

Sarah-Mai Dang

Chick Flicks

Die Autorin Sarah-Mai Dang studierte in Berlin, Paris und Ann Arbor Filmwissenschaft sowie Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. Mit der vorliegenden Arbeit promovierte sie an der Freien Universität Berlin.

Sarah-Mai Dang

**Chick Flicks**

**Film, Feminismus und Erfahrung**

oa books

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2016 Sarah-Mai Dang

Umschlag: Vera Rammelmeyer, mischen  
Lektorat: Kerstin Beyerlein  
Verlag: oa books @ tredition GmbH, Hamburg

ISBN 978-3-7345-1761-7 (Paperback)  
ISBN 978-3-7345-1762-4 (Hardcover)

Printed in Germany

Dieser Text wird unter der Creative Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht. Der Text darf beliebig geteilt, kopiert und weiter verwertet werden, vorausgesetzt er wird dabei ordnungsgemäß zitiert. Zudem muss der Text unter derselben Lizenz veröffentlicht werden. Diese Erlaubnis berührt nicht das Copyright Dritter, deren Material in dem Text benutzt wird. Für Details vgl. <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.

Dieser Text ist auch über die Website [www.oabooks.de](http://www.oabooks.de) abrufbar. Die Dissertation, aus der dieses Buch hervorgegangen ist, wurde auf dem Dokumentenserver der Freien Universität Berlin abgelegt und ist dort frei zugänglich unter: [http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS\\_thesis\\_00000101486](http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_00000101486).

# Inhalt

Einleitung	7
1. Genre, Gender und ästhetische Erfahrung	27
1.1. Der klassische Woman's Film und die Zuschauerin	28
1.2. Zur Filmerfahrung	33
1.3. Genre und Gender	39
1.3.1. Zum psychoanalytisch-phänomenologischen Zuschauerinnenmodell	43
1.3.2. Zum neoformalistisch-empirischen Zuschauerinnenmodell	51
1.4. Genre als Erfahrungsmodalität	59
2. „Yes, we can!“ – Der kinematographische Modus des „Undoing Gender“	71
2.1. LEGALLY BLONDE – „I object!“	76
2.1.1. Weiblichkeit = Bildlichkeit	79
2.1.2. Elle als kinematographische Figuration des Vorurteils	86
2.1.3. Der Leinwand-Typus	88
2.1.4. Die Affektdramaturgie fortwährender Ambivalenz	91
2.1.5. Die kinematographische Repräsentation des Feminismus	96
2.2. ERIN BROCKOVICH – „No, I'm not a lawyer.“	103
2.2.1. Unübersetzbare (Bild-)Logiken	105
2.2.2. Pretty Woman und der Leinwand-Typus	107
2.2.3. Plurale Perspektiven	109
2.2.4. Insistierende Irritationen	112
2.2.5. <i>sex</i> und <i>gender</i>	115
2.2.6. Der Klassenkampf	122

2.3. MISS CONGENIALITY – „I really do want world peace!“	126
2.3.1. Der kinematographische Sprechakt	127
2.3.2. Weiblichkeit als Maskerade	134
2.3.3. Die Parodie des Originals	140
2.4. Die emanzipatorische Erfahrungsmodalität	146
3. „And who am I?“ –	
Der kinematographische Modus des Gossip	149
3.1. Gossip als Organisation sozialer Ordnung und Wahrnehmung	153
3.2. EASY A – „A is for awesome!“	160
3.2.1. Unsichtbare Omnipräsenz	162
3.2.2. Kollektive Interaktion	166
3.2.3. Fabelhafte Subjektivität	173
3.2.4. Das Gefühl von Zugehörigkeit durch Teilhabe	176
3.2.5. Die Inszenierung des Sprechakts	179
3.2.6. Gossip Images	182
3.3. EMMA – „A match well made, a job well done.“	187
3.3.1. Die Inszenierung der freien indirekten Rede	189
3.3.2. Emma als kinematographische Figuration einer Gemeinschaft	192
3.3.3. Sprechen, Schwafeln, Schweigen	195
3.3.4. Der Tanz als Inszenierungsmodus sozialer Ordnung	197
3.3.5. Die Affektdramaturgie partizipierender Beobachtung	201
3.3.6. Normierende Omnipräsenz	206
3.4. Eine Frage der Perspektive	211
Fazit	217
Bibliographie	233
Filmographie	253
Danksagung	257

## Einleitung

Blondinen in High Heels, Brünette im Minirock, Gekreische und Gekicher. In diesem Buch setze ich mich mit Chick Flicks auseinander. Die Bezeichnung Chick Flicks wird unterschiedlich verwendet. Unter Chick Flicks verstehe ich Serien wie ALLY MCBEAL mit Calista Flockhart (USA 1997–2002, David E. Kelley) und SEX AND THE CITY mit Sarah Jessica Parker (USA 1998–2004, Darren Starr) sowie Filme wie LEGALLY BLONDE mit Reese Witherspoon (USA 2001, Robert Luketic) und MISS CONGENIALITY mit Sandra Bullock (USA 2000, Donald Petrie): 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.

Diese Chick Flicks zeichnen sich durch Protagonistinnen aus, die als extrem weiblich in Erscheinung treten. Trotz bewundernswerter Karrieren scheinen sie sich vor allem für Make-up, Shoppen und die große Liebe zu interessieren. Die Protagonistinnen stellen einen Figurentypus dar, der sich als junge, weiße, heterosexuelle, unabhängige, erfolgreiche Single-Frau skizzieren lässt. Aufgrund der augenscheinlich emanzipierten und eindeutig als weiblich zu identifizierenden Protagonistinnen wird angenommen, dass Chick Flicks (*chick* engl. für „Küken“ und umgangssprachlich für „Tussi“ und *flick* umgangssprachlich für „Film“)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> So wie andere Subjektbezeichnungen, wie etwa „black“ oder „queer“, stellt „Chicks“ sowohl eine Selbst- als auch eine Fremdbezeichnung dar und kann unterschiedliche Bedeutungen und Funktionen haben. Im Falle von Chick Flicks kann die Bezeichnung pejorativ oder emanzipatorisch gemeint sein: Als Fremdbezeichnung verweist sie auf eine (unzulängliche) Andersheit von (jungen) Frauen. Als Selbstbezeichnung kann sie als identifikatorischer Bezugspunkt für eine kulturelle und soziale Diversität von Frauen dienen. Ein Beispiel für den letzten Punkt stellt die Riot Grrl-Bewegung dar, die, ausgehend von der gleichnamigen Punkband Anfang der 1990er Jahre, eine positive Neubewertung der Bezeichnung „Girl“ oder „girly“ erreichte. Sie machte die vor allem Frauen betreffenden Diskriminierungsstrukturen öffentlich und sprach sich für plurale Lebens- und künstlerische Ausdrucksformen aus. Entsprechend heterogen fungiert auch die Bezeichnung „Chick Flicks“ oder „Woman’s Film“. Zum Begriff „chick“ vgl. auch Ferriss/Young 2008a.

insbesondere *chicks*, ‚junge‘ Frauen ansprechen. Und umgekehrt wird davon ausgegangen, dass Filme, die besonders gerne von Frauen gesehen werden, Chick Flicks sind. Im Grunde definieren sich Chick Flicks also über das Publikum. Dies ist bemerkenswert, da sie somit als einziges Filmgenre abhängig davon betrachtet werden, von wem sie gesehen werden – mit Ausnahme des Teeniefilms, der meist im Zusammenhang mit Chick Flicks betrachtet wird (vgl. u.a. Brecht 2004; Maxfield 2002). Während andere Genres in erster Linie anhand von ikonographischen Mustern (wie die grenzenlose Landschaft im Western) oder narrativen Elementen bestimmt werden (wie die Suche nach dem Mörder im Detektivfilm), definieren sich Chick Flicks anhand des Publikums, das als weiblich vorausgesetzt wird.

Ich selbst bin, was dieses Genre betrifft, eine Spätzünderin. Als meine Freundinnen Ende der 1990er Jahre *SEX AND THE CITY* im Fernsehen sahen, konnte ich nicht nachvollziehen, was an dieser Serie so faszinierend sein sollte und habe sie boykottiert. Diese überbordende Weiblichkeit, das Gekreische und Gekicher – dies alles stieß auf erhebliche Widerstände in mir als kritische Feministin. Chick Flicks waren mir zu ‚pink‘ und zu ‚blond‘. Weder konnte ich die Filme verstehen, noch – und das bereitete mir ein noch größeres Unbehagen – meine Freundinnen. Erst als mich eine Freundin dazu überredete, mir zumindest einmal *LEGALLY BLONDE* in voller Länge anzuschauen, habe ich meine Meinung über Chick Flicks geändert. Dann nämlich musste ich feststellen, dass Chick Flicks auch mir großes Vergnügen bereiten und nicht einfach als schlechte Unterhaltung abzutun sind. Auf den ersten Blick reproduzieren diese Massenproduktionen schlichtweg stereotype Geschlechterbilder, doch auf den zweiten Blick, so wurde mir dann klar, machen diese Serien und Filme viel mehr. Was genau, konnte ich zunächst gar nicht fassen. Dies galt es in den folgenden Jahren herauszufinden. Die Produktionen warfen für mich viele grundsätzliche Fragen auf, deren Beantwortung sich dann, mit zunehmender Auseinandersetzung mit den Filmen, als Aufgabe eines ganzen Dissertationsprojekts entpuppte.



Warum gefallen mir die Filme so sehr, obwohl sie stereotype Frauenbilder zeigen? Wurde der Feminismus abgeschafft? Wo sind all die kritischen Frauen hin? Kurz: Warum gucken Frauen Chick Flicks?

Diese einführende Anekdote zu meiner anfänglichen Skepsis gegenüber Chick Flicks soll nicht nur meine eigene Erfahrung wiedergeben und meinen Zugang zum Thema dieses Buchs erläutern. Sie spiegelt auch den allgemeinen Umgang mit diesem Genre wider. Mit Chick Flicks rücke ich nämlich einen Gegenstand ins Zentrum der Betrachtung, der in der Forschung und auch generell kaum ernst genommen wird. Als ‚Frauengendre‘ werden die Filme in der Regel marginalisiert und als massenmediales Phänomen kritisiert (vgl. auch Altman 2012 [1999], 72ff.). Wenn sie von Medien- oder Kulturwissenschaftlern in den Fokus genommen werden, dann um die Kulturindustrie der Manipulation anzuklagen und die eigene kulturprotektionistische Position zu verteidigen. Während Chick Flicks auf großen Zuspruch beim Publikum stoßen, werden sie in politischen Zusammenhängen überwiegend skeptisch betrachtet. Insbesondere feministische Theoretikerinnen begegnen ihnen mit Argwohn. Grund dafür ist die mehrdeutige Inszenierung der Hauptfiguren. Filme wie LEGALLY BLONDE oder Fernsehserien wie SEX AND THE CITY repräsentieren nämlich genau jene Weiblichkeit, die feministische Theorien der 1970er und 1980er Jahre so scharf verurteilt haben, wie etwa das Bild der ‚dummen Blondine‘ als Objekt des männlichen Betrachters. Zugleich zeigen sie eine neuartige Form des ‚Frau-Seins‘, die von sogenannten postfeministischen Ansätzen gepriesen wird, wie jene der makellosen Karrierefrau, die Familie und Arbeit problemlos unter einen Hut zu bringen vermag (das *having-it-all girl*).

Chick Flicks werden einerseits als Möglichkeit emanzipatorischer Erhebung gefeiert und andererseits als große Gefahr politischen Rückschritts zu antifeministischen Frauenbildern kritisiert. Kritikerinnen sehen in Chick Flicks einen antifeministischen

Rückschritt (*backlash theory*<sup>2</sup>), da sich das Narrativ weiterhin entlang binärer Geschlechtszuweisungen entfalte und um die klimaktische Synthese der heterosexuellen Hochzeit drehe. Zudem werde durch die Filme und Serien Emanzipation fälschlicherweise als erreicht dargestellt und feministische Kritik als überholt ausgewiesen. Von einem konsumerablen Mainstream-Feminismus ist dann die Rede, von der Popularisierung der Politik und ihrer damit einhergehenden Abschaffung (vgl. z.B. Radner 2010; McRobbie 2010, 2004). Verteidigerinnen loben Chick Flicks dagegen als subversiv, da sie den Protagonistinnen *agency* und *choice* erlaubten, d.h. Handlungsmacht und Wahlfreiheit, sexuelle, finanzielle und berufliche Unabhängigkeit (vgl. z.B. Smith 2008; Lenzhofer 2006). Diese gegenteiligen Reaktionen finde ich höchst interessant. Neben der unerwarteten Faszination an Chick Flicks haben die theoretischen Kontroversen dazu geführt, dass ich mich intensiv mit dem Genre beschäftigt habe, um seine Wirkung zu verstehen.

### Chick Flicks und Feminismus

Ebenso wie *Chick Lit* (*Chick Literature*) werden Chick Flicks einer zeitgenössischen ‚Frauenkultur‘ zugeschrieben, die zeitgleich mit der Entwicklung des sogenannten Postfeminismus entstanden ist. Entsprechend werden Chick Flicks von feministischer Warte aus ähnlich kritisch betrachtet wie die aktuellen Veränderungen des Feminismus. Oftmals werden Chick Flicks sogar mit Postfeminismus gleichgesetzt oder als dessen Symptom betrachtet. Doch was meint Postfeminismus eigentlich?

Der Begriff Postfeminismus wird unterschiedlich verwendet. Seine Interpretationen sind uneindeutig und bisweilen wider-

---

<sup>2</sup> Vertreterinnen der *backlash*-Theorie sind der Ansicht, dass es sich bei dem sogenannten Postfeminismus um einen Rückschlag gegen die feministische Bewegung handelt. Die prominenteste Kritikerin des Postfeminismus ist sicherlich die US-amerikanische Journalistin und Autorin Susan Faludi (Faludi 1992).

sprüchlich.<sup>3</sup> So wird Postfeminismus sowohl als antifeministische und reaktionäre Bewegung als auch als neue Welle des Feminismus verstanden, die bestehende Ansätze erweitert, um gesellschaftliche Positionen von Frauen angemessen zu artikulieren und neue Solidarierungsstrategien zu entwickeln (z.B. in der Intersektionalitätsforschung<sup>4</sup>). Je nachdem, ob in der historischen Entwicklung des Feminismus eher eine Trennung zwischen den verschiedenen Generationen von Frauen gesehen wird oder eine Fortführung feministischer Traditionen, ist entweder vom *Neo-*

---

<sup>3</sup> Seit den 1990er Jahren setzt sich eine wachsende Anzahl von Theoretikerinnen mit dem Konzept und der Bedeutung von Postfeminismus auseinander. Für eine eingehende Betrachtung der vielfältigen und widersprüchlichen, subversiven wie affirmativen Bedeutungen von Postfeminismus innerhalb der feministischen Geschichtsschreibung, in der Populärkultur und im akademischen sowie im politischen Kontext vgl. Genz/Brabon 2009. Für eine prägnante Zusammenfassung und Reflexion des kritischen Potentials von Postfeminismus und zur Abgrenzung vom *Second Wave Feminism* vgl. z.B. Adriaens 2009. Zu Postfeminismus in der Medienwissenschaft vgl. die von Yvonne Tasker und Diane Negra 2005 editierte Ausgabe „In Focus: Postfeminism and Contemporary Media Studies“ im *Cinema Journal* (Tasker/Negra 2005). Diese liefert eine Bandbreite medienwissenschaftlicher Beiträge, die bewusst keine ‚frauenspezifischen‘ Medienproduktionen zum Ausgangspunkt der Reflexion machen, sondern ein darüber hinausreichendes Verhältnis von Postfeminismus und Medien reflektieren, vgl. dazu auch das Vorwort (Tasker/Negra 2005a). Tasker und Negra weisen darauf hin, dass es neben der Untersuchung von ‚frauenspezifischen‘ Medienproduktionen der Analyse anderer Filme und Serien aus postfeministischer Perspektive bedarf. Mit ihrer Publikation *Interrogating Postfeminism. Gender and the Politics of Popular Culture* (Tasker/Negra 2007) lösen sie diese Forderung ein und liefern Analysen massenmedialer Kultur, indem sie vor allem die Widersprüchlichkeit von Postfeminismus thematisieren, vgl. insb. das Vorwort (Tasker/Negra 2007a). Zu Postfeminismus und Medienkultur aus kulturwissenschaftlicher Sicht vgl. auch Gill 2007a.

<sup>4</sup> Die Intersektionalitätsforschung konzentriert sich auf die Verflechtung unterschiedlicher Diskriminierungsformen. Sie geht davon aus, dass nicht eine einzige Differenz als Unterdrückungsmechanismus fungiert, sondern dass es immer um die Interdependenzen verschiedener Diskriminierungsformen geht. Die Intersektionalitätsforschung wirkt der Hierarchisierung von Differenzen (*oppression olympics*) entgegen, indem sie zeigt, dass Kategorien wie Klasse, Ethnizität oder Geschlecht nicht getrennt voneinander zu denken sind, sondern in ihrer Wirkmacht nur als Zusammenspiel betrachtet werden können (vgl. z.B. Hancock 2007, 2007a; McCall 2005; Combahee River Collective 1983).

oder *Postfeminismus* die Rede, oder von verschiedenen Wellen des Feminismus (der *First Wave*, repräsentiert durch die Suffragetten des 19. Jahrhunderts, der *Second Wave* vertreten durch die Frauenbewegungen der 1960er bis 1980er Jahre und der *Third Wave*, die neue Generation von Feministinnen, prominent vertreten durch Judith Butler). Insgesamt ist es allerdings ein schwieriges Unterfangen, zwischen den verschiedenen Wellen zu unterscheiden. So sind etwa die Ausführungen Judith Butlers zur Unterscheidung zwischen *sex* und *gender* stark vom Gedanken- gut der *Second Wave*, namentlich von Simone de Beauvoir geprägt. Antiessentialistische Theorien, an denen es den „weißen Akademikerinnen“ der *Second Wave* angeblich mangelte, lassen sich nicht erst in der *Third Wave* finden, sondern bereits in feministischen Schriften der 1980er Jahre, etwa bei Donna Haraway zum Konzept des Cyborg (Haraway 1994 [1985]) oder bei Teresa de Lauretis zur Selbst/Repräsentation und Produktion von Gender (de Lauretis 1987). Die verschiedenen ‚Wellen‘ weisen sowohl Unterschiede als auch Gemeinsamkeiten auf (Gillis/Howie/Munford 2004; Baumgardner/Richards 2000). Es ist schwer, ‚Feminismus‘ und ‚Postfeminismus‘ sauber voneinander zu trennen. Dies liegt nicht zuletzt daran, dass Feminismus sich grundsätzlich durch seine Pluralität auszeichnet, weshalb oftmals auch von *Feminismen* die Rede ist. So möchte ich an dieser Stelle eher von einem Nebeneinander der verschiedenen Wellen sprechen und die Verflechtung der verschiedenen Positionen betonen.

Aufgrund des femininen Frauenbildes werden Chick Flicks oft als Produkt des Postfeminismus gesehen und als radikale Antwort auf die *Second Wave* (vgl. Gill 2007a). Chick Flicks würden dabei, so die Lesart, den Feminismus der 1970er und 1980er Jahre als unzeitgemäß verabschieden. Diese Diagnose wird den Produktionen jedoch nicht gerecht. Denn einerseits kritisieren Chick Flicks feministische Positionen der *Second Wave*, andererseits machen sie aber auch deren Bedeutung im Zeitalter des Postfeminismus deutlich. Um die Funktionsweise dieser populären Filme zu verstehen, muss man sich der komplexen theoretischen

Zusammenhänge gewahrt werden und diese in die Analyse des Genres miteinbeziehen. Dafür gilt es, die Mehrdeutigkeit der Medienproduktionen, die auch in den medien- und kulturwissenschaftlichen Debatten um Postfeminismus und Populärkultur aufgegriffen wird (u.a. McRobbie 2010; Ferriss/Young 2008; Gill 2007a; Tasker/Negra 2007; McRobbie 2004), näher zu untersuchen. Den zentralen Bezugspunkt bildet dabei der skizzierte ‚postfeministische‘ Figurentypus in Chick Flicks, der blonden, jungen, unabhängigen, erfolgreichen Single-Frau.

In dieser Studie konzentriere ich mich auf die Spielfilme des Genres und nicht auf die Serien. Ich beziehe mich auf das populäre Kino, das zeitgleich mit dem sogenannten Postfeminismus entstanden ist und oftmals mit diesem identifiziert wird, also anglo-amerikanische Filme um die Jahrtausendwende, die ein großes Publikum und breite mediale Aufmerksamkeit fanden. Es scheint mir, dass sich das Genre – und mit ihm der feministische Diskurs – mit dem jüngeren Erscheinen von Filmen wie BRIDESMAIDS (USA 2011, Paul Feig), SPRING BREAKERS (USA 2012, Harmony Korine) und THE BLING RING (USA 2013, Sofia Coppola) verändert hat. Zwar mögen diese Beispiele aufgrund der Sujets und der weiblichen Hauptfiguren als typische Chick Flicks erscheinen (insbesondere BRIDESMAIDS wurde in diesem Sinne von der Publikumspresse besprochen), doch reflektieren sie kaum Fragen zu Geschlechtlichkeit, die für mich zentral sind. Weiblichkeit wird als gegeben inszeniert und nicht weiter thematisiert. Sie funktionieren gänzlich anders als Chick Flicks. Deswegen fokussiert diese Studie ‚postfeministische‘ Filme wie LEGALLY BLONDE (2001) und MISS CONGENIALITY (2000). Darüber hinaus analysiere ich mit EMMA mit Gwyneth Paltrow (GB/USA 1996, Douglas McGrath) einen Film, der zwar nicht Thema der Debatten um Postfeminismus und Populärkultur ist, der mir aufgrund seines weiblichen Publikums allerdings sehr interessant für die Diskussion um ‚Frauenfilme‘ erscheint. Außerdem untersuche ich Filme, die erst auf den zweiten Blick mit dem Bild der ‚unabhängigen Single-Frau‘ verknüpft werden können, wie zum Beispiel ERIN BROCKOVICH mit Julia

Roberts (USA 2000, Steven Soderbergh) und EASY A mit Emma Stone (USA 2010, Will Gluck). Eine Analyse verschiedener Filme erlaubt mir, die variablen Erscheinungsformen des Genres herauszuarbeiten und dessen Vielschichtigkeit aufzuzeigen. Genre stellt für mich also keine Taxonomie dar, anhand derer ich Filme klassifiziere, sondern eine spezifische Perspektive, aus der man Filme unter bestimmten Gesichtspunkten zusammenführt, betrachtet und reflektiert.

### **Chick Flicks und ästhetische Erfahrung**

Lobeshymnen wie ablehnende Reaktionen auf ‚postfeministische‘ Populärkultur gründen oftmals in bereits vorhandenen Vorstellungen von ‚falscher‘ oder ‚richtiger‘ Geschlechterrepräsentation. Fast ausschließlich gehen Kritikerinnen von einer den Filmen vorgängigen Realität aus, die auf „authentische“, feministische Weise abzubilden sei bzw. die durch die Filme zum Ausdruck komme. Entweder, so die allgemeine Auffassung, stellten Chick Flicks die Realität ‚falsch‘ dar oder sie präsentierten Weiblichkeit, wie sie symptomatisch für die oppressiven Strukturen in der Gesellschaft sei. So verstellt für Angela McRobbie beispielsweise das Bild der „ehrgeizigen Fernsehblondine“ den Blick auf reale soziale Verhältnisse (McRobbie 2010, 37). Feministinnen bemängeln in der Regel, dass Frauen klischeehaft gezeigt werden und unzureichend Hauptrollen übernehmen. Auch wenn ich dieser Kritik beipflichte und mir wünsche, dass Frauenrollen aktiver und vielfältiger werden, finde ich es wichtig hervorzuheben, dass es im Hinblick auf Chick Flicks selten um die konkrete und durchaus mehrdeutige und widersprüchliche kinematographische Inszenierung von Frauen geht. Zwischen verschiedenen Medien wie Film oder Werbeplakat und verschiedenen Medienformaten wie Spielfilm oder Talkshow wird in den Debatten um die gegenwärtige Populärkultur kaum unterschieden. Kritikerinnen blenden die Medienspezifika von Chick Flicks aus und somit den Eigensinn der Filme. Was das Genre für die Zuschauerin bedeutet, spielt

kaum eine Rolle. Die Diskussionen sind von der Frage nach der möglichen Sichtbarkeit von Subjekten geprägt und kaum von jener nach der Erfahrung des Publikums. Chick Flicks fungieren vielmehr als politisch-strategischer Bezugspunkt feministischer Kritik, denn als zu analysierender Gegenstand, als stellten Politik und Ästhetik gänzlich unterschiedliche Sphären dar.<sup>5</sup>

Um Chick Flicks in ihrer Komplexität zu verstehen, gilt es, die sich während der Rezeption realisierende Erfahrung miteinzubeziehen. Gerade, weil immer wieder die Rede von einem weiblichen Publikum ist, lässt sich das Genre für mich nicht ohne die Zuschauerin denken. Daher sind für mich sowohl die Filme selbst entscheidend als auch das unmittelbare Verhältnis zwischen Film und Zuschauerin: Also das, was man als ästhetische Erfahrung bezeichnen kann. Meine Frage lautet daher nicht: „Welche Frauenbilder *zeigen* die Filme?“ Sondern sie lautet: „Wie *erfahren* die Zuschauerinnen diese?“ Wenn man davon ausgeht, dass die Filme vor allem bei Frauen auf Zuspruch stoßen, wie lässt sich dann eine geschlechtsspezifische Erfahrung fassen?

Der Fokus auf die von den Filmen hervorgebrachte Filmerfahrung erlaubt mir, mich einer bestimmten weiblich konnotierten Ikonographie anzunehmen, wie etwa dem Makeover, ohne die jeweilige Inszenierungsweise aus dem Blick zu verlieren. Beispielsweise spielt Makeover in dem Film *PRETTY WOMAN* (USA 1990, Garry Marshall) eine andere Rolle als zehn Jahre später in *MISS CONGENIALITY* oder *LEGALLY BLONDE*. So werden die Filme unterschiedlich wahrgenommen und generieren verschiedene Bedeutungen von Weiblichkeit. Mit der Analyse der ästhetischen Erfahrung möchte ich die Perspektive auf geschlechtsspezifische

---

<sup>5</sup> In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung macht sich dies darin bemerkbar, dass die bestehenden Ansätze überwiegend ihrem Diskurs oder ihrer Disziplin verhaftet bleiben und sich selten durch eine interdisziplinäre Perspektive wie etwa zwischen Kultur-, Kommunikations- und Filmwissenschaft auszeichnen. Hier setzt der Sammelband *Film – Kino – Zuschauer. Filmrezeption* (Schenk/Tröhler/Zimmermann 2010) an, der sowohl medienspezifische, populärkulturelle, historiographische, rezeptionspraktische, regionale wie transnationale und affektive Aspekte von Film berücksichtigt.

Repräsentationsweisen erweitern und die feministische Reflexion von Filmen auch jenseits einer Kritik des ‚männlichen Blicks‘, der ‚Fetischisierung des weiblichen Körpers‘ und der ‚normierenden Narration‘ vorantreiben (vgl. Rich 1998, 2). Damit möchte ich die Vielfalt des Genres aufzeigen, existierende Vorstellungen von ‚Frauenfilmen‘ herausfordern und nicht zuletzt die komplexe wie variable Bedeutung, die der Kategorie ‚Frau‘ in den Filmen zukommt, analysieren.

### **Die Kategorie ‚Frau‘ und andere Differenzen**

In meiner Studie geht es mir darum, die Kategorie ‚Frau‘ einer kritischen Reflexion aus filmtheoretischer Sicht zu unterziehen. Betrachtet man Chick Flicks genauer, wird deutlich, dass sich die Filme ambivalent zu tradierten Geschlechterverhältnissen verhalten. Weder reproduzieren sie Machtstrukturen schlichtweg, noch unterlaufen sie diese einfach. Im Grunde machen sie stets beides zugleich. Die Filme zielen darauf ab, dass Zuschauerinnen sich entweder ablehnend oder zustimmend oder ambivalent zu den Hauptfiguren positionieren. Fortwährend ist man angehalten, die Protagonistinnen als ‚feministisch‘ oder ‚antifeministisch‘, ‚emanzipiert‘ oder ‚rückschrittlich‘ zu definieren. Eine letztendliche Positionierung bleibt allerdings unmöglich. Dadurch stellt sich die Frage, was einerseits diese Bewertungen und andererseits Kategorien wie ‚Weiblichkeit‘ und ‚Frau‘ überhaupt meinen.

Es geht mir also nicht nur darum, ‚Frauenfilme‘ ins Licht der Öffentlichkeit zu rücken, sondern darum, Geschlechterdifferenzen in ihrer Mehrdeutigkeit zu analysieren. Differenz begreife ich als prozessuale *Differenzierung*, die sich auf verschiedenen Ebenen vollzieht und nicht als homogene Kategorie. Differenz kann je nach Kontext sowohl Hierarchie und Unterdrückung markieren als auch für Pluralität und Vielfalt im Sinne von Demokratie stehen (Brah 1996, 126). Inwiefern sich mit Chick Flicks Differenzierungen als Symptome von Machtstrukturen oder als Ausdruck von Diversität vollziehen, ist für mich eine wichtige Frage. Als



heterogene Kategorie kann sich die Differenz Geschlecht immer nur konkret äußern. ‚Frau‘ kann etwa eine individuelle Erfahrungsdimension kennzeichnen („als Frau habe ich dies oder das erlebt“), zur strategischen Solidarisierung dienen („Wir Frauen“) oder als Diskriminierungsform („weil sie eine Frau ist“) erscheinen (ebd., 110f.).

In der Regel werden die ökonomischen, sozialen, kulturellen und politischen Bedingungen von Frauen erforscht, als ob Frauen selbst immer identisch blieben. Stattdessen müssen die unterschiedlichen Bedeutungen und Effekte, die Frauen im jeweiligen historischen Kontext haben, analysiert werden. Joan Wallach Scott argumentiert, dass es sich wie bei der Kategorie ‚Arbeiter‘ auch bei Frauen um ein gesellschaftliches Phänomen handle, das man historisieren müsse, um es zu verstehen. Sie konstatiert:

*[...] it is harder to historicize the category of women, based as it seems to be in biology, than it was to historicize the category of worker, always understood to be a social phenomenon, produced not by nature, but by economic and political arrangements. (Scott 2011, 47)*

Die Kategorie ‚Frau‘ versammelt nicht nur verschiedene Individuen unter sich, sondern impliziert, ebenso wie Gender, je nach Kontext unterschiedliche Relationen (ebd., 10f.; de Lauretis 1987). So ist immer auch nach dem jeweiligen Verhältnis zwischen ‚Frau‘ und ‚weiblich‘ zu fragen. ‚Frau-Sein‘ meint eben nicht unbedingt ‚Weiblichkeit‘ (Butler 1991, 9). In diesem Sinne dient die Kategorie ‚Frau‘ als ein roter Faden in meiner Studie.<sup>6</sup>

Vor diesem Hintergrund stellt sich mir die Frage, wie es möglich ist, von einem ‚Frauenfilm‘ zu sprechen, obwohl es doch offenbar *die* Frau nicht gibt. Wie kann die Kategorie ‚Frau‘ als

---

<sup>6</sup> Obgleich sich mit den weißen Protagonistinnen *whiteness* als weitere Analysekategorie aufdrängt, gehe ich angesichts meines Fokusses nicht darauf ein (vgl. dazu Bergstrom/Doane 1989, 9). Mit Judith Butler argumentiere ich, dass man ohnehin niemals alle Dimensionen von Machtstrukturen in den Blick bekommen kann (Butler 1997, 44.).

Bezugspunkt fungieren, wenn sowohl Filme als auch Zuschauerinnen sich unterscheiden? Geleitet wird also auch meine Studie von jener Frage, die seither im Zentrum feministischer Filmtheorien steht und sich angesichts von Chick Flicks erneut aufdrängt: Welche Rolle und Bedeutung kommt der Frau im Kino zu?

### **Die feministische Filmtheorie und der klassische Woman's Film**

Die Fragen nach der Repräsentation von Frauen im Kino und der Erfahrung der Zuschauerin haben in den 1970er und 1980er Jahren die feministische Filmtheorie hervorgebracht. Entscheidender Bezugspunkt war damals der klassische Woman's Film der 1930er und 1940er Jahre, Filme wie *STELLA DALLAS* mit Barbara Stanwyck (USA 1937, King Vidor) oder *MILDRED PIERCE* mit Joan Crawford (USA 1945, Michael Curtiz), die sich an ein weibliches Publikum richteten. Als Reaktion auf Laura Mulveys Analyse des klassischen Hollywoodkinos, namentlich Alfred Hitchcocks und Josef von Sternbergs, als ausschließlich männliches Kino für einen männlichen Zuschauer, entwickelten feministische Theoretikerinnen unter dem Begriff des Woman's Film Ansätze, die nach der weiblichen Zuschauerin und ihrer Erfahrung angesichts von so unterschiedlichen Filmen wie *STELLA DALLAS* (Williams 1984) oder *REBECCA* (USA 1940, Alfred Hitchcock) (Doane 1987) fragten. Die Interpretationen implizierten und konstituierten damit ein Genre, den klassischen Woman's Film, das sich vom klassischen („allgemeinen“) Hollywoodkino nicht unbedingt im Gegenstand, auf jeden Fall aber in der Perspektivierung unterscheidet. Im Grunde ist die feministische Filmtheorie nicht unabhängig vom Woman's Film zu denken – und der Woman's Film nicht ohne die feministische Filmtheorie. In diesem Sinne hat sich der klassische Woman's Film retrospektiv, durch die Debatten, konstituiert (vgl. auch Altman 2012 [1999], 1998, 73).

Wie in den heutigen Auseinandersetzungen mit Chick Flick kreiste auch die damalige Forschung um die Frage, wie Weiblichkeit im Kino dargestellt wird und ob die unter jener Bezeichnung des

klassischen Woman's Film subsumierten Filme als feministisch zu klassifizieren seien, da diese zwar ein weibliches Publikum ansprächen, sich jedoch nicht unbedingt kritisch mit vorherrschenden Geschlechterverhältnissen auseinandersetzten. Da der klassische Woman's Film ebenso wie Chick Flicks nur schwer in ein feministisches Wertesystem einzuordnen war, wurde auch dieses Kino als höchst widersprüchlich empfunden und polarisierte die Debatten. Einige Theoretikerinnen schätzten das Genre als eine Artikulationsform weiblicher Erfahrung unter den Bedingungen des Patriarchats (Williams 1991; Gledhill 1987a)<sup>7</sup> oder betrachteten die Filme als historische Dokumente (u.a. Walsh 1984). Andere warfen dem Woman's Film vor, eigentlich zu durchbrechende Machtstrukturen zu verfestigen. Sie verurteilten das Genre als rein kommerzielles Produkt der Kulturindustrie und als „soft-core emotional porn for the frustrated housewife“, da es Frauen nicht zum Handeln auffordere, sondern sie auf ihren herkömmlichen Platz verweise (Altman 2012 [1999], 72; Haskell zit. nach Mayne 1990, 2). Weitere Wissenschaftlerinnen thematisierten wiederum, wie sie ihre *guilty pleasures* verschweigen mussten (Williams 1991).

Als feministisches Kino wurde eher das *Woman's Cinema*, die von Frauen *gedrehten* Filme, gesehen (de Lauretis 1987 [1985]; Johnston 1973) und nicht der *Woman's Film*, die von Frauen *gesehenen* Filme (Mayne 1990; Doane 1987; Mayne 1984 [1981]). Doch die mit dieser Unterscheidung verbundene Annahme, dass Frauen unweigerlich Filme für Frauen produzierten, erwies sich ebenfalls als höchst problematisch (vgl. auch Mayne 1984 [1981]).

---

<sup>7</sup> Aus diesem Grund beziehen sich Untersuchungen zum Woman's Film vor allem auf das affektgeladene Melodrama. Linda Williams erklärt, dass die melodramatische Form des Woman's Film bzw. des *weepie* für die feministische Kritik von besonderem Interesse war, da diese Form Frauen in ihrer Erfahrung patriarchaler Bedingungen adressiere, als Ehefrauen, Mütter oder verlassene Geliebte bzw. als abnormal, hysterisch und psychisch labil (Williams 1991, 4). Diese Erfahrungen und daraus hervorgehenden Konflikte drücken sich nach Mary Ann Doan im klassischen Woman's Film als typisch ‚weiblicher Zustand‘ der Paranoia, Depression, Amnesie oder Hysterie aus (Doane 1987a [1984], 285).

Der Umkehrschluss, dass Männer (nur) Filme für Männer machen, ist genauso zweifelhaft, wie nicht zuletzt die Debatten um den Woman's Film zeigen. Dass Filme *mit* Frauen nicht zwangsläufig Filme *über* oder *für* Frauen sind, hat nicht zuletzt Laura Mulvey in ihrem legendären Aufsatz „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ zur Frau als Schauobjekt des männlichen Subjekts verdeutlicht (Mulvey 1975). Und dass Filme über Frauen zwangsläufig ein weibliches Publikum ansprechen bzw. Filme über Männer ausschließlich ein männliches Publikum, hat als Reaktion auf Mulveys anfängliches Kinokonzept insbesondere die Queer-Theorie<sup>8</sup> hinterfragt (Williams 1997; Friedberg 1994; Bruno 1993).

In ihrem zum Kanon feministischer – und allgemeiner – Filmtheorie avancierten Aufsatz „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, der 1975 in der britischen Zeitschrift *Screen* erschien, analysiert Mulvey mit Hilfe der Psychoanalyse nach Freud und Lacan, inwiefern das narrative Kino Hollywoods der 1930er bis 1950er Jahre symptomatisch für die patriarchale Gesellschaft sei. Anhand der Filme von Alfred Hitchcock und Josef von Sternberg erklärt sie es als eine kommerzielle, patriarchale und ausschließlich für ein männliches Publikum ausgerichtete Institution, da es sich allein durch einen männlichen, voyeuristischen oder fetischistischen Blick auf ein weibliches Objekt der *to-be-looked-at-ness* konstituiere. Dadurch verweigere es jegliche Zuschauerinnenposition und Frauen die Schaulust im Kino. Mulveys Ansatz wurde – so wie insgesamt die psychoanalytische Filmtheorie aus den 1970er und 1980er Jahren – heftig diskutiert, vor allem, da er der einzelnen Zuschauerin jegliche Aktivität abspricht. Zudem orientiert er sich allein an heterosexuellen Begehrensstrukturen. Zwar relativierte Mulvey in ihrem 1981 erschienenen Artikel „Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema‘ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)“ die vorbestimmte Zuschauer-

---

<sup>8</sup> Die Queer-Theorie beschäftigt sich mit dem uneindeutigen und dynamischen Verhältnis von biologischem Geschlecht, sozialem Geschlecht und sexuellem Begehren. Zu den Vertreterinnen der Queer-Theorie gehören u.a. Judith Butler, Judith Halberstam, Teresa de Lauretis und Eve Kosofsky Sedgwick.