

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 Inhalte<sup>1</sup>:

"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."<sup>2</sup>

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

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

<sup>2</sup>Donnerberg, 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.<sup>3</sup> 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 herausgab<sup>4</sup>, 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."<sup>5</sup>

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-ödipale, zu entwickeln. Das wird deutlich im Sam-

<sup>3</sup>Mitchell. Zur Entwicklung bei *Screen* vgl. Donnerberg, Hartweg 1985.

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

<sup>5</sup>Donnerberg, Hartweg, S. 159.

melband "Re-Vision"<sup>6</sup>. 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 Schlüppmann 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 Schlüppmann 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.

<sup>6</sup>Doane 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 Ideologie<sup>8</sup>. Für die Frauen heißt das, sie kommen "als

<sup>7</sup> Johnston 1977, S. 14.

<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup>

Indem frau also die Kategorie der Identität ablehnte und emphatisch das subversiv gedachte, undefinierbare Andere der Weiblichkeit begrüßte<sup>10</sup>, 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.<sup>11</sup>

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-

<sup>9</sup> 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.

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

<sup>11</sup> 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"<sup>12</sup>. 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 strukturiert<sup>13</sup> und übernimmt die Verdrängungen, Spaltungen und Widersprüche, die der Ganzheit und Einheitlichkeit des Subjekts zuwiderlaufen.<sup>14</sup>

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.<sup>15</sup> Der "Vater" als Träger des Inzestverbots ist der Agent des Gesetzes der Exogamie, das, folgt man Lévi-Strauss, am Ursprung aller gesellschaftlichen Ordnung steht.<sup>16</sup> 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.

<sup>12</sup>Kuhn.

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

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

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

<sup>16</sup> 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: *Strukturelle 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.<sup>17</sup> 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"<sup>18</sup>. 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"<sup>19</sup>. Zudem bietet das Starsy-

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

<sup>18</sup> Mulvey, S. 35.

<sup>19</sup> 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.<sup>20</sup> "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)<sup>21</sup>, 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

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

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

physischen Schönheit des Objekts<sup>22</sup>, 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.<sup>23</sup> 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"<sup>24</sup>.

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,

<sup>22</sup> Alle Zitate Mulvey, S. 38ff.

<sup>23</sup> Die klassische Beschreibung des weiblichen Tribschicksals bietet Freud (1932).

<sup>24</sup> 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"<sup>25</sup>.

## 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"<sup>26</sup> 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."<sup>27</sup>

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"<sup>28</sup>.

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."<sup>29</sup>

<sup>25</sup>Kuhn, S. 62, de Lauretis 1984, S. 68.

<sup>26</sup>Kaplan 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).

<sup>27</sup>Ebda, S. 55.

<sup>28</sup>Ebda, S. 39.

<sup>29</sup>Mitchell, 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"<sup>30</sup>.

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"<sup>31</sup> 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 Kluge<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup> 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."<sup>34</sup>

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

<sup>30</sup>Freud, S. 109.

<sup>31</sup>Kaplan 1984, S. 58.

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

<sup>33</sup>Vgl. 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.

<sup>34</sup>Bovenschen, 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 folgend<sup>35</sup>, 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 beschreibt<sup>36</sup>, 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."<sup>37</sup>

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-

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

<sup>36</sup>Ders.: *Zweimal Chaplin*, in: ebda., S. 90f.

<sup>37</sup>Koch 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 Deleuze<sup>38</sup> 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"<sup>39</sup>. 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

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

<sup>39</sup> 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"<sup>40</sup>. 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"<sup>41</sup>, die im Patriarchat das Begehren nach der Frau als Ursprung und Ziel aller Kultur konstituieren. Der

<sup>40</sup>Mulvey, S. 31.

<sup>41</sup>De 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.<sup>42</sup> Diese Aufarbeitung führt die Frauen jedoch nicht zur Entstehung eines politisch militanten Subjekts, wie etwa bei Fanon.<sup>43</sup>

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."<sup>44</sup> 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"<sup>45</sup>, 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-

<sup>42</sup>Kaplan 1986, S. 15.

<sup>43</sup> 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.

<sup>44</sup>Mulvey, S. 32.

<sup>45</sup>Ebda, 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"<sup>46</sup>.

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.<sup>47</sup>

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."<sup>48</sup>

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.

<sup>46</sup>Ebda, 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".

<sup>47</sup>Vgl. Gledhill 1978a, S. 7f.

<sup>48</sup>Kaplan 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."<sup>49</sup> 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"<sup>50</sup>.

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"<sup>51</sup> 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

<sup>49</sup>Schlüpmann, S. 30.

<sup>50</sup>Bovenschen, S. 69.

<sup>51</sup>Koch 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"<sup>52</sup>.

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

<sup>52</sup>Ebda, S. 132.

vorindustrielle Dispositionen.<sup>53</sup> 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.<sup>54</sup>

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.<sup>55</sup>

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.

<sup>53</sup> 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.

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

<sup>55</sup> 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."<sup>56</sup>

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).

<sup>56</sup>Brückner, 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.<sup>57</sup>

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"<sup>58</sup>, 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"<sup>59</sup>.

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

<sup>58</sup> Haskell 1979, S. 506.

<sup>59</sup> 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."<sup>60</sup>

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."<sup>61</sup>

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-

<sup>60</sup>Ebda, S. 523.

<sup>61</sup>Haskell 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."<sup>62</sup>

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.<sup>63</sup> 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

<sup>62</sup>Haskell 1979, S. 534.

<sup>63</sup> 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."<sup>64</sup>

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."<sup>65</sup>

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.<sup>66</sup>

Im Kino scheinen die realistischen Selbstverwirklichungsdramen 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)<sup>67</sup> knüpfen an den Film Noir und die Vamp-Tradition an, angereichert um opulent

<sup>64</sup> Julia LeSage, in *New German Critique* 1978, S. 91.

<sup>65</sup> Brunsdon, S. 121.

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

<sup>67</sup> 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"<sup>68</sup>. 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.

<sup>68</sup> 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."<sup>69</sup>

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.

<sup>69</sup>Koch 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'."<sup>70</sup>

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.<sup>71</sup>

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."<sup>72</sup>

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

<sup>70</sup> Johnston 1977, S. 11.

<sup>71</sup> 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.

<sup>72</sup> 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."<sup>73</sup>

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.<sup>74</sup> 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"<sup>75</sup>. Demgegenüber argumentiert Johnston, daß in Filmen, die die Ge-

<sup>73</sup>Alle Zitate ebda, S. 16.

<sup>74</sup>Vgl. den Aufsatz von Ursula Simeth in diesem Heft.

<sup>75</sup>Bovenschen, 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"<sup>76</sup>.

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.

<sup>76</sup>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."<sup>77</sup>

### 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."<sup>78</sup>

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

<sup>77</sup>Mayne 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.

<sup>78</sup>Kaplan 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"<sup>79</sup>.

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."<sup>80</sup>

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-

<sup>79</sup> Seeßlen, Weil, S. 161.

<sup>80</sup> 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."<sup>81</sup>

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

<sup>81</sup> Johnston 1985 S. 172, 171

nos zu beschreiben; hin zu historisch eingegrenzten Analysen bestimmter Genres, Filme oder Diskurse, die die sozialen Realitäten außerhalb des Kinobereichs 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.<sup>82</sup> 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 stellt<sup>83</sup>, 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."<sup>84</sup>

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

<sup>82</sup>Vgl. Gledhill 1984, S. 34.

<sup>83</sup>Modleski 1987.

<sup>84</sup>Seiter 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 gezeigt<sup>85</sup>, 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.<sup>86</sup> 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.<sup>87</sup> 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)

<sup>85</sup>Brinckmann 1986.

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

<sup>87</sup>Rosalind 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.<sup>88</sup>

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.

<sup>88</sup>Potters *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 Schlüpmann, *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