GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Chick Flicks : Film, Feminismus und Erfahrung

Dang, Sarah-Mai

2016

https://doi.org/10.25595/498

Veröffentlichungsversion / published version
Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Dang, Sarah-Mai: *Chick Flicks : Film, Feminismus und Erfahrung*. Hamburg: tredition, 2016. DOI: https://doi.org/10.25595/498.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY SA 4.0 Lizenz (Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY SA 4.0 License (Attribution - ShareAlike). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

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 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_000000101486.

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. *sex* und *gender* 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")[1]

[1] 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 ‚Frauengenre' 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*[2]), 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-

[2] 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.[3] 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 Solidarisierungsstrategien zu entwickeln (z.B. in der Intersektionalitätsforschung[4]). 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-*

[3] 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.

[4] 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 Gedankengut 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 Feminis*men* 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 gewahr 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 Perspekive, 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 Medienspezifik 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.[5]

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

[5] 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 handele, 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.[6]

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

[6] 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)[7] 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]).

[7] 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[8] 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-

[8] 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.

position und stellt sie als variabler denn angenommen vor, doch prägt das Paradigma vom männlichen Hollywoodkino bis heute feministische Filmtheorien – und das aktuelle Kino.

Die Theorien zum Woman's Cinema und zum Woman's Film liefern eingehende Analysen des Frauenbildes und weiblicher Erfahrung in den 1930er und 1940er Jahren und vermitteln Erkenntnisse über kulturelle und sozialpolitische Fragen zu Zeiten Rosie the Riveters[9]. Darüber hinaus stellen sie bedeutende Zeitdokumente der Frauenbewegungen der 1970er und 1980er Jahre dar und bilden somit ein wichtiges Forschungsobjekt feministischer Geschichtsschreibung (Brunsdon 2000, 1986).

Auch die Theorien, die sich auf Postfeminismus und Populärkultur beziehen, sind historische Dokumente feministischer Bewegungen. Doch vergleicht man die Debatten um Chick Flicks mit jenen um den klassischen Woman's Film, so zeigt sich ein signifikanter Unterschied, was das Verhältnis von feministischer Theorie, Gegenstand und feministischer Praxis betrifft. Während damals ein relativ klares Verhältnis zwischen feministischer Theorie und Praxis herrschte und die feministische Filmtheorie als Reaktion auf das Hollywoodkino der 1930er und 1940er Jahre verstanden werden kann, finden Theorie und Praxis heute zeitgleich statt und bilden ein schwer durchschaubares Geflecht. Der Forschungsgegenstand ist darin schwer bestimmbar. Der feministischen Filmtheorie der 1970er und 1980er Jahre diente mit dem klassischen Woman's Film vor allem ein Kino als Bezugspunkt, das bereits über dreißig Jahre alt war. Das damals zeitgenössische Kino stellte als politische Gegenöffentlichkeit wiederum die feministische Praxis zur feministischen Theorie dar. Gegenwärtig hat die feministische Theorie Einzug in die Populärkultur gehalten (Gill 2007a, 161f.). Die heutigen Filme verhandeln theoretische Positionen und denken feministische Konzepte weiter.

[9] Rosie the Riveter war eine der unzähligen US-amerikanischen Frauen, die während des Zweiten Weltkriegs die Männer vorübergehend in der Rüstungsindustrie ersetzten. Sie wurde zur Ikone der US-amerikanischen Frauenbewegung.

Feministische Theorie und Unterhaltungsfilm fallen zusammen. Theorie *ist* Populärkultur.

Genre

Weder gehe ich in meiner Analyse von Chick Flicks von einem ‚falschen Bewusstsein' aus, das durch Chick Flicks hervorgerufen wird, noch berufe ich mich auf die Fähigkeit des ‚Gegen-den-Strich-Lesens', das eine selbstbestimmte Wahrnehmung der Medien erlaubt. Ich denke, dass man den Erfolg der populären Produktionen sowie Zuschauerinnen und Filme ernst nehmen muss, um Chick Flicks als soziales und kulturelles Phänomen zu verstehen.

Um die genrespezifische Filmerfahrung zu analysieren, befrage ich – anders als kommunikationswissenschaftlich geprägte Ansätze (z.B. Bechdolf 1997; Stacey 1994) – keine Zuschauerinnen. Stattdessen sind für mich die Filme die Ausgangsbasis. Heide Schlüpmanns Plädoyer für eine Theorie des Kinos folgend, möchte ich den „Blick auf den Film von der Präsenz der Zuschauerin her" rekonstruieren (Schlüpmann 2007, 10f.). In diesem Sinne verstehe ich Filme „als Möglichkeit, die Wahrnehmung des Publikums zu erschließen" (Schlüpmann 2004, 113).

Um die widersprüchliche und mehrdeutige Erfahrung von Chick Flicks zu verstehen, werde ich einen genretheoretischen Ansatz erarbeiten, der es erlaubt, verschiedene Filme zusammenzudenken und auf die konkrete Bedeutung der Kategorie ‚Frau' hin zu analysieren. Genre verstehe ich dabei nicht als einen Oberbegriff, der dazu dient, einzelne Filme einer bestimmten Kategorie zuzuordnen, sondern als ein dynamisches Konzept, mit dem ich verschiedene Filme unter einer konkreten Fragestellung untersuchen kann. Es geht mir also weniger um einzelne Filme oder um die Bestimmung eines neuen Korpus, das sich aus einer Vielzahl von Filmen zu einem Genre zusammensetzt, als vielmehr darum, Genre als offenen Ansatz zu denken, der aus einem konkreten Erkenntnisinteresse heraus entsteht. Für das Verständnis

meines Genrebegriffs ist es also entscheidend, dass ich mich nicht auf ein vorgefundenes Genre beziehe, sondern dass sich dieses erst durch meine Überlegungen und Filmanalysen konstituiert. Mit der vorliegenden Untersuchung möchte ich an feministische Theorien und Diskurse anknüpfen und eine neue Sichtweise auf ‚Frauenfilme' erarbeiten, die den Blick auf Populärkultur erweitert und einen Beitrag zu den Auseinandersetzungen darüber leistet, was Feminismus überhaupt ist bzw. sein kann. Da meine Studie mit ähnlichen Fragen konfrontiert ist wie damals der klassische Woman's Film, spreche ich nicht länger von Chick Flicks, sondern vom *gegenwärtigen Woman's Film*.

Bereits der Diskurs um den klassischen Woman's Film macht deutlich, dass es keine allgemeingültigen Kriterien gibt, nach denen sich ‚die Zuschauerin' und ‚Frauenfilme' definieren lassen. Dennoch wird im Alltag – und größtenteils auch in der Theorie – nach wie vor ganz selbstverständlich von ‚*der* Zuschauerin' und ‚*den* Frauenfilmen' gesprochen. Dabei ist der gegenwärtige Woman's Film ein ebenso heterogenes Genre wie der klassische Woman's Film.[10] Mit dem Begriff Chick Flicks scheint eine bestimmte Art von Filmen eindeutig bezeichnet, doch sind die Filme und Serien genauso unterschiedlich und die Ansätze zu Frauen und Film gleichsam disparat wie vor einigen Dekaden. Das einzige konsistente Kriterium in der Bestimmung von ‚Frauenfilmen' ist heute wie damals: ‚die Zuschauerin'.

Genre ist immer eine Frage der Perspektive. So werden Filme, die aufgrund der weiblichen Hauptrolle oder des Sujets als Chick Flicks gelten könnten, durchaus anderen Genres zugeordnet. An wen sich die Filme richten, spielt mal eine entscheidende, mal gar

[10] Neben dem Melodrama, das bevorzugt als Woman's Film diskutiert wird (vgl. u.a. Elsaesser 2008; Kappelhoff 2004; Neale 2000; Gledhill 1987; Modleski 1987), betrachten Theoretikerinnen auch den Film Noir (Doane 1987), die Komödie (Walsh 1984) oder die Soap Opera (Brunsdon 2000; Gledhill 1997) in diesem Zusammenhang (Altman 2012 [1999]; Mayne 1984 [1981]). Darüber hinaus fragen sie, ob sich der klassische Woman's Film aus verschiedenen Genres zusammensetzt, ein Subgenre ist (z.B. Doane 1984/1987a [1984]; Kuhn 1984) oder ob er überhaupt ein Genre darstellt (Butler 2002).

keine Rolle. Filme wie ELIZABETH (UK 1998, Shekhar Kapur), ELIZABETH – THE GOLDEN AGE (UK 2007, Shekhar Kapur) oder MARIE ANTOINETTE (USA 2006, Sofia Coppola) werden mit Verweis auf die zeitliche Verortung eher als Historienfilm betrachtet[11], obgleich vergangene politische Ereignisse hintergründig bleiben. Beide Elizabeth-Filme drehen sich um Liebe und Hochzeit und um das Verhältnis zwischen individuellem Glück und beruflichen wie familiären Verpflichtungen. Sie weisen narrative Muster und Topoi des Woman's Film auf. Gleiches gilt für MARIE ANTOINETTE, wo es fortwährend um das Problem der Familienreproduktion geht. Jane Austen-Verfilmungen wie EMMA oder PRIDE AND PREJUDICE (USA 2005, Joe Wright), mit denen sich zweifellos ein weibliches Publikum verknüpft, ließen sich wiederum als Historienfilm definieren, spielt das Geschehen doch in einer uns fernen Zeit. Doch gelten diese in der Regel als Literaturverfilmungen (vgl. z.B. Troost/Greenfield 1998)[12] – und damit oft auch als ‚Frauenfilme' (vgl. z.B. Hollinger 1998). LEGALLY BLONDE (2001), ERIN BROCKOVICH (2000) und MISS CONGENIALITY (2000), die ich in meiner Arbeit zum gegenwärtigen Woman's Film zähle, könnte man ohne weiteres als Gerichtsfilm bezeichnen, geht es in den Filmen doch um nichts anderes als um Verhandlungen und Urteilsprozesse, wie auch in EMMA (1996) und EASY A (2010), die ebenfalls im Zentrum meiner Studie stehen.

Die Beispiele ließen sich endlos fortführen. Es zeigt sich, dass Genredefinitionen variieren und sich zum Teil auch widersprechen. Dabei sind die Kriterien meist unklar, sie sind an das jeweilige Forschungsinteresse gekoppelt. Genres variieren allerdings nicht nur gemäß der jeweiligen Perspektive, sondern auch aufgrund historischer und kultureller Transformationen. Im Laufe der Zeit können sich sowohl Filme als auch Definitionskriterien verändern. Beispielsweise galten mitunter Filme, die in den

[11] http://de.wikipedia.org/wiki/Elizabeth_(Film);
http://de.wikipedia.org/wiki/Marie_Antoinette_(2006) (letzter Zugriff 29.1.2014)
[12] http://de.wikipedia.org/wiki/Emma_(1996);
http://de.wikipedia.org/wiki/Stolz_und_Vorurteil_(2005) (letzter Zugriff 29.1.2014)

1950er Jahren unter Melodrama liefen, in den 1970er Jahren als männlich konnotiertes Action-Kino (Gledhill 2000, 224ff.).

Mit einer filmwissenschaftlichen Genreperspektive auf den gegenwärtigen Woman's Film, die in der Analyse der ästhetischen Erfahrung gründet, möchte ich einen Beitrag zur Auseinandersetzung mit massenmedialen Geschlechterdifferenzierungen und der Bedeutung post/feministischer Positionen in den Gender und Media Studies leisten. Die Arbeit reflektiert die Relationen zwischen Geschlecht, Genre, Erfahrung und Film. Damit knüpft sie an die jüngsten filmtheoretischen Betrachtungen von ästhetischer Erfahrung sowie an genretheoretische Überlegungen zum Verhältnis von Film und Gesellschaft an.

1. Genre, Gender und ästhetische Erfahrung

Obwohl der Diskurs um Chick Flicks zahlreiche Parallelen zu den Auseinandersetzungen mit dem klassischen Woman's Film aufweist, werden die feministischen Filmtheorien der 1970er und 1980er ausgerechnet von denjenigen Kritikerinnen ignoriert, die ein historisches Desinteresse beklagen und Filmen wie Frauen ein fehlendes Bewusstsein für feministische Tradition vorwerfen. Für meine Studie bilden die Theorien zum klassischen Woman's Film hingegen einen wichtigen Bezugspunkt, auch wenn sich mein Forschungsgegenstand deutlich vom früheren Kino unterscheidet. Die Art und Weise, wie Weiblichkeit inszeniert wird, hat sich im Vergleich zum früheren Woman's Film stark verändert. Während die Heldinnen von Chick Flicks durch ihre pinkknallenden Kostüme und ihre schrillen Stimmen immens präsent sind, kennzeichnen die Protagonistinnen des damaligen Hollywoodfilms meist Sprachlosigkeit und Schweigen, eingefangen in Schwarz-Weiß-Bilder (insb. Silverman 1988; Doane 1987; Modleski 1987).[13] Zudem gelten die heutigen Hauptfiguren nach postfeministischen Kriterien als emanzipiert, wohingegen sich diejenigen des klassischen Woman's Film durch Hysterie, Paranoia und andere, als psychische Defekte ausgewiesene Merkmale auszeichnen (Doane 1987, 1984). Ferner lassen sich Chick Flicks eher der Komödie zurechnen, während der klassische Woman's Film oftmals mit dem Melodrama gleichgesetzt wird. Anders als die damaligen Filme, die der feministischen Filmtheorie zufolge Frauen keinerlei Subjektpositionen erlaubten, ermöglicht das gegenwärtige Kino Frauen eine positive Filmerfahrung. Gleichwohl schließe ich mich mit meinem Ansatz einer Kritik an, die Gertrud Koch schon 1980 formuliert hat: Sie konstatierte damals,

[13] Eine Ausnahme stellt die Screwball Comedy dar, in der Frauen ununterbrochen reden (Greifenstein 2013). Obwohl Frauen in diesem Genre Hauptrollen spielen, werden die Filme nicht zum Woman's Film gezählt. Grund dafür sind die ästhetische Erfahrung des Genres, die sich deutlich von jener des Melodramas unterscheidet, und die Forschungsperspektive.

dass die ästhetische wie theoretische Reflexion in den feministischen Filmanalysen zu kurz kämen und die entworfenen (patriarchalen) Frauenbilder im Vordergrund stünden und weniger die „subjektive Bedeutung dieser Bilder für die Frauen“ (Koch 1989 [1980], 132). Es handelt sich hier um einen Sachverhalt, der auch heute noch aktuell und für mein Vorhaben relevant ist.

1.1. Der klassische Woman’s Film und die Zuschauerin

Das Subjekt ist in den Theorien zum klassischen Woman’s Film nur in Bezug auf ein Objekt denkbar. Fehlt das Objekt, so ist ein Subjektstatus nicht möglich. Mit Blick auf das Familienmelodrama der 1940er Jahre, insbesondere auf das Subgenre des Paranoia-Frauenfilms, kommt Mary Ann Doane zu dem Schluss, dass auch der Woman’s Film Frauen keine reelle Subjektposition erlaube. Zwar löse der Woman’s Film die herkömmliche Begehrensstruktur „männlicher Blick/weibliches Objekt“ auf, doch entziehe er der Zuschauerin letztendlich die Schaulust. Die Filmerfahrung von Frauen zeichne sich durch Angst und Horror aus, da für sie kein eigenes Bezugsobjekt existiere. Der Woman’s Film verunmögliche Frauen so eine angemessene weibliche Identifikationsmöglichkeit. Weibliche Subjektivität, so Doanes Fazit, ist innerhalb eines phallozentrischen diskursiven Kontextes zwangsläufig fragil, masochistisch und total widersprüchlich, ebenso wie die Inszenierung weiblicher Phantasie. Eigentlich sei beides darin gar nicht vorgesehen (Doane 1984, 70ff.).

Aus dem Grund forderten Kritikerinnen wie Mulvey und weitere Avantgarde-Filmemacherinnen ein Gegenkino, ein narrationsfreies Kino ohne Affekt und Emotion, das die Frau als Objekt und damit den ermächtigenden männlichen Blick, also Schaulust und Genuss im Kino für alle gänzlich zerstören sollte (Mulvey 2004, 1975; Johnston 1973). Feministinnen wollten eine weibliche Ästhetik, die Frauen eine stabile Subjektposition erlaubt. Als großes Vorbild sehen feministische Theoretikerinnen in jüngster Zeit das Frühe Kino (z.B. Gaines 2009; Bean/Negra 2002). Mit dem Kino

der 1895–1920er Jahre verknüpfen sie offene Produktionsstrukturen, eine attraktionsgesättigte und bedeutungsoffene Ästhetik, die eine Erfahrung für Frauen ermöglicht, die mit dem Aufkommen des klassischen, narrationsdeterminierten Hollywoodkinos wieder versiegt (Schlüpmann 2004, 109).

Gemein ist den Theoretikerinnen des Woman's Film, dass sie im Anschluss an Mulvey von einem Kino ausgehen, das auf Voyeurismus, Fetischismus und einem idealen Ego basiert und dass sie sich einen männlichen, weißen, europäischen, passiven, durch den Kino-Apparat ideologisch manipulierten, voyeuristisch-sadistischen Zuschauer denken (Williams 1997a). Mit dem Phänomen postfeministischer Populärkultur hat sich allerdings auch der feministische Diskurs um Geschlechterpolitik und Film verschoben. So sind meine Überlegungen nicht von der Frage bestimmt, warum Frauen ins Männerkino gehen, wie sie Koch in ihrem gleichnamigen Aufsatz von 1980 formuliert (Koch 1989 [1980]), sondern von der Frage danach, *warum* Frauen Chick Flicks sehen. Nichtsdestoweniger sind die feministischen Filmtheorien der 1970er und 1980er Jahre von nachhaltiger Bedeutung sowohl für die Auseinandersetzung mit Kino als Repräsentationssystem als auch für die Zuschauertheorie in der Filmwissenschaft (Williams 1997a, 2, 4).

Der klassische Woman's Film hat sich weniger durch durchgängige Sujets oder eine einheitliche Ikonographie konstituiert, sondern durch die feministischen Debatten um Frauen und Film. Zwar werden auch mit dem klassischen Woman's Film konsistente Muster wie etwa die Sujets Liebe und Familie (vgl. u.a. Basinger 1995, 1977; Laplace 1987, 139), das Motiv des Hauses oder eben eine melodramatische Dramaturgie identifiziert (vgl. z.B. Doane 1984; Walsh 1984), doch heben die Ansätze letztendlich auf die Bestimmung der Zuschauerin und ihrer Filmerfahrung ab. Unabhängig davon, ob tatsächlich ausschließlich Frauen den Woman's Film sahen, definiert dieser sich in erster Linie über die Auseinandersetzung damit, wie die ‚weibliche Adressierung' zu bestimmen und die Zuschauerin zu konzipieren sind. Aus dieser

Sicht konstituiert sich der Woman's Film über die *Analyse* der Schaulust und der Repräsentationsbedingungen von Frauen im Kino. Entsprechend findet das Genre seine übergreifende Einheit in der sich theoretisch konstituierenden *diskursiven* Zuschauerin, die nichtsdestoweniger in einem sozialen und kulturellen Kontext zu verorten ist (Klippel 2003; Bergstrom/Doane 1989). Die Zuschauerin des klassischen Woman's Film ist also diskursiver Effekt und nicht mit den sozialen Zuschauerinnen, den Frauen im Kino gleichzusetzen (Doane 1987, 8f.). Wenn Doane von der Angst- und Horrorerfahrung der Zuschauerin spricht, meint sie die kinematographische Repräsentationsebene, d.h. die Art und Weise wie sich Blickstrukturen im Film wiederfinden. Welche Erfahrung die einzelne Zuschauerin macht, steht bei Doane ebenso wenig im Vordergrund wie bei Mulvey. Mit der Reflexion der Zuschauerin bildet auch jene der Filmerfahrung einen zentralen Bezugspunkt feministischer Filmtheorie der 1970er und 1980er Jahre. So gilt das Interesse der Theoretikerinnen – neben der Objektivierung von Frauen und männlicher Blickstrukturen – ‚weiblicher Adressierung'. Doch was bedeutet ‚weibliche Adressierung'? Geht man bereits als Frau ins Kino oder erfährt man sich als diese erst durch den Woman's Film (Kuhn 1987 [1984], 340ff.)? Welche Art von Erfahrung ist angesprochen, wenn es um jene des Horrors oder der Angst geht, von einer sozialen oder ästhetischen? Was bedeutet eigentlich „Zuschauerin"?

Mit Annette Kuhn möchte ich die Wichtigkeit historischer, kultureller und vor allem methodischer Spezifizierung betonen. Abhängig vom Erkenntnisinteresse, wissenschaftlichen Ansatz und Forschungsgegenstand werden ‚weibliche Adressierung' und somit auch Geschlechtlichkeit unterschiedlich definiert. Nicht nur hinsichtlich des Woman's Film produziert die Problematisierung der Zuschauerin unterschiedliche Fragen und Antworten. So stehen mal die diskursiven Ausprägungen von Geschlecht im Vordergrund (Kuhn), mal die ‚tatsächliche' Filmerfahrung (Bechdolf 1999). Aus filmwissenschaftlicher Sicht wird das Kino eher anhand der Ästhetik des ‚Textes' analysiert, wohingegen in kultur-

wissenschaftlichen Studien insbesondere zum Fernsehen meistens der Kontext im Vordergrund steht. Wenn Geschlechtlichkeit in Untersuchungen zum Melodrama und der Soap Opera eine je unterschiedliche Bedeutung und Funktion zukommt, stellt sich die Frage, ob die beiden Formate verschiedene Vorstellungen von ‚Frau' oder ‚Weiblichkeit' hervorbringen, weil sie unterschiedlich funktionieren, oder ob die unterschiedlichen Bestimmungen den einzelnen Ansätzen, nämlich der Literaturwissenschaft und der Soziologie, geschuldet sind. Um adäquate Aussagen zur ‚weiblichen Adressierung' bzw. Rezeption machen zu können, muss man die diskursiven Formationen des Sozialen, Kulturellen und Textuellen berücksichtigen (Kuhn 1987 [1984], 346f.; Laplace 1987).

Bis in die 1990er Jahre hinein prägt ein Text-Zuschauerin-Paradigma die feministische Filmtheorie (Nessel 2008). In den filmwissenschaftlichen Ansätzen zum klassischen Woman's Film und den kommunikations- und kulturwissenschaftlich geprägten Studien zur Soap Opera werden Film und Fernsehen als zu lesender ‚Text' und von der Zuschauerin getrennt vorausgesetzt. Es gibt eine klare Unterscheidung zwischen einem Subjekt, das sieht, und einem Objekt, das gesehen wird. Inwiefern sich diese gegenseitig bedingen, wird bis heute nicht explizit thematisiert. Frauen werden in der Regel als der Filmerfahrung vorgängige, fassbare Subjekte gedacht, deren Erfahrungen durch die Filme zum Ausdruck gebracht werden. Genau darin manifestiere sich die spezifische, ‚weibliche Adressierung', welche insbesondere Frauen affiziere. Doch ist es wichtig, zu fragen, inwiefern Filme ein Subjekt überhaupt erst hervorbringen (de Lauretis 1987). Gender ist immer sowohl Repräsentation, Selbstrepräsentation und Konstruktion.[14] Wie Teresa de Lauretis gehe ich von einem

[14] Für Teresa de Lauretis stellt *gender* eine mehrdimensionale Kategorie dar, die ein Verhältnis eines Individuums zu einer Gruppe bezeichnet. Dabei könne es sich um ganz unterschiedliche Relationen wie Geschlecht, *class*, *race* und *sexuality* handeln. Geschlecht stelle also nur eine unter vielen Relationen dar und meine eben nicht, wie sonst üblich, allein Geschlechterdifferenz (de Lauretis 1987).

fortwährenden Prozess des Subjektwerdens aus, in dem sich das Individuum innerhalb von Repräsentationsbedingungen stets auch selbst als Subjekt repräsentieren muss und sich dadurch zugleich als dieses mitkonstruiert. Folglich sind Repräsentation und Konstruktion nicht voneinander zu trennen. Es gibt also kein der Repräsentation vorgängiges Subjekt. Als Beispiel führt de Lauretis die alltägliche Praxis der Geschlechterdifferenzierung in Formularen an, bei der man sich immer wieder zwischen „weiblich" und „männlich" entscheiden und das entsprechende Kästchen ankreuzen muss. In dem Moment, in dem man diese Entscheidung trifft, tritt man in den Repräsentationsprozess ein, in dem man sich selbst repräsentiert und zugleich als geschlechtsbestimmtes Subjekt, zusammen mit den bestehenden Repräsentationsbedingungen der Kästchen, konstruiert (ebd., 5, 11ff.). In diesem Sinne begreift de Lauretis das Kino als ein Repräsentationssystem, als eine soziale Technologie, die Subjekte sowohl repräsentiert als auch hervorbringt. Medien seien *technologies of gender*, diskursproduzierende Instanzen, die als gesellschaftlicher Verhandlungsort von Bedeutungskonstruktionen fungierten (ebd., 3).

Frauen werden im Film nicht nur repräsentiert, sondern zugleich konstruiert. Chick Flicks bringen die Zuschauerin als Subjekt also erst hervor: „Contrary to the idea of an already fully constituted ‚experiencing subject' to whom ‚experiences happen', experience is the site of subject formation." (Brah 1996, 116) Das Subjekt ist kein Gegebenes, dem Erfahrungen widerfahren, sondern es sind Erfahrungen, die das Subjekt konstituieren. Dieses Subjekt ist keine geschlossene Einheit, sondern heterogen, prozesshaft und dynamisch. Es formiert sich durch Erfahrungen, welche wiederum durch Diskurse und soziale wie kulturelle Praktiken geprägt sind. Erfahrungen sind in dem Sinne nicht individuell, sondern gesellschaftlich bestimmt (ebd.).

Diese Überlegungen führen zu der Frage, inwiefern auch der gegenwärtige Woman's Film als ein Genre zu fassen ist, das sich durch eine diskursive Zuschauerin konstituiert. Was meint in Be-

zug auf den gegenwärtigen Woman's Film ‚weibliche Adressierung'? Wie ist hier das Verhältnis zwischen Zuschauerin und Film überhaupt zu begreifen? Was bedeutet im gegenwärtigen Kontext Filmerfahrung?

1.2. Zur Filmerfahrung

In der Filmtheorie stehen die mediale Erfahrungsdimension, insbesondere das Kino und sein Publikum, seit jeher im Zentrum der Reflexionen (Hediger 2010). Angesichts sich verändernder Rezeptionsbedingungen und Medientechnologien rückt der Begriff der Erfahrung vor allem in jüngster Zeit wieder in den Vordergrund, wenn es um die Bestimmung von filmischen Formaten und ästhetischen Verfahren geht (Hansen 2012; Morsch 2011; montage/av 19/1/2010; Casetti 2009). Die Analyse der Filmerfahrung bzw. filmischen Erfahrung (*filmic experience*) bedeute immer auch die Reflexion von Film- und Kinogeschichte, betont Francesco Casetti (Casetti 2009, 57). Sie ermöglicht es, sowohl die Gegenwart von Geschichte als auch die Geschichtlichkeit der Gegenwart zu untersuchen. Mit Blick auf *social media* wie YouTube und den Fokus auf die technologische Medienspezifität argumentiert Casetti, dass die heutige filmische Erfahrung viel persönlicher, aktiver und performativer sei als die frühere Erfahrung im Kino (ebd., 63f.). Sie ermögliche der Zuschauerin „to be involved in a truly exploratory way, in order to force eyes and ears to be opened as they are nowhere else" (ebd., 66).

Zweifellos hat sich mit dem Aufkommen neuer Technologien auch die Nutzung von Medien verändert (Klinger 2006; Hansen 1997), doch ob mit einer ausdifferenzierten Rezeptionsweise zwangsläufig ein ‚aktiverer' Blick einhergeht, ist fraglich. Nicht zuletzt hat die Forschung zum Frühen Kino bewiesen, dass sich bereits mit jenen Präsentationsbedingungen und Repräsentationsweisen Ende des 19. Jahrhunderts und Anfang des 20. Jahrhunderts eine Erfahrungsform verbindet, die sich durch einen offenen Spiel- und Denkraum seitens des Publikums auszeichnet.

Neben den vielseitigen Produktions- und Distributionszusammenhängen und der gesellschaftlichen Bedeutung des Kinos als Aufführungsort spielt dabei die damit verbundene experimentelle Filmästhetik des Frühen Kinos eine zentrale Rolle (Hansen 1997, 137ff.). Betrachtet man die Ästhetik audiovisueller Formen als wesentlich für die Filmerfahrung, dann gilt es zunächst, deren Wirk- und Ausdrucksweise zu analysieren. Zudem stellt sich die Frage, welche Rolle das mediale Dispositiv für die Betrachtung des gegenwärtigen Woman's Film spielt. Wie ist das Verhältnis zwischen Zuschauerin und Publikum diesbezüglich zu verstehen? Wie konstituiert sich eine kollektive Erfahrung in einer individualisierten, klassenübergreifenden Konsumwelt? Inwiefern ist mit Blick auf den gegenwärtigen Woman's Film von einer „neuen Öffentlichkeit" zu sprechen, wie sie Heide Schlüpmann (Schlüpmann 2004, 109) im Sinn hat?

Heuristisch gehe ich davon aus, dass sich mit dem Genre des gegenwärtigen Woman's Film eine Erfahrungsdimension realisiert, die gerade in einer vielseitigen und kontinuierlichen Medienutzung gründet und die sich sowohl auf mobilen Geräten als auch im Kino vollzieht. Ich denke, dass die serielle Re/produktion und die multiplen Rezeptionsmöglichkeiten des gegenwärtigen Woman's Film das Kino zum Teil einer ununterbrochenen Medienutzung machen, welche eine Form von Filmerfahrung konstituiert, die sich eher als Fluss denn als eine Abfolge von Erlebnissen begreifen lässt.[15] In diesem Sinne interessiert mich Kino nicht als Ereignis und Ort einer zeitlich und räumlich definierten Wahrnehmungssituation, sondern eher als eine zur Gewohnheit gewordene Erfahrung. Es geht mir um einen bestimmten Rezep-

[15] Einen entscheidenden Faktor für die Popularität von DALLAS (USA 1978–1991, David Jacobs) sieht Ien Ang in der Qualität des Fernsehprogramms an sich, das sich durch einen Fluss auszeichne – und weniger in der Serie selbst. Sie erklärt: „[W]atching television is strongly influenced by the ‚flow' character of programming: a coming and going of programmes without their individuality leaving any especially deep impression, because there is no time. Before one programme has finished, another has begun." (Ang 1985, 22)

tionsmodus, um eine mit Chick Flicks aufkommende Wahrnehmungsweise, die sich medientechnologieübergreifend, d.h. sowohl im Kino als auch auf dem Laptop, in der sinnlichen, ästhetischen Erfahrung realisiert.

Um diese Erfahrungsdimension zu denken, stütze ich mich auf Vivian Sobchacks Medientheorie. Sie ist entscheidend für mein Verständnis von Film, das dieser Studie zugrunde liegt.[16] Als Antwort auf die vor allem psychoanalytischen und ideologischen Ansätze der damals zeitgenössischen Filmtheorie, die ihre Überlegungen an einer idealtypischen Zuschauerin ausrichteten, entwickelt Sobchack einen neophänomenologischen, nach ihren Worten semiotisch-phänomenologischen Ansatz, der die Freiheit der Zuschauerinnen in ihrer „konkreten, kontingenten und existentiellen Situation" beschreibbar machen soll (Sobchack 1992, 17). In ihrem zum Klassiker der phänomenologischen Filmtheorie avancierten Buch *The Address of the Eye* (Sobchack 1992) untersucht sie Film als eine spezifische Organisation von Wahrnehmung, als ein spezifisches Verhältnis des Menschen zur Welt, welches ihm überhaupt erst ermögliche, in der Welt zu sein bzw. diese als gegeben zu betrachten. Phänomenologischen Prämissen zufolge gilt Wahrnehmung immer schon als Erfahrung bzw. *Wahrnehmungserfahrung* (Morsch 2011, 162). Für Sobchack ist Film nur in der sinnlichen Erfahrung denkbar, genauer: als „Ausdruck von Erfahrung durch Erfahrung", als „‚expression of experience by experience'" (Sobchack 1992, 3). Das Kinoerlebnis stellt für sie einen Kommunikationsakt dar, bei dem Film und Zuschauerin sowohl Subjekt als auch Objekt sind, sehen und zugleich angesehen werden. Subjektivität ist auch in Sobchacks phänomenologischer Medientheorie unmittelbar an Erfahrung gebunden und lässt sich ohne diese gar nicht denken. Maurice

[16] Zu meinem Verständnis des medienphänomenologischen Konzepts Sobchacks hat maßgeblich der Vortrag „Neophänomenologische Filmtheorie: Ausdruck, Wahrnehmung und Verkörperung bei Vivian Sobchack" von Sarah Greifenstein und Christina Schmitt beigetragen (Greifenstein/Schmitt 2011; vgl. auch Schmitt/Greifenstein 2014).

Merleau-Ponty folgend, begreift Sobchack den Menschen sowohl als Subjekt als auch als Objekt. Als Subjekt nehme er Objekte wahr und werde gleichzeitig selbst als Objekt von anderen Subjekten wahrgenommen. Dieses Verständnis setzt Sobchack in Analogie zur kinematographischen Erfahrung, die sie als dialektischen Kommunikationsprozess (jedoch nicht als Verschmelzung) zwischen Zuschauerin und Film beschreibt. Während der Rezeption nehmen wir nach Sobchack nicht nur das Gesehene wahr, sondern auch den Akt des Sehens; wir hören nicht nur, sondern hören das Hören. Der Film mache sich als Wahrnehmungsakt wahrnehmbar (ebd., 10f.). Sobchack begreift das Kino als Verkörperung von Wahrnehmungs- und Ausdrucksakten, die in einem lebendigen Austausch mit der Zuschauerin stehen. Film wird dabei nicht als Objekt oder zu entziffernder Text verstanden (wie bei einem kommunikationswissenschaftlichen Sender-Empfänger-Modell), sondern eben als Ausdruck von Erfahrung durch Erfahrung. Im Anschluss an Merleau-Pontys Konzept des Leibes als Vehikel zur Welt sind für Sobchack Ausdruck und Erfahrung untrennbar – wenn auch unterscheidbar – miteinander verwoben und konstituieren gleichermaßen die Filmerfahrung. Damit distanziert sie sich dezidiert sowohl von den formalistischen Ansätzen, die ihrer Meinung nach nur die Ausdrucksseite untersuchen und dadurch die Wahrnehmung vernachlässigen, als auch von jenen, die sich der Metapher des Kinos als Fenster zur Welt bedienen (wie etwa die realistische Filmtheorie Bazins) und damit den Ausdruck von Film ausblenden (ebd., 14ff.).

Die von Sobchack hervorgehobene körperliche Erfahrungsdimension im subjektiven Wahrnehmungsprozess meint allerdings nicht (ebenso wenig wie das Erfahrungskonzept von Avtar Brah) das individuelle Erleben einer jeden Zuschauerin, sondern einen intersubjektiven Kommunikationsprozess, welcher dem Film, d.h. der Filmrezeption eingeschrieben ist. Da die ständigen Wechselbeziehungen von Ausdrucks- und Wahrnehmungsakten nach Merleau-Ponty grundlegend für die durch die beiden Pole Subjekt und Objekt definierte leibliche Existenz des Menschen

sind, werden die subjektiven Erfahrungen immer schon als objektiv kommunizierbar verstanden. Es ist also nicht von rein innerlichen Bewusstseinsprozessen die Rede. Wahrnehmung wird immer schon zugleich als Ausdruck und damit als Anderen zugänglich gefasst. Von daher begreift Sobchack die Kommunikation im Kino als intersubjektiv und objektiv. Sie zielt auf eine formale Analyse des Films ab, die nicht losgekoppelt von der Wahrnehmungsweise durchgeführt werden kann. Inhalt und Form sind demnach nicht zu trennen. Und wenn Wahrnehmung uns überhaupt erst ermöglicht, in der Welt zu sein, erfassen phänomenologische Filmanalysen immer schon eine Dimension sozialer Erfahrung. Daher konzentriert sich Sobchack in ihren Analysen auf die innere Logik von Filmen, anstatt ihre Bedeutung vor allem anhand ‚äußerer', historischer Faktoren erklären zu wollen (Sobchack 1998, 130).

Sobchacks Ansatz impliziert eine neue Form von Wahrnehmung, die mit audiovisuellen Ausdrucksformen einhergeht. Sie setzt voraus, dass Film etwas bereits Existierendes offenlegt und nicht völlig neue Welten schafft. Damit ist jedoch keineswegs ein Abbildverhältnis angesprochen, das sich nach einer wie auch immer beschaffenen Indexikalität richtet. Vielmehr geht es um spezifische Wahrnehmungsweisen und Perspektiven auf die Welt, die der Film erlaubt, um die Dialektik zwischen Geist und Materie, Bewusstsein und Verkörperung zu erforschen (Koepnick 2011, 121). Wenn Sobchack die soziale Dimension des Kinos betont, impliziert dies allerdings nicht eine Gleichsetzung von ästhetischer mit alltäglicher Erfahrung. Im Gegenteil betont sie (u.a. mit Verweis auf Siegfried Kracauer und Walter Benjamins „Optisch Unbewusstem" (Benjamin 1966 [1936]), dass Filmerfahrung eine Erfahrung ermögliche, die uns im Alltag verborgen bleibt (Sobchack 1992, 183). Nach Sobchack erleben wir im Kino etwas, das sich außerhalb nicht wahrnehmen lässt. Während wir im Alltag allein das Sehen Anderer als Ausdruck wahrnehmen könnten, sähen wir im Film außerdem das Gesehene selbst. Damit ist nicht die Wahrnehmung einer Wahrnehmung eines Individuums ge-

meint, sondern jene des Films, eine Wahrnehmung, die nicht die eigene ist, aber als ‚eigene', bedeutende erfahren wird. Film vermittelt demnach eine spezifische Binnenperspektive, wie wir sie in der zwischenmenschlichen Kommunikation nicht erleben können, sondern uns über den Ausdruck erschließen. D.h. während wir im Alltag beispielsweise aufgrund weit aufgerissener Augen darauf schließen können, dass jemand etwas Furchterregendes sieht, können wir im Kino das Gesehene selbst sehen bzw. ‚nachempfinden'. Wir sehen, was jemand anderes sieht und auf welche Weise. Film vermittelt eine Wahrnehmung, die nicht die unsere ist, sondern die einer Anderen, eines anonymen Ich, dessen äußere Körperlichkeit wir nicht sehen und auch nicht sehen müssen, um sie wahrzunehmen, denn aufgrund der gewohnten Kommunikationsakte und der eigenen Erfahrung des Körper-Habens und Körper-Seins schließen wir zwangsläufig auf eine subjekthafte Körperlichkeit, wenn wir etwas Wahrgenommenes wahrnehmen (Sobchack 1992, 278; vgl. auch Sobchack 2004, 66).

Film wird in der phänomenologischen Medientheorie nicht länger bloß als Objekt, als aufgenommene (gesehene) Bilder definiert, sondern zugleich als Subjekt, als sehend. Er verkörpert somit sowohl unmittelbare als auch vermittelte Erfahrung (Sobchack 1997, 41f.). Filmerfahrung ist nach Sobchack also weder mit einer diegetischen, innerhalb einer Handlungslogik agierenden Figur zu verknüpfen, noch mit Alltagserfahrung gleichzusetzen.

Mit Sobchack argumentiere ich, dass sich die Filmrezeption nicht ohne die sinnliche Erfahrungsdimension verstehen lässt bzw. dass eben Film an sich immer schon Filmerfahrung bedeutet. D.h. meine Filmanalysen heben nicht darauf ab, die Vermittlung einer ‚Botschaft' durch einen *auteur* oder das kognitive Verstehen zu rekonstruieren. Genauso wenig geht es mir darum, ein empathisches Verhältnis zu einer filmischen Figur zu behaupten und nachzuzeichnen. Vielmehr soll in Anlehnung an Sobchack die Wahrnehmung des gesamten filmischen Ausdrucks, die dynamischen Verhältnisse von Farbqualitäten, Soundintensitäten, Dialogen, Kamerabewegungen, Kadrierungen, *mise en scène* und

Montage, untersucht werden. Allerdings ist mein Fokus ein anderer. Denn meine Arbeit zielt – anders als Sobchack, die sich auf einer allgemeineren Ebene bewegt – darauf ab, eine genrespezifische Filmästhetik herauszuarbeiten, d.h. eine besondere Wahrnehmungsweise, mit welcher die Zuschauerin konfrontiert wird. Mit Sobchacks Medientheorie fokussiere ich die sinnliche Erfahrung des gegenwärtigen Woman's Film. Während die feministischen Theorien um den klassischen Woman's Film sich auf eine Erfahrungsdimension bezogen haben, die sich als Filmtext ausdrückt, also auf die Art und Weise, wie die reale Erfahrung von Frauen Eingang in die Filme gefunden hat und inwiefern diese die patriarchalen Bedingungen widerspiegeln und zugleich mitkonstruieren, hebe ich auf eine Erfahrungsdimension ab, die sich als Filmerfahrung in dem Rezeptionsprozess vollzieht und die in diesem Sinne immer schon eine Dimension sozialer Erfahrung umfasst.

Während für Sobchack Differenzierungskategorien wie die Kategorie ‚Frau' keine Rolle spielen, da sie sich bewusst gegen ‚ideologische' Ansätze wendet, stehen sie in meiner Studie im Mittelpunkt. Davon ausgehend, dass Film im Grunde immer schon Filmerfahrung meint, verbinde ich die feministischen Theorien mit Sobchacks phänomenologischem Repräsentationsverständnis und analysiere die sich in der Filmerfahrung realisierende Geschlechterdifferenz.

1.3. Genre und Gender

Im Alltag wie in der Filmwissenschaft herrscht eine mehr oder weniger explizite Einteilung in männliche und weibliche Genres vor. So gilt gemeinhin das Melodrama als Woman's Film, der Western als Männergenre und der Actionfilm eher als ‚neutral'. Außerhalb der Forschung zum Woman's Film werden dabei die kulturellen und historischen Bedingungen der geschlechtsspezifischen Zuordnungen nur selten reflektiert. Wenn etwa hinsichtlich der Romantic Comedy vom ‚Frauengenre' die Rede ist, da sich diese durch das typisch weibliche Sujet der Liebe auszeichne,

bleiben die dieser Annahme zugrunde liegenden Prämissen in der Regel unbeleuchtet. Zudem wird kaum reflektiert, inwiefern ‚Männergenres' wie der Western als ernst zu nehmende Filmproduktionen gelten, wohingegen ‚Frauengenres' als Gefühlsduselei belächelt werden. Eine bestimmte Vorstellung von ‚Kunst' wird hierbei jener der ‚Unterhaltung' gegenübergestellt, ein kognitives Verstehen einer emotionalen Resonanz. Produktionen, die die Zuschauenden besonders stark affizieren, wie eben das Melodrama (*weepie*), werden oftmals Filmen gegenübergestellt, die offensichtlich ‚rationale', ‚politische' Konflikte oder historische Ereignisse thematisieren, wie eben der Western oder der Kriegsfilm. Ausnahmen hierzu bilden die Arbeit Daniel Illgers zum Gangsterfilm (Illger 2009) sowie ein Aufsatz und ein Sammelband zum Kriegsfilm (Kappelhoff/Gaertner/Pogodda 2013; Grotkopp/Kappelhoff 2012). In diesen Arbeiten stellt die affizierende Dimension der ‚Männergenres' den Ausgangspunkt der vertretenen Ansätze dar, wenngleich die Kategorie ‚Geschlecht' eine untergeordnete Rolle spielt. Des Weiteren ist Christine Gledhill zu nennen. Sie analysiert die kulturelle Matrix, die von clusterhaften Gegenüberstellungen wie „männlich/Hochkultur/Kunst" versus „weiblich/Massenkultur/Unterhaltung" hervorgebracht wird. Dabei betont sie, dass der Western mittlerweile als ‚Kunst', d.h. als ‚ernsthaftes Genre' anerkannt werde, während man die Soap Opera immer noch als ‚pure Unterhaltung' belächele (Gledhill 1987a, 33ff.). In diesem Zusammenhang ist es bemerkenswert, dass sich trotz der in den vergangenen Jahren zunehmenden allgemeinen sowie wissenschaftlichen Bedeutung von Fernsehserien, die inzwischen auch verstärkt bei einem männlichen Publikum auf Zuspruch stoßen, die geschlechtsspezifische Wertung wenig gewandelt hat. So gelten Frauenserien wie GOSSIP GIRL (USA 2007–2011, Stephanie Savage, Josh Schwartz) oder SEX AND THE CITY nach wie vor außerhalb von feministischen Auseinandersetzungen überwiegend als Unterhaltung bar jeglichen ernst zu nehmenden Reflexionspotentials.

Es stellt sich also die Frage, aus welchen Gründen und unter welchen Bedingungen sich geschlechtsgeleitete Genrekategorisierungen vollziehen und transformieren. Kurz: Wie ist das Verhältnis von Genre und Gender zu fassen? Vor dem Hintergrund der sich ändernden Zuschauerinnenschaft (z.B. dass Soap Operas wie DALLAS Frauen wie Männer gleichermaßen ansprechen) und vor jenem der Ästhetik (z.B. dass Actionelemente auch in Soap Operas auftauchen), ist zu untersuchen, ob sich die Genreformen ändern oder die Kategorien ‚weiblich' und ‚männlich' oder beides (Gledhill 1997, 349f.). In der filmwissenschaftlichen Genreforschung wird in der Regel von Genre auf Gender geschlossen und nicht umgekehrt. Die Schlussfolgerung lautet normalerweise so: Weil es ein Western ist, geht es um Männer bzw. ist es ein ‚Männergenre'. Es wird kaum untersucht, inwiefern Gender die Sicht auf Genre beeinflusst (Blaseio 2004). Selten heißt es: Aufgrund einer bestimmten Vorstellung von Männlichkeit, wie z.B. jener des ‚einsamen Wolfs', gilt der Western als ‚Männergenre'.

Dass sich Genres fortlaufend transformieren, ist seit dem *historical turn* in den 1990er Jahren Gemeinplatz in der Genreforschung. Gerade die jüngere Forschung zum Genrekino setzt sich mit der Prozesshaftigkeit und Transformativität von Genres im historisch-kulturellen Kontext auseinander (z.B. Hickethier 2003; Schweinitz 1994; Neale 1990). Doch wie und aus welchem Grund sich Wandlungsprozesse vollziehen, bleibt weitestgehend unterbeleuchtet (Wedel 2007, 32).[17] Ich gehe davon aus, dass sich mit der Konstitution von Genres gesellschaftliche Veränderungen ereignen. Zudem denke ich umgekehrt, dass sich mit der Transformation sozialer Kategorien und kultureller Vorstellungen notwendigerweise eine Neubestimmung von Genres verbindet. Genre und Gesellschaft sind im Prinzip nicht voneinander zu trennen. Genre begreife ich nicht als Ausdruck oder Effekt gesellschaftlicher Veränderungen, sondern im Anschluss an Vivian Sobchacks

[17] Ausnahmen bilden Wedel 2007, Vonderau 2006, Neale 2000, Gledhill 2000, Altman 1988.

Filmkonzept als eigensinnige Formen, die immer schon Teil gesellschaftlich begründeter Erfahrung darstellen. Film ist also nicht außerhalb einer sozialen Realität zu verorten, zu der dieser in einem wie auch immer gearteten Verhältnis steht. Massenmedien sind selbst als Teil gesellschaftlicher Auseinandersetzungen und Wertediskurse zu betrachten. In diesem Sinne ist der gegenwärtige Woman's Film als Repräsentation wie Produktion der Bedeutung von Geschlechterdifferenzen zu verstehen. Genre – wie Gender – stellt damit *sowohl* ‚Ursache' *als auch* ‚Effekt' sozialer und kultureller Verhältnisse dar und ist entsprechend nur in seiner Transformativität und Historizität zu fassen (Liebrand 2004a; Liebrand/Steiner 2004; Schneider 2001; vgl. auch Braidt 2008, 88). Gleichwohl in dieser Studie weiterhin – oder wieder – vom Woman's Film die Rede ist, meint diese Zuschreibung doch etwas anderes als noch vor rund vierzig Jahren. Zum einen hat sich die damit bezeichnete Filmästhetik verändert und zum anderen die Bedeutung und Funktion der Kategorie ‚Frau'.

Erst in jüngster Zeit gibt es vermehrt medienwissenschaftliche Arbeiten, die sich seit dem Diskurs um den klassischen Woman's Film dezidiert mit dem Verhältnis von Gender und Genre auseinandersetzen und in seinen jeweiligen Ausformungen beschreiben (Gledhill 2012; Braidt 2008; Liebrand/Steiner 2004; Gledhill 2004; Schneider 2001; Williams 1998). Dabei fällt auf, dass die ästhetische Erfahrungsdimension – wie insgesamt in der kulturwissenschaftlich geprägten Diskussion um Chick Flicks, Postfeminismus und Populärkultur – meist eine untergeordnete Rolle spielt, wenngleich es auch in diesem Zusammenhang um die Frage nach der ‚Adressierung' und der ‚Positionierung' der Zuschauerin geht. Obwohl sich die Analysen der wertenden Ordnungslogik geschlechtlicher Genrezuschreibungen an der Wahrnehmung orientieren, stehen Motivik und Sujet im Vordergrund der Forschung. Ziel meiner Studie ist es, ein Genrekonzept zu erarbeiten, welches das Verhältnis von Gender und Genre aus medientheoretischer Sicht reflektiert und die variable Bedeutung der Kategorie ‚Frau' anhand der spezifischen Filmerfahrung des

gegenwärtigen Woman's Film in einem konkreten Kontext fassbar macht.

Im Folgenden stelle ich zwei filmwissenschaftliche Ansätze vor, die für meine genretheoretischen Überlegungen wichtig sind. Sie sollen helfen, meinen ästhetischen Ansatz zu Genre und Gender einordnen zu können. Mit Linda Williams' Konzeption der *Body Genres* (Williams 1991) und Andrea Braidts Modell des *Film-Genus* (Braidt 2008) zeige ich zwei Positionen auf, die mir in ihrer Gegensätzlichkeit sowohl zur Abgrenzung als auch zur Weiterentwicklung eines Genre-Gender-Ansatzes dienen. Sie bilden die heuristischen Pole meiner Perspektivierung.

1.3.1. Zum psychoanalytisch-phänomenologischen Zuschauerinnenmodell

Bis heute stellt Linda Williams' Aufsatz „Film Bodies. Gender, Genre, and Excess" (Williams 2003 [1991]; Williams 1991) einen entscheidenden Bezugspunkt für filmwissenschaftliche Theorien zu Genre und überhaupt zur kinematographischen Affektgestaltung dar.[18] Ausgehend von Carol Clovers Ansatz zur variablen Zuschauerposition reflektiert Williams in dem Text die Affektgestaltung von Filmtypen, in denen die Narration in den Hintergrund tritt und das Sensationelle in Form von ekstatischer Körperlichkeit („bodily excess" bzw. „ecstatic excesses", Williams 1991, 4) im Zentrum steht und die daher vor allem leiblich erfahrbar werden (ebd., 2). Dazu zählt sie den Horrorfilm, den pornographischen Film und das Melodrama (vgl. auch Clover 1993).

Bei diesen Genres bzw. Filmtypen vollzieht sich die Filmrezeption für Williams weniger auf kognitiver denn auf affektiver Ebene. Ihres Erachtens verbindet sich mit *Body Genres* eine exzessive Erlebnisform, die keinerlei Distanz zum Geschehen erlaubt.

[18] Weitere Arbeiten, die im Anschluss an Williams' Konzeption der *Body Genres* vornehmlich die Affektebene analysieren, beziehen sich etwa auf den Horrorfilm (Vonderau 2006), den Kriegsfilm (Kappelhoff/Gaertner/Pogodda 2013; Wedel 2010) oder eben das Melodrama (Williams 1991).

Obgleich Williams erkennt, dass auch andere Genres wie der Thriller, das Musical oder die Komödie „both portray and affect the sensational body" (ebd., 4), nimmt sie an, dass sich die Rezeption des Horrorfilms, des pornographischen Films und des Melodramas auf besonders körperliche Art vollzieht. Sie begründet dies mit der mimetischen Rezeptionsweise, welche den *Body Genres* eigen sei (ebd., 4). Obgleich Williams nicht behauptet, dass die Zuschauenden genau dasselbe wie die Filmfiguren empfinden und sie Emotionen also nicht ausdrücklich an Figuren bindet, sieht sie eine große Ähnlichkeit zwischen filmisch dargestellten und tatsächlich erlebten Gefühlen. Inwiefern allerdings ‚portraitierte' und ‚reale' Emotionen korrelieren, spielt für Williams eine untergeordnete Rolle. Damit setzt sich Hermann Kappelhoff im Anschluss an Williams ausführlich in seinem Buch *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit* auseinander (Kappelhoff 2004). Darauf werde ich im Verlauf dieses Kapitels erläuternd eingehen. Für Williams steht im Vordergrund, dass *Body Genres* eine extreme Affizierung bewirken. Nach ihr bestimmt weniger die bewusste Wahrnehmung des weiblichen Leinwandkörpers das Filmerleben der Zuschauerin, als vielmehr das Nachempfinden der durch die Figuren dargestellten Empfindung (Williams 2003 [1991], 153f.). Während bei der Komödie an Stellen gelacht werde, die für die Protagonistin alles andere als komisch sind, empfinde die Zuschauerin Traurigkeit, wenn auch im Melodrama Trübsinn herrsche (vgl. auch Greifenstein 2013).

Anhand des Horrorfilms, der eine Zeitlichkeit des „zu früh" inszeniere (das Monster erscheint zu früh am Ort des Geschehens), des pornographischen Films, dessen Struktur sich durch ein „pünktlich" (*money shot*) auszeichne, und des Melodramas, das sich an einem „zu spät" ausrichte (die Heroine erscheint zu spät zum entscheidenden Treffen und verpasst den Geliebten) skizziert Williams eine je zeitlich spezifizierte Ästhetik des *Body Genres* (vgl. Williams 1991, 11). Diese entfalte sich entlang des weiblichen Filmkörpers in dem Filmerleben der Zuschauenden („the

sexually ecstatic woman, the tortured woman, the weeping woman – and the accompanying presence of the sexual fluids, the blood, the tears that flow from her body and which are presumably mimicked by spectators", Williams 1991, 5f.). Auf der Ebene der Affektgestaltung stellt sich dies nach Williams folgendermaßen dar: Gemäß Hitchcocks Credo „Torture the women!" inszeniere der Horrorfilm vor allem Gewalt und Terror, der pornographische Film Orgasmen und das Melodrama Weinen. Entsprechend erlebe das Publikum Angst und Terror, sexuelle Lust oder Traurigkeit (Williams 2003 [1991]), 142).

In ihren Überlegungen zu Emotionen im und durch Film unterscheidet Williams implizit zwischen körperlichem Ausdruck (Weinen) und Empfindung (Trauer). Dabei situiert sie den Zusammenhang zwischen inszenierten Emotionen und Empfindungen seitens der Zuschauerin im Bereich der durch Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis psychoanalytisch definierten Phantasietätigkeit und verweist darauf, dass es einer näheren Analyse der Affizierung bedarf (Williams 1991, 12). So finden sich Ursache und Wirkung hinsichtlich der allgemeinen Konstitution von Emotionen bei ihr nicht weiter reflektiert und der Prozess der kinematographischen Affizierung bleibt angedeutet. Für Williams scheinen einerseits körperliche Reaktionen Emotionen vorauszugehen, d.h. zuerst setzt das Weinen ein, dann die Trauer. Andererseits spricht sie davon, dass die Inszenierung von Trauer Weinen seitens des Publikums evoziere. Allerdings sind die gegenwärtigen Debatten um das Verhältnis von körperlichem Ausdruck, Empfindung und Medien (z.B. Grau/Keil 2005) für Williams Nebensache. Ob die Zuschauerin das Weinen einer Figur im Film nachahmt und dadurch affiziert wird, ob sie die durchaus auch unabhängig von einer einzelnen Figur inszenierte Trauer nachempfindet und deshalb weint oder ob beide Bewegungen sich zugleich realisieren, bleibt offen. Williams erklärt:

> *Whether this mimicry is exact, e.g., whether the spectator at the porn film actually orgasms, whether the spectator at the horror film actual shudders in fear, whether the*

> *spectator of the melodrama actually dissolves in tears, the success of these genres seems a self-evident matter of measuring bodily response. (Williams 1991, 4f.)*

Im Gegensatz zu Vivian Sobchack, deren Anspruch in der Begründung einer allgemeinen Medientheorie liegt, ist für Williams entscheidend, dass bestimmte Filmtypen auf eine spezifische Art und Weise Körperlichkeit inszenieren, durch welche das Publikum besonders stark affiziert wird. Ihr Ansatz hebt nicht auf eine Kategorisierung von geschlechtsspezifischen Zuschauerinnenpositionen ab. Williams kommt zu dem Schluss:

> *[...]: these ‚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 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. (Ebd., 12)*

Auch Williams betont die sich in einem fortwährenden wechselseitigen Transformationsprozess konstituierende Bedeutung von Genre und Geschlecht. Wenngleich Williams in ihrem Aufsatz verschiedene Affektmodi herausarbeitet, unterstreicht sie, dass diese sich überlappen und ineinandergreifen. *Body Genres* begreift sie als sich aufeinander beziehende Teile eines Affektsystems (vgl., 8f.). Williams stellt sich ausdrücklich gegen die Annahme, dass Filme eine *eindeutige* (geschlechtsspezifische) Adressierung vornehmen bzw. verweigern – wofür die feministische Theorie der 1970er und 1980er Jahre zu Recht kritisiert wurde.

Indem Williams die verschiedenen Affizierungsprozesse aufeinander bezieht und in einen Gesamtzusammenhang stellt, eröffnet sie eine Perspektive, die in der filmwissenschaftlichen Genreforschung eine Ausnahme darstellt. Obgleich in der Forschung immer wieder davon die Rede ist, Genres seien aufgrund ihrer Verbundenheit nur in ihrer Gesamtheit zu betrachten und nicht

als einzelne Phänomene (u.a. Neale 1990; Altman 1984), untersucht der überwiegende Teil der Theoretikerinnen Filme als einzelnen Genres zugehörig und analysiert Medienproduktionen rein textimmanent. Der Zusammenhang mit anderen Genres wird selten reflektiert. Ein Vergleich mit anderen medialen Erscheinungsformen steht in der Regel aus. Ausnahmen bilden bezüglich des letzteren Arbeiten zur Soap Opera und zum Radio (Brunsdon 1997) sowie zum Musikfilm und zum Musiktheater (Wedel 2007). Zwar wird immer wieder auf die Hybridität von Genres verwiesen (Gledhill 2000; Berry-Flint 1999; Staiger 1997; Neale 1990; Sobchack 1980), doch eine entsprechende Studie erfolgt in der Regel nicht. Theoretische Fragen weichen allgemeinen Analysen von narrativen Mustern, Ikonographien, ideologischen Geschichtsbildern oder der Autorenschaft. Oft wird die Entstehung bzw. die Produktion von Genres mit marktstrategischem Kalkül erklärt.

Für Williams ist die abbildliche Repräsentation weit weniger bedeutend als die Art und Weise, *wie* eben jene weiblichen Körper inszeniert werden. Sie schreibt:

> *But this victimization is very different in each type of film and cannot be accounted for simply by pointing to the sadistic power and pleasure of masculine subject positions punishing or dominating feminine objects. (Williams 1991, 6)*

Entgegen der filmwissenschaftlichen Forschung, die den Horrorfilm mit einer sadomasochistischen, den pornographischen Film mit einer männlich-sadistischen und den Woman's Film mit einer weiblich-masochistischen Rezeptionsweise verbindet (vgl. Williams 2003 [1991], 149ff.), stellt Williams eine geschlechtlich uneindeutige Erfahrungsdimension heraus. Mit Blick auf die Phantasietätigkeit zeichnet ihr zufolge alle drei Genres ein spannungsvolles, dynamisches Filmerleben aus, welches sich zwischen den Polen aktiv/passiv, männlich/weiblich und sadistisch/masochistisch erstreckt und eine Identifikation mit verschiedenen Figuren

zulässt (ebd.). Für sie stellt der Rezeptionsprozess nicht unbedingt ein identifikatorisches oder empathisches Verhältnis der Zuschauerin zu einer einzelnen Figur dar. Auch aufgrund der sich wandelnden „generischen und geschlechtlichen kulturellen Formen“ (Williams 1991, 12) sei es ausgeschlossen, eine stabile Zuschauerinnenposition zu definieren. Folglich können Genres nicht einfach als ‚feministisch‘ oder ‚antifeministisch‘, ‚weiblich‘ oder ‚männlich‘ qualifiziert werden.

Indem Williams herausarbeitet, wie ein genussvolles Filmerleben möglich sein kann, wenn die Zuschauerin mit einer zum Opfer gemachten Frau konfrontiert ist, stellt sie die grundlegende Kritik der feministischen Filmwissenschaft der 1970er Jahre infrage, dass das Kino den weiblichen Körper bloß als Spektakel ausstelle und die Frau zum Objekt degradiere und somit allein die Schaulust des heterosexuell orientierten männlichen Zuschauers befriedige (Mulvey 2003 [1975]). Stattdessen betont sie die durch die affizierenden Genres ermöglichte Phantasietätigkeit. Phantasie spielt, wie bereits in den Ausführungen zur feministischen Filmtheorie der 1970er und 1980er Jahren erwähnt, für feministische Ansätze eine wichtige Rolle, um die Erfahrung von Frauen beschreibbar zu machen und die Instabilität von Identitäten und Kategorien hervorzuheben, die in Debatten um Realismus nicht berücksichtigt wird (vgl. auch Williams 1991, 3; Scott 2011; Schlüpmann 2007). Auf die Phantasie bzw. die Schaulust der Zuschauerin (und der Leserin) wird in Auseinandersetzungen mit Massenmedien verwiesen, wenn es zu erläutern gilt, weshalb Fernsehserien oder Bücher, die gemeinhin als kitschig oder gar antifeministisch abgetan werden, nichtsdestoweniger auf hohen Zuspruch bei Frauen stoßen (z.B. Ang 1985; Radway 1984).

Die extreme körperliche Wirkung begründet Williams mit ihrer eigenen Filmerfahrung und entwickelt so einen ähnlich ausgerichteten phänomenologischen Ansatz wie Sobchack (Williams 2008). Während Sobchack jedoch explizit auf ein Zuschauerinnenmodell abzielt, geht es Williams vor allem um die Filme, in

denen sie eine besondere Möglichkeit sieht, sich auf „Gender fantasy“ (Williams 1991) zu beziehen. Für Sobchack fallen letztendlich die ästhetische und die soziale Erfahrung zusammen, gleichwohl sie herausarbeitet, dass das Kino eine besondere Wahrnehmungsweise erlaubt, die sich von der alltäglichen klar unterscheidet. Sie geht von einer unmittelbaren (vermittelten) Erfahrung aus, wenn sie betont, dass das Kino aus phänomenologischer Sicht keine Als-ob-Erfahrung konstituiert, sondern eine reale-sinnliche Erfahrung. In Williams Ausführungen bleibt hingegen unklar, inwiefern sich das Filmerleben von der Alltagswelt unterscheidet.

Während Sobchack die affektive Dimension in ihren genretheoretischen Überlegungen jedoch überraschenderweise weitestgehend ausblendet (Sobchack 1997, 1982, 1980, 1975), bildet diese für Williams den Ausgangspunkt zur Analyse geschlechtsbestimmter Inszenierungsweisen. Im Anschluss an beide Theoretikerinnen möchte ich konkret untersuchen, welche ästhetischen Formen von Affizierung die verschiedenartigen Inszenierungen von Geschlecht hervorbringen. Darüber hinaus frage ich danach, was Geschlecht in den jeweiligen Filmen meint und wie es sich durch diese überhaupt konstituiert. Anders als Williams, die auf die Phantasietätigkeit verweist, befrage ich dezidiert die Filme nach den „relations between the ‚sexes‘ and by rapidly changing notions of Gender – of what it means to be a man or a woman“ (Williams 1991, 12).

Mit der Konzeption von Genre durch die Filmerfahrung distanziere ich mich von einem psychoanalytisch angelegten Zuschauerinnenmodell, das dichotome Begriffspaare wie aktiv/passiv oder männlich/weiblich voraussetzt. Stattdessen analysiere ich die genrespezifische Affektdramaturgie. Mit meiner Studie zum gegenwärtigen Woman’s Film und dem Fokus auf die Figureninszenierung suche ich eine Erfahrungsdimension herauszuarbeiten, die gerade nicht in einem als identifikatorisch oder empathisch gedachten Verhältnis zwischen Zuschauerin und Figur gründet und die daher eben nicht auf die Darstellung

der Protagonistinnen abhebt. Figuren werden demnach nicht als psychologische Entitäten gefasst, sondern in ihrer kinematographischen Konzeption als unablösbarer Teil einer audiovisuellen Ausdrucks- und Wahrnehmungsgestaltung. So gilt es nicht, eine diegetische, innerhalb einer Handlungslogik agierende Figur zu analysieren, sondern die filmische Raumzeitgestaltung einer Figur, die Affektdramaturgie, die sich mittels der Inszenierung der Protagonistinnen vollzieht. Deshalb ist auch von einem Figurentypus, der weißen, heterosexuellen, jungen Single-Frau, und nicht von einem psychologisch greifbaren, empfindenden Charakter die Rede. Beispielsweise untersuche ich in LEGALLY BLONDE, auf welche Weise die mit der Protagonistin sich aufdrängende Pinkheit das Erleben der Zuschauerin beeinflusst. Von Interesse ist dabei nicht, ob man sich ähnlich wie die Hauptfigur verhalten würde oder ob die Handlung einer Alltagslogik entsprechend nachvollziehbar ist. Das meinen Filmanalysen zugrunde liegende Figurenkonzept werde ich in dem nachfolgenden, filmanalytischen Kapitel 2 eingehend erläutern.

In der Analyse des gegenwärtigen Woman's Film gehe ich davon aus, dass sich anhand formalästhetischer Filmanalysen Aussagen zur kinematographischen Wahrnehmung von Genre und Gender machen lassen, ohne die einzelne Zuschauerin befragen zu müssen. Dies steht theoretisch in starkem Gegensatz zu dem Konzept des *Film-Genus* von Andrea Braidt. Dieses hebt nämlich auf eine Methode zur Reflexion von Gender und Genre ab, die die sozialwissenschaftliche Befragung von Zuschauerinnen als entscheidend voraussetzt. In der Auseinandersetzung mit Braidts Konzept des *Film-Genus* möchte ich die Problemfelder gegenwärtiger Forschung zu Genre- und Gender-Theorien in der Film- und Medienwissenschaft näher erläutern. Ihr Versuch, Film und Zuschauerin durch Datenerhebungen gleichermaßen in den Blick zu bekommen und somit die ‚tatsächliche' Erfahrung zu erfassen, schließt unmittelbar an Fragen der feministischen und der allgemeinen Filmtheorie an: Wie ist das Verhältnis zwischen theoretischer und sozialer Zuschauerin zu begreifen? Welche Bedeutung

kommt der kinematographischen Wirkmacht zu und welche Rolle spielen die Prädispositionen des Publikums? Wie ist die Filmerfahrung der Zuschauerin empirisch greifbar? Und nicht zuletzt: Was meint Filmerfahrung überhaupt?

1.3.2. Zum neoformalistisch-empirischen Zuschauerinnenmodell

Andrea Braidts Buch *Film-Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung* (Braidt 2008) stellt neben Williams' *Body Genres* (Williams 1991) einen der wenigen Ansätze dar, der sich umfassend theoretisch und methodisch mit dem dynamischen Verhältnis von Gender und Genre auseinandersetzt. Bevor Braidt ihre Methode ausführt, gibt sie einen guten Überblick über die in diesem Zusammenhang relevanten feministischen Positionen der Filmwissenschaft und erklärt, weshalb es eines neuen Ansatzes bedarf (Braidt 2008, 74–89). Durch die Aufzählung wird offensichtlich, dass alle Ansätze Genre wie Gender als variable Größen in ihren Untersuchungen verstehen und ihr Verhältnis als dynamisch begreifen. Dieses Verständnis liegt den verschiedenen Studien mehr oder weniger explizit zugrunde. Jedoch wird kaum reflektiert, wie die Beziehung zwischen Gender und Genre entsprechend theoretisch gefasst werden kann. Diesem Desiderat nimmt sich Braidt mit ihrer Methode an. Braidt geht davon aus, dass die Wahrnehmung von Gender durch das jeweilige Genre bestimmt wird und umgekehrt. Sie schreibt:

> *Was etwa als ‚männlich-adäquates' Verhalten in einem Western als plausibel und nachvollziehbar wahrgenommen wird, wird in einem Musical irritieren. Die Wahrnehmug von Gender (das Geschlecht der im Film handelnden Personen etc.) funktioniert, so meine These, über die Wahrnehmung des Filmgenres. Diesen Wahrnehmungszusammenhang fasse ich im Terminus ‚Film-Genus'. (Braidt 2008, 8)*

„Film-Genus“ bezeichnet für Braidt also die methodische Prämisse, dass Genre und Gender in einem wechselseitigen Verhältnis stehen. Sie versucht einen Ansatz zu entwickeln, mittels dessen man dieses als maßgeblich für die Filmwahrnehmung fassen kann. Braidt geht es folglich nicht um die Repräsentation von Geschlecht im Genrekino, sondern um die Relation zwischen Genre und Gender. Die Art und Weise, wie Geschlechtlichkeit wahrgenommen bzw. verstanden wird, hängt für sie von dem jeweiligen Genre ab.

Als Antwort auf die Kritik an a-historischen und a-ästhetischen feministischen, insbesondere psychoanalytisch geprägten Theorien, entwickelt Braidt ein Forschungsdesign, um „eine Basis für die empirische Erforschung dieses Zusammenhangs zu schaffen“ (ebd.). Nach Braidt gilt es, die ‚Adressierung‘ und die ‚tatsächliche‘ Erfahrung der Zuschauerin gleichermaßen zu berücksichtigen. Ästhetische Filmanalysen sollen als „methodische[r] Zwischenschritt“ (ebd., 123) mit qualitativen Interviews konfrontiert werden.

Mit David Bordwell verfolgt Braidt einen neoformalistischen Ansatz, der es erlaubt, die filmische Narration mittels *cues*, Hinweisen, kognitiv nachzuvollziehen. Die Filmrezeption wird dabei als bewusstseinsgesteuerter Prozess definiert, sodass affektive Zusammenhänge außen vor bleiben. So schreibt Braidt beispielsweise zu *Die Another Day* (USA 2002):

> *Die Skorpione wirken zahm, ihr Scherenklicken abstrahiert und künstlich (weil im Takt mit der Musik), die teilweise umgesetzten Drohungen der Folterschergen werden visuell so ästhetisiert, dass sie nicht mehr brutal wirken. (Braidt 2008, 136f.)*

Ob diese Beschreibung ein kognitives Verständnis von Film impliziert, das die sinnliche Wahrnehmung als ‚analytische Beobachtung‘ deklariert, oder ob die Hervorhebung der ‚visuellen Ästhetisierung‘ und der Wahrnehmung des Taktes auf eine Dimension ästhetischer Erfahrung abhebt, bleibt unklar. Die Bedeutung

sinnlicher Erfahrung wird nicht reflektiert, obgleich die Methode sich dezidiert von einem ‚textuellen' und abbildlichen Verständnis von Film unterscheiden soll. Braidts Ansatz ist widersprüchlich, wenngleich sie auf ein Problem aufmerksam macht, das ich auch sehe und bearbeite. Doch was bedeutet es, wenn die Skorpione eben nicht durch die narrative Einbettung zahm erscheinen, sondern durch den Takt der Musik und die ‚visuelle Ästhetisierung'? Die affektdramaturgischen Elemente lassen sich augenscheinlich nicht vollkommen ausblenden. Obgleich Braidt sich ausdrücklich von phänomenologischen Ansätzen distanziert, beziehen sich die Analysen auf sinnliche Erfahrung. Genau dieses Auseinandertreten von konstatierter ästhetischer Erfahrung und ihrer Theoretisierung stellt den Ausgangs- und Kritikpunkt in der von Vivian Sobchack dargelegten neophänomenologischen Medientheorie dar (Sobchack 2000, 53ff.).

Gleichwohl Braidt kognitive Ansätze vorstellt, die auch der emotionalen Dimension gerecht zu werden suchen (u.a. Wulff 2002; Plantinga/Smith 1999; Grodal 1997; Wuss 1993), stehen für sie kognitive Wahrnehmungsprozesse im Vordergrund. Die ästhetische Erfahrung spielt eine untergeordnete Rolle in ihrem Forschungsdesign. Ihre Methode repräsentiert eine der phänomenologischen Forschungsrichtung (für die die körperliche Erfahrung wesentlich in der Bedeutungsproduktion ist und die nicht von einem zu entziffernden Text ausgeht) diametral entgegengesetzte Position.

Während die Filmrezeption für Sobchack ein Kommunikationsverhältnis darstellt, bei dem sich Zuschauerin und Film sowohl als Subjekt als auch Objekt gegenübertreten, setzen Braidts Ausführungen eine klare Trennung zwischen dem Film als Objekt und der Zuschauerin als – der Rezeption vorgängiges – Subjekt voraus. Film ist nach Sobchack (und auch nach Williams) ohne die Filmerfahrung, das leibliche Erleben durch die Zuschauerin nicht konzipierbar. Dagegen erschließt sich für Braidt die (‚komplette') Wahrnehmung erst durch die empirische Untersuchung des Publikums. Film fungiert für Braidt als narrativ fassbares Objekt, das

eine gewisse Wirkung entfaltet, die jedoch unterschiedlich wahrgenommen werden kann. Sie stellt die sich durch Film konstituierende Wahrnehmung ‚realer Wahrnehmung' gegenüber.

Obgleich ich es angesichts der eingangs von mir hervorgehobenen Kritik Gertrud Kochs an der Vordergründigkeit von Frauenbildern auf Kosten der Analyse der „subjektive[n] Bedeutung dieser Bilder für die Frauen" (Koch 1989 [1980], 132) folgerichtig finde, die Zuschauerin als elementaren Faktor bei der Untersuchung audiovisueller Geschlechterdifferenzierungen zu berücksichtigen und die mit der Inszenierung verbundene Wahrnehmung in den Vordergrund zu rücken, mutet es widersprüchlich an, die Bedeutungskonstruktion allein an der Zuschauerin festzumachen – als wäre der „Rahmen des Filmwerks" (Hansen 2012, 249), der durch eine Offenheit sich auszeichnende Text, letztendlich von wenig Relevanz. Befragungen von Zuschauerinnen zum entscheidenden Kriterium zu machen, um Aussagen über die Erfahrung von Film treffen zu können, hat vor allem zum Ziel, Frauen eine (‚eigene') Stimme verleihen zu wollen. Dabei wird oftmals der Eigensinn des Kinos vernachlässigt und Politik der Ästhetik gegenübergestellt.

Wenn Braidt das Augenmerk auf die qualitativen Interviews richtet, impliziert dies – entgegen ihrer formulierten Intention – ein Filmverständnis, das von einem audiovisuellen Text ausgeht, dessen Bedeutung allein die Zuschauerin bestimmt, die sich diesen im Sinne des ‚Gegen-den-Strich-Lesens' aneignen kann. Die solcherart definierte Wahrnehmung durch die Zuschauerin bestimmt sich nach Braidt wiederum durch den Diskurs um Gender und Genre – den sie, zumindest in letzter Konsequenz, außerhalb der Filme verortet. Zwar beschreibt ihre Kritik an vorherrschenden genretheoretischen Ansätzen zu Rolle und Funktion von Geschlecht im Genrekino das Desiderat aktueller Forschung, doch weist das von Braidt implizierte Zuschauerinnenmodell aufgrund von Widersprüchen und den theoretischen Voraussetzungen nicht über die von ihr kritisierten bestehenden Theorien hinaus. Zwar stimme ich Braidt zu, wenn sie schreibt:

> *Mit Inhaltsanalysen können nämlich zwar gut die stereotypen Charakterisierungen in Soaps nachgezeichnet werden, aber nicht die Schaulust, die die ZuschauerInnen trotz (oder wegen?) dieser Stereotypisierung erleben, erklären. (Ebd., 81f.; vgl. dazu auch Gledhill 1997, 343)*

Allerdings finde ich es problematisch, einen Zugang zur ‚gesamten' ästhetischen Dimension des Films und damit zur ‚tatsächlichen' Filmerfahrung eröffnen zu wollen, da dieses Ziel eine ‚objektive' Realität, eine nachweisliche ‚Wahrheit' – und nicht zuletzt eine objektiv fassbare Zuschauerin – voraussetzt. Denn, wie Charlotte Brunsdon schreibt:

> *‚[T]he notion of the ‚real audience' in empirical audience research, with its parameters defined by the researcher, is just as much a construct as the textual spectator.' (Brunsdon zit. nach Chaudhuri 2006, 42)*

Das durch Fragebögen adressierte Publikum ist ebenso konstruiert wie die in einem Text angelegte Zuschauerin. Diese in empirischen Erhebungen implizierte vermeintliche Objektivität bleibt bei Braidt weitestgehend unreflektiert. Es wird von einer Filmerfahrung ausgegangen, die unabhängig eines bestimmten Forschungsinteresses artikulier- und nachweisbar ist.[19]

[19] Zur problematischen Auffassung, die Aussagen von Zuschauerinnen als objektiver zu halten als Filmanalysen vgl. Mayne 1997. Judith Mayne kritisiert, dass oftmals die Position der Theoretikerin und Fragestellerin unberücksichtigt bleibt. Sie schreibt in ihrer Kritik zur berühmten Studie von Janice Radway „Reading the Romance" (Radway 1984): „[…], we 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, 162) Außerdem verweist Mayne hinsichtlich von Radway auf die problematische Position der Autorin des „middle-classe, academic feminism" (ebd., 160ff.). Zur Konstitution des „feminist intellectual" durch die theoretische Auseinandersetzung der 1970er und 1980er Jahre vgl. Brunsdon 2000. Für weitere Kritik an Radways ‚intransparenter, feministischer Autorität' vgl. auch Gill 2007, 19f. Zum begrenzten Interpretationsraum kulturwissenschaftlicher und ethnographischer Studien vgl. auch Bergstrom/Doane 1989, 11f.

Braidts Zuschauerinnenmodell steht stellvertretend für grundsätzliche Fragen empirischer Methodik, die nicht selten in institutionellen, oftmals wissenschaftspolitischen Auseinandersetzungen ein für allemal geklärt werden sollen, als gelte es, die Vielfältigkeit von Perspektiven und Forschungsansätzen auf einen Nenner zu bringen und einen letztgültigen Zugang zur medialen Bedeutungskonstruktion zu finden. So birgt der Versuch, kommunikations- und filmwissenschaftliche Methoden zu vereinen, grundsätzliche Risiken, die mit interdisziplinär ausgerichteten Forschungsprojekten einhergehen.[20]

Braidts Ausführungen verdeutlichen diese methodische Problematik. Denn die filmwissenschaftliche, ‚textorientierte' Methode scheint mir in der Konzeption des *Film-Genus* unvereinbar mit einem kommunikationswissenschaftlichen Ansatz, der die Befragung der Zuschauerin zur Ausgangsbasis macht. Im Grunde setzt Braidt mit ihrem Forschungsdesign voraus, dass die Aussagen von Zuschauerinnen einen höheren Erkenntnisgewinn hervorbringen als theoretisch fundierte Filmanalysen. Wenn es erklärtermaßen darum geht, theoriegeleitete Hypothesen empirisch zu überprüfen (Braidt 2008, 118), spricht sie theoriegeleiteten Fragen und kritischen Medienanalysen eine Aussagekraft jenseits empirischer Erhebungen ab. Filmstudien werden dadurch zu bloßen Spekulationen degradiert. Ohnehin drängt sich die Frage nach dem Verhältnis von Empirie und Film- und Medienwissenschaft auf, wenn es um die ‚empirische Überprüfung' von Theorie

[20] Mieke Bal betont beispielsweise in ihrem Buch *Travelling Concepts in the Humanities* (Bal 2002), dass es nicht darum gehen kann, fachfremde Ansätze schlichtweg auf ein neues Forschungsobjekt ‚anzuwenden', sondern dass sich Methoden immer am Gegenstand ausrichten müssen (ebd., 7). Anstatt Methoden interdisziplinär zusammenzubringen, schlägt Bal vor, mit Konzepten zu arbeiten, um über Fachrichtungen hinaus kommunizieren zu können und den mit der jeweiligen Forschungsperspektive sich (trans)formierenden Objekten gerecht zu werden. Konzepte wie Narrativität stellen in ihren Augen ‚Minitheorien' dar, die einen flexiblen und ‚elastischen' Umgang mit neuen Forschungsfragen gewähren (ebd., 35).

geht, insbesondere wenn es um die Bestimmung der Filmerfahrung geht.[21]

Einerseits hebt Braidts Methode auf die Aussagen der (bewusstseinsgesteuerten) Rezipientinnen ab, obgleich Zuschauerin wie Filminszenierung gleichermaßen untersucht werden sollen. Andererseits bilden exemplarische – und aufschlussreiche – Filmanalysen den Mittelpunkt ihrer Studie und die Interviews werden auf ein zukünftiges, noch durchzuführendes Projekt verschoben. So bleibt offen, wie das derart konzipierte und analysierte Material auf die Wahrnehmung des Publikums bezogen werden soll und welche Erfahrungsdimension letztendlich von Interesse ist.

In diesem Zusammenhang bildet Ute Bechdolfs kulturwissenschaftliche Studie *Puzzling Gender* zum Musikfernsehen (Bechdolf 1999) gewissermaßen das ausbleibende Gegenstück zu Braidts vorgestellter Methode. Um die vielschichtige Bedeutung von Geschlechtlichkeit zu fassen, befragt Bechdolf Zuschauerinnen und Zuschauer, wie sie Videoclips interpretieren. Wenngleich ihre Studie zur audiovisuellen Geschlechterdifferenzierung als soziale Verhandlungspraxis interessante Ergebnisse liefert, kommen die (von ihr proklamierten) ästhetischen Analysen zu kurz. Das erklärte Ziel, die ‚filmtextliche Positionierung' sowie die ‚tatsächliche Erfahrung' hinsichtlich des Geschlechts als dynamische Kategorie zu fassen, entpuppt sich wie bei Braidt als äußerst diffizil. Letztendlich wird die medienspezifische Filmerfahrung zu Gunsten der Publikumsäußerungen in den Hintergrund gedrängt.

Im Grunde gehen die meisten – nicht nur gendertheoretischen – Ansätze in der Filmwissenschaft entweder von einem (intentionalen, stabilen) Text *oder* einer aktiven Rezipientin (im Sinne von Aneignungsstrategien, d.h. *agency*) aus. Nur wenige Theoretike-

[21] Zur Empirie und Medienwissenschaft vgl. auch Ausgabe 5 der *Zeitschrift für Medienwissenschaft* (2011), insbesondere die Einleitung von Vinzenz Hediger und Markus Stauff (Hediger/Stauff 2011), sowie den Aufsatz von Isabell Otto zur ‚Verdatung von Medien', „Empirie als Korrektiv" (Otto 2011).

rinnen[22], wie Vivian Sobchack, Linda Williams oder Hermann Kappelhoff, gehen von Film als in der Rezeption sich realisierende Erfahrung aus. Zudem wird in der Regel das Filmerleben getrennt von einer sozialen Realität betrachtet. Es wird ein Verhältnis von Medien und Gesellschaft vorausgesetzt, das Medien *in*, aber nicht *als* (Teil der) Gesellschaft denkt. Dies impliziert ein Abbildverhältnis, durch welches die ästhetische Erfahrung – und damit die variable Bedeutung der Kategorie ‚Frau' – aus dem Blick gerät.

So geht es mir wie Braidt um die Funktion von Geschlechterdifferenzen für die Filmerfahrung und nicht um die Erforschung von Genrekonventionen oder Geschlechterstereotypen. Ebenso soll diese Arbeit aufzeigen, inwiefern Genre und Gender als Analysekategorien definiert werden können, die einerseits offen und dynamisch fungieren und andererseits Form und Struktur aufweisen. Meine Arbeit zielt jedoch nicht auf „ein flexibles, erwartungsorientiertes und sinnhaft-intentionales Umgehen (Verstehen) mit (von) medialen Angeboten (Filmen)" (Braidt 2008, 40f., 118) ab, sondern auf die formalästhetisch fassbare, sich in der Filmerfahrung konstituierende Bedeutung von Geschlechtlichkeit.

Die Theorien von Williams und Braidt begreifen Genre als Funktion, um die Filmerfahrung aus geschlechtstheoretischer Perspektive beschreibbar zu machen. Das heißt, die Reflexion von Genre ist einem Zuschauerinnenmodell nachgeordnet. Das

[22] Gleichwohl ich an dieser Stelle und insgesamt in der Arbeit die weibliche Personalform, „Theoretiker*innen*", verwende, bezeichnet dies keinen gesschlechtsspezifischen Subjektstatus. Die weibliche Personalform soll die üblicherweise verwendete maskuline Form ersetzen. Dadurch möchte ich im Sinne einer feministischen Sprachpraxis dem „chaotischen Verhältnis" zwischen Theoretiker und männlichem Theoretiker, d.h. der unklaren Unterscheidung zwischen allgemeiner und geschlechtsspezifischer Bezeichnung entgegenwirken (vgl. Lindemann 1993). Entsprechend spreche ich auch von „Zuschauerin", selbst wenn nicht unbedingt eine Frau als Zuschauende gemeint ist. D.h. das Wort „Zuschauerin" bezeichnet dann keine Geschlechtsidentifikation. An Stellen, die eine Unterscheidung in „Zuschauerin" und „Zuschauer" erfordert, beispielsweise in der Diskussion des Ansatzes von Laura Mulvey, werde ich diese Begriffe verwenden. Wenn es zu betonen gilt, dass Zuschauer wie Zuschauerin gemeint sind, verwende ich den Begriff „Zuschauende".

jeweilige Zuschauerinnenmodell impliziert immer schon eine bestimmte Realität, die geschlechtlich geprägt ist, sei es aus psychoanalytischer (Williams) oder aus soziologischer Sicht (Braidt). Wenn man sich allerdings von einem Zuschauerinnenmodell im engeren Sinne entfernt, eröffnet sich eine andere Perspektive auf Genre. Dann nämlich ist Genre kein funktionalistischer Begriff mehr, sondern bietet die Möglichkeit, den Zusammenhang von Film und geschlechtlicher Realität zu denken, ohne von einer psychoanalytisch, soziologisch, historisch oder leiblich vorbestimmten Realität auszugehen. An die Stelle einer vorbestimmten Realität setze ich mit der Frage nach der Erfahrungsmodalität den Begriff der ästhetischen Erfahrung. Damit zielt die Arbeit auf eine Erfahrungsdimension ab, die sich erst *durch* die Filmrezeption realisiert. Denn letztendlich bleibt die Frage nach dem Verhältnis von Genre und Gender sowie Film und Publikum bestehen, wenn man sowohl den Eigensinn kinematographischer Bilder als auch die Rolle der Zuschauerin berücksichtigen möchte.

1.4. Genre als Erfahrungsmodalität

In ihrem Aufsatz „Rethinking Genre“ (Gledhill 2000) entwickelt Christine Gledhill einen Ansatz, der vielerlei Anknüpfungspunkte bietet, um das Verhältnis von Genre, Gender und Gesellschaft als eng miteinander verknüpft zu denken. Im Mittelpunkt des Textes steht das Melodramatische, das sie als eine genrekonstituierende Modalität begreift, die für sie – wie für Williams (Williams 1991, 3f.) – grundlegend für das Hollywoodkino ist. Das Melodrama des 19. Jahrhunderts sei entscheidend für die Entwicklung des modernen Genresystems und seine sich verändernden Grenzen zwischen Hoch- und Massenkultur (vgl. auch Langford 2005; Williams 1998). Es besitze eine besondere Fähigkeit, auf Fragen der Moderne zu antworten, erklärt Gledhill (Gledhill 2000, 228, 234f.). Für sie stellt es eine Modalität dar, die sich medienübergreifend realisiert. Gledhill beschreibt das Melodrama als intermediale Form, da es im Vaudeville Theater, in der Music Hall, in Magazi-

nen, als Popkultur und in der Massenkultur existiere. Mit Verweis auf Michail M. Bachtins Beschreibung des Romans als alle Kunstformen versammelnder Ort, konstatiert sie, dass allen Kunstformen das Melodrama innewohne (Gledhill ebd., 234f.). Um die historische Entwicklung von Genres zu untersuchen, sei entsprechend die Frage nach der Aktualisierung der Modalität des Melodramatischen zu stellen.

Anders als die vor allem in den 1960er Jahren aufkommenden semiotisch ausgerichteten filmwissenschaftlichen Ansätze, die Genres als stabile Schemata verstehen, verweist Gledhills Konzeption der Modalität auf deren Wandelbarkeit. Modalität fasst sie wie folgt:

> *Out of this institutional context, aesthetic, cultural, and ideological features coalesce into a modality which organises the disparate sensory phenomena, experiences, and contradictions of a newly emerging secular and atomising society in visceral, affective and morally explanatory terms. The notion of modality, like register in sociolinguistic, defines a specific mode of aesthetic articulation adaptable across a range of genres, across national cultures. (Gledhill 2000, 228)*

Wie für mich stellt Genre auch für sie nicht ein Filmkorpus dar, dessen Funktion sich gemäß der jeweiligen Perspektive bestimmt (etwa der Produktionspresse, der Filmkritik oder des Publikums), sondern eine spezifische gesellschaftliche Wahrnehmungsweise, eine Modalität, die untrennbar mit den jeweiligen ästhetischen Ausdrucksformen einer bestimmten Zeit und Kultur verknüpft ist. Im Anschluss an Williams definiert Gledhill Genre in einem ähnlichen Sinne, als einen „culturally conditioned mode of perception and aesthetic articulation" (Gledhill 2000, 227). Damit verweist sie sowohl auf die ästhetische als auch auf die soziale und kulturelle Rolle von Filmgenres *in* der und *für* die Gesellschaft. D.h. sie versteht das Melodramatische als Genre: als Ausdruck und zugleich Teil der Gesellschaft.

Gledhill begreift die melodramatische Modalität als eine popkulturelle Form subjektiven Empfindens, mittels derer gesellschaftliche Konflikte verhandelt werden. In den Worten von Matthias Grotkopp und Hermann Kappelhoff, die sich ebenfalls mit Gledhills Konzept der Modalität auseinandersetzen:

> *[W]hat makes the melodramatic modality so important historically and significant for the popular cultural system of genre cinema is that it relates its ‚version of reality' to a realm of experience that is generally accessible: the experience of embodied subjectivity. Melodrama takes the symbolic systems and moral problems that constitute a society and realises them as a temporally unfolding modulation of extreme states of emotional being. (Grotkopp/Kappelhoff 2012, 33)*

Von Gledhills Ausführungen zu Modalität und Genre ausgehend, begreife ich den gegenwärtigen Woman's Film als eine spezifische *Erfahrungsmodalität*, mittels derer soziale und kulturelle Geschlechterdifferenzen sinnlich erfahrbar und reflektierbar werden.

Gledhill misst der Genreforschung eine große Produktivität bei, um die soziale und kulturelle Verfassung einer Gesellschaft zu analysieren. Ihrer Meinung nach lassen sich anhand der Grenzziehungen und -verschiebungen von Genres, ihrer Generierung und Transformation, die kulturellen und ästhetischen Bedingungen ihrer Entstehung verfolgen (Gledhill 2000, 222). Genres kennzeichneten gesellschaftliche Umbrüche und den Wandel überkommener Ideen. Sie forderten bestehende Vorstellungen heraus und eröffneten eine Perspektive auf alternative Welten. Genres begreift Gledhill als prozesshaft und historisch. Sie seien laufend Transformationen unterworfen und erneuerten sich stetig (ebd., 239). Dass Genres gewissermaßen eine gesellschaftliche Notwendigkeit darstellen, etwa zur „Aushandlung des aktuellen Selbstverständnisses" (Hickethier 2003, 70ff.; Neale 2003 [1990]; Hayward 2000; Altman 1989; Tudor 1974) ist ein Gemeinplatz in

der Genreforschung. Jedoch werden sie in der Regel als *Ausdruck* gesellschaftlicher Bedingungen verstanden und eben nicht als Teil einer konkreten historischen Situation.

Wie Sobchack betont Gledhill, dass der kulturelle Kontext weder den Ursprung eines Genres zu erklären vermöge, noch dass jenes ein Fenster zur Welt darstellte (vgl. Sobchack 1998) – wie größtenteils von genretheoretischen Ansätze impliziert (vgl. z.B. Langford 2005). Aufgrund seines Massencharakters wird Film oftmals als direkter Zugang zu sozialen Konflikten behandelt und die ästhetische Erfahrung ausgeblendet (vgl. dazu auch Gledhill 2000, 239). Entsprechend fordert Gledhill ein Genrekonzept, das die sozialen und kulturellen Bedingungen von Genres reflektiert, diese nicht aber als Ursprung von Genres setzt (ebd., 221). Wie aber ist dies als „culturally conditioned mode of perception and aesthetic articulation" (ebd., 227) zu fassen? Was sind das für ästhetische Formen, durch welche sich ein kultureller Modus artikuliert? Wenn Genres gesellschaftliche Wahrnehmungsweisen darstellen, wie sind diese konkret fassbar? Wie ist das Verhältnis zwischen Genre, ‚Text' und Erfahrung?

Wie ich in der Diskussion um Braidts Konzept des *Film-Genus* und durch den Exkurs zum klassischen Woman's Film versucht habe zu verdeutlichen, ist der einzelne Film(text) zwar von Bedeutung für die genretheoretische Bestimmung der Erfahrungsmodalität, doch kann er nicht den alleinigen Zugang bilden (im Sinne eines abgeschlossenen, zu entziffernden Textes, der als Fenster zur Welt fungiert), um die ästhetische Erfahrung von und durch Genres und deren soziale Funktion zu verstehen. Weder bestehen Genres ausschließlich aus Filmen, noch sind sie von diesen ablösbar und unabhängig zu identifizieren. Mit der Analyse des gegenwärtigen Woman's Film begreife ich Filmanalyse als eine ästhetisch ausgerichtete Methode, die über eine ‚Textanalyse' hinausgeht und den spezifischen historischen Kontext miteinbezieht und somit die Möglichkeit birgt, Genre als „kulturelle Kategorie" (Mittell 2001, 7f.) zu denken. Meines Erachtens gilt es eben nicht, sich von einer ‚Textanalyse' zu distanzieren, sondern in

erster Linie, das Verständnis des ‚Filmtexts' um die ästhetische Erfahrung zu erweitern. Genre stellt für mich eine Vergleichsperspektive dar, um auf eine bestimmte Art und Weise Filme zusammenzudenken. In diesem Sinne stellt Genre in diesem Buch vor allem eine Analysekategorie dar und weniger einen Forschungsgegenstand im Sinne eines Filmkorpus. Folglich gilt es weniger zu klären, *was* beispielsweise den Western, den Horrorfilm oder den Woman's Film definiert und welche Filme den jeweiligen Genres zugehören und welche nicht, sondern vielmehr stellt sich die Frage, *wie* sich Genres sowohl durch oder im Film ereignen. Dies stellt eine grundlegend andere Perspektive dar, als nach Schemata, Ordnungskriterien oder der Entstehung von Genres zu fragen. Genre selbst *ist* dann Diskurs und nicht „Diskurs-Produkt", dann hat es keinen Ursprung, sondern ereignet sich. So gehe ich nicht davon aus, dass Genres (als Produkt) bestehende oder sich wandelnde gesellschaftliche Vorstellungen (d.h. Produktionszusammenhänge) widerspiegeln, sondern dass Genres eben diese *sind.* Gesellschaftliche Vorstellungen ereignen sich im Genre als ästhetische Erfahrung.

Genre als Erfahrungsmodalität zu definieren, setzt für mich also voraus, Filme weder getrennt von einer außerfilmischen Realität zu verstehen noch als entzifferbare Texte. Stattdessen stellen Filme bzw. Genres ästhetische Artikulations- und Wahrnehmungsformen gesellschaftlicher Vorstellungen und Verhältnisse dar. Aus diesem Grund stütze ich mich neben Christine Gledhills genretheoretischen Reflexionen auf Hermann Kappelhoffs Konzept des *Zuschauergefühls* (Kappelhoff 2004). Kappelhoffs Ausführungen zu Kino und Wahrnehmung stellen neben Sobchacks Medientheorie eine grundlegende Denkfigur dieser Arbeit dar. Wie für Sobchack lässt sich auch für Kappelhoff Film nicht ohne sein Publikum und die einzelne Zuschauerin denken, weshalb auch für ihn die ästhetische Erfahrung der Filme, die durch die Inszenierung sich realisierende Wahrnehmung, eine entscheidende Rolle in der Analyse des Melodramas spielt. Beide Theoretikerinnen gründen ihre phänomenologischen Ansätze in der

raumzeitlichen Wahrnehmungsgestaltung des Kinos, um dessen medienspezifische Ästhetik herauszuarbeiten. Während Sobchack die leibliche Dimension der Filmerfahrung hervorhebt, hält es Kappelhoff vor allem für notwendig, Film als zeitlich strukturierte Wahrnehmung zu fassen. In seiner filmanalytischen Studie zum Melodrama steht die in der Dauer der Rezeption audiovisueller Bilder sich entfaltende sinnliche Erfahrung im Vordergrund. Er schreibt:

> *Denn letztendlich sind es keine Bilder, die dem Zuschauer präsentiert werden, sondern mediale Modulationen der Zeit seiner Wahrnehmung, seiner Denk- und Empfindungsprozesse. Der Zuschauer selbst, die Wahrnehmung im Kino, ist ein durch und durch künstliches Aggregat, das es analytisch zu fassen gilt, will man die Formen des Melodramatischen im Kino begreifen. Die Empfindungsbilder des Kinos sind eine Verdichtung der realen Zeit der ästhetischen Wahrnehmung zu einer Audio-Vision. (Ebd., 50)*

Auch Kappelhoff geht nicht von einer sozialwissenschaftlich fassbaren Zuschauerin aus, sondern denkt die Kinozuschauerin als Wahrnehmungsformation, als „künstliches Aggregat, das es analytisch zu fassen gilt". Denken und Empfinden fallen für ihn zusammen in der Rezeptionssituation des Kinos, die er ausdrücklich von einer alltäglichen unterscheidet – gleichwohl diese für ihn eng an die ästhetische geknüpft ist (ebd., 169ff.).

Hervorzuheben ist, dass auch er nicht von einer allmächtigen Wirkkraft des Films ausgeht, die das Publikum beliebig zu manipulieren vermag, oder von einer (kognitiven) Bewusstseinsdimension, derer es bedarf, um sich als Zuschauerin in irgendeiner Weise ‚aktiv' oder ‚passiv-aktiv' *zu* einem Film verhalten zu können. Kappelhoffs Überlegungen schließen an Sobchacks Kommunikationsmodell an. Er erklärt, dass es sich bei der Affizierung von Zuschauenden, vom Theater bis zum Kino, um eine eigenständige Aktivität seitens des Publikums handele, welche die Inszenierung, das Schauspiel und die Bühne, zum ästhetischen

Gegenstand hat. Mit eigenständiger Aktivität ist allerdings in keiner Weise eine Eigenmächtigkeit im Sinne von *agency* angesprochen oder ein Kino im Kopf der Zuschauerin gemeint, das sich beliebig realisieren kann, sondern ein individueller Wahrnehmungsprozess, der sich sinnlich vollzieht. Seine Überlegungen zielen auf ein medientheoretisches Konzept des kinematographischen *Bildes* ab, das nicht ohne die Erfahrungsdimension zu beschreiben ist und damit immer schon auf eine Wirklichkeit verweist.

Kappelhoffs Konzeption des *Zuschauergefühls* verdeutlicht dies. Das Verhältnis zwischen Figur, Schauspielerin und Zuschauerin beschreibt er wie folgt:

> *Mitleid ist eine Affektivität, die aus der realen Aktivität des Zuschauers, dem Zuschauen eines Schauspiels rührt. [...] Ein ‚lebendiges Empfinden', das genuin dem Publikum eignet und weder von der Figur noch vom Schauspieler geteilt werden kann: Man könnte es das Zuschauergefühl nennen. (Ebd., 50)*

Das *Zuschauergefühl* spricht somit eine Dimension an, die weder mit einer narrativen oder diegetischen noch einer außerfilmischen Welt, die der Schauspielerin, in Deckung gebracht werden kann – und das dennoch eng an beide Wirklichkeiten geknüpft ist. Wie Sobchack betont auch Kappelhoff, dass es sich nicht um ein empathisches Als-ob-Erlebnis handelt, sondern vielmehr um ein Empfinden am eigenen Körper, um das Wahrnehmen eines Körpers, der nicht der unsrige ist. Für beide ist entscheidend, dass es sich dabei nicht um einen vorbewussten Prozess handelt, der auf eine kognitive Ebene zu überführen ist, sondern dass in der affektiven Bewegung selbst Sinn gebildet wird.

Wenn Kappelhoff betont, dass es in der Rezeption also nicht um ein Nachempfinden dessen geht, was die Schauspielerin erlebt, hebt er sich von Williams' Zuschauerinnenmodell ab, das offen lässt, wie die Relationen zwischen dargestellten, inszenierten und von der Zuschauerin empfundenen Emotionen zu fassen

sind. Zudem ist sein filmästhetischer Ansatz jenem sozialwissenschaftlichen Braidts diametral entgegengestellt, wenn er das sich realisierende Empfinden der Zuschauerin in der audiovisuellen Gestaltung analysiert. In der Auseinandersetzung mit dem Melodramatischen als einer spezifischen Gestaltung subjektiven Empfindens entwickelt Kappelhoff einen filmanalytischen Ansatz, der sowohl die medientheoretische und rezeptionsästhetische als auch die filmpoetologische Seite im Kino umfasst.[23] So verwundert es nicht, wenn sich Kappelhoff dezidiert davon abgrenzt, Film als ‚Text' zu verstehen. Vielmehr sieht er ihn als:

> *[…] ein Objekt im Übergang zwischen äußerlichem Bild und innerer Imago: eine Bewegung, die immer zugleich eine zeitliche Darstellungsform – ein Bewegungsbild – und die Zeit des Prozesses einer affektiven Lektüre ist. […] Der Film im Kino ist der Prozeß der Entfaltung eines kinematographischen Bilds, in dem sich kontinuierlich die Bilder einer äußeren Realität mit den Objekten der inneren Welt des Publikums im dunklen Raum verweben. (Kappelhoff 2004, 305)*

Die Ausführungen zum *Zuschauergefühl* verdeutlichen, auf welche Weise mit der Analyse der ästhetischen Erfahrung Sinnbildungsprozesse untersucht werden können. Begreift man im Anschluss an Kappelhoffs Kinokonzeption Genre als Erfahrungsmodalität, so lässt sich über die kinematographische Inszenierung der Sinnhorizont und das Bedeutungspotential von Filmen als spezifischer Realitätsbezug bestimmen. Denn, wie Matthias Grotkopp und Kappelhoff im Anschluss an Gledhill zusammenfassen:

> *Modalities can be defined as specific aesthetically organised forms of experiencing and perceiving the world. They are not merely rules of organising narrative events, but rather systems of addressing, modelling, and differen-*

[23] Zur Kritik des Auseinanderfallens dieser Dimensionen in verschiedenen filmwissenschaftlichen Ansätzen vgl. Kappelhoff 2004, 285f.

> *tiating experience. A modality is a ‚mode of conception and expression' that must be regarded as a ‚sense-making system' and the different modalities are ‚related but significantly different versions of reality'. (Grotkopp/Kappelhoff 2012, 31)*

Genre als Erfahrungsmodalität zu fassen, bedeutet demnach, filmische Ausdrucksformen als in steter Entwicklung begriffene, offene Strukturen zu verstehen. Demnach gilt es nicht, Genres im Sinne eines evolutionären Schemas von Entwicklung, Blüte und Niedergang zu untersuchen, sondern zu erforschen, *wie* Genres, d.h. spezifische Erfahrungsmodalitäten zum Ausdruck kommen. Warum Genres entstehen, wie sie sich verändern und wieder verschwinden, wird kaum umfassend untersucht (Neale 2003 [1990], 173ff.).

Zwar wird in der Forschungsliteratur immer wieder von der Prozesshaftigkeit von Genres gesprochen, entsprechende Konsequenzen werden daraus jedoch kaum gezogen. Meist wird von Genres als gegeben ausgegangen und tautologisch argumentiert, etwa wenn bestimmte Settings anhand von Filmen herausgearbeitet werden, die wiederum das (bereits zuvor definierte) Genre begründen sollen. Aber was sind die jeweiligen historischen, sozialen, politischen und kulturellen Bedingungen für Genres? Was bedeutet die Entstehung dieser oder jener ästhetischer Ausdrucks- und Wahrnehmungsformen und inwiefern stellen sie eine gesellschaftliche Notwendigkeit dar? Und eben nicht zuletzt: Was ist Genre?

Begreift man Genre also als Erfahrungsmodalität und den gegenwärtigen Woman's Film als Genre, so lässt sich über die Analyse der ästhetischen Erfahrung Genre als spezifischer Realitätsbezug bestimmen (Grotkopp/Kappelhoff 2012, 38f.). Wenn Genres nicht als statisch begriffen werden, sondern als ein dynamischer Prozess, der sich je nach historischer gesellschaftlicher Verfassung vollzieht, dann lassen sich Genres im Grunde erst rückwirkend untersuchen und definieren. Und wenn Jörg Schweinitz erklärt, dass Filmgenres „keine logisch einwandfreie konstituier-

bare Klasse von Filmen" seien und dass „ein Komplex von Filmen tatsächlich durch ein (vor dem Hintergrund praktischer kulturindustrieller und sozialpsychologischer Zusammenhänge zu sehendes) filmkulturell verankertes Genrebewußtsein zusammengehalten wird" (Schweinitz 1994, 113), dann wird umso deutlicher, dass für eine Genreanalyse ein spezifischer Kontext als Bezugspunkt vorauszusetzen ist. Wenn Genres in ihrer Prozesshaftigkeit nur in ihrer Historizität zu begreifen sind und die Grenzziehungen und -verschiebungen von Genres, ihre Generierung und Transformation, also immer relativ und sozial wie kulturell spezifisch sind, dann können Genres nur empirisch, an einem konkreten Gegenstand – und nicht rein theoretisch – bestimmt werden (vgl. z.B. Wedel 2007; vgl. auch Altmann 2012 [1999], 1; Laplace 1987).

Dass Genres gerade an historischen Umbrüchen in der Gesellschaft entstehen und durch die Transformation von Ideen und Vorstellungen gekennzeichnet sind, zeigt auch das Phänomen des gegenwärtigen Woman's Films, mit dem ein Wandel feministischer Theorien und Bedeutungen der Kategorie ‚Frau' verbunden ist. Diskussionen um die Wirkkraft von Feminismus und die Gültigkeit politischer Positionen prägen die Filme sowie deren Klassifizierung und Einordnung. Und es ist tatsächlich bemerkenswert, dass der gegenwärtige Woman's Film sich parallel zum Aufkommen des sogenannten Postfeminismus formiert. Doch wie lässt sich dieses Phänomen jenseits von abbildlicher Repräsentationslogik, das eine Subjekt-Objekt-Dichotomie voraussetzt, fassen?

Es lässt sich also festhalten, dass Genres Diskurse *sind*, die sich durch und in Filmen ereignen. Dabei verstehe ich mit Butler Diskurse nicht als Zeichensysteme, die etwas bereits Vorhandenes bezeichnen, sondern als konstituierende Macht, die das, was sie benennt, zugleich hervorbringt (vgl. Bublitz 2002, 36). Sie stellen gesellschaftliche Transformationen dar, die sich in der und als ästhetische Erfahrung ausdrücken. Wenn man den Woman's Film durch die Zuschauerin, d.h. die Kategorie ‚Frau', definiert und

Genre als Erfahrungsmodalität begreift und den Woman's Film als Genre, dann kann man schlussfolgern, dass Genres sich ereignende Geschlechterdifferenzen *sind*. Ich gehe also *nicht* davon aus, dass der Woman's Film bestehende oder sich wandelnde Geschlechterdifferenzen widerspiegelt, sondern dass er diese konstituiert. Genres stellen Kategorisierungs- und Differenzierungssysteme dar und sind Teil gesellschaftlicher Zuschreibungsprozesse und Bedeutungskonstruktionen. Der gegenwärtige Woman's Film generiert, aktiviert/aktualisiert, bestätigt und verhandelt die Kategorie ‚Frau' in der ästhetischen Erfahrung. Ich gehe davon aus, dass dies sich heterogen gestalten kann und gerade deswegen, in der Mehrdeutigkeit, als gemeinsamer Bezugspunkt fungieren kann. Abhängig vom historischen und sozialen Kontext werden diese oder jene Filme als Chick Flick bzw. Woman's Film kategorisiert – unabhängig davon, ob die Produktionen, je nach politischer Position, als feministisch oder antifeministisch, emanzipatorisch oder affirmativ gewertet werden, als Kunstwerk oder ‚pure Unterhaltung'. Da Geschlechterdifferenzen sich ganz unterschiedlich ausdrücken und verschiedene Effekte hervorbringen, gilt es, die jeweiligen Artikulationsformen als eben jene theoretisch herausgearbeitete genrespezifische Erfahrungsmodalität konkret zu untersuchen. In diesem Sinne verstehe ich den gegenwärtigen Woman's Film als eine offene Form, die sich nicht letztgültig bestimmen lässt, sondern vielmehr ein vielgestaltiges Konzept darstellt, das die Bedeutung der Kategorie Frau in unterschiedlichen Gesellschaftskonstellationen beschreibbar macht. Das Genre des Woman's Film ermöglicht folglich eine besondere Wahrnehmungsweise, die einen spezifischen Weltbezug herstellt. Was dies im Einzelnen und konkret heißt und wie gesellschaftliche Zuschreibungen wie ‚weiblich', ‚emanzipatorisch' oder ‚feministisch' als historisch-kulturell spezifische Klassifizierungen zu verstehen sind, reflektieren die folgenden Filmanalysen.

2. „Yes, we can!“ – Der kinematographische Modus des „Undoing Gender“

Obwohl die Vorwürfe, Chick Flicks schrieben patriarchale Geschlechterbilder fort, ebenso verständlich sind wie die Lobeshymnen, dass es in Filmen wie LEGALLY BLONDE (USA 2001) gerade um das Aufbrechen oppressiver Wertvorstellungen gehe, geht dieses Buch nicht der Frage nach, inwiefern der gegenwärtige Woman's Film als ‚feministisch' oder ‚antifeministisch' zu gelten hat. Vielmehr möchte ich die starke Polarisierung, die sich mit diesem Genre verknüpft, zum Gegenstand meiner Studie machen und untersuchen, worin der Grund für die kontroversen Auseinandersetzungen liegt. Meiner Meinung nach lassen sich die gegenläufigen Kritiken nicht allein mit einer ‚guten' oder ‚schlechten' Repräsentationspolitik von Geschlechterbildern erklären. Die Urteile hängen nicht nur davon ab, zu welcher feministischen ‚Welle' man sich zugehörig empfindet. Vielmehr nehme ich an, dass die konträren Kritiken vor allem durch eine spezifische Erfahrungsmodalität hervorgerufen werden, welche den Filmen inhärent ist. Das bedeutet, dass die Polarisierung als ästhetische Erfahrung bereits in der Inszenierung der Filme angelegt ist.

Durch den eingangs beschriebenen, als ‚typisch postfeministisch' klassifizierbaren kinematographischen Figurentypus werden Kategorisierungsprozesse hervorgerufen, die sowohl die Diegese prägen als auch das *Zuschauergefühl*. So geht es etwa in LEGALLY BLONDE darum, dass die Protagonistin (Reese Witherspoon) sowohl ihr innerdiegetisches Umfeld als auch die Zuschauerin von ihren Qualifikationen zur Staranwältin überzeugen muss. ERIN BROCKOVICH (Julia Roberts) muss in dem gleichnamigen Film (USA 2000) ebenfalls gegen Vorurteile seitens der Kolleginnen und ihres Chefs und auch des außerfilmischen Publikums ankämpfen. Und auch Gracie Hart (Sandra Bullock) unterliegt als MISS CONGENIALITY (USA/Australien 2000) allerlei geschlechtsspezifischer Kategorisierungsbestrebungen – nicht nur durch das Filmpersonal.

Der gegenwärtige Woman's Film evoziert permanent stereotype Vorstellungen von Weiblichkeit, die er zugleich affirmiert und hinterfragt, sei es mittels der Inszenierung der ‚dummen Blondine' in LEGALLY BLONDE, der Figur der ‚Pretty Woman' in ERIN BROCKOVICH oder der Rolle der ‚Schönheitskönigin' in MISS CONGENIALTIY. Dadurch ist man ständig angehalten, sich ablehnend und/oder wohlwollend gegenüber den Protagonistinnen und den Filmen zu positionieren. Diese Widersprüchlichkeit, die der (postfeministischen) Populärkultur eingeschrieben ist, werde ich über die Analyse der filmästhetischen Erfahrung herausarbeiten. Demnach gilt es weniger zu untersuchen, welche Geschlechterbilder die Filme *zeigen*, sondern, welche Formen von ‚Frau-Sein' sie *erfahrbar* machen. Wie lässt sich Geschlechtlichkeit als Erfahrung bzw. Filmerfahrung fassen?

Die Erfahrungsmodalität des gegenwärtigen Woman's Film lässt sich nicht ohne die theoretischen Auseinandersetzungen um Geschlechterpolitik begreifen. Für die Analyse des gegenwärtigen Woman's Film ist die audiovisuelle Inszenierung von Weiblichkeit ebenso entscheidend wie die sich um sie entfaltenden feministischen Diskurse, da diese erheblich die Ästhetik dieser Massenproduktionen bestimmen.[24] Zum einen gehe ich davon aus, dass feministisch geprägte Debatten um Identität und Repräsentation den gegenwärtigen Woman's Film maßgeblich

[24] Wie eingangs erwähnt, wird genau diese Tatsache, dass feministische Theorien Einzug in popkulturelle Produktionen gefunden haben, in der feministischen Auseinandersetzung um den Ort von Kritik und die Relevanz politischer Theorien gegenwärtig kontrovers diskutiert. Während die einen darin einen massiven Rückschritt sehen, da politische Ansätze ‚konsumierbar' gemacht würden und dadurch an Tragweite verlören, sehen andere darin einen Erfolg des Feminismus. Mir geht es weniger darum, zu entscheiden, ob dieser Sachverhalt negativ oder positiv zu bewerten ist, sondern vor allem darum, zu untersuchen, wie das Verhältnis von Theorie und Film anhand des gegenwärtigen Woman's Film überhaupt zu identifizieren und auf die Erfahrungsmodalität zu beziehen ist. Denn ich nehme an, dass die Filme sich eben nicht so einfach in die Kategorien ‚feministisch' bzw. ‚antifeministisch' einordnen lassen – eine Uneindeutigkeit, die auch Teil der Kritik an den Produktionen ist, da diese eben sowohl (vermeintlich) ‚feministische' als auch ‚antifeministische' Erwartungen bedienten. (Vgl. Einleitung)

prägen und zum anderen davon, dass dieser die Theorien sogar weiterschreibt. Wenn darüber geklagt wird, dass die feministischen Diskurse der ‚gesellschaftlichen Realität' voraus seien, stellt sich angesichts der Filme die Frage, inwiefern deren Rezeption eine kulturelle und soziale Praxis darstellt, die – umgekehrt – die Theorie vorwegnimmt. Wie die Filmanalysen nahelegen, sind die Filme nämlich progressiver, als manche feministische Position. Was genau bedeutet es also, wenn feministische Theorien aktuelle Medienproduktionen maßgeblich bestimmen, wie in der Auseinandersetzung mit Postfeminismus und Populärkultur immer wieder – vor allem kritisch – hervorgehoben wird? Wie ist die durch den gegenwärtigen Woman's Film sich realisierende Filmerfahrung in Bezug zur feministischen Theorie einzuordnen?

Um Publikumserfolge wie LEGALLY BLONDE, ERIN BROCKOVICH und MISS CONGENIALITY in der Konzeption einer spezifischen Erfahrungsmodalität miteinander zu vergleichen und ihre je spezifische Ausprägung zu begreifen, werde ich die jeweiligen Figureninszenierungen mit feministischen Topoi und Paradigmen konfrontieren und auf die konträren Kritiken beziehen.

Bemerkenswert ist, dass sich mit den Filmen Kategorisierungsprozesse verbinden, die nicht nur die feministischen Debatten entscheidend prägen, sondern ebenso die Diegese der Filme und das *Zuschauerinnengefühl*. So lässt sich einerseits ein explizit wahrnehmendes und urteilendes innerdiegetisches Publikum beobachten und andererseits evozieren die Hauptfiguren auf der Seite der außerfilmischen Zuschauerin fortwährend Affekte extremer Zustimmung und Ablehnung, die durchaus als Wechselspiel erfahrbar werden. Dadurch vollzieht sich eine doppelte Bewegung des Bewertens, diegetisch und nondiegetisch. Der gegenwärtige Woman's Film inszeniert ein kinematographisches Spannungsverhältnis zwischen Individuum und sozialem Gefüge sowie einer dritten Position seitens der Zuschauerin, der es zukommt, sich zu den diegetischen Kategorisierungsprozessen zu verhalten. Neben den Haltungen eines innerdiegetischen Publikums zu den Protagonistinnen, werden wir, als Rezipientinnen

der Filme, mit unseren eigenen Einstellungen gegenüber den weiblichen Hauptfiguren konfrontiert. Genau darin liegt die für den gegenwärtigen Woman's Film so typische Affektdramaturgie begründet.

Bereits einzelne Einstellungen und Montagesequenzen inszenieren derart polarisierende Geschlechterbilder, dass man sich einem pausenlosen Bewertungsprozess ausgesetzt findet („Das ist gut." „Das ist schlecht." bzw. „Das ist feministisch." „Das ist antifeministisch."). Zum einen werden gängige Vorstellungen von Geschlechtlichkeit wie zum Beispiel hysterisches Kreischen als ‚typisch weiblich' markiert; zum anderen dekonstruieren die Filme essentialistische Identitätskonzepte, etwa indem sie erfahrbar machen, wie eine *Miss America*-Anwärterin einer qualvollen Körperdisziplinierung unterzogen werden muss, um als Frau intelligibel, d.h. wiedererkennbar zu sein bzw. zu werden.[25] Dass die Filme so konträre Kritiken hervorrufen, liegt meines Erachtens genau daran, dass sie mindestens diese beiden Lesarten zulassen: die einer euphorischen Affirmation eines eindeutig identifizierbaren ‚Frau-Seins' und gleichzeitig die Lust an einer Dekonstruktion gängiger Geschlechterbilder. So machen die Filme eine Position *erfahrbar*, die man mit Blick auf feministische Auseinandersetzungen als ‚postfeministisch' bezeichnen könnte: nämlich eine temporär und variabel ausgerichtete geschlechtsspezifische Subjektposition, die sich mit Begrifflichkeiten wie *empowerment* (‚Ermächtigung') und *choice* (‚Wahlfreiheit') beschreiben lässt (vgl. z.B. Stuart 1990).

Die Filme beziehen sich auf vorherrschende, wiedererkennbare Vorstellungen von Geschlechtsidentitäten und verwerfen diese zugleich wieder. Dadurch inszenieren sie ein polarisierendes Wechselspiel extremer Haltungen und verunmöglichen eine letztgültige Positionierung. Sie widersetzen sich einerseits einer essentialistischen Repräsentationslogik von Identität und Geschlecht

[25] Unter „Geschlechter-Intelligibilität" versteht Judith Butler die „Übereinstimmung mit wiedererkennbaren Mustern" einer Person zu deren geschlechtsbestimmter Identifizierung (und gleichzeitigen Konstituierung) (vgl. Butler 1991, 37ff.).

und machen zugleich – und das ist der interessante Punkt – die Kategorie ‚Frau' als legitimen, sogar notwendigen Bezugspunkt erfahrbar.

Diese solcherart skizzierte Affektdramaturgie bezeichne ich als *kinematographischen Modus des „Undoing Gender"*. Unter dem ‚postfeministischen' Konzept des „Undoing Gender" verstehe ich soziale, politische und kulturelle Prozesse, welche die Performativität von Geschlechterdifferenzen sichtbar machen und ihre Konstruiertheit zum Vorschein bringen. Ziel ist es dabei nicht, eine Geschlechtsneutralität herbeizuführen und auch nicht, die Kategorie ‚Geschlecht' abzuschaffen, sondern vielmehr geht es darum, eine Pluralität verschiedenster Identitätskonzepte zuzulassen und sich pejorativen Zuschreibungen zu widersetzen. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, welche soziale und politische Relevanz die Kategorie ‚Geschlecht' überhaupt hat und/oder haben soll (vgl. Lorber 2004).

Um die Erfahrungsdimension der Filme in den Blick zu bekommen und das Verhältnis zwischen Film und Zuschauerin analytisch zu bestimmen, stützen sich die folgenden Studien neben dem Konzept des *Zuschauergefühls* insbesondere auf das *Bildraum*-Konzept, wie es Kappelhoff in seinem Aufsatz „Die Dauer der Empfindung. Von einer spezifischen Bewegungsdimension des Kinos" entwickelt hat (Kappelhoff 2006). Während sich mit dem Konzept des *Zuschauergefühls* das unmittelbare Verhältnis von Film und Zuschauerin und die Zeitlichkeit der Filmrezeption konzeptualisieren lässt, kann ich mit dem ihm untergeordneten *Bildraum*-Konzept die Filme formalanalytisch fassen. Der Begriff des *Zuschauergefühls* zielt vor allem auf die zeitliche Affektdimension des audiovisuellen Bildes ab, wohingegen der *Bildraum* stärker auf dessen Räumlichkeit verweist, die nichtsdestoweniger mit der Dauer der Rezeption in der Filmerfahrung verbunden ist. Mit *Bildraum* ist hier die im vorangegangenen Kapitel angesprochene ästhetische Dimension des Films gemeint. Der *Bildraum* konstituiert sich für Kappelhoff durch erstens den *Handlungsraum* und zweitens die *Ausdrucksfiguration*. Der

Handlungsraum bezeichnet die Dimension des kinematographischen Bildes, in der sich Bewegungen und Aktionen von Objekten und Personen vollziehen. Kappelhoff erklärt:

> *Menschen, die sich von einer Position im Raum in eine andere begeben, die in Eisenbahnen, Autos und Flugzeugen oder zu Pferde Landschaften und Städte durchqueren; gemeint ist weiter die Bewegung der Bäume im Wind, das tosende Meer, der Regen und das Schneegestöber. (Ebd., 205f.)*

Der *Handlungsraum* bezeichnet allerdings kein abbildliches Verhältnis zwischen Film und Realität, sondern eine fiktive Welt „die sich ansieht *wie* (eigene Hervorhebung) unsere alltägliche Wahrnehmungswelt" (ebd., 206). Neben dem *Handlungsraum* ist für Kappelhoff die *räumliche Ausdrucksfiguration* entscheidend, um das kinematographische Bild zu beschreiben. Diese Dimension bezeichnet die Art und Weise der filmischen Darstellung (Schnitt, Montage, Kadrage usw.). Beides zusammen, der *Handlungsraum* und die *Ausdrucksfiguration*, ermöglichen Kappelhoff den „Film als Ganzes", als *Bildraum* zu begreifen und nicht als Reproduktion einer außerfilmischen Welt (ebd., 212f.).

In dieser sich durch den *Bildraum* konstituierenden Wirklichkeit realisiert sich das *Zuschauerinnengefühl.* Damit ist weder die empirische, rein subjektive Rezeption noch die kognitive Leistung der Zuschauerin angesprochen, sondern ein an die Phänomenologie angelehntes Konzept des audiovisuellen Bildes, das sich nicht auf der Leinwand, sondern als Erfahrung der Zuschauerin realisiert. Das heißt, Film wird als spezifische ästhetische Gestaltung eines Rezeptionsprozesses begriffen (Kappelhoff 2006, 213).

2.1. LEGALLY BLONDE – „I object!"

LEGALLY BLONDE (USA 2001) bildet den Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung des gegenwärtigen Woman's Film. Dieser Film hat mein Interesse an Chick Flicks überhaupt erst geweckt und stellt seitdem einen fortwährenden Bezugspunkt meiner

Überlegungen zu Weiblichkeit und Filmerfahrung dar. Aufgrund der extremen Herausstellung geschlechtlicher Attribute und seiner herausragenden Popularität eignet er sich besonders gut dafür, exemplarisch zu analysieren, wie sich der oben skizzierte *Modus des „Undoing Gender“*, die filmische Sichtbarmachung von konstruierter Geschlechtlichkeit, aktualisiert.

LEGALLY BLONDE erzählt die Geschichte von Elle Woods aus Kalifornien, die ihrem Freund Warner Huntington zu ‚blond‘ ist, da dieser glaubt, für seine politische Karriere eine ‚Jackie‘ und keine ‚Marilyn‘ zu benötigen.[26] Um seine Liebe zurückzugewinnen, beschließt Elle zu eben solch einer ‚Jackie‘ zu werden und bewirbt sich an der Harvard Law School, die Warner ebenfalls besuchen wird. Obwohl sie mit ihren zahlreichen Aktivitäten im Modebereich auf den ersten Blick nicht ins Profil der renommierten Uni passt, wird sie angenommen – anders als Warner, der nur durch einen Anruf seines Vaters den Sprung von der Warteliste schafft. Die erfolgreiche Bewerbung wird als Ergebnis einer durchaus zwiespältigen Entscheidung inszeniert, da nicht klar wird, ob Elle aufgrund ‚äußerer‘ oder ‚innerer‘ Werte angenommen wird. Indem der Film beide Deutungsmöglichkeiten zulässt, verwehrt er der Zuschauerin ein abschließendes Urteil. Diese Ambivalenz strukturiert den gesamten Film.

Nach zahlreichen Hindernissen bei der Eingewöhnung (da die Protagonistin auch ihren Kommilitoninnen und Professorinnen zu blond bzw. pink ist) sorgt sie auf zwiespältige Weise überra-

[26] LEGALLY BLONDE bezieht sich auf diese beiden polarisierenden Bilder, die als Teile eines popkulturellen Gedächtnisses zirkulieren, indem er die Konkurrentin von Elle (Reese Witherspoon) als eben solch eine ‚Jackie‘ darstellt. Während Elle im Modus der Präsentation gezeigt wird, da sie sich Stück für Stück im Film zusammensetzt, verweist die Figur der Vivian Kensington (Selma Blair), Warners neue Freundin und Verlobte, auf die Repräsentationsebene. Genau in dieser gegenläufigen Inszenierungsweise, die auf die beiden Frauen im Umkreis der Kennedys anspielt (die eine, Marilyn Monroe, im Tabu zwischen beiden Brüdern lebend, die andere, Jacqueline Kennedy, als öffentliche, repräsentierende Politikerfrau), reflektiert der Film meines Erachtens die mediale Herstellung und Zirkulation vorherrschender Geschlechterbilder, wie ich in der Analyse zeigen werde.

schend als Newcomer-Anwältin in einem Mordfall für Furore. Denn dank ihrer Kenntnisse der Schönheitspflege (mit Dauerwelle duscht man nicht) gelingt es ihr, die Täterin zu überführen. Warner hält dann doch um ihre Hand an, aber sie lässt ihn links liegen. Zu ihrem neuen Partner (nicht unbedingt Liebhaber) wählt sie einen Kollegen, der sich von Anfang an kaum durch ihren pinken Auftritt irritieren lässt und sich mehr und mehr auf ihre Seite schlägt.

Soweit zur Handlung. Was wie eine US-amerikanische Erfolgsgeschichte aus dem Bilderbuch klingt, macht sich als mehrdeutige Erzählung erfahrbar. Denn es handelt sich um eine *Frau*, die sich den Weg nach oben bahnt. Aus diesem Grund stellen sich Fragen, die unter gegenteiligen geschlechtlichen Vorzeichen gar nicht relevant erscheinen würden. Wenn sich eine männliche Hauptfigur mit – männlich konnotierter – Schusswaffe ihren Weg frei schießt, ist dies nicht weiter bemerkenswert. Bedient sich eine weibliche Hauptfigur ‚weiblicher' Fähigkeiten wie dem Wissen über Schönheitspflege und hat zudem damit Erfolg, sorgt das für Irritation und Gelächter im Publikum. LEGALLY BLONDE präsentiert Bilder, die üblicherweise nicht ins Repertoire von Aufstiegsgeschichten gehören. Moralische Prinzipien geraten in Zweifel, die sich in der Regel klar formuliert finden. Kurz: LEGALLY BLONDE verwirft ein wiedererkennbares Wertesystem von Verhaltensmustern und Verfahrensweisen als Maßstab und entfaltet einen *Bildraum*, der sich weder allein als Affirmation stereotyper Einstellungen noch einfach als Entwurf einer alternativen Ordnung interpretieren lässt. Genau darauf, in der Konstruktion von eindeutigen Bezugsbildern und der *gleichzeitigen* unabschließbaren Umwertung und Neusortierung vorhandener Vorstellungen, basiert die Affektdramaturgie des Films.

Anhand von vier Filmausschnitten werde ich herausarbeiten, wie sich das Spannungsverhältnis zwischen Bestätigung und Dekonstruktion als *Zuschauerinnengefühl* realisiert. Es handelt sich um folgende Sequenzen: die Einführung der Hauptfigur Elle (0:00:09–0:03:56), die Kleiderauswahl in der Boutique (0:03:57–

0:05:02) und den Auftritt Warners (0:05:03–0:06:00), die einen zusammenhängenden Abschnitt bilden, sowie das Bewerbungsvideo, mit dem sich Elle bei Harvard bewirbt (0:14:16–0:18:45).

2.1.1. Weiblichkeit = Bildlichkeit

Die erste Sequenz entwirft ein Bild der Protagonistin: Blondes Haar und der Popsong *Perfect Day* füllen den *Bildraum*. Parallel zum Bürsten der glänzenden Pracht wird eine junge Frau mit langem blondem Haar gezeigt, wie sie erhobenen Hauptes, in kurzem Rock und knappem Oberteil, über den Campus radelt. Durch die Kamerabewegung und die Montage wird ein *point of view* inszeniert, der eine Ansammlung junger, grölender Männer mit nackten Oberkörpern einfängt.[27] Die junge Frau passiert die Toreinfahrt zu einem Wohnheim. Ein Brief mit glitzernd pinker Aufschrift „Elle“, der zuvor in ihrem Fahrradkorb lag, wird zur Unterschriftensammlung – ähnlich eines Staffellaufs – von einer Frau zur nächsten gegeben. Dabei durchschreiten wir verschiedene Handlungsräume stereotyper Körpertechniken von Frauen: Es geht durch den Fitnessraum, vorbei an Cheerleadern bei der Probe, eine Wendeltreppe hinauf durch die gemeinschaftliche Schönheitspflege im dampfenden Badezimmer bis zum Zimmer der Adressatin des Briefes, Elle. Dazwischen geschnitten sind fragmentierte Bilder weiterer Körperrituale und weiblicher Attribute, wie etwa das Rasieren eines Beines, das Lackieren von Fingernägeln, ein Stapel *Cosmopolitan*, ein Homecoming Queen-Banner, das Schlüpfen perfekt gepflegter Füße in Herzchenschuhe mit Plateauabsätzen. Überall stehen, hüpfen und laufen kichernde und quatschende Frauen. ‚Pink‘ und ‚Blond‘ soweit das Auge reicht und alle Sinne wahrnehmen.

[27] Dabei handelt es sich nicht um einen *point of view*, wie in Edward Branigan definiert (vgl. Branigan 2007 [1984]). So gibt es keine Blickende, die mit der blickenden Kamera korreliert. Vielmehr geht es um das Blicken selbst und um das Angeblickt-Werden, um die *to-be-looked-at-ness*.

Mit jeder Einstellung setzt sich in der Dauer der Wahrnehmung Stück für Stück das Bild der Hauptfigur zu einer kinematographischen Figuration der ‚Blondine par excellence' zusammen. Doch dieses Urteil hält dem Film nicht stand – „I object!". Denn zwar präsentiert LEGALLY BLONDE den Zuschauenden das Bild einer ‚perfekten Frau', doch zugleich wird ihnen gezeigt, wie dieses bzw. diese in Kleinstarbeit hervorgebracht wurde. Die Anfangssequenz inszeniert das feministische Paradigma, dass ‚Frau-Sein' immer ein ‚Frau-Werden' impliziert. Gemeinhin wird, so ein Hauptargument feministischer Theorie, der Mann als gegeben verstanden und damit als Norm gesetzt. Dagegen muss sich die Frau beständig durch performative Akte erst herstellen, ihre Existenz wird nicht a priori vorausgesetzt. LEGALLY BLONDE stellt das ‚Frau-Sein' als aufwendiges Verfahren des ‚Frau-Werdens' aus und kennzeichnet die Identitätskategorie ‚Frau' als Prozess, dessen Effekt normalerweise als natürlich ausgewiesen wird. ‚Frau' wird als Vorstellung entmystifiziert – im Gegenteil zum Film Noir, der die Frau in der Rolle der Femme fatale als „figure of a certain discourse unease, a potential epistemological trauma" inszeniert, wie Mary Ann Doane schreibt. „For her most striking characteristic, perhaps, is the fact that she never really is what she seems to be." (Doane 1991, 1) Anders als der Film Noir nimmt LEGALLY BLONDE der Erscheinung ‚Frau' jegliche Unheimlichkeit. Der Film führt dem Publikum die Kategorie ‚Frau' als klares Konstrukt vor Augen, das nichts weiter zu verbergen hat. Es gibt kein Dahinter oder Darunter. ‚Frau' birgt keinerlei Geheimnis.

Zudem entfaltet die erste Sequenz durch die Vielzahl an Frauen eine allgemeine Bedeutungsebene, ‚die Frau', die in einer besonderen, die Protagonistin, mündet. Bis zum Auftritt Reese Witherspoons (Elle) ist nicht klar, wer eigentlich die Hauptrolle in dem Film spielt. Erst begleiten wir die Radfahrerin, dann übernimmt eine andere Frau die Rolle der Botin und schreitet Unterschriften sammelnd durch das Wohnheim und schließlich schieben zwei Freundinnen den Brief unter der Tür hindurch, der Elle sodann durch ihren Hund Bruiser (engl. für „Kraftprotz") überge-

ben wird. Anstatt gleich zu Beginn ein klares Bild der Protagonistin zu zeichnen, entwirft die erste Sequenz zunächst eine Variation von Blondinen, um dann in einer einzelnen Figur zu münden: Elle. Damit spielt der Film auf die Kategorisierung der ‚Frau' auf der Ebene des biologischen Geschlechts, *sex*, an, welches – gewissermaßen als ‚Container' – die verschiedenen sozialen Ausformungen von *sex*, also *gender*, als variablen ‚Inhalt' birgt (vgl. Delphy 1993).[28] Doch wird Elle ebenso wenig wie die anderen Figuren nicht als eine Variante von ‚Frau' dargestellt, sondern selbst als Konstrukt inszeniert. Sie fungiert in LEGALLY BLONDE nicht als Charakter, sondern als audiovisuelle Figuration des „Undoing Gender"-Modus.

Elle scheint in der ersten Sequenz gleichfalls eine Art Botin zu sein. Denn die Kamera verweilt nicht auf der Figur, sondern führt über in eine Geste: Zuletzt dreht Elle ihren Kopf und macht eine Kusshand. Die Kamera setzt ihren Blick fort und schwenkt auf eine Photographie von Warner. Die Sequenz kulminiert in einer Photographie des Geliebten und vermeintlich Zukünftigen. Dadurch werden, so könnte man schließen, die zuvor vollzogenen Aktionen weiblicher Performanz als teleologische Handlungen für ein männliches Gegenüber aufgezeigt und die heterosexuelle Matrix als diskursive Grundstruktur des Films manifestiert. Damit stellt das Ende der Montagesequenz die Vorstellung dichotomer Geschlechterdifferenz als Effekt unzähliger, performativer Handlungen aus. Zugleich steht das ‚Frau-Sein' bzw. ‚Frau-Werden' jedoch im Zentrum der Sequenz und Warner erscheint nur am Rande und zudem als reproduzierbares Bild. Zudem ist es Elles – ‚weiblicher' – Blick, der ihren Freund als Objekt der *to-be-looked-at-ness* definiert. LEGALLY BLONDE etabliert eine binäre Geschlechterordnung und hinterfragt sie zugleich als essentielles Bezugssystem. Der Film spielt mit Differenzierungsprozessen. Weder

[28] Auf die Kategorien *sex* und *gender* und deren Inszenierung im gegenwärtigen Woman's Film werde ich in der Analyse von ERIN BROCKOVICH näher eingehen.

verabschiedet er sich von einer Geschlechterordnung, noch bestätigt er sie gänzlich. Im Grunde macht er beides auf einmal.

Der Film moduliert damit eine Erfahrungsmodalität, die mindestens zweierlei Affektdimensionen als *Zuschauerinnengefühl* hervorruft: Zum einen entfaltet sich mit dem Anfang das gemeinschaftliche, ‚weibliche' Empfinden von Vorfreude auf den erwarteten Heiratsantrag und zum anderen inszeniert die überbordende, dekonstruierende Darstellung eine Distanz, die sich in einer Perspektive *auf* eine (andere) Perspektive realisiert und eher ein Gefühl der Belustigung hervorruft. Beiderlei Gefühlsmodulationen erscheinen gleichzeitig, durchdringen sich gegenseitig und oder lösen einander ab – eine eindeutige Zuschauerinnenposition lässt sich nicht fassen. Die ästhetische Erfahrung realisiert sich in dieser mehrdeutigen Ambivalenz.

Gleichwohl die Montagesequenz in einer Figur mündet, geht es eben nicht um die Einführung eines psychologisch identifizierbaren Charakters mit „individualisierten psychischen Eigenschaften", um „die Entwicklungen und Verhaltensweisen einer fiktionalen Konstruktion als Analogon zur ganzheitlichen Person […]" (Taylor/Tröhler 1999, 141). Entsprechend ist das Verhältnis zwischen Zuschauerin und Film auch nicht als Identifikationsprozess zu bestimmen, im Zuge dessen man sich an die Stelle der Protagonistin imaginiert, sondern als Erfahrung von ‚Weiblichkeit', die sich als widersprüchlich und dennoch eindeutig darstellt. Eben diese Art von Figurenkonzeption ist typisch für den gegenwärtigen Woman's Film und auch für seine affektive Struktur. Die Figuren dieses Genres re/präsentieren keine Charaktere, sondern eine spezifische Erfahrungsmodalität.

Nicht nur die ersten Bilder von LEGALLY BLONDE haben eine affizierende Wirkung, die sich als ‚weiblich' bestimmen ließe. Das knallende Pink, das glänzende Blond, das Kreischen der versammelten Frauen durchdringen den gesamten Film. Geschlechtsspezifische Attribute wie hysterisch oder modebewusst werden durch den Film als sicht- und hörbare, als wahrnehmbare Eigenschaften thematisiert. Die räumliche Ausdrucksfiguration entfal-

tet eine materielle Omnipräsenz an ‚Weiblichkeit', die sich kaum auf eine individuelle Figur zurückführen lässt.

Im Sinne Rancières ließe sich eher von einem politischen Akt der Sichtbarmachung sprechen. Ästhetik und Politik gelten für Rancière als unmittelbar miteinander verschränkt. Wer und was sich als Subjekt in der Öffentlichkeit artikulieren, das heißt hörbar und sichtbar machen kann, begreift er als spezifische Ordnung gesellschaftlicher Wahrnehmung, die über die Teilhabe bzw. Nicht-Teilhabe an einem Gemeinsamen entscheidet bzw. dieses überhaupt erst konstituiert.[29] Allerdings kommt es nicht nur darauf an, dass sich jemand oder etwas artikuliert, sondern vor allem ist es bedeutend, wer oder was gehört und gesehen bzw. verstanden wird. Ob etwas Lärm ist oder Rede, das ist der entscheidende Unterschied, der zugleich Ausdruck der politischen Sphäre darstellt (vgl. Rancière 2006).

Es ist also entscheidend, auf welche Weise Weiblichkeit inszeniert wird und welche Funktion der Kategorie ‚Frau' im gegenwärtigen Woman's Film zukommt. Die weiblichen Hauptfiguren in Chick Flicks unterscheiden sich fundamental vom klassischen Hollywoodkino. Pinkheit und Blondheit werden als exzessive Ausdrucksformen erfahrbar, die es weder zu neutralisieren, geschweige denn zu heilen gilt. Genau darin gründet die *emanzipatorische Erfahrungsmodalität* des Films: in der euphorischen Affirmation des ‚Frau-Seins' und der gleichzeitigen Dekonstruktion desselben.

[29] Unter dem phänomenologisch orientiertem Konzept der „Aufteilung des Sinnlichen“ – das mittlerweile einen Gemeinplatz nicht nur in der philosophischen Auseinandersetzung um Politik und Ästhetik sowie Kunst und Gesellschaft darstellt – versteht Jacques Rancière „jenes System sinnlicher Evidenzen, das zugleich die Existenz eines Gemeinsamen aufzeigt wie auch die Unterteilungen, durch die innerhalb dieses Gemeinsamen die jeweiligen Orte und Anteile bestimmt werden. Eine Aufteilung des Sinnlichen legt sowohl ein Gemeinsames, das geteilt wird, fest als auch Teile, die exklusiv bleiben. Diese Verteilung der Anteile und Orte beruht auf einer Aufteilung der Räume, Zeiten und Tätigkeiten, die die Art und Weise bestimmt, wie ein Gemeinsames sich der Teilhabe öffnet, und wie die einen und die anderen daran teilhaben.“ (Rancière 2006, 25f.)

Gertrud Koch weist darauf hin, wie „mühevoll" audiovisuelle Bilder sprachlich zu übersetzen sind und dass sie sich nicht einfach auf eine abstrakte Bedeutungsebene überführen lassen. Das Kino könne

> *durchaus Mythen, Stereotypen und Klischees erzeugen, Imagines im psychoanalytischen Sinn, doch diese sind in keiner Weise vergleichbar mit begrifflichen Abstraktionen, sondern selber nur wieder Abbilder innerer Bilder, vorsprachliche Zeichen aus einer sprachlosen Welt, die erst in einem mühevollen Prozeß der Deutung und Interpretation sprachlich zugänglich werden. Die Wirkung freilich, die von diesen Bildern ausgehen kann, ist zunächst unabhängig davon, ob ich zu dieser sprachlichen Übersetzung in der Lage bin, Filme kann ich sprachlos rezipieren. (Koch 1989 [1980], 131)*

In diesem Sinne verweist die von mir beschriebene affizierende Wirkung auf eine empirische Dimension von Weiblichkeit, die sich auf der Ebene der Erfahrung, das heißt als *Zuschauerinnengefühl* realisiert. So sind auch die sich mit dem gegenwärtigen Woman's Film verbindenden polarisierenden Einstellungen den Filmbildern inhärent.

Wenn LEGALLY BLONDE zum einen eine Exzessivität prägt, die als weiblich qualifizierbar ist und auf der Ebene des *Handlungsraums* zum anderen sichtbar wird, wie Weiblichkeit durch aufwendige Körperarbeit hergestellt werden muss und die Hauptfigur sich zudem erst durch die Montage Stück für Stück zusammensetzt, bringt der Film eine Protagonistin hervor, die nicht anders denn als Bild zu denken ist. Das audiovisuelle Bild realisiert sich durch die Figur. Und wenn sich diese Bildlichkeit so stark durch Attribute und Ausdrucksqualitäten auszeichnet, die man als weiblich bezeichnen könnte, so modelliert die erste Sequenz in der ästhetischen Erfahrung geradezu lehrbuchhaft einen Topos feministischer Theorie, als würde der Film in großen Lettern schreiben: „Weiblichkeit = Bildlichkeit".

Dieses kinematographische Verfahren ist als konkrete Anschauung feministischer Paradigmen zu qualifizieren – und nicht als schlichtweg ironisch, wie dies häufig in Verbindung mit postfeministischer Populärkultur, etwa von Angela McRobbie getan wird. McRobbie steht der ironischen Aufnahme feministischer Positionen durch die Populärkultur kritisch gegenüber, da mögliche Einwände gegen sexistische Darstellungen dadurch vorweggenommen würden (McRobbie 2010, 39). Diese Seite von Ironisierung ist anhand von McRobbies Beispielen – wie etwa der Beschreibung eines Werbeplakats für *Wonderbra*, auf dem das Supermodel Eva Herzigova sich selbst in den Ausschnitt guckt – gut nachvollziehbar. Doch gilt es zum einen, das jeweilige Produkt bzw. Werk im Detail zu analysieren und zum anderen kann, wie in LEGALLY BLONDE, die ironische Dimension mehrdeutige Funktionsweisen bergen, die sich nicht unbedingt auf eine (‚feministische‘ oder ‚antifeministische‘) Position festlegen lassen. Zwar bildet diese Uneindeutigkeit zugleich die Basis für McRobbies Kritik, doch plädiere ich dafür, nichtsdestotrotz die Ambivalenz wahrzunehmen. Und nicht zuletzt ist der entscheidende Unterschied zwischen dem *Wonderbra*-Plakat und LEGALLY BLONDE die Zeitlichkeit. Denn erst in der Dauer der Rezeption entfaltet der Film eine Affektdramaturgie, welche die Mehrdeutigkeit und Widersprüchlichkeit als emanzipatorisch erfahrbar macht.

Wenn man Ironie als Gegenteil dessen versteht, was man sagt, dann zeichnet den gegenwärtigen Woman’s Film aus, dass dieser genau umgekehrt, durch direkte Ausführungen bestimmt ist. In eben dieser Klarheit liegen das Irrwitzige des Genres und seine Schlagkraft. Indem die Filme uns vor Augen führen, wie real und allgemeingültig letztendlich jene Absurditäten geschlechtlicher Konstruktionen sind, stellt sich eine Distanzierung zum Geschehen ein, die – aus feministischer Sicht – nicht mit Ironie zu verwechseln ist.

Zum einen realisiert sich ‚Weiblichkeit‘ als *Zuschauerinnengefühl*, das sich nicht über einen als männlich vorausgesetzten Blick bestimmt; zum anderen wird die Theorie selbst erfahrbar, näm-

lich dass ‚die Frau', wie Teresa de Lauretis schreibt, immer nur als Repräsentation repräsentierbar ist (vgl. de Lauretis, 1987, 20). Einerseits setzt LEGALLY BLONDE Weiblichkeit als identifikatorischen Bezugspunkt, andererseits definiert der Film die Kategorie ‚Frau' als Produktion zirkulierender Bilder (und eben nicht durch *sex*, d.h. durch Reproduktion).

2.1.2. Elle als kinematographische Figuration des Vorurteils

In der auf die erste Sequenz folgenden Szene wird die zuvor entwickelte Perspektive auf die Hauptfigur fortgeführt, allerdings wechselt die ästhetische Dimension der Bilder. Während der Anfang auf die Inszenierung einer Ausdrucksfiguration abzielt, welche die Gleichung Weiblichkeit = Bildlichkeit aufstellt, präsentiert der Film nun einen klar umrissenen *Handlungsraum*, der den Blick *auf* die Hauptfigur in den Vordergrund rückt. Die Szene spielt in einer Boutique, in der Elle ein Kleid für den Heiratsantrag sucht, den ihr Warner am Abend machen soll.

Gemeinsam mit ihren beiden Freundinnen, die zuvor den Brief unter der Tür hindurchgeschoben haben, bespricht Elle, welche Farbe wohl geeignet für diesen Anlass sei. Während alle drei überlegen, ob Rot als Farbe der Konfidenz oder Pink als Markensymbol am besten passten, beobachten in der folgenden Einstellung die Ladenbesitzerin und ihre Mitarbeiterin die Diskussion aus der Distanz. In dem Moment entschließt sich die Besitzerin, der aufgeregten Kundin ein Kleid aus der vergangenen Saison als neu zu verkaufen. Durch diese aufeinander folgenden Einstellungen wird ein *point of view* etabliert, der unserer Perspektive als Zuschauerin entspricht. In einem kurzen Wechsel zeigt der Film die drei Freundinnen, dann die beiden anderen Frauen, die bereits zuvor im Hintergrund eines Spiegels zu sehen waren. Der Betrugsversuch scheitert allerdings, da Elle bestens über Mode und Textilien informiert ist und ihrerseits die Verkäuferin – und uns als Zuschauerinnen – mit ihrem Wissen hinters Licht führt. Zunächst begutachtet sie das angebotene Kleid begeistert, um

kurz darauf die Anpreisung der Verkäuferin als Lüge zu enttarnen, da dieses Stück bereits im vergangenen Jahr in der Vogue präsentiert worden sei. Auf diese Weise führt der Film die ambivalente Lesart fort. Denn einerseits entzieht sich die Protagonistin eben dem Klischee der „dumb blonde with Daddy's plastic“, wie die Besitzerin sie hinter vorgehaltener Hand bezeichnet, da sie sich nicht für dumm verkaufen lässt. Andererseits entspricht Elle diesem Klischee, indem sie sich als genau solch eine stereotype *Vogue*-Leserin ‚outet', die sie augenscheinlich ist. D.h. sie ist zwar die leidenschaftliche *Vogue*-Leserin, zu der der Film sie stilisiert, doch zugleich eben nicht genau jene, welche sich für die Zuschauerin mit dem Bild von Elle verbindet. Sie ist nicht einfach zu kategorisieren.

Diese ambivalente Lesart lässt sich als reflexives Moment des Vorurteilens definieren. In der ersten Einstellung sehen auch wir Elle allein als heiratswütige, perfekt gestylte Frau. Durch die folgende Einstellung und den damit etablierten *point of view* realisiert sich nicht nur ein kinematographischer Einstellungswechsel, sondern auch ein Perspektivwechsel auf Seiten der Zuschauerin. Während wir zunächst selbst als Beobachterinnen fungieren, nehmen wir nun eine dritte Position ein, nämlich die der Beobachterin des Beobachtens – der unübersehbare Spiegel unterstreicht diese Ebene. Noch teilen wir die Perspektive bzw. die Einstellung der Verkäuferin, obgleich das diabolische Schauspiel ein Unbehagen evoziert. Und in dem Moment, da Elle mit ihrem Expertinnenwissen auftrumpft, nachdem sie kurz die einfältig Blondine gibt und sich auf das Angebot angeblich einlässt, stellt sich das zuvor gefällte Urteil als Vor-Urteil dar. In diesem Sinne könnte man sagen, dass die Hauptfigur als kinematographische Figuration des Vorurteilens fungiert. Fortwährend evozieren stereotype Bilder Vorurteile, um sie kurz darauf als eben solche zu enttarnen, indem die hervorgerufenen Erwartungen enttäuscht werden. Damit werden Kategorisierungen als prozesshaft und temporär, als unabschließbar ausgestellt.

Wenn Elle Klischees sozusagen übererfüllt, werden Normen nicht reproduziert, sondern umgedeutet und verschoben. Der Film stellt gängige Kategorisierungen infrage. Er zielt nicht unbedingt darauf ab, diese abzuschaffen, sondern vielmehr darauf, diese in ihrer Konstruiertheit aufzuzeigen. Dies verdeutlicht, so ließe sich die Szene interpretieren, dass sich eine alternative Ordnung nicht fern bestehender Wertesysteme herstellen lässt, sondern dass es vielmehr um das emanzipatorische Moment in der von Judith Butler proklamierten potentiellen Umdeutung und Verschiebung von geschlechtlich bestimmten Identitäten geht. Auf diese Art von Variabilität vorherrschender Wertstrukturen gehen die folgenden Analysen weiter ein.

2.1.3. Der Leinwand-Typus

Neben dem *Bildraum*-Konzept stütze ich mich auf ein weiteres Konzept, um den gegenwärtigen Woman's Film zu analysieren: auf Stanley Cavells Definition des *Leinwand-Typus* (Cavell 1979). Während mir der *Bildraum* erlaubt, die raumzeitliche Erfahrungsdimension der Filme zu bestimmen, scheint mir der *Leinwand-Typus* sehr gut geeignet, die Hauptfiguren des Genres zu analysieren. Durch Cavells Konzept lässt sich das Spannungsverhältnis zwischen allgemeinen, stereotypen Bildern und besonderen, individuellen Merkmalen fassen, aus dem die Protagonistin aus LEGALLY BLONDE hervorgeht.

Mit dem *Leinwand-Typus* sucht Cavell in seinem Buch *The World Viewed* (Cavell 1979) das Spezifische der Filmfigur etwa im Unterschied zum Theater zu fassen. Während wir im Theater die Welt der Schauspielerinnen teilen, seien diese für uns im Kino zeitlich und mechanisch abwesend (ebd., 25). Aus diesem Grund stünde im Theater die Rolle des jeweiligen Stücks im Vordergrund, während wir im Kino vor allem die Schauspielerinnen wahrnähmen. Cavell verweist auf Panofsky:

> *‚Othello or Nora are definite, substantial figures created*

> *by the playwright. They can be played well or badly, and they can be ‚interpreted' in one way or another; but they most definitely exist no matter who plays them or even whether they are played at all. The character in a film, however, lives and dies with the actor. […]' (Panofsky zit. nach Cavell, ebd., 27)*

Im Kino fallen für Cavell Rolle und Darstellerin zusammen. Aus diesem Grund präge die Schauspielerin stets Ausdruck und Wahrnehmung der Filmfigur. Sie verkörpere die soziale Rolle auf individuelle Weise. Das Stereotype trete dadurch in den Hintergrund. So kennzeichne den *Typus* nicht die Ähnlichkeit mit Anderen, sondern das Getrenntsein: „For what makes someone a type is not his similarity with other members of that type but his striking separateness from other people.“ (ebd., 33) Solcherart entstehende kinematographische Individuen bezeichnet Cavell als *Individualitäten* (im Gegensatz zu Stereotypen, die allein durch ihre Rolle gekennzeichnet sind, wie zum Beispiel die Mami, der Gefolgsmann oder der Entertainer, lange Zeit meist gemimt von Schwarzen[30]). Cavell erklärt: „What it means is that this is the movies' way of creating individuals: they create *individualities*.“ (Ebd.)

Als Beispiel für den *Leinwand-Typus* nennt er die Schauspielerin Butterfly McQueen, die in GONE WITH THE WIND wider Erwarten nicht dem Stereotyp der Schwarzen Geburtshelferin entspricht, sondern das Geschehen nur beobachtet. Cavell schreibt:

> *When in* Gone With the Wind *Vivien Leigh, having counted on Butterfly McQueen's professed knowledge of midwifery, and finding her as ignorant as herself, slaps her in rage and terror, the moment can stun as with a question: What was the white girl assuming about blackness when she believed the casual claim of a black girl, younger and*

[30] „Schwarz“ bezeichnet hier nicht als rassifizierende Klassifizierung die Hautfarbe der Schauspielerinnen, sondern als politische Kategorie Angehörige einer sozialen Gruppe.

> *duller and more ignorant than herself, to know all about the mysteries of childbirth? (Ebd., 34)*

Genau darin, in einer solcherart sich realisierenden Filmfigur wie etwa der Butterfly McQueen, entfaltet sich für Cavell die bedeutungsstiftende Möglichkeit des Kinos und damit ein neues Medium. Er führt aus:

> *Only the art itself can discover its possibilities, and the discovery of a new possibility is the discovery of a new medium. A medium is something through which or by means of which something specific gets done or said in particular ways. (Ebd., 32)*

Indem uns diese *Leinwand-Typen* immer wieder begegnen und somit eine eigene Welt hervorbringen, erschafften sie, so Cavell, Filmzyklen, d.h. Genres. Damit brächten sie neue Bedeutungen hervor. In diesem Sinne stelle Genre ein Medium dar (ebd., 36). Anders gesagt: Indem der *Leinwand-Typus* eine besondere Ausdrucksform darstelle, definiere er das Kino als Medium und damit als Möglichkeit der Bedeutungsstiftung.

Cavells Konzept des *Leinwand-Typus* eröffnet eine interessante genreanalytische Perspektive auf den Figurentypus des gegenwärtigen Woman's Film, da dieser sich in eben jenem Spannungsfeld zwischen sozialer Rolle und Individuum entfaltet. Obgleich Cavell seine Gedanken zur Filmfigur mit Blick auf das Hollywoodkino der 1930er und 1940er Jahre und insbesondere bezüglich des Schauspiels entwickelt, scheint mir das Konzept als ein produktiver Zugang, um die mit der Figureninszenierung verbundene genrespezifische Affektpoetik des gegenwärtigen Woman's Film zu beschreiben.

Auch die Hauptfiguren des gegenwärtigen Woman's Film realisieren sich in einem Spannungsfeld zwischen stereotypen Bildern und individualisierten Merkmalen. Einerseits argumentiert und agiert die Protagonistin aus LEGALLY BLONDE innerhalb einer als weiblich ausgewiesenen Logik, etwa wenn der Film Kenntnisse der Modebranche als Expertinnenwissen ausweist und ‚Pinkheit'

zu ihrem Lebensmotto erklärt; andererseits entzieht sie sich permanent der Kategorisierung der Zuschauerin als ‚dumme Blondine‘. Führt man die ersten beiden Szenen des Films zusammen, so lässt sich eine affizierende Dramaturgie identifizieren, die seitens der Zuschauerin zu einem Einstellungswechsel führt. Von dem stereotypen Bild der Blondine verlagert der Film den Blick auf eine Figur mit individualisierten, nicht einordbaren Zügen. Die Protagonistin erscheint gewissermaßen als verkörpertes Vorurteil. Dieser Perspektivwechsel bringt einen Figurentypus hervor, der sich mit Cavells *Leinwand-Typus* gut auf die Affektdramaturgie und ambivalente Erfahrung des Films beziehen lässt.

2.1.4. Die Affektdramaturgie fortwährender Ambivalenz

In der dritten Szene von LEGALLY BLONDE, die zusammen mit der vorherigen die zweite Sequenz formiert, wird Elles Ex-Freund in spe, Warner, wortwörtlich Einlass in das Geschehen gewährt. Noch während das freudige Kreischen der drei Freundinnen aus der Boutique nachklingt, ertönen die Posaunen der nächsten Einstellung. In Nahaufnahme wird eine Hand mit Siegelring gezeigt, wie sie mit dem schweren Eisenring an die Eichentür des Wohnheims klopft. Dazu erklingt triumphale Musik.

Eine Studentin öffnet die Pforten. Warner erscheint in Anzug und Sonnenbrille, lässig an die Tür gelehnt. Im Hintergrund parkt sein Sportwagen. Die Streicher hüpfen ironisch: Nichts ist wie es scheint. Der ironische Unterton nimmt vorweg, was sich in der darauffolgenden Szene abspielt, nämlich dass Warner nicht um Elles Hand anhalten will, sondern im Gegenteil die Beziehung beenden wird. Die Kamera verfolgt Warners Blick und präsentiert Elle, wie sie in pinkem Kleid die Treppe hinuntersteigt. Dann kreist sie langsam um das Paar, das sich abschließend vor den Kommilitoninnen küsst, die in Reih und Glied die Szene verfolgen. Die zuvor, zum Ende der ersten Sequenz geworfene Kusshand realisiert sich nun für ein innerdiegetisches Publikum. Allerdings

bleibt die ironische Distanz bestehen. Denn ausgestellte Gestik wie auf dem Herzen zusammengefaltete Hände, überbordende Mimik des Mitfühlens und kollektives Freudengeschrei verweisen auf eben jenes pathetische Gefühl, das sich mit solchen Filmmomenten in der Regel verbindet und reflektieren zugleich die Inszeniertheit solcher Bilder.

Permanent ruft die Inszenierung stereotype Bilder auf, von denen man sich zugleich distanzieren kann. Einerseits unterstreicht die affektdramaturgische Gestaltung von LEGALLY BLONDE, dass es sich um konstruierte Bilder von Weiblichkeit handelt, die in unseren Köpfen vorherrschen, und nicht um eine schlichtweg gegebene Kategorie, und erfüllt damit feministische Forderungen der 1970er und 1980er Jahre nach Dekonstruktion von Klischees. Andererseits bestätigt und unterstreicht der Film die so heftig kritisierten Geschlechtsdefinitionen, indem er Weiblichkeit nichtsdestotrotz als legitime Kategorie stehen lässt. Somit schreibt LEGALLY BLONDE Normen fort und legt zugleich ein subversives Moment frei.

Anhand einer vierten, für das Verständnis des Films zentralen Sequenz, die das Bewerbungsvideo von Elle zum Gegenstand hat, lässt sich zeigen, inwiefern sich LEGALLY BLONDE konkret auf feministische Paradigmen bezieht. Anhand dieses Beispiels kann das Verhältnis von Popkultur und Feminismus besonders gut filmanalytisch umrissen werden, das in aktuellen Auseinandersetzungen der feministischen Theorie und der Gender Studies über den „Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes" (McRobbie 2010) eine entscheidende Rolle spielt.

Die feministische Grundierung der ambivalenten Affektdramaturgie des Films kommt besonders deutlich in der Bewerbungsszene zum Ausdruck, in der Elle sich mittels eines Videos in der Ästhetik eines Ricky Martin-Clips der Jury präsentiert, die über die Aufnahme in Harvard entscheidet. Im Glitzerbikini posiert Elle in einem Whirlpool, um sich als zukünftige Anwältin den Professoren der Universität vorzustellen. Nacheinander illustrieren verschiedene Szenen, warum sich die Protagonistin aufgrund ihrer

Qualifikationen hervorragend als Juristin eignet. So zeigen Ausschnitte, wie sie als Vorsitzende der Studentinnenvereinigung über die Qualität von Toilettenpapier abstimmen lässt, welch enormes Gedächtnis sie in Bezug auf Soap Operas vorweisen kann, oder auf welche Weise sie sich juristischer Rhetorik als Schild gegen sexuelle Belästigung bedient. Einmal leitet sie, am Kopfende eines langen Tischs im Konferenzraum stehend, eine Versammlung im Wohnheim und schlägt wie eine Richterin mit dem Vollzugshammer auf den Tisch. In einer anderen Szene ist Elle zu sehen, wie sie, gemeinsam mit ihrer Freundin, auf einer Luftmatratze über den wasserklaren Bildschirm gleitet und sich des Geschehens aus *Days of our Lives* erinnert. Und zuletzt präsentiert sie ihr ‚Fachvokabular‘, als ihr jemand hinterher pfeift: „I object!“.

Zum einen, so ließen sich die Szenen interpretieren, demonstrieren die Ausschnitte gemeinhin anerkannte Fähigkeiten wie Führungsqualität, Zielstrebigkeit, sicheren Ausdruck und Gebrauch juristischer Fachtermini sowie Flexibilität. Zum anderen gründen Elles derart definierbare Qualifikationen in Bereichen, die vollkommen fern juristischer Tätigkeiten zu liegen scheinen. Zunächst evoziert der Film eine eindeutig ablehnende Haltung gegenüber diesem Videoauftritt, zu aberwitzig erscheint Elles derart inszenierte Bewerbung und als absolut unvereinbar mit den Anforderungen der Universität. Doch eigentlich, so wird dann deutlich, lässt sich die Aufnahme, die dann trotz – oder wegen – dieses Auftritts erfolgt, gut begründen. Beide Dimensionen bleiben während der Bewerbungsszene bestehen. Somit entzieht sich das Bewerbungsvideo einer letztgültigen Kategorisierung.

Ähnlich wie am Ende des Films, als Elle den Fall gewinnt, weil sie über die entscheidenden Kenntnisse der Schönheitspflege verfügt, hinterfragen die Szenen gängige Wertevorstellungen, indem sie eine abschließende Entscheidung gegenüber der Protagonistin verunmöglichen. Handelt es sich um die Affirmation stereotyper Geschlechterbilder oder um deren Dekonstruktion? Wie zuvor beschrieben, geht es in dem Film weder nur um das

eine, noch allein um das andere. Berücksichtigt man beiderlei Lesarten, entfaltet sich eine mögliche Neujustierung von Subjektkonzepten und eine wahrnehmbare Vieldeutigkeit von Weiblichkeit. Durch die Umdeutung macht LEGALLY BLONDE Weiblichkeit als eine Form alternativer Weltbezüge sichtbar. Und nicht zuletzt setzt sich der Film explizit mit feministischen Paradigmen auseinander bzw. macht sie zum Teil der Filmerfahrung. So findet sich in der Bewerbungssequenz das von Laura Mulvey herausgearbeitete Dispositiv „männlicher Blick/weibliches Objekt" inszeniert – allerdings ohne es als völlig überholt, noch als vollkommen berechtigt darzustellen.

Um sich bei Harvard vorzustellen, schickt Elle ein Video ein, das für Staunen und Sprachlosigkeit nicht nur seitens der Professoren sorgt. Die durch die Grobkörnigkeit, die quer verlaufenden Linien, die Rahmung des Bildschirms hervorgebrachte Videoästhetik verweist auf die Repräsentationsebene der Bewerbung und die audiovisuelle Konstruktion der Figur. Zudem kennzeichnet das REC-Zeichen am oberen Bildrand die Präsenz der aufzeichnenden Kamera, die sich zugleich als Blick der Zuschauerin realisiert – um dann in den versteinerten Gesichtern der urteilenden (männlichen) Professoren zu münden.

Wie in einem Lehrstück stellt die kinematographische Bewegung auf diese Weise Schritt für Schritt den seit den 1970er Jahren so scharf kritisierten männlichen Blick des Hollywoodkinos aus. Gleichzeitig verschiebt der Film die herkömmliche Anordnung. In dem Moment, da die Kamera auf den aufgerissenen Augen und den offenen Mündern der Männerrunde landet, wird der zuvor durch das Video etablierte Blick der Zuschauerin als voyeuristisch enttarnt und zugleich diegetisch rückgebunden. So findet man sich einerseits selbst in der Position der Jury wieder und andererseits blickt man selbstreflexiv auf die nach Worten suchenden Repräsentanten der Ivy League.

Wenn am Ende der Sequenz der flimmernde Frauenkörper und das übergroße Lächeln mit den in schwarz-braun gehaltenen, fast unbewegten Bildern der Jury kollidieren, kommt eben

jene ambivalente Haltung der Zuschauerin gegenüber Elle zum Ausdruck, die sich immer wieder einstellt. In diesem Moment der diegetischen Brechung kulminieren die extremen Gegensätze, die von Anfang an den Film bestimmen: die permanente Affirmation gesellschaftlicher Vorstellungen und die ständige Verunsicherung gängiger Paradigmen. Einerseits bestätigt die letzte Szene der Sequenz das von Mulvey proklamierte Paradigma männlicher Blick/weibliches Schauobjekt auf der Ebene der Handlung und andererseits verschiebt sich dessen Bedeutung in der Filmerfahrung. Denn das Bewerbungsvideo hat tatsächlich Erfolg – ob aufgrund ‚inhaltlicher' Werte oder Elles äußerlicher Erscheinung, lässt sich aus Zuschauerinnenperspektive nicht beurteilen. Die Frage, ob es um eine durch sexistische Logik bestimmte Entscheidung oder eine entscheidende emanzipatorische Handlung geht, bleibt offen.

Nachdem die Professoren das Video gesehen haben, müssen sie sich erst einmal sortieren. Zögerlich beginnt die Auswahlkommission die Qualifikationen der Bewerberin hervorzuheben. Dabei legt sie die Teilnahme an einem Ricky Martin Video als Musikinteresse aus und die Kreation eines Kunstpelzlippenstifts als Zeichen für Tierliebe. Auf Darstellungsebene verweist das Verhalten der Professoren auf die von Mulvey angeführte männliche Begehrensstruktur, hinsichtlich des *Bildraums* entfaltet sich ein ambivalentes Spannungsverhältnis, das eine geschlechtsspezifische Umdeutung erlaubt. Mulveys Idee vom patriarchalen Kino wird durch LEGALLY BLONDE eben nicht musealisiert bzw. feministische Positionen entpolitisiert, indem sie von der Populärkultur einverleibt werden, was ein gängiger Vorwurf gegenwärtiger Kritikerinnen ist, sondern vielmehr geht es um die Inszenierung von Repräsentanten eines schier ewig herrschenden Diskurses, der durch die gedeckte Farbgebung, den Glockenschlag und das sanfte Vogelgezwitscher als vergangen und nicht mehr zeitgemäß qualifiziert wird, und damit um die Notwendigkeit neuer Vorstellungsräume. Denn warum sollte Mode nicht Teil interdisziplinärer Forschung sein?

Differenz kommt hier in zweideutiger Form zum Ausdruck: zum einen durch die stereotype Zeichnung der Protagonistin als diskriminierende Abgrenzung im Sinne eines ‚Othering', zum anderen als Zeichen von Diversität. Indem das Video zwischendurch mit Szenen konfrontiert wird, in denen Elle (‚tatsächlich') für den LSAT (*Law School Admission Test*) lernt, verwebt die Bewerbungssequenz unterschiedliche Logiken miteinander. Zum einen können wir verfolgen, wie Elle als fleißige Studentin in der Bibliothek arbeitet, zum anderen repräsentiert das Video das Bild einer stereotypen Blondine. Neben dieser Kontrastmontage findet sich auch innerhalb der verschiedenen Szenen stets dieser Gegensatz veranschaulicht, etwa wenn Elle mit schmachtvollem Blick der Herde grölender, oben unbekleideter Jungs nachsieht, um ihre Augen dann wieder in das Buch zu richten; oder wenn ihre beiden Freundinnen ihr tägliches Workout-Programm absolvieren und währenddessen die Zeit stoppen für den Probetest.

Genau diese Gleichzeitigkeit von diametral entgegen gestellten Deutungsmöglichkeiten entfaltet in der Inszenierung von Elle als *Leinwand-Typus* ein nicht auflösbareres Spannungsverhältnis zwischen der Inszenierung stereotyper Geschlechterdifferenzen und vorhandenen Strukturen zuwiderlaufenden Vorstellungen. Der Film entzieht sich einem als ‚progressiv' versus ‚reaktionär' definierten Wertesystem und verweist auf diese unmöglich im Konkreten aufrechtzuerhaltenden Normierungen. Der Film inkorporiert nicht feministische Theorien, indem er sie als überholt ausstellt, sondern vielmehr macht er ihre Bedeutung erfahrbar und stellt identifikatorische Kategorien als relativ und fluide aus. In diesem Sinne ist es zu kurz gegriffen, Popkultur schlicht als gesellschaftlichen Seismographen zu betrachten, der Auskunft darüber gibt, wie es um den zeitgenössischen Feminismus bestellt ist.

2.1.5. Die kinematographische Repräsentation des Feminismus

Wenn es um das Bild der sterotypen Blondine geht, kommt man nicht umhin, sich mit Richard Dyers Ausführungen zum ‚dumb

blonde stereotype‘ auseinanderzusetzen, haben diese doch das filmwissenschaftliche Denken über Stereotype und Repräsentation stark geprägt. In der Auseinandersetzung mit Walter Lippmanns Buch *Public Opinion* (Lippmann 1956), konstatiert Dyer in seinem Aufsatz „The Role of Stereotypes“ (Dyer 1999), dass Stereotype in der Regel pejorativ verwendet würden, obgleich sie eine grundsätzliche Möglichkeit des Weltbezugs und damit einen Aspekt des Denkens und der Repräsentation darstellten. Deshalb gehe es vor allem darum zu untersuchen, *wie* sich diese durch wen, auf welche Weise und zu welchem Zweck konstituierten (ebd., 1). Stereotype fungierten als soziale Ordnungsprozesse und Möglichkeit, sich gemeinschaftlich auf eine Welt zu beziehen (ebd., 3). Daher seien Stereotype wie die ‚dumme Blondine‘ nicht einfach zu fassen, sondern erforderten das Wissen einer komplexen sozialen Struktur. Dyer zitiert Tessa Perkins:

> *‚[T]o refer ‚correctly‘ to someone as a ‚dumb blonde‘, and to understand what is meant by that, implies a great deal more than hair colour and intelligence. It refers immediately to her sex, which refers to her status in society, her relationship to men, her inability to behave or think rationally, and so on. In short, it implies knowledge of a complex social structure.‘ (Perkins zit. nach Dyer, ebd., 2)*

Während für Cavell die Differenz vor allem Vielfalt darstellt, wenn er erklärt, dass der *Leinwand-Typus* nicht die Ähnlichkeit mit Anderen kennzeichne, sondern das Getrenntsein, bedeutet Differenzierung für Dyer diskriminierende Abgrenzung im Sinne eines ‚Othering‘:

> *Stereotypes do not only, in concert with social types, map out the boundaries of acceptable and legitimate behaviour, they also insist on boundaries exactly at those points where in reality there are none. (Ebd., 5)*

Trotz der pejorativen Wirkung von Stereotypen kommt Dyer am Ende auf die notwendige Funktion von Kategorisierungsprozessen zu sprechen:

> *All societies need to have relatively stable boundaries and categories, but this stability can be achieved within a context that recognizes the relativity and uncertainty of concepts. Such a stability is, however, achieved only in a situation of real, as opposed to imposed, consensus. (Ebd.)*

LEGALLY BLONDE macht eben diese Relativität und Variabilität von Wertvorstellungen erfahrbar – eben genau mittels der Inszenierung von nicht aufrecht zu erhaltenden stereotypen Vorstellungen. In diesem Sinne erfüllt die Stereotypisierung jene Funktion, die auch Dyer in seinem bekannten Aufsatz „The Dumb Blonde Stereotype" anführt, nämlich die Dekonstruktion geschlechtsspezifischer Normen (vgl. Dyer 1979, 41ff.). Bemerkenswert ist allerdings, dass Weiblichkeit im gegenwärtigen Woman's Film als identifikatorischer Bezugspunkt bestehen bleibt. Genau dadurch realisiert sich der bedeutungsstiftende *Leinwand-Typus*, wie Cavell ihn konzipiert. Einerseits entzieht sich Elle permanent dem Bild der stereotypen Blondine, indem sie zugleich zu dem Bild quer verlaufende Logiken verkörpert, andererseits argumentiert und agiert die Figur innerhalb eines als ‚weiblich' ausgewiesenen Bezugssystems, wenn sie Kenntnisse der Modebranche als Expertinnenwissen ausweist und Pinkheit zu ihrem Lebensmotto macht. Genau darin gründet die Affektdramaturgie von LEGALLY BLONDE. Es geht nicht um eine psychologisch definierte Protagonistin, sondern um ein Spiel mit Einstellungen, das sich mit der Hauptfigur entfaltet. Urteile entpuppen sich als Vor-Urteile, Kategorien stellen sich als unabschließbar und unbegründbar dar.

So scheint LEGALLY BLONDE einerseits Positionen der feministischen Filmtheorie der 1970er und 1980er Jahre zu verabschieden, andererseits macht der Film ihre Bedeutung im Zeitalter des sogenannten Postfeminismus geltend. Die Schaulust von LEGALLY BLONDE resultiert nicht allein aus der mittlerweile unzählige Male

vollzogenen – und von Teresa de Lauretis kritisierten – Dekonstruktion weiblicher Geschlechtsidentität(en), sondern vor allem in der kinematographischen Erfahrung, dass die Kategorie ‚Frau‘ nichtsdestoweniger einen entscheidenden Bezugspunkt für die gesellschaftliche Verortung von Subjekten darstellt. Denn wie Butler schreibt: „Bevor die Repräsentation erweitert werden kann, muß man erst die Bedingungen erfüllen, die notwendig sind, um überhaupt Subjekt zu sein“ (Butler 1991, 16). Repräsentation und Produktion bzw. Konstruktion von Subjekten fallen zusammen. Problematisch ist dabei, dass dieser Produktionsprozess nicht als solcher gekennzeichnet ist, sondern dessen Effekt, die Repräsentation, als natürlich ausgewiesen wird. Somit erscheint etwa die Repräsentation von Frauen als ein Abbild einer bereits existierenden Gruppe.

Butler weist auf eben jenen machtpolitischen Mechanismus auch in der feministischen Auseinandersetzung hin:

> *Es genügt also nicht zu untersuchen, wie Frauen in Sprache und Politik vollständiger repräsentiert werden können. Die feministische Kritik muß auch begreifen, wie die Kategorie ‚Frau(en)‘, das Subjekt des Feminismus, gerade durch jene Machtstrukturen hervorgebracht und eingeschränkt wird, mittels derer das Ziel der Emanzipation erreicht werden soll. (Butler 1991, 17)*

Letztendlich stellt Butler die Konstitution eines feministischen Subjekts grundsätzlich infrage, was ihr heftige Kritik vieler Feministinnen eingebracht hat. Butler schreibt:

> *Möglicherweise eröffnet sich gerade zum gegenwärtigen Zeitpunkt der Kulturpolitik – in einer Epoche, die von einigen ‚postfeministisch‘ genannt wird – die Möglichkeit, aus feministischer Perspektive über den Zwang nachzudenken, ein Subjekt des Feminismus zu konstruieren. (Ebd., 21)*

Entsprechend hinterfragt Butler die Kategorie ‚Frau' als identifikatorischen Bezugspunkt und gemeinsame politische Ausgangsposition und fordert eine

> *neue Form feministischer Politik [...], eine Politik, die die veränderlichen Konstruktionen von Identität als methodische und normative Voraussetzung begreift, wenn nicht gar als politisches Ziel anstrebt. (Ebd.)*

LEGALLY BLONDE führt meines Erachtens die politische Debatte um die Repräsentation von Subjekten fort und problematisiert das Verhältnis zwischen der angestrebten Emanzipation des Subjekts und seinen gesellschaftspolitischen Bedingungen. Damit stellt sich die Frage nach einem Ort der Kritik, wenn davon ausgegangen wird, dass die sozialen Bedingungen ohnehin rein patriarchalisch hergestellt werden. Oder wie es Monique Wittig auf den Punkt bringt: Wenn Frauen allein über das Geschlecht definiert werden bzw. nur als sexualisierte Wesen und diese Ebene wegfällt bzw. abgeschafft würde, dann löste man folglich auch die Kategorie ‚Frau' und damit ‚sich selbst' auf (Wittig 1992 [1980]). Aus feministischer Sicht gilt es demnach, ‚sich' einerseits als Subjekt sicht- und hörbar zu machen und andererseits die spezifischen politischen und kulturellen Bedingungen der (möglichen) Hervorbringung kritisch zu analysieren. „Vielleicht stellt sich heraus", so Butler, „daß die Repräsentation als Ziel des Feminismus nur dann sinnvoll ist, wenn das Subjekt ‚Frau(en)' nirgendwo vorausgesetzt wird." (Butler 1999, 22)

Der ‚gegenwärtige Woman's Film' verhält sich im Fall von LEGALLY BLONDE zu dieser Problematik, indem er einerseits die Kategorie ‚Frau' als kollektiven Bezugspunkt konstituiert und andererseits die Definition von ‚Frau-Sein' als variabel und äußerst verschieden ausstellt. ‚Frau' dient dabei eben nicht als identifikatorischer Bezugspunkt, zu dem man sich in bekennender, affirmativer Weise verhalten muss. Vielmehr aktualisiert sich in der herausgearbeiteten Erfahrungsmodalität eine Form von Weiblichkeit, die – gewissermaßen unabhängig von Geschlechtlichkeit, genau-

er fern eines dichotomen Geschlechtsverständnisses – als emanzipatorisch empfunden wird. Damit spricht der Film sich gegen (die von Butler kritisierten) vergemeinschaftenden Identitätskonzepte aus, welche oftmals als notwendige Basis von Solidarität und Kollektivität verstanden werden. LEGALLY BLONDE hinterfragt vielmehr die politische Position, der zufolge es eine universale, einzigartige Weiblichkeit gibt, indem er gesellschaftliche Zuschreibungen als ursprungslos und performativ erfahrbar macht.

Anders als beim Horrorfilm, wo sich, wie Rhona J. Berenstein schreibt, hinter der Maske des Monsters eine Schönheit verberge (Berenstein 1997, 233), oder im Gegensatz zum Film Noir, der die Frau nach Doane als unheimliches Wesen zeichne (Doane 1991, 1), macht LEGALLY BLONDE erfahrbar, dass es kein Dahinter, keinen auffindbaren Ursprung gibt, dass Gender performativ ist, „‚in the sense that it constitutes as an effect the very subject it appears to express‘“ (Butler zit. nach Berenstein 1997, 248).

Somit wendet sich der Film sowohl gegen die feministische essentialistische Identitäts- und Repräsentationspolitik, die vor allem der *Second Wave* zugeschrieben wird und für ihre Homogenität und Exklusion stark kritisiert wurde, als auch gegen die Kategorie ‚Frau‘ als abstrakte Differenzierung zur Verfestigung patriarchaler Machtstrukturen. Gleichzeitig feiert der Film Weiblichkeit als Identität und zeichnet weiblich konnotierte Attribute wie Schönheit, Intuition und Empathie aus.

Genau in dieser irritierend-widersprüchlichen Inszenierungsweise entfaltet sich die Mehrdeutigkeit von Differenzierungen, die sowohl oppressiven Strukturen geschuldet sein können als auch politische Strategien von Gruppen darstellen, die sich solidarisieren und gegen herrschende Machtverhältnisse angehen möchten.[31] So wie für Cavell gerade die Differenz zu Anderen eine Loslösung von stereotypen Zuschreibungen und die Anerkennung von Individuen, im Sinne von Vielstimmigkeit bedeutet, rückt Dyer die diskriminierende Dimension von Unterschei-

[31] Vgl. hierzu meine Ausführungen in der Einleitung.

dungen, im Sinne von Andersartigkeit, in den Vordergrund. Beide Dimensionen finden sich in LEGALLY BLONDE wieder.

Durch die ambivalente Inszenierung wird man als einzelne Zuschauerin (und nicht als Publikum) angesprochen, da man sich permanent in der Rolle der Richterin wiederfindet und sich keiner vorherrschenden, allgemeinen Meinung anschließen kann. Die Protagonistin verkörpert verschiedene Einstellungen, zu denen man sich unterschiedlich positionieren kann, sowohl distanziert als auch identifikatorisch bzw. ablehnend und/oder zustimmend.

Die *emanzipatorische Erfahrungsmodalität* gründet einerseits in einer überschwänglichen Affirmation von ‚Frau-Sein' und bezieht sich damit auf die Identifikationskategorie ‚Frau' und andererseits in der Loslösung von vorherrschenden Vorstellungen. Die vielseitige Lust an der audiovisuellen Inszenierung derart expliziter Weiblichkeit ließe sich als Möglichkeit interpretieren, sich einer temporären kollektiven Identität zu verschreiben, ohne ein politisches Manifest zu unterzeichnen.[32] In diesem Sinn lässt sich LEGALLY BLONDE als postfeministisch klassifizieren (und nichtsdestoweniger als Symptom eines „neoliberalen Geschlechterregimes" kritisieren).

Obwohl der Film die Kategorie ‚Frau' als konstruiert ausstellt, etabliert er sie als entscheidenden Bezugspunkt. Damit konzipiert er einen *Modus des „Undoing Gender"*, der darauf abzielt, sich als *eine* Frau und nicht als *die* Frau wahrzunehmen[33] – unabhängig

[32] Kai van Eikels spricht in diesem Zusammenhang von notwendigen neuen Vorstellungen von Kollektivität und Gemeinschaft, die etwa das Publikum nicht als „eine bestimmte Menge von Leuten" fassen, sondern eher als „Zustand kollektiver Anwesenheit". In seinem Buch *Die Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie* versucht er, die Möglichkeit von Politik über konkrete (temporäre) Handlungsmöglichkeiten zu definieren und spricht sich damit gegen vergemeinschaftlichende Identitätskonzepte aus, welche oftmals als notwendige Basis von Solidarität und Kollektivität begriffen werden (vgl. van Eikels 2012, 23).

[33] Dieses Spannungsverhältnis ließe sich auch als jenes zwischen allgemeiner Repräsentation und konkretem Subjekt beschreiben, welches Teresa de Lauretis als das Verhältnis zwischen *der* Frau und Frau*en* analysiert und durch den Film als unauflösbar erfahren wird. De Lauretis schreibt: „By ‚woman' I mean a fictional

vom ‚tatsächlichen' Geschlecht der Zuschauerin. Der Film beschreibt, wie Elle – ebenso wenig wie die anderen Frauenfiguren – nicht *jede* Blondine verkörpert und zeigt, dass es ohnehin nicht *die* Blondine gibt.

2.2. ERIN BROCKOVICH – „No, I'm not a lawyer."

Auch ERIN BROCKOVICH erzählt eine Erfolgsgeschichte, nämlich jene einer ehemaligen Schönheitskönigin und alleinerziehenden Mutter dreier Kinder aus der Unterschicht, die Stufe für Stufe die Leiter des Erfolgs erklimmt. Wie Reese Witherspoon in LEGALLY BLONDE spielt auch Julia Roberts eine Frau, die völlig unverhofft zur Staranwältin wird, da sie ihren Prinzipien treu bleibt. So inszeniert auch ERIN BROCKOVICH keine Entwicklung eines Charakters, sondern ein spezifisches Verhältnis von Zuschauerin und Hauptfigur, das sich als *Modus des „Undoing Gender"* beschreiben lässt. Erins Aufstieg gründet nämlich weniger in der Protagonistin selbst, in deren ‚Weiterentwicklung', sondern in einer Odyssee von Überzeugungsarbeit – sowohl des diegetischen Publikums bzw. Umfelds als auch der Filmzuschauerin. In diesem Sinne realisiert sich die *emanzipatorische Erfahrungsmodalität*, die sich mit ERIN BROCKOVICH verbindet, nicht nur durch ein Handlungsprogramm der Hauptfigur, sondern ebenso durch die im Laufe des Films sich transformierende Einstellung der Zuschauerin zu dieser. Anhand des Films verdeutliche ich, dass den gegenwärtigen Woman's Film ein Figurentypus auszeichnet, der als Inszenierung eines Verhältnisses erfahrbar wird, nicht aber als psychologisch beschreibbare Person.

---

construct, a distillate from diverse but congruent discourses dominant in Western cultures (critical and scientific, literary or juridical discourses), which works as both their vanishing point and their specific condition of existence. […] By women on the other hand, I will mean the real historical beings who cannot as yet be denied outside of those discursive formations, but whose material existence is nonetheless certain, and the very condition of this book." (de Lauretis 1984, 5)

Während ich in der Analyse von LEGALLY BLONDE anhand einzelner Sequenzen gezeigt habe, wie sich Weiblichkeit als Bildlichkeit in der ästhetischen Erfahrung konstituiert und auf welche Weise eine ambivalente Haltung gegenüber der Protagonistin grundsätzlich das *Zuschauerinnengefühl* bestimmt, werde ich anhand von ERIN BROCKOVICH erläutern, wie sich die Affektdramaturgie in der gesamten Dauer des Films realisiert und sich die Einstellung der Zuschauerin transformiert.

Ähnlich wie in LEGALLY BLONDE ist diese Veränderung zurückzuführen auf die insistierende Wiederholung von Irritationsmomenten – wenngleich auf ganz andere Weise. Während ich im vorangegangenen Kapitel beschrieben habe, wie sich der *Leinwand-Typus* zwischen der permanenten Aufrufung und gleichzeitigen Enttäuschung von Stereotypen entfaltet und somit den Prozess des Vor-Urteilens inszeniert, werde ich im Folgenden darüber hinaus untersuchen, wie sich das Verhältnis zwischen den Kategorien *sex* und *gender* beschrieben findet. Denn der *Modus des „Undoing Gender"* in ERIN BROCKOVICH zielt darauf ab, die Trennung des sozialen Geschlechts von einem biologischen Geschlecht als überraschend möglich zu begreifen, wenn nicht gar zudem die Kategorien selbst in ihrer Aussagekraft zu hinterfragen.

Der Film erzählt u.a. die Geschichte einer Frau, die versucht, irgendwie ihre Familie über Wasser zu halten. Über einen Job als Assistentin in einem Anwaltsbüro stößt sie auf einen Giftmüllskandal, dessen Aufdeckung und öffentliche Verurteilung sie zu ihrem persönlichen Anliegen macht. Als eine Art Privatdetektivin versucht sie, die Täter vor Gericht zu bringen. Durch mühsamste Kleinarbeit – sie muss die Unterschriften aller betroffenen Anwohnerinnen Hinkleys gegen das schuldige Unternehmen *Pacific Gas and Electric* sammeln – gewinnt sie schließlich den Fall und erstreitet eine riesige Summe Schadenersatz. Bis zum Schluss muss sie dabei fortwährend gegen Vorurteile bzw. Verurteilungen ankämpfen – seitens der Kolleginnen und ihres Chefs und ebenfalls seitens des Filmpublikums. Denn ihre Erscheinung,

die knappen Röcke, die engen, weit ausgeschnittenen Blusen, ihr aufbrausendes Gemüt und ihre vulgäre Ausdrucksweise zeichnen alles andere als das Bild einer Staranwältin.

2.2.1. Unübersetzbare (Bild-)Logiken

Gleich mit der ersten Sequenz (0:00:50–0:07:18), die sich in zwei Szenen unterteilt, skizziert der Film ein mehrdeutiges Bild einer Figur, die auf allen Ebenen zu scheitern scheint. ERIN BROCKOVICH beginnt mit einem Jobinterview. Ein schwarzes Tableau mit weißer Schrift erscheint: „This film is based on a true story", ist zu lesen.[34] Dann konstatiert eine männliche Stimme aus dem Off: „You have no medical training." „No", bestätigt eine weibliche Stimme, deren zugehöriger Körper durch eine portraitgroße Aufnahme Julia Roberts alsdann präsentiert wird. Eine deutlich blond gefärbte Mähne, blau geschminkte Augen und bunte Spaghettiträger, unter denen die Spitzen eines BHs hervorgucken, konturieren das Bild einer Frau, das im deutlichen Kontrast zu der Erscheinung des dezent und professionell gekleideten Arztes steht, der ihr gegenüber sitzt. Zugleich erkennen wir das makellose Star-Gesicht von Julia Roberts, das auf eine außerdiegetische Welt, Hollywood, verweist. Zum einen sehen wir also eine Frau im Interview, zum anderen erkennen wir Julia Roberts als einen der größten Stars Hollywoods wieder. Außerdem sitzt *Pretty Woman* vor uns, die Rolle, die Roberts 1990 den Durchbruch verschaffte und die seitdem untrennbar mit der Schauspielerin, im Sinne Cavells *Leinwand-Typus*, verknüpft ist und als fester Bestandteil zum gegenwärtigen Kino gehört. Wir sehen Julia Roberts alias *Pretty Woman*, wie sie Erin Brockovich gibt.

Wenn die Kamera durch einen *jumpcut* von der Portraitaufnahme in die nächst größere Einstellung, eine Halbtotale, wechselt, markiert die Bewegung eines Bewerbungsbogens in der unteren

[34] Tatsächlich basiert der Film auf einer realen Geschichte, die ‚echte' Erin Brockovich taucht als Kellnerin in einer Szene auf.

linken Bildecke die Position eines Gegenübers, der allerdings immer noch nicht zu sehen ist. Die zuvor gezeigten Einstellungen werden nun als gesehene hervorgehoben, der Blick *auf* Julia Roberts rückt in den Vordergrund und unsere eigene Zuschauerinnenposition wird als eine blickende ausgestellt.

Zwei Pole bestimmen nun den *Bildraum*, das Sehen und das Angesehen-Werden (im Sinne Mulveys *to-be-looked-at-ness*). Während der Interviewer, der sich nach einer weiteren kurzen Portraiteinstellung der Bewerberin nun endlich in weißem Kittel, Brille und Krawatte zeigt und dessen Stimme nun *entakusmatisiert*, d.h. visualisiert wird (vgl. Chion 1996), durch seine Position direkt vor den weißen Lamellen eines Fensters und der monochromen *mise en scène* flächig erscheint, unterstreicht der Gegenschuss auf die Protagonistin durch die Tiefenschärfe eine Körperlichkeit, die das Aussehen der Schauspielerin hervorstechen lässt. Zwei Bildqualitäten werden hier als geschlechtsspezifisch gegenübergestellt: die einer abstrakten Männlichkeit und jene einer materiellen Weiblichkeit.[35]

Auch auf der Dialogebene zeigen sich zwei gegensätzliche Welten. Was sich auf der Seite des Interviewers als abstrakt und institutionell äußert, da er mit den gleichfarbigen Räumlichkeiten zu verschmelzen scheint und körperlich kaum wahrnehmbar ist, erscheint auf der Seite der Interviewten als konkret und individuell. Aufgrund dieser konträren Inszenierung wird eine einfache Frage zu einem Übersetzungsproblem. Wenn der als Arzt ausgewiesene Mann von der geforderten medizinischen Ausbildung wissen will (es handelt sich also um eine Assistentinnenstelle, so soll die Zuschauerin mutmaßen), erzählt Julia Roberts von der intensiven Pflege ihrer Kinder – und von der gescheiterten Bezie-

[35] Vgl. etwa Kaja Silverman zur – im Gegensatz zur männlichen stets verkörperlichten – weiblichen Stimme (Silverman 1988) und Michel Chion zum akusmatischen, entkörperlichten Wesen, das für ihn vor allem männlich ist (Chion 1996). Auf die Abstraktion als spezifisches Charakteristikum des männlichen Blicks verweist auch Gertrud Koch, die das männliche Blickregime mit der Logik der Tausch- und Warenwelt verbindet (vgl. Koch 1989 [1980], 137ff.).

hung mit ihrem Ex-Mann. Was im Konkreten durchaus als qualifizierende Ausbildung beschrieben werden kann, liest sich durch die Brille des Arztes, des institutionellen, männlichen Repräsentanten, so stellt es der Film dar, als reine Privatsache und unzureichende medizinische Erfahrung. Die Frau findet sich aus dieser Perspektive als typisch mangelhaftes Wesen beschrieben. Ähnlich wie in einem Schiedsgericht kommt der Zuschauerin in dieser Szene eine dritte Position zu, die zwischen den zwei miteinander unvereinbaren Welten vermitteln soll – eine Aufgabe, die so sinnlos wie notwendig erscheint. Einerseits beziehen sich beide Seiten auf ein und dasselbe, nämlich auf die medizinische Ausbildung, und andererseits stellt der Film das Übersetzungsproblem als unlösbar dar. So sind beide Reaktionen verständlich: die sich unnötiger-, aber verständlicherweise abzeichnende Absage des Arztes, denn letztendlich war eine andere Form von Antwort und Rhetorik (weniger von Qualifikation) gefragt, als auch die Enttäuschung der Bewerberin. Ähnlich wie in LEGALLY BLONDE prallen in dieser Szene zwei diametral entgegengestellte Logiken aufeinander: ein sich nach institutionellen Regeln richtendes abstraktes (männliches) Regime und die soziale Realität von (weiblichen) Subjekten. Der Standpunkt der Zuschauerin ist gespalten.

2.2.2. Pretty Woman und der Leinwand-Typus

Neben diesen beiden Bildlogiken führt der Film durch die Besetzung der Hauptrolle mit Julia Roberts eine weitere Dimension der Wahrnehmung ein. Dadurch überlappen sich verschiedene Ebenen der filmischen Darstellung: Zum einen erleben wir Julia Roberts als *Leinwand-Typus* der *Pretty Woman*, da sich die Schauspielerin aufgrund ihrer unverkennbaren Physiognomie und Mimik, des breiten Lächelns, der schlanken Figur, der langen Beine und auch aufgrund des knappen Kostüms nicht von der Rolle trennen lässt, die sie vor rund zwanzig Jahren berühmt gemacht hat. Diese Dimension zeigt sich insbesondere am Ende der Szene, als sich das Scheitern des Bewerbungsgesprächs abzeich-

net. Plötzlich verschwindet das überdimensionale Lächeln, hört das Minenspiel auf, stoppen die Erklärungsversuche ihrer (eben durchaus) entsprechenden Qualifikationen. Das Schauspiel weicht der Präsentation der Darstellerin, Julia Roberts. Ebenso abrupt wie Roberts die Rolle der fürsorglichen, verantwortungsvollen Mutter ablegt, beendet der Film die Bewerbungsszene und setzt mit dem Vorspann ein.

Dass es sich im Grunde tatsächlich um *Pretty Woman* handelt, die sich als Arzthelferin versuchen wollte, bestätigt sich in der darauffolgenden Szene. Zigarette rauchend lehnt Roberts an einer Hauswand, während in weißen Lettern „Julia Roberts" zu lesen ist. Die Kamera gleitet an ihr herunter, beginnend bei Sonnenbrille und Mähne, die im milden Sonnenlicht rot erscheint, fortschreitend über ihre Jeansjacke, den Minirock und über die nackten Beine bis zu den High Heels. „Erin Brockovich" erscheint.

Pretty Woman wird als ästhetische Figur, als *Leinwand-Typus* im Cavell'schen Sinne inszeniert. Auch in ERIN BROCKOVICH verkörpert Roberts die soziale Rolle der Prostituierten auf eine ihr ganz eigene Weise. Das Spannungsverhältnis zwischen stereotypen Zuschreibungen und individueller Performance entfaltet sich allerdings auf andere Art als zuvor. Während die Protagonistin 1990 eine Entwicklung durchläuft und von einem Aschenbrödel zur Prinzessin wird, ist es nun die Haltung der Zuschauerin, die sich im Laufe des Films verändert. Inwiefern die verschiedenen Dimensionen der Hauptfigur (Julia Roberts, *Pretty Woman*, Erin Brockovich) in ihrer Gesamtheit den *Leinwand-Typus* konstituieren, ist eine interessante Frage. Dass die Figurenkonzeption in ERIN BROCKOVICH anders als in LEGALLY BLONDE funktioniert, liegt nicht zuletzt daran, dass die Rolle der *Pretty Woman* bereits existiert und Julia Roberts schon lange ein Star ist, wohingegen Reese Witherspoon die Figur Elle durch LEGALLY BLONDE erst hervorbringt und sie mit dem Film ihren Durchbruch feierte. Es scheint ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen der Hervorbringung neuer Stars und der Konzeption des genrekonstituierenden *Leinwand-Typus* zu bestehen.

2.2.3. Plurale Perspektiven

Die in der ersten Szene inszenierte ästhetische Konfrontation Erin Brockovichs mit ihrer Umgebung setzt sich in der nächsten Szene fort. Mitten auf einer Kreuzung wird sie kurz nach dem Bewerbungsgespräch von einem Jaguar wortwörtlich aus dem Weg geräumt. Aus der rechten Seite des Kaders schießt ein schwarzer Wagen hervor und drängt sie von der Bildfläche. Als Julia Roberts darauffolgend vor Gericht erscheint, werden wir mit einer ähnlichen Situation wie zuvor konfrontiert. Allerdings erleben wir nun multiple Perspektiven. Zudem sitzen wir tatsächlich in einem Gerichtssaal.

Im Zeugenstand erklärt Erin, wieder in portraithafter Aufnahme, was sich in der zuvor gesehenen Szene zugetragen hat. Während sie, in sichtbarer Halskrause, von dem Unfall und den Folgeschäden berichtet, schneidet der Film aus verschiedenen Perspektiven auf ihre Aussage: zunächst in einer Totalen, die als *establishing shot* des Gerichtssaals fungiert, dann in einer Halbtotalen, aus der Sicht der Geschworenen, und schließlich in portraithaften Aufnahmen, in beidseitigem Profil. Dadurch wird die Situation eines kreuzfeuerähnlichen Verhörs in Szene gesetzt und die Multiperspektivität des Filmpublikums auf die Protagonistin metaphorisch erfahrbar. Zugleich wird diese als Objekt und Subjekt von Wahrnehmung (auch aus ihrer Sicht zeigt der Film die Anwesenden im Saal) ins Zentrum des Gerichtsprozesses gerückt. Die solcherart inszenierte Wahrnehmung wird als spezifische Perspektive erfahrbar.

Als Erin Brockovich selbstverständlich erklärt, ja, sie habe mehr als einen, nämlich zwei Ex-Männer, wird klar, dass der Fall für sie verloren ist. Denn bis zu diesem Moment waren multiple Perspektiven möglich, auch die der fürsorglichen Mutter. Nun zeichnet sich das Bild einer Prostituierten, *Pretty Woman*, ab, als dränge die filmische Vergangenheit an die Oberfläche. Die Gesichter der Geschworenen verziehen sich. Als der Verteidiger des angeklagten Autofahrers, wieder ein Arzt, sie daraufhin zu provo-

zieren beginnt, ruft sie: „That asshole smashed in my fucking neck!" Dadurch fällt sie gewissermaßen selbst ihr Urteil. Während sie als verantwortungsvolle Mutter das innerdiegetische wie das außerfilmische Publikum auf ihrer Seite hatte, so zeigen es die Aufnahmen der Gesichter, vor allem die ihres Anwalts, entspricht sie nun genau den Unterstellungen des Verteidigers: Nämlich, dass sie mit zwei Ex-Männern, drei Kindern und 15.000 Dollar Schulden eine ziemlich verzweifelte Frau sein muss, für die ein Unfall mit einem Notarzt ein gefundenes Fressen sei. Damit realisiert der Film die Argumentation des Verteidigers als Empfinden der Zuschauerin, die wider besseres Wissen, denn schließlich war man Zeugin des Unfalls, nun dessen Perspektive teilt. Zugleich nimmt man eine dritte Perspektive ein, eine, die um Deutungshoheit ringende Sichtweisen umfasst. Der Film entfaltet eine heterodiegetische Narration.

Erneut werden wir Zeugin, wie zwei Welten aufeinander prallen und wie die subjektgebundene Perspektive Bedeutung und Sachverhalt bestimmt bzw. es eine eindeutige, d.h. rein objektive, allgemeingültige Sichtweise nicht geben kann. So kann auch das Bild der verzweifelten Mutter für und gegen die Protagonistin gewendet werden. Es kann Mitgefühl für die Klägerin auslösen, wenn es um den Kampf einer mittellosen Frau gegen einen gestandenen Arzt geht, oder Antipathie, wenn diese sich scheinbar keinerlei moralischen Werten und Anstandsregeln verpflichtet fühlt. Beide Dimensionen bestimmen das *Zuschauerinnengefühl* im Film. Letztendlich geht hier die Argumentation (des Verteidigers) dem Urteil voran.

Der Auftritt stellt sich als mehrdeutig dar. Zum einen verweisen das aus der üblichen, sie umgebenden, grau-schwarzen Kleiderordnung hervorstechende Kostüm (das eng anliegende weiße Minikleid mit Körbchen und roten, knalligen Blüten) und ihre laute Reaktion auf eine der Diegese von ERIN BROCKOVICH grundsätzlich verschiedene Welt, nämlich auf das Leben von *Pretty Woman*; zum anderen vermittelt das Scheitern aufgrund des zuvor bezeugten Unfalls abermals, wie in der ersten Szene, ein Mitgefühl

für die Hauptfigur und ein Unrechtsgefühl gegenüber höheren Instanzen. Zugleich macht die multiperspektivische Inszenierung das Urteil des Gerichts sowie die Enttäuschung und Wut der Klägerin, wie zuvor in der Bewerbungsszene, nachvollziehbar. Denn durch die dritte Perspektive auf die zwei sich jeweils ausschließenden, miteinander konkurrierenden Sichtweisen wird eine plurale Perspektivität deutlich. Wir erkennen (an), dass beide Sichtweisen nebeneinander existieren können und trotzdem unvereinbar bleiben. Es ist diese Position, die das Verhältnis der Zuschauerin zur Protagonistin bestimmt und im Laufe des Films immer deutlicher wird, obgleich sich die Hauptfigur in keiner Weise verändert.

Gertrud Koch schreibt bezüglich der Diskussion um das identifikatorische Verhältnis zwischen Zuschauerin und Film: „Ich halte allerdings dafür, daß sich in solchen Ansprüchen (Empathie/Identifikation) an Literatur und Kunst ein naiver Unmittelbarkeitsglauben verbirgt, der von der regressiven Sehnsucht zeugt, in andren zu verschmelzen, anstatt die andren als von sich verschiedene zu begreifen, in Literatur also gerade die Erfahrung als fremde zu machen, als Facettierung und nicht Spiegelung der eigenen Identität." (Koch 1989 [1980], 47) Die von ERIN BROCKOVICH inszenierte Multiperspektivität ist auch in diesem Sinne zu begreifen. Das heißt, es gilt vor allem, die Protagonistin als von sich verschieden anzuerkennen. Gleichwohl zeichnet sich die emanzipatorische Erfahrungsmodalität auch dadurch aus, dass wir gemeinsam mit der Heldin den Siegeszug gegen das Unternehmen führen.

Wenn es also darum geht, den fulminanten Aufstieg von Erin Brockovich filmästhetisch nachzuvollziehen, gilt es, die Perspektive des Publikums auf die Hauptfigur zu untersuchen. Ich denke, dass sich die *emanzipatorische Erfahrungsmodalität* genau in dieser Multiperspektivität hinsichtlich der Protagonistin gründet. Indem Julia Roberts alias *Pretty Woman* alias Erin Brockovich die Zuschauerin ständig mit unabschließbaren Kategorisierungen bzw. Verurteilungen konfrontiert, entwickelt sich ein Perspekti-

venstreit, der sich schlussendlich zugunsten der Protagonistin entscheidet. Auf diese Weise, des (An)Erkennens der Unvereinbarkeit bzw. der Existenz verschiedener Perspektiven und der gleichzeitigen Positionierung für Erin Brockovich, realisiert sich der Erfolg der Protagonistin als *Zuschauerinnengefühl*.

2.2.4. Insistierende Irritationen

Innerdiegetisch lässt der Aufstieg Erin Brockovichs sich damit begründen, dass sie es schafft, im Laufe des Films genügend Unterschriften der von der Vergiftung betroffenen Anwohnerinnen Hinkleys zu sammeln und so das verantwortliche Unternehmen auf die Anklagebank zu bringen – obgleich dieser Gerichtsprozess nie zu sehen sein wird. Auf der Ebene ästhetischer Bildgestaltung stellt sich die Erfolgsgeschichte komplexer dar, auch hinsichtlich der inszenierten Geschlechtlichkeit, wie eingangs angedeutet. Denn das durch Betonung von Brüsten und Beinen sexualisierte Aussehen Julia Roberts – wenngleich dies eben auch auf die Figur der *Pretty Woman* zurückzuführen und nicht unabhängig von dieser genreästhetischen Dimension zu betrachten ist – spielt eine explizite Rolle in dem Film, für die Filmerfahrung ebenso wie für die Narration: Etwa wenn Erin Brockovich ihrem Chef[36] erklärt, welche Mittel sie einsetzen wird, um an die entscheidenden Akten zu kommen („They're called boobs, Ed."), oder sie ihrer neuen, verhassten Partnerin und juridischen Repräsentantin aus der Großstadt berichtet, durch zahlreiche Blowjobs an die Unterschriften gelangt zu sein.

Durch den gesamten Film schreitet Julia Roberts in High Heels und Minirock. Permanent ruft das derart als *Pretty Woman*

[36] Ihren Chef, Ed Masry (Albert Finney), hatte sie für den Unfall als Anwalt beauftragt. Da dieser nicht den Fall für sie entscheiden konnte, hat sie ihn dazu gebracht, sie als Assistentin einzustellen. Dabei ist nicht zu entscheiden, ob sie als alleinstehende Mutter an seine moralischen Gefühle appellierte oder als (ehemalige) Prostituierte ihn zur Zahlung nötigte. Im Laufe des Films arbeitet sie sich hoch und wird zu seiner wichtigsten Mitarbeiterin und Partnerin.

inszenierte Bild die Vorstellung auf, Erin Brockovich schlafe sich hoch. Das Gegenteil ist allerdings der Fall, selbst wenn der Film fortwährend dieses Vorurteil aufruft. Beispielsweise zeigt der Film tatsächlich, wie sich die Protagonistin mit Hilfe ihres Dekolletés Zugang zu dem Firmenarchiv verschafft, als sie mit dem Angestellten flirtet, andererseits entspricht ihre Erklärung, dass sie sich für die Unterschriften prostituiert habe, nicht der narrativen Wahrheit. Ähnlich wie in LEGALLY BLONDE evoziert der Film ständig stereotype Erwartungen, um sie zu enttäuschen und sie – trotz des Erscheinungsbilds der Protagonistin – als völlig absurd und dennoch nicht unbegründet auszustellen. Allerdings werden sie nicht wie bei Elle übererfüllt, sondern laufen im Gegenteil ins Leere.

Indem der Film den Aufstieg Erin Brockovichs als Odyssee erfahrbar macht, wird ihr Erfolg als Resultat von Blut und Schweiß verständlich, d.h. als Ergebnis harter Arbeit. Wortwörtlich durchkämmt sie den gesamten *Handlungsraum*, horizontal wie vertikal: Sie klettert über Zäune, fährt ewig durch einsame Landstriche und steigt hinab in einen Tümpel. Einerseits dominiert das sexualisierte Aussehen von Julia Roberts den Film, andererseits zeigt der Fortgang der Geschichte, dass es ihre Handlungen sind, die zum erfolgreichen Abschluss des Gerichtsprozesses führen.

Auf der Ebene der Narration gründet der Erfolg der Protagonistin in der Dank detektivischer Detailarbeit geglückten Sammelklage. Als Filmerfahrung realisiert er sich durch die unveränderliche ästhetische Präsenz der Hauptfigur und das unaufhörliche Wiederholen der einzelnen Unterschriftenaktionen. Aus dieser Perspektive gründet ihr Erfolg wortwörtlich im Klinkenputzen. Im Laufe der Handlung gewinnt die Heldin auch ästhetisch die Oberhand. Nachdem sie anfangs wie aus einer anderen Welt bzw. einem anderen Film als völlig fehl am Platz bzw. in der Diegese inszeniert wird, erobert sie in der Dauer der Wahrnehmung den *Bildraum*.

Beide bereits in der ersten Szene eingeführten Logiken bringt die letzte Sequenz des Films (1:57:18–2:01:35) in ihrer Unverein-

barkeit auf den Punkt. Nachdem sie die spektakuläre Sammelklage (die Bedeutung dieses Wortes, das aufwendige Sammeln der Unterschriften durch mühsame Überzeugungsarbeit, wird hier am eigenen Leib erfahrbar) gegen das milliardenschwere Unternehmen gewonnen haben, sitzt Julia Roberts wieder oder vielmehr noch immer in einem korsettartigen Kostüm in der Chefetage der neuen Kanzlei. Anders als in dem Film PRETTY WOMAN, in dem sich Julia Roberts von der Prostituierten zur Dame entwickelt, durch die entsprechenden Gesten und Kleidung, und damit einen gesellschaftlichen Aufstieg vollzieht, bleibt Erin Brockovich bis zur letzten Einstellung ihren Prinzipien treu, d.h. es verändert sich weder ihr Ausdruck noch ihr Aussehen.

Doch obgleich wir in der Dauer der Rezeption miterlebt haben, wie steinig der Weg nach oben war, möchte man bis zum Schluss seinen Augen nicht trauen und Einspruch erheben. Gleichzeitig überzeugt uns der Film von der möglichen Gleichzeitigkeit der bis dahin widerstreitenden Perspektiven, denn Erin Brockovich hat den Fall allen Widerständen und Vorurteilen zum Trotz gewinnen können und die Spitze des Erfolgs erklommen. Wie in LEGALLY BLONDE ist es die Einstellung der Zuschauerin, die ERIN BROCKOVICH transformiert. Weder wird die Hauptfigur auf irgendeine Art individueller oder entwickelt sich, im Sinne eines Charakters, noch wird der erste Eindruck von der Protagonistin aufgehoben. Die *emanzipatorische Erfahrungsmodalität* gründet genau in diesem Einstellungswechsel seitens der Zuschauerin, selbst wenn die Bilder bis zuletzt irritieren. Doch durch das permanente Insistieren der oben beschriebenen Perspektiven mittels der Hauptfigur weicht das anfängliche Unbehagen Stück für Stück im Laufe des Films. Erst mit dem letzten Bild und mit dem erfolgreichen Abschluss des Falls, der Beförderung und dem Dank der Anwohnerinnen Hinkleys, stellt sich das ambivalente Verhältnis zu Erin Brockovich als aushaltbar heraus. Genau dieses bis zum Ende währende Insistieren der widerstreitenden Logiken konstituiert den *Modus des „Undoing Gender"*, der sich entlang

des *Leinwand-Typus* der *Pretty Woman* als paradoxe Filmerfahrung entfaltet.

2.2.5. *sex* und *gender*

Zwar denke ich, dass sich ERIN BROCKOVICH weniger explizit auf feministische Motive und Paradigmen bezieht bzw. beziehen lässt als LEGALLY BLONDE, doch bietet die theoretische Auseinandersetzung mit geschlechtsspezifischen Identitätskonstruktionen und den Kategorien *sex* und *gender* eine Möglichkeit, die Ambivalenz der Hauptfigur näher zu untersuchen. Ich gehe davon aus, dass das Spannungsfeld zwischen permanentem Aus-dem-Rahmen-Fallen, fortwährender Inkompatibilität und gleichzeitiger insistierend-irritierender ästhetischer Präsenz der Hauptfigur als Kritik vorherrschender Vorstellungen der beschriebenen Relation von *sex* und *gender* erfahrbar wird.

Die Unterscheidung zwischen *sex* und *gender* differenziert zwischen einem biologischen, anatomischen Geschlecht, das sich an der Reproduktion ausrichtet, und einem sozialen Geschlecht, das die sozial und kulturell konstruierte Geschlechtlichkeit eines Individuums fasst. Das Begriffspaar *sex* und *gender* ermöglicht die Erforschung von Geschlechterrollen, Geschlechtsidentitäten und Geschlechterverhältnissen als soziale, politische und kulturelle Prozesse und damit die unterschiedlichen Bedeutungen und Funktionen von Differenzierungen. In den Auseinandersetzungen um diese Kategorien spielt das Verhältnis zwischen *gender* und *sex* eine entscheidende Rolle. Ob *sex gender* vorausgeht, das heißt ob das soziale Geschlecht eine Ausformung des biologischen Geschlechts darstellt oder ob, umgekehrt, *gender sex* definiert, ob also von sozialen Verhältnissen auf biologische Geschlechterdifferenzen geschlossen wird bzw. jene mittels diesen legitimiert werden, oder aber ob beide Kategorien gleichbedeutend neben-

einander stehen, sind zentrale Fragen der feministischen Debatten.[37]

Wenn der Film ERIN BROCKOVICH die Protagonistin in einem Spannungsfeld zwischen Repräsentation, das heißt der Rolle der Mutter oder Prostituierten, und konkretem, sozialem Subjekt, nämlich der alleinstehenden, arbeitenden Mutter dreier Kinder, inszeniert, reflektiert er damit die Bedeutung und Funktion von *sex* und *gender* und fragt nach den gesellschaftlichen und politischen Bedingungen von ‚Frau-Sein' sowie dessen Konstitution. Wie bereits ausgeführt, ist es bemerkenswert, dass das ausgestellte Aussehen von Julia Roberts (das fast pausenlos zu betrachtende Dekolleté und die langen, nackten Beine) mal mehr, mal weniger oder überhaupt keine Rolle für den Film spielt. Ständig verändert sich unsere Wahrnehmung hinsichtlich der sexualisierten Körperlichkeit von *Pretty Woman*.

Die sonst mit derartigen Bildern einhergehende Kritik, dass Frauen allein als Spektakel inszeniert würden und keinerlei Subjektstatus in Filmen erführen, würde zu kurz greifen. Meines Erachtens gründet diese Form von Ablehnung eher in einem grundsätzlichen, nachvollziehbaren Missmut gegenüber medialen Darstellungsweisen von Frauen, würde diesem Film allerdings keinesfalls gerecht – nicht nur weil die Handlung explizit durch die Hauptfigur ihren Fortgang findet. Julia Roberts ist die treibende Kraft des Films und strukturiert die ästhetische Erfahrung der Zuschauenden, die sich eben nicht, wie Mulvey mit Blick auf das klassische Hollywoodkino behauptet, in einem voyeuristischen oder fetischistischen, das heißt ‚männlichen' Blick realisiert.

Zur Analyse der Hauptfigur in ERIN BROCKOVICH stütze ich mich insbesondere auf Christine Delphy, die beschreibt, inwiefern das

[37] Darüber hinaus wird in der feministischen Theorie diskutiert, inwiefern die beiden Begriffe überhaupt brauchbare Kategorien zur Erforschung von Subjekten und ihren politischen und sozialen Bedingungen darstellen. So plädiert Teresa de Lauretis, wie bereits ausgeführt, beispielsweise dafür, *gender* als einen Begriff zu verstehen, der verschiedene Relationen bezeichnet (neben Geschlecht u.a. Klasse, Ethnizität). (Vgl. Kapitel 1)

soziale Geschlecht das biologische begründet und nicht umgekehrt (dass *sex* durch *gender* zum Ausdruck kommt).[38] Im Anschluss an Delphys Argumentation in ihrem Aufsatz „Rethinking Sex and Gender" (Delphy 1993) gehe ich davon aus, dass *gender* *sex* vorausgeht – und nicht umgekehrt. Obgleich es mittlerweile Konsens ist, dass *gender* eine soziale Kategorie darstellt und die Bedeutungen von ‚männlich' und ‚weiblich' je nach kulturhistorischem Kontext variieren, wird weiterhin angenommen, dass *sex* als biologisches Geschlecht die Ausgangsbasis der verschiedenen sozialen Ausformungen bildet. *Sex* wird dabei als konstant und natürlich betrachtet – gewissermaßen als ‚Container', so Delphy, der *gender* als variablen ‚Inhalt' birgt. Trotzdem es sich gezeigt hat, dass *gender* so unterschiedliche Ausprägungen, unabhängig vom biologischem Geschlecht, annimmt, wird die Frage, welche Rückschlüsse, umgekehrt, von *gender* auf *sex* gezogen werden, nicht gestellt. Um die Konstruktion von Geschlecht zu erklären, wird weiterhin auf eine dichotome Geschlechterdifferenz verwiesen.[39] Dabei ist die Erklärung bereits Teil der unausgesprochenen Voraussetzung, nämlich dass Differenzen gegeben sind und als soziale Kategorien Ausdruck gesellschaftlicher Strukturen darstellen.

Delphy argumentiert hingegen, dass die geschlechtlichen Unterscheidungen immer schon Hierarchisierungen darstellen. Monique Wittig konstatiert diesbezüglich: „It is oppression that creates sex and not the contrary." (Wittig 1992 [1976]), 2) Dass es die Kategorie *sex* gebe, zeuge von struktureller Ungleichheit, so Wittigs These. Die Kategorie *sex* gründet ihr zufolge in gesell-

[38] Delphy hatte einen entscheidenden Einfluss auf Monique Wittig und diese wiederum auf Judith Butler.

[39] Butler verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass solcherart Geschlechtsvorstellung eher auf ein Ideal denn auf eine soziale Realität verweise und fragt: „Inwiefern stellt ‚Identität' eher ein normatives Ideal als ein deskriptives Merkmal der Erfahrung dar? […] Mit anderen Worten: ‚Kohärenz' und ‚Kontinuität' der ‚Person' sind keine logischen oder analytischen Merkmale der Persönlichkeit, sondern eher gesellschaftlich instituierte und aufrechterhaltene Normen der Intelligibilität." (Butler 1991, 38)

schaftlichen Diskriminierungen und nicht umgekehrt.

Im Anschluss an Wittig denke auch ich, dass oppressive Differenzen mit dem biologischen Geschlecht legitimiert werden, sie aber keinesfalls als logische Konsequenz bereits bestehender Kategorien zu fassen sind. Das heißt zum Beispiel, dass bestimmte Menschen nicht wählen dürfen, wird damit gerechtfertigt, dass sie ein bestimmtes, bereits vorhandenes Geschlecht besäßen. Doch erst in diesem Moment spielt das biologische Geschlecht eine Rolle bzw. wird nach Butler überhaupt erst konstituiert. Es wird als Ausgangspunkt definiert, obgleich die Bewegung eine umgekehrte war. Denn zunächst wurden Menschen als eine bestimmte Gruppe (z.B. Frauen) definiert und von der Wahl ausgeschlossen und erst anschließend wird diese Differenzierung mit einer scheinbar unumstößlichen Begründung (z.B. weibliches Geschlecht) legitimiert. Was als logische Konsequenz erscheint, wird naturalisiert und ist im Grunde machtpolitische Kalkulation. Das biologische Geschlecht stellt somit einen Effekt struktureller Ungleichheiten dar. Entsprechend stellt *gender* nach Delphy einen spezifischen Differenzierungsmodus dar, der asymmetrisch funktioniert – anders als beispielsweise bei Gemüse, wo zwischen zahlreichen Sorten unterschieden wird, ohne sie zu klassifizieren (Delphy 1993, 6). Differenzen müssen nicht unweigerlich hierarchisch oder asymmetrisch funktionieren.

Delphy kritisiert zudem, dass *sex* mit Sexualität und diese mit Fortpflanzung gleichgesetzt werde und fragt, warum das Geschlecht überhaupt solch eine große Rolle für Identität spielen solle, wenn es doch im Grunde so wenig Aussagekraft besitze. „What they never ask is *why* [eigene Hervorhebung] sex should give rise to any sort of social classification." (Ebd., 3) Ebenso wenig sei von Interesse, „[w]hy it [*sex*] is not limited to the domain of procreation." (Ebd., 4) Variationen und Abweichungen blieben in der Diskussion um das Verhältnis von biologischem Geschlecht und Reproduktion unbeachtet. Beispielsweise ließe sich anhand des Penis nicht bestimmen, ob jemand Kinder gebären könne oder nicht. Frauen, die zwar keinen Penis hätten, aber prinzipiell un-

fruchtbar seien oder älter, könnten keinen Nachwuchs erzeugen (ebd., 5).

Am Ende ihres Aufsatzes unterstreicht Delphy, dass das, was existiere, nicht existieren müsse und plädiert dafür, sich Unvorstellbares vorzustellen: nämlich dass es keine Geschlechterdifferenzen geben *müsse*. Ähnlich wie Butler dies hinsichtlich der Frau als Subjekt des Feminismus formuliert hat, schreibt Delphy:

> *In conclusion, I would say that perhaps we shall only really be able to think about gender on the day when we can imagine nongender. But if Newton could do it for falling apples, we should be able to do it for ourselves as women. (Delphy 1993, 9)*

ERIN BROCKOVICH stellt die Kategorie *sex* als ‚Container' aus und hinterfragt die Gültigkeit von Weiblichkeit als sichtbare Eigenschaft. Denn die Physiognomie der Schauspielerin tritt vor allem in Hinblick auf den *Leinwand-Typus* der *Pretty Woman* hervor und wird somit, wenn man so möchte, selbstreflexiv, aber vor allem genreästhetisch inszeniert. In Bezug auf Erin Brockovich als handelnde Figur ist sie weniger entscheidend und fungiert bloß als Hülle. Geschlechtsspezifische Identifizierungsprozesse anhand der äußerlichen Erscheinung laufen ins Leere, denn eine entsprechende soziale Identität stellt der Film nicht her.

ERIN BROCKOVICH verunmöglicht nicht nur eine kohärente Verbindung zwischen den Kategorien *sex* und *gender*, sondern stellt sie darüber hinaus in ihrer jeweiligen Aussagekraft infrage. Zum einen wird das Verhalten der Hauptfigur als kalkuliert und gespielt, als Performance und eine Frage der Perspektive dargestellt, etwa wenn sie als fürsorgliche bzw. verzweifelte Mutter im Gerichtssaal auftritt; zum anderen erscheint sie durch ihr rotziges und wütendes, als unpassend definierbares Auftreten als alles andere als ‚typisch weiblich'. Aus dieser Sicht sind die Referenzen zu PRETTY WOMAN wiederum weniger als intertextuelle Bezüge zu betrachten, sondern als eine Auseinandersetzung mit eben jener Problematik zwischen geschlechtsdefinierter Repräsentation und

einzelnem Subjekt. Letztendlich lassen sich die Handlungen der Hauptfigur nämlich nicht zurückführen auf ihr biologisches Geschlecht, wie man angesichts der als weiblich gekennzeichneten Physiognomie anzunehmen geneigt ist.

ERIN BROCKOVICH verdeutlicht die ansonsten übliche und von Delphy so scharf kritisierte Denkbewegung, wonach Gender eine Ausprägung biologischer Dispositionen darstellt, indem er die in einem weiblichen Körper begründete Annahme weiblicher Performanz ins Leere laufen lässt und sie als Vorurteile definiert. Die Hauptfigur verhält sich eben nicht so, wie es der geschlechtlich definierbare Körper vermuten ließe. Weder prostituiert sich die Protagonistin, obwohl sie in High Heels und Minirock ins Anwaltsbüro marschiert und einen Bündel Geldscheine als Vorauszahlung erbittet, noch schläft sie mit dem Angestellten des Firmenarchivs, um an die Geschäftsberichte zu gelangen. In beiden Situationen weist der Film die Geschlechtlichkeit der Protagonistin als oberflächlich, ohne ‚Inhalt', und damit letztendlich als irrelevant aus. Auf der Handlungsebene geht es um einen Lohnvorschuss, ikonographisch verweist die Szene auf die Bezahlung einer Prostituierten. Eben diese bedeutungsschwangere Dimension kennzeichnet die Ästhetik des Films, die sich entlang der Herausstellung stereotyper Zuschreibungen entfaltet.

Zwar ließe sich argumentieren, dass High Heels und Minirock als Artefakte dem sozialen Geschlecht zuzuordnen sind und dass der Film dementsprechend Delphys Kritik bestätigt und *gender* als Ausprägung von *sex* fassbar macht (sie kleidet sich so, da sie weiblich ist und wird dadurch als Frau intelligibel), doch halte ich dagegen, dass die Kostümierung den Körper als weiblich überhaupt erst definierbar macht und sich, wenn überhaupt, umgekehrt die Bewegung von *gender* zu *sex* vollzieht. Doch im Grunde, so behaupte ich, zielt die untrennbar vom Körper wahrzunehmende Kostümierung vor allem auf den *Leinwand-Typus Pretty Woman* ab, dem nichtsdestotrotz eine bestimmte *gender-sex*-Relation eingeschrieben ist. In ERIN BROCKOVICH bleibt die Kategorie *sex* als ‚Container' ungefüllt und erweist sich als unbedeutend.

Eine „Geschlechter-Intelligibilität" im Sinne Butlers verwehrt der Film.

Anders als in LEGALLY BLONDE, wo die Hauptfigur als Weiblichkeit in Person inszeniert wird, da das anatomische mit dem sozialen Geschlecht derart zusammenfällt, dass keine Unterscheidungen zwischen den beiden Kategorien mehr möglich sind, zeichnet sich ERIN BROCKOVICH gerade durch die Trennung der beiden Ebenen aus und inszeniert sie als jeweils unabhängig voneinander. Während ERIN BROCKOVICH so Geschlechterdifferenzen in ihrer Relevanz für die Identitätsbestimmung hinterfragt, weist LEGALLY BLONDE mittels der überzeichneten Inszenierung vor allem auf deren Widersprüchlichkeit und Mehrdeutigkeit und die unterschiedlichen Funktionen und Effekte hin.

ERIN BROCKOVICH stellt die Vorstellung einer kohärenten *sex-gender*-Identität ebenso bezüglich des männlichen Geschlechts als fragwürdig aus, wenn sich der durch ein aufbrausendes Motorrad als stereotyper Rocker und exemplarischer Repräsentant von Männlichkeit eingeführte Nachbar (0:15:50–0:18:17) und späterer Freund Erin Brockovichs als perfekter Babysitter entpuppt. Durch eben dieses männliche Pendant zur Protagonistin rückt die soziale Dimension von Geschlechtlichkeit in den Vordergrund.

Zwar etabliert der Film damit eine dichotome – wenngleich in ihr Gegenteil gewendete – Geschlechterordnung, doch wird sie zugleich als instabil ausgewiesen. Wenn der Rocker seine aufgrund der Ruhestörung genervte Nachbarin um ihre Telefonnummer bittet, ruft der Film wiedererkennbare Geschlechterbilder auf. Wenn er später mit ihren Kindern Karten spielt und gemeinsam mit ihnen isst, vergisst man die aufbrausenden Motoren. Die angesprochene Geschlechtermatrix gerät ins Wanken. Zwar bilden ‚Mann' und ‚Frau' weiterhin identifikatorische Bezugspunkte, doch nicht unbedingt als zwei sich ausschließende, oppositionelle oder ergänzende, komplementäre Kategorien. So wird die Vorstellung eines kohärenten Verhältnisses zwischen biologischem und sozialem Geschlecht durch die variable, entge-

gen dichotomen Geschlechterverhältnissen inszenierte Rollenverteilung aufgebrochen, zumindest jedoch nicht reproduziert.

In dem Augenblick, da der Mann die Kinderbetreuung übernimmt und auf die ausbleibende Bezahlung hinweist, stellt sich diese als tatsächliche Arbeit dar, so ließe sich argumentieren. Unter vertauschten Vorzeichen wird Kinderbetreuung als Arbeit anerkannt. Was in Verbindung mit der Protagonistin als natürlich bzw. unnatürlich erscheinen mag, wenn sie die Rolle der Mutter nicht auszufüllen vermag, hebt die variable Rollenverteilung des Films als unausgesprochene Voraussetzung von geschlechtsspezifischen Identifizierungsprozessen hervor. Doch im Grunde stellt der Film von Anfang an aus, dass Erin Brockovich mindestens zwei Jobs zu meistern hat, nämlich die Erziehung und Verpflegung der zwei Töchter und des Sohnes sowie schlichtweg den Gelderwerb. Gleich nach dem Gerichtsprozess muss sie nach Hause eilen, um die Kinder einzusammeln. Als sie dann in ein Haus voller Chaos, mit offenen Schränken und leerem Kühlschrank, tritt, spiegelt sich darin die desperate Lebenssituation wider. Die Kinder sind zu füttern, die Rechnungen zu bezahlen. In ERIN BROCKOVICH erweisen sich sowohl das biologische als auch das soziale Geschlecht als ungeeignet zur Identitätsbestimmung eines Subjekts.

2.2.6. Der Klassenkampf

Obgleich sich die feministische Auseinandersetzung um die Kategorien *sex* und *gender* produktiv auf den Film beziehen lässt, um die Inszenierung der Hauptfigur hinsichtlich der Geschlechtlichkeit zu fassen, scheint eine weitere bzw. andere Dimension entscheidend, um die *emanzipatorische Erfahrungsmodalität* des Films zu identifizieren: die Kategorie der Klasse.

Denn der *Modus des „Undoing Gender"* realisiert sich in ERIN BROCKOVICH nicht nur durch die Auflösung bestehender Geschlechtskategorien, sondern auch durch die Hervorhebung der sozialen Situation eines historisch-realen, weiblichen Subjekts.

Die emanzipatorische Dimension ist nicht nur geschlechtspolitisch zu begründen, sondern ebenso mit der sozialen Schieflage, die der Film anhand der zwei beschriebenen gegensätzlichen Bildlogiken, die einer institutionellen Welt und die der persönlichen Erin Brockovichs, inszeniert. Dabei repräsentiert Erin Brockovich eine Frau aus der Unterschicht, eine alleinerziehende Mutter dreier Kinder, die sich nur mit Mühe und Not über Wasser hält, die zudem keine Scheu vor Institutionen aufweist bzw. entgegen deren Regeln spielt und somit ständig aus dem Rahmen fällt und die folglich in entscheidenden Situationen, bei der Bewerbung oder im Gerichtssaal, scheitert. Sie flucht, wenn jemand sie wütend macht und ungerecht ist, und sitzt bis zuletzt in schwarzem Miniederrock (anstatt im blauen oder grauen Kostüm wie ihre Kolleginnen) im Anwaltsbüro (dieses Mal allerdings auf der anderen Seite des Schreibtischs als zu Beginn des Films beim Interview). Erin sticht ebenso ins Auge wie Elle in LEGALLY BLONDE und verhält sich gleichermaßen auffällig wie Gracie Hart in MISS CONGENIALITY.

Allen institutionellen Widerständen, den Ärzten, Richtern und Anwälten zum Trotz („No, I'm not a lawyer", erklärt sie den Bewohnerinnen von Hinkley) folgt sie ihren Überzeugungen im Dienste der Gerechtigkeit. Wo ein Wille, da ein Weg, so erfährt es die Zuschauerin durch die Affektdramaturgie des Films. Die Unterschriftensammlung stellt sich als mühsame Kleinstarbeit dar, als harte, ‚richtige' Arbeit, während die Kolleginnen aus der Großstadt als hilflose Aktensammlerinnen präsentiert werden, die, hinterm Schreibtisch sitzend, den Kontakt zur ‚realen' Welt, d.h. den Bürgerinnen, verloren haben.[40] Denn mit den ‚echten' Anwältinnen wollen diese nicht mehr reden, eine gemeinsame Sprache

[40] Die Erfolgsgeschichte Erin Brockovichs stellt sich im krassen Gegensatz zu Filmen dar, in denen, wie Robert Warshow schreibt: „[…] presentations of businessmen tend to make it appear that they achieve their success by talking on the telefone and holding conferences and that success *is* talking on the telefone and holding conferences." (Warshow 1962, 87)

lässt sich nicht finden. Erin Brockovich muss übersetzen. Sie wird zur Stimme des Volkes.

ERIN BROCKOVICH erzählt eine Aufstiegsgeschichte als erfolgreichen Kampf einer Frau der Unterschicht gegen ‚die da oben', einer Frau, die sich ihre finanzielle, berufliche und sexuelle Unabhängigkeit erst erarbeiten muss. Das heißt die sexuelle Unabhängigkeit ist in dem Film zweitrangig. Die emanzipatorische Bewegung ist nicht allein in der Loslösung einer geschlechtsbestimmten Identität zu sehen. Aus einer feministischen Perspektive, die sich allein auf dichotome Geschlechtsstrukturen stützt, stellt Erin Brockovich mit ihrem bis zuletzt unveränderten Aussehen alles andere als eine emanzipierte Frau dar. Doch wenn es darum geht, Identitätspolitik nicht essentialistisch zu fassen, sondern eine Vielzahl von Differenzkategorien einzubeziehen, wobei ‚Geschlecht' nicht zwangsläufig die alleinige oder die bedeutsamste Kategorie darstellt, dann eröffnet sich eine Perspektive, aus der sich in dem Erfolg der Protagonistin eine *emanzipatorische Erfahrungsmodalität* realisiert, die sich in erster Linie anhand der Kategorie ‚Klasse' entfaltet. Indem der Film eine Bewegung von ‚unten' nach ‚oben' inszeniert und die Kategorie ‚Geschlecht' als eine von vielen Differenzkategorien erfahrbar macht, wendet er sich gegen die Forderung eines homogenen, ‚politisch korrekten' Frauenbildes und verweist auf die unterschiedlichen Situationen realhistorischer Subjekte, die unter der Kategorie ‚Frau' mit einer Gruppe identifiziert werden.

In diesem Sinne bezieht sich ERIN BROCKOVICH auf Theorien, die unter dem Stichwort der Intersektionalitätsforschung weitere Differenzkategorien wie ‚Klasse', ‚Ethnizität', ‚Sexualität' etc. berücksichtigen, um gesellschaftliche Positionen von Frauen angemessen zu artikulieren bzw. grundlegend zu überdenken und politische Solidarisierungsstrategien zu entwickeln. Damit schließt der Film an feministische Positionen an, die nach der Produktivität der Kategorie ‚Gender' fragen und diese als nicht mehr länger geeignet betrachten, um Identitätskonzepte und Subjektpositionen zu begreifen. Diese vertreten die Ansicht, dass die Dynamik und

Komplexität verschiedener Identitätskategorien stärker berücksichtigt werden müssen, um Machtverhältnisse zu beschreiben. So verweist auch die Arbeitsteilung zwischen Erin Brockovich und ihrem Freund weniger auf eine geschlechtliche Gleichberechtigung als vielmehr auf die soziale Notlage der Protagonistin. Erin Brockovich muss arbeiten, um überhaupt überleben zu können.

Geschlechterdifferenz spielt vor allem aus der bürgerlichen Perspektive eine Rolle. Charlotte Brundson hebt zum Beispiel hervor, inwiefern die kulturwissenschaftlich ausgerichtete feministische Medienforschung bis in die späten 1980er Jahre die ‚Hausfrau' mit der ‚normalen Frau' gleichgesetzt und als Untersuchungsobjekt vorausgesetzt haben, obgleich sie eigentlich eine ganz spezifische Bedeutungskonstruktion weiblicher Subjekte, nämlich jene „überwiegend weiße[r] und relativ wohlhabende[r] (d.h. eine Hausfrauenexistenz führende[r]) heterosexueller Frauen) analysiert und damit eine ganz spezifische feministische Perspektive eingenommen haben. (McRobbie 2010, 34f.) „Tatsächlich", so McRobbie, „eröffnete das Konzept der ‚Hausfrau' bestimmte feministische Forschungsperspektiven, aber zugleich wurde übersehen, dass diese Binarität [Weiblichkeit und Feminismus] nur eine partielle Analyse erlaubte und andere soziale Milieus und Konstellationen völlig außer Acht ließ." (McRobbie 2010, 34f.) Aus der Sicht der Klasse muss man sich unabhängig von der geschlechtlichen Identität zusammenschließen, um sich behaupten zu können. Aus diesem Grund werden die Rollenbilder aufgebrochen – nicht zum Zwecke eines emanzipatorischen Akts im Sinne eines Feminismus, der sich allein auf die binäre Geschlechterdifferenzierung bezieht. Feminismus ist eben nicht nur eine Frage des Geschlechts und nicht nur Sache der akademischen Mittelschichtsfrau, so lässt sich das permanente Insistieren der unverstellten Präsenz der Hauptfigur interpretieren. Auch darin gründet die Überzeugungskraft des Films, die sich seitens der Zuschauerin realisiert. Bis zum Schluss behält die Protagonistin ihr explizit ‚weiblich-proletarisches' Auftreten (fluchend und unverblümt in Minirock, High Heels und Lederbustier) bei. Es ist

die Einstellung der Zuschauerin, die sich im Laufe des Films ändert bzw. ändern muss. Emanzipation ist dabei untrennbar mit einem Klassenkampf verbunden.

Die *emanzipatorische Erfahrungsmodalität* konstituiert sich in ERIN BROCKOVICH in einem Klassenkampf gegen ‚die da oben'. Erin Brockovich verkörpert den „American Dream", die Möglichkeit eines jeden Individuums zum sozialen Aufstieg. Damit vollzieht sich eine dem Gangsterfilm völlig widerstrebende Logik. Nach einem fulminanten Aufstieg erlebt der Gangster stets einen ebenso radikalen Fall. Damit weise der Gangsterfilm den ‚Amerikanismus', die Forderungen eines modernen Lebens zurück, so Robert Warshow (vgl. Warshow 1964). Während der Gangster sich als Individuum aus der Masse herausheben muss, um jemand zu sein (*to be somebody*) und Erfolg zu haben, und schließlich wieder der Anonymität der Gosse, des Todes zufällt, eben weil er sich als Individuum, entgegen der Masse behauptet hat, repräsentiert Erin Brockovich als Individuum die Bürgerinnen Hinkleys, das Volk, im Prozess gegen die zu Unrecht Herrschenden. ERIN BROCKOVICH erzählt von der Möglichkeit, sich gerade durch Individualität und ‚Prinzipientreue' im Namen aller zu behaupten. Persönliche Werte wie individuelles Streben nach Erfolg und Anerkennung durch harte Arbeit fallen mit allgemeingültigen, nationalen Werten wie Gerechtigkeit, moralische Integrität, Ehrlichkeit, Ehrgeiz und Ausdauer in der Figureninszenierung von Erin Brockovich zusammen. Ironischerweise wird am Ende gewissermaßen wahr, was Julia Roberts als Schönheitskönigin, die sie einst war, wie sie ihrem Freund erzählt, unzählige Male versprochen hat: Weltfrieden.

2.3. MISS CONGENIALITY – „I really do want world peace!"

Für Weltfrieden sorgt auch Sandra Bullock alias Miss Congeniality in dem gleichnamigen, ebenfalls überaus erfolgreichen Film aus dem Jahr 2000. Um ein Mordkomplott aufzudecken, muss sie als FBI-Agentin Gracie Hart (schon im Namen äußert sich das drama-

turgische Oxymoron des Films) unter dem Namen Gracie Lou Freebush zu einer Miss-Wahl antreten. Am Ende vereint auch sie – ähnlich wie Elle Woods die Studentinnen in Harvard und Erin Brockovich die Einwohnerinnen Hinkleys – alle Teilnehmerinnen und wird – trotzdem oder vielmehr, weil sie den Schönheitswettbewerb nicht gewinnt – als Königin gefeiert.

Wie LEGALLY BLONDE und ERIN BROCKOVICH fragt auch MISS CONGENIALITY nach der Bedeutung und der Funktion der Kategorie ‚Frau‘. Während LEGALLY BLONDE Weiblichkeit als konstruiert hervorhebt und gleichzeitig als Möglichkeit zur Solidarisierung feiert und ERIN BROCKOVICH die Inkongruenz zwischen sozialem und biologischem Geschlecht reflektiert und die Bedeutung der Kategorie ‚Klasse‘ erfahrbar macht, gründet die Affektdramaturgie von MISS CONGENIALITY in dem feministischen Topos der Maskerade und in der Auseinandersetzung mit der Sprechakttheorie. Die Mehrdeutigkeit von Geschlechterdifferenzen wird in MISS CONGENIALITY wie in einem Lehrbuch inszeniert, weshalb sich die Frage nach dem Verhältnis von Theorie und Film bzw. Feminismus und Populärkultur auch hinsichtlich dieses Films aufdrängt. Handelt es sich um verfilmte Theorie? Geht es um theoretische Veranschaulichung? Was ist der Gegenstand des Films? Wie konstituiert sich die ästhetische Erfahrung?

2.3.1. Der kinematographische Sprechakt

Gleich mit der ersten Szene (0:0:40–0:02:06), die ich als Prolog begreife, führt MISS CONGENIALITY den Topos der Maskerade ein, indem er ein Spannungsverhältnis zwischen ‚echter‘ und ‚maskierter‘ Geschlechtlichkeit mittels der Präsentation des Sprechakts inszeniert. In einem ähnlich didaktischen Modus wie die beschriebene Bewerbungsszene aus LEGALLY BLONDE führt MISS CONGENIALITY John L. Austins Sprechakttheorie (vgl. Austin 1962), unter anderem in Judith Butlers Lesart, vor: Wir befinden uns auf einem Spielplatz im Jahre 1982 in New Jersey, erklären uns weiße Lettern, während spielende und schaukelnde Kinder den *Hand-*

lungsraum füllen. Eine von rechts über den Platz gleitende Kamerabewegung, die in einem lesenden Mädchen mit blonden Zöpfen und schwarzer Hornbrille endet, stellt uns die Protagonistin des Films vor. Das Buch *The Invisible Intruder*, eine Geschichte über die Detektivin Nancy Drew, der populären US-amerikanischen Heldin aus einer Kinderbuchserie, verdeckt ihr Gesicht bis sie Zeugin wird, wie ein Junge von einem anderen inmitten einer Kinderschar gedemütigt wird.

Durch einen *point of view shot* beobachten wir das Geschehen aus der Perspektive des Mädchens, um kurz darauf eine Auseinandersetzung zwischen ihm und dem einprügelnden Jungen zu erleben. „Problem, gentlemen?", fragt das Mädchen, sich lässig über die Stufe einer Leiter lehnend. „Hey dork-brain! If you weren't a girl, I'd beat your face off", antwortet der Junge. Das Mädchen nähert sich und erwidert mit verschränkten Armen: „If *you* weren't a girl, I would beat *your* face off." Was in dem Bild des lesenden Mädchens kurz zuvor noch als intelligible, verständliche, das heißt ‚natürlich-neutrale', geschlechtsspezifische Identitätskategorie hätte verstanden werden können (obgleich das Buch und die auffällige Brille bereits auf eine komplexere Bedeutung hinweisen), fungiert nun als Beleidigung. Die Retorsion, die Umkehr der Bezeichnung *girl* durch das Mädchen sorgt für eine Irritation seitens der Zuschauerin und des Jungen, die sich als und in dessen Verärgerung ausdrückt: „You're calling me a girl?" „You called me one", entgegnet das Mädchen, woraufhin der Junge zu einem Schlag ausholt, der allerdings ins Leere trifft. Dafür streckt das Mädchen den Jungen mit geübten Fäusten und Tritten unvermittelt nieder.

Erneut arbeitet der Film entgegen der Erwartung der Zuschauerin, als der zuvor gedemütigte Junge dem Mädchen statt Dank Missgunst entgegen bringt: „I don't like you. Now, everybody thinks I need a girl to fight for me. You *are* a dork-brain!". Was sich unter umgekehrten Geschlechtervorzeichen dramaturgisch normalerweise als Beginn einer Romanze oder Realisierung einer bis dahin aufgeschobenen Liebeserklärung darstellen wür-

de, erscheint in diesem Moment als komisch und absurd. Hätte ein Junge ein Mädchen gerettet, implizieren die Bilder, wäre die Szene als symbolisch bedeutsamer Akt mit einem vereinigenden Kuss besiegelt worden. Wäre ein Junge dem Jungen beigesprungen, hätte sich eine immer währende Freundschaft entwickelt. Hilft ein Mädchen einem Jungen, so der Film, kann eine Beziehung sich erst gar nicht entwickeln.

Mit dieser Szene stellt MISS CONGENIALITY die Logik der heterosexuellen Matrix aus und hebt die variable Bedeutung der Bezeichnung *girl* und ihre jeweiligen Konsequenzen hervor. Als Objekt eines sozialen Diskurses stellt *girl* sowohl eine diskriminierende als auch eine identitätsstiftende Kategorie dar. In der Szene fungiert sie als Schimpfwort, wenn es sich um eine Fremdbezeichnung handelt und als subjektive Identifikation, wenn es als Selbstbezeichnung gilt. „You're smart and funny“, erklärt das Mädchen dem gedemütigten Jungen, „and girls like that.“ „What girls?“, fragt dieser. „Lots of girls“, entgegnet das Mädchen. „I mean… I like you.“ Die Selbstbezeichnung des Mädchens hat allerdings nicht die implizierten Konsequenzen. Anstatt dass der Junge ihr in die Arme fällt oder sie in seine fallen darf, bleibt sie für ihn ein „dork-brain“. Dennoch existiert sie aus seinen Augen weiterhin als *girl* („Now, everybody thinks I need a girl to fight for me.“). Seine Aussage referiert darauf, dass man sie dennoch, trotz ihres geschlechtsuntypischen Auftritts weiterhin als *girl* wahrnehmen und bezeichnen wird. „*You* are a dork-brain“, schlägt das Mädchen zurück – erst verbal und dann mit der Faust. „Wimp“, ruft sie ihm nach, als dieser den Schauplatz verlässt.

Rückblickend stellt sich heraus, dass der Junge tatsächlich ein Feigling ist und nicht nur Opfer eines stärkeren Jungen. In diesem Sinne holt das Mädchen den Faustschlag nach, den sie verhindert hat und dem sie noch kurz zuvor selbst ausgewichen ist, den er aber aus der Sicht des Mädchens und auch aus der der Zuschauerin aus Gründen (männlicher) Selbstbehauptungslogik und verletzten Stolzes letztendlich doch verdient hat. Denn anstatt sich romantisch oder kumpelhaft zu verbünden, muss das Mädchen als ge-

scheiterter Junge bzw. als unintelligibles Mädchen alleine zurückbleiben. Die Glocke schrillt und alle Kinder bis auf das Mädchen verlassen den Spielplatz, das Bild leert sich.

Bezüglich Austins Sprechakttheorie zu performativen Äußerungen stellt sich die Anfangsszene als Lehrstück zur Darstellung und Inszenierung perlokutionärer Effekte bzw. missglückter Sprechakte dar. Austin unterscheidet zwischen konstativen Äußerungen (Aussagen, die wahr oder falsch sein können) und performativen Äußerungen (Aussagen, die Handlungen gleichen und wirkmächtig sind). Performative Äußerungen unterteilt er wiederum in perlokutionäre Sprechakte (Äußerungen, die sich als Konsequenzen vollziehen, wie z.B. Beleidigungen) und illokutionäre Sprechakte (Äußerungen, die gleich Handlungen unmittelbar Wirkung entfalten, wo Sagen und Tun zusammenfallen, wie z.B. bei Richtersprüchen – „Sie sind schuldig." – oder Eheschließungen – „Hiermit erkläre ich Sie zu Mann und Frau"). Austin macht eine weitere Differenzierung und unterscheidet zwischen einem perlokutionären Akt und einem perlokutionären Effekt, wobei letzterer die Wirkung der Äußerung bezeichnet. Entsprechend kann sich die durch den perlokutionären Akt implizierte Intention der Sprecherin von dem Effekt der Äußerung unterscheiden.

Im Fall des Prologs von MISS CONGENIALITY gründet der für Irritation sorgende *screwball*-komödiantische Schlagabtausch im Auseinanderfallen von Akt und Effekt. Die Aussage, dass der Junge das Mädchen nicht schlagen will, da sie eben ein Mädchen ist, fungiert hinsichtlich des Mädchens zunächst unabsichtlich als Beleidigung, und dann, in Bezug auf den prügelnden Jungen, als intendierte Diffamierung. Ebenso die als Liebeserklärung an den geretteten Jungen gemeinte Äußerung des Mädchens, dass sie, als Mädchen, ihn mag, führt zu dessen Abweisung, da sie ihn damit aus seiner Sicht in seiner Männlichkeit hinterfragt.

Diese dramaturgische Verbindung missglückter Kommunikationsmomente stellt heraus, dass der jeweilige Kontext über Konsequenzen und Bedeutungen von Äußerungen und über das Gelingen von Sprechakten entscheidet. Darüber hinaus reflektiert

die Szene die Implikationen einer heterosexuellen Matrix, deren Geschlechtskonzept an dem Begehren eines oppositionellen Geschlechts und an der Reproduktion ausgerichtet ist. Nach Butler macht die heterosexuelle Matrix die Konstruktion von binärer Geschlechtlichkeit unsichtbar, indem sie diese als natürlich ausstellt. Unausgesprochen werde vorausgesetzt, dass sich die (geschlechtliche) Identität durch eine dichotome Begehrensstruktur konstituiert. Indem man als Weibchen (als weiblich definierbares biologisches Geschlecht) Männer begehre, werde man, der heterosexuellen Matrix zufolge, zur (sozialen) Frau; und indem man als Männchen Frauen begehre, konstituiere sich die (soziale) Identität des Mannes. (vgl. Butler 1991, 22ff.)

Rückblickend stellt sich der Prolog von MISS CONGENIALITY als Inszenierung einer These dar, die es im Laufe des Films zu belegen gilt. In der Dauer der Rezeption wird es immer deutlicher, weshalb es einer Neujustierung geschlechtsspezifischer Subjektkonzepte bedarf. Durch die insistierende Wiederholung von Irritationsmomenten macht der Film eine Verschiebung von Normen und somit eine Umdeutung von vorherrschenden Geschlechtsvorstellungen als möglich erfahrbar.

Äußerungen müssen einer Norm entsprechen, um ihren intendierten Effekt entfalten zu können; sie werden nur dann wirkmächtig, wenn sie sich an ein zuvor etabliertes Regelwerk halten. Andererseits etablieren sie eben dieses, indem sie wiederholt vollzogen werden und performativ Gegebenheiten schaffen. Für Judith Butler bedeutet Performanz vor allem, dass durch eine ständige Wiederholung von Normen Letztere überhaupt erst geschaffen werden. Das heißt, wenn bei der Geburt eines Säuglings gesagt wird „Es ist ein Mädchen“, wird dem Kind ein Geschlecht zugeordnet, das es zuvor noch nicht hatte; der Satz fungiert als Imperativ und könnte gleichermaßen lauten „Sei ein Mädchen“ bzw. „Werde ein Mädchen“. Durch die anschließende ständige Wiederholung „Es ist ein Mädchen“ verfestigt sich diese Zuordnung. Dadurch erscheint Geschlechtlichkeit als natürlich gegeben, obgleich sie eigentlich ein Effekt der diskursiven Ord-

nung, einer Zuschreibungspraxis ist und demnach kulturell bedingt. Im Anschluss an Austin geht Butler ebenso davon aus, dass Worte wie Handlungen wirkmächtig sind. Worte dienten nicht der Beschreibung von Realität, sondern schafften diese erst. Hannelore Bublitz erklärt in ihrer Einführung zu Butler:

> *Bezeichnen und vollziehen fallen zusammen. Performative Sprechakte erzeugen demnach das, was sie bezeichnen. Sprache hat hier also wirklichkeitserzeugenden Charakter. Das gesprochene Wort nimmt den Status einer sozialen Tatsache an. (Bublitz 2002, 23)*

Voraussetzung der realitätsschaffenden Funktion diskursiver Performanz ist allerdings, dass diese sich auf bereits bestehende sprachliche Konventionen, Worte oder Bezeichnungen beziehen. Die Wiederholung ist also zitatförmig. Da Wiederholungen jedoch nie hundertprozentig identisch mit dem Wiederholten sind, sieht Butler in der Wiederholung ein subversives Moment möglicher Veränderung und Verschiebung von Bedeutung. Obgleich die performativen Akte stets einer diskursiven Macht unterliegen, also weder willkürlich noch rein intentional sind, fügten sich Wiederholungen nie völlig den Normen. Denn Normen seien historisch, prozesshaft und uneindeutig. Deshalb verfüge das durch die performative Kraft der Sprache hervorgebrachte Subjekt gleichzeitig über die Möglichkeit der Zurückweisung normativer Zuschreibungen und Verletzungen – wie wir durch den Prolog erfahren haben.

Zum einen lässt sich im Anschluss an Butler und Austin feststellen, dass Sprechakte losgelöst von einzelnen Aktanten stattfinden, das heißt nicht ausgehend von Einzelnen außerhalb eines sozialen und kulturellen Sprachkontextes realisiert werden können, bzw. wie Jonathan Culler schreibt:

> *[…] the performative breaks the link between meaning and the intention of the speaker, for what act I perform with my words is not determined by my intention but by my social and linguistic conventions. (Culler 2007, 149)*

Zum anderen liegt in der Handlungsmacht von Individuen eine Möglichkeit zur Umdeutung.

Auch wenn Austin literarische Sprechakte aus seinen Überlegungen ausschließt, da er sich auf konkrete soziale Kontexte und Funktionen beschränkt (vgl. ebd., 148), lässt sich eine Analogie zwischen Alltagskommunikation und fiktionalen Sprachformen ziehen. Denn wenn es weniger auf die Intention Einzelner ankommt, sondern auf vorherrschende Konventionen, dann ist auch für die Alltagskommunikation feststellbar: „‚The performative utterance automatically fictionalizes its utterer when it makes him the mouthpiece for a conventional authority.'“ (Barbara Johns zit. nach Culler, ebd., 59) Handelt es sich also im Grunde immer um einen Akt der Fiktionalisierung, so liegt es nahe zu fragen, auf welche Art und Weise dezidiert fiktionale Formen wie Literatur oder Film als performative Sprechakte begriffen werden können.

Auf die Inszenierung audiovisueller Sprechakte als spezifische ästhetische Ausdrucksform werde ich in Kapitel 3 zu Gossip als kinematographischen Modus weiter eingehen. Mit Blick auf MISS CONGENIALITY argumentiere ich, dass der Film die theoretische Auseinandersetzung mit geschlechtsspezifischen Zuschreibungen inszeniert. Die erste Szene liest sich wie eine Position der Queer-Theorie, da die Bedeutung von *girl* als variabel ausgestellt wird (als diskriminierende Differenzierung, intendierte Beleidigung und subjektive Identitätskategorie) und damit die Bezeichnung ‚weiblich' als vielschichtig ausgestellt wird. Im Grunde wohnen wir einer Schlägerei bei, wie sie sich auf unzähligen Spielplätzen und Pausenhöfen – und in Filmen – ereignet, doch durch die ausgestellte Inkongruenz zwischen sozialem und biologischem Geschlecht evoziert der Film Irritationsmomente, welche die Mehrdeutigkeit von Geschlechterdifferenzen veranschaulicht. Durch die missglückten Sprechakte wird die Einheit von *sex* und *gender* als fragwürdig inszeniert. Zum einen fällt das Kind aus seiner Rolle, indem es nicht seinem Äußeren entsprechend als Mädchen agiert; zum anderen ist es trotz seines ‚männlichen' Auftretens so sehr mit ‚Weiblichkeit' verbunden, dass es für beide Jungen als

girl identifizierbar ist (d.h. ob der Junge aus seinen Augen ein Mädchen schlägt oder eben doch einen Jungen, ist nicht zu entscheiden). Wenngleich auch für die Zuschauerin das Bild des *girl* weiter existiert, gerät die Eindeutigkeit dichotomer Geschlechterdifferenzierungen ins Wanken. Ob es sich um ein Mädchen handelt, das sich wie ein Junge verhält oder um einen Jungen, der wie ein Mädchen aussieht, wird als für den Topos der Maskerade grundlegende Frage durch den Prolog eingeführt. Während die Kinderfigur aufgrund der Zöpfe, des Buches und der Fremd- und Selbstbezeichnung die erste Lesart nahelegt, verunmöglicht die, wie ich im nächsten Abschnitt zeigen werde, darauffolgende Variante der erwachsenen Gracie Hart eine abschließende Entscheidung.

2.3.2. Weiblichkeit als Maskerade

Simone de Beauvoir erklärt, dass die Frau immer in Relation zum Mann beschrieben werde und daher nicht ohne ihn bestehe. Folglich bedeute „Mensch" im existentiellen Sinn erstmal nur Mann. Da die Frau aus dem männlichen Blickwinkel definiert werde, sei sie im Gegensatz zum Mann ‚die Andere'. Diese Position werde von der Frau zeitübergreifend eingenommen und bewirke, dass sie nur in der Beziehung zum männlichen Subjekt existieren kann. De Beauvoir schreibt:

> *Sie wird bestimmt und unterschieden mit Bezug auf den Mann, dieser aber nicht mit Bezug auf sie, sie ist das Unwesentliche angesichts des Wesentlichen. Er ist das Subjekt, er ist das Absolute; sie ist das Andere. (de Beauvoir 2008 [1951], 12)*

Hinsichtlich der feministischen Kritik, dass Frauen im Unterschied zu Männern als ‚Nicht-Männer' definiert werden, indem sie als das ‚Andere' in Bezug auf das ‚Normale', Maßgebende verstanden werden, kann man die Anfangsszene in MISS CONGENIALITY dahingehend erläutern, dass sie diese Logik in ihr Gegenteil verkehrt

und damit einen ‚weiblichen‘ Blickwinkel inszeniert. Die sich raufenden Jungen werden in Abgrenzung zu dem Mädchen inszeniert, um in ihrer Identität intelligibel zu bleiben. Die Kategorie *girl* fungiert hier als maßgebender Bezugspunkt.

Mit dem letzten Bild der ersten Szene blendet der Film über zu Gracie Hart als FBI-Agentin, wie sie einen illegalen Handel in einem Lokal überwacht. 1982 wurde noch versucht, so könnte man die Anfangsszene mit feministischer Brille lesen, aus Mädchen Jungs zu machen; Gleichberechtigung wurde u.a. in der Aneignung männlicher Qualitäten durch Frauen gesehen. Hingegen geht es nun, in der narrativen Gegenwart des Films, darum, die Vorstellung von Geschlechterdifferenzen als dichotom und als stabile Identitätskategorien abzuweisen.

Nach innerdiegetischer Zeitrechnung wiederholt sich zwanzig Jahre später die Szenerie (0:2:17–0:07:18). Dieses Mal ist der Schauplatz eine russische Kneipe, in der eine Gangsterbande von der Protagonistin überwacht werden soll. Wieder befindet sie sich am äußeren Rand des *Handlungsraums* und verfolgt hinter einer als Buch russischer Grammatik getarnten Kamera das Geschehen. Schummriges Licht, fremd klingende Sprache und bedeutungsschwangere Musik inszenieren ein Milieu wie in einem Agententhriller. Draußen im Regen haben ihre Kollegen in Überwachungswagen und getarnt als Bettler, verbunden über Funk, das Lokal umstellt und warten auf den entscheidenden Moment einer Übergabe, um die Gangster zu überführen.

Durch die gleiche Anordnung und Dramaturgie wie zu Beginn des Films (die lesende, eigentlich beobachtende, abseits sitzende Frau, die sich im Zentrum des Bildes versammelnden und dann prügelnden Männer) erscheint die Szene als Wiederholung mit leichter Varianz. Was vorher noch im Gewand eines Kinderfilms passierte, geschieht nun auf der Bühne eines Agentenfilms. Vor dem Hintergrund der zuvor beobachteten Rangelei auf dem Spielplatz stellt sich der Einsatz der FBI-Agenten ebenfalls als Machtkampf konkurrierender Jungs dar. Als das entscheidende Beweisstück ins Visier der Truppe rückt, schreitet diese ein und

umstellt die Kriminellen. Alles verläuft nach Plan. Doch dann kommt es zu einem Zwischenfall, während dessen sich einer der Bande verschluckt. Bevor es zum Ersticken kommt, fasst Gracie Hart den Entschluss, abermals – ihrer ‚weiblichen' Empathie oder ihres ‚männlichen' Gerechtigkeitssinns folgend – den ‚Schwächeren' zu retten und befreit den Gangster von der lebensbedrohlichen Nuss im Rachen. Daraufhin wendet sich das Blatt, sie wird von den Kriminellen als Geisel genommen und es kommt zu einem Schusswechsel. Zwar kann sich Gracie Hart wieder befreien, doch während die Jungs auf dem Spielplatz mit Faustschlägen davongekommen sind, stirbt bei dem Einsatz ein Kollege. Aus diesem Grund muss Gracie Hart von nun an hinter den Schreibtisch.

Durch diese Sequenz ist der Prolog hinsichtlich performativer Identität nochmals aus anderer Perspektive interessant. Denn rückblickend lässt sich die Rolle der zwanzig Jahre später als FBI-Agentin tätigen Frau nun als logische bzw. ‚natürliche' Konsequenz verstehen: Bereits als Kind, so kann man nun schließen, agierte Gracie Hart wie eine Agentin („Sie ist die geborene Detektivin."). Sie hat ihre ‚gegebenen' Qualitäten zum Beruf gemacht. Damit wird gewissermaßen die ambivalente Geschlechtsidentität der Protagonistin als ‚natürlich' ausgewiesen und fortgeführt. Weiterhin ist nicht entscheidbar, was das soziale (*gender*) und was das ‚ursprüngliche' Geschlecht (*sex*) ist, was die Ausformungen eines anatomischen Geschlechts darstellen oder was diesem zuwiderlaufen kann, was Schein ist und was Sein. So zeigt auch MISS CONGENIALITY (auf ähnliche, wenngleich viel explizitere Weise als ERIN BROCKOVICH), dass sichtbare Eigenschaften wie etwa die langen, blonden Zöpfe des Mädchens (*gender*), nicht wirklich Aufschluss geben über die (geschlechtliche) Identität der Filmfigur, dass also von geschlechtsspezifischen Handlungen nicht auf ein geschlechtlich kohärentes Subjekt geschlossen werden kann – und auch nicht soll, dass also vielmehr geschlechtsspezifische Zuschreibungen grundsätzlich infrage zu stellen sind. Fortwährend lässt der Film Indizien als unzuverlässig erscheinen. So wenig

die russische Grammatik eine verlässliche Referenz auf die Sprachkenntnisse der Agentin darstellt, so uneindeutig entpuppt sich das Verhältnis zwischen Nancy Drew und dem zuvor gesehenen Kind. Diente das Buch *The Invisible Intruder* als Attrappe, Requisit, Accessoire oder Maske?

Der Begriff der Maskerade finde vielseitige Verwendung in der Diskussion um Fragen von Identität, *sex* und Vergeschlechtlichung, erklärt Liliane Weissberg. Er sei vor allem als offenes Konzept unterschiedlicher, psychoanalytischer, literaturwissenschaftlicher und filmtheoretischer Ansätze und Fragen zu verstehen. So werde die weibliche Maskerade etwa von Jacques Lacan als Resultat des Begehrens beschrieben, von Joan Rivière als Instrument von Frauen, um ihre (männliche) Machtposition zu verschleiern und von Judith Butler als potentielle Umdeutung und Verschiebung von geschlechtlich bestimmten Identitäten (vgl. Weissberg 1994).

MISS CONGENIALITY inszeniert ein fortwährendes Maskenspiel, bei dem sich verschiedene Rollenbilder von Weiblichkeit durchdringen, ohne auf ein ‚authentisches Selbst‘ zu verweisen und hinterfragt damit die Vorstellung einer originären Identität. Damit folgt er einer Logik von Subversion wie sie Butler vor Augen hat. Geschlechterdifferenzen werden auf eine Art und Weise inszeniert, die unentscheidbar macht, ob es sich bei Gracie Hart um eine Frau mit Männermaske handelt oder um einen Mann, der wie eine Frau aussieht. Das biologische und das soziale Geschlecht klaffen in dem Film nicht nur auseinander, sondern verlieren gänzlich ihre Aussagekraft. Denn, wie Butler schreibt:

> *Wenn die Anatomie des Darstellers immer schon von seiner Geschlechtsidentität unterschieden ist, und diese beiden sich wiederum von der Geschlechtsidentität der Darstellung (performance) unterscheiden, dann verweist die Darstellung nicht nur auf eine Unstimmigkeit zwischen Geschlecht (sex) und Darstellung, sondern auch auf eine Unstimmigkeit zwischen Geschlecht und Geschlechtsidentität (Gender) und zwischen Geschlechts-*

> *identität und Darstellung. (Butler 1991, 202)*

In diesem Sinne, in dem Auseinanderfallen von *sex*, *gender* und Darstellung, realisiert sich mit MISS CONGENIALITY eine *emanzipatorische Erfahrungsmodalität*, die weniger in einer Mehrdeutigkeit von Geschlechtskategorien gründet, denn in einer Affektdramaturgie, die durch parodistische Überzeichnung eine Idee von Geschlecht als Maskerade hervorbringt.

Der Topos der Maskerade erfährt durch MISS CONGENIALITY eine doppelbödige Bedeutung. Im Sinne Joan Rivières inszeniert der Film die These, dass es keinen Unterschied zwischen ‚echter' und ‚maskierter' Weiblichkeit gibt. In ihrem berühmten Aufsatz „Womanliness as Masquerade" stellt Joan Rivière fest, dass Weiblichkeit im Grunde immer schon Maskerade bedeutet:

> *Der Leser mag sich nun fragen, wie ich Weiblichkeit definiere und wo ich die Grenze zwischen echter Weiblichkeit und der ‚Maskerade' ziehe. lch behaupte gar nicht, daß es diesen Unterschied gibt; ob natürlich oder aufgesetzt, eigentlich handelt es sich um ein und dasselbe. (Rivière 1994 [1929], 38f.)*

Diese Feststellung impliziert allerdings zweierlei Deutungen, wie Weissberg erklärt:

> *Das Konzept der Weiblichkeit als Maskerade könnte strikt essentialistischen Theorien widersprechend eine geschlechtliche Identität als konstruierte postulieren. Umgekehrt könnte der Begriff auch so konzipiert sein, daß er eine sexuelle Identität voraussetzt, die maskiert werden kann. (Weissberg 1994, 11)*

Diese Ambivalenz reflektiert auch MISS CONGENIALITY. Die Inszenierung richtet sich – wie LEGALLY BLONDE – einerseits gegen essentialistische Denkweisen, indem er auf die Ursprungslosigkeit von *gender* verweist. Andererseits dient bis zuletzt die Kategorie ‚Frau' als grundsätzlicher Bezugspunkt zur Identifizierung der Hauptfigur. Obgleich sich die Schönheitsprozedur am Ende

gewissermaßen als Erfolg erweist und offensichtlich eine ‚Frau par excellence‘ über die Bühne schreitet, *sex* und *gender* sich (scheinbar wieder) zu einem einheitlichen Ganzen fügen, das als weibliche Frau identifizierbar ist, bleibt die Vorstellung einer kohärenten Identität unhaltbar.

Eben dieses Spannungsfeld zwischen ‚Maskerade‘ und etwas sich vermutlich ‚dahinter‘ Verbergendem konstituiert die Hauptfigur als *Leinwand-Typus*. Das irritierende Moment gründet weniger in der Inkongruenz zwischen biologischem und sozialem Geschlecht wie in ERIN BROCKOVICH, denn vor allem in dem Insistieren von maskenhafter Weiblichkeit. Dadurch entsteht fortwährend der Eindruck, die Protagonistin würde aus dem Rahmen fallen. Miss Congeniality zeichnet sich durch auffällig grobes Verhalten, ungepflegtes Äußeres, miserable Tischmanieren und meisterhaftes Kickboxen aus. Da sie in dieser Hinsicht als ‚typisch männlich‘ gelten kann, irritiert es, wenn sie die in der Regel Frauen zugewiesenen Aufgaben einer Assistentin erfüllen und ihren ausschließlich männlichen Kollegen den morgendlichen Kaffee aus dem Coffee Shop mitbringen muss. Gleichzeitig erscheint es als selbstverständlich, da Gracie Hart gleich zu Beginn als *girl* eingeführt wurde. Dieser Konflikt kommt zum Ausdruck, wenn sie sich mit ihrer Dienstmarke als FBI-Agentin ausweist, um sich an die Spitze der Warteschlange einreihen zu können – als wäre ihre Profession bloß Fassade. Die Maske wird zum Wesensmerkmal der Figur und damit zum strukturierenden Element der Affektdramaturgie.

Das Verhältnis von Schein und Sein inszeniert MISS CONGENIALITY als ironisches Rollenspiel, das geschlechtsspezifische Identitäten als variabel ausstellt. Indem der Film das, was als unterschiedliche ‚Ausprägungen‘ von Weiblichkeit verstanden werden könnte, als äußerst temporär und instabil ausstellt, verweist er auf die Vieldeutigkeit und die Konstruiertheit der Geschlechterdifferenz. Einerseits inszeniert er Weiblichkeit als Bezugspunkt gänzlich verschiedener Rollenbilder, die Gemeinplätze eines popkulturellen Gedächtnisses darstellen (von der ‚FBI-Agentin‘ über das ‚bay-

rische Mädel' und ‚Pippi Langstrumpf' bis hin zur ‚Schönheitskönigin'). Andererseits erschüttert er diese, kaum dass er sie evoziert hat. Indem Sandra Bullock den verschiedenen Frauenrollen weiblich a-typische, d.h. als männlich definierbare Züge verleiht, rückt die den *Leinwand-Typus* kennzeichnende individualisierte Verkörperung sozialer Rollen in den Vordergrund, sodass sich zuletzt die Frage stellt, was weiblich überhaupt noch meinen kann.

Die FBI-Agentin trägt Züge eines halbstarken Mädchens, etwa bei der Überführung russischer Mafiosi im Lokal, wenn sie mittels Loch im Buch die illegalen Machenschaften überwacht, um im entscheidenden Moment den Mafiosi-Boss vor dem Ersticken zu retten; das in der Miss-Wahl auftretende bayrische Mädel wird zur FBI-Agentin, wenn sie sich, die Pistole schussbereit, während ihres Glockenspiels auf den vermeintlichen Mörder stürzt; und die Schönheitskönigin entpuppt sich letztendlich als FBI-Agentin, wenn sie die Galashow stürmt. Durch den ständigen Wechsel der Rollen, die ineinander greifen und sich durchdringen, wirft der Film die Frage nach dem Original auf. Wer verkleidet sich eigentlich als was? Was ist Schein und was ist Sein? Was ist wessen Maskerade?

2.3.3. Die Parodie des Originals

Aus queer-theoretischer Sicht stellt MISS CONGENIALITY eine Parodie von Geschlechtszuschreibungen dar, um variable und offene Identitätskonzepte vorstellbar zu machen. Allerdings geht es dabei weniger darum, Geschlechtsidentitäten zu parodieren, sondern um „die Parodie des *Begriffs* des Originals als solchem" (Butler 1991, 203). Der Film zeigt nicht nur, dass der weibliche Körper keinerlei Rückschlüsse auf das (soziale) Geschlecht zulässt, sondern zudem, ähnlich wie LEGALLY BLONDE, dass dieser selbst ein Konstrukt einer bestimmten Repräsentationslogik ist. Während LEGALLY BLONDE Weiblichkeit gewissermaßen als konstruierte Essenz (die nichtsdestoweniger auf eine Ursprungslosig-

keit verweist) inszeniert, zielt MISS CONGENIALITY darauf ab, geschlechtliche Identität als maskeradenhaft darzustellen. Dabei dekonstruiert der Film vor allem visuelle Normierungen, welche die Idee eindeutig identifizierbarer und originärer Subjekte hervorbringen.

Butler weist darauf hin, das die Travestie von feministischen Theorien in der Regel als „unkritische Aneignung von sterotypen Geschlechterrollen verstanden [wird], die aus dem Repertoire der Heterosexualität stammen.“ Ihrer Ansicht nach ist „die Beziehung zwischen ‚Imitation‘ und ‚Original‘ jedoch weitaus vielschichtiger, als die Kritik im allgemeinen erlaubt.“ (Ebd., 202) Die Parodie an sich muss nicht zwangsläufig subversiv sein und Performanzen müssen nicht immer zu einer Verschiebung von Bedeutungen führen. Es hängt immer vom jeweiligen Kontext und der Rezeption ab (ebd., 204). MISS CONGENIALITY lässt sich meiner Meinung nach als Parodie verstehen, da der Film das ‚Frau-Werden‘ als Maskerade der Weiblichkeit erfahrbar macht.[41] Dabei verweist er nicht nur auf die Varianz von Geschlecht, sondern hinterfragt die Kategorien *sex* und *gender* als verlässlichen Bedeutungsgenerator und stellt die heterosexuelle Matrix als Maske aus.

Die Prozedur, durch welche die (zu) ‚männlich‘ bzw. nicht ‚weiblich‘ erscheinende Protagonistin zur Frau ‚gemacht‘ werden muss, impliziert die durch Weissberg hervorgehobene Doppelbödigkeit des Konzepts der Weiblichkeit als Maskerade. Denn es ist nicht entscheidbar, ob einer vorgängigen Weiblichkeit lediglich zum Ausdruck verholfen werden muss oder ob der Film essentialistischen Theorien widerspricht und eine geschlechtliche Identität als konstruiert postuliert. Handelt es sich um das Abtragen einer

[41] Luce Irigary schreibt zur Gleichsetzung von Weiblichkeit und ‚Frau-Werden‘: „Was ich unter Maskerade verstehe? U.a. das, was Freud die ‚Weiblichkeit‘ nennt. Das besteht zum Beispiel darin, zu glauben, daß man eine Frau – und noch dazu eine normale Frau – werden muß, während der Mann von vornherein Mann ist. Er braucht lediglich sein Mann-Sein zu vollziehen, während die Frau gezwungen ist, eine ‚normale‘ Frau zu werden, das heißt in die Maskerade der Weiblichkeit einzutreten.“ (Irigaray zit. nach Weissberg 1994, 12f.)

männlichen Maskerade, wodurch eine bereits existierende sexuelle Identität gewissermaßen wieder freigelegt wird und gar nicht so sehr um das Anlegen einer weiblichen Maskerade?

MISS CONGENIALITY inszeniert das ‚Frau-Werden' als eine beruflich erforderliche Transformation zur Schönheitsprinzessin, die sich zudem als höchst aufwendige Prozedur gestaltet, für die ein Heer an Arbeitskräften zum Einsatz kommt. Was normalerweise als natürlich erscheint, stellt sich durch die von Gracie Hart einzunehmende Rolle der Miss New Jersey als äußerst mühsame Konstruktionstechnik dar. Damit Miss Congeniality ein gutes Bild gibt, muss sowohl das biologische als auch das soziale Geschlecht zunächst hergestellt bzw. freigelegt werden. Ihre Haare werden gerichtet und stellenweise entfernt, das Gesicht mit Schminke bedeckt, sie bekommt Brüste und muss sich all ihrer phallischen Schusswaffen entledigen. Gewissermaßen wird sie symbolisch vor unseren Augen kastriert, obgleich sie niemals gänzlich Mann war; sie muss gleitend und lächelnd, und im Grunde stumm, durch die Menge schreiten.

Dies alles wird als Tortur inszeniert, als geschähe die gesamte Umwandlung unter großen Schmerzen. Wie Operationen, gar Folter stellen sich die Körperein- und Zugriffe dar, wenn die Zähne gebleicht und die Beine samt ‚Bikinizone' gewachst werden. Zugleich zieht der Film eine distanzierend-selbstreflexive Ebene ein, die ähnlich wie der Prolog auf den theoretischen Diskurs um Subjektkonzeptionen verweist. Als entfremdete Gesten werden die Bewegungen der Bewerberin erfahrbar, wenn Sandra Bullock ihr erstes ‚Gleiten' auf offener Straße wagt, so ausladend sind ihre Schritte, so deutlich gespielt wirkt die neue Rolle. Als ein irrsinniges Spektakel entfaltet der Film die gesamte Transformation, die im Grunde keine sein kann, da es nichts Vorgängiges, zu Transformierendes gibt.

Am Ende fügt sich das Bild Gracie Harts einerseits zu einer homogenen Identität und andererseits evoziert es weiterhin Widersprüche. Wenn Sandra Bullock ihre ‚männlichen' Manieren ablegt und von nun an Stöckelschuhe trägt, wird die Geschlechts-

identität trotz der als eindeutig definierbaren Geschlechtsmerkmale nicht als kohärent erfahrbar. Denn nun kommt einem genau diese als konstruiert und als äußerst uneindeutig vor: zum einen, weil wir in der Dauer des Films erfahren haben, wie artifiziell und aufwendig die Prozedur ist, um eine eindeutige weibliche Geschlechtsidentität herzustellen, zum anderen, weil Sandra Bullock alias Gracie Hart bis zuletzt über ihre hohen Absätze stolpert und wiehert wie ein froher Gaul. Die als unpassend empfundenen, ‚männlich' definierbaren Züge treten nach wie vor hervor.

Bis zum Ende ist nicht entscheidbar, ob Gracie Hart ‚tatsächlich' zu einer ‚Frau' geworden ist, wenn sie mitten unter den jubelnden Bewerberinnen spricht, oder ob sich ‚im Grunde' nichts verändert hat. Wenn sie die Abschlussrede vor versammelter Fangemeinde hält und sich Weltfrieden wünscht („I really do want world peace!“), lässt sich nicht mehr sagen, ob sie gerade eine Rolle spielt oder ob sie einen Wandel erfahren hat und nun aus ‚innerer', immer schon dagewesener Überzeugung spricht. Was wir zuvor während der Miss-Wahl noch als Worthülse namenloser Frauen wahrnehmen, die als Repräsentantinnen der US-amerikanischen Staaten eine nach der anderen für Weltfrieden plädieren, füllt sich am Ende mit Bedeutung, als Gracie Hart in der Rolle der enttarnten FBI-Agentin als Wettbewerbsteilnehmerin Gracie Lou Freebush gesteht, dass sie sich tatsächlich nichts sehnlicher wünsche. Allerdings ist nicht zu entscheiden, wer da am Rednerinnenpult steht bzw. in welcher Funktion Sandra Bullock dort spricht. Ist es ein/e FBI-Agent/in in der Rolle der Schönheitskandidatin oder eine Schönheitskandidatin als FBI-Agent/in? Spricht ein/e FBI-Agent/in, der/die wie eine Frau aussieht, oder eine Frau, die als FBI-Agent/in arbeitet? Und: Muss eine FBI-Agentin notwendigerweise männlich sein? Welche Rolle spielt hier noch das Geschlecht?

Genau diese Unentscheidbarkeit wird schließlich als stimmige Figurenkonzeption erfahrbar. Die Widersprüchlichkeit stellt sich letztendlich nicht nur als unüberwindbar aus, sondern als anzustrebendes Identitätsverständnis. Miss Congeniality wird von den

Schönheitskandidatinnen nicht als Heldin gefeiert, da sie wider Erwarten dann doch die Krone davonträgt, sondern weil sie die Gewinnerin des Wettbewerbs davor bewahrt, diese aufzusetzen. Mit einem Riesenknall geht das Siegessymbol in Flammen auf und markiert das Ende der Miss-Wahl. Dieses Ende verkündet, so kann man den Film interpretieren, den Anfang einer neuen Epoche, einen Sieg über frauenfeindliche Kulturpraxen, die allein Schönheit als weiblichen Wert gelten lassen. Zum einen nimmt MISS CONGENIALITY eine Umdeutung der Miss-Wahl vor und realisiert, was die Direktorin zuvor scheinheilig erklärt hat: dass es sich nämlich vor allem um ein Stipendiatinnenprogramm, d.h. um Intelligenz und weniger um einen Schönheitswettbewerb handelt. Zum anderen formuliert er die Frage, was Weiblichkeit (dann eigentlich noch) ist.

Interessanterweise bietet der Film keinerlei Bilder, die sich einem Blickprinzip unterstellen, nach dem die Frau als Objekt durch einen männlichen Blick konstituiert wird, wie es das Sujet des Films vielleicht vermuten ließe. So liefert die Bikinishow weder Nahaufnahmen weiblicher Körper, noch gleitende Kamerafahrten entlang der stolzierenden Teilnehmerinnen. Das Schaulaufen wird entweder aus einer Totalen aufgenommen oder Gesichter füllen das Bild. Obwohl sich der Film um eine Miss-Wahl dreht, bleiben voyeuristische oder fetischistische Zuschauer(innen)-positionen außen vor. Das große Finale wird nicht als ornamenthafter Auftritt im Stil der Tiller Girls[42] in den Blick gerückt; stattdessen fängt die Kamera die einzelnen Teilnehmerinnen in Nahaufnahmen ein. Der *Bildraum* konstituiert sich über verschiedene Perspektiven, die in ihrer Gesamtheit eine kollektive Ausdrucksfiguration bilden. Die Wettbewerbsszenen entziehen sich der, von der feministischen Filmtheorie so vehement kritisierten, Schau-

[42] In dem viel zitierten Aufsatz „Das Ornament der Masse" (Kracauer 1927) bestimmt Siegfried Kracauer die „Oberflächenäußerungen" der Gesellschaft als Zeugnis der historischen Verfassung, z.B. begreift er die Formationen der Tiller Girls als mathematisch agierende Tanzgruppe, die nicht mehr aus Subjekten bestehe, sondern reine Gleichförmigkeit verkörpere.

lust. Allerdings geht es eben nicht darum, einen ‚männlichen Blick‘ zu verhindern, sondern darum, sich einer Logik zu verwehren, welche Frauen grundsätzlich als Referenzobjekt definiert. Die Schaulust von MISS CONGENIALITY gründet vielmehr in dem spektakulären Maskenspiel, das sich als performativer Modus des Ausstellens realisiert. Mit dem Fortgang des Films rückt das Publikum in den Vordergrund, das Klatschen und das Jubeln der Menge, begeisterte Gesichter.

Ebenso wenig wie in LEGALLY BLONDE und ERIN BROCKOVICH ändert sich die Hauptfigur in MISS CONGENIALITY im Laufe des Films, und genauso wenig handelt es sich bei ihr um einen Charakter, sondern in erster Linie um ein erfahrbares theoretisches Konstrukt. Das Spannungsverhältnis zwischen Maskerade und Essenz, ‚Natürlichkeit‘ und ‚Widernatürlichkeit‘ findet sich in der Inszenierung der Protagonistin. Sieht man in der Protagonistin den feministischen Topos der ‚Weiblichkeit als Maskerade‘ verkörpert, lässt sich argumentieren, dass der Film über den Erfolg der Agentin ein Subjektkonzept bejaht, das sich durch Variabilität und Temporalität auszeichnet. Auch sie überzeugt im Laufe des Films sowohl das innnerdiegetische Publikum als auch die Zuschauerin von ‚ihren‘ Prinzipien. Mit dem Sieg der Agentin verändert sich die Haltung der Zuschauerin, d.h. das Happy End gründet in eben diesem Einstellungswechsel. Was zunächst als widernatürlich erscheint, wird zunehmend als selbstverständliche Mehrdeutigkeit erfahrbar.

Der Topos der Maskerade realisiert sich als Gegenstand des Films, anhand dessen sich der *Modus des „Undoing Gender“* entfaltet. Dieser wiederum konstituiert eine *emanzipatorische Erfahrungsmodalität*, die ein *Zuschauerinnengefühl* des *empowerment* hervorbringt. Der *kinematographische Modus des „Undoing Gender“* ist also nicht mit der Erfahrungsmodalität des Films gleichzusetzen. Letzterer zeichnet sich nicht als erfahrbare Theorie der Maskerade aus. Das Gefühl des *empowerment* gründet nicht bloß in der Dekonstruktion von Geschlechterdifferenzen, sondern in jener Affektdramaturgie,

welche die Protagonistin zur Siegerin auch in den Augen der Zuschauerin macht. Das Emanzipatorische, das die Erfahrung des gegenwärtigen Woman's Film ausmacht, ist somit nicht nur, dass die Filme gängige Vorstellungen hinterfragen und in ihrer Mehrdeutigkeit ausstellen, sondern auch, dass sie aus dekonstruierten Repräsentationslogiken gespeiste Figuren inszenieren, die zu Repräsentantinnen eines Kollektivs werden.

2.4. Die emanzipatorische Erfahrungsmodalität

Durch die beschriebenen Leinwand-Typen in LEGALLY BLONDE, ERIN BROCKOVICH und MISS CONGENIALITY entfaltet sich eine Ausdrucksfiguration, welche in der Dauer der Rezeption einen Einstellungswechsel der Zuschauerin gegenüber den Protagonistinnen herbeiführt. Im Laufe der Filme gewinnen diese das innerdiegetische wie das außerfilmische Publikum für sich, indem sie fortwährend auf eine aufrechtzuerhaltende Widersprüchlichkeit insistieren. Die Aufstiegsgeschichten der Frauen werden deshalb als *empowerment* erfahren, weil die Affektdramaturgien eine Erfahrung von Kollektivität konstituieren.

Die zunächst abstrakt, ungreifbar und unangreifbar erscheinenden Institutionen und Gegenspieler, werden zunehmend konkret und durch die Herausbildung der Protagonistinnen von eben diesen vereinnahmt. Elle Woods wird zur Jahrgangssprecherin in Harvard und hält die Abschlussrede vor allen Absolventinnen und Professorinnen; Erin Brockovich wird zum Sprachrohr der Bewohnerinnen Hinkleys und sitzt am Ende in der Chefetage der Anwaltskanzlei; und Gracie Hart versammelt alle Teilnehmerinnen des Schönheitswettbewerbs mit einem Plädoyer für Weltfrieden. Die Hauptfiguren werden zu Repräsentantinnen eines Kollektivs, das sich durch diese erst konstituiert. Der individuelle Erfolg der Protagonistin transformiert sich zu einem gesamtheitlichen Sieg. Somit wird die in den Protagonistinnen angelegte Theorie, dass ‚Frau' immer nur als Repräsentation repräsentierbar ist (de Lauretis 1987, 20) und dass die Repräsentation von Gender

zugleich seine Konstruktion ist (ebd., 10), auf unterschiedliche Weise erfahrbar. Die Filme beziehen sich explizit auf Genderdiskurse und feministische Theorien und weniger auf die Kategorie Geschlecht. D.h. sie machen die Geschlechtsdifferenzierung, die Prozesshaftigkeit und die Konstruktion von Geschlechtlichkeit, und weniger die Geschlechterdifferenz zum Gegenstand.

In eben dieser derart gestalteten Bewegung von einem Individuum zu einem Kollektiv realisiert sich die *emanzipatorische Erfahrungsmodalität*, bei der die Kategorie ‚Frau' einen entscheidenden Bezugspunkt darstellt. Emanzipatorisch meint hier also nicht einfach die Dekonstruktion und Loslösung von oppressiven Differenzen, sondern vor allem die affektdramaturgische Inszenierung eines *empowerment.* Gemein ist den Filmen, dass sie ein Verhältnis zwischen Zuschauerin und Hauptfigur inszenieren, das sich in der Dauer der Rezeption wandelt. Es ist nicht die Protagonistin, die sich im Laufe der Handlung entwickelt bzw. verändert, sondern es ist die Einstellung des Filmpublikums zu eben dieser, die transformiert wird. Dass die Protagonistin eben nicht ein sich zu realisierendes Subjekt darstellt, sondern sich von Beginn an als legitimes Selbst behauptet, formiert die Überzeugungskraft der Filme und strukturiert das *Zuschauerinnengefühl* des *empowerment*.

Dabei meint Weiblichkeit eben nicht eine den Filmen vorgängige, eindeutig identifizierbare soziale oder biologische Kategorie, sondern eine Art und Weise der Subjektivierung. Wie diese Erfahrung zu qualifizieren ist, liegt in den Augen der Betrachterin. Im gegenwärtigen Woman's Film geht es also um Repräsentationsbedingungen von Subjekten und nicht um die diversen Erfahrungen von ‚realen Frauen'. Subsumiert man die analysierten Filme unter dem Genre des Woman's Film, mit dessen Erfahrungsmodalität sich ein Zuschauerinnensubjekt verbindet, das als weiblich definierbar ist, dann zeigen die Filme, wie konstruiert, variabel und heterogen sich diese Zuschreibung realisiert und entsprechend verstanden werden muss. Begreift man die Kategorie ‚Frau' als Analysekategorie, um die ästhetische Erfahrung

der Filme zu konzeptualisieren, so wird verständlich, weshalb sie als Bezugspunkt zur Konzeption des Genres dienen kann, obgleich sie so unterschiedliche Bedeutungen und Funktionsweisen impliziert. Zudem legen die Filme nicht nur nahe, sich einer grundsätzlichen Reflexion der Relevanz von Geschlechterdifferenzen zu unterziehen, sondern sie selbst bilden als *technologies of gender* Formen sozialer wie kultureller Verhandlungsprozesse und Bedeutungsproduktion. In diesem Sinne handeln die Filme nicht *von* Geschlechterdifferenzen, sondern sie *sind* sich ereignende Geschlechterdifferenzen.

Wenngleich der Woman's Film aufzeigt, dass die Performanz von Geschlecht elementar für die Konstitution desselben ist, bleibt die Kategorie ‚Frau' als identifikatorischer Bezugspunkt eines Zuschauerinnensubjekts bestehen. Die Aufstiegsgeschichten der Protagonistinnen realisieren sich in einem *Zuschauerinnengefühl* des kollektiven *empowerment.* Deshalb argumentiere ich, dass der Woman's Film nicht einfach Individualismus inszeniert – wie es Angela McRobbie vermutlich auch angesichts dieser Filme behaupten und als Entpolitisierung sowie Affirmation mangelnder Solidarisierung kritisieren würde (McRobbie 2010, 40ff.). Stattdessen ermöglicht das Genre eine Filmerfahrung, die zwar nicht unbedingt eine neue Frauenbewegung hervorbringt, doch zumindest eine Form von Kollektivität, die nicht minder politisch sein muss. Der gegenwärtige Woman's Film inszeniert, so könnte man die genrespezifische Affektdramaturgie auf den Punkt bringen, eine transformative Bewegung der typisch US-amerikanischen Parole „Yes, I can!" über ein „Yes, you can!" zu einem „Yes, we can!" als kinematographische Erfahrungsmodalität.

3. „And who am I?“ – Der kinematographische Modus des Gossip

Im vorangegangenen Kapitel habe ich untersucht, wie die Relationen zwischen feministischer Theorie und gegenwärtigem Woman's Film zu fassen sind und auf welche Weise sich dieser durch jene konstituiert. Durch die Filmanalysen wurde deutlich, inwiefern die Theorien selbst zum Gegenstand der Filme werden und im *Modus des „Undoing Gender“* eine genrespezifische Affektdramaturgie hervorbringen, die sich als *Zuschauerinnengefühl* des *empowerment* realisiert. Zudem habe ich gezeigt, inwiefern die Inszenierungen in den Hauptfiguren angelegt sind. Die Protagonistinnen entfalten sich in einem Spannungsverhältnis zwischen Individuum und Stereotyp als *Leinwand-Typus* und konstituieren so eine *emanzipatorische Erfahrungsmodalität*, durch welche die Heterogenität von Differenzen reflektiert wird. Letztendlich gründet das Emanzipatorische der analysierten Filme in einer in der Erfahrung aufrechtzuerhaltenden Vielschichtigkeit von Identitäts- und Subjektkonzepten, die sich mit dem Erfolg der Protagonistinnen am Ende in einem euphorischen ‚Wir‘ entlädt.

Anhand von LEGALLY BLONDE (USA 2001), ERIN BROCKOVICH (USA 2000) und MISS CONGENIALITY (USA 2000) habe ich herausgearbeitet, inwiefern sich die *emanzipatorische Erfahrungsmodalität* über einen Einstellungswechsel seitens der Zuschauerin gegenüber der Hauptfigur, die selbst unverändert bleibt, vollzieht. Anhand von EASY A (USA 2010) und EMMA (UK/USA 1996) werde ich nun untersuchen, ob diese Affektdramaturgie in weiteren Filmen zu finden ist, die mit einem weiblichen Publikum verbunden werden und unter welchen Bedingungen sich diese dem gegenwärtigen Woman's Film zuordnen lassen. Zum einen ähneln sich die Filme, denn auch in EASY A und EMMA geht es explizit um die Rolle von Frauen und um Kategorisierungsprozesse. Zudem transformiert sich die Haltung der Zuschauerin auch dieser Filme in der Dauer der Rezeption. Zum anderen unterscheiden sie sich doch erheblich von den bereits analysierten Produktionen, da sich

ebenfalls die Hauptfiguren selbst im Laufe der Filme verändern. Die gesamte Inszenierungsweise scheint sich mit dem Fortgang der Handlungen in EASY A und EMMA zu wandeln.

Ziel dieses Kapitels ist es, zu verdeutlichen, inwiefern der gegenwärtige Woman's Film zugleich Forschungsgegenstand und Forschungsansatz meiner Arbeit darstellt und in diesem Sinne als eine genrespezifische Erfahrungsmodalität konzipierbar ist, die variiert und dennoch einer bestimmten Logik verpflichtet ist. Dazu werde ich einen Perspektivwechsel vornehmen, der sich durch die aus den bisherigen Analysen gewonnenen Erkenntnisse aufdrängt. In diesem Kapitel werde ich gewissermaßen die andere Seite der für das Genre des gegenwärtigen Woman's Film so wesentlichen Kategorisierungsprozesse in den Blick nehmen. Während zuvor die jeweilige Protagonistin als Bezugspunkt von Urteilen im Zentrum der Betrachtung stand, sollen nun die Zu- und Einordnungsprozesse selbst in den Vordergrund der Analysen rücken.

Nachdem ich in Kapitel 2 herausgearbeitet habe, inwiefern sich die Hauptfigur zunächst als Objekt von Kritik konstituiert und dann zunehmend zum Subjekt wird, werde ich im Folgenden untersuchen, welche Rolle den Urteilen und den Urteilenden in der ästhetischen Erfahrung des gegenwärtigen Woman's Film zukommt. Durch die Analysen hat sich gezeigt, dass neben den Beurteilten das Urteilen selbst und damit auch die Urteilenden elementar für die Konstitution der genrespezifischen Erfahrungsmodalität sind. Alle drei Protagonistinnen, Elle Woods, Erin Brockovich und Gracie Hart, sind nicht ohne einen bewertenden Blick *auf* sie, d.h. ohne die (Ver- bzw. Vorver-)Urteilenden denkbar. Der Einstellungswechsel der Zuschauerin, der sich auch im Laufe dieser Filme vollzieht, gründet, wie gezeigt, in Affektdramaturgien, die sich entlang von Zu- und Einordnungsprozessen im *kinematographischen Modus des „Undoing Gender“* entfalten.

Mit dem Fokus auf die innerdiegetischen und außerfilmischen Kategorisierungsprozesse und deren Akteurinnen stellt dieses

Kapitel gewissermaßen einen komplementären Teil zu Kapitel 2 dar. Einerseits konkretisiert es das Genre des gegenwärtigen Woman's Film, andererseits legt es seine Vielschichtigkeit offen. Es verdeutlicht, inwiefern die Erfahrungsmodalität als dynamische Struktur zu verstehen ist.

EASY A und EMMA scheinen mir besonders geeignet, um die Erfahrungsmodalität des gegenwärtigen Woman's Film im Anschluss an Kapitel 2 zu diskutieren. Kategorisierungsprozesse sind auch für die Affektdramaturgien dieser Filme wesentlich. Und auch mit ihnen vollzieht sich in der Dauer der Rezeption eine Transformation der Zuschauerin hinsichtlich der Protagonistin oder vielmehr hinsichtlich des gesamten Films, wenngleich sich diese eben anders als zuvor *mit* einer sich wandelnden Inszenierung der Hauptfigur vollzieht. Nichtsdestoweniger ist die Affektdramaturgie in der Konstitution von Kollektivität angelegt, die sich als ein spezifisches Verhältnis zwischen einem ‚Ich' und einem ‚Wir' zeigt. Zu guter Letzt drehen sich die Filme ebenfalls um eine weibliche Hauptfigur und waren äußerst erfolgreich beim Publikum. Während die bisher diskutierten Filme Kategorisierungsprozesse reflektieren, bei denen die Re/präsentation und Formation eines ‚Ich' im Vordergrund steht, das sich in einem ‚Wir' entlädt, setzen EASY A und EMMA ein ‚Wir' von vornherein voraus, das umgekehrt mit einem ‚Ich' konfrontiert wird. Dies hat mit der Inszenierung der Urteile zu tun. Bemerkenswerterweise finden sich in den Filmen – anders als bei den zuvor analysierten – keine expliziten, an Urteile geknüpften Handlungsorte wie der Gerichtssaal oder der Schönheitswettbewerb. Zu- und Einordnungsprozesse erstrecken sich über den gesamten diegetischen Raum und sind vor allem in der Formierung von Gemeinschaften zu lokalisieren. In EASY A und EMMA wird permanent und überall über passende oder unpassende Beziehungen geurteilt, über Anwesende geflüstert, über abwesende Menschen lauthals gelästert und gemeinsam gelacht und gekreischt. Es wird vermutet, spekuliert, fabuliert, kommentiert, beobachtet, getratscht. Das Hörensagen bestimmt die Inszenierungen, die Rede spielt für die

sich in diesen Filmen vollziehende Erfahrungsmodalität eine entscheidende Rolle. Kategorisierungsprozesse tragen sich in EASY A und EMMA an überschaubaren Orten zu bzw. vielmehr konstituieren sie spezifische Raumzeitverhältnisse, wie ich noch ausführen werde.

Aus diesem Grund stütze ich mich in den Analysen dieser Filme auf Gossip (zu Deutsch: Klatsch). Als soziales Ordnungs- und Wahrnehmungsprinzip dient mir Gossip als Kategorie dazu, die Konstitution von Kollektivität und Gemeinschaft als bestimmte Raumzeitkonstellation und somit die genrespezifische Erfahrungsmodalität herauszuarbeiten. Umgekehrt erlaubt mir Gossip zu fragen, inwiefern bestimmte Raumzeitkonstellationen Kollektivität hervorbringen. In Form des performativen Sprechakts definiert Gossip Machtverhältnisse und entscheidet über In- und Exklusion, wenn nicht gar über die Konstitution von Subjekten. Er strukturiert Sozialität qua Kategorisierungen. Wer was über wen weiterträgt, bestimmt den Kreis der Teilhabenden und die Summe der Ausgeschlossenen. Gossip stellt eine kollektive Kommunikationspraxis dar, die sowohl als soziales Phänomen als auch ästhetische Ausdrucksfiguration meinen Analysen dienen soll. Denn nicht zuletzt zeichnen sich die Filme durch pausenloses Gerede aus. Außerdem bezeichnet Gossip eine Kommunikationspraxis, die in der Regel Frauen zugeschrieben und dementsprechend abgewertet wird. Gossip wird meist als bloßes Geschwätz abgetan – im Gegensatz zur (männlichen) Rede oder dem geschriebenen Wort (vgl. auch Siegel 2010, 39–42; Spacks 1985, 16ff). „‚When people talk about the details of daily lives, it is gossip; when they write about it, it is literature'", zitiert Esther Fritsch Deborah Tannen (Tannen, zit. nach Fritsch 2004, 9).

In den 1980er Jahren konstatierte die feministische Theorie noch, dass Frauen von Männern und Theorie, d.h. von Sprache, zum Schweigen gebracht werden. Und noch immer gilt es meines Erachtens, Frauen eine Stimme zu verschaffen und subjektive Erfahrungen und Perspektiven artikulierbar zu machen. Nichtsdestoweniger scheint sich die Kinoästhetik diesbezüglich verän-

dert zu haben. Während die Protagonistinnen des klassischen Woman's Film meist sprachlos sind und schweigen, dominiert die weibliche Stimme den gegenwärtigen Woman's Film.[43]

Während Gossip bzw. Tratsch die Kommunikationspraxis bezeichnet, stellt das Gerücht den Inhalt der Weitergabe dar. Beides lässt sich allerdings ebenso wenig getrennt voneinander betrachten wie das Urteil von dem Urteilsobjekt und den Urteilenden. Zum einen teilt sich ein Gerücht mittels Gossip mit, zum anderen wird es selbst Teil des Gossip, wenn die Teilhabenden zum Objekt des Hörensagens werden („Von ihr habe ich gehört, dass…"). Akt, Partizipierende und Botschaft – Mitteilen, Mitteilende und Mitteilung – fallen zusammen (vgl. auch Engell 2008, 327f.). In diesem Sinne ging es in Kapitel 2 um das Gerücht, nämlich um Bilder und Vorstellungen von Weiblichkeit und um die Kategorie ‚Frau', wohingegen in diesem Kapitel die Kommunikationspraxis und die Kategorisierungsprozesse in den Blick genommen werden sollen.

3.1. Gossip als Organisation sozialer Ordnung und Wahrnehmung

Gossip ist „ein Prozeß, dem bei der Ausbildung und Erhaltung von Identitäten und sozialen Strukturen eine Schlüsselrolle zukommen kann und der als soziales Regulativ fungiert", schreibt Esther Fritsch (Fritsch 2004, 9). Gossip wirkt affirmativ wie subversiv. Normen werden beständig bestätigt und verschoben. „In

[43] Zumindest ist die Auffassung, dass Frauen im klassischen Woman's Film keine Stimme gegeben wird und dass diese durch Männer domestiziert werden, weit verbreitet in der feministischen Filmtheorie der 1980er Jahre (vgl. z.B. insb. Silverman 1988; Doane 1987; Modleski 1987). Betrachtet man allerdings die Screwball Comedy (die ebenfalls ein Genre des klassischen Hollywoodkinos darstellt, nicht aber dem Woman's Film, der sich am Melodrama orientiert, zugeordnet wird), so sieht man sich mit einer permanent redenden Protagonistin konfrontiert. Die klassische Hollywood-Komödie sei, so Sarah Greifenstein, meist auf Gleichberechtigung ausgerichtet und adressiere dementsprechend Männer wie Frauen (vgl. Greifenstein 2013).

der Kolportage von Gerüchten werden“, so Hans-Joachim Neubauer, „elementare soziale Normen entworfen und kontrolliert“ und die Weitergabe des Hörensagens diene der stetigen Vergewisserung über den Bestand dieser Normen (Neubauer 1998, 187). Deshalb ist Gossip als performativer Sprechakt geeignet, „die Schaltstelle von Norm und Abweichung, von Macht und Marginalität“ zu bezeichnen (ebd., 161). Die Bezugsquelle des „man sagt“ unterstützt diese Funktion, da es ein Kollektiv immer schon voraussetzt, das sich in der Weitergabe erst konstituiert. Was vorher eine anonyme Masse von Mitwissenden war (ob die Mitteilung bereits bekannt war oder nicht, ist unerheblich), formiert sich durch den Austausch zu einer intimen Konstellation von Vertrauten (vgl. Siegel 2006, 74; sowie Spacks 1982, 29f.). Die Untersuchung von Gossip dient somit der Analyse sozialer und politischer Gesellschaftsstrukturen.

Ob Gossip Machtverhältnisse eher fortschreibt oder unterläuft, Gerüchte positive oder negative Konsequenzen haben, wird unterschiedlich bewertet und hängt vom jeweiligen Kontext ab. Als *Fama* (der römischen Gottheit des Ruhms und des Gerüchts, oftmals mit Flügeln und Trompete dargestellt) bzw. *Pheme* (in der griechischen Mythologie) birgt das Gerücht ambivalente Züge. Es kann sowohl den Ruhm als auch den Niedergang einer Person beschwören, sowohl glorifizierende als auch destruktive Wirkung bergen.

In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung wird Gossip überwiegend in seinen negativen Auswirkungen, als Rufmord oder Lüge, beschrieben. Nur wenige Ansätze zielen darauf ab, die positive Seite hervorzuheben und Gossip als subversiv, etwa als Möglichkeit eines Selbstentwurfs, zu beschreiben; zudem gibt es nur eine geringe Anzahl ästhetisch orientierter Arbeiten zu diesem Thema. So untersucht beispielsweise Fritsch Gossip als eine Form postkolonialen weiblichen Schreibens (Fritsch 2004) und Marc Siegel betrachtet Klatsch als eine Praxis des Fabulierens, um sich performativ und eigenständig in der Welt zu verorten (Siegel 2006) sowie als eine ästhetisch-politische Praxis im Umgang mit

Filmbildern (Siegel 2010). Andere Theoretikerinnen betonen trotz der Argumente für die emanzipatorischen Aspekte von Gossip dessen autoritäre, normative Seite, wie etwa Casey Finch und Peter Bowen, die sich in ihrer Studie von Jane Austens Roman *Emma* ebenfalls Gossip in seiner ästhetischen Erscheinung widmen:

> *We remain unconvinced, however, that gossip has any such subversive or deconstructive effect. For gossip, so far from pitting itself against authoritative norms, always operates to reinforce them. (Finch/Bowen 1990, 16)*

Patricia Meyer Spacks erkennt in Gossip wiederum insbesondere ein subversives Potential zur Solidarisierung von Frauen. Siegel hebt hinsichtlich des viel zitierten Buchs *Gossip* von Spacks (Spacks 1985) hervor:

> *Klatsch war nach Spacks besonders für die von Bedeutung, die historisch über beschränkte Mittel zur Vermittlung ihrer Wünsche, Hoffnungen und Interessen oder zur Herstellung eines Wissens über ihre eigenen Geschichten verfügten. Aus diesem Grund beschreibt Spacks Klatsch als ‚eine Ressource für die Unterdrückten […], ein zentrales Mittel des Selbstausdrucks, eine zentrale Form der Solidarität'. (Siegel 2006, 74)*

Spacks unterscheidet allerdings zwischen ‚gutem' und ‚schlechtem' Gossip, um die (weibliche) Lust am Tratschen zu erklären (vgl. Spacks 1985, 4f.; Spacks 1982, 26f.): zwischen „idle talk", sinnlosem Gerede, und „serious gossip", durch welchen Intimität entstehe. Diese Unterscheidung leuchtet zwar aufgrund der den Gossip inhärenten mehrdeutigen Dimensionen ein, doch vernachlässigt sie bei dieser Definition den eigenen Standpunkt. Ob es um ‚sinnloses Gerede' oder ‚ernsten Gossip' geht, ist eine Frage der Perspektive. Und genau diese gilt es in dem jeweiligen Kontext in den Blick zu nehmen. Wenn es darum geht, ob Gossip eher destruktive oder glorifizierende Wirkung zeigt, ist zudem zu unterscheiden, ob es um die Produktion eines Gerüchts geht, das

beispielsweise einen Skandal verursacht, oder um die Kommunikations*praxis*, d.h. vor allem um die an der Zirkulation Beteiligten, durch die Sozialität hervorgebracht und strukturiert wird.

Obgleich Fragen nach den Bedingungen und Formen von Solidarisierung auch den Hintergrund meiner Arbeit bilden und ich hinsichtlich dessen auch die Bedeutung und Funktion des gegenwärtigen Woman's Film untersuche, möchte ich an dieser Stelle betonen, dass es mir in den Filmanalysen vor allem um das Spannungsverhältnis von Identität, Subjektivität und Kollektivität geht. Gossip als *kinematographischen Modus* zu untersuchen, setzt für mich nicht voraus, dass es um ein ‚Wir' geht, das im Zweifelsfall mit Unterdrückten bzw. Frauen gleichgesetzt wird. In dieser Arbeit gilt es nämlich nicht, mittels der Analysen der Forderung nach mehr Partizipation von Frauen Nachdruck zu verleihen, obgleich es selbstverständlich von Bedeutung ist, dass es sich bei Gossip um eine weibliche Kommunikationspraxis handelt. In der Auseinandersetzung mit Gossip geht es mir weniger um ein Plädoyer des Mitbestimmens (eines ‚Wir' in Form von Frauen), sondern vielmehr um die Analyse allgemeiner Machtgestaltung (z.B. durch Frauen). Damit bleibt die Frage nach dem Subjekt der mit Gossip verbundenen Solidarisierungsmöglichkeit vorerst offen. Anders gesagt: Gerade die Frage nach der Art und Weise, wie sich welche Subjekte durch Gossip konstituieren, bildet den roten Faden der Analysen. In diesem Kapitel geht es mir darum zu untersuchen, wie sich Gossip als kinematographische Inszenierung von Sozialität darstellt, bzw. wie sich diese durch jene Kommunikationspraxis herausbildet und welche Subjektkonzepte dadurch denkbar werden. D.h. ich reflektiere Gossip sowohl als soziales als auch ästhetisches Phänomen. Dabei stütze ich mich insbesondere auf die Überlegungen von Finch und Bowen und von Siegel.

Mit seiner Dissertation *A Gossip of Images. Hollywood Star Images and Queer Counterpublics* (Siegel 2010) liefert Siegel eine umfangreiche Studie zur Rolle und Funktion von Gossip für die Rezeption und den Gebrauch audiovisueller Bilder innerhalb

einer queeren Filmkultur. Damit reflektiert er als einer der wenigen Gossip aus medientheoretischer Perspektive.[44] Siegel bezieht sich allerdings vornehmlich auf Gossip als spezifische Umgangsform mit Film und hebt mit seiner Bezeichnung *gossip images* auf eine bestimmte Denkfigur ab (vgl. Siegel 2013, 30ff.). *Gossip of images* begreift er als „*a mode of image circulation*" (ebd., 9), durch den neue Bilder entstehen und eine bestimmte Form von Denken. Mit Blick auf die queere Filmkultur erklärt er:

> *[G]ossip functions as a structure – or logic – of thought that informs much of queer film culture, from film- and videomaking, to film viewing, film-informed performance, club culture, and every day conversation. (Siegel 2013, 8)*

Mir geht es hingegen in erster Linie darum, mittels Gossip die ästhetische Erfahrung der Filme nachvollziehbar zu machen. Die soziale Kinosituation ist für meine Arbeit zweitrangig. Gossip dient mir vor allem als ästhetische Analysekategorie. Im Anschluss an Siegel möchte ich betonen, dass Gossip sowohl destruktive als auch konstruktive Effekte haben kann und dass es gerade die Grenzübergänge zwischen Inklusion–Exklusion, Rezeption–Produktion, Öffentlichkeit–Privatheit, Affirmation–Subversion sind, die Gossip als soziales Phänomen und als politische Praxis interessant machen kann und die Kategorie für gesellschaftliche sowie genretheoretische und ästhetische Analysen produktiv werden lässt (vgl. ebd., 32).

Begreift man Gossip als performativen Sprechakt, der sich in einem *kinematographischen Modus*, also im Film aktualisiert, stellt sich die Frage, wie sich das Hörensagen zu einem Sehenzeigen verhält. Was bedeutet es, wenn wir die Sprechenden im Film zugleich sehen? Welche Bedeutung haben Mitteilungen, die unhörbar oder ungehört bleiben? Wie verhält sich die Omnipräsenz von Gossip zu der Unsichtbarkeit des Gerüchts? Inwiefern stellen

[44] Weitere film- bzw. medientheoretische Ansätze zu Gossip liefern Lorenz Engell (Engell 2008), Brigitte Weingart (Weingart 2006; vgl. auch Brokoff/Fohrmann/Pompe/Weingart 2008) und Kay Kirchmann (Kirchmann 2004).

Kinobilder eine Mitteilung dar? Lässt sich Film selbst als Gossip beschreiben? Welche Erfahrungsmodalität konstituiert sich in einem *kinematographischen Modus des Gossip*? Und wie lässt sich ein *Zuschauerinnengefühl* mittels einer an diesem Modus ausgerichteten Affektdramaturgie qualifizieren?

Wie Siegel hervorhebt, erkennt Gilles Deleuze eine hohe Affinität zwischen Gossip und Film (vgl. Siegel 2013, 50). Für Deleuze ist das Gerücht aufgrund seiner sprachlichen sowie raumzeitlichen Gestaltung, d.h. seines sozialen Ordnungscharakters und seiner rasenden Ausbreitung, geradezu privilegiert, um in audiovisueller Form zu erscheinen. Wie Gossip organisiere der Film durch die Montage Raum- und Zeitverhältnisse, in denen sich eine zwischen Menschen entspannende Rede ereignet. Aus diesem Grund könne man Film als gossiptypischen Sprechakt bezeichnen, der soziale Interaktionen und Hierarchien sichtbar macht (vgl. Deleuze 1997, 289ff).

In der Auseinandersetzung mit Gossip geht es Deleuze um eine grundsätzliche Bestimmung des Filmbildes. In der spezifischen Verbindung von Ton und Bild stelle das Gerücht selbst ein kinematographisches Objekt dar (Deleuze 1997, 292; vgl. Siegel 2010, 93f.). Nach Deleuze macht der kinematographische Sprechakt „etwas im Bild sichtbar“. In seinem Kino-Buch *Das Zeit-Bild* (Deleuze 1997) erklärt er, dass ein entscheidender Punkt beim Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm sei, dass der Sprechakt nun nicht nur endlich gehört, sondern zudem zeitgleich gesehen wurde (ebd., 289–300). Er schreibt:

> *Er [der Tonfilm] ‚macht […] etwas im Bild sichtbar, das im Stummfilm nicht offen erschien‘ […]. Durch die Synchronisierung von Ton und Bild muss das Gesprochene natürlich nicht mehr als Schriftbild getrennt vom visuellen Bild sprechender Personen gelesen werden. In diesem Sinne wurde die gehörte Sprache im Tonfilm ein Bestandteil des visuellen Bildes. (Ebd., 299)*

Das Gehörte wird zugleich gesehen. Das Gesehene wird hörbar. Es ist nicht mehr zu trennen zwischen der Rede (die zuvor im Stummfilm als Schriftbild erschien) und den Bildern der Redenden (in die die Zwischentitel eingefügt waren). Der hörbare Sprechakt wird nicht nur sichtbar, sondern die gesehen Rede zugleich auch hörbar. Hörensagen und Sehenzeigen fallen demnach zusammen und synchronisieren sich (vgl. auch Siegel 2010, 2013).

Die hiermit skizzierte ästhetische, politische und soziale Dimension von Gossip lässt sich hervorragend auf EMMA und EASY A beziehen. Aufgrund ihrer Sujets, der extremen Verbalität und der Raumzeitgestaltung drängt sich Gossip als Analysezugang geradezu auf. Darüber hinaus sind diese Filme umgekehrt prädestiniert dafür, Gossip als filmtheoretische Analysekategorie zu denken und allgemein in seiner sozialen Ordnungsfunktion zu reflektieren. Anhand verschiedener Aspekte der gossiptypischen Wahrnehmungsorganisation werde ich in den Filmanalysen herausarbeiten, auf welche Weise sich der *kinematographische Modus des Gossip* in der ästhetischen Erfahrung realisiert. Während EMMA etwa eine hermetisch abgeschlossene Welt entwirft, in der sich eine Gemeinschaft durch Prozesse von In- und Exklusion konstituiert, reflektiert EASY A die normativen Rahmenbedingungen, unter denen sich subjektive Perspektiven entfalten. In EMMA rückt die kontrollierende Funktion von Gossip in den Vordergrund, wohingegen sich in EASY A Gossip auch als emanzipatorisch darstellt, als Möglichkeit eines performativen Selbstentwurfs. Beide Filme gestalten Gossip als genuine (weibliche) Weltwahrnehmung und zielen auf ein *Zuschauerinnengefühl* ab, das ein bestimmtes Verhältnis von ‚Ich' und ‚Wir' voraussetzt, welches sich, wie ich im Laufe der Analysen ausführen werde, als subjektive Kollektivität bezeichnen lässt. Subjektive Kollektivität meint in diesem Zusammenhang eine Form von Kollektivität, die nicht von einer vorhandenen Gruppe herrührt, sondern die auf ein bestimmtes Weltverhältnis eines Subjekts deutet.

3.2. EASY A – „A is for awesome!“

Impliziert Gossip immer schon eine Kollektivität, die sich durch die subjektive Kommunikationspraxis des (Mit)teilens konstituiert und geht man davon aus, dass der *kinematographische Modus des Gossip* dem gegenwärtigen Woman's Film wesentlich ist, stellt sich die Frage, auf welche Weise dieses Genre in der ästhetischen Erfahrung eine Form von subjektiver Kollektivität hervorbringt. Die für Gossip typische Bezugsquelle des „man sagt“, was immer schon ein Kollektiv voraussetzt, durchdringt jedenfalls die Diegesen und die Affektdramaturgien von EASY A und EMMA. Und nicht zuletzt werden die Filme durch eine Vielzahl von an den Kategorisierungsprozessen beteiligten Figuren bestimmt.

In EASY A ebenso wie in EMMA fungiert Gossip als konkreter Gegenstand. Der Film setzt sich dezidiert mit der Funktion und Wirkung dieser Kommunikationspraxis auseinander und lässt sich im Grunde selbst als eine ästhetische Form des Gossip definieren. Diese selbstreflexive Inszenierungsweise springt ähnlich ins Auge wie bei MISS CONGENIALITY, wo die theoretische Auseinandersetzung hinsichtlich des Sprechakts ebenso explizit stattfindet. Auch bei EASY A scheint es, als wolle der Film ein theoretisches Problem systematisch veranschaulichen. Auf welche Weise sich dies in der ästhetischen Erfahrung niederschlägt und inwiefern die Protagonistin ebenso als Figuration eines komplexen Theoriegebildes erscheint und in dieser Eigenschaft am Ende des Films triumphiert, sind wichtige Fragen meiner Analyse. So interessiert mich auch hier, wie sich die Beziehungen zwischen Theorie und Film, Zuschauerin und Protagonistin sowie zwischen Feminismus und ästhetischer Erfahrung anhand von EASY A gestalten.

EASY A gliedert sich in fünf Kapitel, welche die Entstehung und Verbreitung von Gossip als Gratwanderung zwischen Diffamierung und Emanzipation sowie Affirmation und Subversion erfahrbar machen. In seiner durchkomponierten Affektdramaturgie stellt sich der Film als lehrbuchhafte theoretische Auseinandersetzung mit Gossip dar. Nach einem Prolog (0:00:00–0:01:51), der

die gossiptypische Perspektive der zwischen objektiver und subjektiver Erzählposition changierenden Ich-Instanz einführt und der auf die trotz ihrer Allgegenwärtigkeit augenscheinliche Unsichtbarkeit von Gerüchten verweist, folgt das erste Kapitel (0:01:51–0:08:13), („The shudder inducing and clichéd, however totally false account of how I lost my virginity to a guy at a community college“), das sich der Entstehung des Gerüchts und dessen unkontrollierbaren Auswuchses widmet. Kapitel 2 (0:08:13–0:24:15) („The accelerated velocity of terminological inexactitude“) vermittelt die Omnipräsenz von Gerüchten sowie deren Konstitution von Zugehörigkeitsgefühlen durch Teilhabe. Mit Kapitel 3 (0:24:15–0:46:35) („A lady's choice and a gentleman's agreement“) wandelt sich die Dynamik des Gerüchts, das Objekt wird zum Subjekt, der Sprechakt zum Selbstentwurf. In Kapitel 4 (0:46:35–1:18:33) („How I, Olive Pendaghast, went from assumed trollop to an actual home wrecker“) wird die destruktive Seite von Gossip in den Blick genommen und mit dem letzten Kapitel (1:18:33–1:28:22) („Not with a fizzle but with a bang“) die Auflösung des Gerüchts eingeleitet.

Fragen nach der Perspektive und der Deutungshoheit, nach der Rolle von Realität und Fiktionalität, nach dem Verhältnis von Massenmedien und Privatheit sowie von Subjektivität und Kollektivität strukturieren die sich mit diesem Film im *kinematographischen Modus des Gossip* aktualisierende *Erfahrungsmodalität* und bestimmen somit die ästhetische Erfahrung der Zuschauerin, das *Zuschauerinnengefühl.* EASY A macht erfahrbar, welche Wirkmacht Sprache hat und auf welche Weise Gossip als kollektive Praxis subjektiver Imagination ein Gefühl von Zugehörigkeit durch Teilhabe schafft. Das bedeutet, dass der Film aufzeigt, inwiefern Gossip eine Kommunikationspraxis darstellt, die eine Kollektivität voraussetzt, welche sich jedoch im Moment des Mitteilens erst konstituiert. Indem die Einzelnen Gerüchte weitertragen, mit anderen die Gerüchte teilen und sich anderen mitteilen, entsteht eine Form von Teilhabe, die als Zugehörigkeit empfunden wird, obwohl es keine faktische Basis (etwa im Sinne einer

originären Identität oder einer gemeinsamen Erfahrung) dafür gibt. Durch den Film wird ersichtlich, dass es dieser ohnehin nicht bedarf. EASY A reflektiert, wie Gossip als kollektive Imaginationspraxis einen sozialen Raum strukturiert und alternative Subjektkonzepte ermöglicht. Dabei zeigt der Film auf, dass Gossip nicht unbedingt und immer ein widerständiges Potential besitzt, das sich gegen oppressive Strukturen wendet – worauf Siegel (trotz seiner Hervorhebung der positiven Aspekte von Gossip) grundsätzlich hinweist:

> *[…], praising the imaginative work accomplished by the circulation of gossip does not necessarily mean relegating minoritarian gossipers to purely imaginary resistance against conventional or oppressive social structures. Rather, it can allow us to see how a collective process of speculation and imagining could be intricately bound up with the production of new and/or alternative social contexts – however fleeting or provisional – within which new possibilities for the self can be tested out in practice. (Siegel 2010, 36)*

Das Produktive in der ästhetischen Analyse von Gossip liegt also vor allem in dem, was Deleuze mit der Sichtbarmachung von Sprechakten formuliert, nämlich in der Reflexion von Sozialität, wie provisorisch und flüchtig diese auch sein mag. Im Folgenden werde ich näher untersuchen, inwiefern 1.) die entlang des *kinematographischen Modus des Gossip* sich entfaltende Affektdramaturgie von EASY A zu fassen ist, wie 2.) sich die Inszenierung von Zugehörigkeit durch Teilhabe als Erfahrungsmodalität in einem *Zuschauerinnengefühl* subjektiver Kollektivität realisiert und 3.) welche Rolle die Wirkmacht von Gossip dabei spielt.

3.2.1. Unsichtbare Omnipräsenz

EASY A handelt von einer Teenagerin, die sich gewissermaßen selbst ihren Ruf ruiniert und schließlich das Internet nutzt, um

der Gerüchteproduktion ein Ende zu bereiten und die Autorinnenschaft, d.h. *agency* wiederzugewinnen. Die Protagonistin, Olive Penderghast (gespielt von Emma Stone, die mit EASY A ihren Durchbruch erlangte), ist Schülerin einer Highschool und vor allem eines: ‚Jungfrau'. Indem sie mehr oder weniger unfreiwillig ihrer besten Freundin Rhiannon vorgaukelt, sie habe ihr ‚erstes Mal' erlebt, wird sie über Nacht zum Star und Mittelpunkt der Schule. Zuvor hat sie sich als unsichtbar und anonym erlebt. Doch zunehmend gerät das Gerücht außer Kontrolle und droht, sie letztendlich gänzlich zu zerstören. Denn das Bild wandelt sich, wenn man so will, von der ‚hurenden Heiligen' zur ‚heiligen Hure'. Die Figur changiert zwischen Ruhm und Rufmord.

Dieser Wandel geht mit einer Veränderung der kinematographischen Perspektivierung einher. Während der Film das Geschehen zunächst aus subjektiver Sicht inszeniert, entfaltet sich in der Dauer der Rezeption zunehmend ein objektiver Blick. Ob der Film eine persönliche Geschichte erzählt oder fiktive ‚Fakten' zusammenträgt, ist mit dem Fortgang der Handlung immer schwieriger zu entscheiden. Die subjektive und die objektive Perspektive fallen zusammen und lassen sich nicht auseinanderdividieren.

Durch den Perspektivwechsel verändert sich allerdings nicht das Verhältnis der Zuschauerin zur Protagonistin. Die Zuschauerinnen sind nämlich von Anfang an auf Olives Seite, d.h. sie teilen sich gewissermaßen die Perspektive mit ihr, selbst wenn sie zugleich *auf* sie blicken. Dies lässt sich anhand der raumzeitlichen Konstellationen erläutern, die ich – angelehnt an die Ausführungen zu Gossip sowie vom Film ausgehend – als „unsichtbare Omnipräsenz“, „kollektive Interaktion“ und „fabelhafte Subjektivität“ bezeichne. Der kinematographische Perspektivwechsel gründet also in der Inszenierung verschiedener Raum-Zeit-Beziehungen. Diese lösen sich allerdings nicht unbedingt gegenseitig ab und erscheinen nacheinander, sondern sie durchdringen sich vielmehr gegenseitig und werden dadurch unterschiedlich wahrnehmbar.

Gleich zu Beginn etabliert EASY A die gossiptypische Perspektive der Ununterscheidbarkeit zwischen Subjektivität und Objektivität. Mit dem Prolog realisieren sich Bilder, die nicht klar zu erkennen geben, wer eigentlich spricht und durch welche Augen wir in das Geschehen eingeführt werden. Zunächst skizziert eine kurze Bildermontage (Straßenkreuzung, US-amerikanische Flagge, Orange, Orangenplantage, Ortsschild, Highschool-Bus) Ort und Zeit (Sommer in einer kalifornischen Kleinstadt). Anschließend führt eine Kamera in einer mäandernden Bewegung über einen Pausenhof, vorbei an Schülerinnen und Schülern, über den Rasen, zwischen Bäumen hindurch. Dazu hören wir eine weibliche *voice over*: „I used to be anonymous. If Google Earth was a guy, he couldn't find me if I was dressed up as a 10-story building.“

Wer diese ‚Ich'-Instanz bzw. die Hauptfigur des Films ist, bleibt – ähnlich wie in LEGALLY BLONDE – bis zum Ende des Prologs unklar. Denn aufgrund des Blickwinkels und der alle Hindernisse (Bäume, Menschen, Steine) durchschreitenden Bewegung kann die Perspektive des Films weder als *point of view* einer diegetischen Handlungsfigur definiert werden[45], noch aufgrund der expliziten Körperlichkeit der Kamera als eine allgemeingültige, objektive Sicht.[46] Obgleich die Perspektive sich nicht sofort mit einer einzelnen Figur verbinden lässt, etabliert sie durch die Stimme und die gestalthafte Kamera ein erzählendes Subjekt. Wenn wir hören, dass das ‚Ich' anonym *gewesen war* und dass, wenn Google Earth ein Typ gewesen wäre, es nicht hätte finden können, auch nicht in Form eines zehnstöckigen Gebäudes, gleiten wir mit der Erzählerin über den Schulhof. Obwohl die Autorinnenschaft der Protagonistin eine Allgegenwärtigkeit annimmt,

[45] Zumindest funktioniert dies nicht im Sinne Edward Branigans, d.h. als zusammenführende Montage eines Blickobjekts, eines Blicks und einer Blickenden (vgl. Branigan 2007 [1984]).

[46] Von einer freien indirekten Rede zu sprechen, wie etwa bei EMMA (vgl. Kapitel 3.3.1.), bietet sich auch nicht an, implizieren die *voice over* und die amorphe Bewegung doch nichtsdestotrotz eindeutig ein ‚Ich' (und weniger die Sicht einer dritten Person).

bleibt das ‚Ich‘, wie die *voice over* hervorhebt, unsichtbar. Dies wird in der Inszenierung hervorgehoben, indem wir als Zuschauerin die Ich-Perspektive einnehmen und uns entsprechend ein Blick auf ‚uns selbst‘, auf das ‚Ich‘, verwehrt bleibt (den eigenen Körper kann man nicht sehen, denn man ist Körper und hat einen Körper). Was die *voice over* als diegetischen Hintergrund einer narrativen Figur einführt, wird in der Rezeption veranschaulicht und erfahrbar: Das ‚Ich‘ ist omnipräsent, doch unsichtbar.

Ungesehen mäandert es bzw. mäandern wir durch die Menschengrüppchen. Vorbei an herumstehenden Schülerinnen und Schülern fährt die Kamera auf eine Teenagerin zu, die, wie von einem Hofstaat begleitet, umgeben von einem Mädchenschwarm erhobenen Hauptes aufs Bild zuschreitet. In diesem Moment, so meint man kurz, etabliert der Film einen *point of view*, indem er den mäandernden Blick mit einer Blickenden, der Teenagerin, zusammenführt. Doch der Eindruck täuscht. Nicht jene stolze Figur übernimmt die Hauptrolle des Films, sondern eine Schülerin, die kurz darauf von eben dieser umgerempelt wird, sodass sie mit all ihren Unterlagen zu Boden stürzt. In diesem Moment verkündet die *voice over*, die gesamte Wahrheit zu erzählen, „starting now“. In dem Zusammenprall der beiden Schülerinnen realisiert sich die für das Gerücht typische Spannung zwischen Omnipräsenz und gleichzeitiger Unsichtbarkeit in einer diegetischen Figur und wird für die Zuschauerin reflexiv erfahrbar. Wortwörtlich wird man auf den Boden der Tatsachen zurückgeholt. Die schwerelose Unsichtbarkeit, die den Gang über den Schulhof zunächst ausgezeichnet hat, wird mit der diegetischen Realität konfrontiert, die Freiheit des Erzählens mit der Gewalt der Fakten. Die objektiv-subjektive Dimension von Gossip realisiert sich in der Hauptfigur, Olive Pendaghast.

Doch kurz nach dem Zusammenstoß, der die Protagonistin wie die Zuschauerin gleichermaßen aufrüttelt, wechselt erneut die Perspektive und damit auch die Haltung der Zuschauerin zum Film. Nun erscheint die Protagonistin vor einer Webcam und präsentiert das nun folgende Geschehen und auch den zuvor

gesehenen Prolog als Teil ihres Webcasts. Somit wird die etablierte Perspektive als die einer fassbaren Ich-Erzählerin definiert und als Rückblick einer Teenagerin, d.h. ob die Geschichte aus einer eindeutig subjektiven Perspektive, nämlich aus jener der Teenagerin, erzählt wird, oder ob es sich nicht doch um eine objektive, allgemeine, also für jedermann gleich wahrnehmbare Wirklichkeit handelt, bleibt offen. Diese Dimensionen fallen immer wieder zusammen und lassen sich nicht letztgültig auseinanderdividieren. Der Film inszeniert ein Wechselspiel dieser Perspektiven und verdeutlich damit das unauflösbare Verhältnis zwischen subjektiver und objektiver Sicht, individueller und allgemeiner Wahrnehmung.

3.2.2. Kollektive Interaktion

Mit der ersten Sequenz vollzieht sich eine Bewegung von einer allgemeinen Dimension einer Ich-Erzählerin über eine individuelle Frauenfigur zu der Protagonistin. Der unsichtbar, wahrnehmende und wahrnehmbare Körper eines ‚Ich‘ bzw. eines ‚Es‘ oder einer ‚Sie‘ formiert sich über eine dritte Person, ‚sie‘ (die Teenagerin mit Gefolge), wieder zu einer ersten Person (‚ich‘), die kurz vor Ende des Prologs – mit der Etablierung der Webcam – als diegetische Figur (‚sie‘) für die Zuschauerin sichtbar wird. Mit der Bewegung entfaltet sich die für den Film grundlegende Spannung zwischen einer subjektiven und einer objektiven Perspektive. Auch auf der Handlungsebene ist die Protagonistin zunächst für ihr Umfeld unsichtbar und wird keines Blickes gewürdigt, wie sie sogar selbst erklärt. Als jemand unter vielen ist sie anonym, als Sprechinstanz unsichtbar und doch allgegenwärtig.

Um aus dieser Anonymität herauszutreten und jemand zu sein (*to be somebody*[47]), bringt sich Olive – mehr oder weniger

[47] EASY A thematisiert damit, dass erst ein Heraustreten aus der Masse Individualität und damit Subjektivität erlaubt und dass damit zugleich immer auch das Risiko des Niedergangs einhergeht. Allerdings bezieht sich dies in EASY A nicht auf die

freiwillig – ins Gespräch, so erzählt sie es, d.h. der Film, der zugleich ihr Webcast ist. Olive wird zum zentralen Bezugspunkt der Highschool, als sie ihrer Freundin Rhiannon (die sich vornehmlich über ihre Brüste definiert) aus leichtem Druck und heiterem Himmel vorgaukelt, ihr ‚erstes Mal' erlebt zu haben. Um nicht mit Rhiannon und ihrer Familie am Wochenende campen gehen zu müssen, gibt Olive vor, ein Date zu haben. Aus dieser Ausrede entwickelt sich im Laufe des Films das die gesamte Highschool umspannende Gerücht, Olive gehe mit allen Jungs ins Bett oder vielmehr, sie nehme Geld dafür, dies via Gossip zu kommunizieren. Bereits daran wird die Selbstreflexivität des Films offensichtlich. Es entsteht ein Gerücht über ein Gerücht.

Als Olive nach dem Wochenende ihrer Freundin auf der Mädchentoilette versichert, dass es dieses Date tatsächlich gegeben habe (0:05:20–0:06:03), wandelt sich die Ausrede zur ernst zu nehmenden Tatsache. In dem Moment verändert sich die Stimmung des Films. Plötzlich hört die Freundin konzentriert zu. Durch die unablässige Wiederholung, erst durch Olive, dann durch Rhiannon und zuletzt durch die gesamte Schule – die genau darüber als solche, d.h. als Institution sichtbar wird – gewinnt die Aussage an Wert. Die anfängliche Ausrede einer Einzelnen generiert sich durch die Interaktion der Freundinnen zu einer gemeinsamen Geschichte und steigert so zunehmend ihren Wirkungsgrad.

Erst als Antwort auf die insistierende Vermutung der Freundin, dass es bei diesem Date zur Entjungferung gekommen sein muss, lenkt Olive ein und erklärt, ja, sie habe ihr ‚erstes Mal' erlebt: „We did it.“ Schreiend freut sich ihre Freundin: „Yes!!“ In diesem Moment formt sich das Bild der, wie sich die Mädchen selbst bezeichnen, *super sluts*. Wir werden Zeuginnen der Entstehung eines kollektiven Bezugspunktes, der nachweislich keine faktische Basis hat, sondern seinen Ursprung in einem Gerücht

von Robert Warshow mit der Analyse des Gangster Films angesprochene Klassengesellschaft, sondern auf eine oppressive Geschlechterlogik.

findet. Es entsteht eine Verbundenheit zwischen den Freundinnen – und der Zuschauerin als Mitwissende. Später stellt sich sogar heraus, dass auch Rhiannon noch nie Sex gehabt hat, sondern sich (lediglich) darüber definiert, indem sie ausschweifende Erfahrungen imaginiert (die wir allerdings weder wirklich hören, geschweige denn sehen). Genau darum geht es in dem Film. Durch diese Szene und nicht zuletzt durch den gesamten Film wird deutlich, dass es um das Fabulieren geht und vor allem um die Interaktion der am Gossip Beteiligten. Das Gerücht entwickelt sich auf Grundlage einer angenommenen Wahrheit, fern von Fakten. Der Sprechakt wird zum Faktum.

Durch das Gespräch entsteht eine Verbundenheit, ein Kreis von Eingeweihten, der sich von den ‚Übrigen‘ abgrenzt, die als ‚Andere‘ in diesem Moment erst entstehen. Der Ort, die Mädchentoilette, und die Naheinstellung der Freundinnen verstärken die Grenzziehung zwischen einem ‚Drinnen‘ und einem ‚Draußen‘. Durch das Gespräch und die engen, dunklen Räume entsteht ein Gefühl von Intimität, das allerdings allmählich aufbricht und kurz darauf jäh gestoppt wird. Zunächst macht Gossip aus den beiden Mädchen vertraute Zuhörerinnen, das Gerücht dient zur Stiftung und Verfestigung der Freundschaft, als verbindende Interaktion zwischen den Beteiligten (vgl. auch Siegel 2006, 74; Spacks 1982, 29f.). Doch plötzlich verselbständigt sich der Sprechakt. Ohne Unterlass sprudelt es aus Olive heraus, als sie ihr ‚erstes Mal‘ erfindet.

Ausgerechnet in diesem Moment verschweigt der Film uns manches Detail, über das die Mädchen sprechen, und wir hören stattdessen Olives *voice over*, die auf selbstironische Art versucht, das Verhalten zu erklären: „I don’t know why I did it. I guess maybe it was the first time I had sort of felt superior to Rhi. I just started piling on lie after lie. It was like setting up Jenga.“ In dem Augenblick werden wir uns wieder gewahr, dass es um einen Webcast geht, dem wir beiwohnen. Durch die *liveness* des Rückblicks via Webcast, die durch die Zwischenkapitel und die *voice over* immer wieder hervorbricht, mischen sich in dem Film

Innen- und Außenansicht, berichtender und kommentierender Modus, Vergangenes und Jetzt-Zeit.

Der Film verleiht der durch das Gespräch zwischen den beiden Freundinnen sich konstituierenden Intimität und der fluiden Grenze zwischen ‚drinnen‘ und ‚draußen‘, Öffentlichkeit und Privatheit, genau dadurch Nachdruck, dass die entstehende Verbundenheit jäh aufgebrochen wird, indem der Kreis der Eingeweihten plötzlich um eine Mitschülerin erweitert wird, die zufälligerweise das Gespräch mithört. Die Toilette erweist sich als halböffentlicher Ort, als ausgerechnet die Vorsitzende des *Christian Clubs*, Mary Ann, aus einer Kabine hervortritt. Das überraschende Auftauchen der Mitschülerin macht die unkontrollierbare Ausbreitung und entsprechend die Wirkmächtigkeit von Gossip erfahrbar. Nicht nur bleibt, so verdeutlicht es der Film auf narrativer wie ästhetischer Ebene, kaum überschaubar, wer mit wem kommuniziert und kommunizieren wird und wie sich das Gerücht entsprechend ausbreitet, sondern ebenso schwer ist es zu sagen, wann und wo sich die Mitteilungen ereignen und wie diese weitergetragen werden.

In einer rasenden Geschwindigkeit verbreitet sich das Gerücht. EASY A betont diese zeiträumliche Dynamik mit einem Zeitraffer, die mit jeder neuen Mitteilung einsetzt. So wendet Olive ihren Kopf, die Kamera nimmt diese Bewegung per *eyeline match* auf und führt sie fort, indem sie schwerelos durch den *Handlungsraum* fliegt (0:08:12–0:09:00). Der gesamte Bildraum wird so zu einem Charakteristikum des Gerüchts: zu einer unsichtbaren Omnipräsenz, die durch kollektive Interaktion hervorgebracht wird. Von Grüppchen zu Grüppchen, über die Wiese, durch den Klassenraum fliegen wir bis die Bewegung in der Protagonistin endet. Olive, deren Perspektive wir teilen, wird dadurch sowohl als Initiatorin als auch als Gerücht selbst inszeniert, als Mitteilende und Mitteilung. Zudem findet sie sich in einer Beobachterinnenposition und partizipiert zugleich am Geschehen. Die Protagonistin realisiert sich als raumzeitliche Figuration von Gossip.

Durch Gossip vollzieht sich eine permanente Bewegung von der ersten hin zur dritten Person. Die erzählende Person wird selbst zum Inhalt. Man selbst wird als Medium zum Teil des Gerüchts (ich habe gehört, dass er heiraten wird; sie/er hat gesagt, (sie/er habe gehört), dass er heiraten werde, usf.). Dadurch erhält die Aussage eines Individuums einen Wirkungsgrad, der über die einzelne Gesprächssituation hinausreicht. Siegel beschreibt diese Bewegung als grundlegende Figur des oralen Diskurses, die eine kollektive Dimension herstellt:

> *Durch die Modulation des oralen Diskurses wird die erste Person, „ich“, zur dritten Person – und damit letzten Endes eine Figur. Doch diese durch Klatsch produzierte Figur ist eine dritte Person mit größerem Wirkungsgrad. Denn dadurch, dass andere durch ihre Positionierungen zur Verwandlung dieser Figur beigetragen haben, fungiert sie als eine Art ‚kollektive Äußerung‘, wie es Gilles Deleuze ausdrücken würde, mithin eine Figur, die für viele politisch und soziale Relevanz erhält. (Siegel 2006 77f.)*

In diesem Sinne verstehe ich das *Zuschauerinnengefühl* der subjektiven Kollektivität. Es beschreibt eine bestimmte Art und Weise, sich als Subjekt mit der Welt in Beziehung zu setzen. D.h. die sich durch Gossip konstituierende Kollektivität ist nicht ohne die subjektive Dimension zu denken – und umgekehrt, so suggeriert es der Film, ist das Subjekt nicht ohne eine kollektive Konstante bestimmbar.

Die sich mit dem entstehenden Gerücht derart zügig entfaltende Allgegenwärtigkeit in Zeit und Raum erinnert an das von Andreas Paul Weber 1953 in der bekannten Zeichnung zum Ausdruck gebrachte Wesen der Fama. In der Zeichnung von Paul Weber sieht man ein wurmähnliches Ungeheuer mit einer langen Nase und teuflischen Ohren durch eine Schlucht von Häusern gleiten, aus deren Fenster unzählige Miniungeheuer stürzen, die sich diesem anschließen und dadurch selbst zum Gerücht werden. Die rasende Schwerelosigkeit stellt sich auch deshalb ein,

weil es eben weniger darum geht, etwas Neues weiterzugeben, sondern vor allem darum, ein Gefühl von Zugehörigkeit zu erfahren, das sich durch eben diese Mitteilungen konstituiert. So geht es beim Gossip, so macht es der Film erfahrbar, vor allem um das Mitteilen selbst. Hierüber strukturiert sich die Gemeinschaft bzw. formiert sich das Kollektiv, das zuvor noch eine anonyme Masse war.

Während Kay Kirchmann erklärt, dass Gerüchte im Unterschied zur Nachricht keine Urheberin haben oder diese sich nicht mehr bestimmen lasse und daher als „Form der ungesicherten und ungeprüften Informationsweitergabe zu verstehen“ sind (Kirchmann 2004, 74), zeigt EASY A, dass es beim Gossip eben nicht darum geht, ob Gerüchte wahr oder falsch sind, sondern vielmehr um die verbindende Interaktion zwischen den Beteiligten. Wie Siegel, aber im Gegensatz zu Kirchmann, denke ich, dass Gossip eben nicht dann zum Stillstand kommt, wenn sich der Wahrheitsgehalt überprüfen lässt, sondern, wenn es keinerlei Interesse mehr an der Praxis des Spekulierens oder Fabulierens gibt. Siegel schreibt:

> *Gossip thus loses its currency not because it's untrue, but because no one really cares enough about it to circulate, embellish and make something fabulous out of it. Believing gossip then presupposes a desire to take its speculations as true and relevant to the self. (Siegel 2010, 119)*

Beim Gossip geht es vielmehr um Glauben, als um Wissen, um einen eigenen Diskurs, der sich kollektiv entfalten kann. Dass der Wahrheitsgehalt eines Gerüchts schon deshalb weniger entscheidend ist, darauf verweist gerade der unbekannte Ursprung von Gossip. Vielmehr geht es um Wahrscheinlichkeiten, als um Wahrheiten, vor allem aber um den Kommunikationsakt. Gleichwohl ist der Inhalt von Gossip nicht unbedeutend – wie sich anhand von EASY A zeigt. Allerdings heben die Mitteilungen eben nicht auf die möglichst treue Weitergabe von Informationen ab, sondern auf deren Interpretationsmöglichkeit. So dient Gossip

zum Austausch individueller Meinungen, d.h. subjektiver Aussagen, und zur gemeinsamen Produktion eines Bewusstseins. Es geht nicht um Erkenntnis, sondern um Gemeinschaftsbildung qua kollektiver Äußerung einzelner Subjekte (vgl. auch Bühl 2000, 253).

Olives Highschool stellt einen überschaubaren Ort dar. So kann man trotz der unkontrollierbaren Verbreitung des Gerüchts argumentieren, dass es sich um einen klar definierten Raum handelt, den der Film präsentiert. So realisiert sich mit EASY A eben nicht nur eine Coming of Age-Geschichte, sondern ebenso eine Abhandlung über Gemeinschaften als komplexe Gefüge von In- und Exklusionen und als – in den Worten von Benedict Anderson – *imagined communities*[48]. Durch die Gerüchteproduktion stellt sich die Schule als Soziotop dar, das durch bestimmte Gesetzmäßigkeiten strukturiert bzw. konstituiert wird. Auch aus diesem Grund verbreitet sich Gossip so schnell: Nicht nur ist der Inhalt des Gerüchts mehr oder weniger bekannt, auch der Kreis der am Gossip Beteiligten besteht gewissermaßen schon. So geht es in dem Film weniger darum, eine neue Gemeinde aufzubauen und sich Sozialität zu erschließen, als vielmehr darum, diese zu strukturieren und zu ordnen. Genau daran zeigt sich, inwiefern die Gerüchteproduktion bestimmt, wer dazugehört und wer nicht.

[48] Der Politikwissenschaftler Benedict Anderson definiert Nationen als „imagined communities“, imaginierte Gemeinschaften, die eine sichere geteilte Identität voraussetzen und in einem Gefühl von Zugehörigkeit zu einem bestimmten abgesteckten geopolitischen Raum gründen, in denen über Ideologiebildung und Indoktrination die tatsächlich vorhandenen sozialen Unterschiede der Individuen überspielt werden und die Nation als natürlich, als gegeben vorausgesetzt wird. Obgleich Nationen also Effekt von Macht, Institutionen und Verfahrensweisen, sind, werden sie als ursprünglich und ursächlich bezeichnet. (Vgl. Anderson 2006 [1983])

3.2.3. Fabelhafte Subjektivität

Neben der rasend schnell sich verbreitenden Omnipräsenz und der kollektiven Eigendynamik von Gossip, die einzelne Subjekte übersteigt, macht EASY A erfahrbar, dass es in der Gerüchtekommunikation nicht nur um die Weitergabe einer Botschaft geht, sondern eben auch um das Mitteilen selbst. Denn, wie Marc Siegel erklärt: „Indeed, often the only thing that links the disparate details joined together in gossip's serial story-telling is the subjective perspective of the gossiper him- or herself.“ (Siegel 2013, 43) Es geht um individuelle Teilhabe sowie um die allgemeine Möglichkeit der Interpretation, die sich auch als *Zuschauerinnengefühl* realisiert – wie etwa in der beschriebenen Szene auf der Toilette. Da wir Olives Ausführungen nur ansatzweise hören und zudem bezeugen können, dass sie ihr Wochenende im Zimmer verbracht hat, wie uns der Film zuvor zeigt, präsentiert sich die Szene als Einladung an die Zuschauenden zur Partizipation am Gossip. Wir selbst sind angehalten, uns trotz besseren Wissens ein Bild von dem Date zu machen, das zumindest hätte stattfinden können, d.h. an das ‚erste Mal' zu *glauben*, es zu imaginieren. Gossip realisiert sich hier als Hörensagen in der Bilder-Produktion der ästhetischen Erfahrung. Die Szene etabliert einen Modus des Imaginierens, der sich nicht an Fakten orientiert, sondern an Gehörtem. Dadurch konstituiert sich eine offensichtlich subjektive Perspektive, die nichtsdestoweniger eine kollektive, wenn nicht allgemeine Gültigkeit besitzt. In der Szene sehen wir die Sprechenden, hören sie jedoch nur fragmentarisch. Und dennoch oder vielmehr gerade deshalb empfinden wir uns als Teil der am Gossip Beteiligten, die das Überhörte weitergeben.

Die Szene verdeutlicht, inwiefern es weniger um Neuigkeiten geht, denn um ein kollektives Spiel mit Vorstellungen, die trotz der Fiktivität nicht an (affizierender) Wirkkraft verlieren. Beim Gossip geht es – um Siegels emphatisches Argument, das er hinsichtlich der Performancekunst von Vaginal Davis vorbringt,

nochmals aufzunehmen – nicht um wahre oder falsche Aussagen, sondern um Temporalität und Vieldeutigkeit, um „affektvolle und imaginative Freuden“ (Siegel 2006, 73). Zum einen macht EASY A in der Dauer der Rezeption erfahrbar, dass es nicht um eine letztgültige Wahrheit geht, mittels derer wir in ein bedeutendes Verhältnis zur Welt treten, sondern um eine sich durch das Fabulieren konstituierende Subjektivität. Zum anderen betont der Film die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, unter denen sich Möglichkeiten subjektiven Ausdrucks eröffnen.

Gossip könne kraft seiner performativen Dimension, so Siegel, Fremdzuschreibungen umlenken. Obgleich Siegel die destruktive Seite nicht leugnet, sieht er in der Gerüchteproduktion eine Möglichkeit persönlicher und sozialer Verwandlung. Er begreift Klatsch

> *[…] als fabelhaft, als eine Form des Fabulierens – als einen performativen Modus mündlichen Diskurses, der höchst wirkungsvolle Charaktere, mythische Typen oder legendäre Figuren schafft, deren sichtbare Eigenschaften das Material sind, aus welchem andere ihre Hoffnungen und Wünsche nach noch mehr und verschiedenartigen Weisen beziehen, in der Welt zu sein. (Siegel 2006, 78)*

Mit Verweis auf Patricia Meyer Spacks schreibt Siegel, dass am

> *[…] Klatsch Teilnehmende ‚die Rede über andere‘ [benutzten], um über sich selbst zu reflektieren, um Erstaunen und Unsicherheit zum Ausdruck zu bringen, Gewissheiten zu verorten und ihr Wissen über andere zu erweitern. Diese Art von Klatsch kann, wie die anderen Formen, Elemente des Skandals benutzen, aber ihre Ziele richten sich nur im engeren Maße auf die Welt jenseits der Sprechenden selbst – außer auf die Dimensionen der Welt, die sie betreffen. (Ebd., 74)*

Siegels Ausführungen eignen sich, um die vielschichtige Bedeutung von Gossip in dem Film zusammenzufassen. So bringt auch EASY A zum Ausdruck, dass sich die in dem Film gemachten Aus-

sagen überwiegend auf eine Welt beziehen, die die am Gossip Beteiligten direkt betreffen und „nur im engeren Maße auf die Welt jenseits der Sprechenden selbst“. Die Schule wird als eigenes Universum, als überschaubarer, von der Außenwelt abgegrenzter Ort inszeniert. Im Grunde besteht sie allein aus dem alles umspannenden Gossip. Für den und in dem Film gibt es kein Außen. Allein Olives Familie stellt einen Ort der Diegese dar, der nicht unmittelbar mit der Highschool verbunden ist, also einen Teil der Gerüchteproduktion bildet.

Außerdem wird Gossip durch EASY A in seiner Möglichkeit des Selbstentwurfs präsentiert. Auf der narrativen Ebene wird er als Mittel ausgestellt, „um über sich selbst zu reflektieren, um Erstaunen und Unsicherheit zum Ausdruck zu bringen [...]“ (ebd.), geht es doch um das Heranwachsen einer Teenagerin, die sich ihrer (geschlechtlichen) Identität zu vergewissern sucht. Zugleich stellt der Film heraus, dass Gossip einem strengen Regelwerk unterworfen ist und nicht allein der Schaffung neuer Identitäten dient. Der Handlungslogik folgend, ist es nämlich unmöglich, sich fern vorherrschender bzw. wiedererkennbarer Vorstellungen von Geschlecht als Subjekt zu behaupten.

Da Olive zugleich sowohl Subjekt als auch Objekt der Gerüchteproduktion ist sowie Medium und Beteiligte, obliegt es ihr – zumindest anfänglich –, offiziell zu bestätigen, mit den Mitschülern (bis auf Rhiannon scheint den Mädchen nichts an einem entsprechenden Ruf zu liegen, nur den Jungs) ins Bett zu gehen und sie damit zu Teilhabenden an dem Kreis der Eingeweihten zu machen, der durch eben dieses Zugehörigkeitsgefühl erst entsteht. Für einen Restaurant-Gutschein oder eine andere Gegenleistung beginnt Olive, via Gossip durch den imaginären Geschlechtsverkehr die Männlichkeit ihrer Mitschüler zu bestätigen oder vielmehr diese überhaupt zu produzieren. Erst als geschlechtlich bestimmbare Wesen, so erzählt es der Film, werden sie als Subjekte anerkannt. Allerdings wandelt sich im Laufe des Films dadurch nicht nur das Bild der Jungs, sondern vor allem eben jenes von Olive. Obgleich die Wahrheit mit der steigenden

Anzahl der am Gossip Teilhabenden ans Licht zu kommen droht, verliert das Gerücht bemerkenswerterweise nicht an Wirkung. Allerdings verändert es sich – und damit sein Effekt. Olives Warenwert sinkt, das exquisite Date wird zur verfügbaren Massenware. In dem Maße, in dem der Anteil der Dazugehörigen wächst und derjenige der Ausgeschlossenen schrumpft, wandelt sich die Fremd- und damit auch die Selbstwahrnehmung der Protagonistin.

3.2.4. Das Gefühl von Zugehörigkeit durch Teilhabe

In EASY A wird das *Gefühl* von Zugehörigkeit als notwendige Bedingung von Subjektivität reflektiert. Es wird durch den Film als elementare Bezugsmöglichkeit innerhalb einer dichotomen Geschlechterlogik erfahrbar. EASY A veranschaulicht, wie die heterosexuelle Matrix die soziale Ordnung strukturiert. Um dazuzugehören, so zeigt es der Film, muss man, einem dichotomen Geschlechterverständnis gemäß, das andere Geschlecht begehren. In dem Augenblick, da Olive angeblich ihre ‚Jungfräulichkeit‘ verliert, wird sie zur ‚Frau‘ und damit sichtbar.

Identität wird als Effekt kollektiver Kommunikationsprozesse beschrieben. Weniger kommt es auf die Intention Einzelner an, denn auf die Konventionen. Oder, um noch einmal Butlers Ansatz zur Sprechakttheorie aufzugreifen: Äußerungen müssen einer Norm entsprechen, um ihren intendierten Effekt entfalten zu können. Sie werden nur dann wirkmächtig, wenn sie sich an ein zuvor etabliertes Regelwerk halten. Andererseits etablieren sie eben dieses zugleich, indem sie wiederholt vollzogen werden und performativ Gegebenheiten schaffen. Denn durch eine ständige Wiederholung von Normen werden Normen überhaupt erst geschaffen (vgl. Kapitel 3.3.1.; vgl. dazu auch Bublitz 2002, 22ff.). Allein durch das kollektive, permanente Wiederholen ein- und desselben Subjektkonzepts entsteht ein allgemeingültiger Maßstab, der nichtsdestotrotz kaum objektivierbar ist.

Auf der Handlungsebene von EASY A liest sich dies wie folgt: Durch die Wiederholung des Gerüchts, dass Olive entjungfert

wurde, verfestigt sich die heterosexuelle Matrix als wirkmächtige Tatsache. Nun, so erzählt es der Film, sind auch die ‚Übrigen‘, die Mitschüler, darauf angewiesen, sich mittels Gossip an der Fortschreibung der Geschlechternorm zu beteiligen, um als Subjekt gelten und dazugehören zu können. Um die dafür notwendige Geschlechtsidentität zu erlangen, geben die Jungs vor, mit Olive, die nun qua ‚erstem Mal‘ zur ‚Frau‘ ‚geworden‘ ist, Sex gehabt zu haben.

Indem der Film die dichotome Geschlechtskategorie allerdings als aufwendigen und riskanten Prozess einer Gerüchteproduktion inszeniert, stellt er sie als komplexe instabile Konstruktion dar. Die heterosexuelle Matrix wird in ihrer oppressiven Wirkmächtigkeit als normierende Fiktion ausgestellt. Normen, so legt es der Film nahe, sind Effekt kollektiver Kommunikationsprozesse, die kontinuierlich am Laufen gehalten werden müssen, um fortzubestehen. Um an der sich darüber konstituierenden Gemeinschaft teilzuhaben, muss man selbst die Normen fortschreiben, obgleich man sich deren ungewisser Basis gewahr ist – etwa wenn anhand der Szene auf der Mädchentoilette offensichtlich wird, wie sich das Gerücht über das ‚erste Mal‘ wie von alleine, bar jeglicher Fakten, zu entwickeln beginnt. Olive erlebt sich als zugehörig, ohne konkreten Bezugspunkt. Die Kategorie ‚Frau‘ zeigt sich als abstrakte, wenngleich nicht unerhebliche Größe. Dies verstärkt das Argument, dass sich vor allem durch die gossiptypische *Interaktion* eine Form von Kollektivität konstituiert – und eben nicht aufgrund einer gemeinsamen Erfahrung oder Identität.

Durch die Entstehung des Gerüchts erlebt sich Olive schlagartig als zugehörig. Was oder wem sie sich verbunden fühlt, bleibt bemerkenswert abstrakt und vage. Die naheliegende Vermutung, es handele sich um den Kreis der Erwachsenen, d.h. der Frauen, bleibt einerseits unausgesprochen; andererseits ist dies offensichtlich, wahrnehmbar. Wir sehen, hören, fühlen es. Vor allem inszeniert der Film nämlich das *Gefühl* von Zugehörigkeit durch Teilhabe, als Teilhabe an etwas, das sich erst in dem Moment der

Gerüchteproduktion konstituiert. Teilhabe bedeutet, das macht der Film deutlich, nicht gleich Zugehörigkeit. Man kann an etwas teilhaben, ohne zu etwas zu gehören. In dem Moment, da die Protagonistin endlich mitreden kann bzw. vorgibt, dies tun zu können und dabei zugleich den Stoff der Kommunikation nicht nur liefert, sondern selbst verkörpert, entsteht eine Gemeinschaft von Mitwissenden, die sie aufnimmt in die vermeintliche Runde der Dazugehörigen. Dies lässt sich im Sinne einer geschlechtlichen Initiation verstehen. Das ‚erste Mal‘ ist mit dem gossiptypischen „man sagt“ insofern zu vergleichen, als dass dies als paradigmatischer Geschlechtsbeweis ebenfalls eine Kollektivität (derjenigen mit derselben Erfahrung und demselben Wissen) voraussetzt, d.h. imaginiert. Kaum dass sich dieses solcher Art geschaffene Zugehörigkeitsgefühl konstitiuiert, möchten es der Protagonistin alle ‚Übrigen‘, die zu diesem Zeitpunkt allerdings noch die Mehrheit bilden, gleichtun und ebenfalls via Gossip zu geschlechtsverkehrerprobten Schülern werden.

Im Gespräch zu sein, bedeutet in EASY A Sichtbarkeit und diese wiederum, jemand zu sein, Subjekt zu werden. In dem Maße wie die Protagonistin zum ‚Gespräch der Leute bzw. der Schule‘ wird, fällt sie mehr und mehr auf. Während Olive zu Beginn noch als unsichtbares Wesen erscheint, wird sie zunehmend visuell und auditiv wahrnehmbarer. Dies gipfelt in den schwarz-roten Dessous mit aufgesticktem „A“, in denen sie dem innerdiegetischen wie außerfilmischen Publikum ähnlich ins Auge sticht wie Julia Roberts alias Erin Brockovich im Lederkorsett.

Anhand der sich in EASY A vollziehenden Wandlung der Kommunikationspraxis zeigt sich, welche Gratwanderung Gossip bedeuten kann. Was zunächst als potentielle Gegenöffentlichkeit erscheint, als taktische Möglichkeit zum Selbstentwurf, verdichtet sich für die Hauptfigur zunehmend zu einem hermetischen Raum von „Identität vernichtenden Effekten von Partizipation“ (Siegel 2006, 71). Als sich zunehmend die destruktive Seite der Gerüchteproduktion zeigt, beschließt Olive, den Gossip zu beenden und dessen Verlauf sowie seine wesentlichen Strukturen und seine

Dynamik via Webcast öffentlich zu machen. Im Nachhinein liest sich der gesamte Film als reflektierender Rückblick, als Internetshow einer Teenagerin. So ließe sich argumentieren, dass Gossip eben doch genau dann zum Stillstand kommt, wenn sich die Mitteilung als wahr oder falsch herausstellt. Allerdings zeigt Olives Entschluss, dass aus ihrer Sicht keinerlei Interesse mehr an der Praxis des Imaginierens besteht. In diesem Sinne lässt sich der Webcast als emanzipatorischer Sprechakt verstehen, mit dem sich die Protagonistin der sie diffamierenden Logik entzieht.

Der Film entfaltet seine Reflexionen über Gossip entlang der Mechanismen einer heterosexuellen Matrix und lässt sich in dieser Hinsicht als Auseinandersetzung mit geschlechtsspezifischen Identitätskonzepten und ihren Bedingungen verstehen. Mehr noch thematisiert EASY A allerdings die wirklichkeitsstiftende Dimension von Sprechakten sowie von Bildern und Vorstellungen.

3.2.5. Die Inszenierung des Sprechakts

Der Sprechakt wird in EASY A ähnlich wie in MISS CONGENIALITY als theoretische Anschauung problematisiert. Während das Gerücht des Geschlechtsverkehrs auf der Mädchentoilette noch wie von alleine entsteht, wird es in einer späteren Szene (0:29:19–0:35:00) ganz bewusst von der Protagonistin gestaltet und als Mittel zum Selbstentwurf eingesetzt. Nachdem sich herumgesprochen hat, dass Olive mit Männern schläft bzw. dies vorgibt zu tun, bittet ihr schwuler Freund sie, auch ihm diesen Gefallen zu tun. So inszeniert Olive auf einer Party ein Spektakel, dem die Gäste vor verschlossener Tür beiwohnen. Dabei springen Olive und der Freund vergnügt und belustigt auf dem Bett herum, grunzen und schreien, während die sich vor dem Schlüsselloch im Flur versammelnde Menge Zeuge des akustischen Aktes wird und sich ihre eigenen entsprechenden Bilder vorstellt. Das Gerücht nimmt weiter seinen Lauf. Die lauschenden Partygäste transformieren sich durch diese Situation von einer undefinierten Masse zu einem Kreis von Mitwissenden und – an der gemeinschaftlichen Gerüchte-

produktion bzw. gerüchteproduzierenden Gemeinschaft – Teilhabenden. Auch in dieser Szene wird deutlich: Es geht nicht um das tatsächliche Bezeugen des Geschlechtsakts, sondern um das Dabeigewesensein und um den subjektiven Imaginationsraum.

Auf der Party muss Olive noch großes Gestöhne imitieren, um dem Gerücht über den gemeinsamen Geschlechtsakt Gewicht bzw. größere Wirkmacht zu verleihen und dem Freund so zu einer glaubwürdigen heterosexuellen Identität zu verhelfen. Anschließend reicht es allerdings aus, schlicht und einfach zu erzählen, dass sie Sex hatte, um das Gerücht aufrechtzuerhalten und das jeweilige Selbst- bzw. Fremdbild zu zeichnen. Der Sprechakt ist zur Tatsache geworden, er gilt gleich einer Handlung. Sex haben und über Sex reden implizieren dieselben Konsequenzen. Konstative Äußerungen werden zu performativen Äußerungen.

Ähnlich wie in SEX AND THE CITY (USA 1998–2004) kommt dem Reden über Sex eine größere Bedeutung zu als Sex zu haben. Allerdings entfaltet sich der Austausch in EASY A anders als in SEX AND THE CITY nicht innerhalb einer Gruppe von Freundinnen, sondern anhand der von Jungen wie Mädchen besuchten Schule. Während sich in SEX AND THE CITY über Gespräche, die ebenso als Gossip bezeichnet werden können, eine Gemeinschaft von Frauen konstituiert, die nicht so sehr auf eine Mann-Frau-Beziehung abzielt, sondern eher auf eine Art von ‚Frau-Sein‘, die sich über das Reden mit Frauen über fiktive Sexakte zwischen Mann und Frau realisiert, formiert sich in EASY A die betroffene Bezugsgruppe vor allem durch Schüler.[49]

[49] Die Gespräche in SEX AND THE CITY kann man auch als eine Möglichkeit für Frauen interpretieren, innerhalb einer heterosexuellen Welt weibliche Kollektivität aufzubauen. Folgt man nämlich der Argumentationslogik Monique Wittigs, lässt sich argumentieren, dass für die Konstitution einer weiblichen Identität der ‚Mann‘ als Bezugspunkt dienen muss, um sich der als ‚Frau‘ bezeichneten Gruppe zugehörig zu empfinden. Denn nach Wittig kann es theoretisch keine lesbische Identität in einer heterosexuellen Welt geben, da sich ‚die Frau‘ immer über das Begehren eines Mannes definiert und von daher das Begehren einer ‚Frau‘ durch eine ‚Frau‘ grundsätzlich ausgeschlossen ist, weil dies ein Subjekt impliziert, das nicht als ‚Frau‘ verstanden werden kann (vgl. Wittig 1992 [1976]). Im gegenwärti-

Was zunächst als individuelles Mittel zur Sichtbarmachung dient, wird in EASY A zur Möglichkeit Vieler (zumindest des männlichen Geschlechts), jemand zu ‚werden‘ und als Subjekt anerkannt zu sein. Gezielt wird Gossip durch Olive und ihre Mitschüler eingesetzt, um die sich aus der Gemeinschaft ausgeschlossen *Fühlenden* teilhaben zu lassen an dem, was sich in eben der Gerüchteproduktion konstituiert. So bietet der Film bemerkenswerterweise keine objektive Sicht auf die Ein- und Ausgeschlossenen wie etwa EMMA, was ich noch zeigen werde. Bereits mit dem Prolog wird die Subjektivität als grundlegendes Verhältnis zur Welt betont. Zugleich lässt sich Olives per *voice over* artikuliertes Empfinden von Anonymität, des Gefühls des Nicht-Gesehen-Werdens, auf eine diegetische Welt zurückführen, wie der Zusammenstoß zeigt. Subjektive Wahrnehmung wird durch EASY A als essentieller Weltbezug beschrieben, der nicht in einen Bereich ‚bloßer‘ Imagination abgeschoben werden kann. Entsprechend ist durchaus nachvollziehbar, dass weder die Konsequenzen des Gossip noch die Motivation der Beteiligten als Teil der Handlung zu sehen sind. Weder erleben wir, wie die zu Männern gekürten Jungs als soziale Subjekte anerkannt werden, noch sehen wir die von dem schwulen Freund angeführten Hänseleien oder die von den anderen Jungs beschriebenen Probleme, wie etwa des dicken Mitschülers, der angeblich aufgrund seiner Figur keine Frauen treffen kann. Der Film macht, wie bereits anhand der Toilettenszene erläutert, das Mitgeteilte, das Gehörte zum Bestandteil des visuellen Bildes. In diesem Sinne stellt sich der Film selbst als Sprechakt dar.

Das Mitteilen und Mitteilungen bestimmen *Handlungs-* wie *Bildraum* von EASY A und realisieren sich sowohl auf der Ebene

gen Woman's Film findet meines Erachtens eine Verschiebung der Definition ‚Frau‘ statt. Frauen werden weniger als komplementär oder gegensätzlich, als das ‚andere Geschlecht‘ inszeniert, sondern Geschlechterdifferenzen erscheinen als zu hinterfragender Teil eines als dichotom vorausgesetzten Systems und gestalten sich multidimensional. Frauen werden in ihrer Relationalität reflektiert, als relationale Subjekte.

des Sujets, des Motivs, als auch der Ästhetik in den herausgearbeiteten Inszenierungsformen von Gossip. Dass Olive sich auch ohne Gegenleistung, d.h. fern der Gerüchteproduktion mit einem Jungen verabreden könnte, steht gar nicht mehr zur Disposition, so wirkmächtig und allumfassend ist der Gossip geworden, so sehr kommt er einer Handlung gleich. Vielmehr ersetzt er diese sogar. So passt es wiederum auch nicht in die Logik der Diegese, dass ein Mitschüler Olive dafür bezahlen will, sie tatsächlich küssen zu dürfen. Entsprechend sorgt dieses Angebot für Irritationen in der Handlung und auch in der Filmerfahrung. So geht es eben um das Gerücht, dass Olive sich via Gossip prostituiert und weniger um die ursprüngliche Aussage, dass sie mit Jungs Sex hat. Die Fiktion wird zum allgemeinen Maßstab.

3.2.6. Gossip Images

In dem letzten Kapitel des Films, „Not with a fizzle but with a bang“, findet nochmals ein grundlegender Perspektivwechsel statt. Denn nun werden die visuellen Einschnitte der Kapitelankündigungen und die auditiven Kommentare Olives, mit denen sie ein außerfilmisches Publikum anspricht, in die Diegese eingebettet. Am Ende ruft Olive nämlich auch die Schule während eines Sportturniers dazu auf, pünktlich um sechs Uhr ihren Webcast einzuschalten, sie habe etwas Wichtiges mitzuteilen. In diesem Moment fallen außer- und innerfilmisches Publikum zusammen. Unausgesprochen vermutet man nun selbst, dass die Hauptfigur sich endlich ‚tatsächlich‘ beim Sex zeigen wird. Denn durch die sich fortlaufend wiederholenden Sprechakte und den die gesamte Diegese mehr und mehr einnehmenden Gossip hat der Sprechakt in der Dauer der Filmrezeption auch auf seiten der Zuschauerin seine Wirkmächtigkeit entfalten können. So suggeriert das Ende dank der durchkomponierten Affektdramaturgie, dass alles dafür spricht, gewissermaßen den faktischen Beweis des Gerüchts zu sehen zu bekommen.

Wider besseres Wissen (denn wir haben ja gesehen, dass Olive mit niemandem geschlafen hat) können auch wir als Zuschauende uns vorstellen, dass Olive sich gleich nackt präsentiert. Aufgrund des ausgeführten gossiptypischen Inszenierungsmodus rechnen auch wir mit einer ‚Konkretion', d.h. mit einer Visualisierung des zur Tatsache gewordenen Gerüchts. Denn obgleich ich argumentiert habe, dass es bei Gossip weniger um den Inhalt geht, denn vor allem um die kollektive Interaktion, so ist die Frage nach dem möglichen Wahrheitsgehalt des Gerüchts als vorantreibende Kraft dieser Kommunikationspraxis, so verdeutlicht es das Ende von EASY A, nicht gänzlich von der Hand zu weisen. So warten auch wir gespannt auf die ‚Auflösung' – und werden damit schlussendlich ebenso zum Teil der sich über den Gossip konstituierenden (Zuschauerinnen-)Gemeinschaft. Mit dem letzten Kapitel realisiert sich das Gefühl von Zugehörigkeit durch Teilhabe auch für das außerfilmische Publikum. Dann partizipieren auch wir am kollektiven Imaginieren.

Während die Mitschülerinnen und -schüler sich zuvor noch lose zu einem sozialen Netz verbanden, werden sie am Ende zu einer hörenden und sehenden Gemeinschaft zusammengeführt: als Publikum. Der Film zeigt, wie die gesamte Gemeinde (inklusive Familie) an verschiedenen Orten vor den Computern auf Olives Verkündung via Webcast wartet. Doch anstatt des vermuteten (und erhofften) Sexaktes präsentiert Olive nun auch dem innerdiegetischen Publikum den Film als ihre Geschichte – und damit zugleich als jene der Highschool, die sich über diese eben erst zur Gemeinschaft entwickeln konnte. Rückblickend entpuppt sich der gesamte Film als ein Webcast, der ebenso dem innerdiegetischen wie dem außerdiegetischen Publikum präsentiert wird.

Mit dem letzten Satz („That's what movies don't tell you: How shitty it is to be an outcast.“) verschmilzt die Webcam schließlich ganz mit der Diegese. Zugleich wird eine weitere Wirklichkeitsebene eingeführt. Plötzlich wendet sich Olive von der Kamera ab, da sie ihren alten Freund Todd vor dem Haus hört, der schallen-

de Musik via Lautsprecher verbreitet. Der *Bildraum* wird zum *Handlungsraum*, als sie aus dem Fenster schaut, das Zimmer verlässt und nach draußen eilt. Was sich vorher noch als selbstreflexive Inszenierung von Gossip definieren lässt, transformiert sich unversehens wieder in eine diegetische Handlung bzw. in eine weitere Ebene von Fiktion. Der sich im nächsten Bild entfaltende Raum stellt sich nämlich nicht als ein Außen der bis dahin via Webcast präsentierten Geschichte dar. Stattdessen kreuzt Todd „wie in einem Film“ mit Rasenmäher und Musik bei Olive auf, so wie diese es sich aufgrund ihrer eigenen Filmerfahrung, wie sie erklärt, schon immer erträumt habe. EASY A kulminiert somit in einer romantischen Imagination, die diegetisch rückgebunden wird.

Mehrere Wirklichkeitsdimensionen kommen so ins Spiel. Mit ihrem Webcast beendet Olive die fiktive, sich über den Gossip gebildete diegetische Gemeinschaft, deren Fortgang nun ungewiss ist bzw. in der Logik der Kommunikationspraxis mit deren Ende sich ebenso auflösen müsste. Indem der Film, d.h. Olive, der diegetischen Gemeinschaft gewissermaßen den Spiegel vorhält, wird die direkte Adressierung der Zuschauerin in die Diegese überführt. Wenn Olive nun nach ‚draußen‘ schaut, um sich kurz darauf mit Todd per Rasenmäher davonzumachen, führt der Film allerdings eine weitere fiktive Dimension ein. Denn dann rückt zwar die selbstreflexive Abhandlung über Gossip in den Hintergrund, doch dafür wird eine Metaebene angesprochen, die auf eine massenmediale Bilderzirkulation verweist. Denn anstatt dass wir in die diegetische Realität überführt werden, stellt der Film die Rasenmäher-Szene als höchst artifizielle Konstruktion aus, die jedoch nicht minder wirklich ist als die sich zuvor über Gossip konstituierende Welt. Im Grunde, so lässt sich das Ende interpretieren, gibt es kein ‚Außerhalb‘ von Imagination. Fiktion und Fakten sind gleichbedeutend bzw. ununterscheidbar. So wird die Zuschauerin mit einem Gefühl aus dem Film entlassen, dass massenmediale Wirklichkeit in demselben Maße wie Gossip real ist und trotz – oder vielmehr wegen – der imaginären Dimension

ebenso eine entscheidende Bezugsebene für das Verhältnis zur Welt darstellt. Der Film macht erfahrbar, inwiefern Fiktion nicht trotz, sondern wegen ihres konstruierenden Charakters Realität erzeugt. So stellen auch massenmediale Bilder kollektive Vorstellungen als Effekt von Imagination dar: *gossip images.*

Marc Siegel entwickelt den Begriff des *gossip image*, um zu beschreiben, inwiefern Bilder und Vorstellungen von Stars durch Kommentare, Vermutungen und Lust an Ausschmückungen und Fabulation geschaffen werden. In der sich derart gestaltenden Bilderzirkulation erkennt er eine utopische Dimension, die alternative Identitäten und eine queere Gegenöffentlichkeit jenseits einer massenmedialen Wirklichkeit zu erschaffen erlaubt (vgl. Siegel 2010, 5ff.). Zum einen hebt Siegels Forschung auf den Umgang mit Star Images durch Film, Videos und Performances ab, bei dem sich die Bilder fortwährend weiterentwickeln, verändern und neu formieren. Zum anderen bezieht Siegel die sich durch diesen Austausch wandelnde Ästhetik mit ein und die sich dadurch ergebende Vieldeutigkeit von Vorstellungen. Siegel reflektiert somit sowohl den Gebrauch von Filmbildern als auch deren sich damit konstituierende Ästhetik als Gossip im Sinne einer kollektiven fabulierenden Kommunikationspraxis. Diese so erzeugten Bilder nennt er *gossip images.* Siegel konstatiert:

> *Like cruising in Daney's account, gossip, I would argue, is an image-producing activity. Thus, gossip-images, are also generated ‚at the border of two force fields'; as image they are indeterminate. That is, gossip-images lack something, namely the independent authority of the self-evident, and as such they rely on the collective process of speculation and desire among intimates for their conviction. This is to say that gossip's images both demand substantion through words from a trusted friend and solicit extension in the speculations of the next confidant. In a queer counterpublic, gossiping can function as a speculative process of imagining and imaging difference. (Ebd., 20)*

Während Siegel der massenmedial erzeugten Wirklichkeit prinzipiell skeptisch gegenüber steht und das intimitätsstiftende Potential von Gossip als möglichen Gegenpol hervorhebt, sehe ich in dem gegenwärtigen Mainstreamkino durchaus eine politische Dimension. Denn der *kinematographische Modus des Gossip* von EASY A hebt durchaus auf eine Art von Bilderproduktion ab, wie sie Siegel beschreibt. Der Film ist darauf angelegt, die Zuschauerin als Verbündete der imaginativen Praxis zu gewinnen. So werden wir einerseits selbst Teilhabende am spekulativen Vergnügen, am „speculative process of imagining“, und andererseits zeigt der Film mit dem Ende Alternativen auf, „imaging difference“.

Denn EASY A endet nicht, weil schließlich die Wahrheit verkündet wird, denn diese stand ohnehin nie wirklich zur Disposition, sondern aufgrund des öffentlichen Auftritts von Olive, durch den die Mechanismen von Gossip aufgedeckt und ausgeschaltet werden bzw. sich vielmehr als Aneignungsmöglichkeit erweisen. Mit der Webcam beansprucht die Protagonistin alleinige Autorinnenschaft, die keinen Raum mehr lässt für individuelle Interpretation und kollektive Äußerungen. Die Kommunikationspraxis entspricht nicht länger verbindenden Interaktionen. Die soziale Dynamik von In- und Exklusion wird aufgebrochen. Mit Olives Verkündung verschwindet die informelle Dimension, die zum offiziellen Diskurs geworden ist. Durch den öffentlichen Auftritt verleiht die Protagonistin ihrer eigenen Stimme Wirkmacht. Damit wird die mit dem Prolog eingeführte subjektive Perspektive, die zunehmend gleichzeitig als objektiv erkennbar wird, auf den Punkt gebracht – allerdings unter anderen Vorzeichen. Anders als die Frauenfigur in *The Scarlett Letter* sieht die Protagonistin ihrem Ende nicht schweigend entgegen. Während sich Olive als Gerücht durch unkontrollierbare Omnipräsenz auszeichnet, erscheint sie mittels Webcast als massenmediales Sprachrohr einer individuellen Stimme. Somit konstituiert sie eine Öffentlichkeit, die sich dem oppressiven Geschlechterdiskurs entgegen-

stellt – vielleicht in einem Sinne, wie ihn Patricia Mellencamp schätzen würde. Denn mit Blick auf Mellenkamp schreibt Siegel:

> *According to Mellencamp, to valorize gossip as a function of intimacy for the subordinated, is to attempt to pacify women with imaginary pleasures, rather than to incite them to more direct and public forms of political activism. As she writes, ‚This tactic of valorization, called resistance, might serve to prevent women from speaking out, in public and private, directly.' (Siegel 2010, 35)*[50]

Somit hebt der Film mit dem letzten Kapitel Gossip wiederum als Instrument des Selbstentwurfs hervor, durch den die oppressiven Strukturen nicht nur sichtbar, sondern auch aushebelbar werden: „A is for awesome". Darin liegt das Emanzipatorische des Films, das sich zum einen in dem *Zuschauerinnengefühl* des *empowerment* realisiert, wenn die Protagonistin am Ende der zunehmend sich destruktiv entwickelnden Praxis des Gossip Einhalt gebietet, und zum anderen in der Darlegung eines bemerkenswerten Subjektverständnisses. Denn im Grunde definiert EASY A das Verhältnis von ‚Ich' und ‚Wir' als genuine, ständig aufrechtzuerhaltende Fiktion. Versteht man Gossip als raumzeitliche Erscheinungsform, die sich in der ästhetischen Erfahrung realisiert, so kann man den gegenwärtigen Woman's Film im Anschluss an Siegel selbst als Gossip, d.h. *gossip of images* (ebd., 30ff.), als „*a mode of image circulation*" verstehen, durch den neue Bilder entstehen und eine bestimmte Form von Denken (ebd. 8f.).

3.3. „A match well made, a job well done." – EMMA

Mit der Analyse von EMMA sollen die Implikationen von Gossip als filmanalytischer Zugang verdeutlicht und geschärft werden. Zudem möchte ich zeigen, inwiefern im *kinematographischen Modus des*

[50] Zur Kritik von Massenmedien und Gossip vgl. Mellenkamp 1992, 154ff.

Gossip ganz unterschiedliche Affektdramaturgien angelegt sind und wie sich das *Zuschauerinnengefühl* entsprechend gestaltet. EMMA eignet sich als offensichtliche Literaturverfilmung besonders für die Analyse gossiptypischer Inszenierungsformen sowie geschlechtsspezifischer Subjektentwürfe und deren Bedingungen und Effekte, verbindet sich doch gerade mit der literarischen Form des Romans und insbesondere mit jener Jane Austens eine Rezeptionsgeschichte, die als weiblich beschrieben wird (vgl. u.a. Radway 1984).

Während es in EASY A um die wirklichkeitsschöpfende, performative Dimension von Gossip geht, steht in EMMA die spekulative und normierende Funktion im Vordergrund. In EMMA wird gemutmaßt, geschätzt, geraten und widerrufen, und auch ge-, be-, ver- und vorverurteilt. Begreift man Gossip als Kommunikationspraxis, die vornehmlich Frauen zugeschrieben wird, so ist es allerdings auffällig, dass in beiden Filmen auch Männer in die Zirkulation von Nachrichten und Mitteilungen eingebunden sind. Im Anschluss an die vorangegangene Analyse werde ich im Folgenden untersuchen, welche Rolle die Geschlechterdifferenzierung in EMMA spielt, wie die sich über Gossip herausbildenden Formen von Kollektivität und Gemeinschaft zu fassen sind und welche Funktion der Protagonistin für die ästhetische Erfahrung zukommt. D.h. ich werde herausarbeiten, auf welche Weise sich der *kinematographische Modus des Gossip* durch EMMA realisiert und auf welche Weise die herausgearbeiteten raumzeitlichen Inszenierungen auch diesen Film bestimmen. Dabei geht es mir zudem darum, das sich durch die Affektdramaturgie konstituierende *Zuschauerinnengefühl* hinsichtlich des Subjekts, das sich auf eine Kollektivität hin entwirft, zu reflektieren. Dazu werde ich die Inszenierung der freien indirekten Rede, die sich zwischen einer allgemeinen und einer personalen Erzählposition aufspannt, und die Figuration einer Gemeinschaft durch die Protagonistin sowie Tanz als soziales Ordnungsprinzip analysieren.

3.3.1. Die Inszenierung der freien indirekten Rede

In EMMA geht es um Emma Woodhouse, eine junge Frau aus gutem Hause zu Beginn des 19. Jahrhunderts im ländlichen England, die über Briefe, Nachrichten und Einladungen versucht, Beziehungen zu stiften, was ihr – entgegen ihres eigenen Eindrucks – mehr schlecht als recht gelingt. Die raumzeitlichen Koordinaten der Handlung entfalten sich gleich mit dem Vorspann des Films als subjektive Perspektive, die zugleich objektiv ist: EMMA beginnt mit einem schweifenden Blick ins Weltall, in einen schwarzen Raum mit weißen Pünktchen, in dem sich eine Erdkugel rasend dreht, tanzt und langsam auf uns zu bewegt, um dann in einem schwungvollen Bogen als gemalte Landkarte zu erscheinen, welche die verschiedenen Orte und Figuren versammelt. In einer schwungvollen Rückwärtsbewegung, die sich sodann als Geste der Hauptfigur erweist, die ihrem ehemaligen, nun frisch vermählten Kindermädchen, Ms. Taylor alias Mrs. Weston, jene Erdkugel, die sich als selbst gebastelt erweist, beglückwünschend überreicht, führen die Bilder zu einer Hochzeitsgesellschaft.

Diese erste Szene (0:0:18–0:04:17) führt die spezifische Raumzeitgestaltung von Gossip kinematographisch ein: die Relativität von Zeit und Raum, die Untrennbarkeit von Subjekt und Objekt, die Konstitution von Gemeinschaft über Gespräche in kleinen Kreisen. Das übermäßig schnelle Drehen des Erdballs markiert die raumzeitlichen Relationen der Diegese – je höher das Tempo, desto kleiner der Raum und desto langsamer die Zeit. Zudem etablieren der Zoom auf die Orte und Figuren, die Haptik des Selbstgemalten, sowie die deutende *voice over* der Erzählerin eine relationale, subjektive Dimension, die einer Frau zugeschrieben wird: „In a time when one’s world and the actions of a dance excited greater interest than the movement of armies, there lived a young woman who knew how this world should be run.“

Die Szene etabliert Emma als Subjekt des Films und gleichzeitig als Objekt der Handlung und des Blicks der Zuschauerin. Der Eindruck der tanzenden Erdkugel erfährt durch die Aussage der

voice over eine noch stärkere Gewichtung als grundlegende subjektive Weltwahrnehmung. Auf der einen Seite lassen sich die Bilder als Perspektive der Hauptfigur definieren, zum anderen spricht der Film über sie in der dritten Person. Der Beginn des Films präsentiert eine Weltwahrnehmung, die sich – ebenso wie in EASY A – genau in der Spannung zwischen subjektiver und objektiver Sicht manifestiert und die auf der Ebene des *Bildraums* – anders als in EASY A – mit dem literaturwissenschaftlichen Begriff der freien indirekten Rede gefasst werden kann.

Pier Paolo Pasolini hat dieses Konzept für den Film adaptiert (vgl. Pasolini 1976). Während in Bezug auf den Roman als Ausdruck von Gedanken eines Charakters ohne Anführungszeichen gesprochen wird, sodass nicht unterscheidbar ist, ob die Erzählerin oder die Figur spricht (z.B. Ist es wirklich zu spät?), manifestiert sich die kinematographische Erzählperspektive zwischen subjektivem, figurengebundenem *point of view* und objektivem Kamerablick. Für Gilles Deleuze stellt eine solcherart inszenierte Perspektive das *Wahrnehmungsbild* dar, das er als ‚freies indirektes, subjektives Bild‘ bezeichnet. Er erklärt:

> *Es geht dann nicht mehr darum, ob das Bild objektiv oder subjektiv ist: es ist halbsubjektiv, wenn man so will, aber diese Halbsubjektivität zeigt nichts Veränderliches oder Ungewisses mehr. Sie kennzeichnet nicht mehr ein Oszillieren zwischen zwei Polen, sondern eine Fixierung gemäß einer höheren ästhetischen Form. (Deleuze 1997a, 109)*

Während Deleuze die ‚Fixierung‘ des Halbsubjektiven betont, ändert sich im Laufe von EMMA allerdings der Status der Bilder – und damit auch die Haltung der Zuschauerin zur Hauptfigur, wie ich noch ausführen werde. Nichtsdestoweniger bleibt das Spannungsverhältnis zwischen subjektiver und objektiver Sicht den Bildern eingeschrieben. Ohne weiter auf die filmwissenschaftliche Diskussion um den auditiv wie visuell bestimmbaren *point of view* und die Rolle der Kamera einzugehen, möchte ich betonen,

dass es in EMMA ebenso wie in EASY A entscheidend für die filmische Perspektivierung und das *Zuschauerinnengefühl* ist, inwiefern eine auktoriale Stimme spricht oder eine innerdiegetische Figur und ob wir uns auf einer subjektiven oder objektiven Ebene befinden.

Im weiteren Verlauf der Anfangssequenz setzt sich die Perspektive der freien indirekten Rede fort: Mit der Hochzeitsfeier präsentiert sich ein bühnenähnlicher *Handlungsraum*, der Emma ins Zentrum des Bildes stellt und damit ihre Funktion als Mittlerin der Gemeinschaft unterstreicht. Wie ein Vorhang gibt die Kamera den Blick auf das Geschehen frei, indem sie sich langsam von der Hauptfigur entfernt. Anders als wenn der Vorhang sich öffnet (sei es im Theater oder im Kinosaal) und der Blick des Publikums in das Geschehen hineingezogen wird, zeigt sich in EMMA die Handlung der Zuschauerin durch die zurückfahrende Kamera in einer distanzierenden Bewegung. Links sind die frisch vermählten Westons und die brabbelnde Ms. Bates, eine alte Freundin, zu sehen, rechts Mr. Woodhouse, der Vater von Emma, und Mr. Elton, der Pfarrer. Während anstandsgemäße Glückwünsche und doppeldeutige Lobeshymnen ausgesprochen werden[51], passieren Hochzeitsgäste von beiden Seiten Vorder- und Hintergrund. Ein Bild von Teilhabenden und Anteilslosen deutet sich an, so wie alle Szenen des Films von Auf- und Abgängen, durch Zimmertüren und Gartentore bestimmt sind. Allmählich schließt sich die Szenerie wieder. Die Anfangssequenz des Films endet mit einer Einstellung, in der die Rollenprosa, d.h. die anstandsgemäße Rede, zum individuellen Ausdruck übergeht. Wenn das Gesicht Gwyneth Paltrows alias Emma Woodhouse ganz nah erscheint

[51] „Well done", lobt Mr. Elton Emma. Dieses Lob kann sowohl auf die Anfertigung der Erdkugel als auch auf die erfolgreiche Verkupplung der Westons bezogen werden – obgleich es in der Schwebe bleibt, ob die Hochzeit tatsächlich Emmas Verdienst war. Gleichzeitig lässt sich diese Mehrdeutigkeit auf eben jene Logik der Weltwahrnehmung und -konstitution in EMMA beziehen, nach welcher sich durch das *matchmaking* eine Gemeinschaft konstituiert, die die Welt (aus der Sicht von Emma) bedeutet.

und, gemeinsam mit den süßlich-schweren Flöten, den Verlust des ehemaligen Kindermädchens bekundet, bricht die Distanz der Zuschauerin zur Hauptfigur auf. Die letzten Bilder sprechen eine individuelle Empfindungsdimension an. Mit der freien indirekten Rede wird das für den *kinematographischen Modus des Gossip* typische Merkmal offensichtlicher Subjektivität bereits in der ersten Sequenz eingeführt.

3.3.2. Emma als kinematographische Figuration einer Gemeinschaft

In EMMA wird in Zweier-, Dreier- oder anderen Kleingruppenkonstellationen pausenlos geredet, über Anwesende geflüstert, über Abwesende getratscht. Ein Gespräch wird hier begonnen und dort fortgesetzt, jetzt aufgenommen und später weitergeführt, manchmal auch von einer anderen Person. Gruppenformierungen ändern sich fortwährend, so wie Zeit und Ort mit jeder Szene wechseln. Ein Figurennetzwerk entspannt sich so über einen größeren, wenn auch überschaubaren Raum: Highbury.

Dieses sich – durch kollektive Interaktion, wie man im Anschluss an die Analyse von EASY A sagen könnte – entspannende Figurennetzwerk gründet in einer Person, Emma Woodhouse. Die Protagonistin wird in dem Film als Figur konzipiert, deren Aufgabe es ist, via Gossip passende Vermählungen zu initiieren. Pausenlos ist Emma damit beschäftigt, Gesehenes weiterzutragen und Gehörtes wiederzugeben. Spekulationen erscheinen in den Augen Emmas als Tatsachen, die sich im besten Fall als Beziehungen realisieren. Stets geht es darum herauszufinden und weiterzutragen, wer mit wem wann und wie (am besten) verkehrt. Dabei wird deutlich, dass die Teilhabenden selbst zum Objekt des Hörensagens werden (vgl. auch Spacks 1985, 165). So wie Olive das ‚erste Mal‘ verkörpert (welches die kollektive Kommunikationspraxis initiiert und strukturiert), verkörpert Emma die Bezugsquelle des „man sagt“. Die Hauptfigur ist Objekt und Subjekt zugleich. Einerseits erleben wir sie, ähnlich wie Olive,

als diegetische Figur, andererseits betrachten wir zugleich die Welt durch ihre Augen. D.h. wir blicken *mit* Emma und *auf* Emma. Allerdings ist die Perspektive Emmas ebenso wenig als eindeutig subjektiv zu bestimmen, sondern impliziert auch eine objektive Dimension – ebenso wenig ist der Blick *auf* Emma nicht einfach als objektiv zu bezeichnen. In dem nicht auflösbaren Spannungsverhältnis zwischen subjektiver und objektiver Perspektive im und durch den Film und dem steten Changieren zwischen individueller und allgemeiner Ebene entfaltet sich in der Erfahrungsmodalität EMMAS eine grundsätzliche Erscheinungsform von Gossip, nämlich jene der kollektiven Subjektivität –, das nicht zu verwechseln ist mit dem in EASY A definierten *Zuschauerinnengefühl* der subjektiven Kollektivität. D.h. während EASY A ein *Zuschauerinnengefühl* der subjektiven Kollektivität hervorbringt, bei dem es eher um ein individuelles, subjektives Gefühl von Zugehörigkeit durch Teilhabe geht, hebt EMMA auf eine allgemeinere Dimension ab und reflektiert vor allem, wie sich Kollektivität formiert.

So erscheint es folgerichtig, an dem Gelingen des *matchmaking* durch Emma als individuelle Figur zu zweifeln. Vielmehr fungiert die Protagonistin als Figuration einer kollektiven Äußerung und Repräsentantin einer Gemeinschaft, wie sie in der anfangs etablierten Perspektive der freien indirekten Rede angelegt ist. Narrativ wird dies gleich zu Beginn thematisiert. Da stellen Mr. Knightley und Emmas Vater in den intimen Räumen der holzgetäfelten Hausbibliothek in Abrede, dass die Hochzeit der Westons tatsächlich Emmas Tun zu verdanken ist. „It was nothing but a lucky guess", erklärt Mr. Knightley, woraufhin Emma erwidert, dass sich gerade durch diese Spekulation, den „lucky guess", die Beziehung realisieren konnte. Sie habe Mr. Weston extra häufig zu geselligen Abenden eingeladen, damit dieser Miss Taylor kennenlernen könne.

Die darauffolgende Szene legt allerdings nahe, dass Emma nicht so fest die Fäden in der Hand hält, wie sie es sich wünscht. Als sie nämlich Mr. Elton, den Pfarrer, einlädt, um ihn mit Harriet

Smith, einer Bekannten, zu verkuppeln, gibt es keinen einzigen Hinweis darauf, dass sich bald ein weiteres Paar finden wird. Neben einem kurzen peinlichen Moment der Vorstellung zeigt der Film Mr. Elton stets im Gespräch mit anderen Gästen der Abendgesellschaft. Zudem lässt die ausgestellte Freundlichkeit und Höflichkeit Mr. Eltons gegenüber Emma bei einer späteren Party, der Harriet nicht beiwohnen kann, vermuten, dass der Pfarrer in Sachen Heirat ganz andere Intentionen hat als von der Protagonistin vorgesehen. Sein Begehren richtet sich nämlich auf Emma. Schließlich heiratet er standesgemäß eine wohlhabende Frau aus Bath, nachdem er von Emma auf dem Heimweg in der Kutsche eine eindeutige Abfuhr erhalten hat. In der Logik der Hauptfigur und damit auch in jener des *kinematographischen Modus des Gossip* ist es nur konsequent, dass Emma sich nicht auf Mr. Elton einlässt, fungiert sie zu diesem Zeitpunkt doch noch als Bindeglied und nicht als Teilhaberin am Gesellschaftsspiel.

Der Protagonistin obliegt es vor allem, das Geschehen zu kommentieren und einzuordnen. Dadurch bildet sie den Dreh- und Angelpunkt des Gemeinwesens, das sie so zugleich herstellt. Emma fungiert in dem Film genauso wenig wie Olive als psychologisch greifbarer Charakter[52], sondern als Mittlerin, die dazu dient, Ereignisse, Orte und Personen zusammenzubringen. Stets ist sie im Bild zu sehen, es gibt kein Gespräch, das ohne sie stattfindet, obgleich sie selbst lange Zeit nicht das Objekt der Begierde darstellt. Sie fungiert als Zentrum des Films, von welchem aus es die Liebeshändel zu durchschauen und zu beeinflussen gilt. Da das *matchmaking* zugleich die sozialen Beziehungen strukturiert,

[52] Obgleich ich mich ausdrücklich von einer Psychologisierung der Figuren und ihrer Handlungen distanziere, um die Filme in ihrer Gesamtheit zu untersuchen, ist es doch bemerkenswert, dass die Protagonistinnen in EASY A und EMMA sich im Gegensatz zu den vorher analysierten Filmen eher als Charakter beschreiben lassen. Dies liegt an der Subjektivität, die durch den *kinematographischen Modus des Gossip* eine dezidierte Rolle für die ästhetische Erfahrung der Zuschauerin spielt. So ließen sich sowohl EASY A als auch EMMA als Coming of Age-Geschichte einer – psychologisch sich ‚stabilisierenden' – Teenagerin beschreiben. Dies entspräche allerdings nicht dem Fokus meiner Arbeit.

konstituiert das Liebespiel nichts anderes als die Gemeinschaft selbst: „A match well made, a job well done."

3.3.3. Sprechen, Schwafeln, Schweigen

Mit der Inszenierung der Protagonistin realisiert sich eine die gesamten Einwohnerinnen Highburys umfassende Kommunikationspraxis. Während es in den Analysen von MISS CONGENIALITY und EASY A um die Performativität und die Wirkmächtigkeit von Sprechakten ging, drängt sich mit EMMA vor allem die Frage nach deren Funktion auf. Die Wirkmächtigkeit von Sprechakten misst sich in EMMA noch weniger an dem Inhalt der Aussagen, als vielmehr an den jeweils am Gossip Beteiligten. So stehen in diesem Film das Weitertragen des Gerüchts und die um die individuelle Interpretation erweiterte Information im Vordergrund. Auch Deleuze weist darauf hin, dass es in Sprechakten nicht nur darum geht, Aussagen zu machen oder die Welt zu beschreiben, sondern insbesondere um die eigene Artikulationsmöglichkeit und um die Interaktion mit Anderen. Sprechakte stellen für Deleuze Interaktionen dar (Deleuze 1991, 296; vgl. auch Siegel 2010, 43). Er erklärt:

> *Die Interaktionen zeigen sich in den Sprechakten. Gerade deswegen, weil sie von Individuen nicht explizit gemacht werden, aber auch nicht von einer Struktur herrühren, beziehen sich die Interaktionen nicht einfach auf die Partner eines Sprechakts; vielmehr ist es der Sprechakt selbst, der selbständig zirkuliert, sich ausbreitet und entwickelt und dadurch die Interaktionen zwischen entfernten, zerstreuten und einander gleichgültigen Individuen oder Gruppen herstellt. (Deleuze 1997, 291f.)*

In diesem Sinne lässt sich Deleuze' bereits angeführte Sichtbarmachung kinematographischer Sprechakte verstehen. Die Sprechakte stellen keine Gespräche im Sinne von Aktion und Reaktion einzelner Individuen dar, sondern soziale Verbindungen.

So verwundert es nicht, wenn in EMMA unentwegt gesprochen wird und kein einziges Gruppenbild existiert, in dem die Figuren schweigen; stellt sich der Film doch ebenso wie EASY A als Auseinandersetzung mit der Organisation von Sozialität anhand der Konstitution einer Gemeinde dar. EMMA präsentiert das relativ überschaubare Gesellschaftsleben Highburys, das sich durch eben jene Gesprächsfreudigkeit konstituiert. Wenn geschwiegen wird, hat es entscheidende Konsequenzen, etwa in der Picknickszene, in der Emma Ms. Bates ihre Geschwätzigkeit vorwirft. Dann herrscht plötzlich Grabesstille. In diesem Fall hat Emma sogar recht, aus Ms. Bates Mund kommen nur schiefe Töne. Der Film inszeniert ihre Stimme als Quelle von Gerede und nicht als Rede. Kein einziges sinnvolles Wort enthielten ihre Beiträge, wirft Emma ihr vor und macht damit die gesamte Ausflugsgesellschaft mundtot. Der Redefluss ist unterbrochen. Nach und nach verlassen die Figuren aus offensichtlich fadenscheinigen Gründen den Platz im Grünen, die soziale Konstellation löst sich auf. Sprechakte bedeuten in EMMA Interaktionen und konstituieren in ihrem Vollzug eine Gemeinschaft; zugleich definieren sie Machtverhältnisse, die über In- und Exklusion von Subjekten entscheiden bzw. diese überhaupt erst – im Sinne von Sicht- und Hörbarmachung – hervorbringen.

In EMMA verkörpert das Figurenensemble eine Gemeinschaft, die sich durch die Praxis des Gossip konstituiert. Wer mit wem wann zu sehen ist und wer sich wie am Geschehen, d.h. am Austausch über die neuesten Nachrichten beteiligt, ist in dem Film ebenso entscheidend wie die Frage, wer mit wem eine Liebesbeziehung eingeht. Um Teil der Gemeinschaft zu sein, muss man – wie in EASY A – im Gespräch bleiben bzw. Teil des Gossip von Highbury werden. Um als Gerücht zu zirkulieren, muss man eine potentielle Heiratskandidatin darstellen. Man kann also nur mittels Liebesbeziehung, die über Gossip konstituiert wird, zur Gemeinschaft dazugehören. So ist es kein Zufall, dass der brabbelnden Ms. Bates und ihrer taubstummen Mutter die Rolle der alten, armen Jungfer zukommt und dass sie von der Gemeinschaft aus-

geschlossen sind. Beide verstehen es nicht, sich mittels adäquatem (Sprech-)Verhaltens an dem Liebesspiel zu beteiligen. Während Ms. Bates ohne Unterlass spricht und doch nichts Neues hervorzubringen vermag, ist Jane Fairfax, die Nichte von Ms. Bates, wie Ms. Bates Mutter durch ein Schweigen gekennzeichnet und steht damit ebenfalls außerhalb des Gesellschaftsspiels. Allein ein kurzes Duett mit Frank Churchill, ihrem heimlichen Verlobten und Sohn des frisch vermählten Mr. Weston, verweist auf eine zukünftige Aufnahme in die Gemeinschaft. Churchill und Emma werden wiederum genau deswegen als harmonisches Paar empfunden, da sie von der ersten Begegnung an ein witziges und auch intimes Gespräch vereint. Sie spekulieren gemeinsam über mögliche Paarkonstellationen, wenngleich Churchill Emma letztendlich hinters Licht führt und sich seine Spekulationen als bewusste Lügen herausstellen. Die scheinbare Vertrautheit der beiden findet ihren Höhepunkt ebenfalls in einem Duett am Klavier. Wie Ms. Bates lässt auch Mrs. Elton, die neue Frau aus Bath, Emma nicht zu Wort kommen, weil sie pausenlos ihr eigenes Verhalten loben muss. Harriet wiederum äußert keine eigene Meinung und fungiert als Sprachrohr und Verstärker Emmas. Dem gegenüber sind Mr. Knightleys Einschätzungen gestellt, der bis auf eine kleine Ausnahme hinsichtlich der kurzzeitigen Unterschätzung Harriets stets den Überblick behält und als Richter von Emmas Aussagen und Handlungen fungiert.

3.3.4. Der Tanz als Inszenierungsmodus sozialer Ordnung

Die Art und Weise, wie Gossip die sozialen Beziehungen strukturiert, findet sich auch in dem Motiv des Tanzes als Konversationsform wieder, das zugleich als Sujet und ästhetische Raumzeitfiguration fungiert. Gleich zu Beginn etabliert der Vorspann mit der Bewegung der sich drehenden Erdkugel den Film als eine schwungvolle Geste. Diese wird aufgenommen in der weiblichen *voice over*, die erklärt, dass es eine Zeit gab, in der die Welt des Tanzes größeres Interesse bei jemandem geweckt habe als die

Bewegung von Armeen („In a time when one’s world and the actions of a dance excited greater interest than the movement of armies, there lived a young woman who knew how this world should be run.“). Dadurch wird der Tanz sowohl als Motiv der Diegese eingeführt als auch als Sujet und Filmbewegung. Die Musik bildet ein wichtiges Element in EMMA und kommentiert die einzelnen Szenen, etwa wenn Emma Abschied von ihrem ehemaligen Kindermädchen nehmen muss und die Flöten süßlich-schwer aufspielen.

Bei einem Ball der Westons (1:12:40–1:20:32) kommen Musik, Tanz und die soziale Ordnung in einem Bild zusammen, das exemplarisch für den *kinematographischen Modus des Gossip* in EMMA steht. Unentwegt trifft das Figurenpersonal des Films in unterschiedlichen Konstellationen (als Zweier-, Dreier- oder Gruppengespräch) zusammen und unterstreicht durch die unterschiedlichen Kommunikationssituationen (intim, öffentlich, disharmonisch, symmetrisch, dynamisch) die verschiedenen Positionen der Gesellschaftsmitglieder. So betreten Frank und Emma gemeinsam das Haus und trennen sich kurz darauf, da Jane Fairfax zusammen mit Mrs. Elton ankommt. Daraufhin übernimmt Ms. Taylor/Mrs. Weston das Gespräch mit Emma, während Mr. Weston, der übrigens entgegen der gesellschaftlichen Regeln zum zweiten Mal geheiratet hat, umzingelt ist von einem Grüppchen junger, lachender Damen. Als Ms. Bates erscheint, bringt sie die umstehenden Gäste mit ihren nicht anschlussfähigen Wiederholungen wieder zum Schweigen. Ihr ewiges Kommentieren des – im wörtlichen Sinne – Offensichtlichen beschwört einen Stillstand des Geschehens und eine allumfassende Gegenwart, die weder Vergangenheit noch Zukunft kennt. Die alte Ms. Bates kann nur hören, aber nichts sagen, nur sehen, aber nichts zeigen. In der beschriebenen Figuration der kollektiven Äußerung, der fortwährenden Verwandlung von der ersten in die dritte Person ist eine Zeitlichkeit angelegt, die Vergangenheit und Zukunft in der Form von Gossip vereint. Denn, wie Siegel schreibt: „Ich werde zu dem ‚er‘ oder zu der ‚sie‘, die irgendetwas getan hat, gewesen

ist oder gesagt hat." (Siegel 2006, 77) So kann die Handlung erst ihren Fortgang nehmen, als Ms. Bates einen anderen Gast begrüßen möchte. Figuren treten auf und ab, Türen bilden einen wichtigen Bestandteil der *mise en scène*.

Gemeinschaft und Gesellschaft fallen in EMMA zusammen. Als die Musik zum Tanz aufspielt, bilden sich Paare auf dem Parkett und markieren das Zentrum des *Bild-* und *Handlungsraums*. Emma tanzt mit Frank Churchill, allerdings nicht ohne sich zuvor darum kümmern zu wollen, dass Harriet, die verlassen am Rande steht, noch in die gemeinschaftliche Bewegung eingebunden wird. Nachdem sie von Mr. Elton, der nach Emma um Harriets Hand hätte anhalten sollen, schroff abgewiesen wird, fordert Mr. Knightley sie zum Tanzen auf. Dieser Akt lässt sich als Integration in die Gemeinschaft verstehen, die zuvor durch die Absage von Mr. Elton verweigert wurde. Später wird Harriet den Farmer Mr. Martin heiraten und damit ihre zugewiesene Position innerhalb der Gesellschaft, allerdings nicht auf derselben Stufe wie Emma und Mr. Knightley, einnehmen.

Nach dem Tanz finden sich Emma und Mr. Knightley im Freien wieder und besprechen den Verlauf der Abendgesellschaft. Gemeinsam stehen sie im Dunkeln und blicken durch das Fenster auf den hell erleuchteten Saal. Bildlich beschreibt der Film Emmas – und nun auch Mr. Knightleys – Position der Beobachterin und der Teilhabenden. Beide sind Teil des Gesellschaftsspiels und suchen dieses zugleich zu beurteilen. Ähnliches realisiert sich auf der Zuschauerinnenebene. Haben wir uns gerade noch tanzend inmitten des Geschehens befunden, rückt der Film uns abrupt auf Distanz, wenn wir das Gespräch zwischen Emma und Mr. Knightley beobachten. Dies tut dem eigenen Empfinden für das Begehren der Figuren allerdings keinen Abbruch, sondern verstärkt nur die Neugier oder vielmehr die Ungeduld, die sich damit verbindet, wann die beiden sich endlich als Liebespaar vereinen.

Die Verzögerung des Zusammenfindens aller Paare strukturiert die Dramaturgie des Films, die sich durch die Zukunft-

gerichtetheit von Gossip auszeichnet. Die Produktion von Gerüchten verweist immer schon auf das Weitertragen. Nicht gilt es, eine Botschaft einer Adressatin zu überbringen, sondern vor allem den Austausch fortzuführen. Das Hörensagen bzw. das Sehenzeigen impliziert, dass beides zugleich vonstatten geht, die Rezeption und die Produktion eines Gerüchts. Gossip kennzeichnet eine Vorwärtsbewegung, die auf einer „spekulativen Beziehung zur Vergangenheit“ beruht (Siegel 2013, 96). Die auf eine Zukunft hin ausgerichtete Handlung von EMMA, nämlich das finale Zusammenkommen der Protagonistin mit Mr. Knightley, wird vor allem deshalb als spannungsvoll erlebt, weil es gewissermaßen kein Geheimnis darstellt, dass die beiden sich finden werden, sondern die bis aufs Ende hinausgeschobene Vereinigung ein *Zuschauerinnengefühl* des Nichterwartenkönnens inszeniert.

Beim Gerücht handelt es sich nach Casey Finch und Peter Bowen um ein „secret that is no secret“ (Finch/Bowen 1990, 2). Mit Blick auf die Romanvorlage schreiben sie:

> *Gossip travels fast because in a sense it is always already known; it is not news at all but part of a social agenda already recognized by the community and already unconsciously internalized by what Austen – underscoring the theatricality of gossip – calls the ‚principals‘ of the marriage plot. (Ebd., 1)*

Nicht nur wissen wir von der Vereinigung von Mr. Knightley und Emma eigentlich bereits zu Beginn des Films, weil dies durch den Roman bekannt ist oder das Genre des Liebesfilms diesen Ausgang notwendig macht, sondern auch aufgrund der Inszenierung der beiden Figuren, die im verbalen Schlagabtausch und der symmetrischen Anordnung ein typisches ästhetisches Verfahren der Screwball Comedy darstellt (vgl. Greifenstein 2013). Emma und Mr. Knightley finden sich in ähnlich harmonischer Anordnung präsentiert wie Churchill und Emma, weswegen es neben der narrativen Ebene auch auf affektiver Ebene tatsächlich für

kurze Zeit unklar ist, mit wem Emma sich letztendlich zu einem Paar vereint.

3.3.5. Die Affektdramaturgie partizipierender Beobachtung

Die Spannung zwischen subjektiv und objektiv, öffentlich und privat sowie Gemeinschaft und Gesellschaft entfaltet sich in einer Erfahrungsmodalität zwischen Partizipation und Beobachtung, die ich als Subjektivität verstehe, die auf eine Kollektivität abhebt, und die im Laufe des Films, d.h. durch die Affektdramaturgie die Haltung der Zuschauerin zum Film transformiert. Anders als bei den in Kapitel 2 analysierten Hauptfiguren ändert sich – wie Olives – auch Emmas Perspektive und Einstellung mit dem Fortgang des Films und zeitgleich auch jene der Zuschauerin (die allerdings nicht mit der Perspektive der diegetischen Hauptfigur gleichzusetzen ist). Während Emma zu Beginn noch als Mittlerin auftritt, wird sie mehr und mehr zum Teil des Geschehens. Das Spannungsverhältnis zwischen subjekter und objektiver Perspektive wandelt sich von einer eher objektiven zu einer subjektiven Sichtweise. Sind wir zunächst noch imstande, über Emmas Einstellungen und Urteile zu urteilen, interessieren wir uns zunehmend für die persönlichen Angelegenheiten von Emma und teilen ihre Perspektive und ihr Empfinden. Je mehr ihr eigenes Begehren in den Vordergrund rückt, desto stärker wird sie selbst in den Liebeshändel involviert und desto weniger wissen wir um die passenden Beziehungen. Ob Frank Churchill oder Mr. Knightley sich als der Richtige erweisen wird, bleibt lange Zeit unklar.

Gleichzeitig stellt sich das Verhältnis von Öffentlichkeit und Privatheit immer mehr als uneindeutig heraus. In EMMA ist das Private öffentlich und das Öffentliche privat, wie Finch und Bowen prägnant für den Roman und auch grundsätzlich für Gossip, der sich in diesem Sinne als ästhetische Form, als Roman, darstellt, wie folgt formulieren:

> *Highbury's adoption of individual's citizens' concerns […] marks how deeply private acts and family correspondence are inscribed within community affairs. In fact, the principle of gossip, the gesture by which anyone's business is made everyone's, provocatively questions the very nature of private business or, rather, the business of privacy. And if everyone – a term that must remain as univocal as it is anonymous – is curious about the community's members (both leading and lesser citizens), all of this takes place in a novel that […] no one seems to narrate. While the free indirect stylist blurs the narrative distinctions between objective and subjective discourse, she blurs too the proprietary difference between communities and individuals. For if the power of the community is enforced and represented by voices that seem to be everywhere and nowhere at once, the voice of the individual, the community's most private property, is represented in publicly circulating letters and interior monologues that somebody, although it is never clear who, overhears. (Finch/Bowen 1990, 10)*

Individuelle Angelegenheiten werden zu gemeinschaftlichen, privates Glück entscheidet über das gesellschaftliche Wohl. Das Gerücht ist allgegenwärtig, überall dort, wo Menschen reden, und zugleich unsichtbar, da es weder eindeutige Übermittlungswege noch Quellen gibt. Nicht zufällig tragen sich die meisten Begegnungen in EMMA im Empfangssalon zu, den Michail M. Bachtin beschreibt als:

> *[…] die Verflechtung des Historischen und Gesellschaftlich-Öffentlichen mit dem Privaten und sogar höchst Privaten, Intimen; die Verflechtung der privaten Alltagsintrige mit der politischen und finanziellen, des Staatsgeheimnisses mit dem Bettgeheimnis, der historischen Reihe mit der alltäglichen und biographischen. Hier sind die anschaulich sichtbaren Merkmale der histo-*

> *rischen wie auch der biographischen und alltäglichen Zeit verdichtet, kondensiert und gleichzeitig aufs engste miteinander verflochten, zu einheitlichen Kennzeichen der Epoche zusammengeflossen. (Bachtin 2008, 184)*

Wenn die eher distanzierte Position der Zuschauerin zu dem Geschehen anfangs darauf verweist, dass private Beziehungen von öffentlichem Interesse sind, da sie offenkundig in der Gemeinschaft diskutiert werden, zeigt der zweite Teil des Films, der für mich mit dem Auftritt Frank Churchills beginnt, wie öffentliche Belange zu privaten Angelegenheiten werden. Allmählich werden die einzelnen Interaktionen zu Emmas persönlicher Sorge, etwa wenn Mr. Elton ihr statt Harriet seine Liebe gesteht, Frank Churchill sich mit Jane Fairfax verloben will oder wenn sie plötzlich fürchtet, dass Mr. Knightley und Harriet ein Paar werden könnten. Je stärker wir uns der subjektiven Dimension von Gossip gewahr werden, desto mehr zeigt sich, wie das Individuum in einer Gemeinschaft aufgeht.

Dies möchte ich anhand des mittleren Teils (0:44:14–1:02:35), um den Auftritt Churchills, der den Wendepunkt der Handlung darstellt, verdeutlichen. In der ersten Szene wird die den gesamten Film strukturierende Spannung etabliert, die sich zwischen bühnenhafter Darstellung, in welcher der Sprechakt als Rede inszeniert ist, und diegetischer Subjektivität, die den Sprechakt im Sinne Deleuze' als Teil des visuellen Bildes fasst, entfaltet. Diese Spannung transformiert sich in der Dauer der Rezeption in dem Maße wie sich Emma ihrer Subjektivität bewusst wird und sich ihre Haltung zur Welt verändert.[53]

Wir werden im zweiten Teil in die Zu- und Einordnungsprozesse hineingezogen und verlieren somit die kritische Distanz, die wir im ersten Teil noch glaubten innezuhaben. Mit dem Auftritt Churchills ändert sich der inszenatorische Modus des Films und der Status der Bilder. Während die anfänglich halbsubjektive Perspektive die diegetische Welt zunächst transparent erscheinen

[53] Dies meint nicht, dass Emma doch als psychologischer Charakter fungiert.

lässt, verlieren wir mit der sich steigernden Subjektivierung der Bilder den Überblick über die sozialen Konstellationen.

In dem Maße wie Emma selbst in das Gesellschaftsspiel hineingezogen und zum Objekt des Gossip wird, wandelt sich der Aufführungsmodus zum Drama. Das gesellschaftliche Gefüge verdichtet sich. Zugleich realisiert sich ein Empfinden für die Protagonistin. In der zweiten Hälfte zeigt der Film zahlreiche Nahaufnahmen der Hauptfigur, dazu kommen innere Monologe und die vermehrte Gestaltung dunkler, enger, intimer Räume, die mit Spiegeln ausgestattet sind. Die subjektive Dimension findet ihren Höhepunkt, wenn Emma im Selbstgespräch über ihre Liebe zu Churchill sinniert, sie mit sich selbst kommuniziert und die Gedanken einzig als Filmerfahrung, auf der Seite des Publikums, nachhallen.

Nach der großen Enttäuschung, da sich keine Liebesbeziehung zwischen Harriet und Mr. Elton entspinnt, was für die Zuschauerin von vornherein als ausgeschlossen, zumindest unwahrscheinlich erscheint, trösten sich die Freundinnen mit den Welpen im Stall. In den darauffolgenden Minuten verändert sich die Bildsprache, komprimieren sich Zeit und Raum. Orte und Figurenkonstellationen wechseln in hohem Tempo, Dialoge werden hier begonnen, dort fortgesetzt, teils von verschiedenen Schauspielerinnen. Der Sprechakt verselbständigt sich, Orte werden miteinander verbunden, Figuren miteinander verknüpft, Interaktionen sichtbar gemacht. Der Film erscheint als unbestimmter Sprechakt, der „zirkuliert und sich verbreitet, während lebendige Interaktionen zwischen unabhängigen Figuren und entfernt liegenden Plätzen sichtbar werden.“ (Deleuze 1997, 293[54])

[54] U.a *kann* ein verselbständigender Sprechakt ein Gerücht sein, schreibt Deleuze mit Blick auf Fritz Langs Film M, ein Sprechakt, „der sich gegenüber den betreffenden Gruppierungen verselbständigt, insofern ein vom Kommissar begonnener Satz vom Chef der Unterwelt an einem ganz anderen Ort fortgesetzt, weitergeführt oder verwandelt wird und eine problematische, ‚situativ‘ bedingte Interaktion zwischen den unabhängigen Gruppierungen sichtbar macht […].“ (Deleuze 1997, 293)

Der *kinematographische Modus des Gossip* realisiert sich mehr und mehr als *Zuschauerinnengefühl*, d.h. immer weniger wird unterscheidbar, was subjektiv und was objektiv ist. Wer mit wem wann einen Bund schließen wird (Mr. Knightley und Jane Fairfax, Jane Fairfax und Frank Churchill, Frank Churchill und Emma, Emma und Mr. Knightley, Mr. Knightley und Harriet, Harriet und Mr. Martin), bleibt für die Figuren gleichermaßen offen wie für die Zuschauerin. Erst am Ende verwirklichen sich alle potentiellen Verbindungen. Die fortwährenden Spekulationen kommen zum Stillstand, die Gemeinschaftsbildung zum Abschluss. Der finale Kuss von Emma und Mr. Knightley markiert das Ende des Gesellschaftstheaters. In diesem Moment wird Emma ganz und gar als Teil der Gemeinschaft integriert, ihre und die Beobachterinnenposition der Zuschauerin werden aufgelöst.[55]

Im Anschluss an das in EASY A analysierte *Zuschauerinnengefühl* der Kollektivitiät, das in einer Erfahrungsmodalität von Zugehörigkeit durch Teilhabe gründet, lässt sich mit Blick auf EMMA eine ähnlich ausgerichtete ästhetische Erfahrung beschreiben. Auch mit EMMA artikuliert sich eine Position, die sich in einer Form von Kollektivität entlädt. Durch die Transformation von einer eher objektiven zu einer subjektiven Dimension der Bilder, stellt sich Emmas Perspektive als jene aller Einwohnerinnen dar. Rückblickend zeigt sich: Emmas Sichtweise ist zugleich die von Highbury und diese wiederum entspricht der von Emma (vgl. auch Finch/Bowen 1990, 8).

[55] Mit Blick auf den Roman schreiben Finch und Bowen: „To the extent that we enjoy delaying the moment when the subject and its social context – as it were, Emma and Mr. Knightley – are absolutely aligned, we enjoy, too, the tensions of the story and the illusion of the autonomous self; but to the extent that we facilitate the (inevitable) moment of alignment, we enjoy the pleasure of closure, the harmonious reconcilation of self to society." (Finch/Bowen 1990, 13)

3.3.6. Normierende Omnipräsenz

Durch die Hauptfigur stellt sich Gossip als kollektive Kommunikationspraxis und zugleich als subjektive Ausdrucksform dar, die sich netzwerkähnlich, über Figuren und Orte als spezifische Raumzeit entspannt. Einerseits markiert die Protagonistin das Zentrum des Films, anderseits ist sie als Medium allgegenwärtig. Damit vollzieht sich auch mit EMMA eine weitere, grundlegende Dimension von Gossip: die Omnipräsenz des Gerüchts. Dieser Charakteristik unterstellen Autorinnen wie Finch und Bowen, die Gossip grundsätzlich kritisch gegenüberstehen, eine normierende Wirkmächtigkeit. Sie sehen darin einen Kontrollmodus sozialer Ordnung, einen Mechanismus von In- und Exklusion. Gossip fungiere immer und überall als gesellschaftsregulierende Instanz, schreiben Finch und Bowen:

> *Gossip marks an oblique mode of control, a socio-discursive practice that both defines the community of its participants – solidifying, as Patricia Spacks has it, ‚a group's sense of itself by heightening consciousness of ‚outside'… and ‚inside' – and regulates the community from within by insinuation, rumor, threat of ostracism, and cover pressure. Rather than operating through overt acts of force imposed from without upon its subjects, gossip coerces by being irresistibly assumed by its subjects, taken up and passed on in an endless system of circulation. (Ebd., 2)*

Inwiefern sich über Gossip ein ‚Außen' und ein ‚Innen' qua innerer Logik der Gemeinschaft konstituiert, habe ich sowohl anhand von EASY A als auch anhand von EMMA gezeigt. Während EASY A dabei jedoch verschiedene Wirklichkeitsdimensionen herausstellt, zeichnet sich EMMA, und damit schließe ich mich Finch und Bowen an, vor allem durch die Inszenierung einer hermetisch abgeschlossenen Gemeinschaft aus, die via strenger Selbstkontrolle funktioniert und eben nicht mittels übermächtiger

Instanz gemaßregelt wird. Alles Private ist politisch und das Politische zeigt sich im Privaten. So dient der Ball als öffentliche Bühne für private Verbindungen, die immer auch die Allgemeinheit betreffen. Die Szene, in der Emma und Harriet von Obdachlosen im Wald überfallen werden, verdeutlicht, wie undurchdringlich der soziale Raum im Grunde ist.

Diesbezüglich ist zu unterscheiden, ob es um die Praxis, Gossip, geht oder um den Gegenstand, das Gerücht. Denn während Gossip sich als Interaktion eines sich konstituierenden Kreises von Eingeweihten, der zugleich Ausgeschlossene impliziert, realisiert und damit auf eine fassbare Gemeinschaft verweist, kennzeichnet das Gerücht, dass es gerade über eine bestimmbare Anzahl von Teilhabenden hinauswächst und somit als autonom und unkontrollierbar erscheint. So argumentiere ich, dass sich EMMA auch deshalb als „mild system of surveillance and self-control" (Finch/Bown 1990, 7f.) darstellt, da es noch weniger als in EASY A um den Inhalt von Gossip geht.

In EMMA sind stets nur zwei oder drei Personen im Bild zu sehen, wenn es um den Austausch von Mitteilungen geht. Selten gibt es größere Gruppenszenen wie beim Abendessen zu Tisch, bei dem eine Neuigkeit verkündet wird. In diesen Fällen handelt es sich eher um konstative Aussagen als um Spekulationen oder Meinungen. Augenfällig ist, dass diese Kommunikationskonstellationen einem fortwährenden Wechsel unterworfen sind, so dass sich nicht nachvollziehen lässt, wie das Gerücht über wen weitergetragen wird. Spekulationen werden allgegenwärtig und führen sich wie von alleine fort, Ursprung und Gegenstand des Gossip rücken in den Hintergrund. In eben dieser Tatsache, dass sich der Verlauf des Gerüchts nicht verfolgen lässt und dass es nicht unterscheidbar ist, inwiefern es sich um eine Meinung, ein Vorurteil oder eine Nachricht handelt, sehen Finch und Bowen die normierende Funktion von Gossip.

In der Analyse des Romans kommen sie zu dem Schluss, dass die Erzählperspektive der freien indirekten Rede, die sich in dem Roman *Emma* in Form von Gossip ausdrücke, Machtverhältnisse

naturalisiere. Gerade in der Ununterscheidbarkeit, in der Emma sowohl als individuelle Figur auftaucht als auch die gesamte Gemeinschaft vertritt und es nicht zu bestimmen ist, ob sie als Individuum spricht oder im Namen aller, entfalte sich eine Gesetzmäßigkeit, deren Ursprung und damit Grundlage und Legitimität nicht mehr nachvollziehbar sei und der deshalb eine normierende Funktion innewohne. Die mit Gossip einhergehenden Prozesse von In- und Exklusion würden in dem Roman als gegeben und damit unveränderbar präsentiert.

Für Finch und Bowen fungiert Gossip in der literarischen Version von *Emma* als eine Kommunikationsform für Frauen, die sich gerade *nicht* gegen die patriarchale Autorität stelle, sondern, im Gegenteil, diese noch verstärke, eben weil sie Praxis und Effekte als gegeben – und weiblich – ausstelle. Sie argumentieren:

> *But if gossip in Emma tends to operate as a hidden form of authority, at the same time the novel's gossips are often perfectly visible, and still more often visibly female. For while gossip functions as a mode of social authority by hiding its agency, convention, as well as the novel itself, tends to gender female (and therefore specific and visible) the practice and the practitioners of gossip. (Finch/Bowen 1990, 2f.)*

Als dezidiert weibliche Praxis würde Gossip trivialisiert, erklären Finch und Bowen:

> *Thrown surprisingly into relief, then, is the phenomenon of a conventionally female mode operating ultimately to reinforce patriarchal norms concerned, among other things, to trivialize gossip. Perhaps still more significantly, by simultaneously trivializing and privileging gossip, Austen effectively naturalizes this mode of exchange and renders its ‚truths' inevitable. (Finch/Bowen 1990, 3)*

Auch im Film stellt sich Gossip *nicht* als alternative Kommunikationsform für Frauen dar, wie etwa Marc Siegel sie mit Blick auf Patrica Meyer Spacks beschreibt:

> *For women and others who were typically denied access to venues of public expression, gossiping fostered meaningful relationships by which they could test and exchange perspectives on the outside or official world. (Siegel 2010, 33)*

Und dennoch wird sowohl durch EASY A als auch durch EMMA deutlich, dass die als typisch weiblich definierte Kommunikationspraxis eben mehr ist als bloßer Zeitvertreib. Im *kinematographischen Modus des Gossip* werden nämlich der Austausch individueller Meinungen und Mitteilungen als grundlegende Struktur von Sozialität erfahrbar. Begegnungen passieren in EMMA nie ohne Gespräch. Figuren und Orte verbinden sich über verbale Kommunikation. Die üblicherweise geächtete Praxis des Tratschens wird in der ästhetischen Erfahrung zur allgemeingültigen Perspektive, Spekulationen zu einer legitimen Weltsicht. Trotzdem fungiert Gossip in dem Film aber eben nicht als eine Praxis des Testens und Austauschs von Perspektiven in einem utopischen Sinne, sondern vielmehr als ein System der Überwachung und Selbstkontrolle, wie Finch und Bowen es beschreiben. Gossip regelt, wer wie an der Gemeinschaft teilhaben darf. Im Anschluss an Deleuze kann man die kinematographischen Sprechakte in EMMA als Form der Sichtbarmachung verstehen, anhand derer sich hierarchische Verhältnisse ablesen lassen.

Beständig formulieren die Bewohnerinnen Highburys qua Emma Vermutungen und Erwartungen, die sie mit Familienangehörigen, Bekannten oder Freundinnen teilen. Während die spekulative Seite den weiblichen Figuren zugeschrieben wird, dienen die männlichen Figuren, Mr. Knightley, Emmas Stiefbruder, ihr Vater und Mr. Elton, als Sprachrohr der vorherrschenden Ordnung. Emmas Vater wird als eine Figur beschrieben, die aufgrund des Alters den Überblick behält und sich von dem Gesell-

schaftstheater distanziert. Mr. Elton ist als Pfarrer für die offizielle Legitimation der sozialen Bündnisse zuständig und repräsentiert die gesellschaftliche Klassenordnung. Frank Churchill spielt das Spiel der Spekulationen nur mit, um seine nicht standesgemäße Verbindung zu verheimlichen. Mr. Knightley verkörpert wie Emma sowohl die subjektive als auch die allgemeingültige Perspektive. Im Laufe des Films rückt auch sein persönliches Empfinden zunehmend in den Vordergrund, sodass sich auch mit der Inszenierung seiner Figur am Ende Individuum und Gemeinschaft vollends vereint finden. Dass Emma und Mr. Knightley als harmonisches Paar empfunden werden, lässt sich auch mit dem ausgleichenden Perspektivwandel der jeweiligen Figurationen begründen. Während sich mit der Inszenierung Emmas eine anfänglich eher individuelle zu einer allgemeinen Sichtweise wandelt, transformiert sich jene Mr. Knightleys von einer allgemeinen zu einer individuellen. D.h. mit der Hauptfigur Emma realisiert sich zunehmend die Erkenntnis, dass es sich grundsätzlich um eine subjektive und gleichzeitig objektive Welt handelt. Diese Transformation ist dem Wechselspiel geschuldet, das den gesamten Film strukturiert. Letztendlich geht es um das permanente Spannungsverhälnits zwischen subjektiver und objektiver Dimension der Welt.

Gossip bildet den Gegenstand des Films, strukturiert die Diegese und realisiert sich als ästhetische Ausdrucksform. Auf der Ebene der Handlung wird er als spekulativ und weiblich abgewertet, da Emma sich fortwährend in ihren Äußerungen irrt und den Blick fürs Ganze verliert. Mr. Knightley wird hingegen als maßgebliche moralische Instanz inszeniert, die Emma letztendlich von der ‚richtigen‘, allgemeingültigen Perspektive und dem ‚richtigen‘ Verhalten überzeugen kann. Am Ende des Films, wenn die beiden als Frau und Mann in der Figuration des Liebespaars vereint werden, wird Emma ganz und gar Teil der nun legitimierten Gesellschaftsordnung.

So lässt sich einerseits zwar argumentieren, dass das Individuum in der Gemeinschaft vollends aufgeht und somit die herr-

schende Ordnung als einzig gültiger Maßstab bestehen bleibt. Andererseits kann man die sich in der Transformation von einer distanzierten zu einer partizipierenden Zuschauerinnenposition formierenden gemeinschaftlichen Subjektivität als Reflexionsprozess verstehen, welcher die Ununterscheidbarkeit von subjektiver und objektiver Perspektive vor Augen führt und Gossip damit als genuine Weltwahrnehmung denkbar macht.

3.4. Eine Frage der Perspektive

Ebenso wie LEGALLY BLONDE, ERIN BROCKOVICH und MISS UNDEROCVER entwerfen EASY A und EMMA eine filmische Welt, die sich durch Zu- und Einordnungen konstituiert und als wahrgenommene Wahrnehmung bzw. Beurteilung von Urteilen durch die Zuschauerin erscheint. D.h. in den Filmen vollziehen sich Kategorisierungen, die wiederum Positionierungen zu diesen seitens des Publikums evozieren. Die im Film vollzogenen Spekulationen gilt es nicht nur nachzuvollziehen, sondern ebenso wiederum einzuordnen. Auch angesichts dieser Filme ist die Zuschauerin dazu aufgefordert, sich zu verhalten. Allerdings anders als zuvor in Kapitel 2 gezeigt, werden keine Positionierungen im Sinne von „das ist feministisch", „das ist antifeministisch" evoziert, sondern vielmehr „das ist (doch) rein subjektiv", „Das ist (wirklich) objektiv, d.h. allgemeingültig", etc. So geht es zwar in allen von mir analysierten Filmen um die Auseinandersetzung mit Perspektivität, doch wird diese nicht nur je unterschiedlich gestaltet, sondern sie realisiert sich zudem unter verschiedenen Vorzeichen.

Im Unterschied zu LEGALLY BLONDE, ERIN BROCKOVICH und MISS UNDERCOVER geht es in EASY A und EMMA vor allem um die Kommunikations*praxis* und um die Urteilenden und weniger um das Objekt des Urteils, auf das sich die Urteilenden beziehen. Außerdem wurden in Kapitel 2 die Kategorisierungsprozesse in ihrer konstativen Logik reflektiert, also mit Blick auf eine vorausgesetzte, orientierungsstiftende Wahrheit („So und nicht so ist es."), wohingegen in diesem Kapitel deren Performativität im Vorder-

grund stand. Dabei habe ich herausgearbeitet, inwiefern der *kinematographische Modus des Gossip* in EASY A durch eine schöpferische Dimension geprägt ist und in EMMA die spekulative Dimension dominiert.

Anhand von EASY A und EMMA habe ich untersucht, inwiefern sich Gossip als *kinematographischer Modus* des gegenwärtigen Woman's Film darstellt und auf welche Weise also die vornehmlich Frauen zugeschriebene Kommunikationspraxis einen produktiven Zugang darstellt, um die spezifische Erfahrungsmodalität des Genres zu erfassen. Wie auch der *kinematographische Modus des „Undoing Gender“* aktualisiert sich Gossip auf je unterschiedliche Weise in den Filmen. Beide Filme inszenieren Gossip als eine Wahrnehmungsweise, um sich ins Verhältnis zur Welt und zu sich selbst zu setzen. Dabei wird Gossip in seiner affirmativen wie subversiven Funktionsweise reflektiert. Während EMMA eine hermetisch geschlossene Gemeinschaft entwirft, zeichnet EASY A ein Bild variabler, allerdings nicht vollkommen flexibler gesellschaftlicher Strukturen. So zeigt EMMA auf, wie durch Gossip Normen vor allem bestätigt und fortgeschrieben werden, während EASY A einer ähnlichen Logik wie LEGALLY BLONDE folgt und die Dekonstruktion von Geschlechterdifferenzen betreibt. Mittels einer durchkomponierten Affektdramaturgie, die sich entlang der heterosexuellen Matrix erstreckt, dekonstruiert dieser Film vorherrschende Vorurteile und Vorstellungen und reflektiert sie zugleich als essentielle Bezugspunkte zur Identifikation von Subjekten. Auch EASY A setzt sich mit der Zirkulation von Bildern auseinander und mit dem Topos Weiblichkeit = Bildlichkeit, wenn er aufzeigt, inwiefern die Protagonistin nur als Subjekt anerkannt wird, indem sie sich als ‚Frau' ‚zeigt', d.h. sichtbar macht. Nur innerhalb einer dichotomen Geschlechterordnung wird Olive und den übrigen Schülern ein Subjektstatus zugestanden, so lässt sich der Film interpretieren. Und hinsichtlich der Kategorie ‚Frau' ist damit eine Form von Sichtbarkeit, d.h. Bildlichkeit verbunden. In diesem Sinne zeigt der Film auch, dass ‚die Frau' immer nur als Repräsentation repräsentierbar ist (de Lauretis 1987, 20). Inso-

fern entfaltet sich ebenso mit EASY A ein *kinematographischer Modus des „Undoing Gender"*, doch dominiert der *kinematographische Modus des Gossip*.

Im Anschluss an die Konzeption des *kinematographischen Modus des Gossip* läge es nahe, sich mit gegenwärtigen Serien auseinanderzusetzen wie GOSSIP GIRL (USA 2007–2012) und selbstverständlich mit SEX AND THE CITY (USA 1998–2004) und deren beiden Verfilmungen (USA 2008, 2010). Die beiden Verfilmungen lassen sich als feministische Manifeste beschreiben, die ein für alle Mal dem ‚männlichen Blick' das Aus erklären. Zudem entfaltet sich auch in diesen eine Widersprüchlichkeit und Mehrdeutigkeit, wie ich sie in Kapitel 2 herausgearbeitet habe. So wird die Ehe am Schluss des zweiten Films als romantische Zweisamkeit ebenso wie als schmerzhafte Fußfessel erfahrbar. Als Mr. Big Carrie, die vor ihm auf einem Hocker knien muss, den lang ersehnten Diamantring schenkt, stellt dieser Versprechen, Strafe und Mahnung an das Ehegelöbnis dar (2:08:22–2:11:40).

Während sich die Affektdramaturgie von LEGALLY BLONDE, ERIN BROCKOVICH und MISS CONGENIALITY darin auszeichnet, dass sich zwar die Haltung der Zuschauerin zu den Protagonistinnen wandelt, nicht aber diese selbst, geht mit der Transformation der Zuschauerin von EMMA und EASY A eine Veränderung der Hauptfiguren und der Ästhetik einher. In dem Maße wie sich die Sicht Emmas und Olives auf die Dinge wandelt, vollzieht sich ein Einstellungswechsel des Publikums gegenüber dem Film. D.h. nicht die Haltung der Zuschauerin gegenüber der Protagonistin verändert sich, wie in Kapitel 2 herausgearbeitet, sondern entsprechend der Perspektivverschiebung der Hauptfigur, die zugleich jene des gesamten Films darstellt, gestaltet sich das *Zuschauerinnengefühl.* So changiert auch die Zuschauerin zwischen einem Modus des Beobachtens und des Partizipierens. Was wir hören und was wir sehen, was der Film sagt und was er zeigt, synchronisiert sich, sodass wir ebenso wie das innerdiegetische Personal imaginieren und spekulieren, über die vermeintlich rein subjektive

Perspektive ur-teilen und die augenscheinlich objektive Perspektive mit-teilen.

Durch die Filme erscheint Gossip als eine Weltsicht, durch die das Verhältnis zwischen einem ‚Ich‘ und einem ‚Wir‘ auf spezifische Weise geregelt wird. Die erste Person wird zur dritten Person. Subjektive Perspektiven realisieren sich im *Modus des Gossip*, der immer schon eine Kollektivität voraussetzt, als legitimes Weltverhältnis. Kollektivität wird als Subjektivierungsprozess erfahrbar. Während EMMA dieses Verhältnis in seinem Anspruch auf Allgemeingültigkeit vor allem anhand der normierenden Auswirkungen beschreibt, zeigt EASY A dessen emanzipatorisches Potential auf, indem er die individuelle Dimension des Sprechakts hervorhebt. Aus diesem Grund, da auch Olive am Ende die Gemeinschaft (die sie – ebenso wie die anderen Protagonistinnen der analysierten Filme – zugleich mithervorgebracht hat) als individuelle Stimme per massenmedialem Sprachrohr repräsentiert und damit die Autorinnenschaft zurückgewinnt, realisiert sich das *Zuschauerinnengefühl* in EASY A zugleich als *empowerment.* In diesem Sinne ließe sich die Erfahrungsmodalität ebenfalls als emanzipatorisch definieren. Die Frau transformiert sich, wenn man so will, wie auch in LEGALLY BLONDE, ERIN BROCKOVICH und MISS CONGENIALITY vom Objekt zum Subjekt. Sie wird sichtbar und hörbar.

Wenn man dagegen EMMAS Affektdramaturgie betrachtet, wird deutlich, dass weder die Präsenz von Frauenfiguren noch weibliche Artikulationsformen per se eine feministische Erscheinung, d.h. eine Form des *empowerment* darstellen. Gossip stellt in EASY A ein Mittel zur *agency* dar, während es in EMMA Machtstrukturen affirmiert. Beide Filme verweisen jedoch auf ein grundsätzliches Merkmal von Gerüchten: Sie „sind überall und weichen doch vom ‚guten Ton‘ ab und sind somit marginal.“ (Fritsch 2004, 9) Dies ist meines Erachtens in Analogie zu betrachten mit der Stellung des Woman’s Film. Dieser und Gossip ordnen sich ein in jenen Diskurs um Massenkultur, der diese mit Frauenkultur gleichsetzt

und in der Unterscheidung zwischen Hoch- und Unterhaltungskultur oppressive Differenzierungen als gegeben betrachtet.

Die beiden Filme arbeiten dieser Differenzierung entgegen, indem sie veranschaulichen, inwiefern sich mit der Gerüchteproduktion eine kollektive Ausdrucksform verbindet, über die sich die soziale Ordnung strukturiert. Durch die Filme wird Gossip als alltäglicher Sprechakt und genuiner Modus der Weltwahrnehmung erfahrbar. Sowohl EMMA als auch EASY A stellen, wenngleich auf verschiedene Weise, Subjektivität als grundsätzliche Bedingung von Bedeutungsstiftung dar. Sie beschreiben ein imaginäres und fiktives Verhältnis zur Welt, dem nichtsdestoweniger eine nicht zu leugnende Wirkmächtigkeit innewohnt. Oder anders gesagt: Sie unterstellen dem Verhältnis zur Welt eine grundsätzliche Subjektivität, die sich als objektiv präsentiert.

Indem die durch EASY A und EMMA inszenierte Subjektivität als genuine Weltwahrnehmung erfahrbar wird, zeigen die Filme auf, inwiefern Identitäten imaginär und nichtsdestoweniger real sind. Durch Gossip als *kinematographischen Modus* gerät die Konzeption eines selbstbewussten ‚Ich', welches sich über eine gegebene Sprache als Individuum auszudrücken vermag, ins Wanken. Das ‚Ich' stellt sich als Fiktion heraus, als Effekt einer kollektiven Kommunikationspraxis, die durch bestimmte Strukturen bedingt ist – wie emanzipatorisch oder restriktiv diese sich auch gestalten mögen. Während sich LEGALLY BLONDE, ERIN BROCKOVICH und MISS CONGENIALITY in einem ‚Wir' entladen, wird dieses in EASY A und EMMA von vornherein vorausgesetzt. Umgekehrt wird die Zuschauerin in diesen Filmen mit einem ‚Ich' konfrontiert: „And who am I?"

Fazit

Warum gucken Frauen Chick Flicks? Dies war die Ausgangsfrage meiner Arbeit. Denn Filme wie LEGALLY BLONDE oder MISS CONGENIALITY wirken auf den ersten Blick alles andere als ‚frauenfreundlich', geschweige denn feministisch, sind sie doch durchdrungen von stereotypen Geschlechterbildern. Doch was sind Chick Flicks überhaupt? Aufgrund der Menge verschiedener Filme und Serien, die seit Beginn der 1990er Jahre unter dem Begriff Chick Flicks versammelt werden, wurde schnell deutlich, dass diese Frage nicht so leicht zu klären ist. Denn einerseits scheinen sich die Produktionen zu ähneln (in der Portraitierung der ‚weißen' Karrierefrau, der Inszenierung herausgestellter Weiblichkeit und in den massenmedialen Produktionszusammenhängen Hollwoods) und andererseits voneinander zu unterscheiden und unterschiedlichen Genres anzugehören. Durch eine genretheoretische Perspektivierung habe ich versucht zu zeigen, dass die Filme sowohl mit Blick auf ihre Gemeinsamkeiten als auch hinsichtlich ihrer Unterschiede analysiert und nichtsdestoweniger als ein Genre zusammengefasst werden können – das dadurch im Grunde erst entsteht. Genre diente mir als eine Vergleichsperspektive, um auf eine bestimmte Art und Weise Filme zusammenzudenken und dadurch das Verhältnis von feministischer Theorie und Film zu verstehen. In diesem Sinne stellt der gegenwärtige Woman's Film sowohl eine Analysekategorie dar und als auch einen Forschungsgegenstand.

Mit der Konzeption des gegenwärtigen Woman's Film als Genre habe ich versucht, einen Ansatz zu erarbeiten, der es erlaubt, unterschiedliche Filme, die man durchaus verschiedenen Genres zuordnen kann, unter der Vorstellung einer Zuschauerin zusammenzudenken und auf eine spezifische Erfahrungsdimension hin zu untersuchen. Mit Blick auf aktuelle Debatten und Diskussionen bin ich heuristisch davon ausgegangen, dass die von mir untersuchten Filme vorzugsweise von Frauen geguckt werden. Entsprechend habe ich versucht, eine ‚weibliche Erfahrung' greifbar

zu machen. Dabei stellte sich nicht nur die Frage, wie die ‚weibliche Adressierung' herauszuarbeiten ist, was ‚weibliche Subjektivität' bedeutet und wie sich Frauen als Zuschauerinnen zu einem Publikum formieren, sondern vor allem, was dies alles überhaupt meint. Was heißt ‚weiblich', was ‚Adressierung' oder ‚Subjektivität' und was eigentlich ‚Frau'? Trotz der offenen Fragen und der in der Forschung zum klassischen Woman's Film sowie zur aktuellen Populärkultur sich abzeichnenden heterogenen Antworten schien mir, dass die unter dem Begriff Chick Flicks subsumierten Filme eine spezifische Erfahrung eint, die verantwortlich für die kontroversen Debatten um eben dieses Genre ist. Diese galt es zu untersuchen. Als Ausgangspunkt für die Analysen habe ich mich auf die Inszenierung der Hauptfiguren gestützt, zeigten diese sich doch am ehesten als gemeinsamer Nenner. Dies führte zu meiner Auswahl an Filmen, die ich aufgrund der herausgearbeiteten Perspektive zum gegenwärtigen Woman's Film zähle. Sie alle sind mehr oder weniger geprägt von einer sich als unabhängig gebenden Protagonistin.

Versteht man den gegenwärtigen Woman's Film als eine Forschungs*perspektive*, so ermöglicht es meine Arbeit, weitere Filme unter den herausgearbeiteten Analysekategorien zu untersuchen, z.B. Filme, denen 1.) eine weibliche Zuschauerinnenschaft unterstellt wird, deren Hauptfigur 2.) als ‚postfeministischer' Figurentypus erscheint, die sich 3.) um Gossip drehen, mit denen sich 4.) eine Filmerfahrung des *empowerment* verknüpft oder die 5.) einen Bezugspunkt von Debatten um Postfeminismus und Populärkultur darstellen. So wäre es beispielsweise interessant zu untersuchen, wie sich die kommerziell höchst erfolgreiche Produktion BRIDGET JONES'S DIARY (UK/IR/F 2001) mit Renée Zellweger in die Cluster der in dieser Arbeit diskutierten Filme einordnen ließe, feiert diese doch eine Heldin, die sich vielmehr als Anti-Heldin denn als aufstrebende Repräsentantin des Postfeminismus gibt. Auch diese Protagonistin zeichnet eine totale Gegensätzlichkeit zu dem sie umgebenden Figurennetzwerk aus. Ständig fällt sie – ähnlich wie Erin Brockovich oder Gracie Hart –

aus dem Rahmen. Dies findet seinen narrativen wie ästhetischen Höhepunkt, wenn Bridget Jones zuletzt in Unterwäsche ins Schneegestöber hinausläuft (1:25:00–1:28:15). Davor sorgt sie für einen Moment unermesslicher Peinlichkeit, als sie – ebenso wie Elle Woods – in einem Bunny-Kostüm auf einer Party erscheint. Auch in BRIDGET JONES'S DIARY geht es um die Konstitution von Vorurteilen und um Mechanismen von Inklusion und Exklusion.

Im Anschluss an die Analyseergebnisse böte es sich ebenfalls an, die eingangs erwähnten Filme ELIZABETH (UK 1998) und ELIZABETH – THE GOLDEN AGE (UK 2007), beide mit Cate Blanchett, und MARIE ANTOINETTE (USA 2006), mit Kirsten Dunst, unter den herausgearbeiteten Gesichtspunkten der *emanzipatorischen Erfahrungsmodalität* zu diskutieren, drehen sich diese doch ebenfalls um die Frage, was es bedeutet, ‚Frau' zu sein (vgl. Dang 2013). Zudem mutet der *Bildraum* in LEGALLY BLONDE teils nicht minder majestätisch an als jener der ‚Adelsfilme', etwa wenn Elle die Treppe hinabsteigt und von ihren *sorority girls* wie eine Königin für den großen Auftritt präpariert (0:05:02–0:06:00) und später für den erfolgreichen Aufnahmetest gefeiert (0:17:15–0:17:50) wird. Außerdem verspräche in diesem Zusammenhang ein Vergleich mit Phänomenen wie den ‚Prinzessinnenfilmen' mit Anne Hathaway – z.B. THE PRINCESS DIARIES (USA 2001) und THE PRINCESS DIARIES 2. ROYAL ENGAGEMENT (USA 2004) – oder mit ‚Königinnen-Filmen' zu Beginn des 20. Jahrhunderts – z.B. THE PRIVAT LIVES OF ELIZABETH AND ESSEX (USA 1939), THE VIRGIN QUEEN (USA 1955) mit Bette Davis oder QUEEN CHRISTINA (USA 1933) mit Greta Garbo – erhellende Ergebnisse hinsichtlich der Transformativität und Historizität des gegenwärtigen Woman's Film.

Zudem wäre es interessant, die durch den *Leinwand-Typus* analysierten Inszenierungen der Protagonistin mit Filmen zu vergleichen, die sich um ein Figuren*ensemble* entfalten wie z.B. THE WOMEN (USA 1939/2008) oder mit Blick auf EMMA und den *kinematographischen Modus des Gossip* THE JANE AUSTEN BOOK CLUB (USA 2007). Nicht zuletzt wäre eine historische Perspektivierung durch eine Analyse des klassischen Woman's Film aufschluss-

reich, auch weil Filme wie MILDRED PIERCE (USA 1945/2011) mit Joan Crawford bzw. Kate Winslet oder THE WOMEN (USA 1939/2008) durch ihre Remakes diesen jüngst wieder ins Gedächtnis gerufen haben. Wie sich das Verhältnis von Film und Theorie im Vergleich angesichts der Neuverfilmungen gestaltet, wäre sicherlich aufschlussreich.

Anders als beim klassischen Woman's Film sind Theorie und Praxis angesichts des gegenwärtigen Woman's Film nicht mehr voneinander zu unterscheiden. Sie sind eng miteinander verflochten, insofern dass die feministische Theorie Eingang in die Filme gefunden hat. Aus diesem Grund, habe ich die Filme zum Ausgangspunkt meiner genretheoretischen Reflexionen gemacht. Darüber hinaus ging es mir darum, eine Perspektive herauszuarbeiten, die ein Verhältnis zwischen Film und Zuschauerin denkbar macht, das weder den medienspezifischen Eigensinn noch das Subjekt der Schaulust vernachlässigt. So habe ich sowohl die durch Chick Flicks evozierte Schaulust, die eben durch feministische Theorien geprägt ist, herausgearbeitet als auch das Verhältnis von Film und Theorie angesichts dieser Produktionen reflektiert. Die Filme wurden mit feministischen Theorien konfrontiert, indem ich erstens analysiert habe, wie bestimmte Paradigmen die ästhetische Erfahrung der Zuschauerin strukturieren und zweitens in welchem Verhältnis die Filme selbst zu bestehenden Diskursen stehen.

Während sich der klassische Woman's Film *über* den Diskurs um die Zuschauerin und weibliche Subjektivität zu einem Genre formierte, bildet der Diskurs selbst den *Gegenstand* des gegenwärtigen Woman's Film. Allerdings handeln die Filme nicht nur von Theorie, sie machen diese zugleich erfahrbar. Mehr noch: Sie werden *als* Theorie erfahrbar, in dem Sinne, dass sie universalistische Subjektkonzepte hinterfragen und Ideen von Identität und Gemeinschaft weiterdenken und Alternativen vorstellbar machen. Durch den gegenwärtigen Woman's Film, wie ich ihn in dieser Arbeit reflektiert und konzipiert habe, wird Theorie nicht nur als Gegenstand erfahrbar, sondern sie wird in der ästhetischen

Erfahrung mithervorgebracht. Die Filme thematisieren nicht nur Kategorisierungsprozesse und ihre Implikationen, sondern sie *sind* eben diese Auseinandersetzung mit Subjektkonzepten. In den Analysen hat sich gezeigt, dass der gegenwärtige Woman's Film von dem kinematographischen wie theoretischen Blick *auf* Frauen handelt, d.h. von bestehenden Diskursen zur Geschlechterdifferenz, und nicht so sehr, wie man vielleicht aufgrund der Sujets (Liebe, Makeover, Shoppen, etc.) vermuten könnte, von dem Blick bzw. der Erfahrung *von* Frauen. Das Genre setzt sich dezidiert mit Gender-Theorien auseinander. In den Filmen geht es nicht so sehr um die Repräsentation von Frauen als Referenzobjekte und schon gar nicht um eine ‚angemessene' Realitätsabbildung, sondern um das Denken über und die *Vorstellung* von Frauen: um die Kategorie ‚Frau' als heterogene Größe.

Wenn ich im Anschluss an die Analysen konstatiere, dass sich die feministische Theorie in den Filmen selbst als solche entfaltet, impliziert dies für mich allerdings eben nicht, dass gewisse theoretische Vorkenntnisse Voraussetzung für das Genießen der Filme sind (vgl. Gill 2007a, 162; Tasker/Negra 2005, 107) und noch weniger, dass feministische Theorie zur Populärkultur degradiert wird. Vielmehr bedeutet dies, dass die ästhetische Erfahrung selbst als theoretische Auseinandersetzung verstanden werden kann.

Mit dieser Arbeit wende ich mich dezidiert gegen das Argument medien- und kulturwissenschaftlicher Ansätze, dass Chick Flicks feministische Theorie schlichtweg konsumerabel machten und damit abschafften. Stattdessen unterstelle ich den Filmen ein historisches Bewusstsein, das in der Auseinandersetzung mit feministischen Paradigmen und stereotypen Geschlechterbildern zum Ausdruck kommt. Begreift man die feministische Theorie nicht nur als Gegenstand der Filme, sondern jene selbst als Reflexion politischer Positionen, kann man schließen: In dem Maße, in dem sich der klassische Woman's Film über die Auseinandersetzung mit der Zuschauerin sowie weiblicher Adressierung und Erfahrung definiert, stellt sich das Genre des gegenwärtigen Woman's Film

als elementarer Bestandteil feministischer Diskurse dar, deren Bezugspunkt er gleichermaßen darstellt: als populärer Postfeminismus.

So speist sich das in Kapitel 2 analysierte *Zuschauerinnengefühl* des *empowerment* eben nicht einfach aus der in den Filmen vollzogenen Dekonstruktion von Geschlechterdifferenzen, sondern aus dem sich mit der Affektdramaturgie realisierenden Siegeszug der die feministischen Positionen repräsentierenden Hauptfiguren. In der ästhetischen Erfahrung wird die Protagonistin im Laufe der Filme vom Objekt der Kritik zum Subjekt, von einer re/präsentativen zu einer re/präsentierenden Ausdrucksfiguration. Wenn es also weniger um Frauen, sondern um den Blick *auf* Frauen bzw. den Blick auf den Blick auf Frauen geht und um feministische Theorie, dann definiert sich die ästhetische Erfahrung des gegenwärtigen Woman's Film nicht durch die Identifikation mit Frauen, sondern durch die Auseinandersetzung mit deren Repräsentation. Entsprechend liegt das Emanzipatorische nicht nur in der Dekonstruktion, sondern in dem Happy End der Auseinandersetzung, das eben diesen Prozess und somit Subjektkonzepte in ihrer Variabilität erfahrbar macht. Mit dem Siegeszug der Protagonistinnen realisiert sich der Siegeszug der zu Beginn der Filme etablierten Ambivalenz.

Genres stellen Kategorisierungs- und Differenzierungssysteme dar und sind Teil gesellschaftlicher Zuschreibungsprozesse und Bedeutungskonstruktionen. Begreift man Genre nicht als bloße Spiegelung gesellschaftlicher Vorstellungen (etwa von der Kategorie ‚Frau'), sondern als sich in der ästhetischen Erfahrung ereignender Diskurs, dann repräsentiert und konstruiert der gegenwärtige Woman's Film nicht nur Diskurse *über* Geschlechterdifferenzen, sondern dann theoretisiert und verkörpert er diese sogar zugleich. D.h. der gegenwärtige Woman's Film ereignet sich *als* Geschlechterdifferenzierung: In der ästhetischen Erfahrung arbeitet er sich an Theorien und Vorstellungen von ‚Frau' und ‚Weiblichkeit' ab und bringt dabei Geschlechterdifferenzen mit hervor. Begreift man den gegenwärtigen Woman's Film also selbst

als Diskurs über Gender und Gender und Medien, verstärkt dies das Argument für den von mir gewählten filmanalytischen Ansatz, der die kontroversen Debatten um Postfeminismus und Populärkultur formalästhetisch an den Medienproduktionen selbst nachvollziehbar zu machen versucht und die Schaulust ergründen will.

Durch die Filmanalysen hat sich gezeigt, dass man angesichts von Chick Flicks bzw. des gegenwärtigen Woman's Film nicht einfach von der häufig kritisierten entpolitisierenden Popularisierung sprechen kann, berücksichtigt man die ästhetische Dimension des Genres, bzw. begreift man Genre als ästhetische Erfahrungsmodalität. Denn die Filme produzieren eine widersprüchliche und mehrdeutige Erfahrung, die durchaus eine politische Wirksamkeit besitzt. Die Ambivalenz der Inszenierungen verunmöglicht nämlich eine letztgültige Kategorisierung in ‚feministisch' oder ‚antifeministisch', ‚reaktionär' oder ‚progressiv' und zeigt stattdessen die Heterogenität von ‚Frau' und ‚weiblich' auf. Genau darin liegt die Besonderheit der Filme und, wenn man so will, ihre feministische, d.h. politische Schlagkraft. In der Filmerfahrung eröffnen sich Perspektiven, die Subjektkonzepte in ihrer Konstruiertheit aufzeigen und Weltverhältnisse als genuin subjektiv und variabel denkbar machen. Wenn Kino „Doing Gender" betreiben kann, so kann es auch „Undoing Gender" bewirken.

Die von mir analysierten Filme zeichnet eine Affektdramaturgie aus, die im Laufe des Films jeweils zu einem Perspektivwechsel der Zuschauerin führt, durch den gängige Vorstellungen von Geschlechtlichkeit hinterfragt und eine Neupositionierung erfordert werden. Während sich mit den in Kapitel 2 untersuchten Filmen LEGALLY BLONDE, ERIN BROCKOVICH und MISS CONGENIALITY eine Erfahrungsmodalität in einem *kinematographischen Modus des „Undoing Gender"* entfaltet, die man als emanzipatorisch definieren kann und die anhand der spezifischen Affektdramaturgie des Insistierens ein *Zuschauerinnengefühl* des *empowerment* hervorbringt, gründen die Inszenierungen der in Kapitel 3 diskutierten

Filme EMMA und EASY A in einem *kinematographischen Modus des Gossip*, der eine sich zwischen einer subjektiven und objektiven aufspannenden Erfahrungsmodalität konstituiert, das ein *Zuschauerinnengefühl* von Subjektivität hervorbringt, das sich kollektiv definiert.

Es ist bemerkenswert, dass den ersten drei Filmen eine andere Figurenlogik innewohnt als den beiden des dritten Kapitels. So wandeln sich die Protagonistinnen in EMMA und EASY A, d.h. deren Inszenierungen, im Laufe der Filme. Die damit einhergehende Veränderung der Bildästhetik bringt eine Verschiebung der Perspektive hervor, die zu einer Transformation der Zuschauerinnenposition führt. Im Unterschied dazu bleiben die Protagonistinnen in LEGALLY BLONDE, ERIN BROCKOVICH und MISS CONGENIALITY unverändert. In diesen Filmen realisiert sich ein Einstellungswechsel der Zuschauerin gegenüber der jeweiligen Hauptfigur aufgrund der sich fortwährend wiederholenden Irritationsmomente. Diese Filme rücken eine Protagonistin ins Bild, mit der eine unumstößliche figurative Logik des Insistierens verbunden ist, wohingegen sich die Inszenierungen von Olive und Emma im Laufe der Filme verändern. Mit den in Kapitel 3 analysierten Filmen transformiert sich die Zuschauerinnenposition *mit* dem Wandel der Hauptfiguren, während, wie in Kapitel 2 gezeigt, Elle Woods, Erin Brockovich und Gracie Hart ihren Prinzipien bis zuletzt treu, die Inszenierungsweisen gleich bleiben. Letztere Protagonistinnen leisten schweißtreibende Überzeugungsarbeit, um einen Einstellungswechsel der Zuschauerin gegenüber der Hauptfigur zu bewirken, d.h. die Zuschauerin von ihren Prinzipien zu überzeugen. Genau darin realisiert sich ein Repräsentationsmodus, der sich in einer ästhetischen Bewegung von einem „Yes, I can" über ein „Yes, you can" zu einem „Yes, we can" transformiert. Dagegen bringen EASY A und EMMA gerade deswegen ein *Zuschauerinnengefühl* subjektiver Kollektivität hervor, weil die Zuschauerin selbst Teil hat am Geschehen. In der Reflexion des Verhältnisses von einem ‚Ich' und einem ‚Wir' münden diese Filme letztendlich in der Frage „And who am I?". Das Individuum

kann in diesen Filmen nicht ohne eine Gemeinschaft gedacht werden, während in LEGALLY BLONDE, ERIN BROCKOVICH und MISS CONGENIALITY die Gemeinschaft nicht ohne das Individuum vorstellbar ist.

Die Filme des Kapitels 2 bringen in der Dauer der Rezeption ein ‚Ich' hervor, das mit einem ‚Wir' verknüpft wird. Dabei kann das ‚Ich' ebenso gut ein ‚Du' sein, im Sinne von „Du kannst es auch", denn „jede kann es". Das ‚Ich' wird durch den sich in der Protagonistin entfaltenden *„Undoing Gender"-Modus* inszeniert, der als siegreiche Strategie erfahrbar wird. Wenn die Hauptfigur am Ende im universitären Zeremoniesaal vor den Studentinnen und Professorinnen die Dankesrede hält (LEGALLY BLONDE) oder im Dinnerraum vor den Bewerberinnen des Schönheitswettbewerbs spricht (MISS CONGENIALITY) oder ganz selbstverständlich den Chefsessel im Wolkenkratzer einnimmt (ERIN BROCKOVICH), dann findet sich in diesen Momenten nicht nur das Happy End der Narration inszeniert, sondern zugleich vollzieht sich damit die erfolgreiche Durchsetzung feministischer Repräsentationslogik. Das *Zuschauerinnengefühl* des *empowerment* entsteht in der Auseinandersetzung mit Differenzierungskategorien und Subjektkonzepten, welche die heldenhaften Inszenierungen der Protagonistinnen strukturieren.

Während in LEGALLY BLONDE, ERIN BROCKOVICH und MISS CONGENIALITY das ‚Ich' als Repräsentationsmodus eines ‚Wir' fungiert, stellt es sich in EMMA und EASY A als unablösbar von einer sich konstituierenden Gemeinschaft dar. Olive kann sich letztendlich nur behaupten, indem sie sich der Gossip-Logik der kollektiven Kommunikationspraxis bedient. Das Happy End in Emma entsteht ausgerechnet in dem Moment, da sie als ‚Ich' gänzlich Teil der Gemeinde wird. Das individuelle Glück hängt von dem allgemeinen ab. In diesen Filmen wird im Gegensatz zu den zuvor besprochenen das ‚Wir' als konstitutiv für das ‚Ich' begriffen. In einer fortwährenden Bewegung vom Singular zum Plural formiert sich hier die soziale Ordnung, die kein Außerhalb einer sich als Welt erfahrenden Gemeinschaft kennt. Nehmen wir in EMMA und

EASY A zunächst noch eine Beobachterinnenposition ein, partizipieren wir selbst zunehmend am diegetischen Gossip, der zugleich die Inszenierungsweise und damit die Affektdramaturgie strukturiert, und erfahren das die Erfahrungsmodalität bestimmende Zugehörigkeitsgefühl durch Teilhabe. Zeichnen sich die Filme aus Kapitel 2 durch einen Repräsentationsmechanismus der Inklusion aus („ich kann es", „Du kannst es", „jede kann es", „wir können es"), bestimmt die Filme des dritten Kapitels eine Logik der impliziten Exklusion („Um jemand zu sein – *to be somebody* – musst Du im Gespräch sein." „Du musst dazugehören."). Je nachdem also, ob es eher um das Objekt des Urteils geht (wie in den in Kapitel 2 analysierten Filmen) oder um die Subjekte des Urteilens und die Urteilspraxis (wie in Kapitel 3), unterscheiden sich die Inszenierungen der Hauptfiguren. Damit gehen je unterschiedliche Erfahrungsmodalitäten einher, die in der Affizierung der Zuschauerin spezifische Vorstellungen von Kollektivität und Subjektivität, von Selbst- und Weltbezügen hervorbringen.

Obwohl die Protagonistinnen kaum unterschiedlicher sein könnten, die einen ein College-Leben an der East Coast führen (LEGALLY BLONDE), die anderen eine kalifornische Highschool besuchen (EASY A) und wiederum andere sich in englischen Gutshäusern des 18. Jahrhunderts bewegen (EMMA) –, gibt es gute Gründe, sie unter dem bzw. als Genre des gegenwärtigen Woman's Film zusammenzuführen. Nicht nur zeichnet die Filme der eingangs skizzierte Figurentypus der weißen, heterosexuellen Single-Frau aus, sowie die herausgearbeitete Filmerfahrung des *empowerment* und der subjektiven Kollektivität: Darüber hinaus lässt sich anhand der vergleichenden Betrachtung der Produktionen in der Zusammenführung als Genre die Heterogenität der Kategorie ‚Frau' aufzeigen und diskutieren.

Die Diskurse um weibliche Subjektivität haben sich in die Filme verlagert bzw., anders ausgedrückt, die Filme selbst *sind* als solche Diskurse zu begreifen. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, dass sich die ästhetische Erfahrung je unterschiedlich

gestaltet und dennoch stets auf die Kategorie ‚Frau' bezieht. Schließlich verbinden sich mit verschiedenen feministischen Ansätzen auch ganz unterschiedliche Erkenntnisinteressen und Geschlechterdifferenzierungen. Folglich kommt der Kategorie ‚Frau' sowohl *in* den Filmen als auch *durch* die Filme eine je unterschiedliche Bedeutung und Funktion zu. Dies wurde durch die Analysen deutlich. So erscheint sie einerseits als identitätsstiftender Bezugspunkt zur Solidarisierung (insbesondere durch LEGALLY BLONDE und MISS CONGENIALITY) und anderseits fungiert sie als diffamierende Fremdbezeichnung (wie in MISS CONGENIALITY und EASY A). Sie kommt als eine nicht von anderen Differenzen abzulösende Kategorie zum Ausdruck (ERIN BROCKOVICH) und als ursprungslose performative Konstruktion (LEGALLY BLONDE, MISS CONGENIALITY und EASY A). Eine allgemein als weiblich anerkannte Kommunikationspraxis (Gossip) wird sowohl als genuine Weltwahrnehmung erfahrbar als auch als gesellschaftskonstituierender Machtmechanismus reflektiert (wie in EASY A und EMMA).

Zudem hat sich durch die Analysen gezeigt, dass nicht nur Geschlechterdifferenzen das *Zuschauerinnengefühl* im gegenwärtigen Woman's Film bestimmen. So realisiert sich die ‚weibliche Adressierung' – und dies mag paradox erscheinen – nicht unbedingt als geschlechtsspezifische Erfahrung. Mit anderen Worten: ‚Weibliche Adressierung' erfährt hier eine Umdeutung. ‚Weiblich' referiert nicht (mehr) unbedingt auf ‚Frau' und umgekehrt. Beide Begriffe werden nur in den konkreten Relationen in ihrer je spezifischen Bedeutung fassbar.

In Anlehnung an Jacques Rancières „Politik des Ästhetischen" kann man das Genre des gegenwärtigen Woman's Film auch als eine Form der Sichtbarmachung von ‚Frau' verstehen. Dabei kommt der immensen Präsenz von ‚Weiblichkeit' eben eine gänzlich andere Bedeutung zu, als es eine heteronormative Lesart nahelegen würde. Die sich durch den gegenwärtigen Woman's Film realisierende Sichtbarmachung meint nicht ein fehlgeleitetes oder folgerichtiges Einlösen der geforderten

Präsenz von ‚Frauen'.[56] Begreift man das grelle Pink und die schrillen Stimmen als unablöslichen Teil jener herausgearbeiteten figurativen Logik der insistierenden Mehrdeutigkeit, die sich in der ästhetischen Erfahrung vollzieht, so bezeichnet Sichtbarmachung die öffentliche Reflexion vorherrschender Geschlechterbilder und Subjektkonzepte. Was der klassische Woman's Film pathologisiert, wird im gegenwärtigen Woman's Film zum Instrument des *empowerment*. Hysterie wird zum Mittel der Sichtbarmachung.

In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass die Filme nicht – wie es postfeministischen Produktionen als Zeichen ‚gefälliger Entpolitisierung' häufig vorgeworfen wird – ironisch sind, denn sie meinen genau das, was sie zeigen. Eben darin liegt das Witzige der Filme, die dadurch auf die Irrwitzigkeit vorherrschender Kategorisierungen verweisen. Mit einer insistierenden Konkretion gesellschaftlicher Differenzierungen und Vorstellungen (wie z.B. Weiblichkeit = Bildlichkeit in LEGALLY BLONDE; Elle setzt sich wortwörtlich zu einem Bild zusammen) zeigen sie nämlich auf, welche Widersprüchlichkeiten und Mehrdeutigkeiten sich durch die heterosexuelle Matrix ergeben, wenn man diese als grundlegenden Maßstab voraussetzt.

Der gegenwärtige Woman's Film fordert Konzepte von Subjektivität und von massenmedialer Repräsentation heraus, die sich hauptsächlich an einer heterosexuellen Matrix orientieren und von einem Abbildcharakter audiovisueller Produktionen ausgehen. Wenn das Kino nicht anhand eines ‚männlichen Blicks' un-

[56] Sabine Hark und Paula-Irena Villa betonen in der Einleitung zu Angela McRobbies Buch *Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes* (McRobbie 2010), dass es nicht einfach nur darum gehen kann, mehr Sichtbarkeit von Frauen zu verlangen, denn diese habe sich tatsächlich mit den vergangenen Jahren verstärkt. Stattdessen stelle sich die Frage, welche Frauenbilder (z.B. Supermodels, Ehefrauen, etc.) wir sehen (Hark/Villa 2010, 8). Im Anschluss an Hark und Villa möchte ich ergänzen, dass es eben nicht nur um die Frage geht, welche Frauenbilder zu sehen sind, sondern eben auch darum, *wie* diese Frauenbilder inszeniert, d.h. erfahrbar werden. Damit drängt sich außerdem die Frage auf, was ‚Frau' jeweils bedeutet.

tersucht wird, erscheint die Kategorie ‚Frau' nicht mehr bloß als Differenzmarkierung, sondern wird in ihrer Vielschichtigkeit erfahrbar. Die Filme selbst hinterfragen das Geschlechtermodell oppositioneller oder komplementärer Relationen. Frauen werden nicht unbedingt in Bezug auf Männer definiert, sondern erscheinen vielmehr als Repräsentation von Relationen. Die Filme beschreiben das Verhältnis zwischen Individuen und Gruppen und die Herstellung von Zugehörigkeiten. Im Anschluss an Teresa de Lauretis (die Gender als eine Kategorie definiert, die nicht allein die sexuelle Differenz bezeichnet, sondern die verschiedene Beziehungen re/präsentiert und konstruiert) lässt sich Geschlechtlichkeit selbst, wie sie im gegenwärtigen Woman's Film verhandelt wird, als eine „representation of a relation" begreifen. Als Ergebnis der Analysen ist Geschlechtlichkeit somit nicht allein als sexuelle Differenz zu fassen. Die Kategorie ‚Frau' fungiert nicht nur als Symptom oder Effekt sexueller Differenzierung, sondern stellt je unterschiedliche Relationen dar. Wenn Chick Flicks bzw. der Woman's Film also ‚Frauenfilme' sind, Filme über Frauen, die von Frauen geguckt werden, es aber weder um Frauen noch unbedingt um Zuschauerinnen geht, drängt sich die Frage auf, was ‚Frau' dann überhaupt noch meint.

Während das Kino zu Zeiten des klassischen Woman's Film und vor allem des Frühen Kinos noch einen sozialen Ort und eine mögliche Öffentlichkeit für Frauen darstellte, scheint es angesichts der multiplen Mediennutzung und der unterschiedlichen Medientechnologien heute nahezu unmöglich, von einer Zuschauerinnenschaft zu sprechen, die sich als Publikum, geschweige denn als Gemeinschaft oder Öffentlichkeit erfährt. Und dennoch möchte ich behaupten, dass man trotz der vielfältigen Rezeptionsmöglichkeiten angesichts des gegenwärtigen Woman's Film von einem Publikum und einer kollektiven Erfahrungsform sprechen kann.

Begreift man den gegenwärtigen Woman's Film als medientechnologieübergreifende Erfahrungsmodalität, bei der weniger das einzelne Erlebnis denn der Wahrnehmungs*fluss* eine Rolle

spielt, so ist damit eine Erfahrungsdimension angesprochen, die sich unabhängig von Zeit und Ort realisiert. Die die Zuschauerinnen verbindende Erfahrungsdimension gründet aus dieser Perspektive weder in einem gleichzeitigen Filmerleben noch in einer gemeinschaftlichen Identifikation mit der Repräsentantin eines „neoliberalen Geschlechterregimes", sondern in der Praxis kollektiver Bearbeitung von Subjekt-Diskursen. Das gemeinschaftsstiftende Moment des Genres liegt also auch nicht in der Repräsentation einer dem Film vorgängigen Gruppe, die man unter der Kategorie ‚Frau' versammelt, sondern in der sich durch die Rezeption realisierenden Filmerfahrung und ihre Reflexion.

Die Kategorie ‚Frau' dient dabei als Bezugspunkt der Zuschauerin und wird zugleich in ihrer Heterogenität erfahrbar. So kann sie eben Zeichen oppressiver Strukturen sein oder ein Symbol der Emanzipation. Aus dieser Sicht wendet sich der gegenwärtige Woman's Film gegen essentialistische Identitätskonzepte und gegen Vorstellungen, welche diese als Basis von Solidarität und Kollektivität voraussetzen. Weder vereint das somit konzipierte Publikum eine gemeinsame, dem Film vorgängige Erfahrung, noch setzt die sich solcherart konstituierende Form von Kollektivität eine gemeinsame Identität voraus. Das Publikum des gegenwärtigen Woman's Film, das man als ‚Frauen' bezeichnet, definiert sich nicht dadurch, dass die einzelnen Zuschauerinnen Frauen sind. Die einzelnen Zuschauerinnen formieren sich in der umrissenen Filmerfahrung, die sich entlang der Kategorie ‚Frau' entfaltet, zu einem Publikum. Weder gehe ich also davon aus, dass alle Frauen Chick Flicks sehen, noch dass Chick Flicks allein Frauen ansprechen.

Der gegenwärtige Woman's Film verunmöglicht es im Grunde, sich eindeutig als ‚Frau' zu identifizieren. Stattdessen bringt er eine Öffentlichkeit hervor, die es erlaubt, individuelle Differenzerfahrungen auf eine allgemeine Dimension zu beziehen – eine Möglichkeit, die Miriam Hansen mit Blick auf die Konzeption der Filmerfahrung durch die Kritische Theorie in ihrem Buch *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theo-*

dor W. Adorno (Hansen 2012) diskutiert. Hansen erklärt in diesem Zusammenhang den Begriff der Öffentlichkeit nach Oskar Negt und Alexander Kluge:

> *Hence they [Negt und Kluge] saw the political significance of the public as that of a social horizon or matrix in which individual lived experience could be recognized in its relationality and collective dimension, even as – and not least because – the dynamics of market-driven media worked to appropriate and abstract that experience. (Hansen xiv)*

Bezogen auf den gegenwärtigen Woman's Film gehe ich nicht davon aus, dass dieser durch die ästhetische Erfahrung bestehende Machtstrukturen überwindet und auf eine alternative, bessere Welt abzielt, wie sie die Theoretiker der Kritischen Theorie in ihrer Auseinandersetzung mit dem Kino vor Augen hatten. Mit dem Verweis auf Hansen möchte ich das sinnliche Reflexionspotential des Genres hervorheben und auf dessen gesellschaftliche Implikationen hin befragen. Begreift man Öffentlichkeit als „allgemeine[n] soziale[n] Erfahrungshorizont", wie Negt und Kluge es in ihrem Buch *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit* (Negt/Kluge 1972) formulieren, stellt sie eine Möglichkeit dar, individuell gemachte Erfahrungen auf eine kollektive Erfahrungsdimension zu beziehen. Als kapitalistisches Massenmedium kann das Kino in den Augen der Kritischen Theorie diese Art von Öffentlichkeit konstituieren. Das kritische Potential von Film liegt demnach darin, sich mittels Erfahrung auf einen spezifischen sozialen und historischen Kontext beziehen zu können.

In diesem Sinne ermöglicht es der gegenwärtige Woman's Film den Zuschauerinnen, sich als sehende Öffentlichkeit wahrzunehmen und sichtbar zu machen. Begreift man die Filmrezeption als soziale Praxis, die Erfahrung mitkonstituiert, dann können durch dieses Kino neue Wahrnehmungsweisen eingeübt werden, wie sie im Alltag nicht möglich sind. Die ständige Wiederholung der Filmerfahrung erschafft demnach neue Formen von Sinnlich-

keit und Subjektivität. Inwiefern der durch die Kritische Theorie angeführte Erfahrungsbegriff in seiner Komplexität auf die Rolle und Funktion des gegenwärtigen Woman's Film und aktuelle feministische Theorie zu beziehen ist, wäre eine produktive Frage, die es in einer Anschlussarbeit ausführlich zu diskutieren gälte.

Film als Filmerfahrung, Genre als Erfahrungsmodalität und den gegenwärtigen Woman's Film als Genre zu definieren, meint also, Filme weder getrennt von einer außerfilmischen Realität zu verstehen noch als entzifferbare Texte, sondern als eine spezifische Erfahrungsdimension, die sich entlang des dynamischen Verhältnisses von Gender und Genre entfaltet. So ermöglicht es mein Ansatz, sowohl bestimmte Vorstellungen von Geschlechtlichkeit(en) herauszuarbeiten als auch die Schaulust der Zuschauerin zu erforschen. Zudem erlaubt er, eine im engen Sinne des Wortes genreübergreifende Erfahrungsdimension in den Blick zu nehmen, d.h. eine Vergleichbarkeit verschiedener Filme herzustellen wie sie vorher, durch bestehende Genrekategorisierungen, nicht gegeben war. Damit bezieht sich mein Ansatz weniger auf vorhandene Genrekonzeptionen und -kategorien, sondern versucht auf der Ebene der Erfahrungsmodalität vermeintlich unterschiedliche Medienproduktionen zusammenzudenken und als eine neue Perspektive zu konzeptualisieren. Dies ermöglicht es, Geschlechterdifferenzen neu zu denken und nach der mehrdeutigen Rolle und Funktion der Kategorie ‚Frau' zu fragen.

Bibliographie

Adriaens, Fien (2009): „Post feminism in popular culture. A potential for critical resistance?“ In: *Politics and Culture*, Nr. 4, http://www.politicsandculture.org/2009/11/09/post-feminism-in-popular-culture-a-potential-for-critical-resistance/ (letzter Zugriff 28.6.2013).

Altman, Rick (1984): „A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre“. In: *Cinema Journal* (23), Nr. 3, 6–18.

Altman, Rick (1989): *The American Film Musical*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.

Altman, Rick (1998): „Reusable Packaging. Generic Products and the Recycling Process“. In: Nick Browne (Hrsg.): *Refiguring American Film Genres. History and Theory*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1998, 1–41.

Altman, Rick (2012 [1999]): *Film/Genre*, London: BFI.

Anderson, Benedict R. (2006 [1983]): *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* London: Verso.

Ang, Ien (1985): *Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London/New York: Methuen.

Austen, John L. (1975 [1962]): *How to Do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press.

Bachtin, Michail M. (2008 [1975]): *Chronotopos*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Bal, Mieke (2002): *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*. Toronto u.a.: University of Toronto Press.

Baumgardner, Jennifer/Richards, Amy (2000): *Manifesta. Young Women, Feminism, and the Future*. New York: Farrar Straus and Giroux.

Basinger, Jeanine (1977): „When Women Wept“. In: *American Film*, Nr. 10.

Basinger, Jeanine (1995): *A Woman's View. How Hollywood Spoke to Women, 1930–1960*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

Bean, Jennifer M./Negra, Diane (Hrsg.) (2002): *A feminist reader in early cinema*. Durham: Duke University Press.

Bechdolf, Ute (1999): *Puzzling Gender. Re- und De-Konstruktionen von Geschlechterverhältnissen im und beim Musikfernsehen*. Weinheim: Deutscher Studien-Verlag.

Benjamin, Walter (1966 [1936]): „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. In: Ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 7–44.

Berenstein, Rhona J. (1997): „Spectatorship-as-Drag. The Act of Viewing and Classic Horror Cinema“. In: Williams, Linda: *Viewing Positions. Ways of Seeing Film.* New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 231–269.

Bergstrom, Janet/Doane, Mary Ann (1989): „The Female Spectator. Contexts and Directions“. In: Dies. (Hrsg.): *Camera Obscura*, Nr. 7, 5–27.

Berry-Flint, Sarah (1999): „Genre“. In: Miller, Tobi/Stam, Robert (Hrsg.): *A Companion to Film Theory*, Malden, Massachusetts/ Oxford/Carlton: Blackwell, 25–44.

Blaseio, Gereon (2004): „Genre und Gender. Zur Interdependenz zweier Leitkonzepte der Filmwissenschaft“. In: Liebrand, Claudia/ Ines Steiner (Hrsg.): *Hollywood Hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film*. Marburg: Schüren, 29–44.

Bordwell, David/Staiger, Janet Staiger/Thompson, Kristin (1985): *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press.

Brah, Avtar (1996): *Cartographies of Diaspora. Contesting Identities*. London/New York: Routledge.

Braidt, Andrea B. (2008): *Film-Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung*. Marburg: Schüren.

Branigan, Edward (2007 [1984]): „Die Point-of-View-Struktur". In*: montage/av*, Nr. 16, Marburg: Schüren, 45–70.

Brecht, Christoph (2004): „Teenage Negotiations. Gender als Erzähltechnik in Amy Heckerlings Teen Movie Clueless". In: Liebrand, Claudia/Ines Steiner (Hrsg.): *Hollywood Hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film*. Marburg: Schüren, 67–90.

Brokoff, Jürgen/Fohrmann, Jürgen/Pompe, Hedwig/Weingart, Brigitte (Hrsg.) (2008): *Die Kommunikation der Gerüchte*. Göttingen: Wallstein.

Bruno, Giuliana (1993): *Streetwalking on a Ruined Map. Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Brunsdon, Charlotte (1997): *Screen Tastes. Soap Opera to Satellite Dishes.* London: Routledge.

Brunsdon, Charlotte (2000): *The Feminist, the Housewife, and the Soap Opera*. Oxford: Clarendon Press.

Bublitz, Hannelore (2002): *Judith Butler zur Einführung*. Hamburg: Junius.

Bühl, Walter (2000): *Das Kollektive Unbewusste in der Postmodernen Gesellschaft*. Konstanz: UVK Medien.

Butler, Judith (1990): *Gender Trouble*. New York: Routledge.

Butler, Judith (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Butler, Judith (1997): *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp [engl. 1993].

Butler, Alison (2002): *Women's Cinema. The Contested Screen*. London: Wallflower Press.

Casetti, Francesco (2009): „The Filmic Experience“. In: *Screen*, Nr. 50, 56–66.

Cavell, Stanley (1979): *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge: Harvard University Press.

Chaudhuri, Shohini (2006): *Feminist Film Theorists*, New York: Routledge.

Chion, Michel (1996): „Das akusmatische Wesen: Magie und Kraft der Stimme im Kino“. In: *Meteor*, Nr. 6, 48–58.

Clover, Carol (1993): *Men, Women, and Chain Saws. Gender in Modern Horror Film*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Combahee River Collective (1983): „A Black Feminist Statement“. In: Smith, Barbara (Hrsg.) *Home Girls. A Black Feminist Anthology*, 272–282.

Culler, Jonathan (2007): *The Literary in Theory*. Standford: Standford University Press.

Dang, Sarah-Mai (2013): „Emma, Elle & Co. Der gegenwärtige Woman's Film als ästhetische Erfahrungsmodalität“. In: Henke, Jennifer/Krakowski, Magdalena/Moldenhauer, Benjamin/ Schmidt, Oliver (Hrsg.): *Hollywood Reloaded? Genrewandel und Medienerfahrung nach der Jahrtausendwende,* Marburg: Schüren, 112–127.

De Beauvoir, Simone (2008 [1951]): *Das Andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Hamburg: Rowohlt [frz. 1949].

De Lauretis, Teresa (1984): *Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema.* Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

De Lauretis, Teresa (1987 [1985]): „Rethinking Women’s Cinema. Aesthetic and Feminist Theory“. In: Dies.: *Technologies of Gender.*

Essays on Theory, Film, and Fiction. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 127–148.

De Lauretis, Teresa (1987): „The Technology of Gender". In: dies: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1–30.

Deleuze, Gilles (1997a): *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp [frz. 1983].

Deleuze, Gilles (1997): *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp [frz. 1985].

Delphy, Christine (1993 [1991]): „Rethinking Sex and Gender". In: *Women's Studies International Forum*, Nr. 16, 1–9.

Doane, Mary Ann (1984): „The Woman's Film: Possession and Address". In: Doane, Mary Ann/Mellencamp, Patricia/ Williams, Linda (Hrsg.): *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*. Frederick, Maryland: American Film Institute/University Publications of America, 67–82.

Doane, Mary Ann (1987): *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s.* Bloomington: Indiana University Press.

Doane, Mary Ann (1987a [1984]): „The ‚Woman's Film'. Possession and Address". In: Gledhill, Christine (Hrsg.): *Home Is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film.* London: BFI, 283–298.

Doane, Mary Ann (1991): *Femmes Fatales, Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York/London: Routledge.

Dyer, Richard (1979): *The Dumb Blonde Stereotype*. London: BFI.

Dyer, Richard (1999): „The Role of Stereotypes". In: Marris, Paul/Thornham, Sue: *Media Studies: A Reader*. Edinburgh University Press, 245–51.

Elsaesser, Thomas (2008): „Melodrama: Genre, Gefühl oder Weltanschauung?“. In: Frölich, Margrit (Hrsg.): *Das Gefühl der Gefühle. Zum Kinomelodram*. Marburg: Schüren, 11–34.

Engell, Lorenz (2008): „Film und Fama – *Citizen Kane*“. In: Brokoff, Jürgen/Fohrmann, Jürgen/Pompe, Hedwig/Weingart, Brigitte (Hrsg.): *Die Kommunikation der Gerüchte*. Göttingen: Wallstein, 322–337.

Faludi, Susan (1992): *Backlash. The Undeclared War Against Women*. London: Chatto & Windus.

Ferriss, Suzanne/Young, Mallory (Hrsg.) (2008): *Chick Flicks. Contemporary Women at the Movies*. New York: Routledge.

Ferriss, Suzanne/Young, Mallory (2008a): „Introduction. Chick Flicks and Chick Culture“. In: Dies. (Hrsg.): *Chick Flicks. Contemporary Women at the Movies*. New York: Routledge, 1–25.

Finch, Casey/Bowen, Peter (1990): „‚The Tittle-Tattle of Highbury‘. Gossip and the Free Indirect Style in Emma“. In: *Representations*, Nr. 31, Special Issue: *The Margins of Identity in Nineteenth-Century England*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1–18.

Fritsch, Esther (2004): *Reading gossip. Funktionen von Klatsch in Romanen Ethnischer Amerikanischer Autorinnen*. Trier: WVT.

Friedberg, Anne (1994): *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

Gaines, Jaine (2009): „Filmgeschichte als Kritik feministischer Filmtheorie“. In: *Das Argument* 284**,** 926–934.

Genz, Stéphanie/Brabon, Benjamin A. (2009): *Postfeminism. Cultural Texts and Theories*. Edinburgh University Press.

Gill, Rosalind (2007): *Gender and the Media,* Cambridge/Malden, MA: Polity Press.

Gill, Rosalind (2007a): „Postfeminist Media Culture. Elements of a Sensibility". In: *European Journal of Cultural Studies*, Nr. 19, 147–166.

Gillis, Stacy/Howie, Gillian/Munford, Rebecca (Hrsg.) (2004): *Third Wave Feminism. A Critical Exploration*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.

Gledhill, Christine (Hrsg.) (1987): *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: BFI.

Gledhill, Christine (1987a): „The Melodramatic Field". In: Dies. (Hrsg.): *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: BFI, 5–39.

Gledhill, Christine (1997): „Gender and Gender. The Case of Soap Opera". In: Hall, Stuart (Hrsg.): *Representation. Cultural Representations and Signifiying Practices*, 337–386.

Gledhill, Christine (2000): „Rethinking Genre". In: Gledhill, Christine/ Williams, Linda (Hrsg): *Reinventing Film Studies*. London: Arnold, 221–243.

Gledhill, Christine (2004): „Überlegungen zum Verhältnis von Gender und Genre im postmodernen Zeitalter". In: Bernold, Monika (Hrsg.): *Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus*. Marburg: Schüren, 200–209.

Gledhill, Christine (Hrsg.) (2012): *Gender Meets Genre in Postwar Cinemas*. Chicago: University of Illinois Press.

Grau, Oliver/Keil, Andreas (2005): *Mediale Emotionen. Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound*. Frankfurt a.M.: Fischer.

Greifenstein, Sarah/Schmitt, Christina (2011): „Neophänomenologische Filmtheorie. Ausdruck, Wahrnehmung und Verkörperung bei Vivian Sobchack" (unveröff. Manuskript).

Greifenstein, Sarah (2013): *Tempi der Bewegung – Modi des Gefühls. Expressivität, heitere Gefühle und die Screwball Comedy* (unveröff. Dissertationsschrift). Freie Universität Berlin.

Grodal, Torben (1997): *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition.* Oxford/New York: Oxford University Press.

Grotkopp, Matthias/Kappelhoff, Hermann (2012): „Film Genre and Modality. The Incestuous Nature of Genre Exemplified by the War Film". In: Lefait, Sébastien/Ortoli, Philippe (Hrsg.): *In Praise of Cinematic Bastardy*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 29–39.

Hancock, Ange-Marie (2007): „When Multiplication Doesn't Equal Quick Addition. Examining Intersectionality as a Research Paradigm". In: *Perspectives on Politics*, Nr. 1, 63–79.

Hancock, Ange-Marie (2007a): „Intersectionality as a Normative and Empirical Paradigm". In: *Politics & Gender*, Nr. 2, 248–254.

Hansen, Miriam (1997): „Early Cinema, Late Cinema. Transformations of the Public Sphere". In: Williams, Linda: *Viewing Positions. Ways of Seeing Film.* New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 134–154.

Hansen, Miriam (2012): *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. Berkeley/ Los Angeles/London: University of California Press.

Haraway, Donna (1994 [1985]): „A Manifesto for Cyborgs. Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s". In: Seidmann, Steven (Hrsg.): *The Postmodern Turn. New Perspectives on Social Theory*, 82–115.

Hark, Sabine/Villa, Paula-Irena (2010): „Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Einleitung zur deutschen Ausgabe". In: McRobbie, Angela: *Top girls. Feminismus und der Aufstieg des Neoliberalen Geschlechterregimes*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 7–16.

Hayward, Susan (2000): *Cinema Studies. The Key Concepts*. London: Routledge.

Hediger, Vinzenz (2010): „Editorial. Die Filmtheorie auf der Suche nach dem Ort der Erfahrung“. In: *montage/av*, Nr. 19, Marburg: Schüren, 5–10.

Hediger, Vinzenz/Stauff, Markus (2011): „Einleitung“. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Nr. 5, *Empirie*, Zürich: diaphanes, 10–14.

Hickethier, Knut (2003): „Genretheorie und Genreanalyse“. In: Felix, Jürgen (Hrsg.): *Moderne Filmtheorie*. Mainz: Bender, 62–96.

Hollinger, Karen (1998): *In the Company of Women. Contemporary Female Friendship Films.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Illger, Daniel (2009): *Heim-Suchungen. Stadt und Geschichtlichkeit im italienischen Nachkriegskino*. Berlin: Vorwerk 8.

Johnston, Claire (1973): „Women’s Cinema as Counter-Cinema”. In: Dies. (Hrsg.): *Notes on Women's Cinema*. London: Society for Education in Film and Television, 24–31.

Kappelhoff, Hermann (2004): *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin: Vorwerk 8.

Kappelhoff, Hermann (2006): „Die Dauer der Empfindung. Von einer spezifischen Bewegungsdimension des Kinos“. In: Bischof, Margrit/Feest, Claudia/Rosiny, Claudia (Hrsg.): *e_motion*. Hamburg: Lit Verlag, 205–220.

Kappelhoff, Hermann (2008): *Realismus. Das Kino und die Politik des Ästhetischen*. Berlin: Vorwerk 8.

Kappelhoff, Hermann (2013): „Ausdrucksbewegung und Zuschauerempfinden: Eisensteins Konzept des Bewegungsbildes“. In: Curtis, Robin/Koch, Gertrud/Siegel, Marc (Hrsg.): *Synchronisierung der Künste*. München: Fink, 73–84.

Kappelhoff, Hermann/Gaertner, David/Pogodda, Cilli (2013): *Mobilisierung der Sinne. Der Hollywood-Kriegsfilm zwischen Genrekino und Historie*. Berlin: Vorwerk 8.

Kirchmann, Kay (2004): „Das Gerücht und die Medien. Medientheoretische Annäherungen an einen Sondertypus der informellen Kommunikation“. In: Bruhn, Manfred/Wunderlich, Werner (Hrsg.): *Medium Gerücht. Studien zu Theorie und Praxis einer kollektiven Kommunikationsform*. Bern/Stuttgart/Wien: Haupt Verlag, 67–83.

Klinger, Barbara (2006): *Beyond the Multiplex. Cinema, New Technologies, and the Home*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

Klippel, Heike (2003): „Feministische Filmtheorie“. In: Jürgen Felix (Hrsg.): *Moderne Filmtheorie*. Mainz: Bender, 168–185.

Koch, Gertrud (1989): *Was ich erbeute, sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film*. Basel/Frankfurt a.M: Stroemfeld/Roter Stern.

Koch, Gertrud (1989 [1980]): „Warum Frauen ins Männerkino gehen. Weibliche Aneignungsweisen in der Filmrezeption und einige ihrer Voraussetzungen“. In: Dies.: *Was ich erbeute, sind Bilder.* Basel/Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Roter Stern, 125–145.

Koepnick, Lutz (2011): „In Kracauer’s Shadow. Physical Reality and the Digital Afterlife of the Photographic Image“. In: Gemünden, Gerd/von Moltke, Johannes: *Culture in the Anteroom. The Legacies of Siegfried Kracauer*, Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press, 111–123.

Kracauer, Siegfried (1927): „Das Ornament der Masse“. In: Mülder-Bach, Inka (Hrsg.) (2011): *Siegfried Kracauer. Essays, Feuilletons, Rezensionen*, Band 5, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 612–623.

Kracauer, Siegfried (1997 [1960]): *Theory of Film*, Princeton: Princeton University Press.

Kuhn, Annette (1987 [1984]): „Women’s Genres. Melodrama, Soap Opera and Theory“. In: *Home Is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film.* London: BFI, 339–349.

Kuhn, Annette (1994): *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. London: Verso.

Laplace, Maria (1987): „Producing and Consuming the Woman's Film. Discoursive Struggle in *Now, Voyager*". In: *Home Is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film.* London: BFI, 138–166.

Langford, Barry (2005): *Film Genre: Hollywood and Beyond*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Lenzhofer, Karin (2006): *Chicks Rule! Die schönen neuen Heldinnen in US-amerikanischen Fernsehserien*. Bielefeld: transcript.

Liebrand, Claudia/Steiner, Ines (Hrsg.) (2004): *Hollywood hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film.* Marburg: Schüren.

Liebrand, Claudia (2004a): „Melodrama goes gay. Jonathan Demmes PHILADELPHIA". In: Liebrand, Claudia/Steiner, Ines (Hrsg.): *Hollywood hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film*. Marburg: Schüren, 171–191.

Lindemann, Gesa (1993): *Das paradoxe Geschlecht. Transsexualität im Spannungsfeld von Körper, Leib und Gefühl*. Frankfurt a.M.: Fischer.

Lippmann, Walter (1956 [1922]): *Public Opinion*. New York: Macmillan.

Lorber, Judith (2004): „Man muss bei Gender ansetzen, um Gender zu demontieren. Feministische Theorie und DeGendering". In: *Zeitschrift für Frauenforschung und Geschlechterstudien*, 22. Jahrgang, Bielefeld, 9–24.

Mayne, Judith (1984) [1981]: „The Woman at the Keyhole. Women's Cinema and Feminist Criticism". In: Doane, Mary Ann (Hrsg.): *Re-vision. Essays in feminist film criticism*. Frederick MD: University Publications of America, 49–66.

Mayne, Judith (1990): *The Woman at the Keyhole. Feminism and Women's Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

Mayne, Judith (1997): „Paradoxes in Spectatorship", In: Williams, Linda: *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*. New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press, 155–183.

Maxfield, Amanda L. (2002): „The Quest for External Validation in Female Coming-of-Age Films". In: Karriker, Alexandra Heidi (Hrsg.): *Film studies*. New York: Lang, 141–178.

McCall, Leslie (2005): „The Complexity of Intersectionality". In: *Journal of Women in Culture and Society*, Nr. 3, 1771–1800.

McRobbie, Angela (2004): „Postfeminism and Popular Culture". In: *Feminist Media Studies*, Nr. 3, 255–264.

McRobbie, Angela (2010): *Top girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Mellenkamp, Patricia (1992): *High Anxiety. Catastrophe, Scandal, Age, & Comedy*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.

Mittell, Jason (2001): „A Cultural Approach to Television Genre Theory". In: *Cinema Journal* (40), Nr. 3, 3–24.

Modleski, Tania (1987): „Time and Desire in the Woman's Film". In: Gledhill, Christine (Hrsg.): *Home Is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film.* London: BFI, 326–338.

Montage/av (2010): „Erfahrung", Nr. 19, Marburg: Schüren.

Morsch, Thomas (2011): *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*. München: Fink.

Mulvey, Laura (2003 [1975]): „Visual Pleasure and Narrative Cinema". In: Jones, Amelia (Hrsg.): *The Feminism and Visual Culture Reader,* London/New York: Routledge, 44–53.

Mulvey, Laura (1981): „Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's Duel in the Sun (1946)". In: *Framework*, Nr. 15, 12–15.

Mulvey, Laura (2009 [1989]): *Visual and Other Pleasures.* Basingstoke, Hampshire: Palgrave MacMillan.

Mulvey, Laura (2004): „Ein Blick aus der Gegenwart in die Vergangenheit: Eine Re-Vision der feministischen Filmtheorie der 1970er Jahre". In: Bernold, Monika (Hrsg.): *Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus*. Marburg: Schüren, 17–27.

Pasolini, Pier P. (1976): „The Cinema of Poetry". In: Nichols, Bill: *Movies and Methods. An Anthology.* Berkeley/Los Angeles/ London: University of California Press, 542–548.

Neubauer, Hans-Joachim (1998): *Fama. Eine Geschichte des Gerüchts*. Berlin: Berlin Verlag.

Neale, Steve (1990): „Questions of Genre". In: *Screen*, Nr. 31, 45–66.

Neale, Steve (2003 [1990]): „Questions of Genre". In: Grant, Barry Keith (Hrsg.): *Film Genre Reader 3*, Austin: University of Texas Press, 159–186.

Neale, Steve (2000): „Melodrama". In. Ders.: *Genre and Hollywood*. London/New York: Routledge, 179–204.

Negt, Oskar/Kluge, Alexander (1972): *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Nessel, Sabine (2008): *Kino und Ereignis. Das Kinematographische zwischen Text und Körper*. Berlin: Vorwerk 8.

Otto, Isabell: (2011): „Empirie als Korrektiv". In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Nr. 5, *Empirie*, 15–24.

Plantinga, Carl R./Smith, Greg M. (1999): *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.

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.

Rancière, Jaques (2006): *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin: b_books.

Rich, B. Ruby (1998): *Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement*. Durham, NC: Duke University Press.

Rivière, Joan (1994 [1929]): „Weiblichkeit als Maskerade". In: Weissberg, Liliane (Hrsg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt a.M.: Fischer, 34–47.

Schenk, Irmbert/Tröhler, Margrit/Zimmermann, Yvonne (2010): *Film-Kino-Zuschauer. Filmrezeption. Film-Cinema-Spectator. Film Reception*. Marburg: Schüren.

Schlüpmann, Heide (2002): *Öffentliche Intimität: Die Theorie im Kino*. Frankfurt a.M.: Stroemfeld.

Schlüpmann (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: Bernold, Monika (Hrsg.): *Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus*. Marburg: Schüren, 107–114.

Schlüpmann, Heide (2007): *Ungeheure Einbildungskraft. Die dunkle Moralität des Kinos*. Frankfurt a.M.: Stroemfeld.

Schmitt, Christina/Greifenstein, Sarah (2014): „Cinematic Communication and Embodiment". In: Müller, Cornelia et al. (Hrsg.): *Body Language Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*. Berlin/New York: De Gruyter Mouton, 2061–2070.

Schneider, Irmela (2001): „Genre und Gender“. In: Klaus, Elisabeth/ Röser, Jutta/Wischermann, Ulla (Hrsg.): *Kommunikationswissenschaft und Gender Studies. Anmerkungen zu einer Zweierbeziehung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 92–102.

Schweinitz, Jörg (1994): „‚Genre‘ und lebendiges Genrebewußtsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft“. In: *montage/av*, Heft 3/2, Marburg: Schüren, 99–118.

Scott, Joan Wallach (2011): *The Fantasy of Feminist History*. Durham: Duke University Press.

Siegel, Marc (2006): „Gossip ist fabelhaft. Queere Gegenöffentlichkeiten und ‚Fabulation‘“. In: *Texte zur Kunst*, Nr. 61, 68–79.

Siegel, Marc (2010): „Die Leute Werden Reden. Joseph Mankiewicz’ filmischer Klatsch“. In: Curtis, Robin/Koch, Gertrud/Sigel, Marc (Hrsg.): *Synchronisierung der Künste*. München: Fink, 93–100.

Siegel, Marc (2013): *A Gossip of Images. Hollywood Star Images and Queer Counterpublics* (unveröff. Dissertation). Freie Universität Berlin.

Silverman, Kaja (1988): *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington/Indiana: Indiana University Press.

Smith, Caroline J. (2008): *Cosmopolitan Culture and Consumerism in Chick Lit*. New York: Routledge.

Sobchack, Vivian (1992): *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press.

Sobchack, Vivian (1997): „Phenomenology and the Film Experience“. In: Williams, Linda: *Viewing Positions. Ways of Seeing Film.* New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press, 36–58.

Sobchack, Vivian (1998): „Lounge Time. Postwar Crises and the Chronotope of Film Noir“. In: Brown, Nick/Clover, Carol/Braudy, Leo: *Refiguring American Film Genres*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 129–170.

Sobchack, Vivian (2004): „What My Fingers Knew. The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh“. In: Dies.: *Carnal Thoughs. Embodiment and Moving Image Culture.* Berkeley/Los Angeles/ London: California Press, 53–84.

Spacks, Patricia Meyer (1982): „In Praise of Gossip“. In: *The Hudson Review*, Nr. 1, 19–38.

Spacks, Patricia Meyer (1985): *Gossip*. New York: Knopf.

Stacey, Jackie (1994): *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London/New York: Routledge.

Staiger, Janet (1997): „Hybrid or Inbred. The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History“. In: *Film Criticism*, Nr. 22, 5–20.

Stuart, Andrea (1990): „Feminism. Dead or Alive?“ In: Rutherford, Jonathan (Hrsg.): *Identity: Community, Culture, Difference*, London: Lawrence and Wishart, 28–42.

Tasker, Yvonne/Negra, Diane (Hrsg.) (2005): „In Focus: Postfeminism and Contemporary Media Studies“. In: *Cinema Journal*, Nr. 44, 107–133.

Tasker, Yvonne/Negra, Diane (2005a): „In Focus: Postfeminism and Contemporary Media Studies“. In: *Cinema Journal*, Nr. 44, 107–110.

Tasker, Yvonne/Negra, Diane (Hrsg.) (2007): *Interrogating Postfeminism. Gender and the Politics of Popular Culture*. Durham: Duke University Press.

Tasker, Yvonne/Negra, Diane (2007a): „Introduction. Feminist Politics and Postfeminist Culture“. In: Dies (Hrsg.): *Interrogating*

Postfeminism. Gender and the Politics of Popular Culture, Durham: Duke University Press Books, 1–26.

Tröhler, Margrit/Taylor, Henry M. (1999): „Zu ein paar Facetten der menschlichen Figur im Spielfilm". In: Heller, Heinz-B. (Hrsg.): *Der Körper im Bild. Schauspielen. Darstellen. Erscheinen.* Marburg: Schüren, 137–151.

Tudor, Andrew (1974): *Theories of Film.* New York: Viking Press.

Troost, Linda/Greenfield, Sayre (Hrsg.) (1998): *Jane Austen in Hollywood*. Lexington: University Press of Kentucky.

Van Eikels, Kai (2012): *Die Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie*. Paderborn: Fink.

Vonderau, Patrick (2006): „Ökonomie der Gefühle. Der Horrorfilm". In: Bösch, Frank/Borutta, Manuel (Hrsg.): *Die Massen bewegen. Medien und Emotionen in der Moderne*, Frankfurt a.M.: Campus Verlag, 81–93.

Walsh, Andrea S. (1984): *Women's Film and Female Experience 1940–1950*. New York: Praeger.

Warshow, Robert (1962 [1948]): „The Gangster as Tragic Hero". In: Ders.: *The Immediate Experience. Movies, Comics, Theatre & Other Aspects of Popular Culture*. Cambridge/Massachusetts/ London: Harvard University Press, 83–88.

Wedel, Michael (2007): *Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914–1945*. München: edition text + kritik.

Wedel, Michael (2010): „Körper, Tod und Technik. Der postklassische Hollywood Kriegsfilm als reflexives Body Genre". In: Hoffmann, Dagmar (Hrsg.): *Körperästhetiken Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit*. Bielefeld: transcript, 77–100.

Weingart, Brigitte (2006): „Wilde Übertragung". In: *Texte zur Kunst*, Nr. 61, 55–67.

Weissberg, Liliane (Hrsg.) (1994): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt a.M.: Fischer.

Williams, Linda (1984): „‚Something Else besides a Mother'. STELLA DALLAS and the Maternal Melodrama". In: *Cinema Journal 24*, Nr. 1, 2–27.

Williams, Linda (1989): *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible,* Berkeley/Los Angeles: University of California Press.

Williams, Linda (1991): „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess". In: *Film Quarterly*, Nr. 4, 2–13.

Williams, Linda (2003 [1991]): „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess". In: Grant, Barry Keith (Hrsg.): *Film Genre Reader 3*, Austin: University of Texas Press, 140–158.

Williams, Linda (Hrsg.) (1997): *Viewing Positions. Ways of Seeing Film.* New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.

Williams, Linda (Hg.) (1997a): „Introduction". In: Dies.: *Viewing Positions. Ways of seeing Film.* New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1–22.

Williams, Linda (1998): „Melodrama Revised". In: Browne, Nick (Hrsg.): *Refiguring American Film Genres. History and Theory*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 42–88.

Williams, Linda (2008): *Screening Sex*. Durham, North Carolina: Duke University Press.

Wittig, Monique (1992 [1976]): „The Category of Sex". In: *The Straight Mind.* New York: Harvester/Wheatsheaf, 1–8.

Wittig, Monique (1992 [1980]): „The Straigt Mind". In: *The Straight Mind.* New York: Harvester/Wheatsheaf, 21–32.

Wulff, Hans J. (2002): „Das empathische Feld". In: Sellmer, Jann/Wulff, Hans J. (Hrsg.): *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Marburg: Schüren, 109–121.

Wuss, Peter (1993): *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß.* Berlin: Sigma.

Zeitschrift für Medienwissenschaft (2011), Nr. 5, *Empirie*, Zürich: diaphanes.

Filmographie

ALLY MCBEAL (USA 1997–2002; Regie: Mel Damski et al.; Drehbuch: David E. Kelley; Hauptdarstellerin: Calista Flockhart)

THE BLING RING (USA 2013; Regie: Sofia Coppola; Drehbuch: Sofia Coppola, Nancy Jo Sales; Hauptdarstellerinnen: Katie Chang, Israel Broussard, Emma Watson, Claire Julien, Taissa Farmiga)

BRIDESMAIDS (USA 2011; Regie: Paul Feig; Drehbuch: Kristin Wiig, Annie Mumolo; Hauptdarstellerinnen: Kristin Wiig, Maya Rudolph, Rose Byrne et. al.)

BRIDGET JONES'S DIARY (UK et al. 2001; Regie: Sharon Magurie; Drehbuch: Helen Fielding et al.; Hauptdarstellerin: Renée Zellweger)

EASY A (USA 2010; Regie: Will Gluck; Drehbuch: Bert V. Royal; Hauptdarstellerin: Emma Stone)

ELIZABETH (UK 1998; Regie: Shekhar Kapur; Drehbuch: Michael Hirst; Hauptdarstellerin: Cate Blanchett)

ELIZABETH – THE GOLDEN AGE (UK et al. 2007; Regie: Shekhar Kapur; Drehbuch: Michael Hirst/William Nicholson; Hauptdarstellerin: Cate Blanchett)

EMMA (UK/USA 1996; Regie: Douglas McGrath; Drehbuch: Jane Austen/Douglas McGrath; Hauptdarstellerin: Gwyneth Paltrow).

ERIN BROCKOVICH (USA 2000; Regie: Steven Soderbergh; Drehbuch: Susannah Grant; Hauptdarstellerin: Julia Roberts)

GOSSIP GIRL (USA 2007–2012; Regie: Mark Piznarski et al.; Drehbuch: Stephanie Savage et al.; Hauptdarstellerinnen: Blake Lively, Leighton Meester, Penn Badgley, Chace Crawford, Ed Westwick)

THE JANE AUSTEN BOOK CLUB (USA 2007; Regie: Robin Swicord; Drehbuch: Robin Swicord; Hauptdarstellerinnen: Maria Bello, Emily Blunt, Kathy Baker et al.)

LEGALLY BLONDE (USA 2001; Regie: Robert Luketic; Drehbuch: Amanda Brown et al.; Hauptdarstellerin: Reese Witherspoon)

MARIE ANTOINETTE (USA et al. 2006; Regie: Sofia Coppola; Drehbuch: Sofia Coppola; Hauptdarstellerin: Claire Danes)

MILDRED PIERCE (USA 1945; Regie: Michael Curtiz; Drehbuch: Ranald MacDougall et al.; Hauptdarstellerin: Joan Crawford)

MILDRED PIERCE (USA 2011; Regie: Todd Haynes; Drehbuch: James M. Cain et al.; Hauptdarstellerin: Kate Winslet)

MISS CONGENIALITY (USA 2000; Regie: Donald Petrie; Drehbuch: Marc Lawrence, Katie Ford, Caryn Lucas; Hauptdarstellerin: Sandra Bullock)

PRIDE AND PREJUDICE (USA 2005; Regie: Joe Wright; Drehbuch: Deborah Moggach; Hauptdarstellerin: Keira Knightley)

REBECCA (USA 1940, Regie: Alfred Hitchcock; Drehbuch: Joan Harrisson et al.; Hauptdarstellerin: Joan Fontaine)

STELLA DALLAS (USA 1937; Regie: King Vidor; Drehbuch: Sarah Y. Mason; Hauptdarstellerin: Barbara Stanwyck)

THE PRINCESS DIARIES (USA 2001; Regie: Garry Marshall; Drehbuch: Gina Wendkos; Hauptdarstellerin: Anne Hathaway)

THE PRINCESS DIARIES 2. ROYAL ENGAGEMENT (USA 2004; Regie: Garry Marshall; Drehbuch: Meg Kabot, Gina Wendkos; Hauptdarstellerin: Anne Hathaway)

THE PRIVAT LIVES OF ELIZABETH AND ESSEX (USA 1939; Regie: Michael Curtiz; Drehbuch: Norman Reilly Reine et al.; Hauptdarstellerin: Bette Davis)

QUEEN CHRISTINA (USA 1933; Regie: Rouben Mamoulian; Drehbuch: H.M. Harwood et al.; Hauptdarstellerin: Greta Garbo)

SEX AND THE CITY (USA 1998–2004; Regie: Michael Patrick King et al.; Drehbuch: Darren Star; Hauptdarstellerinnen: Sarah Jessica Parker, Kim Cattrall, Kristin Davis, Cynthia Nixon)

SEX AND THE CITY (USA 2008; Regie: Michael Patrick King; Drehbuch: Candace Bushell et al.; Hauptdarstellerinnen: Sarah Jessica Parker, Kim Cattrall, Kristin Davis, Cynthia Nixon)

SEX AND THE CITY II (USA 2010; Regie: Michael Patrick King; Drehbuch: Candace Bushell et al.; Hauptdarstellerinnen: Sarah Jessica Parker, Kim Cattrall, Kristin Davis, Cynthia Nixon)

SPRING BREAKERS (USA 2012; Regie und Drehbuch: Harmony Korine; Hauptdarstellerinnen: Vanessa Hudgens, Selena Gomez, Ashley Benson, Rachel Korine, James Franco)

THE VIRGIN QUEEN (USA 1955; Regie: Henry Koster; Drehbuch: Harry Brown et al.; Hauptdarstellerin: Bette Davis)

THE WOMEN (USA 1939; Regie: George Cukor; Drehbuch: Anita Loos et al.; Hauptdarstellerinnen: Norma Shearer, Joan Crawford et al.)

THE WOMEN (USA 2008; Regie: Diane English; Drehbuch: Diane English; Hauptdarstellerinnen: Meg Ryan, Eva Mendes, Annette Benning et al.)

Danksagung

Tagtäglich in die Bibliothek zu fahren, ist sicherlich nicht mit Urlaub zu vergleichen, wenngleich es einem ebenfalls immer wieder wie ein Ausnahmezustand vorkommt. Und vermutlich würden die *sorority girls* aus LEGALLY BLONDE auch mich fragen, wenn sie meinen Riesenrucksack, die Wasserflasche und die Unmengen an Schokolade sähen: „Are you going on vaca? Yeah, let's all go! Road trip!!!"

Dass ich diese Assoziation habe und diesen Film zitieren kann, der den Anlass für diese Dissertation gegeben hat, verdanke ich meiner Freundin Caroline Wunderlich, deren Denken nicht nur die Perspektivierung dieser Arbeit maßgeblich prägt. Außerdem würde der Text nicht in dieser Form vorliegen ohne die produktiven Anmerkungen und Filmdiskussionen des filmwissenschaftlichen Colloquiums an der Freien Universität Berlin unter der Leitung von Hermann Kappelhoff. Insbesondere möchte ich meinen Kolleginnen Sarah Greifenstein, Michael Lück, Jan Bakels und Hauke Lehmann danken, die mich mit detailliertem Feedback zu den einzelnen Kapiteln unterstützt haben. Des Weiteren haben meine Freundinnen Sylvia Müller, Sarah Schaschek, Lukas Engelmann und Kerstin Beyerlein die Argumentation meiner Thesen geschärft, indem sie die Arbeit in den verschiedenen Versionen kommentiert und kritisiert haben. Kerstin Beyerlein hat mir außerdem geholfen, aus der Dissertation ein ‚Buch', d.h. eine lesbare Arbeit zu machen. Sie hat die Dissertation lektoriert und entscheidend zu einer klareren Gliederung und Argumentation des vorliegenden Textes beigetragen. Für ihre wissenschaftliche Genauigkeit und Kritik sowie für ihre Geduld und ihren Zuspruch als Freundin danke ich ihr sehr. Für den notwendigen Beistand im Alltag war für mich außerdem die ‚Stabi-Gang' von großem Wert. Mit ihr könnte ich inzwischen tatsächlich ebenso gut Urlaub machen.

In Bezug auf die feministische Theorie ist meine Dissertation stark beeinflusst von den herausfordernden Debatten, wie ich sie

im Seminar „Theories of Feminism“ von Lisa Disch an der University of Michigan erleben durfte. Ihr verdanke ich die für diese Arbeit entscheidende Verknüpfung meines filmwissenschaftlichen Studiums mit den Women’s Studies. Die Voraussetzung dafür hat Johannes von Moltke geschaffen, der das damit verbundene Austauschjahr am Department for Geman Studies in den USA erst ermöglichte. Die durch ihn und mit ihm geführten interdisziplinären Auseinandersetzungen zu Kino und Erfahrung haben mein weiteres wissenschaftliches Arbeiten stark geprägt. Zudem habe ich sehr von den fachlichen Gesprächen und persönlichen Begegnungen mit meinen Kolleginnen und Kollegen des Sonderforschungsbereiches 626 „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“ an der Freien Universität profitiert, in dessen Rahmen die Dissertation hauptsächlich entstanden ist.

Und *last but not least* möchte ich meinen Gutachterinnen danken, die meine Forschung über Jahre unterstützt und begleitet haben. Die intensiven Diskussionen mit Sabine Nessel und ihr beharrliches Insistieren auf Klarheit haben meine Argumentation präziser und weitreichender gemacht. Hermann Kappelhoff danke ich neben den unersetzbaren Colloquiumsdiskussionen für seine Geduld und Offenheit und sein Vertrauen in ein *Happy End*, das mich immer wieder zum Weitermachen ermutigt hat, sowie für seine kritischen Fragen, die das Fundament der Arbeit wesentlich gestärkt haben.

Nicht in Worte zu fassen ist der Dank, den ich meinen Eltern aussprechen möchte, ohne deren fortwährende Unterstützung die Dissertation nicht möglich gewesen wäre. Ihnen ist diese Arbeit gewidmet.