

Sandra Folie

Sarah-Mai Dang: Chick Flicks: Film, Feminismus und Erfahrung

2017

<https://doi.org/10.17192/ep2017.4.7664>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Folie, Sandra: Sarah-Mai Dang: Chick Flicks: Film, Feminismus und Erfahrung. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 34 (2017), Nr. 4. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2017.4.7664>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Sarah-Mai Dang: Chick Flicks: Film, Feminismus und Erfahrung

Hamburg: tredition 2016, 258 S., ISBN 9783734517617, EUR 18,90

(Zugl. Dissertation an der FU Berlin, 2015)

Sarah-Mai Dang geht in ihrer Dissertation der Frage nach, warum sich Frauen *chick flicks* (‚Tussi-Filme‘) ansehen. Den titelgebenden Sammelbegriff verwendet sie für „US-amerikanische Genreproduktionen, die seit den 1990er Jahren ins Fernsehen und ins Kino kommen, kommerziell höchst erfolgreich sind und sich vor allem an Frauen zu richten scheinen“ (S.7). Das weibliche Zielpublikum stelle nach wie vor „das einzige konsistente Kriterium in der Bestimmung von ‚Frauenfilmen‘“ (S.23) dar. Auf diese Kontinuität weist Dang auch sprachlich hin, wenn sie im

weiteren Verlauf der Arbeit bewusst von ‚Zuseherinnen‘ (ohne *_/**) und vom gegenwärtigen *Woman’s Film* (nicht *chick flick*) spricht (vgl. ebd.). Für diesen erarbeitet sie ein dynamisches Genrekonzept, „welches das Verhältnis von Gender und Genre aus medientheoretischer Sicht reflektiert und die variable Bedeutung der Kategorie ‚Frau‘ anhand der spezifischen Filmerfahrung des gegenwärtigen *Woman’s Film* in einem konkreten Kontext fassbar macht“ (S.42f.). Untersucht werden sowohl die Geschlechterstereotype in den Filmen als auch die Schaulust der

Zuseherinnen. Letztere ist dabei nicht als empirische Kategorie zu verstehen, sondern in einem neophänomenologischen Sinne als genreübergreifende Erfahrungsmodalität.

Den Ausgangspunkt für die im zweiten Kapitel analysierten Filme *Legally Blonde* (2001), *Erin Brockovich* (2000) und *Miss Congeniality* (2000) bildet der „postfeministische‘ Figurentypus [...] der blonden, jungen, unabhängigen, erfolgreichen Single-Frau“ (S.13). Einerseits scheinen die Protagonistinnen durch ihren Kleidungsstil (z.B. High Heels) und ihr Verhalten (z.B. Kreischen) eindeutige Vorstellungen von ‚Weiblichkeit‘ zu bestätigen; andererseits werden diese, etwa durch die Offenlegung der Körperdisziplinierung, die notwendig ist, um überhaupt als ‚typisch weiblich‘ erkannt zu werden, unterlaufen (vgl. S.74). Durch die Bestätigung der Identifikationskategorie ‚Frau‘ bei gleichzeitiger Entlarvung dieser als Konstrukt ermöglichen die Filme eine kollektive emanzipatorische Erfahrungsmodalität, die Dang als kinematografischen Modus des *undoing gender* beschreibt (vgl. S.75). Im dritten Kapitel stehen nicht Weiblichkeitsstereotype, sondern jene Kommunikationspraktiken und Kategorisierungsprozesse im Fokus, die diese (re)produzieren. In den Analysen der Teenie-Komödie *Easy A* (2010), die lose auf dem Roman *The Scarlet Letter* (1850) basiert, und der Jane-Austen-Verfilmung *Emma* (1996) wird der Frage nachgegangen, „wie sich welche Subjekte durch Gossip konstituieren“ (S.156). Dass in *Easy A* „die Wirklichkeitsschöpfende, performative

Dimension von Gossip“ überwiegt, in *Emma* hingegen „die spekulative und normierende Funktion“ (S.188), scheint jedoch primär durch die jeweils unterschiedliche innerdiegetische Gegenwart begründet – *Easy A* spielt im 21. und *Emma* im frühen 19. Jahrhundert. Daher können die gewählten Beispiele nicht überzeugen, um aus ihnen eine generelle Aussage über den kinematografischen Modus des *Gossip* im gegenwärtigen *Woman’s Film* abzuleiten. So gut die einzelnen Analysen bezogen auf die übergeordnete Erfahrungsmodalität funktionieren, im Hinblick auf das Gesamtprojekt erschließt sich die Auswahl und Gegenüberstellung der Filmbeispiele im dritten Kapitel also nicht ganz. Warum wurde anstelle von *Emma* nicht etwa *Clueless* (1995) ausgewählt, das seine literarische Vorlage – genau wie *Easy A* – in die Gegenwart versetzt?

Darüber hinaus hätte die ebenso sinnvolle wie herausfordernde Doppelung, *chick flicks* gleichsam als Forschungsperspektive und -gegenstand zu betrachten, stellenweise einer etwas stärkeren Leser_innenführung, etwa durch Zwischenfazits, bedurft. Eine besondere Stärke der Untersuchung stellt ihre Unvoreingenommenheit dar. Dang geht nicht davon aus, „dass gewisse theoretische Vorkenntnisse Voraussetzung für das Genießen der Filme sind“ oder in ihnen „feministische Theorie zur Populärkultur degradiert wird“ (S.221). Sie weist in ihren präzisen Analysen vielmehr ein dem gegenwärtigen *Woman’s Film* eingeschriebenes Zuschauerinnengefühl des *empowerment* (vgl. S.146-148) und der subjektiven Kollektivität (vgl. S.211-

215) nach. Die Anschlussfähigkeit scheint in mehrerlei Hinsicht gegeben. Zum einen bietet es sich an, weitere Filme und Serien unter den herangezogenen Analysekr iterien zu untersuchen (vgl. S.218); zum anderen könnte es sich als produktiv erweisen, das theoretische Zuschauerinnengefühl beziehungsweise die Erfahrungsmodalität mit tatsächlichen Zuschauer_innen und ihren Erfahrungen engzuführen. So ungewöhnlich solch eine Vorgehensweise sein mag (Dang hat sie wohlweislich

ausgeschlossen), so hat sich in Bezug auf das verwandte kulturelle Phänomen der *chick lit* die Verbindung von literaturwissenschaftlicher Primärtextanalyse und kulturwissenschaftlicher Kontextanalyse unter Einbeziehung ‚realer‘ Erfahrungen von Leser_innen bereits bewährt (vgl. Mißler, Heike: *The Cultural Politics of Chick Lit: Popular Fiction, Postfeminism, and Representation*. New York/London: Routledge, 2016).

Sandra Folie (Wien)