

Film und Fotografie

Laura Mulvey: Afterimages: On Cinema, Women and Changing Times

London: Reaktion Books 2019, 286 S., ISBN 9781789141221,
GBP 15,-

Laura Mulvey prägte mit ihrem kanonischen Artikel „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ (In: *Screen*, Vol. 16[3], 1975, S.6-18), der bis heute als Grundlagentext der feministischen Filmtheorie gilt, die Begriffe des *male gaze*, der ‚Frau als Spektakel‘ sowie des Phänomens der *to-be-looked-at-ness*. Ihre neueste Publikation *Afterimages: On Cinema, Women and Changing Times* beleuchtet die Verbindung von Frauen und Film mit dem Fokus auf Zeitlichkeit, Sprache und neue Formen der Filmrezeption durch technologische Innovationen.

Mulvey geht in ihrem Buch streckenweise in Revision mit vergangenen Erkenntnissen ihrer feministischen Filmtheorie und eröffnet neue Perspektiven auf vorherige Analysen. Sie kompiliert Essays und Vorträge, die sie seit *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image* (London: Reaktion Books, 2006) veröffentlicht oder gehalten hat, zu einer Publikation mit drei Themen: die Frau als Spektakel im Kino der 1950er Jahre, Filme von und über Frauen und Zuschauer_innenschaft in Zeiten technologischer Neuerungen.

Charakterisiert sind die Texte durch einen klaren sprachlichen Stil und eine persönliche, immer wieder selbstkri-

tische Sichtweise. Beispielsweise relativiert sie ihre frühere Analyse von Hitchcocks *Vertigo* (1958), indem sie nun die Verflechtung von Femininität, Illusion und Film als selbstreflexives Moment hervorhebt und weniger den weiblichen Filmstar als Objekt eines voyeuristischen Blicks herausarbeitet. Außerdem widmet sie sich im ersten Teil des Buchs Filmen wie *Lola Montès* (1955), *Le Mépris* (1963) und der Fetischisierung der ikonischen Marilyn Monroe.

Der zweite Teil von *Afterimages* konzentriert sich auf fünf Filme, die von Frauen (Chantal Akerman, Julie Dash, Rakhshan Banietemad, Alina Marazzi und Clio Barnard) zwischen 1975 und 2010 realisiert wurden und sich maßgeblich mit der Figur der Mutter, dem Thema der Zeitlichkeit und dem „silencing of women“ (S.93) auseinandersetzen. Das Schweigen in Akermans ikonischem Film *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) wird als zentrales Motiv beschrieben, das durch häusliche Reproduktionsarbeit in ein repetitives „lexicon of domestic gestures“ (S.103) übersetzt wird. In der vielschichtigen Analyse des formal experimentellen Films *The Arbor* (2010) von Barnard verschwimmen Grenzen

zwischen Artifiziellem, Realistischem und subjektiven Erinnerungen, wenn des prekären Lebens der Drehbuchautorin Andrea Dunbar gedacht wird.

Wie Mulvey in der Einleitung zum dritten Teil, „Art and Moving Images – Transitional Spaces of Spectatorship“, selbstkritisch ankündigt, folgt die Auswahl der Beispiele aus der zeitgenössischen Kunst keinem konzisen Thema sowie keiner einheitlichen künstlerischen Ausdrucksform, sondern es stehen filmhistorische Referenzpunkte (meist zum radikalen Filmverständnis der 1970er Jahre) im Fokus. Mulvey widmet sich hier Fragen und Herausforderungen von Filmrezeption in Zeiten technologischen Wandels und sie betrachtet unter anderem immersive Rauminstallationen wie *Ten Thousand Waves* (2010) von Isaac Julien sowie den Einsatz von Rückwärtsprojektionen in Mark Lewis' Video-Arbeiten.

Der Appendix des Buches ist nicht nur aus feministisch-filmtheoretischer Sicht aufschlussreich. Der einst bahnbrechende Artikel „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ wird hier erneut als Anlass genommen, ihn auf seine Aktualität zu überprüfen und zehn FAQs zu beantworten. Hinsichtlich

der wiederholten Kritik, ihrem Essay liege ein binäres, heteronormatives Denken zugrunde – ohne queere Perspektiven in der Argumentation und in der Zuschauer_innenschaft zu berücksichtigen – räumt sie ein: „[...] I seem to have missed a lot of possible nuances in the argument, especially where a potential female or lesbian spectator is concerned“ (S.244). Außerdem fehle auch eine historisch informierte rassistiskritische Analyse, die Hollywood als ein Kino der Apartheid beschreibe (S.243). Es handele sich bei dem Essay eher um ein „single-issue manifesto“ (S.245), das nie explizit für den akademischen Kontext geschrieben wurde. Hingehen bleibe der *male gaze* weiterhin Referenzpunkt und stehe heute als Synonym für Kritik an Mainstream-Filmen, sexistische Repräsentation und die Abwesenheit von Regisseurinnen (S.251). Da Vermittlungsarbeit zwischen Generationen von Feministinnen und das Weitertragen von feministischen Errungenschaften weiterhin dringlich bleiben, liefert *Afterimages* in jeder Hinsicht einen wichtigen und sehr lesenswerten Beitrag.

Hanna Prenzel (Potsdam)