichen Protagonisten werden als Machos charakterisiert und überwiegend positiv inszeniert. Dabei weist Zeki Müller in *Fack ju Göbte* ein breiteres emotionales Spektrum auf als Zeki Alcántara in *No Manches Frida*. Mit ihrer dominanten und überheblichen Attitüde scheinen beide Machos zunächst Erfolg zu haben, entwickeln sich aber im Laufe des Films zu verantwortungsbewussten und engagierten Lehrern, die sich der resoluten Direktorin unterordnen und eine langfristige Beziehung zu Lisi / Lucy eingehen.

Insgesamt zeichnet sich dabei, vor allem im Remake, ein despektierliches Frauenbild ab: Laura wird bei dem Treffen auf Cris die Selbstständigkeit aberkannt und die Sexworkerin Charlie weist deutlich mehr Selbstachtung und Intelligenz auf als ihr mexikanisches Pendant Jenny. Im mexikanischen Remake wird die weibliche Protagonistin weniger selbstironisch inszeniert als in der deutschen Vorlage. Außerdem weicht sie in geringerem Maße von selbstauferlegten Schönheitsidealen ab, was sich vor allem in Kostüm, Maske und dem Spiel mit der Mimik zeigt. Auch beim Thema physische Gewalt gegen Frauen verhält sich das mexikanische Remake in seiner Inszenierung weniger subtil als das deutsche Premake. Durch die zusätzlich eingebauten Gewaltszenen gegen Lucy und Jenny wurde möglicherweise auf die hohe Gewaltrate gegen lateinamerikanische Frauen angespielt. Eine Sonderrolle erhalten Direktorin Gerster / Miss Gaby sowie die Kollegin Caro, die in beiden Filmen ähnlich selbstbewusst und selbstbestimmt inszeniert werden. Ihre Figuren scheinen die einzigen zu sein, die mit den machistischen Rollenbildern brechen.

Beim Vergleich des Premake-Remake-Paares *Fack ju Göbte* und *No manches Frida* konnten zahlreiche Genderstereotypen in der Figurenkonzeption festgestellt werden, die zwar insgesamt machistisch sind, aber auf leichte Differenzen im Verständnis des Machismo hindeuten. Grundsätzlich dominieren in beiden Filmen ähnliche patriarchale und heteronormative Vorstellungen von *echten* Männern und *echten* Frauen. Im mexikanischen Remake ist der Machismo aber kein migrationsbedingter „[I]mport“ (Stecklina, 2007: 86) wie im deutschen Premake, sondern tief in der gesellschaftlichen Geschlechterrollenkonstruktion verankert und Teil der „nationalen Eigenheit Mexikos“ (Rünzler, 1988: 17).

## Quellenverzeichnis

Dagtekin, Bora (2013): *Fack Ju Göbte*, DVD, Constantin Film / Rat Pack Filmproduktion.  
Velilla, Nacho G. (2016): *No manches Frida*, DVD, Pantelion Films / Lions Gate Entertainment / TeleVisa Cine.

## Literaturverzeichnis

Arnold, Urs (2013): „Filmkritik Fack Ju Göbte“, in: *Cineman* / <https://www.cineman.ch/movie/2013/FackJuGoehte/review.html>.

## Remaking Machismo

- Ballmaier, Priska M. (2001): *Von der Möglichkeit, ich zu sagen: Versionen weiblicher Lebensentwürfe im Werk mexikanischer Autorinnen*, Hamburg: Kovač.
- Beier, Lars-Olav (2008): „Die Deutschen im Ausland: Zeitenwende im Kino“, in: *Der Spiegel* / <http://www.spiegel.de/spiegelspecial/a-574425-2.html>.
- Briggs, Donald C. / Alisky, Marvin (1981): *Historical dictionary of Mexico*, Lanham: Scarecrow Press.
- Burt, Martha R. (1980): „Cultural myths and supports for rape“, in: *Journal of Personality and Social Psychology. American Psychological Association*, 38, 2, S. 217–230.
- Butler, Judith (2006): *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*, New York: Routledge.
- Connell, Raewyn (2015): *Der gemachte Mann*, 4. Auflage, Wiesbaden: Springer.
- Dagtekin, Bora (2013): *Fack Ju Göhte*, Constantin Film / Rat Pack Filmproduktion.
- Galván, Luis Fernando (2016): „Película: No manches Frida“, in: *ENFILE* / <http://enfilme.com/en-cartelera/no-manches-frida>.
- Gutmann, Matthew C. (2007): *The Meanings of Macho: Being a Man in Mexico City*, 2. Auflage, Berkeley: University of California Press.
- Hernández Valdivia, Hugo (2016): „La comedia según Televisa: ¡no manches!“, in: *Cinexcepción* / <http://cinexcepcion.mx/la-comedia-segun-televisa-no-manches/>.
- Kühle, Sandra (2006): *Remakes: amerikanische Versionen europäischer Filme*, Remscheid: Gardez!.
- Liebrand, Claudia (2003): *Gender-Topographien: kulturwissenschaftliche Lektüren von Hollywoodfilmen der Jahrhundertwende*, Köln: DuMont.
- Lühmann, Hannah (2014): „„Fack ju Göthe“, erklärt: Voll frontal ins Klischee gehauen“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* / [https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/fack-ju-goethe-erklart-voll-frontal-ins-klischee-gehauen-12764478.html?printPagedArticle=true#pageIndex\\_0](https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/fack-ju-goethe-erklart-voll-frontal-ins-klischee-gehauen-12764478.html?printPagedArticle=true#pageIndex_0).
- Masrar, Sineb El (2019): *Muslim Men wer sie sind, was sie wollen*, Freiburg: Herder.
- Nies, Martin (2015): „Culture-Clash-Komödien der Gegenwart: Konzeptionen von Transkulturalität, Intra-kulturalität und Gender in Türkisch für Anfänger, Fack ju Göhte und Zwei Familien auf der Palme“, in: *VZKF Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik*, 1/2015, S. 65–96.
- Oltmann, Katrin (2008): *Remake – Premake: Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930–1960*, Bielefeld: transcript.
- Paz, Octavio (2012): *El laberinto de la soledad*, 18. Auflage, Madrid: Cátedra.
- Peters, Michaela (1998): *Weibsbilder*, Frankfurt am Main: Vervuert.
- Pfeiffer, Erna (2008): *Aus der Rolle geFallen!*, Hamburg: Kovač.
- Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo [PNUD] (2017): „Políticas para erradicar la violencia contra las mujeres en América Latina y el Caribe, 2016“, in: *PNUD* / <http://www.uy.undp.org/content/dam/uruguay/docs/Genero/undp-uy-inf-reg-vbg-2017.pdf>.
- Ramos, Samuel (1951): *El perfil del hombre y la cultura en México*, Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Reuter, Alessa (2018): „Zeki is King“: *Wie die mediale Darstellung von Lehrkräften die Legitimationskrise der Schule verstärkt*, Stuttgart: ibidem.
- Roschy, Birgit (2013): „Kritik zu Fack ju Göhte“, in: *epd Film* / <https://www.epd-film.de/filmkritiken/fack-ju-goehete>.
- Rünzler, Dieter (1988): *Machismo*. Wien [u.a.]: Böhlau.
- Salis, Christian Georg (2007): *Der Böse steht noch einmal auf*, 2. Auflage, Marburg: Schüren.
- Solórzano, Fernanda (2016): „Tres mujeres“, in: *Letras Libres* / <http://www.letraslibres.com/mexico/revista/tres-mujeres>.
- Stecklina, Gerd (2007): „„Kleine Jungs mit zu großen Eiern“ – Männlichkeitsstereotype über junge männliche Migranten“, in: Munsch, Chantal et al.; (Hrsg.) *Eva ist emanzi-*

Daniela Weinbach

*piert, Mehmet ist ein Macho: Zuschreibung, Ausgrenzung, Lebensbewältigung und Handlungsansätze im Kontext von Migration und Geschlecht*, Weinheim: Juventa.

Strohmaier, Brenda (2015): „Fack Ju Göhte II: Ach, Chantal, du Proll-Prinzessin! Eine Liebeserklärung“, in: *Die Welt* / <https://www.welt.de/icon/article146874176/Ach-Chantal-du-Proll-Prinzessin-Eine-Liebeserklaerung.html>.

Velilla, Nacho G. (2016): *No manches Frida*, Pantelion Films / Lions Gate Entertainment / TeleVisa Cine.

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Dagtekin, Bora (2013): *Fack Ju Göhte*, DVD, Constantin Film / Rat Pack Filmproduktion, 00:48:03.

Abb. 2: Velilla, Nacho G. (2016): *No manches Frida*, DVD, Pantelion Films / Lions Gate Entertainment / TeleVisa Cine, 00:53:53.

Abb. 3: Dagtekin, Bora (2013): *Fack Ju Göhte*, DVD, Constantin Film / Rat Pack Filmproduktion, 00:42:23.

Abb. 4: Velilla, Nacho G. (2016): *No manches Frida*, DVD, Pantelion Films / Lions Gate Entertainment / TeleVisa Cine, 00:48:35.

Abb. 5: Dagtekin, Bora (2013): *Fack Ju Göhte*, DVD, Constantin Film / Rat Pack Filmproduktion, 00:11:01.

Abb. 6: Velilla, Nacho G. (2016): *No manches Frida*, DVD, Pantelion Films / Lions Gate Entertainment / TeleVisa Cine, 00:14:58.

Abb. 7: Dagtekin, Bora (2013): *Fack Ju Göhte*, DVD, Constantin Film / Rat Pack Filmproduktion, 01:39:54.

Abb. 8: Velilla, Nacho G. (2016): *No manches Frida*, DVD, Pantelion Films / Lions Gate Entertainment / TeleVisa Cine, 01:40:34.