

Frauenfilmgruppe Marburg (Hg.)

Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 7: Feminismus und Film 1989

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2499>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Frauenfilmgruppe Marburg (Hg.): *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 7: Feminismus und Film* (1989). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2499>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

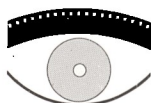
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

AUGENBLICK



Feminismus und Film



marburger

hefte

zur

medien-

wissenschaft

AUGEN-BLICK

MARBURGER HEFTE ZUR MEDIENWISSENSCHAFT

Heft 7

September 1989

Herausgegeben vom

Institut für Neuere deutsche Literatur
Philipps-Universität-Marburg

Redaktion:

Prof. Dr. Günter Giesenfeld

in Verbindung mit:

Prof. Dr. Heinz-B. Heller
Prof. Dr. Thomas Koebner
Dr. Joachim Schmitt-Sasse
Prof. Dr. Wilhelm Solms
Prof. Dr. Guntram Vogt

ISSN 0179-255

Feminismus und Film

Ein Beitrag der Frauenfilmgruppe Marburg

Zu den Autorinnen dieses Hefts:

Rotraud Biem, geb. 1966, Studentin der Politikwissenschaften und Neueren Deutschen Literatur in Marburg. Mitglied der Frauenfilmgruppe.

Susanne Blum, geb. 1960, Medizinstudium in Marburg, Mitglied der Frauenfilmgruppe, Ärztin am Klinikum Steglitz in Berlin.

Annette Brauerhoch, Filmkritikerin und freie Autorin für verschiedene Zeitschriften, ständige Mitarbeiterin von *Frauen und Film*. Seit August 1989 wissenschaftliche Mitarbeiterin am DFG-Sonderforschungsbereich "Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien", Universität-Gesamthochschule Siegen.

Ursula Holtgreve, geb. 1962, Diplom-Soziologin, wissenschaftliche Gelegenheitsarbeiterin und Mitglied der Frauenfilmgruppe. Veröffentlichungen über neue und alte Informations- und Kommunikationstechnik und Frauenarbeit.

Ursula Simeth, geb. 1960, Studium in Marburg und Staatsexamen in Anglistik und Germanistik, arbeitet an einer Dissertation über Angela Carter, Mitglied der Frauenfilmgruppe. Veröffentlichungen über den feministischen Experimentalfilm und die Literatur der Moderne.

Martina Wiemers, geb. 1960, Studium in Marburg und Berlin, Filmkritikerin für den Hörfunk. Arbeitet an einer Dissertation über "Mörderinnen im Film".

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
Rotraut Biem, Susanne Blum, Ursula Holtgreve, Ursula Simeth: Zum Stand der feministischen Filmtheorie	
0. Einleitung.....	6
1.1. Die Entwicklung in den 70er und 80er Jahren	7
1.2. Spannungsfelder	9
2.1. Das Freud/Lacan/Mulvey-Modell	11
2.2. Mutterschaft	16
2.3. Präödipale Modelle	18
3. Politische Bewegung oder Dekonstruktion des Subjekts	20
4.1. Das Publikum. Rezeption und weibliche Subjektivität - blinde Flecken der feministischen Filmtheorie?	23
4.2. Hollywood und das weibliche Publikum.....	27
5. Subversive Diskurse im patriarchalen Kino	31
5.1. Weibliche Reproduktionsarbeit im Film	32
5.2. Der Frauenmythos und seine Subversion	33
5.3. Schauspielerinnen als subversiver Faktor	34
5.4. Primitive Erzähler	35
5.5. Frauen in Film Noir	36
6. Schlußüberlegungen	38
Bibliographie	42
Ursula Simeth: Mae West.....	45
Martina Wiemers: Lulu macht's möglich.....	62
Annette Brauerhoch: <i>Une affaire de Femmes</i> - eine Frauensache?.....	70
Rotraud Biem, Susanne Blum, Ursula Holtgreve, Ursula Simeth: Frauen in der Fremde. Jim Jarmuschs <i>Stranger Than Paradise</i>	79

Vorwort

Das vorliegende Heft ist - passend zum Thema - Resultat eines kollektiven Arbeitsprozesses außerhalb etablierter Filmwissenschaft. Neben unserer Aneignung feministischer Filmtheorie, deren Ergebnisse wir hier vorstellen, versuchen wir als Marburger Frauenfilmgruppe seit 1982, ein Publikum für innovative feministische Filme zu gewinnen. Der einleitende Forschungsbericht gibt einen Überblick über das einflußreiche psychoanalytisch-semiotische Modell feministischer Filmtheorie, aber auch über seine Grenzen und alternative oder ergänzende Ansätze, die u.U. weiterführen. Feministische Filmtheorie ist demnach ein noch offenes Projekt, dessen voreiliger Abschluß, etwa in der Festschreibung des Blicks als männlich, in politische wie wissenschaftliche Sackgassen führt.

Aus diesem Grund stellen die nachfolgenden Einzelstudien auch keine schlichte Anwendung der Theorie dar, und die Auswahl der behandelten Filme mag überraschen. Nicht vertreten sind neue Frauenfilme, weil es uns in diesem Heft doch produktiver erschien, die Reichweite der theoretischen Hypthesen über ihre klassischen Anwendungsfelder hinaus auszuloten, um auf diesem Weg neue, anregende Fragen zu stellen.

So zeigen wir, wie in Jim Jarmuschs *Stranger Than Paradise* die männliche Kritik an der Männerwelt und das Spiel von kulturellen/subkulturellen Unterschieden und Identitäten Bewegung in filmische Geschlechterverhältnisse bringen. Martina Wiemers analysiert mit *Something Wild* ein aktuelles Hollywood-Produkt, in dem der filmgeschichtlich betagte Vamp von der Verkörperung gefährlicher Weiblichkeit zur pädagogischen Agentin von Persönlichkeitsentwicklung und sozialer Anpassung wird. Annette Brauerhoch weist Claude Chabrols *Une affaire de femmes* im Gegensatz zur Mehrheit der KritikerInnen doch subtile Frauenfeindlichkeit und Denunziation seiner Heldin nach, worüber wir mit ihr diskutieren. Ursula Simeths Beitrag über Mae West schließlich verschiebt den Akzent in Richtung auf einen Sonderfall der Hollywood-Filmgeschichte. Diese SchauspielerIn und Autorin ist nicht auf das Ikon für den männlichen Blick zu reduzieren, sie verkörpert vielmehr lustvolle Weiblichkeit und erotische Vitalität unter patriarchalischen Bedingungen.

Ansatz und Richtung der Analyse sind also bei den einzelnen Beiträgen unterschiedlich, und dies ist auch erwünscht. Sowenig es "den" feministischen Film geben kann, so wenig gibt es auch "den" feministischen (oder gar: weiblichen) Blick der KritikerInnen. Es gibt Parteilichkeit, Wieder/Erkennen, mitunter Wut, und auf jeden Fall neue Perspektiven.

Rotraut Biem, Susanne Blum, Ursula Holtgreve, Ursula Simeth

Zum Stand der feministischen Filmtheorie

0. Einleitung

Die feministische Filmtheorie teilt mit der feministischen Ästhetik und Literaturwissenschaft eine Reihe von Fragestellungen: die Ideologiekritik der in einer patriarchalen Kultur produzierten Frauenbilder, die Analyse und Kritik der vielfältigen Behinderungen und Ausschlußmechanismen gegen Künstlerinnen und die Frage nach den Möglichkeiten einer - nicht einfach der "männlichen" komplementären - "weiblichen Kultur", d.h. des ästhetischen Ausdrucks unterdrückter Erfahrung.

Die Eigenschaften des Mediums Film führen jedoch zu spezifischen Akzentuierungen. Die Filmtheorie erweitert feministische Kritik auf das Feld der Massenkultur und geht darin schnell über die reine Inhaltsanalyse ("Das Bild der Frau in ...") hinaus. Aufgrund der arbeitsteilig-industriellen Produktion und der vielfältigen technischen Möglichkeiten und formalen Bedeutungsebenen des Films einerseits, der spezifischen Rezeptionsbedingungen im Kino andererseits erschließt der Film das Funktionieren der Ideologieproduktion im Patriarchat. Die Filmanalyse ermöglicht demnach verallgemeinerbare Aussagen zur gesellschaftlichen Konstitution von Weiblichkeit und Männlichkeit unter den Bedingungen kapitalistischer Kulturproduktion.

Gleichzeitig eröffnet - emanzipatorisch gewendet - die Kollektivität von Filmproduktion und -rezeption Chancen politischer Selbstverständigung für das neu entstehende politische Subjekt der Frauenbewegung.

Dieser Aufsatz stellt daher sowohl die Hauptrichtungen feministischer Filmtheorie zur Diskussion als auch die resultierenden Programme für die feministische Filmarbeit.

Das erste Kapitel gibt einen Überblick über theoretische Entwicklung, Autorinnen und Publikationen sowie Spannungsfelder und Widersprüche, die sich zwischen filmischen Produktionsbedingungen, theoretischen Forderungen und politischen Positionen auf tun. Der zweite Teil stellt die aus der Psychoanalyse der männlichen Zuschauerposition entstandenen ein-

flußreichen semiotischen Ansätze dar, deren politische und erkenntnistheoretische Implikationen im dritten Kapitel kritisiert werden.

Kapitel 4 behandelt die Ortsbestimmung des weiblichen Publikums, das in der Psychoanalyse des "männlichen Blicks" nicht vorkommt. Hier geht es daher um die weibliche Schaulust mit Blick auf die Entwicklung speziell an ein Frauenpublikum gerichteter Genres des kommerziellen Kinos.

Anknüpfend an die Frage, was Frauen am Film fasziniert, werden im fünften Kapitel verschiedene Versuche, ideologische Brüche und subversive Diskurse auch im herrschenden Kino auszumachen, vorgestellt. Offene Fragen, kritische Überlegungen und mögliche zukünftige Orientierungen werden im sechsten Kapitel angesprochen. Deutlich wird, daß, wie anderswo auch, eine feministische "reine Lehre" nicht zu haben ist.

1.1. Die Entwicklung in den 70er und 80er Jahren

Mit der Entstehung feministischer Filmarbeit in den 70er Jahren wurden auch Ansätze einer feministischen Filmkritik entwickelt. Diese analysierten und kritisierten zunächst die sexistischen Frauenbilder des klassischen Hollywoodfilms und forderten neue Inhalte¹:

"Kino als Propagandaarm der amerikanischen Traummaschine wird als bloßer Spiegel ideologischer Lüge und Täuschung dessen, was Frauen in der Realität sind oder repräsentieren (sollen), begriffen, als ein in sich selbst transparentes Fenster zur Welt also."²

Ein solcher Ansatz, eher von den Filmkritikerinnen der feministischen Presse vertreten, zog sich schon bald die harsche Kritik der an Psychoanalyse und Semiotik geschulten Theoretikerinnen zu (etwa Johnston 1973). Theoriebildung und -rezeption fanden dann ihren Ausdruck in den entstehenden Filmzeitschriften: *Women and Film* (1972-1975), *Jump Cut* (seit 1974), seit 1977 *Camera Obscura* in den USA, in der Bundesrepublik seit 1974 *Frauen und Film*.

Auch die einflußreiche britische Medien- und Theoriezeitschrift *Screen* begann um 1975, den Feminismus gleichzeitig mit der Psychoanalyse zu entdecken. In der britischen Linken um *Screen* wurden in den 70er Jahren stark die französischen TheoretikerInnen um Barthes, Althusser, Lacan und die *Cahiers du Cinéma* rezipiert, die Alternativen zu den traditionellen

¹So Molly Haskell 1975, 1979 (siehe Bibliographie), sowie Marjorie Rosen: *Popcorn Venus. Women, Movies, and the American Dream*, New York 1973.

²Donnerberg, Hartweg, S. 150.

marxistischen Überbau- und Abbildtheorien boten, welche die relative Eigendynamik kultureller und ideologischer Entwicklungen nicht befriedigend zu erklären vermochten. Auch in der britischen Frauenbewegung versuchten Arbeitsgruppen, die Psychoanalyse nach Freud und vor allem Lacan für eine feministische Theorie des Patriarchats nutzbar zu machen.³ Laura Mulveys klassischer Aufsatz "Visuelle Lust und narratives Kino" (1975, deutsch 1978) übertrug diese Erkenntnisse auf die Filmsprache. An ihm arbeitete sich seither ein Großteil feministischer Filmtheorieentwicklung ab (s. Kap. 2.1.).

Claire Johnston, die 1973 die erste Anthologie feministischer Filmtheorie herausgab⁴, legte in ihrem programmatischen Aufsatz "Womens' Cinema as Counter-Cinema" den Akzent auf Barthes' Begriff des bürgerlichen Mythos als Alternative zur abbildtheoretischen Denunziation sexistischer Frauenbilder. Die Frau fungiert dementsprechend im Film als Zeichen patriarchaler Ideologie, "als Frau" ist sie abwesend. 1977-1981 versuchte Johnston, als Mitherausgeberin von *Screen*, der feministisch-psychoanalytischen Theoriebildung dort Geltung zu verschaffen, doch "im Grunde genommen, hat die Psychoanalyse-Rezeption von *Screen* sich des feministischen Beiwerks ziemlich umstandslos entledigt."⁵

In den USA ist E. Ann Kaplan eine wichtige Vertreterin der psychoanalytischen Sicht. Sie sieht (1983, 1984) in der Mutterschaft den Ansatzpunkt, von einem im Patriarchat verschwiegenen und tabuisierten Bereich aus subversive Filmarbeit zu leisten.

Kritikerinnen des psychoanalytischen Modells sind vor allem Christine Gledhill und Julia LeSage, in der Bundesrepublik Gabriele Donnerberg und Inge Hartweg. Gledhill war 1973-1976 Mitherausgeberin von *Screen*, trat jedoch wegen der einseitigen Theorieentwicklung, bei der der Feminismus auf der Strecke blieb, zurück. Alle vier weisen auf die Widersprüche zwischen Psychoanalyse und feministischer Politik hin und kritisieren das Modell des Ausschlusses und der Abwesenheit der Frau. Seit einigen Jahren zeichnet sich allerdings eine Umorientierung der feministischen Filmtheorie hin zur Text- und Diskursanalyse ab, mit dem Ziel, doch eine weibliche Position, die "Konstruktion eines anderen sozialen Subjekts", anders als das männlich-ödpale, zu entwickeln. Das wird deutlich im Sam-

³Mitchell. Zur Entwicklung bei *Screen* vgl. Donnerberg, Hartweg 1985.

⁴Claire Johnston: *Notes on Women's Cinema*, London (BFI) 1973.

⁵Donnerberg, Hartweg, S. 159.

melband "Re-Vision"⁶. Namen wie Teresa de Lauretis oder Judith Mayne stehen dafür.

Die deutsche *Frauen und Film* - mittlerweile die einzige noch existierende feministische Filmzeitschrift in Europa - ist 1974 von Helke Sander gegründet worden. Entsprechend der Beteiligung von Filmemacherinnen und Praktikerinnen lag ihr Akzent zunächst auf der politischen Auseinandersetzung mit RegisseurInnen und der Darstellung der Arbeitsbedingungen der Frauen in der Filmbranche. Die theoretische Arbeit bestand hauptsächlich in der Aufnahme einflußreicher angelsächsischer Artikel. Seit dem Herausgeberinnenwechsel der *Frauen und Film* 1983 von Helke Sander zu Gertrud Koch, Heide Schlüpmann und (bis 1986) Karola Gramann ist die feministische Filmtheorie ins Zentrum gerückt. Von der psychoanalytischen Ausrichtung der Nummern 36 bis 39 haben sich in den letzten Heften die Akzente auf Filmgeschichte sowie Text- und Kontextanalyse verschoben. Die *Frauen und Film* folgt damit der Entwicklung im englischsprachigen Raum und macht weiterhin Texte von dort zugänglich. Wichtige Rezeptionsarbeit haben auch Donnerberg und Hartweg geleistet.

Es scheint also kaum übertrieben zu sagen, daß es in der Bundesrepublik kaum eine eigenständige feministische Filmtheorie gibt. Gertrud Koch und Hilde Schlüpmann versuchen, die Tradition der Kritischen Theorie einzubeziehen.

1.2. Spannungsfelder

Aus der historischen Entwicklung ergeben sich schon die Widersprüche und Spannungsfelder, in denen sich die feministische Filmtheorie und -praxis bewegt.

Für die Produktion feministischer Filme hat Helke Sander auf den Konflikt zwischen politischer Bewegung, filmischen Produktionsbedingungen und künstlerischen Qualitätsansprüchen hingewiesen. Die Frauenbewegung verlangte - idealtypischerweise -, eindeutig politisch nützliche Filme über unmittelbare Anliegen (§ 218, Verhütung, Gewalt gegen Frauen usw.) in kollektiver, spontaner Arbeitsweise herzustellen. Die entsprechende Ästhetik ist realistisch und dokumentarisch, technisch wenig aufwendig (Video) und bestrebt, die Trennung von Subjekten hinter und Objekten vor der Kamera aufzuheben, um auf diese Art eine authentische Sicht weiblicher Erfahrung "von unten" auszudrücken.

⁶Doane u.a.

Während LeSage dieses Vorgehen aus der feministischen Politikform des "consciousness raising" als Artikulation und Vergesellschaftung individueller Unterdrückungserfahrung ableitet, verweist Sander lapidar auf Geldmangel und stellt den Forderungen der Frauenbewegung die eigenen künstlerischen Ansprüche an Qualität und Professionalität und die Möglichkeit, nicht direkt bewegungsbezogene Projekte zu realisieren, gegenüber.

In der feministischen Filmtheorie entspricht der Forderung nach realistischen Frauenbildern die Analyse und Ideologiekritik der Stereotypen des herrschenden (Hollywood-)Kinos. Dem liegt die Erkenntnis zugrunde (die die Frauenbewegung mit anderen Emanzipationsbewegungen teilt), daß die Bilder, die die herrschende Kultur von Frauen entwirft, deren Unterdrückung mystifizieren, historisch entstandene Herrschaftsverhältnisse in Naturgesetze verwandeln und das Einverständnis der Frauen mit ihrer Unterdrückung produzieren.

Hier liegt der Ausgangspunkt für die - faktisch recht einseitig geführte - Hauptdebatte der feministischen Filmtheorie zwischen (impliziten) Aneignungs- und Ausschlußtheorien. Die Folgerung aus dem eben Ausgeführten für Frauen ist, sich ihre eigenen realistischen Bilder von sich selbst zu schaffen, sich das Medium anzueignen und seine formale Entwicklung unterschiedener Parteilichkeit unterzuordnen. Eben diese Position ist von Filmtheoretikerinnen heftig attackiert worden:

"die 'wahrheit' über unsere unterdrückung kann nicht von der unschuld der kamera auf zelluloid gebannt werden: sie muß konstruiert und hergestellt werden, es müssen neue bedeutungen geschaffen werden, indem das gewebe des männlichen, bürgerlichen kinos innerhalb des textes des films durchbrochen wird. (...) jede revolutionäre strategie muß die abbildung der realität in frage stellen; es reicht nicht aus, die unterdrückung der frau im text des films zu diskutieren; die sprache des films, sein abbild der wirklichkeit muß auch in frage gestellt werden, so daß zwischen filmtext und ideologie ein bruch bewirkt wird."

Dem liegt die Annahme zugrunde, die aus der Filmtheorie der *Cahiers du Cinéma* der 70er Jahre stammt, daß die bürgerlich-patriarchale Ideologie ihrerseits die Abbildung einer geschlossenen Realität fingiert, in welcher das Individuum als Subjekt positioniert und in diesen Unterdrückungszusammenhang eingeschrieben wird. Das Einklagen einer realistischen Darstellung weiblicher Subjekte verläßt demnach nicht das Bezugssystem patriarchaler Ideologie⁸. Für die Frauen heißt das, sie kommen "als

⁷ Johnston 1977, S. 14.

⁸ Die Frage, ob patriarchale und bürgerliche Ideologie so umstandslos in eins zu setzen sind, also das patriarchale männliche Subjekt nicht noch klassenmäßig zu differenzieren ist, wird uns noch beschäftigen.

Frauen" nicht vor, vielmehr ist DIE FRAU (nach Lacan) nur als das Nicht-Identische, Andere usw. denkbar, gegen das sich die per definitionem männliche Subjektivität konstituiert. Weibliche Praxis kann demnach nur destruktiv sein, eine weibliche Position als Subjekt ist gar nicht denkbar. So entsteht die den "mainstream" feministischer Filmtheorie bestimmende Allianz aus Feminismus, Avantgardeprogrammatik und Lacan'scher Psychoanalyse, die im folgenden ausführlicher dargestellt wird.

Ein solcher Ansatz vermeidet auf den ersten Blick die Gefahren einer zu eng realistischen Ästhetik: In der Tat liegt die Realität des Patriarchats nicht unmittelbar einsichtig an der (Bild-)Oberfläche; was sich als "Stereotyp" darstellt, ist materiell wirksam und nicht einfach als "falsches Bewußtsein" abzutun. Alltagspraxen, Unbewußtes, Ideologie und Widerstand sind auf komplexere Weise verwoben, als es in "realistischen" Bildern zu zeigen wäre.⁹

Indem frau also die Kategorie der Identität ablehnte und emphatisch das subversiv gedachte, undefinierbare Andere der Weiblichkeit begrüßte¹⁰, umging sie scheinbar die Gefahr, über das Postulat einer weiblichen Identität im Sinne eines "weiblichen Kulturbeitrages" wieder in patriarchale Herrschaft eingebunden zu werden, wo man ihr ein Eckchen als "aparte Variante" gern zugesteht.

Andererseits bedeutet das den Verzicht auf politisches Eingreifen, denn wenn nach Lacan "die Frau nicht existiert", dann kann sie auch keine politischen Standpunkte entwickeln oder Forderungen stellen.¹¹

Im folgenden soll nun - mit diesen Widersprüchen im Hinterkopf - der Grundkonsens der psychoanalytisch-semiotisch akzentuierten Filmtheorie dargestellt werden.

2.1. Das Freud/Lacan/Mulvey-Modell

Dieses filmtheoretische Modell, das vor allem an die Arbeiten von Christian Metz anknüpft, betrachtet Film (wie die Sprache) als Zeichenpro-

⁹ Auch die Rolle der Medien als Agenten herrschender Kultur kann ja durchaus ambivalent sein. So funktionierte beispielsweise der *Stern* zu unterschiedlichen Zeitpunkten als Sprachrohr der entstehenden Frauenbewegung ("Ich habe abgetrieben") und als unverzagter Anbieter weiblicher Sexobjekte auf dem Titel.

¹⁰ Dafür stehen Autorinnen wie Julia Kristeva, Luce Irigaray oder Hélène Cixous, mit anderer Akzentuierung auch Mary Daly.

¹¹ Gledhill (1984) weist darauf hin, daß ein solches Ausschlußmodell auch die Art nicht erklären kann, in der Frauen als Mütter und Reproduktionsarbeiterinnen gerade als konservativer, pazifizierender Ordnungsfaktor in die patriarchale Ordnung integriert sind.

duktion, das Erzählkino als "klassisch-realistischen Text"¹². Die Frage ist dann, wie ein solcher Text seine Bedeutungen für die ZuschauerInnen realisiert bzw. wie diese die angebotenen Bedeutungen entschlüsseln und in diesem Prozeß ihrerseits als Subjekte angesprochen und konstituiert werden.

Mit dem Prozeß der Subjektkonstitution befaßt sich die Psychoanalyse. Lacan geht davon aus, daß das menschliche Individuum im Prozeß des Spracherwerbs zum Subjekt wird, also nur durch Sprache seinen Ort in bezug auf seine (physische und soziale) Umgebung bestimmen kann und dies tun muß. Dabei wird es seinerseits durch die Struktur der Sprache bestimmt, nicht "ich spreche" also, "ich werde gesprochen".

Auf der Kehr- oder Unterseite der Subjektwerdung bildet sich im selben Prozeß das Unbewußte aus. Es ist seinerseits wie eine Sprache strukturiert¹³ und übernimmt die Verdrängungen, Spaltungen und Widersprüche, die der Ganzheit und Einheitlichkeit des Subjekts zuwiderlaufen.¹⁴

Nun basiert Sprache der strukturalistischen Linguistik zufolge auf Differenzen, denen willkürlich Bedeutungen zugeordnet werden. Das Muster für alle diese Differenzen ist bei Lacan die Geschlechterdifferenz. Sie erhält ihre zentrale Bedeutung im Ödipuskomplex und wird damit zum Schlüssel für den Spracherwerb.

Der Ödipuskomplex in diesem Modell entsteht aus der Verhinderung des kindlichen Wunsches nach Vereinigung mit der Mutter durch das vom Vater verhängte Inzestverbot.¹⁵ Der "Vater" als Träger des Inzestverbots ist der Agent des Gesetzes der Exogamie, das, folgt man Lévi-Strauss, am Ursprung aller gesellschaftlichen Ordnung steht.¹⁶ Der Ödipuskomplex verleiht dem Geschlechtsunterschied also für den kleinen Jungen den Sinn der Kastrationsdrohung, so daß am Anfang des Spracherwerbs und der Subjektwerdung eine traumatische Erfahrung steht.

¹²Kuhn.

¹³ Die Strukturierung des Unbewußten "wie eine Sprache" stellt mit am deutlichsten Freud in: *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*, Frankfurt 1954 (geschrieben 1901) dar.

¹⁴ Die Darstellung folgt vor allem Gledhill 1984. Auch Nölleke und Coward, Ellis fassen Lacans Thesen zusammen.

¹⁵ Auch in diesem Modell gilt Mensch = Mann, man hat sich also die Kleinfamilienkonstellation mit Vater, Mutter und kleinem Jungen vorzustellen.

¹⁶ Lévi-Strauss sieht den Frauentausch, d.h. die Heirat nur außerhalb der Verwandtschaftsgruppe (= Inzestverbot) als das Mittel zur Sicherung des sozialen Zusammenhangs an. Das entsprechende System von Heiratsregeln ist auch "eine Art Sprache". Claude Lévi-Strauss: *Strukturale Anthropologie*, Frankfurt 1967, Bd. 1, S. 72ff.

Deshalb wird die Subjektwerdung des Kindes überschattet von der nachträglichen Erinnerung an eine vorsprachliche, ursprüngliche Erfahrung von Fülle und Einheit zwischen Kind und Umwelt (einschließlich Mutter). Wie das Subjekt durch Sprache konstruiert wird, wird sein (daher per definitionem unerfüllbares) Begehren als der Versuch konstituiert, diese Illusion der Einheit durch die Sprache und Kultur wieder zu erlangen, denn hinter die Sprache kann es nicht mehr zurück. Hier liegt auch ein Ansatzpunkt für die Filmtheorie, scheinen doch die Bilder die Beschränkungen der Sprache aufzuheben und die Einheit zwischen Subjekt und Realität wieder herzustellen.

Trost und Sicherheit im Entstehungsprozeß des Subjekts findet der kleine Junge im Penis des Vaters, der nun für den Phallus einsteht.¹⁷ Der Phallus stiftet Eindeutigkeit im endlosen Spiel der Differenzen, das die Sprache ausmacht, und er verheißt dem kleinen Jungen als Penisbesitzer die Möglichkeit, eines Tages selbst - wie der Vater - eine Frau (symbolisch: seine Mutter) besitzen und die Subjektposition in der Sprache einnehmen zu können. Gegen den Verzicht auf die Mutter tauscht der kleine Junge also das Versprechen einer patriarchalen Herrschaftsposition ein.

Paradoxerweise war für die feministische Filmtheorie zunächst hauptsächlich die Anwendung dieses Modells auf den männlichen Zuschauer, wie sie Mulvey 1975 geleistet hat, relevant. Sie führt dazu noch die psychoanalytische Beschreibung der Schaulust ein. Eine lustbringende Struktur des Schauens ist demnach das narzißtische, autoerotische Moment der Skopophilie (Schaulust). Bei Lacan wird dieses im "Spiegelmoment" verkörpert, das wichtig für die Konstitution des Selbst ist. Es tritt zu einem Zeitpunkt auf, wo die physischen Bedürfnisse des Kindes seinen motorischen Fähigkeiten voraus sind. Es erlebt sich also als eine Art Bündel wechselnder, unkoordinierter Impulse und reagiert mit Entzücken auf sein Bild im Spiegel, das ihm den Eindruck vermittelt, "sein Spiegelbild sei fertiger, vollendeter als das, was ihm sein Körper an Erfahrung vermittelt"¹⁸. Das erkannte Bild wird als ideales Ich verinnerlicht und macht die künftige Identifikation mit anderen möglich.

Die Beschreibung des Spiegelmoments bei Lacan erklärt auch die Faszination des Kinos: "the filmic text constructs a place for the spectator which reproduces this illusory identification"¹⁹. Zudem bietet das Starsy-

¹⁷ Das gilt, auch wenn die VerfechterInnen dieses Modells behaupten, daß der Phallus nicht der Penis ist.

¹⁸ Mulvey, S. 35.

¹⁹ Gledhill 1984, S. 29.

stem des traditionellen Hollywoodkinos die Projektion von Ich-Idealen geradezu an.

Der zweite Aspekt der Schaulust ist der Trieb, andere durch Blicke zu kontrollieren und zu erotischen Objekten zu machen. Er kann im Kino durch die Erzählkonventionen des Films und durch die Vorführbedingungen im dunklen Raum befriedigt werden. Beides schürt die Illusion, heimlich Einblick in eine private, abgeschlossene Welt nehmen zu können.

Nach Mulvey verteilen sich in diesem Szenario die beiden Aspekte der Schaulust, Ich-Ideale und Schauobjekte anzubieten, in spezifischer Weise auf männliche und weibliche Hauptdarsteller.

Der konventionelle Film ist um eine männliche Hauptfigur strukturiert, die die Handlung vorantreibt und für den Zuschauer die Identifikationsfigur ist.²⁰ "Die glanzvollen Eigenschaften des männlichen Filmstars sind (...) die des perfekteren, mächtigeren, idealen Ich, die in dem ursprünglichen Augenblick des Wiedererkennens vor dem Spiegel erlebt wurden."

Um dieses Wiedererkennen zu ermöglichen, agiert der Protagonist im dreidimensionalen Raum, "auf einer Bühne von räumlicher Illusion, in der er den Blick artikuliert und Schöpfer der Handlung ist". Sein kontrollierender Blick, und damit auch der des Zuschauers, fällt auf das Objekt der Begierde, die Frau. Im Film konnotiert die weibliche Figur "Angesehen-werden-Wollen", sie ist das sexuelle Objekt des "kombinierten Blicks von Zuschauer und allen männlichen Protagonisten im Film". Entsprechend dieser Funktion wird die Frau eher in Nahaufnahmen von Gesicht oder Körper abgebildet, die eine flächige und ausschnittshafte Wirkung haben. Auch durch Gesangs- und Tanznummern der weiblichen Stars steht die Handlung für diesen Moment still.

Dabei wird die ödipale Wahrnehmung des Geschlechtsunterschiedes zum Problem, denn der Anblick einer Frau konnotiert gleichzeitig "die Abwesenheit eines Penis, die die Kastrationsdrohung (...) einschließt". Die Kastration wird also entweder zur gerechten Strafe für die angenommene Minderwertigkeit der Frau (Sadismus)²¹, oder sie wird ignoriert und die weibliche Figur so in ein Fetischobjekt umgewandelt, daß sie ein Gefühl der Bestätigung vermittelt. Die "fetischistische Skopophilie gründet auf der

²⁰Diese Einschätzung erscheint gerade angesichts der umfangreichen Produktion von "Frauenfilmen" um weibliche Protagonisten in Hollywood problematisch.

²¹ Kaplan 1984 erklärt dagegen die männliche Geringschätzung der Frau in Anlehnung an Karen Horney mit der Angst vor der Vagina selbst.

physischen Schönheit des Objekts²², d.h. auf der Überbewertung dieser einzigen gesellschaftlich akzeptierten Form der Weiblichkeit.

In der Erzählstruktur des Films ergänzen sich, bei unterschiedlicher Akzentuierung, beide Aspekte: Während die sadistische Bestrafung der Frau eine Geschichte (von Kontrolle und Unterwerfung) braucht, stellt ihre fetischistische Überhöhung die Handlung still. Überinszenierte, schöne Bilder setzen die Frau als schönstes Objekt an die Stelle des gefürchteten Geschlechtsunterschieds. Beispiele für den sadistischen Aspekt sind etwa die Filme Hitchcocks, für die Fetischisierung der Frau die Arbeiten Sternbergs.

Bei Mulveys Beschreibung kommt jedoch durchgängig der Aspekt der patriarchalen, wie auch immer entfremdeten Kompensation der Männer für erlittene Kastrationsängste durch umfassende Ansprüche auf weibliche Dienstleistungen zu kurz. Hinter der Bestrafung/Überhöhung der Frau für ihren so bedrohlichen Penismangel steht nicht nur die Angst kleiner Jungen, sondern auch die Selbstvergewisserung der gesellschaftlich vielfach abgesicherten Macht erwachsener Männer.

Weibliche Subjektivität und Sexualität wird in diesem Modell negiert. Auch die Beziehung der Frauen zur (Film-)Sprache ist durch den Mangel (eines Penis) bestimmt. Nicht nur kann sie diese Subjektposition nicht einnehmen (was ihr immerhin noch die Möglichkeit einer anderen Subjektivität offenließe), sie muß auch ideologisch wie biographisch dazu gebracht werden, die zur männlichen Subjektwerdung komplementäre Position des "Objekts der Begierde" einzunehmen. Hier kommt dem Kino eine wichtige Rolle in der "Verführung zur Weiblichkeit" zu.

Dieser Prozeß kann nun unterschiedlich stark deterministisch beschrieben werden.²³ Noch Kaplan rekurriert ganz einfach auf den angenommenen weiblichen Masochismus, den sie in den reichlich banalen Auflistungen weiblicher Sexualphantasien hinreichend belegt sieht. Die Frau "ist in der Position des Objektes (da ihr der Phallus fehlt, das Symbol des Signifikanten) und wird zum Adressaten männlichen Verlangens (...) Sexuelle Befriedigung kann sie allein aus ihrer Rolle als Objekt erlangen (...) das heißt, sie möchte begehrt werden"²⁴.

Kuhn dagegen meint in einer offeneren Formulierung "She has to make sense of lack" und de Lauretis zieht daraus den Schluß, die widersprüchliche Position weiblicher Subjektivität ("man hat schließlich ein Ich,

²² Alle Zitate Mulvey, S. 38ff.

²³ Die klassische Beschreibung des weiblichen Tribschicksals bietet Freud (1932).

²⁴ Kaplan 1984, S. 50

auch wenn man eine Frau ist") sei gerade durch das Kino nicht aufzulösen, sondern produktiv durcharbeiten, "to construct another (object of) vision and the conditions of visibility for a different social subject"²⁵.

2.2. Mutterschaft

Kaplan versucht, in dem skizzierten psychoanalytischen Modell einer patriarchalen Kultur "Brüche und Spalten, durch die Frauen wieder in die Geschichte hineinschlüpfen können"²⁶ ausfindig zu machen und sieht eine davon in der Mutterschaft:

"Die Beziehung des Mädchens zur Mutter bleibt immer ungelöst, unvollständig; während das Mädchen in einer heterosexuellen Verbindung sich von ihrem primären Liebesobjekt abwenden muß und nie mehr dahin zurückkehrt, kann der Mann über seine Frau, die der Mutter ähnelt, seine ursprüngliche Liebesbeziehung wieder aufnehmen."²⁷

Der Ödipuskomplex ist demnach bei Frauen nie ganz abgeschlossen und die patriarchale Kultur daher nicht monolithisch. Deshalb erscheint Kaplan die Beschäftigung mit der Mutterschaft oder der Beziehung zur Mutter als der geeignete Weg zur "Subversion des Patriarchats"²⁸.

Innerhalb des psychoanalytischen Modells spricht die ungelöste Mutterbeziehung des Mädchens allerdings nur für eine stärkere Neigung der Frau zu Bisexualität, die Freud neben einer schwächeren Ausprägung des Überichs und dem Masochismus dem Wesen der Frau zuschreibt. Eine Lösungsmöglichkeit des weiblichen Ödipuskomplexes kann es daher sein, "die ursprüngliche Mutterbindung beizubehalten und später wahrscheinlich lesbisch zu werden" oder das Mädchen entwickelt sich zur "normalen" Frau, "indem es die sexuelle Zuwendung von der Mutter auf den Vater überträgt". "Sie kann zunächst seinen Phallus haben wollen, dann - gemäß jener bedeutsamen Analogie - ein Kind von ihm, schließlich aber den Mann, der ihr dieses Kind schenkt."²⁹

²⁵Kuhn, S. 62, de Lauretis 1984, S. 68.

²⁶Kaplan 1984, S. 50. Darin trifft sie sich mit neueren Vertreterinnen einer feministischen Psychoanalyse, wie Nancy Chodorow. Das Erbe der Mütter, München 1985, oder Margarethe Mitscherlich: Die friedfertige Frau, Frankfurt 1985. Vgl. kritisch dazu die *beiträge zu feministischen theorie und praxis* Nr. 17 (1988) und 21/22 (1988).

²⁷Ebda, S. 55.

²⁸Ebda, S. 39.

²⁹Mitchell, S. 147, 123, vgl. Freud, S. 103.

Die erfolgreiche Auflösung des Ödipuskomplexes bei der Frau impliziert also, Mutter werden zu wollen. Damit ermöglicht sie erst dem Mann, sie seinerseits anstelle seiner Mutter zu besitzen: "In dieser Identifizierung (mit der Mutter, Verf.) gewinnt sie auch die Anziehung für den Mann, die dessen ödipale Mutterbindung zur Verliebtheit'entfacht"³⁰.

Dessen ungeachtet entdeckt Kaplan in den Mechanismen des Hollywoodkinos die Unterdrückung der Mutterschaft. "Sie reflektieren das Unbewußte der patriarchalen Gesellschaft, einschließlich der Angst vor der präödipalen engen Bindung an die Mutter". Ihr zufolge dient das Bild der Frau als Sexualobjekt im Film, ihre "Dominierung durch den männlichen Blick"³¹ dazu, die Mutter-Kind-Bindung, in der es ein gegenseitiges lustvolles Schauen ohne Subjekt-Objekt-Beziehung gibt, zu unterdrücken. Sie zu entfalten, könnte demnach Aufgabe feministischer Filmarbeit sein.

Uns scheint dagegen das Problem eher in der vielfältigen ideologischen Überdeterminierung der Mutterschaft als naturgegebener Ort gelingender zwischenmenschlicher Beziehungen zu liegen, die sich von Norbert Blüm über *Eltern* bis zu Negt und Kluge³² zieht. Auch im Hollywood-Frauenfilm spielte das Thema der Aufopferung einer Mutter für ihre Kinder eine traditionelle Rolle.

Von Unterdrückung und Verschweigen der Mutterschaft kann also nicht die Rede sein, unterdrückend wirkt gerade umgekehrt die gesellschaftliche Verpflichtung der Frauen auf diese Funktionen.³³ Mutterschaft daher als Basis weiblicher Selbstfindung zu proklamieren, hat demnach keine politische Sprengkraft:

"Aber der blanke Rückzug auf Biologie kann nicht die Sache der Frauen sein. Abgesehen davon, daß auch die Einzelne nicht mehr unterscheiden kann, was an ihr erste und zweite Natur ist, brächten uns solche einseitigen Definitionen weiblicher Zuständigkeit in gefährliche Nähe reaktionärer Mutterschaftsideologien. Wir gingen freiwillig zurück in den Käfig."³⁴

Das bedeutet nicht, daß Kinderversorgung und Hausarbeit als zentrale Tätigkeitsfelder von Frauen nicht Thema feministischer Filmarbeit sein könnten, umso mehr, als sie im Männerkino in der Tat unsichtbar oder

³⁰Freud, S. 109.

³¹Kaplan 1984, S. 58.

³²Oskar Negt, Alexander Kluge, *Geschichte und Eigensinn*, Frankfurt/Main 1981, S. 309-320.

³³Vgl. Haskell 1979, S. 513. Stellvertretend für die vielfältige Literatur zu diesem Thema: Gisela Bock, Barbara Duden: *Arbeit aus Liebe, Liebe als Arbeit*, in: *Frauen und Wissenschaften: Beiträge zur Berliner Sommeruniversität für Frauen im Juli 1976*. Berlin 1977, S. 118-199.

³⁴Bovenschen, S. 66.

durch "Liebe" maskiert sind. Unsere Kritik richtet sich vielmehr gegen die alternativlose Festlegung weiblicher Subjektivität auf die existierende geschlechtsspezifische Arbeitsteilung.

2.3. Präödpale Modelle

Ansätze, die das hier vorgestellte Modell nach Freud/Lacan/Mulvey kritisieren und psychoanalytische Alternativen vorschlagen, vertreten Gertrud Koch und Gaylyn Studlar. Beide versuchen, entsprechend der Akzentverschiebung in der neueren Psychoanalyse, die Lust am Film mit frühkindlichen, vorsymbolischen Erfahrungen zu erklären.

2.3.1. Psychoanalyse des Vorsprachlichen

Gertrud Koch will, darin Adorno folgend³⁵, den Erfahrungsbegriff ins Zentrum der Filmästhetik stellen und dabei vorsprachliche, vorsymbolische Erfahrungsmomente einbeziehen. Aus der Überlegung heraus, daß sich Film besonders als Darbietungsform des mimetischen Ausdrucks eignet, dessen frühkindliche Aspekte Adorno als Übergang eines naturhaften Stadiums zum Sprachlichen beschreibt³⁶, fragt Koch, ob der Film nicht insgesamt die Möglichkeit bietet, Erfahrungsformen zu objektivieren, die vor der Kristallisation des Ich liegen. Dann würde sich auch die Frage nach den Identifikationsmechanismen im Kino anders stellen:

"Die Rolle des Publikums wäre dann gar nicht so festgeschrieben auf die spätere des Voyeurs hin, der ja einen intentional gerichteten Blick hat (auf die phallische Frau hin), sondern ebenso vergleichbar dem sprachlosen Säugling, der sich in die Arme der Mutter gelehnt an einer Welt vorbeitragen läßt, zu der er sich umstandslos dazuzählt. Vielleicht ist die Kamera nicht erst vorm Schlüsselloch, sondern schon im Kinderwagen erfunden worden."³⁷

Eine Theorie, die sich in der Tradition der Kritischen Theorie stärker auf die materialen Erfahrungen der Filmästhetik bezieht, könnte dann eher als an Lacan an Sartres existentieller Psychoanalyse anknüpfen, die von einem eigenen Ausdrucksgehalt der Dinge ausgeht, ihren materialen Eigen-

³⁵Theodor W. Adorno, *Filmtransparente*, in: ders.: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt/Main 1967, S. 81ff.

³⁶Ders.: *Zweimal Chaplin*, in: ebda., S. 90f.

³⁷Koch 1984, S. 8.

schaften, aufgrund deren sie erst zu Trägern sexueller Symbolik werden können.

2.3.2. Masochismus

Anders als Koch bleibt Studlar in der (post-)strukturalistischen Begrifflichkeit. Sie schlägt vor, die Lust am Film mit Hilfe des Masochismus-Konzept von Deleuze³⁸ zu erklären.

Demnach wurzelt der Masochismus in der Beziehung des männlichen Kindes zur präöipalen Mutter, die es als Liebesobjekt und Kontrollinstanz erlebt hat. Das Begehren des Kindes richtet sich auf die Aufhebung der Trennung von ihr, die ja vom Vater/Über-Ich verboten ist und schließlich auf die Aufhebung des Geschlechtsunterschieds. Im Masochismus gestraft wird daher das Über-Ich.

Der Ästhetik des Films kommt die so verstandene masochistische Konstellation entgegen, weil es dort auch um die Spannung wechselnder Identitäten, ambivalenter Figuren und des Schillerns zwischen Ablehnung und Verführung geht, die im Kino ohne Schuldgefühle erlebt werden kann. Masochistische Ästhetik beruht also auf Spannung, Aufschub und Kontrolle der Lust (deren orgasmische Abfuhr das schwache masochistische Ich aus Angst vor Auflösung nicht aushalten könnte), Verneinung des Geschlechtsunterschieds, wechselnden Identifikationen und dem Spiel mit Machtpositionen.

Daraus ergibt sich Studlars Kritik an der freudianischen Sicht von Metz und Mulvey: Der Voyeurismus im Kino ist nicht sadistisch, wie Mulvey meint, denn dem Sadisten geht es nicht um die Trennung von Subjekt und Objekt, sondern um die Vernichtung des Objekts. Der Fetischismus verleugnet nicht den Phallusmangel der Frau, sondern die Trennung von der Mutter. Zudem kommt Mulveys Erklärung aus der Kastrationsangst nicht ohne strikte biologische Polarisierung aus, sie kann die Frau nur als Objekt und Bild des Mangels sehen.

Der Masochismus paßt demnach besser zur Filmerzählung, er und nicht der Sadismus "benötigt eine Story"³⁹. Außerdem hat er aufgrund seiner biographisch frühen Verankerung auch die Möglichkeit, Phantasien späterer Entwicklungsstufen zu vereinnahmen (Urszene, Ödipuskomplex usw.) und ist aufgrund seines paradoxen Charakters unverwüsthlich, denn da

³⁸ Gilles Deleuze: Sacher-Masoch und der Masochismus, in: Leopold v. Sacher-Masoch: Venus im Pelz. Frankfurt/Main 1980.

³⁹ Mulvey, S. 40.

aus dem Leiden Lust gezogen wird, kann die Drohung mit Bestrafungen bis zur Kastrationsdrohung ja nicht wirken.

Als Beispiele führt auch Studlar die Sternberg/Dietrich-Filme an, in denen die Faszination, die Marlene Dietrich auslöst, mit ihrer Fetischisierung als Objekt des männlichen Blicks nicht genügend erklärt ist. In *Morocco* (1933) gibt sie den Blick zurück, Gary Cooper kokettiert mit einer Rose hinter dem Ohr und Adolphe Menjou als ihr älterer Verehrer ("Ich liebe sie. Ich würde alles für sie tun.") gerät in eine Position masochistischer Selbstverleugnung angesichts ihres Begehrens nach Cooper.

Der Masochismus nach Studlar/Deleuze ermöglicht also dem männlichen Ich eine subversive Position in bezug auf das Gesetz des Vaters, die im Kino befreit von Angst- und Schuldgefühlen eingenommen werden kann. Der Masochist läßt sich nicht auf den patriarchalen Tausch: Akzeptieren der Trennung von der Mutter und des Geschlechtsunterschieds gegen die Verheißung männlicher Privilegien ein. Er zieht dieser Eindeutigkeit die Spannung des Spiels mit Macht, Ablehnung und Verführung vor.

Auch wenn dieses Modell zunächst einen Lust verheißenden Ausweg aus den Mechanismen von Voyeurismus und Fetischismus anbietet, ist es damit für die Konstruktion alternativer, weiblicher Subjektivitäten nicht ohne weiteres brauchbar. Männlichen Neigungen zur Subversion des Gesetzes des Vaters mag es durchaus entsprechen, es hat aber immer noch zur Voraussetzung, daß die Frau die komplementäre Position als liebend-straftende Instanz einnimmt, die uns durchaus nicht notwendigerweise als befreiend erscheint.

3. Politische Bewegung oder Dekonstruktion des Subjekts

Die Verwendung des psychoanalytischen Modells durch feministische Theoretikerinnen folgt dem methodologischen Programm, "das Patriarchat mit den Mitteln zu untersuchen, die es uns selbst zur Verfügung stellt"⁴⁰. Tautologien scheinen damit vorprogrammiert. In der Tat bleibt der Einwand bestehen, daß die strukturalistische Ineinssetzung von (Film-)Sprache/Geschlechtsunterschied/Tausch im Begriff der Differenz hauptsächlich auf einem sprachlichen Analogieschluß beruht. De Lauretis sieht in der Analogie von Sprache, Mythos und Geschlechterdifferenz ihrerseits "the end of a series of ideological operations"⁴¹, die im Patriarchat das Begehren nach der Frau als Ursprung und Ziel aller Kultur konstituieren. Der

⁴⁰Mulvey, S. 31.

⁴¹De Lauretis 1984, S. 16.

Ausschluß der Frauen, ihre Verweisung auf den Objektstatus, das Imaginäre usw. wird jedoch durch die Theorie (mit zweifelhaftem Erkenntnisgewinn im Verhältnis zum sprachlichen Aufwand) noch einmal reproduziert.

Mulvey und Kaplan hoffen jedoch, mit dem Einsatz des Freud/Lacan-Modells der Gefahr des "Essentialismus" zu entgehen, also der feministischen Behauptung einer "Weiblichkeit an sich", welche durch das Patriarchat unterdrückt und daher zu befreien wäre. Vielmehr werden Weiblichkeit und weibliche Subjektivität erst innerhalb der patriarchalen Ordnung konstituiert. Diese Weiblichkeit beschreibt die Psychoanalyse durchaus adäquat, einschließlich Penisneid, Masochismus, Narzißmus und Angewiesensein auf den männlichen Blick. Feministische Praxis ist dann nicht möglich ohne den quasi therapeutischen Prozeß des Akzeptierens und Durcharbeitens dieser Weiblichkeitsdefinitionen.⁴² Diese Aufarbeitung führt die Frauen jedoch nicht zur Entstehung eines politisch militanten Subjekts, wie etwa bei Fanon.⁴³

Wenn nämlich tatsächlich alle Lust am traditionellen Erzählkino auf den Mechanismen von Voyeurismus und Fetischismus beruht und damit per definitionem die Identität des patriarchalen männlichen Subjekts auf Kosten der Frauen bestätigt, ist die "Destruktion der Lust" die einzig mögliche "radikale Waffe". "Die Befriedigung und die immer neue Bestätigung des Ego, wie sie die bisherige Filmgeschichte kennzeichnen, müssen destruiert werden."⁴⁴ Der theoretische Ausschluß eines weiblichen Publikums führt Mulvey zu einem Programm revolutionärer Askese, denn die Frauen "können dem Verfall der traditionellen Filmform mit kaum mehr als sentimentalem Bedauern zusehen"⁴⁵, haben also "nichts zu verlieren als ihre Ketten", wenn sich ihre Lust am Kino in rein masochistischer Identifikation erschöpft.

Mulveys Programm für den feministischen Film ist daher klassisch-avantgardistisch in der Tradition von Eisenstein, Brecht, Benjamin und Godard. Die Lust wird ersetzt durch die "Spannung, die wir empfinden, wenn wir (...) es wagen, mit gewohnten angenehmen Erwartungen zu bre-

⁴²Kaplan 1986, S. 15.

⁴³ Franz Fanon: *Schwarze Haut, weiße Masken*, Frankfurt/Main 1980. Ders.: *Die Verdammten dieser Erde*, Frankfurt/Main 1981. Fanon beschreibt zwar eine koloniale Situation und ist durchaus nicht frei vom in der Psychoanalyse üblichen Sexismus, angesichts der hier nur angerissenen Sackgassen der feministischen Psychoanalyse könnten seine Thesen über Unterdrückung und psychische Beschädigung jedoch weiterführen.

⁴⁴Mulvey, S. 32.

⁴⁵Ebda, S. 46.

chen" mit dem Ziel einer "neuen Sprache des Begehrens". Es geht darum, "den Blick der Kamera zu befreien, ihre Materialität in Zeit und Raum herzustellen, den Blick des Zuschauers zu einem dialektischen zu machen, eine leidenschaftliche Trennung herbeizuführen"⁴⁶.

Gledhill kritisiert daran zu Recht, daß in diesem Modell die Frauen im Endeffekt wieder essentialistisch auf Nicht-Eindeutigkeit, Destruktion und Verneinung festgelegt werden. Das Problem wird auf einer Ebene reproduziert, die die Entwicklung politischer Standpunkte und Widerstandsperspektiven vor einer umfassenden Revolutionierung der Sprache und des Subjekts unmöglich macht. Sie setzt an die Stelle der psychoanalytischen Subjektconstitution die historisch wirksamen Produktivkräfte, aus denen das entsteht, was wir als psychische und ideologische Realität wahrnehmen.⁴⁷

Ausgerechnet Kaplan faßt die Kritik an der Allianz von Psychoanalyse und Avantgarde recht genau zusammen, um sie jedoch über die Begriffswahl in den Bereich individueller Widerstände zu verweisen:

"It seems to me that this resistance comes partly from the way this position opens up the spectre of non-being and non-identity for women through its theory of woman as signifying absence, lack. This makes daily functioning problematic in addition to failing to show how concrete social change might be possible. Feeling that they have been brought up against a blank wall, women reject the anti-essentialist position."⁴⁸

Anstatt Lücken, Widersprüche und Widerstände im Funktionieren des patriarchalen Kinos ausfindig zu machen, immunisiert sie das Modell gegen alle Kritik und alle Forderungen nach Parteilichkeit und politischer Stellungnahme. Gleichzeitig unterschätzen aber Analysen nach diesem Modell die Möglichkeiten subversiver Praxis, etwa des Sehens "gegen den Strich", das Verschwiegene sichtbar machen kann. Mit dem Ort und den Möglichkeiten des weiblichen Publikums in dieser Hinsicht beschäftigt sich das nächste Kapitel.

⁴⁶Ebda, S. 33, 46. Der Deutlichkeit halber das letzte Zitat im englischen Original: "to free the look of the camera into its materiality in time and space and the look of the audience into dialectics, passionate detachment".

⁴⁷Vgl. Gledhill 1978a, S. 7f.

⁴⁸Kaplan 1986. S. 15.

4. Das Publikum

4.1. Rezeption und weibliche Subjektivität - blinde Flecken der feministischen Filmtheorie?

Ausgangspunkt der feministischen Filmtheorie war der männliche Zuschauer, die Analyse seiner Schaulust und seiner Obsessionen. Dies schien naheliegend, da sich die patriarchale Struktur ins Kino hinein verlängert und "der männliche Blick und die Männerphantasie den Aufbau des Films, die Konstellation der Geschlechter im Film bestimmt."⁴⁹ Unklar blieb und bleibt, was Frauen am Kino faszinierte, wenn von Faktoren wie dem Kino als Ort der Realitätsflucht und als gesellschaftlichem Ereignis, von dem Frauen sich ungern freiwillig ausschließen, abgesehen wird. Frauen werden im Kino immer mit ihren eigenen Abbildern und den Abbildern männlicher Helden konfrontiert. Wie reagieren sie auf diese Abbilder, welche Phantasien kommen hier zum Tragen?

Bovenschen verweist in ihrer Abhandlung zur weiblichen Ästhetik auf das komplizierte und problematische Übersetzungsverfahren seitens der Frauen, die mit ihren Abbildern konfrontiert werden. Die Identifikation der Frau mit den von Männern entworfenen Stereotypen verdankt sich entweder dem "geschlechtsverräterischen Umweg der Identifikation mit der männlichen Sicht oder der masochistisch/narzißtischen Identifikation mit dem Objekt der Darstellung im Zustand der akzeptierten Passivität"⁵⁰.

Koch und Brückner lieferten Ansätze zur Analyse der Zuschauerin im Männerkino. Für Koch ist die Reaktivierung der frühkindlichen Schaulust, die sich auf die Mutter als Liebesobjekt richtet, die Voraussetzung dafür, daß nicht nur Männer, sondern auch Frauen mit Vergnügen Filme sehen. Frauen, denen die Schaulust ansonsten verwehrt wird, können, wie Koch in Rekursen auf die Sozialgeschichte nachzuweisen versucht, dieser im Kino "als dem Ort, der die Schaulust institutionalisiert"⁵¹ im Schutz der Dunkelheit ungehindert frönen.

Die Angst der Männer vor der weiblichen Schaulust findet Koch in der bisexuellen Komponente, die dieser innewohnt, begründet. Wenn Frauen Frauen als Objekte begehren, schließt das Männer aus, oder es

⁴⁹Schlüpmann, S. 30.

⁵⁰Bovenschen, S. 69.

⁵¹Koch 1979, S. 133.

werden zumindest die Konkurrenzbedingungen verschärft. Die Frage ist aber, ob es für Männer nicht noch bedrohlicher ist, sich oder ihresgleichen in der Position des Objekts wiederzufinden. Solange jedoch die weibliche Zuständigkeit für die Erfüllung aller Wünsche nicht aufgehoben ist, Frauen in der Objektposition (womöglich auch für Frauen) bleiben, scheint das Funktionieren des patriarchalen Blicks noch nicht gefährdet.

In ihrer Argumentation verweist Koch auf die Beliebtheit bestimmter weiblicher Stars bei den Zuschauerinnen. Die Faszination der androgynen Images von Greta Garbo oder Marlene Dietrich, deren schillernde Bisexualität, findet in der frühkindlichen Ambivalenz bezüglich Geschlechtsidentitäten eine Erklärung. Koch spricht sich daher für eine Reinterpretation von Stereotypen, wie sie zum Beispiel Marilyn Monroe oder Mae West verkörperten, aus. Da Bilder nie eindeutig sind und immer eine Bedeutungsvielfalt offenlassen, ist es wichtig, die subjektive Bedeutung der Mythen, Stereotypen und Klischeebilder zu erfassen.

Schon die Polaritäten des Hollywoodmelodrams in Gut-Böse, Mutter-Hure, Ehe-Eros, Treue-Zügellosigkeit etc. spiegelten laut Koch die Spaltungen der weiblichen Psyche und die Sehnsucht der Frauen nach einer neuen, komplexeren Identität; so transportierte beispielsweise der Vamp das weibliche Bedürfnis nach ungezügelter Sexualität und entsprach der narzißtischen und voyeuristischen Komponente in der Bedürfnisstruktur des weiblichen Publikums.

"Die Schaulust als die sinnlich-konkrete Weise der Aneignung der visuellen Welt unterliegt einem bei Mann und Frau verschiedenen organisierten Tabu"⁵².

Koch sieht die weibliche Wahrnehmungsstruktur durch den Ausschluß der Frauen aus den Produktionsbereichen und ihre Gebrauchswertorientierung in der Hausarbeit als sinnlich-konkret geprägt. Dieser Wahrnehmungsstruktur entsprachen die Restbestände auratischer Momente in der Konstitution weiblicher Stars, die Identifikationen mit den narzißtischen Verlängerungen in phantastische Kostüme und Dekors ebenso wie die Neigung zum konkretistischen 'hic et nunc', dem die Aura des Stars entgegenkam.

Damit werden Frauen auf Hausarbeit und die daraus sich ableitende Bedürfnisorientierung und sinnlich-konkrete Wahrnehmung festgeschrieben und es wird nicht ausreichend zwischen gesellschaftlich zugewiesenen und erzwungenen Eigenschaften und deren Aneignung durch die Frauen selbst differenziert. Sicher handelt es sich bei den durch die Festlegung auf Hausarbeit erworbenen/erzwungenen Eigenschaften der Frauen nicht um

⁵²Ebda, S. 132.

vorindustrielle Dispositionen.⁵³ Schon die empirische Existenz erwerbstätiger Frauen spricht gegen ein so schlichtes Modell, denn - so wäre zu fragen - wie haben sich die kapitalistisch-abstrakten Produktionsverhältnisse auf deren Wahrnehmungsstruktur ausgewirkt?

Gegen Kochs Annahme von überwiegend vorkapitalistisch-konkretistischen Dispositionen beim weiblichen Kinopublikum spricht auch ein historisches Argument: Es waren durchaus nicht nur die Hausfrauen, die die Kinos in den zwanziger und dreißiger Jahren füllten. Ein Großteil des Frauenpublikums rekrutierte sich aus der neuentstandenen Gruppe der weiblichen Angestellten, Frauen also, die in untergeordneter Position gerade im modernen Distributionssektor der Ökonomie tätig waren. Kino wurde zum Bestandteil der Angestelltenkultur der Großstädte, die zwar auf Konkurrenz- und Konsumfähigkeit angelegt war, den Frauen aber auch neue Bewegungsfreiheiten und ein gewisses Recht auf Freizeit und Öffentlichkeit bot.⁵⁴

Das Verhältnis "traditioneller" und "moderner" Dispositionen von Frauen, die das Kino anspricht, muß also theoretisch wie historisch differenzierter gesehen werden. Wir vermuten, daß das (kommerzielle) Kino für die Frauen gerade beim Ausbalancieren widersprüchlicher und sich wandelnder Anforderungen und Bedürfnisse Deutungsmuster bereitstellt.⁵⁵

Anders als Koch faßt Jutta Brückner die Entfremdung des weiblichen Publikums zivilisationskritisch. Sie beschreibt, wie Frauen sich im Lauf der Geschichte ihrer Domestizierung buchstäblich aus den Augen verloren haben und die Grenzen ihres Selbst nicht mehr kennen, was zur "sehnsüchtigen Sucht nach gesellschaftlichen Spiegelungen" führte.

⁵³ Koch 1979, S. 130. Stellvertretend für die umfangreiche Literatur zum Thema "Entstehung der modernen Hausarbeit": Gertraude Kittler, *Hausarbeit, Zur Geschichte einer "Natur-Resource"*, München 1980.

⁵⁴ Vgl. Siegfried Kracauer: *Die Angestellten*, in: ders.: *Schriften* Bd. 1, Frankfurt/Main 1971 (geschrieben 1929).

⁵⁵ In den 20er/30er Jahren gab es in Deutschland ein regelrechtes Genre des "Angestelltenfilms". In diesen Filmen werden typischerweise die zunächst starken Berufsidentifikationen der Heldinnen zu Vehikeln des sozialen Aufstiegs - durch Heirat mit dem Chef. Berufliches Engagement und Können qualifizieren die Protagonistin zur Ehefrau. In Wirklichkeit war es umgekehrt: Die weiblichen häuslichen Tugenden (oder deren Behauptung) "qualifizierten" die Frauen zu untergeordneten Büroarbeiterinnen. Filme dieses Genres sind etwa *Arm wie eine Kirchenmaus*, *Die keusche Sünderin*, *Der brave Sünder*, *Die Drei von der Tankstelle*, *Zarte Schultern*, *Ein bißchen Liebe für dich*, *Ein Mann mit Herz*, *Die Privatsekretärin*. Siehe dazu Carl Dreyfuss: *Beruf und Ideologie der Angestellten*, Leipzig, München 1933, S. 244ff.

Brückner argumentiert gegen Mulveys Avantgardeprogramm, denn dieses verhindere

"die einzige Möglichkeit, die ambivalente Situation, in der sich das biographische Schicksal der Frau immer wieder entscheidet, den nicht gelungenen Prozeß der Objektbestimmung zu durchleben und damit den Ansatzpunkt für eine Entwicklung zum Subjekt zu finden. Denn wenn wirklich die Wirkung der Medien auf einem Modus der Übertragung beruht, in der vorsprachliche, also vorsymbolische Szenen in der Dimension des Unbewußten reaktiviert werden, dann ist gerade die voluntaristisch-intellektuelle Zertrümmerung des Identifikationsmodells hilflos, denn was ständig in der Reaktivierung erlebt werden will, weist auf eine neurotisch-regressive Situation hin."

Das Kino befriedigt ständig die Bedürfnisse, die aus dieser Situation erwachsen, und ein alternatives Avantgardekino, das sich kontrapunktisch zum narrativen Identifikationsfilm verhält, bleibt blind und machtlos gegenüber den Gratifikationen und den Mitteln des herkömmlichen Kinos: "Frauen würden sich dann heimlich und mit schlechtem Gewissen in den alten Bildern verlieren", solange ein Prozeß der Aufarbeitung nicht stattfindet.

Brückner sieht in einem Kino, das das biographische Trauma der Frau nachspielt, einen Ausweg, in einem Kino des wiedererkennenden Blicks, in dem die Identifikation mit dem Trauma, der Wunde, der Angst stattfindet, und das von daher auch gewaltsam ist:

"Das wäre ein Kino, das den Frauen nicht nur die Identifikation mit ihren versprengten Anteilen ermöglicht, sondern auch zeigt, warum sie solche Identifikationen nötig haben, das ihren Wahrnehmungsverlust in den Blick bringt und damit den Blick aus seiner Regression erlöst."⁵⁶

De Lauretis (1985) fordert ebenso Filme, die sich an die Zuschauerin als Frau richten, dazu müßten der narrative Film und die Mechanismen der Identifikation verwendet werden. Sie folgt der Argumentation von Laplanche und Pontalis, die ausführen, daß Identifikation der eigentliche Vorgang ist, durch den das menschliche Subjekt konstituiert wird. Für Frauen wäre dann Identifikation theoretisch und politisch um so wichtiger, als sie sich noch nie zuvor als Subjekte gesehen haben. Das Projekt des Frauenfilms sollte nicht länger im Zerstören oder Unterbrechen des auf den Mann zentrierten Sehens liegen, sondern in der Konstruktion einer neuen Art des Sehens, anderer Objekte und Subjekte des Blicks. Als Filmbeispiele nennt de Lauretis hierfür Chantal Akermans *Jeanne Dielmann* (1975) und Lizzie Bordens *Born in Flames* (1983).

⁵⁶Brückner, S. 130, 135f.

4.2. Hollywood und das weibliche Publikum

Deutlich geworden ist, daß die Theorien, die die weibliche Lust am Film zu erklären suchen, genau dies nur ungenügend tun. Durch die Literatur ziehen sich die Themen narzißtischer Bedürftigkeit, tabuisierter Blicke, traumatischer Zurichtung auf die Weiblichkeit etc. Filme Sehen als kulturelle Praxis von Frauen, die in Beziehung zu anderen Praxen steht und sowohl Aspekte der Unterwerfung als auch des Widerstandes artikuliert, gerät so aus dem Blick. Auch wenn das kommerzielle Kino als Apparat herrschender Kultur den Konsens der Beherrschten zu organisieren hat, muß es dazu an konkrete historische Situationen, Praxen und Widersprüche anknüpfen, um sein Publikum zu finden.⁵⁷

Hinweise zu diesen Aspekten kann ein kurzer Abriß der Entwicklung des Hollywoodfilms geben, soweit er sich spezifisch an ein weibliches Publikum richtet. In Hollywood entstanden bald frauenspezifische Genres von Melodramen und Komödien, während z.B. Western, pornographische Filme, Horror-, Gangster- und Kriegsfilm wohl eher ein männliches Publikum ansprachen. Haskell hat das Genre des Hollywood-Frauenfilms analysiert.

Im übelsten Fall boten diese Filme der 30er-40er Jahre "soft-core emotional porno for the frustrated housewife"⁵⁸, getragen von einer konservativen Ästhetik selbstmitleidiger Aufopferung. Die Handlungen lassen sich typisieren nach: Aufopferung, Krankheit, Wahl (zwischen zwei Männern), Konkurrenz (zwischen zwei Frauen), die in wechselnden Allianzen auftreten.

Auch diese Filme artikulieren jedoch ambivalente Orientierungen, ihre Handlung entsteht gerade, indem die Eindeutigkeit der inhaltlich gepredigten Moral umgangen wird: Schwerkranke sehen gesund und blühend oder zumindest dekorativ ätherisch aus und verbergen tapfer ihr Leiden - nur ein Millionenpublikum weiß davon; Kinder müssen tragischerweise weggegeben werden, sind aber so monströs gezeichnet, daß es der Zuschauerin nicht gerade leid um sie tut.

Vielfach handelt es sich um eine schlichte Umkehrung des Verdrängten, Leiden und Aufopferung maskieren verbotene Wünsche. Hat frau z.B. die Wahl zwischen zwei Liebhabern, "the pretence of suffering in a totally pleasurable situation (is) the height of hypocrisy"⁵⁹.

⁵⁷ Neu erschienen ist zu diesem Thema die von E. Deirdre Pribam herausgegebene Aufsatzsammlung: *Female Spectators. Looking at Film and television*. London, New York 1988.

⁵⁸ Haskell 1979, S. 506.

⁵⁹ Ebda, S. 514.

In Beziehung zur sozioökonomischen Entwicklung sieht Haskell eine Art ideologische Kompensationsfunktion des Films für die gestiegene Frauenerwerbstätigkeit in den 40er Jahren:

"Women might have better jobs, largely as a result of the war and a shortage of male personnel, but they would pay more heavily for them in the movies. (...) working women (...) were given a pseudothoughness, a facade of steel that at a man's touch would turn into cotton candy."⁶⁰

Mit Aufkommen des Fernsehens in den 50er Jahren verschwand das Genre des Frauenfilms, seine Konventionen wurden auf die Fernseh-soap-operas übertragen. Damit verschwand auch die 'Aura' der weiblichen Stars, die nicht nur durch ihre prachtvolle Inszenierung an den Narzißmus ihres Publikums appellierten, sondern auch unabhängige, selbständige Frauen präsentieren konnten.

Haskell stellt fest, daß die Hollywoodfilme in den 60er und 70er Jahren zunehmend gewalttätiger wurden und die Frauen als Opfer direkter Gewalt präsentierten:

"The closer women came to claiming their rights and achieving independence in real life, the more loudly and stridently films tell us, it's a man's world."⁶¹

Die Unabhängigkeit der Heldinnen endet nunmehr nicht im Happy End, sondern in Wahnsinn, Gewalt oder ihrer Ermordung. So zeigt Gledhill, wie in Alan Pakulas *Klute*, der an die film-noir-Tradition anknüpft, die alte femme fatale zur aufstiegsorientierten Prostituierten domestiziert wird. Ihre Unberechenbarkeit wird durch die Einführung ihrer Psychotherapeutin zur schlichten Neurose, am Schluß wird sie ermordet.

Der Diskurs der sexuellen Befreiung, den progressive Linke in den späten 60er und frühen 70er Jahren mit der Frauenbefreiung verwechselten, bis die Frauen selbst protestierten, ging dabei verkaufsfördernde Allianzen mit den Vermarktungs- und Voyeurismusbedürfnissen des Filmbetriebs ein. Neue Mythen über Frauen, die ihre Sexualität ungehemmt ausleben, wurden geschaffen, Godard etwa definierte die Prostitution als am wenigsten entfremdete Form von Arbeit und Ausbeutung, das jetzt hüllenlose Abbild der Frau blieb für männliche Bedürfnisse verfügbar. Zuschauerinnen konnten sich behelfen, indem sie eigene Machtphantasien des Verfügens über männliche Begierden mit dem Wunsch nach Autonomie verwechselten.

Wo sexuelle Befreiung ohne Aufhebung der Macht der Männer gedacht wird, forciert sie herrschende, gewalttätige, kommerzialisierte For-

⁶⁰Ebda, S. 523.

⁶¹Haskell 1974, S. 363.

men der Sexualität auf Kosten von Frauen, die Utopie sexueller Anarchie verkommt zur Anarchie des 'Fleischmarktes'. Sexuell 'befreite' Frauen können lächerlich gemacht, vergewaltigt und abgeschlachtet werden und haben sich das mit einem perfiden Trick patriarchaler Logik selbst zuzuschreiben, aufgrund ihrer Triebhaftigkeit, Bösartigkeit oder schlicht Unabhängigkeit. In dieser Struktur ähneln sich Spießerpornos wie der *Schulmädchenreport* und Kunstwerke wie Polanskis *What?* oder Hitchcocks *Frenzy*, von den Underground-Arbeiten etwa Russ Meyers ganz zu schweigen.

Auch wenn die nackten Männer im Film zahlreicher werden, läßt das nicht auf eine Aufhebung des Sexismus schließen. Anders als ihre fetischisierten Kolleginnen stehen sie nicht in schlichter Umkehrung für weibliche Bedürfnisbefriedigung zur Verfügung, verkörpern vielmehr als Ekstase verkauften sprachlosen Narzißmus.

Eine andere Entwicklung ist der völlige Ausschluß von Frauen im "buddy movie", in dem sich (latente) Erotik, komplexe Beziehungen, Loyalität und Aufopferung zwischen Männern abspielen:

"So instead of playing opposite beautiful women in love stories of civilized narratives, (Paul Newman and Robert Redford) play opposite each other in "Butch Cassidy and the Sundance Kid" and romance takes on a whole new twist."⁶²

Von Zuschauerinnen kann die Abwesenheit der Frauen im Film jedoch durchaus lustvoll gesehen werden, da auf diese Art Männer in die Position des "Objekts der Begierde" geraten, (wenn sie denn als solches taugen: Beispiele sind etwa *Querelle* von Fassbinder oder David Bowie in *Merry Christmas*, *Mr. Lawrence* von Oshima). Außerdem wird der Genuß 'großer Gefühle' nicht durch den Ärger über unerquickliche Frauenbilder getrübt.

Trotzdem schien in den 60er und frühen 70er Jahren das Kino dem weiblichen Publikum nicht viel zu bieten. Erst Mitte der 70er Jahre entstand eine neue Generation von "Frauenfilmen", die sich an ein weibliches Publikum richteten und Themen der neuen Frauenbewegung aufgriffen.⁶³ Diese Filme handeln typischerweise von der Selbstfindung ihrer Protagonistinnen und funktionieren über eindeutige Identifikationsangebote, naturalistische Inszenierung und die Bestätigung der Zuschauerin als "Frau". In Verlauf und Handlung kann dies auch lesbische Beziehungen, in jedem Fall

⁶²Haskell 1979, S. 534.

⁶³ Beispiele sind *A Woman Under the Influence* (John Cassavetes 1974), *Three Women* (Robert Altman 1977), *Julia* (Fred Zinneman 1977), *An Unmarried Woman* (Paul Mazursky 1977), *Girlfriends* (Claudia Weill 1978), *Personal Best* (Robert Town 1983), *Lianna* (John Sayles 1982), Analysen dazu finden sich in Kuhn, S. 131ff., Kaplan 1983, S. 73ff., Brunsdon.

aber zentrale Beziehungen zwischen Frauen einschließen. Der Schluß sorgt jedoch meist für die Wiederherstellung der patriarchalen Ordnung, die allerdings nicht mehr als unproblematisches Happy End erscheint. Das erfordert offene Erzählformen und gezielt eingebaute Mehrdeutigkeiten, die als typisch für den neuen "Frauenfilm" gelten können:

"The industry wants to let everybody have their ideological cake and eat it, too. In other words, you'll see deliberate ambiguities structured into almost every film to come out about strong women."⁶⁴

Es handelt sich also um die (mehr oder weniger gezielt beabsichtigte) Einbindung unterschiedlicher Publikumssegmente. Zwar findet - wie anderswo auch - eine ideologische Vereinnahmung feministischer Themen auf individualisierte Weise statt, wo das Frauendasein als handlungsstrukturierendes Problem behandelt wird, andererseits kann die feministische Kritik sich nicht darauf beschränken, dies immer wieder zu beklagen:

"The outraged cry with which these instances are met frequently implies a static opposite - a purity of opposition - which often means merely that oppositional ideas can't be allowed out, in case they get dirty."⁶⁵

Da Kultur im Kapitalismus Inhalte als Waren transportiert, hängen Kommerzialisierung und öffentliche Wirksamkeit subversiver Bewegungen zusammen, umso mehr, je mehr diese sich nicht auf die traditionelle politische Sphäre beschränken und mit "kulturrevolutionärem" Anspruch antreten.

In den 80er Jahren stellt sich daher die Szene mit Blick auf das weibliche Publikum unübersichtlicher dar. Während die KinobesucherInnenzahlen zurückgehen, gibt es Anzeichen, daß das Konkurrenzmedium Video eher von Männern genutzt wird.⁶⁶

Im Kino scheinen die realistischen Selbstverwirklichungs-dramen der 70er Jahre von stilisierteren Behandlungen der 'alten Geschichte' abgelöst zu werden. Das 'große' Kinomelodram, das durch Fernsehserien wohl doch nicht zu ersetzen ist, erfährt ein Revival (*Out of Africa*, S. Pollack 1985, *A Room with a View*, J. Ivory 1986), Filme wie *Blue Velvet* (D. Lynch 1987), *Diva* (J.-J. Beineix 1983) und *Something Wild* (J. Demme 1987)⁶⁷ knüpfen an den Film Noir und die Vamp-Tradition an, angereichert um opulent

⁶⁴ Julia LeSage, in *New German Critique* 1978, S. 91.

⁶⁵ Brunsdon, S. 121.

⁶⁶ Nach Erhebungen aus der Marktforschung werden Videorecorder zu 85% von Männern bedient. Siehe dazu Siegfried Zielinski, *Zur Geschichte des Videorecorders*, Berlin 1986, S. 251.

⁶⁷ Vgl. den Aufsatz von Martina Wiemers in diesem Heft.

schillernde Inszenierung, dominante Frauenfiguren und die explizite Behandlung der Themen Sadismus/Voyeurismus. Offensichtlich ist im Film wieder die selbstbewußte, urbane Frau gefragt, die dem Mann sogar noch das Verführungsritual abnimmt. Die Männern werden dabei, bei beruflich gesicherter Position, vielfach als Opfer, kleine Rädchen in einem technokratischen System präsentiert, sie sind Buchhalter (*Garbo talks*, S. Lumet 1984), Programmierer (*After Hours*, M. Scorsese 1985) oder leitende Angestellte (*Something Wild*). Die postindustriellen Vamps verhelfen ihnen zum Ausbruch, verkörpern Kunstprodukt und ungezähmte Triebnatur im Großstadtdschungel, auf jeden Fall Kompensation für die Zwänge des Funktionierenmüssens - mit offenem Ende. Was also so anarchisch-prächtig-zeitgeistgemäß daherkommt, entpuppt sich wie so häufig als recht traditionelle Männer- oder besser Herren-Phantasie.

5. Subversive Diskurse im patriarchalen Kino

Versuche, den monolithischen Block des Freud/Lacan/Mulvey-Modells anhand der Analyse einzelner Filme zu brechen, werden im folgenden vorgestellt. Die Kritikerinnen versuchen, Brüche in der herrschenden Ideologie im Film sichtbar zu machen und die Zuschauerin einzubeziehen.

Nützlich dafür ist der Begriff des "Diskurses der Frau"⁶⁸. Gledhill definiert ihn folgendermaßen: Ein Diskurs wird von einer gesellschaftlich konstituierten SprecherInnengruppe oder einer bestimmten gesellschaftlichen Praxis geteilt. Er gibt den Rahmen dessen vor, was gesagt und was nicht gesagt werden kann, und schließt alle Aspekte ein (Ästhetik, Semantik, Ideologie, Gesellschaft), die sich auf diejenigen beziehen, deren Diskurs es ist. Während ein Standpunkt an einen bestimmten Charakter oder eine Erzählposition gebunden ist, zieht sich der Diskurs in verschiedenen Artikulationen durch den Text. Ein Diskurs muß auch nicht zusammenhängend sein, sondern kann durch kürzere oder längere Lücken oder Pausen gebrochen werden.

Der filmische Text setzt sich aus einer Reihe verschiedener Diskurse zusammen, die u.a. durch Klasse, Rasse oder Geschlecht bestimmt werden. Der strukturelle Zusammenhang des Textes entsteht aus den Wechselbeziehungen der einzelnen Diskurse. Ideologische Hegemonie wird durch die Dominanz desjenigen Diskurses erreicht, der die anderen bewertet und ihnen einen Platz zuweist.

⁶⁸ Gledhill 1978a.

In der patriarchalen Kultur sind die Diskurse, die sich durch einen bestimmten Text ziehen, letztlich geschlechtsspezifisch organisiert, unter der Herrschaft des männlichen Diskurses.

Eine feministische Analyse "gegen den Strich" eines Textes wird dann dort möglich, wo die verschiedenen Diskurse miteinander in Widerspruch geraten, etwa in den Momenten, wo der männliche Diskurs die Kontrolle verliert und durch den weiblichen unterbrochen und verfremdet wird. Die Aufgabe der feministischen Filmkritik liegt demnach in der Analyse der Verflechtung der Handlungskonstruktion, der Charaktere und der Dialoge. Die Frage ist nicht: 'Womit identifiziert frau sich?', sondern: 'Was wird über Frauen wo gesagt, wer spricht und für wen?'

5.1. Weibliche Reproduktionsarbeit im Film

Gertrud Koch meint, daß in den Filmen als ideologischen Produkten dieser Gesellschaft etwas wiederzufinden ist (zumindest verzerrt), was der feministischen Theorie über die besondere Wichtigkeit weiblicher Reproduktionsarbeit in der Gesellschaft entspricht. Als Beispiel dafür führt sie *Rio Bravo* von Howard Hawks an, wo der lustige alte Mann zwar nicht ernstgenommen wird, aber die Reproduktionsarbeit in der Männer-Clique übernimmt.

"Auch da also, (...), wo Männer scheinbar autonom sich selber reproduzieren, holt sie die Notwendigkeit ein, zumindest qualitativ nicht auf weibliche Arbeit verzichten zu können."⁶⁹

Das heißt, die Autonomie der Männer entlarvt sich als eine usurpierte, die auf die weibliche Arbeit schon immer angewiesen ist. Laut Koch könnte dies auch das Vergnügen von Frauen an erst mal nur sexistisch erscheinenden Filmen erklären.

Andererseits ist es fraglich, ob im Film der Hinweis auf die Abhängigkeit der Männer von der Reproduktionsarbeit der Frauen, oder schärfer ausgedrückt, der Hinweis darauf, daß Frauen gesellschaftliche Wesen sind und nicht nur den Phallusmangel transzendieren, bereits als Anlaß für ein Vergnügen von Frauen an bestimmten Filmen ausreicht.

Weiterhin bliebe Kochs These daraufhin zu untersuchen, ob sich diese Strukturen auch in anderen Filmen nachweisen lassen.

⁶⁹Koch 1979, S. 123.

5.2. Der Frauenmythos und seine Subversion

Claire Johnston untersucht, warum die primitive Stereotypisierung der Frau seit der Stummfilmzeit relativ unverändert geblieben ist. Sie verweist auf den grundlegenden Widerspruch, der den Mann in den Rahmen der Geschichte stellt, die Frau dagegen als ahistorisch und ewig gleich erscheinen läßt:

"mythos als eine form von sprache oder diskurs repräsentiert das hauptsächliche mittel, mit dem frauen im film benutzt werden: mythen übertragen die ideologie des sexismus, formen sie um, machen sie unsichtbar (...) und (erscheinen) damit 'natürlich'."⁷⁰

Johnston geht nicht von der Psychoanalyse, sondern von Barthes' Begriff des (bürgerlichen) Mythos aus. Demnach entsteht ein Mythos, wenn ein Zeichen zusammen mit dem von ihm ursprünglich Bezeichneten auf einer neuen Ebene zum Zeichen der herrschenden Ideologie wird, die dadurch den Schein des Natürlichen statt des Historischen bekommt.⁷¹

So wird das Bild einer Frau im Film vom Abbild einer empirischen Person zum Zeichen ihrer patriarchalen Unterwerfung.

Da die Mythenproduktion bei den durchkonstruierten Frauenbildern des Hollywoodkinos jedoch überdeutlich wird, kann der Mythos kritisch gewendet werden:

"weil die ikonographie in mancher hinsicht der realistischen charakterisierung größeren widerstand entgegengesetzt, werden die mythischen qualitäten gewisser stereotypen tatsächlich viel leichter ablösbar und können als kürzel für eine ideologische tradition gebraucht werden mit der absicht, eine kritik dieser tradition zu liefern."⁷²

Eine solche subversive Praxis sieht Johnston etwa in den Filmen der Hollywood-Regisseurin Dorothy Arzner. In *Dance, girl, dance* (1940) geht es um eine Tanzgruppe von Mädchen, "die hauptfiguren, bubbles und judy, repräsentieren die primitive ikonographische darstellung der frau - einmal vamp, einmal braves mädchen". Während Bubbles dem männlichen Publikum gefallen will, kämpft Judy um ihre künstlerische Anerkennung. Ausgehend von der Stereotypisierung der beiden Frauen bringt Arzner "innerhalb des filmischen textes eine immanente kritik an ihm selbst hervor." Johnston

⁷⁰ Johnston 1977, S. 11.

⁷¹ Barthes' Beispiel ist das Zeitungsfoto eines schwarzen Soldaten, der die französische Flagge grüßt. Das Bild bezeichnet - in einer bestimmten historischen Situation - eben nicht einen schwarzen Soldaten, der ..., sondern steht für die Ansprüche des französischen Imperialismus auf Universalität und die Vereinnahmung der unterworfenen Völker. Roland Barthes: *Mythen des Alltags*, Frankfurt/Main 1964, S. 95ff.

⁷² Johnston 1977, S. 11.

interpretiert das Ende des Films als eine Durchsetzung des weiblichen Diskurses gegenüber dem traditionell herrschenden männlichen: Judy wird in einem Varieté als eine Art PausencLOWN eingesetzt, ihr künstlerisch-ambitionierter Tanz bereitet nur den derb-erotischen Auftritt ihrer Kollegin vor. In einem Wutanfall wendet sie sich direkt ans Publikum und sagt ihm ihre Meinung. Dieser direkte Angriff auf das Publikum im Film und vor der Leinwand führt, so Johnston, dazu, "daß die idee der frau als unterhaltungsgegenstand direkt in frage gestellt wird."⁷³

Doch dieser Angriff auf die patriarchale Ideologie geht einher mit der abwertenden Kontrastierung von Judys Kollegin Bubbles, die als offen sexuell, dümmlich und gefallsüchtig gegenüber Judy und ihren künstlerischen Ambitionen dargestellt wird.

So wird nicht die Ideologie selbst und ihre "entgegengesetzten pole des weiblichkeitsmythos: sexualität versus grazie und unschuld" in frage gestellt, wie Johnston meint, sondern es wird lediglich die bürgerliche Unterscheidung zwischen Hoch- und Trivialkunst zum Ausdruck gebracht.

5.3. Schauspielerinnen als subversiver Faktor

Eine ganze Reihe von Kritikerinnen betont, daß ein weiblicher Faktor in Filmen schon allein gegeben ist, weil Film immer ein Gruppenprodukt ist, bei dem Frauen als Schauspielerinnen, Cutterinnen, Drehbuchautorinnen etc. mitwirken. Besonders betont wird dabei die Einflußnahme von Schauspielerinnen auf die Gesamtaussage des Films, wobei Marlene Dietrich, Greta Garbo und Mae West oft als Beispiele genannt werden.⁷⁴ Diese spielen oft starke, selbstbewußte Frauen, wenn jeweils vom Ausgang der Filmgeschichten abgesehen wird, und entsprechen in ihren Biographien auch diesem Bild.

Schauspielerinnen können demnach selbst das Frauenbild, das sie darstellen, untergraben - was freilich in der Analyse kaum von der frage einer Rezeption "gegen den Strich" zu trennen ist. Die positive Rezeption Marlene Dietrichs in der feministischen Szene liegt vielleicht darin begründet, daß sie "eine der wenigen intellektuell-unterkühlt agierenden Schauspielerinnen (ist), die zudem immer einen leicht männerverachtenden Zug hatte"⁷⁵. Demgegenüber argumentiert Johnston, daß in Filmen, die die Ge-

⁷³Alle Zitate ebda, S. 16.

⁷⁴Vgl. den Aufsatz von Ursula Simeth in diesem Heft.

⁷⁵Bovenschen, S. 70.

schichte einer Frau behandeln, der Autor gezwungen ist, "die Vorstellung von der Frau als geschlechtliches und gesellschaftliches Wesen zu unterdrücken und den Widerspruch zwischen Mann und Frau zu negieren". Für sie ist die Frackszene der Dietrich in *Morocco* eine Maskerade, die auf das Fehlen des Mannes hinweist: "Das Bild der Frau ist lediglich die Spur des Ausschlusses"⁷⁶.

Eine subversive Rolle von Schauspielerinnen wird gänzlich negiert. Jedoch zeigt ihr Ansatz, daß weibliche Präsenz in Filmen an sich noch kein subversives Moment ausmacht. Hier müßten Einflußnahme und Auswirkungen genauer benannt und klarer auf geschlechtsspezifische Rezeptionsbedingungen hin untersucht werden.

5.4. Primitive Erzähler

Mit der Akzentuierung des filmischen Erzählens bricht dagegen Judith Mayne den starren Dualismus vom Mann als Träger des Blicks und der Frau als dessen Objekt auf, indem sie die Herausbildung des allwissenden Erzählers aus den primitiven Erzählern der frühen Stummfilme untersucht. Der filmische Erzähler ist schwer zu fassen, daher liegt der Schwerpunkt der Untersuchung auf dem Vorgang der Äußerung (enunciation), dem Erzählakt. Der klassische Film versucht die Abwesenheit einer spezifischen Erzählhaltung zu suggerieren und verwirklicht so den Mythos des allwissenden Erzählers, dessen treibende Kraft die Kamera ist.

Im frühen Stummfilm erfüllen verschiedene "primitive Erzähler" (Zauberer, Fotografen, Detektive etc.) die narrativen Funktionen. Auch hier ist das Subjekt der filmischen Aussage männlich. Allerdings taucht laut Mayne ab 1910 ein weiblicher "primitiver Erzähler" auf, und dies nicht nur als Ausnahme. Mayne beobachtet bei diesem einen weiblichen Widerstand gegen die männliche Autorität. In *Choosing a Husband* von 1909 testet eine junge Frau vier Heiratskandidaten, indem sie sich bei den Verabredungen durch ihre Freundin vertreten läßt und die Szenen heimlich beobachtet. Treibende Kraft des Erzählaktes ist hier nicht der Voyeurismus, sondern die Neugier. Als weiteres Beispiel führt Mayne *The Innocent Bridegroom* von 1913 an. Hier läßt eine Braut ihren Bräutigam überwachen und stellt eigene Nachforschungen an, bis sie von seiner Aufrichtigkeit überzeugt ist. Wie die Neugier sieht Mayne auch das weibliche Lachen als Moment des Widerstands gegen die Autorität des männlichen Blicks.

⁷⁶ Johnston 1977, S. 12.

In *What Happened in the Tunnel* von 1903 versucht ein Mann im Eisenbahnabteil bei der Durchfahrt durch einen Tunnel eine weiße Frau zu küssen, erwischt aber in der Dunkelheit das schwarze Dienstmädchen. Die beiden Frauen lachen dem Mann anschließend offen ins Gesicht.

Was Mayne hier als Widerstandsmetapher interpretiert, drückt unserer Meinung nach jedoch das Einverständnis mit einem rassistisch-sexistischen System aus, in das die Zuschauerin einbezogen wird, will sie den Witz verstehen. Also beschränkt sich dieses Beispiel auf die Verteidigung gegen sexuelle Belästigungen einer weißen "anständigen" Mittelschichtsfrau.

Abschließend verweist Mayne auf die Wichtigkeit des "primitiven Erzählers" für das klassische Kino und dessen Verständnis, was auch für feministische Analysen von Bedeutung ist.

"Manche Figuren des klassischen Hollywoodfilms, die über narrative Autorität verfügen, scheinen in direkter Linie vom 'primitiven' Erzähler abstammen. (...) Meiner Auffassung nach interessanter sind jedoch solche Filme, in denen ein primitiver Erzähler neben anderen Erzählerfiguren existiert und das aus dem dominanten Handlungsgefüge Verdängte oder Vershobene zum Ausdruck bringt."⁷⁷

5.5. Frauen in Film Noir

Im Film Noir, der schwarzen Serie des Hollywoodfilms der 40er Jahre, ist die von Frauen bestimmte Intrige ein wesentliches Moment für die Filmhandlung.

"Defined by their sexuality, which is presented as desirable but dangerous to men, the women function as the obstacle to the male quest. The hero's successor not depends on the degree to which he can extricate himself from the woman's manipulations. Although the man is sometimes simply destroyed because he cannot resist the woman's lures ("Double Indemnity" is the best example), often the work of the film is the attempted restoration of order through the exposure and then destruction of the sexual, manipulating woman."⁷⁸

Janey Place hebt hervor, daß der Film Noir zuerst die bedrohlichen und verbotenen Begierden der Frau darstellen muß, um sie dann zerstören

⁷⁷Mayne 1986, S. 14. So fungiert in *Blonde Venus* (Joseph von Sternberg, 1932) das Kind der Protagonistin als primitiver Erzähler. Das Begehren der Männer nach Marlene Dietrich "spiegelt sich immer wieder im Begehren des Knaben nach der Mutter. (...) Die narrative Leistung des Knaben Johnny besteht jedoch gerade darin, die Verbindung zwischen den beiden Rollen sichtbar zu machen." Ebda, S. 15.

⁷⁸Kaplan 1980, S. 2f.

zu können. Von daher kann das weibliche Publikum die Inszenierung der erotischen, starken, nicht unterdrückten Frau genießen, selbst wenn das Ende des Films die 'Moral' wieder etabliert und die Frau bestraft wird. Ein weiterer Grund für die relative Beliebtheit der Schwarzen Serie bei Frauen liegt darin, daß die Hauptdarstellerinnen hier öfter mit Männern spielen, in dem Sinne, daß sie durchschauen, auf welche stereotypisierten Verhaltensmuster Männer reagieren, und diese zum Teil bewußt einsetzen. Ein Beispiel dafür ist Robert Siodmaks *The Killers* (1946): "Ein Mann wird durch die Hörigkeit zu einer so faszinierenden wie bössartigen Frau zum Gangster"⁷⁹.

In *The Blue Gardenia* von Fritz Lang (1953) macht Kaplan einen dominierenden weiblichen Diskurs aus. Die Protagonistin, eine unschuldige, schöne Frau, wird von Presse und Polizei des Mordes bezichtigt, ist jedoch nur ein braves Mädchen, das sich gegen die Belästigungen durch das spätere Mordopfer gewehrt hat.

"We see that the view men have of women is false in that the set of implications about Norah generated from the male world turn out to be invalid. While the male discourse tried to define Norah as a femme fatale, we see rather that she is a victim of male strategies ensnare her for something she did not do."⁸⁰

Allerdings stellt die Unschuld gegenüber der femme fatale noch keinen feministischen Fortschritt dar. Außerdem wird die moralische Überlegenheit Norahs nicht zuletzt durch den Kontrast zu ihrer Mitbewohnerin herausgearbeitet, die als unsensibel, geschwätzig, eitel und männerfixiert dargestellt wird und Norah mit ihren Spekulationen zur Verzweiflung treibt. Überhaupt zeigen sich bei näherer Betrachtung der genannten Beispiele eines weiblichen Diskurses dessen Beschränkungen, die wenig Anlaß zu feministischer Freude lassen.

Inhaltlich reduzieren sich die Diskurse der betreffenden Frauen in allen drei Fällen auf die Abwehr sexueller Belästigung oder - allgemeiner - der sexualisierten Wahrnehmung ihrer Person. Zu diesem Zweck, der ja durchaus zu Teilen feministischer Praxis paßt, verbünden sie sich mit bürgerlichen bis reaktionären Diskursen über 'reine' Kunst, Rassismus oder dem patriarchalen Traditionstopos der 'verfolgten Unschuld'.

Vom 'weiblichen Diskurs' bleibt also in den genannten Fällen der Diskurs der weißen, anständigen Mittelschichtfrau übrig. Differenzen zwischen Frauen, etwa nach Rasse, Klasse oder Grad an Übereinstimmung mit konventioneller Weiblichkeit, werden vereinnahmt, um die Abwehr sexuell-sexistischer Zumutungen in die Begriffe bürgerlicher Moral umzuformulie-

⁷⁹ Seeßlen, Weil, S. 161.

⁸⁰ Kaplan 1980, S. 89.

ren. Dies zeigt, daß auch die Analyse weiblicher Diskurse im patriarchalen Kino (und wahrscheinlich auch im feministischen Film) vor allem politische, jedenfalls nicht nur psychoanalytische Fragestellungen verlangt. Gledhills Präzisierung des Diskursbegriffs ist dazu hilfreich.

Den von Mayne, Gledhill, Koch, und Johnston entwickelten Konzepten ist gemeinsam, daß das patriarchale Kino durchaus Brüche und Widersprüche seiner Ideologie zeigt, die mit einer reinen Abwesenheits- und Ausschlußtheorie nicht zu erfassen sind. Sie gilt es offenzulegen, den Schein der Natürlichkeit patriarchaler Ideologie durch den Verweis auf historische und klassenspezifische Besonderheiten und Allianzen zu durchbrechen und in Hinsicht auf die Rezeptionsweisen der Zuschauerinnen zu analysieren.

6. Schlußüberlegungen

Das Ergebnis einer Besichtigung der feministischen Filmtheorie ist unübersichtlich. Wie gesehen läßt das psychoanalytische Modell die Frage offen, inwieweit Praxis und Erfahrungen von Frauen, an denen eine sich politisch verstehende Filmarbeit anknüpfen muß, zutreffend in Begriffen von Masochismus, Penisneid, Abwesenheit und Mangel beschrieben werden können oder ob diese den Blick auf Unterdrückung, Komplizinnen-schaft, und Widerstand von Frauen nicht eher verstellen.

Politisch besteht das Problem also darin, einerseits konsequente Ideologiekritik an der Verortung der Frauen in einer patriarchalen Kultur zu betreiben, andererseits sich nicht auf Ausschluß und Negativität selbst festzuschreiben, oder festschreiben zu lassen und damit die eigenen Handlungs- und Subversionsmöglichkeiten zu unterschätzen.

Das bedeutet vor allem, daß die Filmtheorie Geschichte, Praxis und Erfahrung der Frauen außerhalb des kinematographischen Apparats einzubeziehen hat, denn dort wird ja die "Konstruktion eines anderen sozialen Subjekts" (de Lauretis) wirksam. Auch Claire Johnston hat ihre Position in diese Richtung revidiert:

"Wirkliche Leser/ZuschauerInnen/ sind (...) Subjekte in der Geschichte und nicht nur Subjekte eines einzelnen Textes." und: "Feministische Filmpraxis wird durch die Verbindung diskursiver, ökonomischer und politischer Praxen, die die Subjekte in der Geschichte produzieren, bestimmt."⁸¹

Das bedeutet auch einen Schritt weg von den Versuchen, "die" Position des weiblichen Zuschauers oder "die" Mechanismen patriarchalen Ki-

⁸¹ Johnston 1985 S. 172, 171

nos zu beschreiben; hin zu historisch eingegrenzten Analysen bestimmter Genres, Filme oder Diskurse, die die sozialen Realitäten außerhalb des Kinos einbeziehen. Aufschlußreich kann es dabei sein, sich die historische Entstehung der Genres, Rollen oder Konventionen anzuschauen.

Zu den Fragen der Diskursanalyse: Was wird über Frauen wo gesagt, wer spricht und für wen? kommen damit drei weitere Fragen: Wie wird es gesagt, auf welche außerfilmischen Diskurse, Praxen, sozialen Prozesse wird Bezug genommen, welches Publikum wie angesprochen?

Beispielhaft für einen solchen Ansatz sind die Arbeiten von Seiter und Warth in der Fernsehforschung, die die feministischen Theorien über die sogenannten 'daytime soap operas' empirisch, durch die Befragung von Zuschauerinnen, überprüft haben. Das schließt eine Akzentverlagerung von der Text- zur Kontextanalyse der Beziehung von Fernsehen, Hausarbeit und Unterdrückungserfahrung ein.

Das Verfahren belegt einen weiteren Kritikpunkt am Lacan-Modell, das, auch wenn es geschlechtsspezifische Positionen in der symbolischen Ordnung ausmacht, die Klassenposition der fraglichen Subjekte außer acht läßt. Grundsätzlicher gesprochen, wird bei Lacan ja die gesellschaftliche Ordnung durch Sprache konstituiert und formiert, wodurch die materielle Wirksamkeit von - durchaus nicht im verengt ökonomischen Sinn aufzufassenden - materiellen Produktivkräften und Produktionsverhältnissen aus dem Blick gerät.⁸² Während - ganz im psychoanalytischen Modell - Tania Modleski meint, die 'soap opera' positioniere ihre Zuschauerin als "ideale Mutter", die alles versteht und verzeiht, aber keine eigenen Ansprüche stellt⁸³, gewinnt für die empirischen Rezipientinnen gerade die Klassenposition an Bedeutung. Sie äußern im Gegensatz zu diesem Muster "einer vollkommen 'gelungenen' geschlechtsspezifischen Sozialisation nach einem (weißen) Mittelschichtideal" sehr wohl "Ärger, Wut und Kritik sowie die Weigerung, die Probleme einer Figur als solche anzuerkennen".

"Unsere Informantinnen aus der Arbeiterklasse verachteten nicht etwa die Schurkinnen, sondern die Frauen, die trotz ihres privilegierten Mittelschichtdaseins leiden und die als 'Heulsusen' (whiners) oder 'Zimmerliesen' (whimpy women) tituliert wurden."⁸⁴

Eine solche Form der Analyse, die auch methodisch die Zuschauerinnen einbezieht, etwa die von ihnen eingenommenen Subjektpositionen mit den vom Filmtext nahegelegten vergleicht, scheint uns wesentlich offener

⁸²Vgl. Gledhill 1984, S. 34.

⁸³Modleski 1987.

⁸⁴Seiter 1987, S. 54f.

auch für die Veränderungen der "weiblichen Lust und Unlust am Kino", die feministische (Film-)Praxis und Theorie vielleicht mitverursacht hat.

Verbunden ist damit auch eine Erweiterung des theoretischen Blicks über die Traditionsthemen von Sexualität, Begehren, Voyeurismus usw. hin auf Arbeit, Praxis, Text- und Erzählproduktion (die in ersteren Themen nicht aufgeht). Auch die formale und inhaltliche Stärke der "klassischen" feministischen Filme der 70er Jahre lag ja in ihrem Materialismus der Darstellung vormals aus filmischen Diskursen ausgeschlossener Bereiche, etwa der Hausarbeit.

Vielleicht muß analog dazu die bisherige Betonung der Schaulust relativiert werden, um der (weiblichen) Lust am Kino und ihren subversiven Möglichkeiten näherzukommen. Allein durch wie auch immer "andere" Bilder aus den Mechanismen von Voyeurismus, Fetischismus und narzißtisch-bedürftiger Identifikation herauszukommen, scheint kaum möglich.

Noll Brinckmann hat gezeigt⁸⁵, daß die Versuche von Filmemacherinnen, ihre Protagonistinnen "als Personen" ins Zentrum des Bildes zu rücken, zu einer ungeheuer narzißtischen Aufladung dieser Figuren führen, die dann nicht nur die Plausibilität der Männerfiguren gefährdet, sondern die gesamte Erzählung und das Funktionieren des Films untergräbt. Das verweist auf den Aspekt der (narrativen) Spannung eines Films, der in der Theorie des weiblichen Zuschauers zu kurz kommt, für die Lust am Kino aber wesentlich ist.

Laura Mulvey hat den Widerspruch angerissen, der zwischen der Stillstellung des schönen, fetischisierten Bildes und dem Vorantreiben der Handlung besteht.⁸⁶ Dieses Vorantreiben, die Spannung, bringt sie jedoch mit der sadistischen Bestrafung der Frau (z.B. bei Hitchcock) in Verbindung, "Sadismus benötigt eine Story". Auch sonst wird Spannung/suspense eher in traditionellen "Männergenres" wie Western, Actionfilm oder (mit Einschränkungen) im Thriller als zentral gesehen, sie bezieht sich dort auf Themen wie Durchsetzung des Gesetzes, Konkurrenz, Initiation oder auch die Positionierung der Frau als Geheimnis oder Hindernis wie im Film Noir.⁸⁷ Für die Bedeutung des Aspekts der Spannung für Frauen, die sich nicht in diesen Begriffen erschöpft, spricht dagegen die Attraktivität des Thriller-Genres für feministische Filmemacherinnen (und Zuschauerinnen)

⁸⁵Brinckmann 1986.

⁸⁶Ganz banal kann man sich das etwa an den Gesangs- und Tanznummern im Hollywoodfilm verdeutlichen, die unter Spannungsaspekten oft überflüssig und langweilig wirken.

⁸⁷Rosalind Coward deutet "Männertemen" wie Autojagden oder Überleben körperlicher Verstümmelung als filmische Behandlung der Kastrationsangst und der entsprechenden Phantasie der Unverwundbarkeit. Coward 1984, S. 202f.

in Filmen wie Sally Potters experimentellem *Thriller* (1978), Bette Gordons *Variety* (1983), Lizzie Bordens Politthriller *Born in Flames* (1983) und den Arbeiten von Marleen Gorris.⁸⁸

Das Geheimnis, das die Protagonistinnen hier in Detektivarbeit enthüllen, ist das der eigenen Lebens- und Handlungsbedingungen, politisch motivierte Selbsterkenntnis also. Der Unabgeschlossenheit dieses Prozesses entsprechend verzichtet der feministische Thriller auf die endgültige Auflösung der Handlung. Fragen bleiben offen und die Möglichkeiten, die Spannung des Thrillers für lustvollen feministischen Erkenntnisgewinn einzusetzen, sind sicherlich noch nicht ausgeschöpft.

⁸⁸Potters *Thriller* ist eine feministisch-detektivische, sehr experimentelle Dekonstruktion der Opernhandlung von *La Bohème*. Auch männliche Regisseure haben gerade im Thrillergenre auf ambivalente Art aussagekräftige Filme über die gesellschaftliche Konstruktion der Weiblichkeit und die eigenen Obsessionen gedreht. Michael Powells *Peeping Tom* (1959) oder Hitchcocks *Vertigo* (1958) etwa lassen sich in diesem Sinn 'gegen den Strich' ansehen.

Bibliographie

- Barrett, Michèle, 1983: Das unterstellte Geschlecht. Umriss eines materialistischen Feminismus, Berlin
- Benjamin, Walter, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. 1935. In: Ders., *Werkausgabe*, Frankfurt/Main 1980, Bd. 2, S. 431-508
- Bovenschen, Silvia, 1976: Gibt es eine weibliche Ästhetik? In: *Ästhetik & Kommunikation* 25
- Brinckmann, Noll: Vorwort zu *Frauen und Film* 37, 1985
- Brinckmann, Noll: *Schwere Zeiten für Schauspieler. Beobachtungen zu "Heller Wahn" und "Der Schlaf der Vernunft"*. In: *Frauen und Film* 40, 1986
- Brückner, Jutta, Frauenkino - Kinogewalt. In: *Kürbiskern* 4, 1981
- Brunsdon, Charlotte, (Hg.), *Films For Women*, London 1986
- Burchill, Julie, *Girls on Film*, New York 1986
- Citron, Michelle u.a., *Women and Film. A Discussion of Feminist Aesthetics*. In: 13, 1978, S. 83-108
- Coward, Rosalind und J. Ellis, *Language and Materialism*, Boston und London 1977
- Coward, Rosalind, *The Story*. In: Dies., *Female Desire. Women's Sexuality Today*, London 1984
- de Lauretis, Teresa, *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. London, Basingstoke 1984
- de Lauretis, Teresa, *Ästhetik und feministische Theorie. Den Frauenfilm neu denken*. In: Silvia Eiblmayer u.a. (Hg.), *Kunst mit Eigen-Sinn. Aktuelle Kunst von Frauen*. München, Wien 1985, S. 201-205
- Doane, Mary Ann, *The 'Woman's Film. Possession and Address*. In: Doane u.a. 1984: S. 67-82
- Doane, Mary Ann, Patricia Mellencamp und Linda Williams (Hg.), *Re-Vision. Essays in Feminist Film Criticism*, Washington D.C. 1984
- Doane, Mary Ann, *Film und Maskerade. Zur Theorie des weiblichen Zuschauers*. In: *Frauen und Film* 38, 1985, S.4-19
- Donnerberg, Gabriele, *Warum 'Die Stille um Christine M.' kein patriarchalisches Erzählkino ist, obwohl theoretisch alle Bedingungen dafür erfüllt sind*. In: *Frauen und Film* 36, 1984, S. 61-72
- Donnerberg, Gabriele und Inge Hartweg, *Einleitung in Feminismus und Film*. In: Paech (Hg.) 1985, S. 149-166
- Eco, Umberto, *Einführung in die Semiotik*, München 1980
- Fehervary, Helen u.a., *From Hitler To Hepburn: A Discussion of Women's Film Production and Reception*. In: *New German Critique* 24/25, 1981/82, S. 172-185
- Frauen und Film* 1, 1974
- Freud, Sigmund, *Die Weiblichkeit* (1932), zit. nach ders., *Neue Folgen der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Frankfurt 1978, S. 91-110
- Gledhill, Christine, *Klute 1: A contemporary film noir and feminist film criticism*. In: Kaplan 1978, S. 6-21 (= Gledhill 1978a)
- Gledhill, Christine, *Klute 2: Feminism and Klute*. In: Kaplan 1978, S. 112-128 (= Gledhill 1978b)
- Gledhill, Christine, *Developments in feminist film criticism*, 1984. In: Doane u.a. 1984, S. 18-48
- Gramann, Carola und Heide Schlüppmann, *Frauenbewegung und Film. Die letzten 20 Jahre*, 1985. In: Lukasz-Aden, Strobel
- Haskell, Molly, *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. New York 1974

- Haskell, Molly, 1979: From Reverence to Rape. The Woman's Film. In: Gerald Mast und Marshall Cohen (Hrg.), *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, New York, Oxford 1979
- Johnston, Claire, *Women's Cinema as Counter-Cinema*. In: Dies. (Hg.) 1974: *Notes on Women's Cinema*, London 1974
- Johnston, Claire, Frauenfilm als Gegenfilm. In: *Frauen und Film* 11, 1977
- Johnston, Claire, 'Double Indemnity'. In: Kaplan 1978, S. 100-111
- Johnston, Claire, Das Subjekt der feministischen Film-Theorie/Praxis. In: Paech, S. 167-174
- Kaplan, E. Ann, The place of women in Fritz Lang's 'Blue Gardenia'. In: Kaplan 1978 (= Kaplan 1978a)
- Kaplan, E. Ann, *Women in Film Noir*, London 1978
- Kaplan, E. Ann, *Women and Film. Both Sides of the Camera*, New York, London 1983
- Kaplan, E. Ann, Ist der Blick Männlich? In: *Frauen und Film* 36, 1984, S. 45-60
- Kaplan, E. Ann, Feminist Film Criticism: Current Issues and Problems. In: *Studies in the Literary Imagination* 1, 1986, S. 7-20
- Koch, Gertrud, Was ist und wozu brauchen wir eine feministische Filmkritik? In: *Frauen und Film* 11, 1977
- Koch, Gertrud, Von der weiblichen Sinnlichkeit und ihrer Lust und Unlust am Kino. Mutmaßungen über vergangene Freuden und neue Hoffnungen. In: Gabriele Dietze (Hg.), *Die Überwindung der Sprachlosigkeit. Texte aus der neuen Frauenbewegung*, Neuwied 1979
- Koch, Gertrud, Psychoanalyse des Vor-Sprachlichen. In: *Frauen und Film* Nr. 36, 1984, S.5-10
- Kuhn, Annette, *Women's Pictures. Feminism and Cinema*, London 1982
- Lacan, Jacques, Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion. In: Ders., *Schriften I*, Frankfurt/Main 1975
- LeSage, Julia, Political Aesthetics of the Feminist Documentary Film. In: Brunsdon (Hrg.), S. 14-23
- Lukasz-Aden, Gudrun und Cristel Strobel, *Der Frauenfilm*, München 1985
- Mayne, Judith, Female Narration, Women's Cinema. Helke Sander's 'The All-Round Reduced Personality/Redupers'. In: *New German Critique* 24/25, 1981/82, S. 155-171
- Mayne, Judith, The woman at the keyhole: women's cinema and feminist criticism. In: Doane u.a. 1984, 49-68
- Mayne, Judith, Feminist Film Theory and Criticism. In: *Signs* 11, 1985, 11
- Mayne, Judith, Der primitive Erzähler. In: *Frauen und Film* 41, 1986, S. 4-16
- McCreadie, Marsha, *Women on Film. The Critical Eye*, New York 1983
- McGarry, Eileen, Dokumentarisch, Realismus und Frauenfilm. In: *Frauen und Film* 11, 1977
- Metz, Christian, The imaginary signifier. In: *Screen* 16, 1975, 2
- Mitchell, Juliet, *Psychoanalyse and Feminismus*. Frankfurt 1976
- Modleski, Tanja, Die Rhythmen der Rezeption: Daytime-Fernsehen und Hausarbeit. In: *Frauen und Film* 42, 1987, S. 4-12
- Mulvey, Laura, Visuelle Lust und narratives Kino (1978). In: Peter Gorsen u.a. (Hg.), *Frauen in der Kunst*, Frankfurt 1980
- Murphy, Jeanette, 'A Question of Silence'. In: Brunsdon (Hg.), S. 99-108
- Nölleke, Brigitte, *In alle Richtungen zugleich. Denkstrukturen von Frauen*, München 1985
- Paech, Joachim u.a. (Hg.) *Screen-Theory. Zehn Jahre Filmtheorie in England von 1971 bis 1981*, Osnabrück 1985
- Place, Janey, Women in film noir. In: Kaplan 1978, S. 35-67
- Rich, B. Ruby, Im Namen einer feministischen Filmkritik. In: Sara Lennox (Hg.), *Auf der Suche nach den Gärten unserer Mütter*. Neuwied 1982
- Rich, B. Ruby, From repressive tolerance to erotic liberation: 'Maedchen in Uniform'. In: Doane u.a., S. 100-130

- Rich, Ruby B, Anti-Porn. Soft Issue, Hard World. In: Brunsdon (Hg.), S. 31-43
- Sander, Helke, Feminismus und Film: "I like chaos but I don't know whether chaos likes me".
In: *Frauen und Film* 15, 1977, S. 5-17
- Schlüpmann, Heide, Die brüchige Haut. Zur Erotik des Zerfalls in Luchino Viscontis 'Der Leopard'. In: *Frauen und Film* 40, 1986, S. 30-36
- Seeßlen, Georg und Claudius Weil, Ästhetik des erotischen Kinos. Reinbek 1980
- Seiter, Ellen, Von der Niedertracht der Hausfrau und Größe der Schurkin. Studien zur weiblichen Soap-Opera-Rezeption. In: *Frauen und Film* 42, 1987, S. 35-61
- Silverman, Kaja, Dis-Embodying the female voice. In: Doane u.a., S. 131-149
- Simeth, Ursula und Ursula Holtgrewe, Anmerkungen zur feministischen Filmtheorie, Marburg (unveröff. Ms.) 1985
- Studlar, Gaylyn, Schaulust und masochistische Ästhetik. In: *Frauen und Film* 39, 1985, S. 15-39
- Werner, Paul und Uta van Steen, Rebellion in Hollywood. 13 Portraits mit Eigensinn. Frankfurt 1986
- Williams, Linda, When the woman looks. In: Doane u.a., S. 83-99

Ursula Simeth

Mae West

Men are all alike, married or single. It's their game. I happen to be smart enough to play it their way. You'll come to it.

Mit diesen Worten kommentiert Lady Lou/Mae West¹ den Selbstmordversuch eines jungen Mädchens in *She Done Him Wrong* (1933). Die unerfahrene Sally wollte sich aus unglücklicher, verratener Liebe zu einem verheirateten Mann das Leben nehmen: "A story so old it should have been set to music long ago." sagt Lady Lou resigniert und wissend. Im "Spiel" der Geschlechter sind die Frauen die ewigen Verlierer, es sei denn, sie eignen sich die Methoden, Schach- und Winkelzüge derjenigen an, die die Spielregeln vorgeben - und das sind die Männer, egal zu welcher Gesellschaftsschicht sie gehören. Nach ihren Vorlieben, Wünschen, Obsessionen hat die Frau sich zu richten, sie wird in Besitz genommen, wieder fallengelassen - sie ist Ware, Währung, Gebrauchsgegenstand, Wegwerfprodukt. Mae West, die in ihren Film- und Bühnenrollen ihre Lebensphilosophie, was die Geschlechter betraf, unverblümt zum Ausdruck brachte, kennt die Spielregeln genau. Das Spiel gefällt ihr, solange mit offenen Karten gespielt wird. Da die Männer aber immer im Vorteil sind - sie haben die besseren Karten und auch wenn sie falsch spielen, ist das Gesetz auf ihrer Seite - muß die Frau auf ihren Vorteil bedacht sein. Es gilt, in die Offensive zu gehen, sich zwar scheinbar auf das Spiel einzulassen, aber immer einen kühlen Kopf und die Kontrolle zu behalten.

Denn Mae West liebt die Unabhängigkeit noch mehr als die Männer, und da sie nicht nur überleben will, sondern auch ein Leben im Luxus

¹Wenn im folgenden von Mae West die Rede ist, so soll damit das Ensemble der von ihr in Filmen gespielten Figuren gemeint sein, der Frauentyp also, den sie als Star verkörperte. Handelt es sich um Aussagen zu einzelnen Filmen, so wird der Name der dort von ihr gespielten Figur genannt. - Dabei bleibt die Frage hier offen, inwiefern Mae West auch in ihrem Privatleben oder besonders in ihrem professionellen Auftreten, wie es damals für Stars üblich war, sich den von ihr gespielten Filmfiguren in ihren Verhaltensweisen angepaßt hat. "*Diamond Lil* gehört mir, auf meine bescheidene Art halte ich sie für klassisch. Ein bißchen wie *Hamlet*, nur komischer". Diese Aussage bestätigt, wie sehr die von Mae West konzipierten Figuren durch eigene Gedanken und Verhaltensweisen mitbestimmt sind. Zitat aus: Mae West. Greta Garbo (Reihe Film 16). München 1978, S. 72. - Im folgenden nicht näher nachgewiesene Zitate stammen aus Filmdialogen.

durchaus nicht verachtet, macht sie ihre erotische Ausstrahlung zu Kapital, ohne dabei ihre Autonomie aufzugeben, was ihr oft großen Ärger einbringt. Da sie aber *smart* ist und ein gutes Herz hat, geht sie zwar manchmal etwas ramponiert, aber im Grunde stets unbeschädigt und strahlend aus ihren Abenteuern hervor.

Dies ist der Rahmen, in dem sich weiblich libertines Verhalten in den 30er Jahren auf der Leinwand entfalten konnte. Als einige von Mae Wests Filmen jetzt im Fernsehen wieder zu sehen waren, wurde sie in den Ankündigungen als "Sexidol der 30er Jahre", als "männermordende Emanze", aber auch als "Schauspielerin, die in den 30er Jahren die weibliche Emanzipation auf das Nachdrücklichste vertreten hat", und als Ausnahmefrau, die "kein Phantasieprodukt männlicher Filmemacher war"², bezeichnet. Die feministische Filmkritik hatte bislang Probleme mit der Analyse von Mae Wests Frauengestalten. Sie sperren sich gegen das dort vorherrschende psychoanalytisch ausgerichtete Vokabular und wurden schnell als zutiefst im patriarchalen Diskurs verwurzelt abgetan. Im folgenden sollen demgegenüber die Ansatzpunkte für ein feministisches Vergnügen an den Filmen Mae Wests zum Ausdruck gebracht werden, was nicht heißen soll, daß sie als komplettes und bewußtes emanzipatorisches Programm interpretiert werden.

Emanzipation versus Gesellschaft

Mae Wests Karriere begann im Vaudeville Theater, der amerikanischen Music-Hall-Bühne, und sie schrieb sich, bestätigt durch den Erfolg, seit sie 30 war, ihre Stücke selbst. Diese waren dafür bekannt, daß sie jeweils Skandale auslösten. Ihr erstes selbst verfaßtes Stück *Sex* brachte Mae West sogar für acht Tage ins Gefängnis.

Hollywood, Anfang der 30er Jahre noch nicht ganz sicher in der Produktion von publikumswirksamen komödiantischen Tonfilmen, nutzte erfolgreiche Broadwaystücke aus und warb zugleich deren Autoren und Schauspieler ab. So kam Mae West wie viele andere zum Film.

Auch in ihren Filmen war Mae West Autorin und Darstellerin in Personalunion. Bei der Paramount, die sie 1932 für *Night after Night* unter Vertrag nahm, bestand sie nach Durchsicht des Drehbuchs darauf, sich ihren Part selbst zu schreiben. Im Falle einer Ablehnung bot sie an, alles bis dahin erhaltene Geld zurückzuzahlen und vom Vertrag zurückzutreten. Mit einer kleinen Nebenrolle in diesem Film schaffte Mae West auf Anhieb ih-

²Ansagetexte im Hessischen Rundfunk.

ren Durchbruch beim Kinopublikum. Daraufhin durfte sie eine Filmversion ihres erfolgreichen Bühnenstücks *Diamond Lil* schreiben. Unter dem Titel *She Done Him Wrong* war dies Mae Wests erster Hauptrollenfilm; er brach alle Kassenrekorde und rettete das Studio vor dem drohenden Bankrott. Die Paramount nahm sie daraufhin bis 1938 unter Vertrag. Für die folgenden Filme schrieb sie die Drehbücher nach den ihr von der Produktionsfirma angebotenen Vorlagen oder nach eigenen Ideen.

Sie hatte Einfluß auf die Auswahl der Regisseure, der Techniker und Ausstatter, von denen sie einige durch mehrere Filme begleiteten. Auch wurden ihre Wünsche bei der Besetzung der anderen Rollen berücksichtigt - so verhalf sie dem noch unbekanntem Cary Grant zu einer ersten großen Rolle in *She Done Him Wrong*. Alle ihre Filme für die Paramount können als individuelles Werk gesehen werden - weit mehr als bei anderen Stars ist ihre Person der dominierende Mittelpunkt. Adolph Zukor, Produktionsleiter bei der Paramount, erklärte ihre Beliebtheit folgendermaßen: "Mae West verkörperte das Wunschbild des Publikums der Krisenjahre, denn sie war eine energische, resolute Frau, immer Herrin der Lage"³. Sie zeigte, wie eine Frau sich in der Männerwelt behauptet, das Leiden und Verbitterung verweigert und die Attraktivität und Virilität der Männer genießt.

Zwar hatte sich das moralische Klima seit Ende der 20er Jahre, mit durch die Weltwirtschaftskrise und die anschließende "New Deal"-Politik bedingt, verändert. Die Vamps und 'flappers' des Stummfilms waren einer integrierenden Revision unterzogen worden, die Heirat wurde zum Endpunkt eines kurzen, romantischen Jungmädchentraums und die Ehe zur erstrebenswerten Schutz- und Versorgungseinrichtung proklamiert. Mit einem sicheren Gespür für die eigentlichen Sehnsüchte des Publikums konnte sich Mae West eine gewisse Zeit lang jedoch über die Diktate der Sittenwächter hinwegsetzen und machte nur beim obligatorischen Happy-End, das sie unweigerlich immer vor den oder in gefährliche Nähe zum Traualtar brachte, Konzessionen.

Oft werden die Angriffe der Moralisten, denen die Filme Mae Wests von Anfang an ausgesetzt waren, geschickt in die Filmhandlungen eingebaut und entweder ironisiert oder es wird versucht sie zu entkräften. In *Belle of the Nineties* (1934) singt Ruby Carter etwa zu der von der Straße heraufdringenden Gospelmusik, auf ihrem kleinen Balkon stehend, eine Anklage gegen den Rufmord und die Skandalmacherei, die gegen sie betrieben werden. Der Text: "I'm going to drown, down in those troubled waters that creeping round my soul..." ist an Gott adressiert, und es wird gefragt, ob sie dafür verantwortlich gemacht werden kann, daß sie von 'ihm'

³Zit. nach Jerzy Toeplitz, *Geschichte des Films 1855-1933*, Bd.I. München 1987, S. 673f.

so geschaffen ist, wie sie ist - die Leute hingegen behaupten, sie wäre eine Ausgeburt des Teufels: "Oh, Lord, am I to blame, must I bow my head in shame, if people go round scandalizing my name."

Trotzdem führte der Drahtseilakt zwischen dem von ihr selbst geschaffenen Mae West-Image und der Besänftigung der einflußreichen Sittenorganisationen und Zensurbehörden letztendlich zu ihrem Sturz vom Starhimmel. Als der Druck des katholischen Interessenverbandes, der *National Legion of Decency* und ab 1936 auch von der mächtigen Hearst-Presse auf das Hays-Office, der Selbstzensur-Behörde Hollywoods, immer stärker wurde und Mae Wests Filme nur noch stark zensiert in Umlauf kamen - ihr Name stand neben sechs anderen wie Garbo, Dietrich, Hepburn, Crawford, Astaire und Edward Arnold auf einer schwarzen Liste für Kinobesitzer, die sie als "Kassengift"⁴ brandmarkte - erneuerte die Paramount Mae Wests Vertrag 1938 nicht mehr. Ihr gespanntes Verhältnis zu Ernst Lubitsch, der seit 1936 Produktionschef der Paramount war, und der sie aufgrund ihrer starken Persönlichkeit, die den Regisseur fast ausschaltete, ablehnte, trug außerdem dazu bei, daß das Studio seinen Star verabschiedete.

Mae West drehte noch zwei Filme bei anderen Studios, aber ihre Filmkarriere war 1939 mit *My Little Chickadee* für die *Universal* faktisch beendet.⁵

Die erfolgreiche Schauspielerin und Drehbuchautorin war in den 30er Jahren einzig in ihrer Art. Sie spielte den unkomplizierten, bodenständigen, unmoralisch-witzigen Vamp, und ist höchstens noch mit Jean Harlow in einigen von deren besseren Rollen zu vergleichen. Beide Schauspielerinnen verkörpern den proletarischen Zugang zur Sexualität, aus der weder ein Märchen noch ein Mysterium gemacht wurde. Sinnlichkeit verband sich mit gesundem Menschenverstand und Geschäftssinn, darin war Mae West ganz das Geschöpf Brooklyns, wo sie aufwuchs, und sie machte nie einen Hehl aus ihrer proletarischen Herkunft.⁶ Im Gegensatz zu Jean Harlow kontrollierte Mae West jedoch wesentlich souveräner die Handlung und Inszenierung ihrer Filme.

⁴Eric Braun, "One for the boys". In: *films and filming* Nov. 1970, S. 40.

⁵Die drei Filme, in denen Mae West nach 1939 spielte, bauen auf den Mythos der Filme der 30er Jahre. Ein 'come back' wurde damit nicht ernsthaft versucht.

⁶Mae Wests Vater war Preisboxer, ihre Mutter Korsettmodell gewesen.

Mae Wests Inszenierung von Körperlichkeit und Sexualität

Mae West inszenierte Erotik mit allen Hilfsmitteln, die der Zeitgeschmack verlangte, den sie ihrerseits aber auch beeinflusste und prägte. Sie stilisierte sich zum Phantasieprodukt männlichen Begehrens, sie war die fleischgewordene Verführung. Kostbare, immer hautenge Roben, platinblondes Haar, Diamanten, Glamour, Zofen, applaudierendes Publikum gehören als feste Ausstattung zu den von ihr gespielten Figuren. Dies waren Frauen, zu deren Arbeit das Zur-Schau-Stellen ihres Körpers, ihrer Sexualität, gehörte: erfolgreiche Music-Hall-Sängerinnen, gefeierte Revue- oder Kinostars, begehrte Lebedamen der Halbwelt und sogar eine Löwenbändigerin im Zirkus. Mae West ist eine innovative Interpretin. In den Liedern, die stets Höhepunkte in ihren Filmen sind, mischen sich Jazz-, Blues-, Negro-Spiritual- und Honky-Tonk-Elemente. Die Anzüglichkeit der teils von ihr selbst verfaßten oder bearbeiteten Texte gehörte zu ihrem speziellen Markenzeichen.

Berühmt ist vor allem ihr Gang, der mit dem John Waynes verglichen wurde.⁷ Wiegend und zugleich etwas stelzend, mit der einen Hand ihr Kleid raffend, mit der anderen einen Spazierstock oder Sonnenschirm balancierend, fordert sie die Blicke der Männer heraus. Treppen sind feste Bestandteile der jeweiligen Innendekoration und Mae West bestand immer darauf, daß die Kamera ihr folgte, wenn sie eine Treppe hinaufstieg. Die Steigbewegung bringt das Hüftschwingen unter den figurbetonenden Kleidern besonders stark zur Geltung und oft verharret sie kurz auf dem Treppenabsatz um, von der erhöhten Position aus, triumphierende Blicke auf die ihr sehnsüchtig, hungrig nachstarrenden Männer zu werfen. Wenn sie stehenbleibt, hört sie nicht auf, ihren Körper leicht zu wiegen, oft stützt sie dabei beide Hände in die Hüften, fest und beweglich zugleich, Kraft und Selbstbewußtsein demonstrierend.

Mae West entsprach keinem im Hollywoodkino ihrer Zeit favorisierten Schönheitsideal. Ihre füllige Figur steht in starkem Kontrast zu den eher androgynen Schönheiten anderer weiblicher Stars der 30er Jahre, wie Greta Garbo, Marlene Dietrich, Katherine Hepburn - und auch zum biegsamen Körper Jean Harlows. Auch Mae Wests Gesicht ist nicht schön im klassischen Sinn, es ist zu rund, zu großflächig. Aber: "Ein Vamp muß nicht schön sein." sagt sie selbst, wohl wissend, daß es auf die selbstbewußte Inszenierung und die Persönlichkeit ankommt.⁸

⁷Peter W. Jansen, *Follow me - Wanderjahre mit Mae West* in: Mae West. Greta Garbo, S.53.

⁸Siehe Christa Maerker, *Von Mae bis September*, in: Mae West. Greta Garbo, S.87.

Deshalb sorgt sie dafür, daß die Dekorationen - es sind im wesentlichen Innenräume - ausschließlich als Kulissen für ihre Auftritte konzipiert werden. Die Präsenz Mae Wests wird durch eine Manipulation des Aktionstempos noch intensiviert: Ihre Bewegungen sind langsamer als das Spiel der anderen Schauspieler um sie herum. Der Blick des Publikums verweilt dadurch länger auf ihr als auf den anderen Personen, und nach ihren verbalen Gags wird ihm immer eine kleine Pause für die Entfaltung des komischen Effektes zugestanden.

Diese Präsentation, überwiegend von ihr selbst in Szene gesetzt, steht in deutlichem Gegensatz zur damals in Hollywood üblichen männlich-erotisierenden Inszenierung des weiblichen Körpers. Im Genre des Film-Musicals, zu dem auch einige von Mae Wests Filmen gehören, wurden Frauen überdies in der Rolle von Revue- oder Chorus-Girls als dressierte Masse gezeigt. Vor allem Busby Berkeley ist bekannt für seine Revueszenen, in denen Hunderte von Frauenbeinen/-armen/-rumpfen zu kunstvollen Mustern arrangiert werden. Die Kamera zeigt den weiblichen Körper in der Zerstückelung, als geometrisches Element der Choreographie, wobei die unschuldigen Posen der Mädchen dem Betrachter eine unschuldige Position suggerieren. Erotik wurde nicht offen, sondern auf eine Weise dargeboten, die den männlichen Zuschauer moralischer Skrupel entheben sollte.

Auch in Filmen von Mae West treten Chorus-Girls auf, die oft auf ihren Auftritt vorbereiten. Deren Darbietung ist in der Regel humorvoll und etwas dilettantisch, als ob sich der weibliche Körper gegen die perfekte Zurichtung sperrte. In *She Done Him Wrong* sehen die Mädchen nach ihrem Auftritt durch den Vorhang auf ihr Publikum und kommentieren die anwesenden Gäste. Ein labiles Gleichgewicht zwischen Betrachteten und Betrachtenden wird so zumindest versucht.

Mae Wests Präsentation von Erotik ist offensiv und gepaart mit Witz. Moralische Schranken werden von vornherein nicht anerkannt und die Leichtigkeit, mit der sich Mae West über sie hinwegsetzt, läßt auch den Zuschauer Unmoral genießen. Ihre Körpersprache ist offensiv, provozierend und immer kontrolliert. Wenn sie sich, ihrer Wirkung vollkommen bewußt, siegessicher dem Mann ihrer Wahl bis fast zum Körperkontakt näherte, war damit zugleich ein wohlkalkulierter Angriff auf alles, was bis dahin vorstellbar und erlaubt war, verbunden.

Die betont inszenierte erotische Vitalität wird auf der verbalen Ebene oft zur offenen Anzüglichkeit gesteigert und damit komödiantisch aufgelöst. Mit brillanter Schlagfertigkeit, Humor, Ironie und auch Zynismus wird die Moralheuchelei der Zeit aufs Korn genommen, das Balzverhalten und Imponiergehabe der Männer parodiert. Mae West ist ohne ihre Bühnenerproben, treffsicheren, witzigen, anspielungsreichen 'wisecracks' und 'one-liners' nicht zu denken. Bud, dem jungen Mechaniker in *Go West, Young*

Man (1936), der ihr in aller Unschuld und Naivität seine Erfindung im Schuppen zeigen will, antwortet sie: "I just love to see your model." - "A thrill a day keeps the chill away." ist eine weitere ihrer berühmten Lebensweisheiten im gleichen Film und in *My Little Chickadee* verabschiedet sie sich von ihrem Geliebten, dem 'masked bandit' mit den Worten: "Good bye, my fastest one."

In *Belle of the Nineties* persifliert sie das Vampklischee der Stummfilmzeit, wenn sie bei ihrem ersten Auftritt sowohl als Schmetterling, als auch als Vampir, Rose, Spinne und zum Abschluß als Freiheitsstatue posiert (zeitgenössische Filmkritiker bezeichneten sie in der letzten Pose als "statue of libido"). In dem die Posen begleitenden, von einem Mann gesungenen Liedtext wird sie als "american beauty" und "sweetheart of the nation" gefeiert, Bezeichnungen, die voll Ironie auf die frühen Filmstars Mary Pickford und Lillian Gish verweisen, die das Leitbild der bedrohten, kindlichen Unschuld verkörperten und deren erotische Ausstrahlung eher an das Pädophile im Mann appellierte. Gegen bürgerliche Doppelmoral wirkte Mae Wests vitale, vor Lebensfreude überschäumende Erotik befreiend - amerikanischer Pioniergeist und Geschäftssinn, der Freiheitsdrang des Westernhelden und eine offen gezeigte Sexualität, die nicht düster umschattet war, gingen erstmalig eine gelungene Symbiose ein.⁹

Ehe versus 'drifting'

Der Warencharakter von Sexualität und Erotik wird nicht verschleiert, sondern ausdrücklich betont. Mae West ist käuflich, wenn auch nicht für jeden und diese Käuflichkeit sichert die Eigenständigkeit und Unabhängigkeit der Anbieterin. Prostitution auf dieser Basis ist das weibliche Gegenstück zum männlichen Gangstertum. Sexuelles Vergnügen wird frei von Skrupeln und puritanischen Bedenken, aber auch von romantischen Illusionen und Sentimentalität, möglich und bejaht.

Auch wenn die kostbaren Diamanten ihr nicht als direkte Bezahlung für erwiesene Dienstleistungen gegeben, sondern immer in Huldigung an ihre Schönheit überreicht werden, so sind die Implikationen des Geschenks doch deutlich. Diamanten, das weiß Mae West, steigern den Marktwert ei-

⁹Vgl. dazu: Ästhetik des erotischen Kinos (Programm Roloff und Seeblen, Grundlagen des populären Films 7). Reinbek 1980, S.128ff.

ner Frau, bilden außerdem eine sichere Kapitalanlage¹⁰ und garantieren die Unabhängigkeit von unliebsamen Bindungen.

Denn "Men are my life" sagt Mavis Arden in der Ablendeinstellung von *Go West, Young Man* als Antwort auf einen Heiratsantrag ihres Managers Morgan. Die Betonung liegt aber auf dem Plural, und ihr Blick richtet sich in Erwartung kommender, offensichtlich außerehelicher Freuden verzückt in die Ferne. Sie liebt die Männer, aber auch ihre Freiheit und ein einzelner Mann kann auf die Dauer immer nur zu wenig oder zuviel sein. Auch wenn es in einigen Filmen zum Happy-End vor dem Traualtar kommt, so ist sie doch in der Rolle der Ehefrau und Mutter eigentlich unvorstellbar. Die Happy-Ends wirken deshalb eher wie scheinbar den Konventionen genügende Schlußgags, und Mae Wests zynische, doppeldeutige Dialoge verweisen viel häufiger auf die Kehrseite der Medaille des süßen Eheversprechens. Dafür einige Beispiele:

In *She Done Him Wrong* stellt sich heraus, daß der vermeintliche Captain der Heilsarmee Cummings (Cary Grant) eigentlich ein Polizist ist. Aber er bringt Lady Lou nicht ins Gefängnis sondern beraubt sie auf eine andere Weise ihrer Freiheit: durch die Ehe: "I'm going to be your jailor für a long time". Dabei nimmt er ihr mit ziemlicher Brutalität ihre kostbaren Diamantringe, die ihr Kapital und ihre Unabhängigkeit ausmachen, ab, um ihr einen Verlobungsring (mit einem sehr bescheidenen, kleinen Diamanten) an den Finger zu stecken. Statt als *Happy End* erscheint die Ehe als Strafersatz und der Mann als Bewährungshelfer: Der unmoralische Lebenswandel der Frau, der sie zunächst so begehrenswert machte, wird ihr 'vergeben' um den Preis ihrer Domestizierung und Unterwerfung.

In *Belle of the Nineties* nimmt Tiger Kid als selbstverständlich an, daß Ruby Carter aus Liebe zu ihm ihren bisherigen Lebensstil und Beruf aufgibt. "You want me to give up my art?" fragt Ruby entsetzt zurück und nach kurzem Überlegen kommt der Nachsatz: "Well, I have to if I like you enough". Die Ehe und ein Leben als gefeierter Revuestar vertragen sich nicht, aber während sie sich scheinbar der Konvention fügt, untergräbt sie mit ihrer Körpersprache und jedem ihrer weiteren Worte die Legitimität dieser Lebensregel.

In *Go West, Young Man* ist die Ehe das dominierende Thema. Mavis Arden, der große Kinostar, darf laut Vertrag fünf Jahre lang nicht heiraten, was ihr nicht schwerfiele, wäre da nicht ihr 'publicity man' Morgan, der auch noch jedes harmlose Rendez-vous zu verhindern sucht. Anlässlich eines von Morgan gestörten Tête-à-tête mit einem Politiker auf Wahl-

¹⁰Ein zur Zeit der soeben überstandenen Weltwirtschaftskrise sicher nicht abwegiger Standpunkt.

kampftournee läßt sie sich zu einem flammenden Plädoyer für die Ehe hinreißen: Jede unverheiratete Frau über 25 sollte vom Staat eine kostenlose Mitgift bekommen. Sehr geschickt wird das Thema 'Star-Image und Privatleben' ins Spiel gebracht. In der Eingangssequenz sieht man einen Ausschnitt aus einem Film, in dem Mavis eine 'drifting lady' spielt, also eigentlich ihr eigenes Mae West-Image parodiert. Sie lockt die Männer an, wie das Licht die Mücken, läßt sich aber auf keine feste Bindung ein. Am Schluß des Films im Film tritt sie vor das begeisterte Publikum und präsentiert sich als zurückgezogen lebender, naturverbundener einsamer Star, an dessen schlechtem Ruf allein der Produzent A. K. Greenfield schuld ist. Die folgende Filmhandlung zerstört dieses offizielle Bild und zeigt Mavis als ein vom Luxus verwöhntes und attraktive Männer schätzendes Geschöpf, das von Morgan tyrannisiert wird. Aber sie ist kein männermordender Vamp, sie ist nicht Lucretia Borgia mit dem Todesblick und dem Giftbecher, worauf im Film ironisch angespielt wird. Im Gegenteil, ihr eigenes Herz ist in Gefahr, als sie bei einem ländlichen Zwangsaufenthalt Bud Norton trifft, einen jungen, kräftigen Mechaniker, der sich um ihr liegengeliebenes Auto kümmert. Sie verbreitet kein Unglück, im Gegenteil, sie hilft den Männern, unterdrückte Sexualität auszuleben, d.h. sich selbst zu verwirklichen, wie sie Bud versichert.

Mae West und die Männer

Mae West sucht sich ihre Favoriten immer selbst aus und sie läßt es nie zu, daß sich dieses Verhältnis einmal umkehrt. So weist Ruby Carter in *Belle of the Nineties* den Spielclubbesitzer Ace La Mont zurück, der glaubt, sie mit dem Arbeitsvertrag ganz gekauft zu haben. Sie kontert seine 'Liebeserklärung', bei der er die Schönheit ihrer einzelnen Körperteile preist: "I must have you, your golden hair, your fascinating eyes, ... your form divine" mit der zynischen Bemerkung: "Wait a minute, is this a proposal or an inventory?" Doch zur radikalen Zurückweisung kommt es selten, vor allem nicht bei Männern, von denen sie finanziell abhängig ist, stets läßt sie sie in der Hoffnung, sie könnten einmal doch noch erhört werden.

Um ihre Sexualität in Kapital umzusetzen, sucht sie sich zahlende Liebhaber, wie etwa Gus Jordan, den behäbigen, älteren Barbesitzer in *She Done Him Wrong*. Alte, aber zahlungskräftige Männer, die sich der Illusion hingeben, sie könnten für eine junge, schöne Frau, abgesehen von ihrem Geld und ihrem Einfluß, auch sonst noch interessant sein, werden bedenkenlos instrumentalisiert, und es wird ihnen eine Komödie vorgespielt, bei der sie nichts zu lachen haben. Gus Jordan muß ihre Gunst mit Diamanten bezahlen, aber Lady Lou denkt nicht daran, seinetwegen auf jüngere, at-

traktivere Männer zu verzichten. In *My Little Chickadee* schafft es Twillie (W. C. Fields), der ältere, trottelig-gerissene Hochstapler nicht, ins Schlafzimmer seiner vermeintlichen Ehefrau Flower Belle vorzudringen, geschweige denn, sie "auszuwickeln": "She hasn't been unwrapped yet", beklagt er sich bei seinem Indianergehilfen. Beharrliches Drängen wird drakonisch bestraft: Einmal legt ihm Flower Belle eine Ziege ins Bett, das andere Mal landet er als der vermeintliche 'masked bandit' am Galgen.

Das Lachen geht auf Kosten der alten Männer, die, überzeugt von ihrer imponierenden Männlichkeit, es sich gefallen lassen müssen, daß aus ihnen Narren gemacht werden. Dabei macht Mae West das Bild der schwachen Frau, die auf Beschützer angewiesen ist, lächerlich, denn es gibt keinen Mann, vor dem sie Angst hätte. So mokiert sie sich auch in *My Little Chickadee* über das Angebot Mr. Badgers: "Every man I meet wants to protect me. I can't figure out what from." Wenn aber Rivalität unter den Männern ausbricht, ist es sicherer, auf der stärkeren Seite zu stehen, ohne sich dabei korrumpieren zu lassen.

Es gilt also, die ökonomisch abgesicherte Kontrolle der Männer über die Frau zu unterlaufen, ohne sich dabei um das Vergnügen am männlichen Körper zu bringen. Mae West ergreift von Anfang an die Initiative, wenn ein Mann ihr gefällt. In Umkehrung des tyischen Rollenverhaltens mustert sie gutgebaute Männer mit prüfenden Kennerinnenblick - immer von unten nach oben - auf ihre 'Tauglichkeit' hin, und schnurrt und gurrts vor körperlichen Behagen, wenn die Prüfung zu ihrer Zufriedenheit ausfällt. Ihr Blick, wenn er prüfend über den Mann ihrer Wahl gleitet, bleibt für einen langen Moment nach oben gerichtet stehen, sie wiegt sich mit einem alles verheißenden Lächeln, den Sinnesgenuß schon vor-verspürend.

Entzückt über die eigenen erotischen Avancen, drängt sie die Männer ganz und gar in die Rolle des zu begehrenden, erotischen Objekts, in der sie sich unter Umständen recht unbehaglich fühlen. Mae West gibt bei Männern körperlichen Vorzügen den Vorrang gegenüber intellektuellen Fähigkeiten - denn "schlau bin ich selber", stellt sie in *Belle of the Nineties* fest. Schüchterne Männer, die aber ebenso wie ihre anderen Favoriten immer groß und kräftig sein müssen, behandelt sie so, wie sonst unschuldige, naive, sich 'zierende' und 'zimperliche' junge Mädchen von 'erfahrenen' Männern behandelt werden. Als Mavis in *Go West, Young Man* auf den unverdorbenen, jungen und muskulösen Naturburschen Bud aufmerksam wird, läßt sie ihre Augen anerkennend auf seinem straffen Po ruhen, schlägt beim Tanzen den Rhythmus auf diesem Körperteil mit, sagt ihm, als er sie zu steif im Arm hält: "Honey, ... relax a bit" und bewundert seine Muskeln und seine vollen Haare. Ähnlich ergeht es auch Cummings in *She Done Him Wrong*, dem Lady Lou, als er ihren eindeutigen Angeboten und Einladungen - "Come up and see me sometime" - ausweicht, offen ins Ge-

sicht sagt: "You can be had, too". Später, als er verschüchtert bei ihr im Zimmer sitzt, fordert sie ihn auf: "Loosen up, unbent. you feel better".

Mae West ist ehrlich und läßt die jeweiligen Favoriten über ihre Promiskuität nicht im unklaren. Es ist die Naivität der Männer, wenn diese glauben, sie ausschließlich 'besitzen' zu können: Auf Captain Cummings mitleidige Frage: "Hasn't a man yet made you happy" antwortet Lady Lou ohne Zögern: "Sure, lots of times." Auch dann, wenn sie auf ihre Treue hin ausdrücklich befragt wird, bleibt sie stets formell aufrichtig: Dem in dieser Hinsicht beunruhigten 'masked bandit' in *My Little Chickadee* versichert Flower Belle: "You are the only man in my life right now" - die Betonung liegt dabei allerdings auf "right now". Es gibt nämlich in diesem Film auch noch den jungen, gutgebauten Mr. Carter, den idealistischen Zeitungsherausgeber, der für Gesetz und Ordnung eintritt. Belle verspricht beiden Männern alles und nichts und auf Carters Einwand: "You can't marry both of us." antwortet sie bedauernd: "I know, that's the trouble." In der Schlußsequenz, in der beide Männer davon ausgehen, sie seien auserwählt, und sie besitzergreifend am Arm festhalten, macht sie sich sehr resolut von ihnen frei und erklärt ihnen von ihrer etwas erhöhten Position aus (sie steht eine Stufe höher als die Männer auf der Treppe), was sie zu tun haben: "Anytime you've got nothing to do that's the time to do it. Come up and see me...".

Männerrituale um den alleinigen Besitz einer Frau, wie auch die Eifersuchtsszene zwischen Rico und Philip in der Kinosequenz in *Go West, Young Man* werden so jeweils ins Lächerliche und Absurde gewendet.

Trotz der Unbeständigkeit ihres Begehrens verhält sie sich Männern gegenüber loyal. In *She Done him Wrong* versteckt sie den Gauner Chick vor der Polizei, obwohl er sie aufgrund seiner maßlosen Eifersucht bedroht, und in *My Little Chickadee* schießt sie Twillie, der sie ständig mit seinen vermeintlichen Ansprüchen als Ehemann belästigt, vom Galgen los, als er unschuldig gehängt werden soll. Sie ist edel genug, einen Mann aufzugeben, wenn dies für seine Karriere besser ist, oder wenn sie davon überzeugt ist, daß eine andere Frau ältere und berechtigte Ansprüche hat. Aber so wie sie spontan und wenig nachtragend den Männern aus der Not hilft, so zögert sie nicht, mit gleicher Münze heimzuzahlen.

Mae West und die Frauen

Ebenso ungewöhnlich wie das unverhohlenen vorgebrachte weibliche Begehren am 'Objekt' Mann ist die solidarische Haltung Mae Wests anderen Frauen gegenüber. Auch wenn es ihr von einer Position der Stärke - sie ist die begehrteste von allen und kann unter ihren Anbetern auswählen -

aus leichtfällt, gelassen auf die Mißbilligung der 'anständigen' Frauen oder auf die Eifersuchtsausbrüche von Rivalinnen zu reagieren, so ist Mae Wests Warmherzigkeit und ihr kameradschaftliches Verhalten Geschlechtsgenossinnen gegenüber im Hollywoodfilm außergewöhnlich.

In *Belle of the Nineties* rettet Ruby Carter Molly aus dem brennenden Spielcasino, obwohl diese aus verschmähter Liebe zu Ace LaMont stets mit Ablehnung und Eifersucht auf sie reagierte. In *My Little Chickadee* verzeiht Flower Belle der gehässigen, altjüngferlichen Klatschbase Mrs. Gideon, die sie wegen ihres Verhältnisses zum 'masked bandit' an den Galgen bringen wollte, als diese sich bei ihr letztendlich entschuldigt, großmütig mit den Worten: "That's allright, honey. you did your best." Sie versteht die Haltung der verbitterten Frau, die voll Haß auf ihre 'Unmoral' reagiert und die Fahne der öffentlichen Moral hochhält. Mae West weiß, daß diese öffentliche Moral Ursache für weibliche Verhärtung und Konkurrenzverhalten unter Frauen ist, und nimmt folglich die Moral und nicht ihre Vertreterinnen aufs Korn. Aus diesem Grund versteht sie die Aggressivität und Angst der Frauen, die um ihre Männer fürchten. Sie verachtet nicht Molly, sondern Ace LaMont, der mit ihren Gefühlen spielte, sie gewissenlos ausbeutete und dann fallen ließ.

In *She Done Him Wrong* nimmt sich Lady Lou der selbstmordgefährdeten jungen Sally an und gibt ihr Ratschläge, wie künftig Unglück mit Männern zu vermeiden sei: indem frau sich nicht sentimental, romantischen Gefühlen hingibt, sondern die Männer richtig einzuschätzen lernt und dabei Vergnügen an der Sexualität mit ihnen findet. Sie muntert Sally auf, es ihr gleichzutun (d.h. das Spiel der Männer gewinnbringend mitzuspielen), und als Sally über eine Anzüglichkeit zwischen Lady Lou und ihrem schwarzen Mädchen Pearl lacht, ist Lady Lou zufrieden: "That's the spirit, sister."

'Sister' ist ein häufig gebrauchtes Wort Mae Wests anderen Frauen gegenüber, die sie selten als Konkurrentinnen beim Kampf um die Männer begreift. In der Regel sieht sie andere Frauen als Verbündete und Mitstreiterinnen im Kleinkrieg gegen die Dominanz der Männer. Der beste Mann ist die schlechteste Frau nicht wert: diese Feststellung einer jungen Frau aus *My Little Chickadee* drückt ihre Meinung aus. Die schwesterliche Verbundenheit wächst aus dem Wissen um die Unterlegenheit der Frauen beim Spiel der Männer, und daraus erwächst die Verpflichtung zu loyalen Verhalten untereinander. Deshalb ist es auch eines von Mae Wests Prinzipien, keiner anderen Frau den Mann wegzunehmen. Ihrer Zofe rät Ruby Carter: "Leave the husbands alone and get yourself a single man." Nur scheinbar dieser Maxime widersprechend handelt etwa Lady Lou in *She Done Him Wrong*, wenn sie sich auf Sergejs Avancen einläßt, obwohl dieser damit seine Geliebte, die eiskalt berechnende Russian Rita, hintergeht. Als

diese sie zur Rede stellt, reagiert Lady Lou gelassen und schickt Sergej, der sich offen zu ihr bekennt, aus dem Zimmer, um die Sache unter Frauen auszutragen. Russian Rita, die im Laufe des Streits Lady Lou heimtückisch mit einem Stilett angreift, tötet sich im folgenden Handgemenge selber. Sie stürzt in ihr eigenes Stilett und versetzt Lady Lou damit in aufrichtiges Entsetzen.

Auch in *Go West, Young Man* sieht es lange Zeit so aus, als hätte Joyce nicht die geringste Chance gegen Mavis Arden. Aber diese ist durch ihr Verliebtsein selbst in eine Identitätskrise geraten, die sie ihrem Prinzip vorübergehend untreu werden läßt. All dies wird sehr spielerisch und selbstironisch inszeniert, und nach einem großmütigen Verzicht auf Bud kehrt Mavis wieder zu ihrer alten Lieblingsrolle, der 'drifting lady', zurück.

Das Publikum bei Mae Wests Bühnenauftritten in ihren Filmen steht stellvertretend für das Music Hall-Publikum der 90er Jahre oder das Kino-Publikum der 20er und 30er Jahre und repräsentiert daher in erster Linie das gesellschaftliche Spektrum unterhalb des Bürgertums. Auffallend viele Frauen dieser Schichten sind da zu sehen, die Mae Wests Erscheinung als Edel-Prostituierte und ihre Neigung zum Männerkonsum tolerieren bzw. sich sogar mit ihr identifizieren. In *She Done Him Wrong* wird Lady Lou mit einer Sequenz eingeführt, die klar verdeutlicht, welche Frauen dies sind, und welche Frauen sie ablehnen. Einige ältere Frauen aus der Oberschicht - wie an ihrer Kleidung zu erkennen ist - wenden sich empört ab, als Lady Lou in einem offenen Wagen vorbeifährt. Für ihre restriktive Sexualmoral ist Lady Lou, die nur Heiterkeit und physisches Wohlbehagen verspricht, eine ständige Provokation. Eine ärmliche Frau mit einem Kind hingegen bedankt sich bei Lady Lou, als diese in die Bar eintritt, für eine erwiesene Wohltat und preist sie als "a very fine woman". Mae Wests offen ausgespielte Erotik und ihre Warmherzigkeit mußten dem Publikum, dem diese Eigenschaften als traditionell unvereinbar erschienen, erst mit solchen holzschnittartigen Bildern nahegebracht werden.

Gerade für Frauen aus dem proletarischen Milieu, deren Verhältnis zur Sexualität immer schon pragmatischer war (sein mußte), und deshalb auch unverkrampfter, konnte Mae West zum Idol werden. Für sie hatte die Wahrung der Jungfräulichkeit nicht den gleichen Stellenwert wie für die unverheirateten Mädchen des Bürgertums, deren Keuschheit ihren Marktwert bestimmte.

In *Go West, Young Man* vertreten geradezu programmatisch vier Frauen, auf die Mavis Arden in der Landpension *The Haven* trifft, die verschieden weiblichen Sozialcharaktere und Bewußtseinslagen. Das Hausmädchen Gladys ist völlig in Tagträumen verloren, die überwiegend um ihr Idol Mavis Arden kreisen; Aunt Kate, die ältere, unverheiratete Schwester der Inhaberin Mrs. Struthers, versteht Gladys' Schwärmerei bis zu einem

gewissen Grad und ist voll Verständnis für die Irrungen des Herzens, denn in ihren jungen Jahren hat sie sich aus falschem Stolz selbst um ihr Glück gebracht, wie sie Joyce eingesteht. Joyce, die gutbürgerlich erzogene Tochter von Mrs. Struthers hat nur Augen für Bud, und will damit zum Leidwesen von Mrs. Struthers eine Verbindung, die unter ihrem gesellschaftlichen Status liegt. Mrs. Struthers selbst ist die verhärmte, verarmte Großbürgerliche, die aufgrund widriger Umstände nun gezwungen ist, sich mit dem Pensionsbetrieb durchzuschlagen. Sie steht, wie auch ihre Tochter Joyce, für Sexualunterdrückung, und sie hat keinerlei Verständnis für Gladys und auch Aunt Kates Flausen. Gladys und Aunt Kate lassen sich im Verlauf des Films sogar dazu hinreißen, Mae Wests berühmten, hüftschwingenden Gang - eine Hand an der Hüfte, die andere am Hinterkopf - nachzuahmen. Mavis Arden stiftet in der Pension einige Aufregung, läßt die Bewohner aber glücklicher zurück, als sie sie vorgefunden hat.

Mae West hat in ihren Rollen oft eine schwarze Zofe an ihrer Seite. Das hierarchische Verhältnis bleibt unhinterfragt und hat in der klischeehaften Präsentation der schwarzen Frauen (diese sind immer sehr dick und gemütlich bzw. faul, haben aber eine gewisse Bauernschläue) auch rassistische Elemente, die für 'komische' Situationen bemüht werden.¹¹ Ruby macht sich z.B. nicht über Jasmine lustig, als diese nicht weiß, wer Shakespeare ist. Auf ihre Frage: "Who is this Mr. Shakespeare?" reagiert Ruby diplomatisch, indem sie ihn als einen ihrer ehemaligen Liebhaber ausgibt: "That was before you came with me", was Jasmines seelisches Gleichgewicht wieder herstellt. Auf der ideologischen Ebene des Films geht der Scherz natürlich doch auf Kosten der Schwarzen, über deren Naivität gelacht werden soll.¹²

Die schwarzen Frauen sind aber auch Vertraute, Beraterinnen und übernehmen oft die geradezu klassische Rolle des ironisch, listig kommentierenden und komplizenhaften 'fools'. Ein typischer Dialog aus *Belle of the Nineties*: Ruby Carter Im Zorn über Tiger Kid): "If he were the last man I met, I wouldn't...". Jasmine (in ironisch lachendem Ton): "The last man?"

¹¹ Im Gegensatz zum Rassismus gegen Schwarze ist der Rassismus gegen Indianer wesentlich offener. In *My Little Chickadee* metzelt Flower Bell eigenhändig eine ganze Indianerhorde ab und die Rassenpolitik in diesem Film wird besonders deutlich, wenn Twillie seinen roten Diener-Sklaven ständig erniedrigt, brutal schlägt und wie ein Tier behandelt und dies als komischer Effekt verkauft wird. Die Harmonie zwischen Schwarz und Weiß dagegen wird besonders in *Belle of the Nineties* beschworen, für den auch Duke Ellingtons Orchester verpflichtet wurde. Der Blues wird hier zum verbindenden Element zwischen den Rassen.

¹² Mae West macht ihre eigene mangelhafte Bildung allerdings auch oft selbst zum Anlaß von Komik, so etwa, wenn sie in *My Little Chickadee* als Aushilfslehrerin vor eine Horde halb-wüchsiger Jungs tritt und versucht, diese zu unterrichten. Auch in ihren anderen Filmen verweigert sie sich bürgerlicher Bildung und Sprache und hält am 'vulgären' Straßensprache fest.

Ruby Carter: "Maybe I'm taking a little too much territory." (beide lachen). In bezug auf die Männer sprechen Herrin und Dienerin stets die gleiche Sprache und handeln als Verbündete.

Mae West und die feministische Filmtheorie

Wie bereits erwähnt, wurde Mae West von der feministischen Filmkritik - auch hier wurde die anglo-amerikanische Position von den deutschen Theoretikerinnen übernommen - als "die sexistischen Ideologien und deren sozialpsychologisches Fundament" stützend¹³ angesehen. Gertrud Koch verweist auf die verborgenen, latenten Bedeutungen von Mae Wests Frauengestalten - die sie leider nicht näher beschreibt -, die diese Behauptung rechtfertigen. Daß Mae Wests Kinofiguren sich ihre Männer selbst aussuchen, ist ihr nicht Beleg genug dafür, in ihnen emanzipierte Frauen zu sehen. Emanzipatorische Ansätze allein auf dieses Merkmal zu reduzieren, sei eine "empirische Verkürzung". Die "verborgenen, latenten Bedeutungen", auf die Gertrud Koch nur mysteriös verweist, beschrieb Claire Johnston:

"Worauf die Fetischisierung des Stars tatsächlich hinweist, ist eine kollektive Phantasie, in deren Mittelpunkt der Phallus steht. Das ist besonders interessant, wenn wir Mae West betrachten. Viele Frauen haben in ihrer Parodie des Star-Systems und ihrer verbalen Aggression den Versuch hineininterpretiert, die männliche Dominanz im Film zu unterminieren: Sehen wir aber genauer hin, so entdecken wir viele Spuren von Phallusersatz in ihrer Erscheinung, die genau das Gegenteil andeuten. Schon ihre Stimme ist stark männlich, macht auf das Fehlen eines Mannes aufmerksam und etabliert eine Zweiteilung in männlich/nicht männlich. Die charakteristisch phallische Kleidung hat fetischistische Elemente. Das weibliche Element, das eingeführt wird, drückt ödipale männliche Phantasie aus. (...) das Erscheinungsbild Mae Wests stimmt auf einer unbewußten Ebene vollständig mit der sexistischen Ideologie überein und untergräbt in keiner Weise bestehende Mythen, sondern bestärkt sie."¹⁴

Diese argumentative Kreisbewegung wird von Laura Mulveys Aufsatz "Visual Pleasure und Narrative Cinema"¹⁵ abgeleitet und auch von Ann Kaplan übernommen. Kaplan beschreibt das Phänomen des Phallus-Fetischismus der Männer wie folgt:

¹³Gertrud Koch, Von der weiblichen Sinnlichkeit und ihrer Lust und Unlust am Kino. Mutmaßungen über die vergangenen Freuden und neue Hoffnungen. In: Gabriele Dietze (Hg.), Die Überwindung der Sprachlosigkeit. Neuwied 1979, S. 121. Vgl. dazu auch den Hauptaufsatz in diesem Heft.

¹⁴Claire Johnston, Frauenfilm als Gegenfilm. In: *Frauen und Film* 11, 1977, S. 12f.

¹⁵In: Peter Gorsen u.a. (Hg.), *Frauen in der Kunst*. Frankfurt/Main 1980

"... die Kamera fetischisiert (unbewußt) die weibliche Form, indem sie sie phallus-ähnlich darstellt, um so die Bedrohung durch die Frau abzuschwächen. Das bedeute, daß der Mann 'die repräsentierte Figur selbst in einen Fetisch umwandelt, so daß sie eher ein Gefühl der Bestätigung als der Gefahr vermittelt'."¹⁶

Dieser Argumentation entgeht, wie fast grundsätzlich bei der psychoanalytisch orientierten feministischen Filmtheorie, die weibliche Zuschauerin, bzw. es wird impliziert, daß diese sich selbst völlig entfremdet, den Blick der Männer übernimmt. Mae West selbst wird als hilfloser Manipulationsgegenstand sexistischer Ideologie gesehen, die auf komplizierten Umwegen zum Phallusersatz stilisiert wurde, um beruhigend auf Männergemüter einzuwirken, die ansonsten das Kino aus Furcht vor dem gefährlichen, weiblichen Genital wahrscheinlich für immer gemieden hätten.

Hier wird deutlich, wie die psychoanalytische Interpretation gegenläufige Diskurse, wie etwa Mae Wests strikte Verweigerung der Unterwerfung unter das Diktat männlicher Sexualökonomie, oder ihr solidarischer Verhältnis zu ihren Geschlechtsgenossinnen, zuschüttet. Ebenso wird außer acht gelassen, daß Mae West eine der ganz wenigen Frauen war, die den Kampf mit ihrer Produktionsfirma in Hollywood wagten und weitgehend gewannen. Sie konnte ein ihrer Vorstellung entsprechendes Frauenbild auf die Leinwand bringen, das die Parodie der eigenen Inszenierung miteinschließt und wesentlich differenzierter ist, als die feministische Filmkritik es bislang zu sehen willens war. Der Filmwissenschaftler und Produzent James Monaco weist darauf hin, daß ein Vergleich der Filme der 30er Jahre mit denen der 60er und 70er Jahre ergeben würde, "daß trotz des erwachten Bewußtseins der Frauen im Film erst jüngst die Intelligenzstufe der Sexualpolitik aus der Mitte der 30er Jahre erreicht wurde", und daß diese ein Bild "von Intelligenz, Unabhängigkeit, Sensibilität und gleichberechtigte Sexualität" prägte, wie man es später selten sah. James Monaco sieht Mae West zwar im Gegensatz zu Katherina Hepburn, Bette Davis, Barbara Stanwick u.a. als vorwiegend männliches Phantasiebild, und mißverstet dabei ihre Rollenparodie, gesteht ihr aber immerhin ein "gewisses Maß Unabhängigkeit und eine Prise Ironie" in ihren "stereotypen Rollen" zu.¹⁷

Natürlich ist Mae West nicht als Vorkämpferin des Feminismus, mit all seinen politischen Implikationen, zu vereinnahmen, und die englische Schriftstellerin und Kulturkritikerin Angela Carter wird Mae West noch am

¹⁶E. Ann Kaplan, Ist der Blick männlich? in: *Frauen und Film* 36, 1984, S. 47

¹⁷James Monaco, *Film Verstehen*. Reinbeck 1980, S. 246.

ehesten gerecht, wenn sie sagt. "... she represents a sardonic disregard of convention rather than a heroic overthrow of taboo."¹⁸

Daß dieses höhnische Mißachten der Konvention ausreichte, ihre Filmkarriere schließlich doch zu zerstören, zeigt, wie empfindlich ein Teil der Männergesellschaft auf einen Regelverstoß reagierte. Ihre scharfzüngige Kritik an der herrschenden Moral, ihre überlegene Haltung, die weiblichen Masochismus sogar noch in den Filmtitel umkehrte: "She Done Him Wrong", oder in einen Imperativ verwandelte: "Go West, Young Man", und ihre offensive Erotik, gepaart mit Lebenslust, waren mehr, als die Zensur erlauben konnte. Dieser beugte sich letztendlich sogar die mächtige Produktionsfirma Paramount, die nach wie vor gut an ihrem Star verdiente.

Maßgeblich für die Wirkung Mae Wests in den 30er Jahren und bis heute waren ihre Dialoge, mit denen sie für sich selbst und für die Frauen spricht. Die darin zum Ausdruck gebrachte erotische Freizügigkeit stand für Freiheit und geistige Unabhängigkeit, für eine ungebrochene Kraft, die auch Frauen begeisterte. In ihrer Autobiographie sagt Mae West über Marilyn Monroe, daß auch diese wesentlich mehr erreicht hätte, "wenn sie sich eigene Texte geschrieben hätte."¹⁹

¹⁸ Angela Carter, *The Sadeian Woman*. London 1979, S. 61f.

¹⁹ Christa Maerker *Von Mae bis September. Ein nicht ganz ordentliches Alphabet*, in: Mae West. Greta Garbo, S. 70

Martina Wiemers

Lulu macht's möglich

"Es gibt heute nicht mehr viele Träume. Früher mal, da haben die Kinder Horatio Alger-Bücher gelesen und gemeint, sie würden später U. S. Steel gründen oder sonst was Tolles erreichen. Jetzt träumen sie höchstens davon, Filmregisseur zu werden oder Rockstar."¹

Jonathan Demme ist Regisseur geworden, und zwar einer, der mit einem Bein in der großen Traumfabrik steht und mit dem anderen außerhalb des kommerziellen Systems. Als Verkäufer in Joseph Levines Werbeabteilung war er zu Roger Cormans "New World Pictures" gekommen, wo er aus der Werbung über das Schreiben von Drehbüchern zur Regie aufstieg. Ein Produkt der "Corman-Schule" also, die vor ihm Coppola, Bogdanowich und Scorsese hervorgebracht hat. Corman hat seinem Zögling eine unmißverständliche Grundregel mit auf den Weg gegeben: "Immer und pausenlos das Auge stimulieren. Wenn das Auge nicht stimuliert ist, folgt das Gehirn nicht."² Demmes Filmografie zeigt nun aber, daß er eine Leidenschaft für Filme hegt, die sich jenseits der Cormanschen Tugenden bewegen. Große Studioproduktionen wechseln sich ab mit experimentellen Arbeiten. Unabhängig von der Größe des Produktionsvolumens scheinen ihn zwei Themen dauerhaft zu beschäftigen. Das eine ist das Leben unter den Bedingungen des american dream, das Leben von Außenseitern, Rebellen, die sich an diesem Traum abarbeiten und an ihm scheitern oder ihn verwerfen. Das andere ist die Musik.³ Durch *Stop Making Sense* (1984), den Musikfilm

¹Bruce Bendinger, Werbefachmann, in: Studs Terkel, *Der amerikanische Traum*. Berlin 1981, S. 265. - Horatio Alger-Bücher waren Jungenbücher, die Tugend, Fleiß und den Willen zum Erfolg predigten. Zwischen 1867 und 1899 schrieb Alger über 100 Bücher, die in Reihen von 8-10 Bänden erschienen (*Ragged-Dick-Serie*, *Luck and Pluck-Serie*, *Tattered Tom-Serie* u.a.). Ihre Helden - kleine Schuhputzer, Zeitungsjungen oder Straßenmusikanten - stiegen allesamt in ihrem Leben die Erfolgsleiter nach oben und wurden zu Symbolen der sprichwörtlichen "rags for riches". Vgl. Cornelia Meigs (Hrg.), *A Critical Hinstory of Children's Literature*. New York 1953, S. 239.

²Michel Henry und Hubert Niogret, Entretien avec Jonathan Demme. In: *Positif* 335, Jan. 1989, S. 24-32. Das Zitat S. 28 (Übers. M.W.).

³Genauere Angaben zu Demmes Arbeiten sind in dem erwähnten Interview in *Positif* nachzulesen. Interessant ist die Geschichte des Dokumentarfilms *Haiti, Dreams of Democracy*

über die "Talking Heads", wurde Demme in Europa bekannt. *Something Wild* (1986), der hier zur Diskussion stehende Film, verquickt als kommerzielle Produktion die Demmeschen Themen mit der Cormanschen Grundregel. Das Resultat ist Unterhaltung pur, eine Mischung von Versatzstücken aus Witz, Spannung, Überraschungen, Musik und Gewalt, die den Reizpegel des Zuschauers ständig an der oberen Grenze aussteuert. Die beiden Grundbausteine der Geschichte sind - unabdingbar - "boy meets girl" und eine Ausstiegsfantasie: "einmal raus aus dem Alltag".

Die Grundstruktur ist einfach gestrickt, sie bezieht ihre Wendungen und Schleifen aus dem Anliegen, möglichst viele derzeit ausmachbare "Sehbedürfnisse" zu befriedigen. Lulu und Charly, die beiden Protagonisten, sind auf Gegensatz angelegt. Er ist durch sein Outfit als Stütze der Gesellschaft ausgewiesen: gediegene Kleidung, Regenschirm, Tageszeitung, und, als berufliche Accessoires, Taschenrechner und Büropieper. Lulu erscheint, ihrem Namen alle Ehre machend, mit einer Louise-Brooks-Frisur, in bedrohlichem Schwarz, mit unzähligen Ketten, Ringen und Armreifen behängt. Sie entführt ihn aus seinem Alltag, konfrontiert ihn in atemberaubendem Tempo mit für ihn völlig neuen, verbotenen Lebensbereichen - Ketten-Sex und Mini-Crime. Man kommt sich näher: Charly gewinnt zunehmend Spaß an diesen kleinen Abenteuern, Lulu zeigt sich in einem konventionelleren Licht. Ihre beginnende Liebe wird auf die Probe gestellt durch das Auftauchen Rays, der Lulus rechtmäßiger, aber krimineller Ehemann ist. Er holt sich Lulu zurück, aber nicht für lange, denn Charly mißt an diesem Gegner seine durch Lulu neu erworbenen Potenzen und besiegt ihn - wenn auch eher unfreiwillig. Am Ende sehen wir Charly, der seinen Job gekündigt hat, und Lulu in einer Umkehrung der Eingangsszene - sie steigen erneut in einen Wagen, das Ende ist offen.

Ganz im Sinne seines Titels präsentiert sich der Film als *Something Wild*, er legt sich in keinem Punkt fest und erhebt so das Sprunghafte zum allgemeingültigen Stil- und Erzählprinzip. Mehrfach wechselt er das Genre, seine Spannung bezieht er aus unvorhersehbaren Wendungen in der Handlung und den Figuren, die mit der Kleidung ihre Identitäten ändern. Lügen werden entlarvt, wobei sich die Entlarvungen wiederum als Lügen entpuppen, die Tonspur wartet mit 49 verschiedenen Musikstücken auf, eine perfekte Ausstattung bietet optische Details zuhauf. Was so überschäumend, vital und unberechenbar daherkommt, ist das Ergebnis eines versiert entwickelten Erzählkonzeptes, das seine versatzstückhafte Anlage nicht etwa schamhaft oder angestrengt zu verbergen versucht, sondern da-

(1987), der Politik und Musik zu verbinden versucht. Der Film, der übrigens von Channel 4 koproduziert wurde, war in den USA nie zu sehen. "PBS hat ihn in den USA nicht gezeigt, weil er mit einem assoziativen Bewußtseinsstrom arbeitet und nicht mit der geradlinigen Herangehensweise, die sie gewohnt sind. Sie waren wütend." Ebda S. 30.

mit bewußt den ganzen Film durchdringt. Dramaturgie und Inszenierung überhöhen das Prinzip der beliebigen Collage - beliebig aus der Perspektive der Handlungslogik, nicht aber der Auswertungschancen auf dem Markt - zur Vielfalt.

Charlies Werdegang ist der rote Faden in einem Erzählkonzept, das Bruchstücke derzeit vom Publikum favorisierter Themen und Genres miteinander verzahnt. Die Abenteuer, die Charly zu bestehen hat, sind box office-erprobt. Das breite Publikumsinteresse, auf das hier zu allererst spekuliert wird, kann jedoch nur angesprochen werden, wenn die durch die collageartige Anlage der Geschichte entstehenden Lücken gefüllt bzw. überbrückt werden. Dieses Problem wird auf verschiedenen Ebenen angegangen. Der Film gibt zunächst ein griffiges Thema vor: die Fantasie vom Ausstieg aus einem langweiligen, aber gesicherten Alltag. Er richtet sich damit vornehmlich an die Yuppie-Generation und ihre Sympathisanten, die Lust und Laune, Freiheit und Abenteuer dem beruflichen Erfolg opfern - thematisch ist also ein Fantasiebedarf getroffen. Für die Achterbahnfahrt der Handlung sind Schauspieler gefunden worden, die ihre Rollen trotz aller Brüche mit einer gewissen Kohärenz ausgestattet haben.

Eine Geschichte, die sich vorrangig für den Marktwert ihrer einzelnen Kompositionselemente interessiert, muß zwangsläufig ihre Figuren, deren Handlungsmotive vernachlässigen. An eben diese Figuren heftet sich aber das Interesse des Zuschauers, über sie findet er, durch seine Seherfahrung konditioniert, Zugang zu einem Film. *Something Wild* hat seine Protagonisten so angelegt, daß sie in unterscheidlicher Weise zur Identifikation einladen. Charly und Lulu werden von dem Film für verschiedene Zwecke funktionalisiert. Charlies Schicksal - die Summe seiner Bewährungsproben - markiert den roten Faden der Geschichte. Lulu, die in der ersten Hälfte des Films die gemeinsamen Abenteuer inszeniert, ist Verkörperung des Erzählmodus.

Die Inszenierungsweise des Films bricht sich in seiner weiblichen Hauptfigur, sie ist - in der ersten Hälfte des Films - quasi deren Personifizierung. Das Wechselhafte, Unbeständige der Geschichte wiederholt sich in ihr als Figur, es scheint von ihr auszugehen. Für einen Spielfilm, also eine Geschichte, die sich über die in ihr agierenden Personen zu vermitteln hat, bedeutet dies eine ungleiche Verteilung von "Existenz" im Film. Da der Film das Leben aus der Perspektive seiner Figur Charly präsentiert, ist hier der Ansatzpunkt für den Zuschauer geschaffen, sich in die Filmwelt zu versetzen. Dieses Identifikationsangebot stützt sich also nicht auf die Gestaltung der Figur Charly, sondern auf seine Erlebnisse und die Art, in der sie präsentiert werden. Was in Form von Episoden gezeigt wird - Charly bewährt sich in dieser und jener Situation -, kann so - wenngleich psychologisch nicht glaubhaft motiviert - als Entwicklung rezipiert werden.

In den ersten 20 Minuten herrscht das Prinzip des schnellen, unerwarteten Wechsels, das von der Figur Lulu lebt, von dem, was wir als ihr Wesen anzunehmen angehalten werden: Unberechenbarkeit, Sensationslust, Raffinesse. Allein in der ersten Sequenz, bis zu der Entführung von Charly, wechselt sie mehrfach in rascher Folge ihre Maske. Ist sie zunächst die Unbeteiligte, die auf die Einhaltung gesellschaftlicher Regeln pocht (was freilich in merkwürdigem Widerspruch zu ihrem Äußeren steht), so wandelt sie sich kurz darauf in eine nette, hilfsbereite junge Frau, der eine geprellte Zeche egal ist. Die Hilfsbereitschaft wird jedoch unvermittelt zur Nötigung, sie entführt Charly, aber eben auch nicht richtig, denn er soll sich ja nur gut amüsieren, nicht aber bedroht werden.

Die Inszenierung stützt das Mehrdeutige, Unberechenbare, indem sie aus verschiedenen Perspektiven auf dieses Geschehen blickt. Lulu und Charly treffen in einer klassischen Screwball-Konstellation aufeinander: Eine lebenslustige, unangepaßte Frau reißt einen angepaßten, mit seinem Beruf überidentifizierten Mann aus seinem Alltag heraus. Lulu ist darüber hinaus aber auch noch Vamp, was sie durch ihre Kleidung signalisiert und in einem Motel unter Beweis stellt: Sex mit ihr gefährdet die gesellschaftliche Position. Lulu führt diesen Effekt auf dem kürzesten Wege herbei, indem sie Charly mitten im erotischen Exzeß zu einem Telefongespräch mit seinem Chef nötigt.

Nicht genug damit, daß Lulu als Vamp und Screwball eingeführt ist, sie ist auch noch mit den Attributen einer Märchenfigur ausgestattet. Die Gefahr, in die Charly sich begeben wird, wenn er ihr folgt, ist in einer Szene angekündigt, die einen Hexenmythos aufgreift. Lulu überquert sicher eine stark befahrene Straße, während Charly, der ihr "blindlings" folgt, sich zwischen quietschenden Reifen in einem Verkehrschaos wiederfindet: Die Hexe, so wissen wir, übersteht unbeschadet Gefahren, in denen andere umkommen (können). Die Fahrt durch den Holland-Tunnel, mit einem bösen, wissenden Kichern von Lulu eingeleitet, wirkt dann auch wie die Reise in eine andere Welt. Charly ist verschlungen worden, das grünliche Licht des Tunnels, die Woodoo-Püppchen auf dem Armaturenbrett verheißen Exotisches. Jenseits des Tunnels beginnen die Prüfungen, die Abenteuer, die er zu bestehen hat. Man kann also in der gesamten Anlage durchaus eine Märchenstruktur erkennen: braver Junge wird von böser (schwarzer) Fee entführt, muß viele Abenteuer bestehen, bis sie sich in die gute Fee (blond und weiß gekleidet) verwandelt. Dann wird sie von einem Bösen entführt, letztendlich von dem Guten gerettet, der Böse muß sterben. Das etwas unentschieden wirkende Happy-End ruft diese Lesart noch einmal in Erinnerung. Lulu taucht wie aus dem Boden gezaubert auf, mit einem Oldtimer und in einer merkwürdig eleganten Kleidung (etwa so, wie Lady Di immer aus den Flugzeugen steigt). Das Schicksal der beiden bleibt offen,

aber vielleicht fahren sie den Rest ihres Lebens zwischen New York und Pennsylvania hin und her.

Wie sich der Film auf diese Deutung nicht festlegt, unterlaufen auch die schillernden Facetten der Lulu jegliche Zuordnung. Sie repräsentiert die Vielfalt, das Unberechenbare, und von ihr als Figur ausgehend kopiert der Film dieses Prinzip in seine Erzählstruktur und sein Thema: Alles ist möglich. In der ersten Hälfte des Films gehen fast alle überraschenden Wendungen auf ihr Konto, die Sensationen, die sie heraufbeschwört, sind allerdings zunehmend der "Normalität" zugeordnet.

Die Exposition gibt die Elemente Rollentausch (starke, souveräne Frau/unbeholfener, entwicklungsbedürftiger Mann) und Identitätswechsel vor, die zu den Motoren der Komödie gehören. Der Film ist nun aber keine geradlinige Komödie, sondern scheint sein Genre ebenso unvorhergesehen und spielerisch zu wechseln, wie seine Akteure neue Identitäten hervorkehren. Die Komödie geht über in ein road-movie, springt ins amerikanische Durchschnittsleben (Familien- und Highschool-Feier-Sequenzen) und nimmt von hier aus die Wendung zu einem Thriller, der in einer tödlichen Auseinandersetzung endet. Der Genrewechsel wird jedoch nicht gänzlich vollzogen, da die Filmerzählung durchgehend mit komödiantischen Elementen arbeitet, die sie sogar noch in das show-down des Thrillerteils zu integrieren versucht. Die Figuren wandeln sich nun mit den Episoden, die sie durchlaufen. Über neue Kleidung, neue Frisur, neues Auto geben sie Auskunft über ihren aktuellen "Entwicklungsstand", der im wahrsten Sinn des Wortes ins Bild gesetzt ist.

Durch Zitate, die eine bekannte Szene unter anderem Vorzeichen wiederholen, sind die gegenläufigen Entwicklungslinien von Lulu und Charly akzentuiert. Eingangs- und Schlußzene sind nach diesem Prinzip aufgebaut, daneben tauchen Wiederholungen sowohl zentraler Handlungselemente (Entführung, Zeche prellen, Fesselung) als auch optischer Details auf (Lulu liegt z.B. mit nach hinten gestreckten Armen in Charlies Bett und erinnert damit an den angeketteten Charly).

Während Charly durchgängig Erprobungssituationen ausgesetzt ist, in denen er sich zusehends besser bewähren kann, wird all das, was Lulu in der Eingangssequenz versprochen hat, im Laufe des Films abgebaut werden. Diese Demontage wird von zwei unterschiedlichen Kräften betrieben, und zwar auf der Handlungsebene und auf der formalen Ebene. Für die Handlungsebene wird die Demontage durch ihre entstehende Zuneigung zu Charly und das Auftauchen Rays bewirkt. Auf der formalen Ebene macht sich die Filmgestaltung zunehmend das Prinzip "Lulu" zu eigen, indem es den Zuschauer in einen Strudel von Ereignissen stürzt, das Genre wechselt usw. In dem Maße, in dem Lulu die Fäden aus der Hand gleiten, gewinnt der Zuschauer einen neuen Überblick über das Erzählte, vor allem

durch die Parallelmontagen in der zweiten Hälfte des Films. Gleichzeitig wird er durch die Wendung zum Thriller für die deutlicher werdende Entlebendigung Lulus entschädigt: Es fällt nicht auf, daß sie nicht mehr für Unterhaltung sorgt.

Sie ist ein Konglomerat weiblicher Stereotype, das alle gängigen Weiblichkeitsbilder in einer Figur zu vereinen versucht, nicht aber darauf angelegt, in der Handlung ein Eigenleben zu entwickeln. Aus gutem Grunde geht das Abstellgleis, auf das sie geschoben wird, von der Familienidylle im Mittelteil des Films aus. Nach abenteuerlichen Episoden (ein ausgeraubter Spirituosenladen, gefährlicher Sex in einem Motel, Flucht vor einem geprellten Wirt und einem Autounfall) endet die Fahrt wahrhaftig in Mutters Einfamilienhäuschen mit Garten. Eine der letzten Überraschungen, die Lulu präsentiert, besteht also darin, daß wirklich das eintritt, was sie angekündigt hat. Allmählich verliert sie das Schrille und Unberechenbare: Sie entledigt sich ihres martialischen Schmucks, noch vor der Familiensequenz hat sie das schwarze Kleid gegen ein weißes gewechselt. Hier wird sie nun ihren eigentlichen Namen - Audrey - preisgeben, die schwarze Perücke ablegen und die brave Tochter spielen, die liebende Gattin mit Kinderwunsch und beruflich erfolgreichem, aber auch handwerklich begabtem Mann. Diese Rolle behält sie auch in der folgenden Sequenz, dem Highschool-Treffen, bei. Zwar scheint sie noch eine spielerische Distanz zu ihrer neuen Identität zu haben (als sie sich Charlies Kollegen Larry als schwangere Geliebte und künftige Ehefrau vorstellt), aber die Fäden der Handlung sind ihr schon aus der Hand genommen, überraschende Wendungen werden von nun an nicht mehr von ihr inszeniert.

In der Szene, in der sie engumschlungen mit Charly tanzt, hat sie alles Doppeldeutige verloren und tritt als durch die Liebe geläuterte Frau in den Hintergrund des Geschehens, während Charly mehr in den Vordergrund tritt, die Männer insgesamt die Initiative übernehmen. Für die beiden Figuren Charlie und Lulu ergeben sich somit gegenläufige Entwicklungen: Während Lulu sich vom Screwball-Vamp zur (zunächst gespielten) Ehefrau wandelt, also domestiziert wird, beginnt Charly, sich in der Welt des Spiels, des So-tun-als-ob, zurechtzufinden. Diesen Prozeß steuert zunächst Lulu durch ihr Abenteuer- und Erziehungsprogramm mit Charly, mit dem sie ihn über das Ausleben seiner sexuellen Fantasien bis hin zum Identitätswechsel Bewährungsproben aussetzt, die versteckte Potenzen wecken und ihn in einem fast therapeutischen Sinn zur "ganzen" Person machen.

Der Film ist nicht so aufgebaut, daß Lulu nach dem bekannten Muster als Protagonistin gezeigt wird, die hinter einer undurchschaubaren Maske, die zunächst mehrdeutig und gefährlich wirkt, einen nur zu gut bekannten Kern verbirgt: die Frau mit dem Wunsch nach einem Mann, den sie lieben kann. Lulus Wandlung ist primär als Spiegelbild von Charlies Wandlung

angelegt, auf die der Film sich in seiner zweiten Hälfte konzentriert. Durch die Liebe gezähmt, wird Lulu aus ihrer Funktion entlassen, einen schnellen Wechsel von Situationen vorzugeben. So präsentiert sich die erste Hälfte des Films, die explizit auf die Kunstfigur Lulu zugeschnitten ist, als Kunst-Griff, die zur Läuterung Charlies notwendig ist. Danach tritt sie in den Hintergrund, denn Charly ist nun gerüstet für den Kampf mit dem wirklichen Leben. Nach der Familien- und High-School-Sequenz, die - nebenbei - die Idylle des durchschnittsamerikanischen Familienlebens sowohl verklärt als auch gleichzeitig lächerlich macht, messen die beiden Rivalen Charly und Ray ihre Kräfte. Aus diesem Kampf, der sich von verbalen Auseinandersetzungen über gegenseitiges Austricksen bis zum gewalttätigen Finale erstreckt, geht Charly als moralische Instanz hervor. Er zeigt sich damit als guter Durchschnittsamerikaner, der seine Lebenseinstellung zwar geringfügigen Korrekturen unterwirft, sie aber im Prinzip verteidigt. Die tendenzielle Bedrohung dieses Weltbilds, die von Lulu ausging, wird durch die entstehende Liebe aus der Welt geschafft.

Mit dem Auftauchen des kriminellen Ray scheint das Prinzip der Realität über die Spielereien von Lulu und Charly hereinzubrechen. Er besteht auf Aufdeckung der Lügen und bringt so die Verliebten auseinander. Damit ist die Ausgangslage für die Konfrontation zwischen Charly und Ray geschaffen, der dramaturgisch an die Stelle Lulus getreten ist. Ray gibt das Tempo vor, er bestimmt die Handlung. In einer Übergangphase ist Lulu noch Mitwisserin seiner Inszenierungen, kann ihn jedoch nicht stoppen. Vergeblich versucht sie zu verhindern, daß Charly und Ray aufeinander-treffen, daß man gemeinsam noch weiterfeiert, daß Charly mit Ray in den Laden geht, der dann von Ray überfallen wird.

Die Energien, mit denen Lulu zu Beginn des Films ausgestattet war, schienen ihr weitestgehende Selbstbestimmung zu ermöglichen. Dieses Potential versagt in dem Augenblick, als sie nach dem Auftauchen Rays jeglichen Einfluß auf den Fortgang der Dinge verliert. Sie wandelt sich vom Subjekt zum Objekt, um das Ray und Charly sich streiten. Ihr einziger Ausbruchversuch scheitert kläglich.

Im Film wird diese Veränderung dadurch augenfällig, daß Ray sie nicht mehr ans Steuer läßt: Er wird den Wagen fahren. Ihr letzter Versuch, das Steuer wieder in die Hand zu bekommen, ist über die Videokamera des Tankstellen-Shops zu sehen, den Ray überfällt: Es wird ihr nicht gelingen. In der Schlußszene hält dann schließlich Charly ihr demonstrativ die Beifahrertür auf - die Zeiten haben sich geändert.

In der zweiten Hälfte der Handlung ist Lulu bloßer Anlaß für die Konfrontation der beiden Männer, die für ihre Prinzipien stehen: Die Moral tritt gegen das Kriminelle an. Auf dem Höhepunkt dieser Auseinandersetzung - Ray ist in Charlies Haus eingedrungen, die beiden kämpfen mit-

einander - ist Lulu für die Dramaturgie ein lästiges Anhängsel geworden. Deutlich ist das Problem erkennbar, sie sowohl aus der Handlung als auch aus dem Bild herauszuhalten. Nachdem die beiden Kontrahenten schon eine ganze Weile lautstark miteinander gekämpft haben, taucht sie kurz auf, um sich sofort wieder dahin zurückbringen zu lassen, wo sie herkam: ins Bett. Man kämpft weiter, Lulu taucht erneut auf, rettet Charly auch aus einer prekären Situation, wird dann aber schnell in der Badewanne abgelegt, von wo aus sie den Rest des Kampfes miterleben kann. Der Abstieg von der Handelnden zur Zuschauerin ist vollzogen.

Die Faszination Frau ist durch die Faszination des Geschehens ersetzt worden. So wie der Film fast alles, was er vorgibt, wieder aufhebt oder in einem neuen Gewand erscheinen läßt, legt er auch seine weibliche Figur nicht auf das bekannte Muster bad-good-girl fest. Er deutet diese Komponente zwar an, erzählt sie aber nicht stringent durch. Lulu ist zuallererst auf visuelle Animation angelegt. Wie in einer Dia-Show passiert sie Revue als Verkörperung verschiedenster Stereotype: Vamp, Screwball, Domina, gute Tochter, hilflose, rettungsbedürftige Frau, liebende Gattin. Aus gutem Grund verläuft ihre "Karriere" in dieser Reihenfolge und nicht umgekehrt. Wie wild der Film sich auch geben mag, er gleicht beim Zuschauer willfährig und artig die Defizite aus, die ein angepaßtes, auf gesellschaftlichen Erfolg orientiertes Leben mit sich zu bringen pflegt. Die zeitgemäße Version einer bewährten Männerfantasie: Lulu macht's möglich.

Annette Brauerhoch

***Une affaire de Femmes* - eine Frauensache?**

Xaver Schwarzenberger verfilmt Eva Hellers *Beim nächsten Mann wird alles anders*, Peter Greenaway läßt drei frustrierte Frauen ihre Gatten um die Ecke bringen (*Verschwörung der Frauen*), Claude Chabrol nennt seinen neuesten Film *Une affaire de femmes* - Eine Frauensache.

Von einer neuen "Frauenfilmwelle" zu sprechen, im Sinne jener Filme von Männern, die sich in den 70er Jahren mal wohlwollend, mal larmoyant mit der "Frauensache" auseinandersetzen, im Grunde um ökonomisch von jener zu profitieren, wäre wohl verfrüht; ein gemeinsames Merkmal läßt sich dennoch in diesen sonst so unterschiedlichen Filmen feststellen: In seinem relativ unverhohlenen Ausdruck scheint es eine neue Qualität im Geschlechterverhältnis zu markieren: nur schlecht als Interesse markierte Misogynie.

Tritt sie in Schwarzenbergers Film derb-dreist zutage, bildet sie in Chabrols Film, wie mir scheint, ein eher latentes, aber wirksames psychologisches Unterfutter, das den Film in der Auswahl seiner Schauspieler und Gestaltung seiner Bilder stark motivierte. Der Film trifft in eine Zeit, in der in Frankreich die Abtreibungspille eingeführt und diskutiert wird, in Deutschland das Beratungsgesetz geplant und die Memminger Prozesse geführt werden. Er kleidet sich als historischer Film, erzählt die Geschichte der Marie-Louise Giraud, die 1943 wegen 27 vorgenommener Abtreibungen von einem Spezialgericht der Vichy-Regierung zum Tode verurteilt wurde. Das Urteil wurde am 30. Juli 1943 durch Enthaupten vollstreckt.

Der Film beginnt mit einem weiten, stereotypen Schwenk übers Meer, um dann auf das Bild von Mutter und Tochter in einer Sommerwiese zu kommen - eine Idylle. Bei ihrer Rückkehr in die Wohnung trifft Marie auf ein knutschendes Paar im Hausflur und sagt mit Blick auf ihre Tochter: "Wenn mir im Leben etwas gelungen ist, dann ist es dieses kleine Bündel." Auf diese Bemerkung folgt eine Einstellung aus der Obersicht auf einen kleinen Jungen, ihren Sohn, den sie "häßliches Entlein" nennt, der eine Treppe tiefer stehend die Bemerkung mithörte. Der Film zeigt seinen verletzten, vorwurfsvollen Blick. Dieser bleibt deshalb im Gedächtnis, weil er sich oft wiederholt: Nicht nur wird mit ihm die Opposition zwischen vermeintlicher Frauensolidarität und Vernachlässigung der Männer, die sich auf den Gatten erstreckt, aufgemacht, in ihm scheint der Blick des

Filmemachers auf die Frau repräsentiert - die versagende, "abtreibende" Mutter. Zum Ende des Films heißt es dann auch bezeichnenderweise im Abspann: Habt Mitleid mit den Kindern derer, die man verurteilt.

Marie hat in den Kriegsjahren gelernt, ohne Mann auszukommen, sie hat sich sogar darauf eingerichtet, sie geht mit ihren Kindern Kartoffeln graben, mit ihrer Freundin abends tanzen. Als sie eines Tages der Nachbarin bei einer Abtreibung behilflich ist, sie macht ihr einen Seifenlaugeneinlauf, wird das der Anfang einer "Karriere". Der zurückgekehrte Mann wird von ihr abgewiesen, seine Kränkung vollkommen, als er auch noch den Job verliert und der Haushalt ganz von Maries "dunklen" Einkünften bestritten wird. Sie ziehen sogar in ein besseres Viertel und Marie kann Gesangsunterricht nehmen, ihre Kinder mit Marmelade vom Schwarzmarkt beglücken. Als zusätzliche Einnahmequelle vermietet sie ein Zimmer stundenweise an ihre Freundin, die als Prostituierte arbeitet. Einer der Freier (was der Film damit für eine Gleichung aufmacht, ist auch klar) wird zu ihrem Liebhaber. Im Gegensatz zu ihrem Mann, einem, wie man heute sagen würde, echten Softie, ist Lucien, der Liebhaber, Inbegriff eines Machos, dem sie deshalb so verfällt, weil er sie so schlecht behandelt. Daß er sie ganz offensichtlich sexuell befriedigt - ihr Mann macht aufgrund eines Kriegstraumas "nur noch in die Hosen" - tritt demgegenüber in den Hintergrund. Dem Film ist es wichtiger, den Liebhaber nicht gut dastehen zu lassen, als kaltblütiger Kollaborateur stellt er einen weiteren Kommentar zum Wesen dieser Frau dar. Die im historischen Fall anonyme Denunziation Maries, die zu ihrer Verurteilung führt, leistet im Film der Gatte, fast als Verzweiflungstat: Daß sich darin der Wunsch auch des Regisseurs nach Bestrafung ausdrückt, scheint das Ende des Films zu bestätigen. In einer langen, letzten halben Stunde wird die Verurteilung Maries, ihr Abtransport, ihr Gefängnisaufenthalt, ihr langsamer körperlicher Zerfall fast symphonisch als Opfergang orchestriert. So vollzieht der Film das Urteil, das er andere fällen ließ und in seiner Grausamkeit bloßzustellen vorgibt, nur noch einmal nach.

Man kennt Chabrol als kalten Zyniker - Faßbinder beschrieb seinen Blick einmal passend als den eines Kindes "das eine Anzahl von Insekten in einem Glaskäfig hält und abwechselnd staunend, erschrocken oder lustvoll die merkwürdigen Verhaltensweisen seiner Tierchen betrachtet"¹ - und so erwartet man auch in *Une affaire de femmes* nicht wirklich einen interessierten Blick für die Geschichte, die soziale Realität, von der der Film erzählt. Einen wirklich interessierten Blick wirft er nur auf die Frauenfigur,

¹"Schatten freilich und kein Mitleid". R. W. Faßbinder über den französischen Cineasten Claude Chabrol. In: *Die Weltwoche* 8. Okt. 1975.

die er entwirft, und die, ungewöhnlich für Chabrol, Identifikationsangebote für die ZuschauerInnen enthält. Die äußeren Zeichen der Zeit werden eher staffagenartig rekonstruiert als blutrot-dekorative Hakenkreuzfahne für die Besatzer oder in der stilecht eingerichteten Küche Maries mit Zinnzuber und Blümchentapete.

Ich vermute, es gibt Filme, die grundlegend von einer/m SchauspielerIn getragen werden, im Grunde um diese herum geschrieben und gedreht werden. Isabelle Huppert in der Rolle der Marie ist ganz offensichtlich eine solche Figur - es ist kein Zufall, daß sie für ihre Rolle in diesem Film auf den Filmfestspielen in Venedig 1988 mit dem Volpi Cup, dem Darstellerpreis für die beste Schauspielerin, ausgezeichnet wurde. Der Film ist im Vorspann seinen Schauspielern gewidmet, und hat dabei sicher im besonderen die Huppert im Kopf. Sie für diese Rolle auszuwählen, gehört zu den wichtigsten ideologischen Strategien des Films. Wie funktioniert sie in diesem Film, was an ihrem Spiel bewegt die Zuschauer eigentlich, wie verhält sich ihr Spiel zum Inhalt des Films, zum Entwurf der Figur der Marie? Wie unterminiert ihre Person, ihr Kinoimage die Möglichkeiten, die in dem Stoff liegen und wie kommt das dem Anliegen des Regisseurs entgegen?

Marie verfügt nicht nur über ihren eigenen Körper, sie verweigert sich ihrem Mann, über ihre eigene Sexualität, sie sucht sich einen Liebhaber, ihr eigenes Leben, sie kauft ein Haus - sondern indirekt auch über die Sexualität der Männer: sie treibt deren "Produkte" ab. Das macht sie nicht nur in den Augen der Vichy-Regierung zu einer "Mörderin des Vaterlandes" - im Grunde ist sie auch für den Film ein Monstrum - ein Eindruck, den er auf der einen Seite dramaturgisch herstellt, dem er auf der anderen Seite, durch die Wahl Isabelle Hupperts, entgegenarbeitet. Das Rettende, das in ihrer Person gegen die Monstrosität der Figur durchscheinen soll, schreibt diese nur noch einmal mit umgekehrten Vorzeichen fest in der Naturhaftigkeit der Frau, auf die diese in ihrer "Grausamkeit" und Lüsternheit ebenso festgelegt wird wie in ihrer naiven Unvernunft.

In mehreren Stufen zeigt der Film die Grausamkeit Maries, die SchauspielerIn Huppert setzt dieser immer ein Attribut voran, das sie modifizieren soll. Schon bei der ersten Abtreibung möchte Marie das Stück Seife, das zur Herstellung der Seifenlauge benutzt wird, und sie ist sichtlich sparsam damit, für sich behalten. Als die Nachbarin trotz eines erlittenen Blutsturzes ihr aus Dankbarkeit ihr Grammophon schenkt, widmet sich Marie ganz diesem und nicht mehr der schwachen Nachbarin. Das könnte man kindliche Grausamkeit nennen. Als Marie vom Tod einer ihrer Kundinnen erfährt, die sechs verwaiste Kinder hinterläßt, läßt sie sich, zwar mit Tränen in den Augen, aber dennoch Geld von der Überbringerin der nachricht geben. Das könnte man naive Grausamkeit nennen. Während in ihrer Küche, inzwischen von einer Hausangestellten, eine Abtreibung vorgenommen

wird, treibt sie's im Nebenzimmer mit ihrem Liebhaber. Das könnte man lüsterne Grausamkeit nennen. In der Verfolgung ihres Zieles - Aufstieg und finanzieller Gewinn - wird sie als kalte, berechnende Frau gezeigt. Diesem Effekt, von der Dramaturgie erzeugt, arbeitet das Gesicht der Huppert, von der Kamera oft und ausgiebig aufgesucht, entgegen. War es im frühen Kino vor allem Asta Nielsen, später auch noch Louise Brooks gelungen, Widersprüchlichkeiten vor der Kamera auszutragen, sich gegen vor- und festgeschriebene Rollen in einer Art Selbst- und Überinszenierung von Weiblichkeit zu behaupten, die mit dem Status des Schauobjekts bewußt spielt, so gibt sich die Huppert in völliger Hingabebereitschaft als Projektionsfläche hin, sie ist das perfekte Material für den Regisseur. Selbst sagt sie dazu:

"Wenn ich aber das Buch gelesen hätte, ohne zu wissen, daß Claude Chabrol an eine Verfilmung denkt, weiß ich nicht, ob ich mich sofort darauf eingelassen hätte und mich sofort damit identifiziert hätte. Es hat wohl alles mit diesem berühmten Blick des Regisseurs auf den Schauspieler zu tun ... letztendlich ist es der Blick von Chabrol, der dem Schauspieler seine Konturen verleiht."²

und über die Rolle der Marie:

"Ich habe jedes Gefühl ausgespielt, ohne von einem zum anderen überzuleiten. Wenn Marie weint, weint sie, wenn sie lacht, lacht sie, ohne sich zu fragen, warum. Also habe ich mich als Schauspielerin auch nichts gefragt, denn hätte ich mir nur den geringsten Zweifel erlaubt, hätte ich Marie nicht mehr glaubhaft spielen können."³

Durch diese Eigenschaft, nicht zu zweifeln, nicht zu fragen, sich ganz dem Blick des Regisseurs zu geben, entleert sie sich und erzeugt dadurch im Film die vermutlich durchaus angestrebte Wirkung, ständig neben sich zu stehen, ihrer selbst unbewußt, nie wirklich zu wissen, was sie tut. (Für Claude Chabrol - welche Assoziation - bedeutet Abtreibung in Maries eigener Vorstellung "nichts schwerwiegenderes als die Reparatur eines verstopften Waschbeckens".) Durch diesen Eindruck entschärft der Film auf der einen Seite die Darstellung Maries als kalte, skrupellose Frau, während er auf der anderen Seite damit gleichzeitig einen Mythos festschreibt, ein Frauenbild, das uralt ist und für das die Huppert seit Claude Goretta's *La dentellière* (1976) steht. Obwohl sie in *Une affaire de femmes* eine ganz andere, im Grunde konträr angelegte Figur spielt, nämlich die Lebenstüchtige, die in Kriegszeiten nicht nur sich, ihren Mann und ihre Kinder durchbringt, sondern auch noch ein Haus kauft, bleibt diese Lebenstüchtigkeit ganz äußerlich, wird als Gefühlskälte und Zynismus ausgelegt, dem das

²Zit. nach Presseheft.

³Zit. nach Presseheft.

Seelchen des Frauchens entgegensteht: Im Grunde ist sie nur ein Opfer der Umstände, zufällig in diese Sache hineingeschliddert, die sie dann mit einer Art kindlicher Verbissenheit weiterverfolgt. Visuell unterstreicht der Film diesen Eindruck kindlicher Naivität durch Hupperts Kleidung. Verblüfft sieht man sie in einem Kleinmädchenoutfit: Blümchenkleid, kuscheliges, hellblaues Wolljäckchen darüber, an den Füßen weiße Söckchen und schwarze Riemenschühchen!

Diese Naturhaftigkeit der Frau, in ihrer unbewußten Grausamkeit, kalten Gleichgültigkeit, naiven "Unschuld" und sexuellen Lüsternheit dargestellt, wird nicht nur durch das Vorhandensein von Frauen vorwiegend als Körper - die Prostituierte, die vielen Schwangeren - beschworen, sondern auch in Bildern, die von Angst und Abscheu sprechen. Während man sonst von den Abtreibungen und ihren Folgen nichts sieht, wird der Blutsturz der Nachbarin in einer fast surrealistischen Einstellung inszeniert: Hellrotes Blut pulsiert in unglaublichen Mengen zwischen ihren Schenkeln hervor. Ein anderes Bild zeigt Marie, wie sie sich vor dem Spiegel für ihren Liebhaber zurecht macht, plötzlich ein kurzes Zögern, dann hebt sie den Rock und besprüht ihre Scham mit Parfüm. Das sind keine Einstellungen, die einem wie auch immer verstandenen Realismus (oder erotischen Raffinement) dienen, sie denunzieren das weibliche Geschlecht: als den blutenden und stinkenden Schoß.

Es gibt bei der ersten Abtreibung eine fast pornografische Einstellung: die Kamera wandert an der Tischkante im Vordergrund vorbei nach unten, auf den Körper, dann das Gesicht der dort am Boden liegenden Frau, die gerade ihren Seifenlaugeneinlauf bekommt. Ähnlich der Lust, die der Pornofilm registrieren will, die sich vom Gesichtsausdruck her kaum vom Schmerz unterscheidet, zeigt die Kamera hier den Schmerz auf dem Gesicht der Frau und läßt sie dazu sagen: "Ich muß gerade daran denken, daß manche Leute es auf dem Küchenboden treiben." Das ist eine Einladung, unterstützt durch den Kamerablick, an die Zuschauer, sich genau das vorzustellen - d.h. im Moment der Abtreibung war es Chabrol wichtig, sich des Moments der Zeugung zu vergewissern.

Da in dem Text von Annette Brauerhoch für uns einige Fragen offen geblieben waren, wählen wir diese Form des schriftlichen Interviews, um den divergierenden Meinungen Ausdruck zu verleihen. Für uns ist die Frage, ob der Film durchweg frauenfeindlich ist und nicht auch anders gelesen werden kann, noch offen. Es bliebe zu untersuchen, ob Marie deshalb nicht als durchgängig monströse, grausame Frau im Gedächtnis bleibt, weil der Film eben doch Brüche und Wechsel in der Erzählhaltung aufweist.

Frauenfilmgruppe: Die Eingangssequenz des Films haben wir nicht als eine Mutter/Tochter-Idylle auf einer Sommerwiese gesehen. Unserer Meinung nach wird durch das Brennesselsammeln auf eine Notsituation verwiesen. Außerdem ist auch der kleine Sohn dabei.

A. Brauerhoch: Die Tatsache, daß in der Szene Brennesseln gesammelt werden, muß dem visuellen Eindruck 'Idylle' nicht zuwiderlaufen, der durch die Form der Bilder, die Art der Inszenierung entsteht. Insbesondere seit Anbeginn der feministischen Filmtheorie ist die Frage doch nicht nur, *was* gezeigt wird, sondern *wie* es gezeigt wird. Welche visuellen Hinweise gibt der Film in dieser Szene, daß es ihm nicht um die Etablierung einer idyllischen Ausgangssituation geht - die trotz widriger Umstände funktionierende Harmonie zwischen Mutter und Kindern -, die dann erst durch den 'Einbruch' des Vaters getrübt wird? Zudem, sind die Brennesseln überhaupt als Brennesseln erkennbar, und trübt das Wissen darum tatsächlich die Erscheinung der Bilder als harmonische? Denn auch später, als Marie mit den Kindern Kartoffeln sammelt, steht nicht so sehr die Not, die Armut im Vordergrund, als vielmehr das Interesse des Films, einen Eindruck von der Tüchtigkeit der Mutter zu geben, die trotz aller Not mit ihren Kindern ein harmonisches, geschlossenes Bild gegen die Welt abgibt.

Du sagst, es sei klar, was der Film für eine Gleichung aufmacht, wenn er zeigt, daß einer der Freier ihrer Freundin, der Prostituierten, zu Maries Liebhaber wird. Kannst du das etwas genauer erläutern?

Die Gleichung ist die, daß sie durch die Wahl des Freiers zum Liebhaber symbolisch bzw. potentiell selber zur Prostituierten wird, der Film zumindest diese Assoziation entstehen läßt. Die Wahl dieses Liebhabers wirft ein Licht auf Maries 'Wesen', mit ihr wird sie zusätzlich charakterisiert:

- in ihrer politischen Naivität: Es bereitet ihr keine Sorgen, daß er Kollaborateur ist,
- in ihrer emotionalen Naivität: Sie wählt den 'falschen' Weg zum Glück, wie auch schon mit den Abtreibungen.
- Gleichzeitig wird durch die Liaison Maries mit Lucien eine innere Korrespondenz behauptet zwischen ihrer Kaltblütigkeit und seiner Skrupellosigkeit.

Unserer Meinung nach ist das Verhältnis von Marie zu ihrem Liebhaber nicht dadurch zu charakterisieren, daß der eine sie sexuell befriedigt, was der andere nicht mehr kann. Der Ehemann beklagt sich mehrmals bei Marie darüber, daß sie seine Annäherungsversuche zurückweist. Seine Potenz steht nicht zur Debatte. Wir glauben, daß sie ihn aus diversen Gründen einfach 'satt' hat, und ihn deshalb ablehnt.

Wenn ihr behauptet, Marie habe ihren Mann aus diversen Gründen 'einfach' satt, frage ich, ob diese diversen Gründe von euch angenommen, oder vom Film auch wirklich *gezeigt* werden. Neben der Selbständigkeit, die sie ohne ihren Mann in den Kriegsjahren entwickelt hat - ein bekannter Topos im Film -, wozu auch eine selbstbewußtere Haltung ihrer Sexualität gegenüber gehört, *sehen* wir genau das *Sexuelle* - und nicht irgendwelche diversen anderen Gründe. Sehr deutlich sichtbar gemacht wird, daß Marie nicht mehr mit einem Mann schlafen will, dessen verschissene Unterhosen sie vorher auswaschen muß, und der oft den ganzen Tag in Schlafanzug und Pantoffeln herumläuft. Der Liebhaber dagegen trägt schicke Anzüge, ist erfolgreich - in ihm sucht Marie auch das 'bessere Leben': Erfüllung nicht nur im sexuellen Sinne.

Die Verurteilung Mariens und ihren Gefängnisaufenthalt haben wir nicht als Opfergang und gerechte Bestrafung gesehen, sondern als einen Wechsel in der Erzählhaltung des Films. Der Blick des Regisseurs wird nun nicht mehr durch den weinerlichen, anklagenden Blick des kleinen Sohnes auf die versagende Mutter repräsentiert. Die Bilder über den Gefängnisaufenthalt, Prozeß und die Hinrichtung erregen eher Mitleid und Betroffenheit über die Grausamkeit des Urteils. Unserer Meinung nach ist also eine andere Lesart auch möglich.

Hier stehen zwei - eure und meine - Behauptungen über die Wirkung der Bilder gegeneinander. Darin zeigt sich wieder, wieviel Spielraum Bilder für Deutungen offen lassen und wie abhängig sie auch von der Aktivität der Zuschauer sind. Zum einen glaube ich nicht, daß der anklagende Blick des kleinen Jungen, in dem ich den des Regisseurs repräsentiert sah, und die Lust an der Bestrafung zwei verschiedene Erzählhaltungen ausmachen, sondern daß sie sich im Grunde vermischen, das eine notwendig aus dem anderen folgt. Zum anderen behaupte ich ja auch nicht, daß *man* sich an dem Leiden genüßlich weiden kann, sondern, daß *die Bilder* des Films dies tun, daß sie mit einer gewissen sadistischen Lust das Leid und den Zerfall Mariens aus- und zur Schau stellen. Dafür spricht auch die Länge dieses Filnteils. Selbst wenn diese Dramaturgie und die Bilder, wie ihr sagt, die Absicht hätten, Mitleid auszulösen, wäre dies ein Gefühl, das ich politisch in Frage stelle - ist Mitleid ein politisch erstrebenswertes oder wirksames Gefühl, impliziert es nicht eine Anerkennung des status quo? ("Schlimm,

dieses Urteil, aber so ist es nun mal" - das könnte man dann auch zu den Memminger Prozessen oder zur neuesten Entscheidung des amerikanischen Bundesgerichtshofes sagen.)

Politisch erstrebenswert nicht, aber es läuft doch der reinen Denunziation zuwider. Da Marie jetzt unter Aufsicht ist und 'ungefährlich', kann für sie Partei ergriffen werden.

Daß Film nicht so sehr an der Darstellung der Grausamkeit des Urteils interessiert ist wie an der psychologischen Figur Maries, ihrer Naivität, ihrer Grausamkeit und ihrem Scheitern, mache ich an der Blickrichtung fest, die mit Detaillust - vielen Großaufnahmen und intensiven Stimmungsbildern um Marie - an dieser hängt, die Richter jedoch als überzeichnete Klischeefiguren ganz im Stereotypen beläßt. Ich bezweifle aber, daß diese Blickrichtung eine Parteinahme für Marie impliziert. Ich sehe darin eher den von Faßbinder beschriebenen beobachtenden, kalten Blick auf 'Insekten', hier das fast interesselose Dokumentieren eines 'weiblichen' Scheiterns am Glücksanspruch. Diese 'Interesselosigkeit' geht dennoch von bestimmten Grundannahmen über Weiblichkeit aus, mit denen der Film operiert und die er nicht nur mit der Wahl der Schauspielerin, Isabelle Huppert, konsolidiert, die diese Eigenschaften als 'Person' und mit ihren bisherigen Rollen repräsentiert.

Wo genau siehst du die Ähnlichkeit zum Pornofilm in der Sequenz, die die erste Abtreibung zeigt? Und wieso war es Chabrol wichtig, sich des 'Moments der Zeugung' zu vergewissern?

Die Parallele liegt in der Inszenierung des Blicks in dieser Szene, der ähnlich wie im Porno auf die Frau fällt. Die Wanderung am Tischbein entlang, von oben nach unten, rekonstruiert nicht nur einen typischen 'Männerblick', sie läßt Assoziationen zu einem zwar neugierigen, gleichsam angstvollen Blick unter den Rock wachwerden - doch was sich da abspielt, will er lieber nicht sehen. Stattdessen verweilt die Kamera in Aufsicht auf dem Gesicht der am Boden liegenden Frau, gerade so, wie dies der Pornofilm während des Geschlechtsverkehrs oft tut, um dort etwas einzufangen, einzuklagen, für das es keinen 'sichtbaren' Ort gibt - die Lust der Frau. Gerade weil diese Lust im Ausdruck vom Schmerz kaum zu unterscheiden ist, funktioniert die Parallele, insbesondere auch im Zusammenhang mit der Bemerkung der Frau während der Abtreibung, daß sie daran denken müsse, daß manche Leute es auf dem Küchenboden trieben.

Aber geht es um die Zeugung oder um den Geschlechtsverkehr?

Der Geschlechtsverkehrs hat im Film zur Zeugung geführt, die Frau ist tatsächlich schwanger. Chabrol war es wichtig, im Moment der Abtreibung sich des Moments der *Zeugung* zu vergewissern, ihn verbal und visuell zu

evozieren, da die Verfügung der Frau über ihre Sexualität, über die 'Produkte' des Mannes diesen potentiell bedroht. Ich denke, es ist müßig, darüber zu spekulieren, ob Chabrol für oder gegen Abtreibung ist - möglich hingegen ist es, der *Form der Bilder* Latentes, Unbewußtes oder Verdrängtes aus der Psyche des Mannes zu entnehmen.

Rotraud Biem, Susanne Blum, Ursula Holtgrewe, Ursula Simeth

Frauen in der Fremde. Jim Jarmuschs *Stranger Than Paradise*

Feministische Überlegungen zu *Stranger Than Paradise* - das wirkt befremdlich. Hinsichtlich der Geschlechterverhältnisse und -kämpfe hat der Film auf den ersten Blick etwas sehr "Unschuldiges", das wahrscheinlich einen Teil seines Erfolges ausmacht. Die Frauen haben nichts von sexuellen Objekten, bewegen sich selbstverständlich durchs Bild, überhaupt ist Sexualität kein Thema, die Stimmung - poetischer Weltschmerz - auch nichts Geschlechtsspezifisches.

Oder ist auf den zweiten Blick die ungarische Cousine Eva doch wieder diejenige, die die "Drecksarbeit" der Herstellung menschlicher Beziehungen für die kommunikationsunfähigen Männer übernimmt und sie versorgt? Das Ergebnis wird sich nicht eindeutig in vorgefaßte Kategorien von "frauenfeindlich" oder "-freundlich" einfügen. Dennoch erweist sich der schräge, feministische Blick auf einen unfeministischen Film als produktiv.

Interaktionen

Der Film erzählt in langen, durch Schwarzfilm getrennten Einstellungen die Begegnungen und Trennungen der Freunde, Falschspieler und Pferderenn-Experten Willie und Eddie und Willies ungarischer Cousine Eva. Der Blick auf die Figuren ist entschieden nicht-psychologisch, gezeigt werden sie allenfalls halbnahe, von "außen".

Im Zentrum des ungleichseitigen Dreiecks steht Willie - cool, reserviert, ein einsamer New Yorker Großstadtwolf, wenn auch ein sehr passiver. Der Anruf seiner Tante, die ihm Evas Kommen ankündigt, stört offensichtlich seine Ruhe, an seine ungarische Herkunft und Verwandtschaft möchte er nicht erinnert werden ("please don't speak Hungarian").

Eva, die wir zum ersten Mal einsam am Flughafen stehend sehen, wird nach ihrer Ankunft bei Willie zum Objekt kritischer Überprüfung mit seinen Augen. Sie erweist sich - trotz oder wegen ihrer Fremdheit - ebenfalls als cool, fügt sich selbstgenügsam in seinen Lebensstil des Nichtstuns, hat aber ihre Musik (Screaming Jay Hawkins' *I put a spell on you*) und ihre eigenen Talente der Subsistenz im großstädtischen Slum (Ladendiebstahl).

Willie dagegen versucht, mit einem Minimum an Aufwand auf Eva auf- und sie amerikanischen Lebensgewohnheiten, wie er sie sieht, anzupassen. Er warnt sie vor den nicht näher benannten Gefahren der Wohngegend, erklärt ihr, was es mit einem "TV-dinner" auf sich hat, und bringt ihr schließlich ein ausgesprochen häßliches geblümtes Kleid mit ("It's time you dress like people here do"). Was als Versuch, nett zu sein, gesehen werden kann, hat Züge patriarchaler Kontrolle über Evas Bewegungsfreiheit, die komisch und unangemessen konventionell wirken, weil in Willies Universum realexistierende Frauen offensichtlich nicht vorkommen. Eva nimmt alles gelassen hin, bewegt sich selbstbewußt in den ihr zugewiesenen Räumen, eignet sich diese auch - tanzend - an. Wenn sie klassisch-weibliche Aufgaben wie das Staubsaugen übernimmt, scheint sie damit weniger Willie zu umsorgen als den Raum für sich bewohnbar zu machen. Willies Freund Eddie, der auftaucht, um Willie zum Pferderennen mitzunehmen, erweist sich als der Zugänglichere der beiden. Er findet Eva "cute", macht Konversation mit ihr, erzählt ihr von Cleveland, wo er nie gewesen ist. Als Willie das Gespräch abbricht, indem er sich weigert, Eva zum Rennen mitzunehmen - Männersache -, folgt Eddie ihm leise bedauernd, aber mit der treuen Ergebenheit, die charakteristisch für seine Beziehung zu ihm ist. Nur ab und zu wehrt er sich gegen Willies Bevormundung ("Why do you always tell me what to do?"), und Willie hat angesichts Eddies Passivität nicht einmal unrecht, wenn er antwortet: "Because you wouldn't do anything if I didn't tell you". Dennoch gehen Eva und Willie kleine Bündnisse gegen den dominanten Willie ein. Höflichkeitshalber zieht sie, als sie nach Cleveland fährt, das Kleid von Willie an. Eddie überrascht sie, als sie es vor der Haustür in die Mülltonne stopft, sagt aber Willie, der vom Erfolg seines Geschenks noch voll überzeugt ist, nichts davon. Später, auf der Fahrt nach Florida, setzt Eva mit Eddies Unterstützung ihren Screaming Jay Hawkins durch ("it's good drivin' music").

Schließlich reist Eva wie geplant ab nach Cleveland zu ihrer Tante, wo sie ein normales Immigrantinnenleben mit Arbeit in der Imbißbude und amerikanischem boyfriend aufnehmen wird. Der Abschluß dieses Teils zeigt die beiden Männer in Willies Zimmer, schweigend und biertrinkend. Die coole Männerfreundschaft erweist sich nach Evas Weggehen als Öde und Lethargie.

Die Idee, sie in Cleveland zu besuchen, hat Willie ein Jahr später, als die beiden beim Falschpokern erwischt worden sind. Viel geredet wird auf der Fahrt durch kahle, tote Industrielandschaften nicht. Einmal fragt Eddie Willie nach seiner ungarischen Herkunft. "I'm as American as you are" ist die Antwort. Auch seine Tante bittet Willie - vergeblich -, nicht ungarisch mit ihm zu sprechen. Allerdings respektiert er sie als familiäre Autorität und ermahnt Eddie zu für Verwandtenbesuche angemessenem Benehmen.

Das Leben in Cleveland erweist sich als normal und uninteressant. Die Stadt ist schneebedeckt und menschenleer, Eva wohnt bei Tante Lottie, arbeitet und verabredet sich ohne nennenswerte Begeisterung mit ihrem Freund fürs Kino ("Isn't there a Kung Fu movie?"). Eddie und Willie schließen sich als verwandtschaftliche Beschützer an, setzen Billie an den Rand und essen ihm sein Popcorn weg.

Unter sich fragen sie sich, was sie eigentlich in Cleveland machen. Weder hat sich ihre Sehnsucht nach einem anderen Ort erfüllt noch Evas Wunsch nach einem Ausbruch aus der Normalität, den sie dezent und selbstironisch andeutet ("next time you must kidnap me"). Eine direktere Forderung, etwa sie mitzunehmen, stellt sie nicht an die beiden, läßt aber keinen Zweifel daran, daß sie in Cleveland nicht glücklich ist.

In der Tat schlägt Willie Eddie auf der Rückfahrt vor, noch nicht nach New York zu fahren, sondern einen Abstecher nach Florida zu machen und Eva mitzunehmen - gegen die heftigen Proteste ihrer Tante. Der Ort erweist sich als enttäuschend, das erwartete Ferienparadies ist nicht auszumachen. Im Motel rebelliert Eva und besteht auf einem richtigen Bett im Doppelzimmer, so daß das Klappbett für Eddie bleibt. Dies ist das erste Mal, daß sie sich gegen die Männer durchsetzt, ansonsten ist Rebellion in der neuen Umgebung nicht ihr Stil, außer, wenn es um wirklich vitale Bedürfnisse geht.

Am nächsten Morgen lassen Willie und Eddie sie wie gewöhnlich im Motel zurück, gehen auf die Rennbahn und verlieren dort das restliche Geld. Am Ende haben sie wieder gewonnen, doch auch Eva ist auf überraschende Art zu Geld gekommen und erkundigt sich über Flugtickets nach Europa, aber nicht zurück nach Budapest. Als kein Flug am selben Tag mehr geht, verpaßt sie die Männer im Motel. Willie ist auf der Suche nach ihr im Flugzeug nach Budapest hängengeblieben und Eddie wird allein nach New York zurückfahren.

Festzuhalten ist auf der Ebene der Interaktionen also eine gewisse Verwirrung. Den gewohnten Ansätzen feministischer Filmanalyse entzieht sich der Film, was die Frage nahelegt, wie sehr diese doch auf klassisches Erzähl- oder Identifikationskino abgestellt sind. *Stranger Than Paradise* "argumentiert" demgegenüber ex negativo: Die unter den drei ProtagonistInnen zu erwartende Beziehungsdynamik kommt nicht in Gang oder wird gleich wieder stillgestellt. Unter der Coolness und Selbstgenügsamkeit der einsamen HeldInnen brodeln keine Leidenschaften, Sexualität ist ebenso abwesend wie gelingende sprachliche Kommunikation. Dem entsprechen die Räume und Landschaften, in denen sich die drei bewegen. Was sie suchen, kann Eddie, der als einziger darüber spricht, nur in der Sprache von Reiseprospekten ausdrücken, zu Florida fallen ihm "girls in bikinis and strange birds" ein. Doch die Verheißungen, die sich an die Namen der Orte

New York, Cleveland, Florida, knüpfen, werden enttäuscht. Das erste, was Eva von New York sieht, ist eine menschenleere, müllhaldenähnliche Landschaft vor dem Flughafen, dann ausgestorbene Straßen zwischen den Wohnblocks auf ihrem Weg zu Willie, in denen nur die Spuren menschlichen Lebens sichtbar sind - in Gestalt von Graffiti an den Wänden und Müll im Rinnstein. Auch die langen Autofahrten führen durch verwüstete, leblose Industrielandschaften, die monoton abgefilmt sind (Totale, dem Auto folgender Schwenk). Die Orte des Ankommens sind ähnlich, Willies Appartement in New York verkörpert ebensowenig ein Zuhause wie das Motel in Florida einen Ferienort. Dort beleben nur Strand, Andenkenläden und Drogenkurier die gleichmäßig triste Umgebung.

Zeichen

Kargheit der Umgebungen und Desillusionierung ("Why does every place look the same?") setzen jedoch neue Möglichkeiten spielerischer Entfaltung frei. Wo Körper und Kleidung (drei Schichten billiger Pullover, unförmige Hosen) nicht Sexualität/Anziehung usw., Sprache nicht subjektive Befindlichkeit ausdrückt oder diskursives Einverständnis herstellt, entsteht eine eigene Lässigkeit der Bewegungen, werden freischwebend-komische Dialoge und Musik wichtiger - auch wenn die Besessenheit des *I put a spell on you* in der Realität des Films keinen Platz hat, und vielleicht gerade dann, bleibt ihr ästhetischer Eigenwert erhalten.

Doch auch eine spezifischere subkulturelle Zuordnung der Selbstinszenierung der Männer, die gar nicht als solche erscheint, ist möglich. Ihre Hüte und Sonnenbrillen verweisen über schwarz-amerikanischen soul brother- und karibischen rude boy-Stil auf die Gangsterfilme der 30er Jahre.¹ Diese sind auch gemeint (die schwarze Konnotation wird nicht weiter verfolgt); als Falschspieler und Pferdewett-Experten halten sich die Männer für gefährliche (aber nicht sehr mutige) Bewohner des Asphaltschungels. In diesem semiotischen Bezugssystem haben Frauen keinen Platz.

Dennoch ist Eva semiotisch ein Glückskind: Was bei den Männern doch noch angestrengt inszeniert wirkt, hat sie - frisch aus Ungarn - naturwüchsig "drauf": Körpersprache, Kleidung, Musik und die Tricks des großstädtisch-kleinkriminellen Überlebens. Ihr Amerika-Bild erweist sich dabei als europäisch-nostalgisch, was sie klaut, sind Chesterfields. Ähnliches gilt für ihre und Willies Tante Lottie, die die Männer zu Eddies Überraschung

¹Vgl. Dick Hebdige, *Subculture. Die Bedeutung von Stil*. In: Diedrich Diederichsen u.a., *Schocker*. Reinbek 1983.

locker beim Kartenspielen in die Tasche steckt. Nicht nur ist Ungarisch daher die Sprache der Frauen, der Vergangenheit und der spezifischen Unangepaßtheit an die Leere des American way of life auch der Subkulturbewohner², diese Unangepaßtheit verleiht den Frauen auch eine gewisse Überlegenheit innerhalb dieser Subkultur - so deutet der Film eine nicht wertkonservative Versöhnung mit Willies/Belas ungarischer Heimat an.

Für Eva, die, wie gesehen, im vorgegebenen Zeichensystem der Männer keinen Ort hat, bringt auch der Stilbruch Glück: Der unpassende Strohhut, den sie in Florida kauft, läßt ihr, von dem schwarzen Dealer als Erkennungszeichen mißverstanden, einen ansehnlichen Geldbetrag zufliegen.

Ihr Umgang damit kontrastiert mit dem der Männer: Während sie zu geizig waren, ein Motelzimmer für drei zu bezahlen, was Eva in die erniedrigende Situation brachte, ums Haus herumzuschleichen, läßt sie ihnen Geld und einen Brief da - auf Ungarisch. Fast märchenhaft werden am Ende Lohn und Strafe verteilt, und Willie und Eva kehren ihre Positionen exakt um: Er fliegt nach Budapest (und muß eine Lektion über kulturelle Identität nachholen), sie ist allein in einem unpersönlichen Raum in den USA, allerdings mit Geld und offenen Aufbruchsmöglichkeiten.

Nicht einen "Ort des Weiblichen" also weist Jarmusch seiner Heldin zu: Fremdheit, ohne zu verdrängen, wo frau herkommt, Selbstgenügsamkeit, die Gefühle zuläßt, und Offenheit für das, was kommt, lassen Eva in einer Welt, in der Glück für die Männer allenfalls beim Pferderennen zu erwarten ist, am glücklichsten wegkommen.

Kontrast: *Down By Law*

Jarmuschs Nachfolgefilm *Down By Law* geht demgegenüber einen Schritt zurück. Er erzählt eine ähnliche Dreiecksgeschichte, nur steht in der Mitte ein Mann, Roberto, der wie Eva Europäer (Italiener) ist.

Frauen sind in diesem Film Randfiguren, sowohl Jack als auch Zack scheitern an ihren Beziehungen, weil sie in ihren subkulturell-kleinkriminellen Erwerbssphären versagen: Zack wird von seiner Freundin an die Luft gesetzt, nachdem er seinen Job als Disjockey aufgegeben hat. Jack wird von einem anderen Zuhälter reingelegt, nachdem ihn vorher eine schwarze Prostituierte als Versager beschimpft hat. Auch in der Halbwelt gilt kapitalistische Leistungslogik, und die Frauen repräsentieren die Norm:

²Herbert Hrachovec, Entwicklungsformen von Widerstand in Jim Jarmuschs "Stranger Than Paradise". In: Klaus Bill (Hg.), Gegenwartsvolkskunde und Jugendkultur. Wien 1987.

Sie halten die Männer zum Gelderwerb an, auch wenn die Branche Zuhälterei ist. Die Frauen also üben die soziale Kontrolle aus und halten die Prinzipien von Erfolg und Geschäftslogik aufrecht, an denen die Männer scheitern.

Hier ist jetzt Roberto gefragt. Er ist ein Mann, aber kein Konkurrent, denn er verhält sich viel weiblicher als Eva in *Paradise*. Er wirbt in der Gefängniszelle um Jack und Zack, die sich beim ersten Zusammentreffen als gleichartig erkennen und ablehnen. Er versucht, verschüttete emotionale Bedürfnisse abzurufen, ist dabei hartnäckig wie sonst nur Frauen, kocht für die beiden anderen und ist körperlich schwach und hilflos ohne Jacks und Zacks physische Qualitäten: So hat er Angst vor Hunden und kommt allein nicht übers Wasser.

Trotzdem ist Roberto so autonom und souverän wie Eva und scheint damit die ideale feminine Ergänzung des Männeruniversums von Jack und Zack zu sein. Jarmusch ironisiert dabei vulgärpsychologische Stereotypen und stattet Roberto mit einer dominanten Mutter aus ("a strange person"), an die er sich leicht schauernd vor allem wegen ihrer Technik, ein Kaninchen professionell zu töten, erinnert. Aber Roberto ist ebensowenig schwul, wie es das Stereotyp vorsieht, wie seine Erinnerung dem Idyll einer italienischen Mamma entspricht.

Roberto spricht wie Eva falsch. Neben seinem unzureichenden Amerikanisch ist die Poesie sein Ausdrucksmittel, das die karge Sprache und Umgebung poetisiert ("it's a sad and beautiful world"). Die Dichter Walt Whitman und Robert Frost stehen ihm für ein "anderes Amerika".

In beiden Filmen wird über Fremdheit der Sprache, Poesie und Musik das Schweigen aufgebrochen, in dem die Unterschiede von US-amerikanischer Sub- und herrschender Kultur sich verwischen. Die Europäer fordern Kommunikation und Freundschaft in einem öden Land, das ihnen aus der Ferne attraktiver schien als ihr eigenes. Jarmusch zeigt Amerika als eine Männerwelt, der dieser Zustand nicht gut bekommen ist.

Die Auswirkungen der unterschiedlichen Frauenbilder zeigt das Ende beider Filme: Der Schluß von *Paradise* ist offen: Eva kann die Suche nach Orten, die nicht alle gleich aussehen, zu ihren eigenen Bedingungen in Europa oder den USA fortsetzen. Für Roberto, den männlichen Romantiker bleibt ein konventionelles (aber nicht unironisches) Happy-End. Poetische Gerechtigkeit waltet in beiden Fällen, narrative auch: Die stereotypen Geschlechterverhältnisse in *Down By Law* erfordern einen entsprechenden Abschluß, die Frau zwischen Leere der Männerwelt und Enge der Sphäre von Tante Lottie hat auch am Ende keinen Ort für sich gefunden.

Der Vergleich beider Filme verdeutlicht also ein Kriterium feministischer Filmkritik: Wo in *Paradise* die Öde und Leere der Beziehungen kommunikationsunfähiger Männer überdeutlich wird, wird sie in *Down By*

Law poetisch kompensiert. Robertos Bemühungen und die Anforderungen der Filmerzählung leisten gemeinsam die Vermittlungsarbeit, um das Trio zusammenzuhalten - so entstehen die intensivsten Momente. Während die Frauenfiguren herkömmliche Positionen als Agentinnen herrschender Ordnung und Ziel romantischer Träume einnehmen, kann man als männlicher Zuschauer alles haben: Coolness US-amerikanischer Krimihelden, lar-moyante Identifikation mit den von Frauen gebeutelten losers und die schöneren Gefühle von Poesie, Menschlichkeit und Sehnsucht nach dem anderen (möglichst frauenlosen) Leben. Der Konsens der Kritiker, die eine positive Reifung und Entwicklung von Jarmuschs Filmarbeit ausmachen, hat genau dies zur Basis. Unter dem Gesichtspunkt, Bewegung in filmische Geschlechterverhältnisse zu bringen, spricht mehr für *Stranger Than Paradise*.

AUGEN-BLICK

bisher erschienene Hefte:

1-2 Der neueste deutsche Film / Zum Autorenfilm (2. Aufl.) (vergriffen)

Aufsätze zu Werner Herzog (Günter Giesenfeld), Alexander Kluge *Die Macht der Gefühle* (Guntram Vogt), Rainer Werner Fassbinder *Querelle* (Wilhelm Solms), Wim Wenders und Volker Schlöndorff (Thomas Koebner), sowie:

Geschichten aus der Geschichte. Zur Filmchronik *Heimat* von Edgar Reitz (Anton Kaes)

Helma Sanders-Brahms: Ich drehe

Dietrich Mack: Die Ambivalenz der Gefühle: Kooperation von Film und Fernsehen - eine Vernunfttete.

Bruno Fischli: Autorenfilm - Negation des Films zugunsten der Lobpreisung seines Autors?

3 Probleme der Filmanalyse (vergriffen, wir bereiten ein zweites Heft zum Thema vor)

Werner Faulstich: Methodologische Überlegungen zur Theorie und Praxis der Filmanalyse

Helmut Korte: Vom Filmprotokoll zur Filmanalyse

Klaus Jürgen Koch: Computerunterstützte Filmprotokollierung: technische Probleme

Günter Giesenfeld: Computerunterstützte Herstellung von Filmprotokollen: Bericht über erste Versuche

4 Zur Rhetorik der Filmkritik

Helmut H. Diederichs: Die Forderung der Klassiker an die heutige Filmkritik

Uta Berg-Ganschow: Das Autorenprinzip in der Filmkritik

Hans Helmut Prinzler: Filmkritik in den fünfziger Jahren

Heinz-B. Heller: Der Rhetoriker geht ins Kino. Beobachtungen zur Filmkritik anhand von Woody Allens *The Purple Rose of Cairo*

Günter Giesenfeld: *Rambo II* und die Filmkritik

Anne Rose Katz: Glanz und Elend der Fernsehkritik

1987, 72 S. Unkostenbeitrag DM 4.50

AUGEN-BLICK

5 Heimat

Alexander Schacht: *Das Glück beim Händewaschen*. Interviews mit Romanautor und Filmregisseur sowie ein Kommentar

Thomas Jacobs: Der Bergfilm als Heimatfilm. Überlegungen zu einem Filmgenre

Hanno Möbius: Heimat im Nationalsozialistischen Stadtfilm

Prisca Prugger: *Die Walsche* und die Deutschen. Zur Rezeption eines südtiroler Films in Südtirol

Heike Weinbach: Heimat, Künstlichkeit und Illusion. Zum neuesten Heimatroman der Elfriede Jelinek: *O Wildnis, o Schutz vor ihr*

Joachim Schmitt-Sasse: "In die Küche" zu Väter und Mütter". Edgar Reitz' *Geschichten aus den Hunsrückdörfern*

1988 112 S. Unkostenbeitrag (wegen des größeren Umfangs) DM 7.--

in Vorbereitung:

Der Stummfilm als Gesamtkunstwerk

Günter Giesenfeld: Die Idee des Gesamtkunstwerks in den filmtheoretischen Diskussionen der zwanziger Jahre

Helmut Herbst: Die Kamera und die Unabhängigkeit

Wolfgang Jacobsen: Der preußische Libero. Über den Produzenten Erich Pommer

Peter Lähn: Filmschaffende und Filmarbeiter.

Ulrich Rügner: Musik im Stummfilmkino.

Eberhard Spiess: Zur literarischen Gattung Drehbuch: Carl Meyer.

Tatort

mit Beiträgen von Thomas Koebner und Egon Netenjakob

US-TV-News

Darstellung, Kritik und Vergleich. Mit Beiträgen von Mitarbeitern der ABC New York.



PERSPEKTIVEN

ZEITSCHRIFT FÜR SOZIALISTISCHE THEORIE

Ausgabe 6

Utopieverlust der Linken ?

Unzeitgemäße Betrachtungen über die 'Krise des Marxismus' - Regressiver Feminismus: Das Konzept des affidamento - Perestroika und die westliche Linke - Der Utopieverlust des Marxismus - Rezensionen

Mit Beiträgen von: Detlef Albers, Urte Sperling, Michael Löwy, Christina Ujma, Frank Rentschler u.a.

Umfang ca. 72 Seiten

6,- DM

Noch erhältlich:

Sonderheft 1: Antonio Gramsci - die zweite Auflage ist da! 68 S./6,-
Nr. 3, Juni 1988: 'Realer Sozialismus'. 68 S./5,-
Nr. 4, November 1988: 'Feminismus-Marxismus' und 'Marxismus in Peru: Mariátegui'. 84 S./5,-
Sonderdruck 1: 'Zwei Jahre PERSPEKTIVEN' mit unserem Selbstverständnis, Zuschriften, Pressestimmen. 24 S./2,-

In Vorbereitung:

Sonderheft 2: Marxistische Kulturtheorie - Walter Benjamin zum 50. Todestag. Vorauss. Dez. 1989 Ca. 80 S./6,-

Die PERSPEKTIVEN erscheinen als unabhängiges Theorieorgan zur Weiterentwicklung linker Politik in der BRD. Umfang jeweils um 70 Seiten. Das Einzelheft kostet 6,- DM, im Abo 4,- DM. Bestellungen an: Ralf Tertilt, Wehrdaer Weg 34, 3550 Marburg.

Umschlaggestaltung:

Ulli Prugger, Gruppe GUT

unter Verwendung eines Keystone-Photos

Abonnements und Einzelbestellungen bitte an:
Philipps-Universität, Fachbereich 09
Institut für Neuere deutsche Literatur
zHv. Herrn Prof. Dr. Günter Giesenfeld
Wilhelm Röpke Straße 6 A
3550 Marburg /Lahn

Unkostenbeitrag DM 6.--, Abonnenten DM 4.50

Frauen und Film



Mann + Frau + Animal

HEFT 47