

Laura Mulvey, Anna Backman Rogers (Hg.): Feminisms: Diversity, Difference and Multiplicity in Contemporary Film Cultures

Amsterdam: Amsterdam UP 2015 (The Key Debates – Mutations and Appropriations in European Film Studies, Bd.5), 275 S., ISBN 9089646760, EUR 39,95

Im vorliegenden Sammelband *Feminisms: Diversity, Difference and Multiplicity in Contemporary Film* knüpft Laura Mulvey gemeinsam mit Anna Backman Rogers als Herausgeberin an die maßgeblich durch sie auf den Weg gebrachte feministische Filmtheoriebildung an, um gemeinsam mit jungen Wissenschaftler_innen einen Aktualitätsbezug dieser Thematik aufzuzeigen und diesen Forschungszweig um neue Impulse zu aktualisieren.

Das Buch gliedert sich in fünf Teile, die sich jeweils einer anderen Thematik innerhalb der repräsentierten Themen widmen. So beschäftigen sich die ersten vier Artikel mit neuen Perspektiven auf die Darstellung des weiblichen Körpers im Fernsehen und Kino, und sie eröffnen den Rezipierenden einen Zugang zu feministischen Lesarten unter-

schiedlicher TV-Serien – von Detektivinnen im *scandinavian noir* hin zu Digitalität und Cyborg-Anleihen in der Darstellung Angelina Jolies. Im folgenden Teil „Theory in Contemporary Contexts“ werden queere und transgressiv-feministische Lesarten auf Film, Filmtheorie und Pornografie angewendet und die Darstellung anti-normativer, *non-white* und queerer Figuren fokussiert. Die beiden folgenden Teile beschäftigen sich vertiefend mit historischen Perspektiven, wobei sowohl experimentelle Filmgenres sowie neue Betätigungsfelder für feministischen Filmjournalismus in den Vordergrund gestellt werden. Der letzte Teil „Discussions: Dialoguing Difference and Extremity in Contemporary Cinemas“ zeigt neue Betätigungsfelder und weiterbestehende Desiderate einer femini-

stischen Filmforschung (im Anschluss an Mulvey) auf.

Es zeigt sich, dass die Existenz eines weiblichen Subjekts im Film, 41 Jahre nach der Veröffentlichung von „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ (In: *Screen* 16 [3], 1975, S.6-18), als gegeben angenommen wird. Die Frau als Subjekt soll im Buch aus interdisziplinären Richtungen analysiert werden. Mulvey selbst beschreibt den Band in der Einführung als Schließung einer „generational gap“ (S.17), die zwischen der Veröffentlichung Mitte der 1970er Jahre und den aktuellen Diskursen der feministischen Filmtheorie liegt. Als Gründe für den Wandel benennt sie politische, ökonomische und filmtheoretische Veränderungen, die einer Fokussierung in der feministischen Kritik bedürfen, was gleichzeitig zu einer Aufwertung und Wiederentdeckung feministischer Filmtheorie beitragen sollte. So wird Mulveys Werk selbstverständlich in einzelnen Bemerkungen Rechnung getragen, zum Beispiel wenn es um die Frage nach der Ermöglichung des weiblichen Subjekts geht, das über einen autonomen Blick verfügt und durch diesen, in den Film integrierten Aspekt eine neue, differenzierte Sehpraxis des Publikums ermöglichte.

Im zweiten Teil „Theory in Contemporary Contexts“ findet eine Weiterentwicklung theoretischer Grundlagen statt, die vom Feld der feministischen Pornografie in die queere Filmtheorie hineinreichen. So werden zum Beispiel die Filme der schwedischen Regisseurin Mia Engberg als Grundlage für eine differenzierte Auseinandersetzung der

Betrachter_innen mit feministischer Pornografie herangezogen. Dabei wird die Frage gestellt, inwieweit ein Genre, das eine normative Betrachtungspraxis voraussetzt, dem Anliegen einer feministischen Filmtheorie überhaupt gerecht werden kann. Auch die folgende Auseinandersetzung fokussiert eine dezidiert weibliche Perspektive im Kontext einer Neubewertung von Gewalt- und Vulnerabilitätsdarstellungen. Diese Perspektiven erleben sodann eine Anwendung auf unterschiedliche Genres. So wird zum Beispiel in „The ‚New‘ Experimentalism? Women In/And/On Film“ die Einführung einer experimentellen feministischen Filmästhetik untersucht, in der Frauen durch Performance einen ‚self-made‘-Film gestalten. Durch den Verzicht auf eine normative Kameralenkung werde hier Jenny Chamarette zufolge eine neue Perspektive auf die weibliche Persona und ihre Handlungen möglich. Überaus interessant ist der Text „Discussions: Dialoguing Difference and Extremity in Contemporary Cinema“, in dem die Arbeiten von Backman Rogers in den Mittelpunkt gestellt werden. In einem Interview thematisiert sie die Grenzen und Möglichkeiten, die Regisseur_innen bei der Umsetzung feministischer Filmkonzepte haben (vgl. S.187ff.). Ihre Kritik richtet sich hier auf die in unserer Zeit gegebenen Bedingungen, „in which creativity is abandoned in favor of stability and normality“ (S.14).

Die hier versammelten Artikel bleiben hinter ihrem transgressiven Potenzial mitunter zurück und verlieren sich in normativen Topoi; die Beiträge bleiben so gerade in Bezug auf

Geschlechterdefinitionen oftmals in einer Zweigeschlechtlichkeit verhaftet. Nur im ersten und zweiten Teil gelingt es, queere und anti-normative Dimensionen zu öffnen, die den Blick auf eine feministische Filmtheorie erweitern. Insgesamt hat dieser aber Sammelband das Potenzial, feministischen Filmtheoretiker_innen eine Sammlung von Ideen zur Einbindung weiblicher Subjektivität im Film zu vermitteln. Außerdem zeigt er neben theoretischen

Überlegungen auch aktuelle Anwendungsmöglichkeiten auf unterschiedliche Filmgenres und Projekte auf. Der Band bietet sowohl einen adäquaten Einstieg in die aktuelle Forschung feministischer Filmtheorie als auch neue und erweiternde Perspektiven für Wissenschaftler_innen auf dem Gebiet der Filmwissenschaft und der Gender Studies.

Carla Schrieffer (Oldenburg)