



Feministische Filmanalyse

Sarah-Mai Dang

Inhalt

1	Einleitung	2
2	Der männliche und der weibliche (weiße) Blick: Laura Mulvey und das Kino	2
3	Die Kategorie „Frau“: Die ideale Zuschauerin und das soziale Publikum	7
4	Fantasie und Begehren: Die Wahrnehmung der Zuschauerin	10
5	Sinn und Affekt: Film als Erfahrung	12
6	Postfeministische Populärkultur: Das Ende des Feminismus?	13
7	Imaginieren und Begehren: Die Forscherin und ihr Gegenstand	15
	Literatur	16

Zusammenfassung

Die feministische Filmanalyse setzt sich mit gesellschaftlichen Marginalisierungsprozessen auseinander, indem sie die Konstitution dominanter Bilder und Ideen erforscht. Sie geht davon aus, dass die Repräsentation von Differenzen in audiovisuellen Medien untrennbar mit der alltäglichen Lebenswelt verschränkt ist. Zugleich politische Bewegung, filmische Praxis und institutionalisierte Theorie ist der feministischen Filmforschung die Analyse von Präsenz und Absenz ein zentrales, sowohl intellektuelles als auch aktivistisches, Anliegen. Wer sieht und wer oder was angesehen oder nicht gesehen wird, sind essenzielle Fragen, die von Anfang an die sich durch Pluralität und Heterogenität auszeichnende feministische Filmforschung bestimmen. Sie wendet sich gegen essenzialistische Subjekt- und Identitätskonzepte und Dichotomien. Differenzen wie *gender*, *race*, *class* oder *sexuality* werden nicht als neutral begriffen, sondern als Effekt und Re/Produktion von Machtstrukturen.

S.-M. Dang (✉)

Institut für Medienwissenschaft, Philipps-Universität Marburg, Marburg, Deutschland

E-Mail: Sarah-Mai.Dang@uni-marburg.de

SchlüsselwörterFrauen · Differenzkategorien · Zuschauerin · Filmerfahrung · Postfeminismus

1 Einleitung

Zugleich politische Bewegung, filmische Praxis und institutionalisierte Theorie ist der feministischen Filmforschung die Analyse von Präsenz und Absenz ein zentrales, sowohl intellektuelles als auch aktivistisches, Anliegen. Sie interessiert sich insbesondere für dasjenige bzw. diejenigen, die sichtbar und vor allem unsichtbar sind. Wer sieht und wer angesehen oder nicht gesehen wird, sind essenzielle Fragen, die von Anfang an die sich durch Pluralität und Heterogenität auszeichnende feministische Filmforschung bestimmen.

Verfahren der Sichtbarmachung werden nicht als neutral begriffen, sondern als Effekt und Re/Produktion von Machtstrukturen reflektiert. In deren Analyse kommt der Rolle von Differenzierungen eine entscheidende Bedeutung zu. Auf welche Weise Kategorien wie *gender*, *sex*, *race*, *ethnicity*, *class*, *sexuality*, *religion*, *nation* und/oder *age* durch „*technologies of gender*“ (de Lauretis 1987) wie das Kino hervorgebracht und fortgeschrieben oder auch dekonstruiert werden, steht im Fokus vieler Untersuchungen. Dabei werden essenzialistische Subjekt- und Identitätskonzepte ebenso befragt wie Dichotomien von Privatheit/Öffentlichkeit, Körper/Geist und Gefühl/Vernunft. Die feministische Filmanalyse setzt sich mit gesellschaftlichen Marginalisierungsprozessen auseinander, indem sie die Konstitution dominanter Bilder und Ideen erforscht. Sie geht davon aus, dass die Repräsentation von Differenzen in audiovisuellen Medien untrennbar mit der alltäglichen Lebenswelt verschränkt ist.

Im Folgenden soll der Spagat versucht werden, wesentliche Einflüsse theoretischer und praktischer Werke hervorzuheben, ohne die Vielfältigkeit der Ansätze und Bezugsrahmen feministischer Filmanalyse zu kurz kommen zu lassen. Zwangsläufig bleiben durch das Sichtbarmachen bestimmter Texte und Filme andere Positionen im Dunkeln, schließlich ist nicht zuletzt auch fachspezifischen Handbucheinträgen Repräsentationspolitik eingeschrieben.

2 Der männliche und der weibliche (weiße) Blick: Laura Mulvey und das Kino

Wenngleich dieser Beitrag mit dem 1975 erschienenen kanonischen Text „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ von Laura Mulvey beginnt, ist es problematisch, diesen als Grundstein oder gar als repräsentativ für die feministische Filmforschung zu betrachten, da diese sich aus vielfältigen Bezugsrahmen und Ansätzen speist (vgl. Hole 2017). Doch der Text eröffnet zahlreiche Anschlussperspektiven, um verschiedene Aspekte feministischer Filmanalyse im historischen sowie gegenwärtigen Kontext zu erörtern.

In dem Aufsatz untersucht Mulvey die Konstitution eines männlichen Blicks durch den Film. Anhand von Kamera, Licht und Kadrierung und im Anschluss an von Christian Metz und Jean-Louis Baudry geprägte Debatten um Psychoanalyse und Kino, die durch Übersetzungen aus dem Französischen in der britischen Filmzeitschrift *Screen* geführt wurden, analysiert sie die voyeuristischen und fetischistischen Blickstrukturen im narrativen Hollywoodkino, das sie als symptomatisch für die vorherrschende patriarchale Gesellschaftsordnung begreift. In Filmen von Alfred Hitchcock und Josef von Sternberg – u. a. in *Vertigo* (US 1958, Hitchcock, *Vertigo – aus dem Reich der Toten*) mit Kim Novak und *Morocco* (US 1930, von Sternberg, *Marokko*) mit Marlene Dietrich, sowie in *River of no Return* (US 1954, Preminger, *Fluß ohne Wiederkehr*) mit Marilyn Monroe und *To have or have not* (US 1944, Hawks, *Haben und Nichthaben*) mit Lauren Bacall – manifestiert sich für Mulvey die Objektifizierung von Frauen für den männliche Blick. In Hitchcocks Filmen sehe der Held genau das, was das Publikum sieht (Mulvey 1999 [1975], S. 841). In ihrer Analyse von *Rear Window* (US 1954, Hitchcock, *Das Fenster zum Hof*) heißt es: „Jeffries is the audience, the events in the apartment block opposite correspond to the screen. As he watches, an erotic dimension is added to his look, a central image to the drama. [. . .] Lisa’s exhibitionism has already been established by her obsessive interest in dress and style, in being a passive image of visual perfection: Jeffries’ voyeurism and activity have also been established through his work as a photo-journalist, a maker of stories and captor of images. However, his enforced inactivity, binding him to his seat as a spectator, puts him squarely in the phantasy position of the cinema audience.“ (Mulvey 1999 [1975], S. 842) Durch die Interaktion der Blicke des Protagonisten, der Kamera und des Zuschauers entsteht nach Mulvey der für den Film typische männliche Blick (vgl. Mulvey 1999 [1975], S. 843–844).

Für sie stellt das Kino zu diesem Zeitpunkt eine durch und durch männliche Institution dar, die für Frauen als Subjekte weder auf der Leinwand noch im Publikum einen Ort vorsieht. Dabei geht sie zunächst allein von einem männlich geprägten Zuschauer aus. Dieser implizit normative Ansatz trägt ihr reichlich Kritik ein, was sie selbst in einer späteren Analyse der Protagonistin in *Duel in the Sun* (US 1946, Vidor, *Duell in der Sonne*) reflektiert (Mulvey 1981). Doch geht es ihr in „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ vor allem um die Herausarbeitung eines männlichen Blicks, der unabhängig vom Geschlecht des Zuschauers oder der Zuschauerin im Kino existiert, und nicht so sehr um die tatsächliche Wahrnehmung des Publikums. In ihren Analysen untersucht sie weniger die Repräsentation von Frauen als individuelle, soziale Subjekte, sondern die diskursive Bedeutung der Kategorie „Frau“ – wenngleich es, wie Teresa de Lauretis betont, nahezu unmöglich ist, „to articulate the differences of women from Woman, that is to say, the differences among women or, perhaps more exactly, the differences *within women*“ (de Lauretis 1987, S. 2), insbesondere innerhalb eines psychoanalytischen Bezugsrahmens (de Lauretis 1987, S. 20). Das unlösbare Dilemma, die Differenzierung zwischen der repräsentativen und der sozialen Dimension von Frauen, stellt vor allem in der Auseinandersetzung mit der Filmerfahrung der Zuschauerin einen entscheidenden Bezugspunkt feministischer Filmforschung dar.

Mulvey greift in ihrer Analyse des Hollywoodkinos einen wesentlichen Punkt feministischer Kritik auf, nachdem die „Frau“ in der Regel in Relation zum „Mann“, d. h. als nicht-männlich definiert wird. Infolgedessen schreibt das von ihr kritisierte Kino nicht die Dichotomie Frau/Mann, sondern nicht-männlich/männlich und somit die an einem männlichen Subjekt ausgerichtete Gesellschaftsordnung fort. Doch nicht nur das Kino repräsentiert dieser Logik zufolge patriarchale Strukturen, Mulveys Ansatz selbst steht für sie ein. Wenngleich sich dieser der Psychoanalyse bedient, um das am Phallus ausgerichtete Repräsentationssystem mit seinen eigenen „Waffen“ zu schlagen, verfestigt er die symbolische Ordnung zugleich, indem er sich auf dieselben Prämissen bezieht und von der Allmacht des Systems kündigt. Denn auch Theorien fungieren, wie de Lauretis betont, als „*technologies of gender*“ (de Lauretis 1987, S. 6–11), als diskursproduzierende Instanzen, die Subjekte in der Reflektion sowohl repräsentieren als auch hervorbringen (de Lauretis 1987, S. 3). Deshalb ist es insbesondere für feministische Theoretiker:innen erforderlich, die eigenen Prämissen zu überprüfen und Konzepte jenseits eines Metanarrativs zu entwickeln. Dies gilt nicht nur im Hinblick auf heteronormative und an einem männlichen Subjekt ausgerichtete Konzepte, sondern ebenso für eurozentristische Ansätze.

Im Anschluss an Mulvey greifen Theoretiker:innen die Bedeutung der weiblichen Stimme (u. a. Doane 1980; Silverman 1988; Ramanathan 2015) und vor allem die sich aufdrängende Frage nach einem weiblichen Blick – und damit der Zuschauerin im Kino – auf und liefern entsprechende Gegenentwürfe. Tania Modleski etwa konstatiert in ihrer Studie zu Hitchcocks Filmen, *The Women Who Knew Too Much* (Modleski 2016 [1988]), dass die Protagonistin in *Rear Window*, Lisa Freemont (Grace Kelly), keineswegs als passives Objekt für den männlichen Blick fungiere, sondern als überwältigend starkes Subjekt auftrete, als „physically superior to the hero not only in her physical movements but also in her dominance within the frame [. . .].“ (Modleski 2016 [1988], S. 72) Der Protagonist hingegen, L. B. Jefferies¹ (James Stewart), werde durch den enormen Gips am Bein als physisch und sexuell impotent dargestellt, der die Frau, die er liebt, nicht retten kann (vgl. Modleski 2016 [1988]). Neben der Frage, welche möglichen Blickstrukturen Hitchcocks Filme jenseits eines männlichen Subjekts bereithalten, diskutieren Kritiker:innen, inwiefern die von Mulvey untersuchte Auswahl an Filmen überhaupt als stellvertretend für das gesamte Hollywoodkino betrachtet werden kann. Darüber hinaus produzieren zahlreiche Regisseurinnen wie Chantal Akerman, Sally Potter, Jutta Brückner, Marguerite Duras, Agnès Varda, Mira Nair und Barbara Hammer – um zumindest einige zu nennen – ein „Gegenkino“ (Johnston 1973), das eine alternative Ästhetik zu den von Mulvey, die selbst Filmemacherin ist, analysierten Bildern entwirft. So hebt etwa Jane Simon die Bedeutung von Akermans Werk für die feministische Geschichtsschreibung hervor, wenn sie erklärt, inwiefern die autobiografisch

¹In der Forschungsliteratur findet sich sowohl die Schreibweise „Jeffries“ als auch „Jefferies“. In den Filmcredits wird der Name des Protagonisten nicht genannt. Mit „Jefferies“ stützt sich der Text auf die Schreibweise im Drehbuch.

geprägten, sich zwischen Fiktion und Dokumentation bewegenden Filme ein audiovisuelles Archiv alltäglicher Gesten und Handlungen bilden, das persönliche und kollektive Erfahrung miteinander verbindet. Vorstellungen von „Evidenz“, „Archiv“ und „Geschichte“ würden durch Filme wie *Jeanne Dielman 23 Quai de Commerce, 1080 Bruxelles* (FR 1975, Akerman, *Jeanne Dielman*) und *News from Home* (FR 1977, Akerman) somit herausgefordert (vgl. Simon 2017).

bell hooks kritisiert in ihrem inzwischen ebenso kanonischen Text „The Oppositional Gaze. Black Female Spectators“ (hooks 1992) die vor allem anfängliche feministische Filmtheorie für ihren rein weißen Blick, der sowohl die Repräsentation oder vielmehr Nicht-Repräsentation als auch die Erfahrung von schwarzen Frauen vollkommen ignorierte.² In der diskursiven Abwesenheit schwarzer Subjekte drückten sich rassistische Exklusionspraktiken aus, die auch die Frauenbewegung bestimmten (hooks 1992, S. 25). Auch für hooks ist der Blick zentral für die Analyse von Machtstrukturen. Im Anschluss an Michel Foucault schreibt sie ihm jedoch widerständiges Potenzial zu. Als schwarze Frau habe sie sich angesichts der von weißer Vormacht gekennzeichneten Filme wie *The Birth of a Nation* (US 1915, Griffith, *Die Geburt einer Nation*) einen „oppositional gaze“ angeeignet, der ihr als aktive Zuschauerin gleichermaßen Unterhaltung als auch Kritik ermögliche. Sie schreibt: „Not only would I not be hurt by the absence of black female presence, or the insertion of violating representation, I interrogated the work, cultivated a way to look past race and gender for aspects of content, form, language.“ (hooks 1992, S. 122) Während schwarze Männer sich wenigstens mit dem phallogozentrischen Blick identifizieren könnten und weiße Frauen mit ihrer Repräsentation als Mangelwesen, konstruierten kritische schwarze Zuschauerinnen „a theory of looking relations where cinematic visual delight is the pleasure of interrogation“ (hooks 1992, S. 126). Die „looking relations“ könnten dabei gänzlich unterschiedliche Ausprägungen annehmen (hooks 1992, S. 128). Bemerkenswert sei zudem, wie hooks schreibt, dass Nicht-schwarze-Zuschauerinnen wiederum Schwierigkeiten hätten, Sichtweisen jenseits hegemonialer Blickstrukturen zu entwickeln, da sie nicht gewohnt seien, sich mit anderen Charakteren zu identifizieren. In der Analyse von Julie Dash's Film *Daughters of the Dust* (US 1991, Dash), dem sie zuschreibt, neue Formen von Identität und Subjektivität sichtbar und also vorstellbar zu machen, erklärt sie: „[V]iewers who are not black females find it hard to empathize with the central characters in the movie. They are adrift without a white presence in the film“ (hooks 1992, S. 30).

Um Kino bzw. Medien als „technology of gender“ nicht nur im Sinne von Geschlechterterre/produktion zu begreifen, ist es notwendig, die Verschränkungen verschiedener Differenzkategorien wie *ethnicity*, *nation*, *sexuality* und *race* sowie den spezifischen Kontext von Produktion und Rezeption in die Analysen miteinzubeziehen. Dabei spielt die Repräsentation und Konstitution von *whiteness* eine ebenso

²„Schwarz“ fungiert hier ebenso wenig wie „weiß“ als rassifizierende Klassifizierung, die sich auf die Hautfarbe der Frauen bezieht, sondern als politische Kategorie, die Angehörige einer sozialen Gruppe beschreibt.

wichtige Rolle (Dyer 2007). Auf welche Weise sich Prozesse des Othering, der Unterscheidung zwischen ‚Wir‘ und ‚den Anderen‘ (z. B. ‚Ost‘/‚West‘, ‚Orient‘/‚Okzident‘, ‚Europa‘/‚Rest‘), in und durch Filme realisieren, ist eine zentrale Frage postkolonialer Ansätze in der Filmwissenschaft (z. B. Minh-Ha 1989, 1991, 1992; Shohat und Stam 1994 [2014]; Naficy 2001; Shohat 2006). So thematisieren Ella Shohat und Robert Stam beispielsweise die rassistischen Implikationen des „blackface“-Castings, das dazu geführt hat, dass in Filmen wie *The Birth of a Nation* oder *Imitation of Life* (US 1959, Sirk, *Solange es Menschen gibt*) schwarze Nebenrollen und Statist:innen von schwarzen Schauspieler:innen, schwarze Hauptrollen dagegen von weißen Schauspieler:innen übernommen wurden: „The racist idea that a film, to be economically viable, must use a ‚universal‘ (i. e., white) star, reveals the intrication of economics and racism.“ (Shohat und Stam 1994 [2014], S. 190). Geetha Ramanathan wiederum sucht die eurozentristische Perspektive feministischer Filmtheorien aufzubrechen, indem sie die zentrale Rolle von Sound für die Teilhabe schwarzer Frauen als moderne Subjekte u. a. in dem Film *Daughters of the Dust* herausarbeitet (Ramanathan 2015). Postkolonialen Perspektivierungen geht es darum, eurozentristische Konzepte und Ansätze, die, wie Sandra Ponzanesi konstatiert, „cultural heterogeneity into a single paradigmatic perspective“ zwingen, „in which Europe, and by extension the West, is seen as a unique source of meaning and ontological reality“ (Ponzanesi 2017, S. 25), auf ihre expliziten und impliziten Annahmen hin zu erforschen und transnationale – sowohl theoretische als auch ästhetische, filmische – Sichtweisen zu ermöglichen.

Doch auch wenn Mulveys Ansatz aufgrund seiner Prämissen – die Orientierung an einem weißen männlichen Blick, dichotomen Geschlechterkategorien und heterosexuellen Begehrensstrukturen sowie die nach Hilary Negroni insgesamt der Screen-Theorie zugrunde liegende kurzschlüssige Interpretation des Lacan’schen Identifikationsbegriffs (Negroni 2016, S. 32–35) – kritisch zu betrachten ist, so hat er nachhaltig dazu beigetragen, die medienspezifische Ästhetik und die Konstitution von Geschlechterdifferenz in die Filmanalyse miteinzubeziehen. Nicht zu vergessen ist zudem, dass der sich eher als Manifest denn als akademischer Artikel lesende Text aus der Frauenbewegung der sogenannten *Second Wave* heraus entstanden ist, deren Ziel es zuvorderst war, Bewusstsein zu wecken für – weiße – geschlechtsspezifische Erfahrungen und Darstellungen.

Aussagen haben jedoch immer nur eine begrenzte Tragweite – und das Wissen ist stets bedingt. So gilt es vor allem, keinen Anspruch totalitären Wissens zu verfolgen, sondern die Bedingtheit des wissenschaftlichen Wissens, des „situated knowledge“ (Haraway 1988) zu verstehen. Als Antwort auf die wiederholte Forderung an ‚weiße Mittelstandsakademiker:innen‘, die Kategorien *class* und *race* mitzuberücksichtigen, erklären Janet Bergstrom und Mary Ann Doane: „[I]t is easier to point to the need to ‚take other differences into account‘ than it is to arrive at satisfactory methods for doing so, or even, more simply, to understand what it is that we want to know, and why.“ (Bergstrom and Doane 1989, S. 11–12) So gilt es zum einen, die von hooks hervorgehobene Intersektionalität verschiedener Differenzierungen zu berücksichtigen und nicht allein die Bedeutung von Geschlecht zu analysieren und

zum anderen, von einem Absolutheitsanspruch abzurücken, der Gefahr läuft, einen „gewissen epistemologischen Imperialismus auszuüben“ (Butler 1997, S. 44).

Eine der Filmtheoretiker:innen, die sich dieser Herausforderung stellt, ist Jane Gaines. In ihrem Aufsatz „Of Cabbages and Authors“ setzt sie sich mit dem von der feministischen Forschung kritisierten Konzept der Autorschaft auseinander, indem sie das Verhältnis von Forscher:in und Film am Beispiel des Schaffens von Dorothy Arzner seziert (Gaines 2002). Während Gaines einerseits nicht von der Hand weisen will, dass sich dieses in den Filmen auf irgendeine Weise niederschlägt, sei es in Form der Regie, des Schnitts oder des Drehbuchs, sucht sie andererseits die essentialistische Vorstellung einer „weiblichen“ – noch dazu lesbischen – „Handschrift“ bzw. „feministischen“ Ästhetik zu vermeiden. Wie, fragt sie mit Blick auf die Studien von Giuliana Bruno zu Elvira Notari (Bruno 1993) und Amelie Hastie zu Alice Guy-Blachés Memoiren (Hastie 2002), lässt sich der Einfluss von Frauen in der Filmindustrie festhalten, ohne auf das Konzept der Autorschaft, das eine einzigartige, individuelle (männliche) Schöpfungskraft voraussetzt, die sich in einem Werk ausdrückt, zurückgreifen zu müssen. Statt durch die Filmanalyse Rückschlüsse auf eine:n Autor:in zu ziehen, plädiert Gaines im Anschluss an Baudry dafür, neben der Beteiligung aller Mitwirkenden am Film (nicht nur der Regie) die Rolle anderer industrieller Faktoren wie chemischer und mechanischer Prozesse und Produkte (Filmentwicklung, natürliches und künstliches Licht, Kameraobjektive etc.) zu berücksichtigen, die für die Funktion des Apparatus verantwortlich sind (Gaines 2002, S. 107). Anstatt von einem „analyzable subject“ oder „analyzable object“ auszugehen, schlägt sie vor, Geschichte und das eigene Begehren in die Auseinandersetzung mit Film einzubeziehen.

3 Die Kategorie „Frau“: Die ideale Zuschauerin und das soziale Publikum

Mit dem Fokus auf den weiblichen Blick stellt sich die Frage nach der Filmwahrnehmung von Frauen im Kino, die insbesondere in den nachfolgenden Debatten um den Woman's Film (z. B. Gledhill 1987) und zudem höchst widersprüchlich diskutiert wird (Dang 2016, S. 28–33). So erklärt Linda Williams etwa, dass die melodramatische Form des Woman's Film bzw. des *weepie* Frauen in ihrer Erfahrung unter patriarchalen Bedingungen adressiere, als Ehefrauen, Mütter oder verlassene Geliebte (Williams 1991, S. 4). In ihrer Analyse der Beziehung von Mutter und Tochter in *Stella Dallas* (US 1937, Vidor), der in zahlreichen feministischen Artikeln kontrovers und umfänglich diskutiert wird, kommt sie zu dem Schluss: „The divided female spectator identifies with the woman whose very triumph is often in her own victimization, but she also criticises the price of a transcendent ‚eradication‘ which the victim-hero must pay. [. . .] For all its masochism, for all its frequent devaluation of the individual person of the mother (as opposed to the abstract ideal of motherhood) the maternal melodrama presents a recognisable picture of women's ambivalent position under patriarchy that has been an important source of realistic reflections of women's lives.“ (Williams 1984, S. 320) Auch Andrea Walsh schätzt

die Filme als historische Dokumente weiblicher Subjektivität (Walsh 1984). Für Mary Ann Doane hingegen produziert gerade die Inszenierung der aus den geschlechtsspezifischen Konflikten resultierenden ‚typisch weiblichen Zuständen‘ wie Paranoia, Depression oder Hysterie eine Erfahrung von Horror und Angst, die Frauen im Kino keinerlei Schaulust ermögliche. „[P]aranoid women’s films“ der 1940er-Jahre – etwa *Suspicion* (US 1941, Hitchcock, *Verdacht*), *Rebecca* (US 1940, Hitchcock), beide mit Joan Fontaine, oder *Gaslight* (US 1944, Cukor, *Das Haus Der Lady Alquist*) mit Ingrid Bergman –, die sich allesamt um eine Protagonistin drehen, inszenierten den paradigmatischen weiblichen Raum, das Zuhause, als Schauplatz von Furcht und einer „crisis of vision“ (Doane 1984, S. 70). Zwar attestiert Doane diesen Filmen „some resistance to an analysis which stresses the ‚to-be-looked-atness‘ of the woman“, doch erlaubten auch diese Produktionen Frauen mangels adäquatem Bezugsobjekt keine Identifikationsmöglichkeit. Weibliche Subjektivität, so ihr Fazit, sei innerhalb eines phallogozentrischen Kontextes zwangsläufig fragil, masochistisch und widersprüchlich und im Grunde darin gar nicht vorgesehen (Doane 1984).

Auch deshalb fordert de Lauretis, sich gänzlich von heteronormativen Konzepten zu verabschieden. Gängige Paradigmen müssen hinterfragt und neue Sichtweisen ermöglicht werden. Denn auch in der Dekonstruktion dichotomer Begriffspaare wie aktiv/passiv oder männlich/weiblich bzw. nicht-männlich werden Machtstrukturen fortgeschrieben und verfestigt, wodurch feministische Theoretiker:innen unfreiwillig zu Agent:innen eben jener diskriminierender Differenzierungen werden, die sie kritisieren und abzuschaffen gedenken. Diese Kritik wird seit Ende der 1980er-Jahren vor allem von queertheoretischen Ansätzen (Tedjasukmana 2016) und Zuschauer:innentheorien (z. B. Williams 1997) reflektiert und aufgenommen. Nichtsdestoweniger wirkt das Paradigma männlicher Blick/weibliches Objekt bis heute in die feministische Filmforschung hinein. Sich gänzlich davon zu verabschieden, scheint angesichts der gegenwärtigen Medienkultur kaum möglich, da diese sich nach wie vor – sei es ernsthaft oder parodistisch – auf basale Dichotomien stützt.

In diesem Zusammenhang weist de Lauretis darauf hin, dass der Begriff *gender* eigentlich nicht ein Individuum kennzeichnet, sondern eine soziale Position, die Relation eines Individuums zu einer Gruppe, die sich statt über das Geschlecht auch über andere Merkmale definieren kann: „The term *gender* is, actually, the representation of a relation, that of belonging to a class, a group, a category. [...] So gender represents not an individual but a relation, and a social relation; in other words, it represents an individual for a class.“ (de Lauretis 1987, S. 4–5) Des Weiteren ist bei der Analyse von Kategorisierungsprozessen zu berücksichtigen, wie Avtar Brah in ihrem Werk *Cartographies of Diaspora. Contesting Identities* (Brah 1996) herausarbeitet, dass Differenz je nach Kontext etwas Unterschiedliches bedeuten kann. Sie kann sowohl für Hierarchie und Unterdrückung als auch für Diversität und Demokratie stehen. Folglich kann auch die Kategorie „Frau“ etwas je Unterschiedliches markieren: Sie kann sowohl zur diskriminierenden Ausgrenzung („da sie eine Frau ist“) als auch zur strategischen Solidarisierung („wir Frauen“) dienen oder eine individuelle Erfahrungsdimension („als Frau habe ich ...“) beschreiben (Brah 1996, S. 110–111, 126). Unter der Kategorie „Frau“ werden nicht nur diverse Individuen

versammelt, sondern – ebenso wie unter *gender* – unterschiedliche Relationen, je nach Kontext (Scott 2011, S. 10–11).

Als heterogene Kategorie ist die Differenz Geschlecht folglich nur in ihren konkreten Ausprägungen zu analysieren. Entsprechend gilt es, die variable Bedeutung der heterogenen Kategorie „Frau“ historisch und kulturell sowie methodisch in der Analyse von Filmen, Videos und anderen medialen Artefakten zu reflektieren. Denn abhängig von Forschungsgegenstand, -interesse und -ansatz wird Geschlechtlichkeit unterschiedlich konzipiert und entsprechend anders verstanden. So stellt Annette Kuhn mit Verweis auf die Arbeiten von Laura Mulvey, Pam Cook (1991 [1983]), Tania Modleski (1982) und Charlotte Brunsdon (1981) heraus, dass Studien zur weiblichen Adressierung im Melodrama andere Ergebnisse hervorbringen als jene zur Soap Opera, da beide Forschungsfelder unter unterschiedlichen theoretischen, methodischen und ontologischen Voraussetzungen operieren (Kuhn 1987). Nicht nur herrschen unterschiedliche Vorstellungen vom Zuschauer:innensubjekt vor, sondern auch „Text“ und „Kontext“ kommen verschiedene Bedeutungen zu. Darüber hinaus werden ästhetische und rezeptionsbedingte Faktoren anders gewichtet. Während Mulvey und Cook in ihren Filmanalysen vor allem den männlichen bzw. weiblichen Point of View und die geschlechtsspezifische Inszenierung der Figuren hinsichtlich einer ‚idealen Zuschauerin‘ herausarbeiten, haben Modleski und Brunsdon Frauen stärker als soziale Subjekte im Blick. Modleski etwa kommt zu dem Ergebnis, dass Soap Operas Frauen durch die Fokussierung auf ‚weibliche‘ Fertigkeiten im privaten und familiären Bereich sowie die Programmierung und Formatierung gemäß des alltäglichen Rhythmus‘ und der Routine von Hausfrauen ansprechen (Kuhn 1987, S. 341).

Die divergierenden Resultate sind also, wie Kuhn nahelegt, nicht auf mangelnde Kohärenz film- und fernsehanalytischer Ansätze zurückzuführen, sondern sowohl der jeweiligen Medienspezifität als auch den intellektuellen Vorläufern und einzelnen Prämissen geschuldet. Während die Fernsehforschung vor allem soziologisch geprägt sei, stütze sich die Filmwissenschaft eher auf literaturwissenschaftliche Forschung (Kuhn 1987, S. 345–346). Die Relationen und Interdependenzen zwischen Text/Kontext sowie Zuschauerin/Publikum werden infolgedessen auf je eigene Weise reflektiert. Gemein ist den verschiedenen Ansätzen jedoch die mehr oder minder explizite Frage, was unter „Zuschauerin“ und „weiblicher Adressierung“ überhaupt zu verstehen sei – wobei die Beziehung zwischen „weiblich“ und „Frau“ nicht nur für de Lauretis von zentraler Bedeutung ist. Geht man als Frau ins Kino oder wird man zu dieser erst durch die Adressierung?

Auch wenn Kuhn diese Frage unter der Prämisse einer Text-Zuschauer:innen-Dichotomie nicht lösen kann, unterbreitet sie einen konstruktiven Vorschlag: nämlich sowohl die ‚ideale Zuschauerin‘ als auch das soziale Publikum als diskursive Konstruktionen zu begreifen, die es auf sozialer, kultureller und textueller Ebene zu reflektieren gilt (Kuhn 1987, S. 347). In diesem Sinne sind auch Befragungen des Publikums zur subjektiven Wahrnehmung näher zu beleuchten, implizieren diese doch in der Regel unausgesprochene Annahmen der Fragesteller:innen. Die von den einzelnen Zuschauer:innen ausgehenden Forscher:innen messen den Ergebnissen empirischer Studien in der Regel einen höheren Erkenntnisgewinn bei als theoretisch

fundierten Filmanalysen, da sie individuellen Aussagen eine größere Nähe zur ‚tatsächlichen‘ Wirkung unterstellen. Doch bringen Umfragen ein ebenso konstruiertes Subjekt hervor wie textfokussierte Analysen. Neben hooks und de Lauretis problematisieren Judith Mayne (1997) und Charlotte Brunsdon (2000) die Position der Theoretiker:innen. In der Auseinandersetzung mit Janice Radways Studie „Reading the Romance“ (Radway 1984) reflektiert Mayne die Position des „middle-class, academic feminism“. Sie konstatiert: „[W]e are left with an ideal reader who seems more real because she is quoted and referred to, but who is every bit as problematic as the ideal reader constructed by abstract theories of an apparatus positioning passive vessels.“ (Mayne 1997, S. 162) So gilt es, wie Ien Ang in ihrer Studie zu *Dallas* (USA 1978–1991, David Jacobs) schlussfolgert, die Aussagen von Leser:innen bzw. Zuschauer:innen selbst als Texte zu begreifen, die entsprechend zu analysieren sind (Ang 1985).

4 **Fantasie und Begehren: Die Wahrnehmung der Zuschauerin**

Die Frage nach dem Verhältnis zwischen Film und Zuschauerin hat die feministische Filmforschung dazu gebracht, seit den 1990er-Jahren zunehmend die Filmwahrnehmung zu reflektieren. Die Rezeption wird dabei als variabel und fluide begriffen und Film eher als Prozessierung denn als Abbildung einer vorfilmischen Realität. So betonen insbesondere Studien zu sogenannten *Body Genres* (Williams 1991; Clover 1993; Berenstein 1997), wozu das Melodrama, der Horrorfilm und pornografische Film – kulturell eher weniger angesehene Genres – gezählt werden, die affizierende Kraft des Mediums Film und die körperliche Erfahrungsdimension. Nicht mehr länger wird von einem eindeutigen Identifikationsverhältnis zwischen Zuschauer:in und Filmfigur ausgegangen, sondern – mit Verweis auf die Fantasietätigkeit des Publikums – vielmehr von ineinandergreifenden und überlappenden Affektmodi, die sich nicht als geschlechtlich eindeutige, masochistische oder sadistische Adressierung definieren lassen. Linda Williams unterstreicht: „[T]hese ‚gross‘ body genres which may seem so violent and inimical to women cannot be dismissed as evidence of a monolithic and unchanging misogyny, as either pure sadism for male viewers or masochism for females. Their very existence and popularity hinges upon rapid changes taking place in relations between the ‚sexes‘ and by rapidly changing notions of gender – of what it means to be a man or a woman.“ (Williams 1991, S. 12)

Ang argumentiert in eine ähnliche Richtung, wenn sie erklärt, dass man Schaulust nicht überpolitisieren sollte, indem man kurzschlüssige Erklärungen für das Filmleben heranzieht. Ein in einem Gefühl von Machtlosigkeit gründendes Sehvergnügen könne nicht schlichtweg mit politischer Passivität gleichgesetzt werden. In ihrer Analyse von *Dallas* konstatiert sie: „What is at stake here is the relationship between fantasy life, pleasure and socio-political practice and consciousness. In this context it is perhaps of less importance to wonder why women’s weepies have such enduring appeal [...] than to ask what implications the sentimental pleasure of

identification with the tragic structure of feeling has for the way in which women make sense of and evaluate their position in society.“ (Ang 1985, S. 132–133) Sie kommt zu dem Schluss: „It seems therefore impossible to ascertain whether the pleasure of DALLAS that is based on a recognition of and identification with the tragic structure of feeling is intrinsically progressive or conservative, and therefore politically good or bad – such a question would moreover contain an instrumentalist conception of pleasure, as though pleasure itself doesn’t matter – because that pleasure is first and foremost connected with the fictional nature of the positions and solutions which the tragic structure of feelings constructs, not with their ideological content.“ (Ang 1985, S. 135)

Ansätze zur affektiven Dimension des Kinos erlauben es zu erklären, wie auch Zuschauerinnen Filme, die sie mit einer zum Opfer gemachten Frau konfrontieren, genießen können. Die Vorstellung von stabilen Subjektpositionen gerät somit grundsätzlich – nicht nur in Bezug auf Frauen – ins Wanken. Insbesondere queertheoretische Ansätze, die sich u. a. auf die von Foucault beeinflussten Arbeiten de Lauretis’ und Judith Butlers stützen und die Konstruktion von Geschlecht als performativ begreifen, suchen die Komplexität und Vielgestaltigkeit der Filmwahrnehmung aufzuzeigen. Indem sie etwa den lesbischen Blick analysieren, arbeiten sie sexuelle Begehrensstrukturen in ihrer Variabilität heraus (Stacey 1987; White 2017). Gleichzeitig machen sie darauf aufmerksam, dass die Darstellung von nicht-heteronormativen Vorstellungen nicht unbedingt andere Sichtbarkeitsregime hervorbringen. Beispielsweise kann die Repräsentation eines lesbischen Paares durchaus mit heterosexuellen Vorstellungen konform gehen, wenn die Figuren als weiblich und männlich inszeniert, die Frauenkörper für einen männlichen Blick inszeniert werden oder die Narration mit keinerlei Erwartungen der Zuschauer:innen bricht (de Lauretis 1994, S. 113–114). So kritisiert de Lauretis beispielsweise den lesbischen Kultfilm *Desert Hearts* (US 1985, Deitch), der im vergangenen Jahr in einer digital aufbereiteten Fassung als einer der wenigen Filme von Regisseurinnen in die Criterion Collection aufgenommen wurde, für sein Setting als „Western romance, with its seamless narrative space, conventional casting and characterization [. . .], which makes this love story between women in every other respect the same as any other.“ (de Lauretis 1994, S. 114) Doch lässt sich ebenso gerade die Tatsache, dass die lesbische Liebesgeschichte ein Massenpublikum adressiert und zudem weder mit dem Tod einer der Protagonistinnen noch einer Dreierbeziehung endet als die Aneignung kinematografischer Mittel entgegen ausschließender Differenzierungsprozesse verstehen. Auch wenn das Kino die lesbische Liebesgeschichte in einem etablierten Narrativ verortet und so gesehen eine normativierende Ordnungsfunktion in Bezug auf Sexualität ausübt, lässt sich *Desert Hearts* zumindest insofern als progressiv einordnen als dass er eine Darstellungsebene homoerotischer Beziehungen jenseits der Exotisierung erobert.³

Filmanalytische – psychoanalytisch, philosophisch-ästhetisch und von den Cultural Studies geprägte – Ansätze zu Fantasie, Begehren und Imagination, welche die

³Vielen Dank an Sylvia Müller für die Präzisierung des Gedankens.

„subjektive Bedeutung dieser Bilder *für* [eigene Herv.] die Frauen“ (Koch 1989 [1980], S. 132) herausarbeiten und weniger die Bilder *von* Frauen, sind insofern essenziell für die feministische Filmforschung als dass sie die konkrete Erfahrung von Frauen beschreibbar machen und die Fluidität von Identitäten und Subjekten aufzeigen (vgl. Williams 1991; Schlüpmann 2007; Scott 2011).

In diesem Zusammenhang ist auch die Forschung zum insbesondere in den feministischen Debatten höchst umstrittenen Genre der Pornografie zu nennen, die seit einigen Jahren immer populärer wird und sich mittlerweile auch in der Film- und Medienwissenschaft etabliert hat. Sie sucht die Bedeutung pornografischer Bewegtbilder jenseits eines ‚gut‘/‚schlecht‘-Schemas zu analysieren und sie stattdessen als Teil der Medienkultur ernstzunehmen und hinsichtlich der Ästhetik, etwa die Inszenierung homonormativer Vorstellungen oder der Sexualisierung von *race*, des Begehrens, der *agency* und/oder der Schaulust zu untersuchen (Williams 2004; Taormino 2013).

5 Sinn und Affekt: Film als Erfahrung

Die Bedeutung von Bewegtbildern erschließt sich allerdings – auch aus feministischer Sicht – nicht allein anhand der Erfahrung oder Repräsentation von Geschlecht und anderen Differenzierungsprozessen. So fordern phänomenologische Ansätze Dualismen wie Text/Zuschauer:in, Subjekt/Objekt, Geist/Körper, Affekt/Intellekt heraus, indem sie die filmische Erfahrung in ihrer Kontingenz aufzuzeigen. Film wird dabei nicht als Ausdruck einer bestimmten, vorfilmischen (geschlechtlich geprägten) Realität oder Träger einer Botschaft und schon gar nicht als vom Publikum zu entziffernder Text verstanden, sondern als sinnliche Erfahrung, in der die Distanz zwischen Zuschauerin und Film aufgehoben wird.

In *The Address of the Eye* untersucht Vivian Sobchack Film als eine spezifische Organisation von Wahrnehmung, als ein spezifisches Verhältnis des Menschen zur Welt, welches ihm ermöglicht, in der Welt zu sein bzw. diese zu betrachten. Mit Maurice Merleau-Ponty begreift sie Film als wahrnehmbaren Wahrnehmungsakt, als „expression of experience by experience“ (Sobchack 1992, S. 3), der sich erst in der Wahrnehmung der Zuschauerin realisiert. Statt also von Zuschauer:innen als Subjekten auszugehen, die Filme als Objekte betrachten, stellt das Kinoerlebnis einen dialektischen Kommunikationsprozess dar (Sobchack 1992, S. 10–11). Bedeutung ist also nicht allein im Filmtext zu verorten, sie konstituiert sich in der Dauer der Rezeption und der sich darin entfaltenden Erfahrung. Folglich wird Film nicht aus einer kühlen, distanzierten Analytiker:innenposition beschrieben, sondern basierend auf dem eigenen sinnlichen Erleben. Sobchack beschreibt die „sensual and sense-making experience“ des Anfangs von *The Piano* (AU/NZ/FR 1993, Jane Campion, *Das Piano*), der sie „carnally, emotionally, and consciously in the most complex ways“ (Sobchack 2007, S. 62) berührt habe, als außergewöhnlich: „Despite my ‚almost blindness‘, the ‚unrecognizable blur‘, and resistance of the image to my eyes, my fingers knew what I was looking at – and this before the objective reverse shot that followed to put those fingers in their proper place (that is, to put them where they could be seen objectively rather than subjectively ‚looking through‘). [...] From

the first [. . .], my fingers *comprehended* that image, *grasped* it with a nearly imperceptible tingle of attention and anticipation and, offscreen, ‚felt themselves‘ as a potentiality in the subjective and fleshy situation figured onscreen. And this *before* I refigured my carnal comprehension into the conscious thought, ‚Ah, those are fingers I am looking at.‘ [. . .] Thus, although it should have been a surprising revelation given my ‚almost blindness‘ to the first shot, the second and objective reverse shot of a woman peering at the world through her outspread fingers really came as no surprise at all. Instead, it seemed a pleasurable culmination and confirmation of what my fingers – and I, reflexively if not yet reflectively – already knew.“ (Sobchack 1992, S. 63)

Der Film vollzieht sich für Sobchack als synästhetische Erfahrung, die speziell dem Kino eignet und sich von der Alltagserfahrung unterscheidet. Während wir im Alltag nur sehen, *dass* Andere sehen, können wir im Film zudem sehen, *was und wie* gesehen wird. Film vermittelt demnach eine Binnenperspektive, wie wir sie in der zwischenmenschlichen Kommunikation nicht erleben können, sondern uns über den Ausdruck erschließen müssen (Sobchack 1992, S. 278). Wenngleich es sich um eine medienspezifische Erfahrung handelt, ist sie nichtsdestoweniger real. Für Sobchack ist die filmische Wahrnehmung ebenso von sozialer Bedeutung wie für die von der Frankfurter Schule beeinflussten Theoretiker:innen Gertrud Koch, Heide Schlüpmann und Miriam Hansen.

„Theories of embodied spectatorship and sensation“, erklärt Jenny Chamarette u. a. mit Blick auf Arbeiten von Sara Ahmed (2006), Jennifer M. Barker (2009), Martine Beugnet (2007), Laura Marks (2000, 2002) und nicht zuletzt Vivian Sobchack, „have [an] important function: they validate feeling as a means of thoughtfully articulating responses to film. [. . .] They give space for the possibility of emotion, sensation, and affect as forms of thinking, knowledge, and agency emerging from an encounter with film.“ (Chamarette 2017, S. 317)

6 Postfeministische Populärkultur: Das Ende des Feminismus?

Während feministische Forscher:innen seit geraumer Zeit dem Frühen Kino aufgrund seiner durchlässigen Produktionsstrukturen eine bedeutungsoffene Ästhetik zuschreiben (Schlüpmann 2004, S. 109) und für die Sichtbarkeit von Frauen in der Stummfilmzeit sorgen (Bruno 1993; Bean und Negra 2002; Gledhill und Knight 2015) bescheinigen sie der gegenwärtigen, sogenannten postfeministischen Populärkultur erneut den Ausschluss von Frauen. „Postfeminismus“ stellt einen wichtigen Bezugspunkt feministischer Medienanalysen dar (vgl. Tasker und Negra 2007; Genz und Brabon 2009). Allerdings wird der Begriff mehrdeutig und widersprüchlich eingesetzt, etwa um eine theoretische Position zu entwickeln, sich von feministischen Konzepten der Second Wave abzugrenzen oder um einen politischen Rückschritt zu thematisieren. Eine eindeutige Definition gibt es nicht, weshalb Rosalind Gill vorschlägt, stattdessen von einer „postfeminist sensibility“ zu sprechen, die eine Reihe verschiedener Themen berührt: „the notion that femininity is a bodily property; the shift from objectification to subjectification, an emphasis upon self-

surveillance, monitoring and self-discipline; a focus on individualism, choice and empowerment; the dominance of a makeover paradigm; and a resurgence of ideas about natural sexual difference.“ (Gill 2007, S. 2)

Geht es um die Analyse ‚postfeministischer‘ Medienkultur, kritisieren Feminist:innen insbesondere die Repräsentation eines bestimmten Frauentypus, der Medienproduktionen um die Jahrtausendwende dominiert: die ‚junge erfolgreiche Single-Frau‘. Denn nur scheinbar stehe dieser für ein selbstbestimmtes, emanzipiertes Leben. Im Grunde verkörpere die „ehrgeizige Fernsehblondine“ den „Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes“, das aggressiven Individualismus statt solidarischer Kollektivität feiere (McRobbie 2010, S. 35–37). Feministische Errungenschaften würden durch Filme und Fernsehserien wie *Bridget Jones's Diary* (US 2001, Maguire, *Bridget Jones – Schokolade zum Frühstück*), *Sex and the City* (US 1998–2004, Starr) und *Ally McBeal* (US 1997–2002, Kelley) abgeschafft, gar als für Frauen hinderlich ausgestellt. „Der Feminismus, so wird suggeriert, hat die Frauen all jener Beschäftigungen beraubt, die ihnen am meisten Lust bereiten: romantische Liebe, das Tratschen über andere Leute und die obsessive Suche nach einem Ehemann“, schreibt Angela McRobbie, eine der bekanntesten Kritiker:innen ‚postfeministischer‘ Medienkultur (McRobbie 2010, S. 44). Feminist:innen sehen in den Inszenierungen deutlich femininer Charaktere einen antifeministischen Rückschritt (*backlash*) (Faludi 1992), da sie die Emanzipation fälschlicherweise als erreicht und feministische Kritik als überholt darstellten. Populäre Medienproduktionen werden als „konsumerabler Mainstreamfeminismus“ angeklagt, der aktivistische Positionen entpolitisiert und damit abschafft (McRobbie 2004; Radner 2010).

Doch auch wenn die Kritik nachvollziehbar ist, so lässt sie zwei entscheidende Punkte unbeachtet: Erstens ist es, worauf auch Modleski in ihrer Analyse von *Rear Window* hinweist, riskant, „the full complexity of woman's contradictory situation“ zu ignorieren und weiblich konnotierte Werte, Wünsche und Handlungen schlichtweg abzuwerten sowie Frauen ein ‚falsches Bewusstsein‘ zu unterstellen. Das von Mulvey kritisierte stylische Auftreten der Protagonistin steht in den Augen Modleskis beispielsweise keineswegs für eine „unproblematic assimilation to the patriarchal system, but functions to some extent as a signifier of feminine desire and female sexual difference.“ (Modleski 2016 [1988], S. 73) Zweitens blendet die Kritik an ‚postfeministischen‘ Medienproduktionen in der Regel die medien spezifische Erfahrung aus, die für viele feministische Theoretiker:innen, wie oben erwähnt, eine entscheidende Rolle spielt. Werden Filme wie *Legally Blonde* (US 2001, Luketic, *Natürlich Blond*) mit Reese Witherspoon oder *Miss Congeniality* (US 2000, Petrie, *Miss Undercover*) mit Sandra Bullock hinsichtlich ihrer sich in der Dauer der Rezeption entfaltenden ästhetischen Erfahrung analysiert, so wird deutlich, dass sie die Differenzkategorie „Frau“ in ihrer vielseitigen Bedeutung und Funktion reflektieren und nicht einfach als stabile Zuschreibung bestätigen. Die Filme spielen mit den Vorurteilen des Publikums, indem sie gängige Vorstellungen von Weiblichkeit fortwährend affirmieren und zugleich dekonstruieren. Beispielsweise sehen wir die Protagonistin Elle in *Legally Blonde*, wie sie für einen vermeintlichen Heiratsantrag nach einem Kleid Ausschau hält. In der Boutique will ihr die Verkäuferin ein Stück aus der vergangenen Saison andrehen, da sie – wie auch wir als Publikum –

Elle für eine „dumb blonde with Daddy’s plastic“ hält. Doch dank ihrer weitreichenden Kenntnisse über Mode und Textilien durch regelmäßige *Vogue*-Lektüre entlarvt Elle den Betrugsversuch der Verkäuferin – und die Vorurteile der Zuschauer:innen. Dadurch, dass die Protagonistin Klischees gewissermaßen übererfüllt, werden Normen nicht reproduziert, sondern – im Sinne von Butlers subversivem Potenzial performativer Akte zur Umschreibung von Bedeutung – umgedeutet und verschoben. (Dang 2016, S. 76–103) Obgleich der – so ließen sich die Filme als Genre fassen – gegenwärtige Woman’s Film die diskursive Bedeutungsproduktion ausstellt, verdeutlicht er in der Filmerfahrung, inwiefern Kategorien wie „Frau“ und „weiblich“ nichtsdestoweniger wichtige Bezugspunkte für die gesellschaftliche Verortung von Subjekten darstellen können. Das Genre sorgt durch die Inszenierung mehrdeutiger Geschlechterbilder einerseits fortlaufend für Irritationen und realisiert andererseits ein Gefühl von Zugehörigkeit, von Solidarität und Empowerment. (Dang 2016)

Gilt es also Filme – oder zeitgemäßer: Medien – in ihrer durchaus widersprüchlichen Komplexität zu erfassen und die Erfahrung der Zuschauer:innen bzw. User:innen ernst zu nehmen, so ist nicht nur danach zu fragen, welche, sondern ebenso *wie* Frauenbilder und Subjekte repräsentiert, also wahrgenommen werden – und womöglich inwiefern die Vorstellung von greifbaren Subjekten überhaupt noch nützlich ist (Koivunen 2015; Jelača 2017).

7 Imaginieren und Begehren: Die Forscherin und ihr Gegenstand

Emotionen und Empfindungen ernst zu nehmen, bedeutet für die feministische Filmforschung nicht nur, das Verhältnis zwischen Film und Zuschauerin in seiner sinnlichen Dimension zu analysieren, sondern ebenso die eigene Beziehung zum Gegenstand als affektiv zu begreifen. Persönliche Ansätze gelten nicht als Zeichen mangelnder Objektivität, vielmehr wird darin eine unvermeidbare Notwendigkeit gesehen. Affekt und Intellekt müssen, so die Forderung, zusammen gedacht werden, denn sie sind untrennbar. „The power of visual media to affect us, make us think, and offer us perspectives and knowledges at the limits of the articulable continues to inspire feminist film scholarship and filmmaking“, konstatiert Kristin Lené Hole (Hole 2017, S. 461). Die eigene Filmerfahrung war und ist für viele Theoretiker:innen – nicht nur feministischer Ansätze – ausschlaggebend für die Konzeption von Film und Kino, was mehr oder weniger explizit reflektiert wird.

In der Auseinandersetzung mit der feministischen Filmgeschichtsschreibung wird das subjektive Verhältnis der Forscher:innen zum Forschungsgegenstand dezidiert thematisiert – und proklamiert. Denn neue Ergebnisse kommen weniger aufgrund neuer Funde zustande, argumentieren Jane Gaines und Monica Dall’Asta mit Blick auf das Frühe Kino, sondern vor allem durch neue Fragen und persönliche Anliegen (Dall’Asta und Gaines 2015, S. 14). Dass Theoretiker:innen wie Doane und Williams in den 1970er- und 1980er-Jahren dem Kino die Abwesenheit von Frauen attestieren, liegt zum einen an der Fokussierung auf die audiovisuelle Repräsentation

von Frauen anstatt auf Regisseur:innen und andere Tätigkeiten hinter der Kamera und zum anderen am politischen Impetus der Ansätze. Während Mulvey vor vier Dekaden die missliche Situation von Frauen anprangern wollte, suchen Forscher:innen seit den 1990er-Jahren das Potenzial des Kinos für Frauen hervorzuheben und deren Errungenschaften in der Filmindustrie in die Geschichte einzuschreiben, um den Einfluss von Regisseurinnen, Drehbuchschreiberinnen, Produzentinnen, Cutterinnen und Coloristinnen sichtbar zu machen.

Die Forschung geht zwar aus den jeweils eigenen Interessen hervor, doch dient sie nichtsdestoweniger dem Aufzeigen von Ungleichheiten oder eben vergessenen Akteurinnen. Gaines und Dall'Asta schlussfolgern: „[T]hey [die entdeckten Frauen] need us as much as we need them. They need us in order to exist historically, exist, that is, as provocative images in and for the present.“ (Dall'Asta und Gaines 2015, S. 21) Wenn wir uns auf die Suche nach vergessenen Frauen und verschollenen Filmen machen, werden wir immer nur Spuren der Arbeiten vorfinden. Daher müssen wir zwangsläufig fantasieren, wie es gewesen sein mag. Spekulieren und Imaginieren zählen daher als legitime, gar notwendige Methoden. Dies führt auch der inzwischen legendäre Film *The Watermelon Woman* (US 1996, Dunye) vor Augen, der zu seinem zwanzigsten Geburtstag in einer überarbeiteten Fassung nochmals in die Kinos kam. Mit der fiktiven Dokumentation sucht Dunye schwarze lesbische Frauen, die in der Regel nicht anerkannt bzw. gar nicht erst genannt wurden, in die frühe Filmgeschichte einzuschreiben, indem sie ihre eigene Version einer Schauspielerinnenkarriere kreiert. Obgleich die Narration fiktiv ist, handelt es sich um reale Exklusions- und Inklusionspraktiken, die bestimmen, wer sichtbar wird oder unsichtbar bleibt bzw. was vorstellbar oder unvorstellbar ist.

In den 1980er-Jahren hatten führende Forscher:innen keine Ahnung, stellen Gaines und Dall'Asta fest, dass hunderte von Frauen in der Ära des Stummfilms weltweit die Kinokultur aktiv mitbestimmten, selbst an Orten, von denen wir es am wenigsten geglaubt hätten, Mexiko, Brasilien, Chile und Ägypten (Dall'Asta und Gaines 2015, S. 15). Daher fordert Gaines: „Wo wir uns einst ‚keine Frauen‘ vorstellten, müssen wir uns jetzt viele vorstellen. Wo wir uns einst nur nordamerikanische und europäische Frauen vorstellten, müssen wir uns jetzt in der Politik der Gegenwart Frauen in Lateinamerika, Asien und im Nahen Osten vorstellen.“ (Gaines 2009, S. 927) Wissen ist partiell und unbeständig.

Literatur

- Ahmed, Sara. 2006. *Queer phenomenology: Orientations, objects, others*. Durham: Duke University Press.
- Ang, Ien. 1985. *Watching Dallas: Soap opera and the melodramatic imagination*. London: Methuen.
- Barker, Jennifer M. 2009. *The tactile eye: Touch and the cinematic experience*. Berkeley: University of California Press.
- Bean, Jennifer M., und Diane Negra, Hrsg. 2002. *A feminist reader in early cinema*. Durham: Duke University Press.

- Berenstein, Rhona J. 1997. Spectatorship-as-drag: The act of viewing and classic horror cinema. In *Viewing positions*, Hrsg. Linda Williams, 231–269. New Brunswick: Rutgers Univ. Press.
- Bergstrom, Janet, and Mary Ann Doane, Hrsg. 1989. The Female Spectator: Contexts and Directions. In *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, 7 (2–3 (20–21)): 5–27.
- Beugnet, Martine. 2007. *Cinema and sensation: French film and the art of transgression*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Brah, A. 1996. *Cartographies of diaspora: Contesting identities*. London/New York: Routledge.
- Bruno, Giuliana. 1993. *Streetwalking on a ruined map: Cultural theory and the city films of Elvira Notari*. Princeton: Princeton University Press.
- Brunsdon, Charlotte. 1981. ‚Crossroads‘ notes on soap opera. *Screen* 22(4): 32–37.
- Brunsdon, Charlotte. 2000. *The feminist, the housewife, and the soap opera*. Oxford: Clarendon Press.
- Butler, Judith. 1997. *Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Chamarette, Jenny. 2017. Embodying Spectatorship: From phenomenology to sensation. In *The Routledge companion to cinema and gender*, Hrsg. Kristin Lené Hole, Dijana Jelača, E. Ann Kaplan und Patrice Petro, 311–321. London/New York: Routledge.
- Clover, Carol J. 1993. *Men, women and chain saws: Gender in the modern horror film*. Princeton: Princeton University Press.
- Cook, Pam. 1991. Melodrama and the women’s picture. In *Gainsborough Melodrama*, Hrsg. Sue Aspinall und Robert Murphy, 14–28. London: BFI.
- Dall’Asta, Monica, and Jane M. Gaines. 2015. Prologue: Constellations: Past meets present in feminist film history. In *Doing women’s film history: Reframing cinemas, past and future*, 13–25. Urbana/Chicago/Springfield: University of Illinois Press.
- Dang, Sarah-Mai. 2016. *Chick Flicks: Film, Feminismus und Erfahrung*. Hamburg: oa books, tredition GmbH.
- Doane, Mary Ann. 1980. The Voice in the cinema: The articulation of body and space. *Yale French Studies* 60:33–50.
- Doane, Mary Ann, Hrsg. 1984. The ‚Woman’s film‘: Possession and address. In *Re-vision: Essays in feminist film criticism*, 67–82. Frederick: University Publishing of America.
- Dyer, Richard. 2007. *White*. London: Routledge.
- Faludi, Susan. 1992. *Backlash: The undeclared war against women*. London: Chatto & Windus.
- Gaines, Jane. 2002. Of cabbages and authors. In *A feminist reader in early cinema*, Hrsg. Jennifer von Bean, 88–118. Durham: Duke University Press.
- Gaines, Jane. 2009. Filmgeschichte als Kritik feministischer Filmtheorie. *Das Argument* 51(6): 926–934.
- Genz, Stéphanie, und Benjamin A. Brabon. 2009. *Postfeminism: Cultural texts and theories*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gill, R. 2007. Postfeminist media culture: Elements of a sensibility. *European Journal of Cultural Studies* 10(2): 147–166.
- Gledhill, Christine A., Hrsg. 1987. *Home is where the heart is: Studies in melodrama and the woman’s film*. London: BFI.
- Gledhill, Christine, und Julia Knight, Hrsg. 2015. *Doing women’s film history: Reframing cinemas, past and future*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- Haraway, Donna. 1988. Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist Studies* 14(3): 575–599.
- Hastie, Amelie. 2002. Circuits of memory and history: The memoirs of Alice Guy-Blaché. In *A feminist reader in early cinema*, Hrsg. Jennifer von Bean, 29–59. Durham: Duke University Press.
- Hole, Kristin Lené. 2017. Fantasy echoes and the future anterior of cinema and gender. In *The Routledge companion to cinema and gender*, Hrsg. Kristin Lené Hole, Dijana Jelača, E. Ann Kaplan und Patrice Petro, 458–467. London/New York: Routledge.
- hooks, bell. 1992. *Black looks: race and representation*. Boston: South End Press.

- Jelača, Dijana. 2017. Film feminism, post-cinema, and the affective turn. In *The Routledge companion to cinema and gender*, Hrsg. Kristin Lené von Hole, Dijana Jelača, E. Ann Kaplan und Patrice Petro, 446–457. London/New York: Routledge.
- Johnston, Claire. 1973. Women's cinema as counter-cinema. In *Notes on women's cinema*, 24–31. London: Society for Education in Film and Television.
- Koch, Gertrud. 1989 [1980]. Warum Frauen ins Männerkino gehen. Weibliche Aneignungsweisen in der Filmrezeption und einige ihrer Voraussetzungen. „Was ich erbeute, sind Bilder“: *Zum Diskurs der Geschlechter im Film*, 125–145. Basel/Frankfurt a. M.: Stroemfeld; Roter Stern.
- Koivunen, Anu. 2015. The promise of touch: Turns to affect in feminist film theory. In *Feminisms: diversity, difference and multiplicity in contemporary film cultures*, Hrsg. Laura Mulvey und Anna Backman Rogers, 97–110. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Kuhn, Annette. 1987. Women's genres: Melodrama, soap opera and theory. In *Home is where the heart is*, Hrsg. Christine A. Gledhill, 339–349. London: BFI.
- Lauretis, Teresa, de. Hrsg. 1987. Technologies of gender. In *Technologies of gender*, 1–30. Bloomington: Indiana University Press.
- Lauretis, Teresa, de. 1994. *The practice of love: Lesbian sexuality and perverse desire*. Bloomington: Indiana University Press.
- Marks, Laura U. 2000. *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham: Duke University Press.
- Marks, Laura U. 2002. *Touch: sensuous theory and multisensory media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mayne, Judith. 1997. Paradoxes in Spectatorship. In *Viewing positions*, Hrsg. Linda Williams, 155–183. New Brunswick: Rutgers University Press.
- McRobbie, Angela. 2004. Post-feminism and popular culture. *Feminist Media Studies* 4(3): 255–264.
- McRobbie, Angela. 2010. *Top girls: Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Minh-Ha, Trinh T. 1989. *Woman, native, other: Writing postcoloniality and feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Minh-Ha, Trinh T. 1991. *When the moon waxes red: Representation, gender, and cultural politics*. New York: Routledge.
- Minh-Ha, Trinh T. 1992. *Framer framed*. New York: Routledge.
- Modleski, Tania. 1982. *Loving with a vengeance: Mass-produced fantasies for women*. New York: Routledge.
- Modleski, Tania. 2016 [1988]. *The women who knew too much: Hitchcock and feminist theory*. New York/London: Routledge.
- Mulvey, Laura. 1981. Afterthoughts on ‚visual pleasure and narrative cinema‘: Inspired by King Vidor's *Duel in the Sun*. *Framework* 15:12–15.
- Mulvey, Laura. 1999 [1975]. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Hrsg. Leo Braudy und Marshall Cohen, 833–844. New York: Oxford University Press.
- Naficy, Hamid. 2001. *An accented cinema: Exilic and diasporic filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- Negróni, Hilary. 2016. *Feminist film theory and Cléo from 5 to 7*. New York: Bloomsbury.
- Ponzanesi, Sandra. 2017. Postcolonial and transnational approaches to film and feminism. In *The Routledge companion to cinema and gender*, Hrsg. Kristin Lené Hole, Dijana Jelača, E. Ann Kaplan und Patrice Petro, 25–35. London/New York: Routledge.
- Radner, Hilary. 2010. *Neo-feminist cinema: Girly films, chick flicks, and consumer culture*. New York: Routledge.
- Radway, Janice A. 1984. *Reading the romance*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Ramanathan, Geetha. 2015. Sound and Feminist Modernity in Black Women's Film Narratives. In *Feminisms: diversity, difference and multiplicity in contemporary film cultures*, Hrsg. Laura Mulvey und Anna Backman Rogers, 111–122. Amsterdam: Amsterdam University Press.

- Schlüpmann, Heide. 2004. Frühes Kino als Gegenkino – was ist aus seiner (Wieder-)Entdeckung heute geworden? Ein Beitrag zur Selbstreflexion feministischer Filmwissenschaft in drei Folgen: Das Gegenkino, die Gegengeschichtsschreibung, die Gegentheorie. In *Screenwise*, Hrsg. Monika Bernold, 107–114. Marburg: Schüren.
- Schlüpmann, Heide. 2007. *Ungeheure Einbildungskraft: Die dunkle Moralität des Kinos*. Frankfurt a. M.: Stroemfeld.
- Scott, Joan Wallach. 2011. *The fantasy of feminist history*. Durham: Duke University Press.
- Shohat, Ella. 2006. *Taboo memories, diasporic voices*, Next wave. Durham: Duke University Press.
- Shohat, Ella, und Robert Stam. 1994 [2014]. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the media*. London/New York: Routledge.
- Silverman, Kaja. 1988. *The acoustic mirror: The female voice in psychoanalysis and cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Simon, Jane. 2017. Documenting the domestic: Chantal Akerman's Experimental Autobiography as Archive. *Australian Feminist Studies* 32(91–92): 150–170.
- Sobchack, Vivian. 1992. *The address of the eye: A phenomenology of film experience*. Princeton Univ. Press: Princeton.
- Sobchack, Vivian Carol. 2007. *Carnal thoughts: Embodiment and moving image culture*. Berkeley: University of California Press.
- Stacey, Jackie. 1987. Desperately Seeking Difference. *Screen* 28(1): 48–61.
- Taormino, Tristan, Hrsg. 2013. *The feminist porn book: The politics of producing pleasure*. New York: Feminist Press at the City University of New York.
- Tasker, Yvonne, und Diane Negra, Hrsg. 2007. *Interrogating postfeminism: Gender and the politics of popular culture*. Durham: Duke University Press.
- Tedjasukmana, Chris. 2016. Queere Theorie und Filmtheorie. In *Handbuch Filmtheorie*, Hrsg. Bernhard Groß und Thomas Morsch. Wiesbaden: Springer.
- Walsh, Andrea S. 1984. *Women's film and female experience, 1940–1950*. New York: Praeger.
- White, Patricia. 2017. Pink material. White womanhood and the colonial imaginary of world cinema authorship. In *The Routledge companion to cinema and gender*, Hrsg. Kristin Lené Hole, Dijana Jelača, E. Ann Kaplan und Patrice Petro, 215–226. London/New York: Routledge.
- Williams, Linda. 1984. ‚Something else besides a mother‘: ‚Stella Dallas‘ and the Maternal Melodrama. *Cinema Journal* 24(1): 2–27.
- Williams, Linda. 1991. Film bodies: Gender, genre, and excess. *Film Quarterly* 44(4): 2–13.
- Williams, Linda. 1997. *Viewing positions: Ways of seeing film*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Williams, Linda. 2004. *Porn studies*. Durham: Duke University Press.