GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Einleitung: Screening Gender – Geschlechterkonstruktionen im Kinofilm

Ingelfinger, Antonia; Penkwitt, Meike

2004

https://doi.org/10.25595/4226

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Ingelfinger, Antonia; Penkwitt, Meike: *Einleitung: Screening Gender – Geschlechterkonstruktionen im Kinofilm*, in: Freiburger FrauenStudien : Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung, Jg. 10 (2004) Nr: 1, 12–37. DOI: https://doi.org/10.25595/4226.

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

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Antonia Ingelfinger und Meike Penkwitt

Screening Gender – Geschlechterkonstruktionen im Kinofilm

> *„Cinema is a cultural practice where myths about women and feminity, and men and masculinity, in short, myths about sexual difference are produced, reproduced, and represented. The stakes of feminist film theory are therefore high.“*[1]

Die Anfänge – Anstöße aus der Frauenbewegung

Bereits in den frühen siebziger Jahren entsteht unter dem Einfluss der Neuen Frauenbewegung die feministische Filmwissenschaft. Zunächst geht es dabei um die Suche nach einer ‚weiblichen' Geschichte des Films, ähnlich der so genannten ***‚her-story'*** in anderen Fachbereichen. Gefragt wird hier nach Regisseurinnen, nach Drehbuchautorinnen und Produzentinnen, aber auch nach einer neuen Sichtweise auf Schauspielerinnen. Diese historische Herangehensweise wird schon bald durch einen soziologischen, **ideologiekritischen** Ansatz ergänzt, der das durch Hollywood erzeugte ‚falsche Bewusstsein' mit seinen stereotypen Bildern von Weiblichkeit kritisiert und nach den dahinter verborgenen ‚wahren' oder auch ‚tatsächlichen' Frauen fragt. Wichtige Namen in diesem Zusammenhang sind z.B. Molly Haskell[2] und Marjorie Rosen[3].

Mit der Rezeption **semiotischer** Ansätze gewinnt die Analyse filmischer Techniken zunehmend an Gewicht. Dabei findet eine Verlagerung von der Ideologiekritik hin zur Analyse der Mechanismen und Mittel für die Bedeutungsproduktion im Film statt. Film wird nun als bedeutungskonstruierend und nicht mehr als bedeutungsreflektierend verstanden.

Das anglo-amerikanische Blickparadigma

Einen Paradigmenwechsel bedeutet die Veröffentlichung der oft als „bahnbrechend" bezeichneten Überlegungen der britischen Filmwissenschaftlerin **Laura Mulvey** in der Zeitschrift *Screen*, durch die die **Psychoanalyse** Einzug in die feministische Filmwissenschaft hält. Mulvey zeigt in ihrem Aufsatz „Visual Pleasure and narrative cinema"[4] mit Hilfe der Psychoanalyse auf, wie das Unbewusste der patriarchalen Gesellschaft den Hollywoodfilm strukturiere oder – anders herum betrachtet – wie sich der typische Hollywoodfilm bereits existierende Faszinationsmuster (sowohl des Einzelsubjekts als auch der dieses formenden Gesellschaft) zu Nutze mache, um das Kinopublikum zu fesseln.

Mulvey bezieht sich bei diesen Überlegungen sowohl auf die von Sigmund Freud eingeführte ‚Schaulust' als auch auf das berühmte ‚Spiegelstadium' Jacques Lacans. Nach Freud geht es bei der voyeuristischen Schaulust darum, andere Menschen zum Objekt zu machen, sie einem kontrollierenden und neugierigen Blick zu unterwerfen. In seinen Beispielen beschreibt er in erster Linie Kinder, die einen heimlichen Blick insbesondere auf einen Geschlechtsakt oder auch die Genitalien anderer Menschen werfen. Obwohl die Kinobilder ganz offen gezeigt und nicht verborgen werden, ergeben sich, nach Mulvey überraschende Parallelen zwischen dem neugierigen Kind und dem Kinobesucher: So entwerfe nicht nur die Mehrzahl der Kinofilme eine in sich hermetisch verschlossene Welt, die Kinosituation als solche erzeuge durch den extremen Kontrast zwischen dunklem Kinosaal und gleißender Leinwand eine voyeuristische Situation. Aber auch der narzisstische Blick kommt – folgt man Mulvey – in der Kinosituation zum Tragen: In der Faszination an der Ähnlichkeit und dem Wiedererkennen der (eigenen) menschlichen Gestalt. Jacques Lacan beschreibt den Augenblick, in dem sich das kleine Kind erstmals im Spiegel erkennt, als entscheidend für die Ich-Entwicklung. Laut Lacan überschreiten zum Zeitpunkt der Spiegelphase die Ambitionen des Kindes dessen Fähigkeiten. Sein Spiegelbild erscheine ihm nun kompletter und perfekter als sein Körpererleben. Das Wiedererkennen mit dem gespiegelten besseren Alter-Ego stelle also gleichzeitig auch ein Verkennen dar. Mulvey parallelisiert dieses frühe subjektkonstitituierende Selbst-(V)Erkennen mit der Situation des Kinozuschauers, wobei die Leinwand dem Spiegel entspreche.

Am bekanntesten geworden ist Mulveys These, dass nicht nur in den von ihr untersuchten Hollywood-Filmen, sondern auch generell in der herrschenden patriarchalen Gesellschafts- und Geschlechterordnung, die Frauen als „Bild", Männer hingegen als „Träger des Blicks" („*gaze*") fungierten, also eine Art „Blickregime", eine geschlechtstypische Verteilung der Rollen im Verhältnis Betrachtete/r-BetrachterIn vorherrsche. Im Film spielten Frauen, so Mulvey, selten als tatsächlich Handelnde, stattdessen eher als eine Art Siegerprämie für den Helden – aber auch als schönes Blickobjekt sowohl für den Helden als auch für den zumeist männlich gedachten Zuschauer – eine entscheidende Rolle. Beim Blick auf die Frau im Film käme es so zur Kongruenz des Blickes des (männlichen) Helden, mit demjenigen der Kamera und des Zuschauers, die ebenfalls männlich konnotiert bzw. konstruiert seien. Während das Verhältnis des Zuschauers zum Helden durch den von Lacan beschriebenen identifikatorischen und narzisstischen Blick bestimmt sei, entspreche der Blick auf die weiblichen Hauptfiguren der voyeuristischen Schaulust.

Das Blickobjekt Frau erinnere die Betrachtenden jedoch durch den fehlenden Penis an den Kastrationskomplex. Mulvey arbeitet zwei Umgangsweisen des „männlichen Unbewussten" mit diesem unangenehmen und beunruhigenden Gefühl heraus. Zum einen könne das zugrunde liegende Trauma nachge-

spielt werden, indem die Frau untersucht, ihr Geheimnis entmystifiziert werde und die Frau in Folge dann entwertet, bestraft oder auch gerettet werden müsse, ein Verfahren, das Mulvey als sadistisch klassifiziert. Die andere Möglichkeit, die Mulvey anführt, besteht in der vollständigen Verleugnung der weiblichen Kastration, indem die Frau durch ein Fetischobjekt ersetzt oder auch selber fetischisiert und damit selbst zum ‚Phallus' werde. Ersteres finde sich häufig im *film noir* – und ist eher auf der Handlungsebene anzusiedeln, Letzteres sei z.B. bei Sternberg in Reinform vertreten. Typisch für die Fetischisierung sei z.B. eine fragmentierende Darstellung des schönen Blickobjektes.

Mulveys Aufsatz „Visual Pleasure and Narrative Cinema" gilt mittlerweile als ‚Klassiker' oder als „eine Art (Be-)Gründungstext feministischer Filmwissenschaft"[5]. Seine aktuelle Gültigkeit wird allerdings inzwischen kontrovers diskutiert. Während z.B. Marie-Luise Angerer den theoretischen Texten Mulveys, „inzwischen nur mehr" Bedeutung „als Pionierarbeit" beimisst[6], spricht Andrea B. Braidt davon, dass das von Mulvey durch ihren „nach wie vor legendären Artikel" in die feministische Filmtheorie eingeführte psychoanalytische Blickparadigma „auch heute noch Gültigkeit" habe.[7] Interessanter- und vielleicht auch bezeichnenderweise ist es im Folgenden dann aber Angerer, die stark an die Thesen von Mulvey anknüpft, während sich Braidt in erster Linie von Mulvey absetzt. Deutlich wird dadurch, dass sowohl im Rahmen einer positiven Aufnahme als auch als Hintergrund, gegen den sich die jeweilige AutorIn abgrenzt, das psychoanalytische Blickparadigma einen wichtigen Bezugspunkt darstellt.[8] So beziehen sich auch fast alle AutorInnen der vorliegenden Aufsätze unterschiedlich deutlich auf die Überlegungen Mulveys.[9]

„What about the women in the audience?"[10] – Die Betrachterin rückt ins Zentrum des Interesses

Mulvey untersucht in „Visual Pleasure and Narrative Cinema", wie sie später betont, die „Beziehung zwischen dem Frauenbild auf der Leinwand und der Vermännlichung der Zuschauer*position* unabhängig vom tatsächlichen Geschlecht (...) irgendwelcher Kinogänger im wirklichen Leben"[11] (Übers. und Hervorhebung M.P.). In der Folge wird aber trotzdem sehr oft nach den Frauen im Publikum gefragt. Obwohl sie keineswegs daran zweifelt, dass sich Frauen mit männlichen Figuren identifizieren können, sondern vielmehr davon ausgeht, dass „für Frauen (von Kindheit an) gegengeschlechtliche Identifikation eine *Gewohnheit* ist, die sehr leicht zur *zweiten Natur* wird"[12] (Übers. M.P.), wird sie oft in diesem Sinne rezipiert. Die Zugangsmöglichkeit von Frauen zum ‚Männerkino' wird daher bald zu einer der meistdiskutierten Fragen innerhalb der feministischen Filmtheorie.

So stellt z.B. die Berliner Filmwissenschaftlerin **Gertrud Koch** die oft zitierte Frage: „Warum aber gehen Frauen ins Kino, in ein Kino, das vorwiegend Filme zeigt, in denen Frauen sich der Schaulust der Männer darbieten?“[13]. Koch erklärt den Zugang, den Frauen zum ‚Männerkino‘ haben, aus der präödipalen bisexuellen Situation, aus der sich „eine Kongruenz des Blickes von Männern und Frauen auf die Frau“ ergäbe. Sowohl die Tatsache, dass die Mutter in der frühen Kindheit für beide Geschlechter das entscheidende Liebesobjekt darstelle, als auch der kindliche Glaube, das Geschlecht beliebig wechseln zu können, führt Koch als Voraussetzung dafür an, „dass nicht nur Männer, sondern auch Frauen eine infantile Schaulust aktivieren können, die sich auf Frauen bezieht und nicht auf gegengeschlechtliche Objekte.“[14]

Auch **Mulvey** selbst setzt sich, wie oben bereits angedeutet, in einem späteren Aufsatz mit der ihr oft gestellten Frage nach den Frauen im Publikum auseinander. Während sich Koch in erster Linie auf den lustvollen Blick der Zuschauerin auf die weibliche Filmfigur konzentriert, gilt das Interesse Mulveys den narzisstischen Blicken der Betrachterinnen, die sich scheinbar problemlos mit dem männlichen Helden identifizierten und die damit einhergehende „Vermännlichung“ akzeptierten.[15] Diese narzisstische Identifikation verlaufe, so ihre These, jedoch nicht wirklich ohne Komplikationen. Um die Schwierigkeiten, die dabei entstehen, zu veranschaulichen, verknüpft Mulvey diese Analyse mit einer Untersuchung des bei Frauen besonders beliebten Genre ‚Melodrama‘, dem auch ihre persönliche Vorliebe gilt. Sie fokussiert dabei auf

> „films in which a woman central protagonist is shown to be unable to achieve a stable sexual identity, torn between the deep blue sea of passive feminity and the devil of regressive masculinity“.[16]

Der von Mulvey als Beispieltext gewählte Film *Duel in the Sun* (1947) zeige das Dilemma auf, mit dem sich auch die Kinozuschauerin konfrontiert sehe: Die Protagonistin Pearl steht zwischen zwei Männern. Während sie durch die Eheschließung mit Jesse den für Frauen anerkannten Weg gehe, indem sie so eine „passive Sexualität“ erlerne und eine gesellschaftlich integrierte „Dame“ werde, scheine sie in der Beziehung mit Lewt als „*tomboy*“ (‚Wildfang‘) ihre ‚männlichen Anteile‘ ausleben zu können. Den theoretischen Hintergrund für Mulveys Überlegungen stellen Freuds Ausführungen zum Thema ‚Weiblichkeit‘ und dessen Beschreibung des geschlechtsspezifisch verlaufenden ödipalen Prozesses dar. Nach Freud muss das kleine Mädchen, das sich, wie er ausführt, in der „phallischen Phase“ nur wenig vom kleinen Jungen unterscheidet, die es bis dahin bestimmende Männlichkeit überwinden um die gewünschte ‚Weiblichkeit‘ zu erlangen. Kommen bei Frauen im späteren Leben dann doch wieder ‚männliche‘ Züge zum Tragen, stellt das für Freud eine Regression dar.

Die Attraktivität der Identifikation mit männlichen Heldenfiguren resultierte, so Mulvey, aus der Möglichkeit, in die frühe ‚männliche' oder auch, wie Mulvey schreibt „aktive" Phase zu regredieren. Aus ähnlichen Gründen fühle sich Pearl von Lewt angezogen. Doch der „Macho" Lewt akzeptiere Pearl in ihrem ‚unweiblichen' Verhalten nur scheinbar. Die beiden liegen sich zwar am Ende in den Armen, allerdings erst nachdem sie sich im Duell gegenseitig tödlich verwundet haben. Die Filmfigur Pearl, so Mulvey, verdeutliche die „Traurigkeit" der männlichen Identifikation von Kinozuschauerinnen:

> „Her ‚tomboy' pleasure, her sexuality, are not fully accepted by Lewt, except in death. So, too, is the female spectator's fantasy of masculinisation at cross-purposes with itself, restless in its transvestite clothes."[17]

Gemeinsam ist den Theoretikerinnen Koch und Mulvey, dass sie die Zugangsmöglichkeit von Frauen zu herkömmlichen *mainstream*-Filmen aus der präödipalen frühkindlichen Situation erklären: Sie (und andere ähnlich argumentierende Theoretikerinnen) wurden von späteren *gender*-orientierten Filmwissenschaftlerinnen dafür kritisiert, sie damit als regressiv abzuwerten.

Mary Ann Doane[18] betont die binäre Opposition von Nähe und Distanz im Hinblick auf die BetrachterInnenposition im Film. Ausgehend von verschiedenen TheoretikerInnen wie Christian Metz, Luce Irigaray, Hélène Cixous und Sigmund Freud weist Doane darauf hin, dass ‚Weiblichkeit' mit Nähe identifiziert werde. Nach Freud fallen Sehen und Erkennen des Geschlechtsunterschiedes und seiner Bedeutung für das Mädchen zusammen, während der Junge erst auf den zweiten Blick die Kastrationsdrohung erkenne, die mit dem weiblichen Geschlecht verbunden sei. Diese Lücke zwischen dem Sichtbaren und dem Wissen erlaube es dem Mann, zum Fetischisten zu werden, d.h. Wissen und Glauben in Balance zu halten. Die Nähe der Frau zu ihrem Körper dagegen erinnere sie ständig an die Kastration und hindere sie daran, diese ‚wegzufetischisieren'. Voyeurismus, einer der Grundpfeiler der Lust im Kino, setze Distanz voraus, eine Position, welche die Frau nicht einnehmen könne, da sie ‚Bild' sei: Die Frau könne also nie ganz Subjekt sein, da Weiblichkeit als Nähe konstruiert sei. Die Bildtheorie und ihr Apparat, das Kino, produzierten eine Position für die Betrachterin, die letztlich unhaltbar sei, weil dieser die Eigenschaft der Distanz fehle, die notwenig sei, um das Bild zu lesen.[19] Die Betrachterin habe daher, wenn sie nicht die männliche Position in Bezug auf das kinematische Zeichen einnehmen wolle, nur zwei Möglichkeiten: Die des Masochismus durch Überidentifikation mit dem Bild der Frau oder die des Narzissmus, indem sie sich selbst zum Objekt des Begehrens mache.

Als Ausweg aus diesem Dilemma schlägt Doane weibliches Betrachten in Begriffen der Maskerade vor, wobei sie sich dabei auf Joan Rivières Maskeradenkonzept[20] bezieht. Weiblichkeit als Maske zu tragen, erlaube dem

weiblichen Subjekt, einen Unterschied zwischen ihm selbst und der repräsentierten Weiblichkeit herzustellen. So könne es Weiblichkeit auf Distanz halten. Die Betrachterin könne auf diese Weise mit den Identifikationen spielen, die ihr der Film anbiete, und sie zu ihrem Vergnügen und nach ihren Absichten manipulieren, ganz wie die *femme fatale* ihren Körper und ihre Weiblichkeit ‚benutze', um die männliche Struktur des Blicks zu verwirren und für ihre Ziele zu instrumentalisieren.[21] Wie genau eine Maskeradenstrategie der Betrachterin funktionieren soll, führt Doane nicht aus, obwohl sie große Hoffnungen in eine aktive weibliche Betrachterposition setzt. Anhand ihrer Ausführungen lässt sich höchstens dadurch eine Distanz zwischen Betrachterin und Frauenfigur im Film imaginieren, dass die Figur selbst so übertrieben ‚weiblich' maskiert ist, dass ihre Künstlichkeit Abstand zur Betrachterin schafft und ihr damit Raum zur Reflexion gibt.[22]

Ähnlich wie Mulvey bezieht sich auch Doane ausschließlich auf den im Film-‚Text' implizierten bzw. den von ihm konstruierten Betrachter und nicht auf die ‚reale' BetrachterIn im Kino.

Auch **Theresa de Lauretis**[23] baut auf den grundlegenden Gedanken Mulveys auf. Sie wählt ebenfalls eine semiotisch-psychoanalytische Perspektive: Bei ihr geht es um die Themen ‚Identifikation', ‚Lust' und ‚Begehren' und deren Bezug zur Betrachterin in einer männlich-zentrierten Kultur. De Lauretis fragt nach weiblicher Subjektivität nicht nur hinsichtlich der Betrachterinnenposition, sondern auch hinsichtlich der narrativen Struktur des Films. Ihr Hauptanliegen ist die Frage nach der Funktion des Begehrens im Handlungsverlauf.

Diese sei von einer ödipalen Logik, Freuds ‚ödipaler Reise', bestimmt. Steht ein männlicher Held im Mittelpunkt, führe dieser Weg meist zu seiner voll entwickelten Persönlichkeit – inklusive dem Besitz der Frau. Die Reise weiblicher Protagonistinnen führe dagegen fast immer zur Aufgabe ihres Begehrens. Diese akzeptiere die von Freud vor allem als Passivität charakterisierte ‚reife Weiblichkeit', ihre Rolle als Objekt der Begierde des Mannes.[24]

Bis zu diesem Punkt folgt de Lauretis Mulveys Theorie. Sie kritisiert jedoch deren Erklärung der Lust an der kinematischen Identifikation als zu kurz gegriffen: Weder könne die Identifikation mit dem ‚Blick' einfach mit der Übernahme der männlichen Position, noch die Identifikation mit dem ‚Bild' mit der weiblichen Position gleichgesetzt werden. Denn sowohl Narration als auch Identifikation seien nichts Statisches, sondern involvierten Bewegung; und Subjektivität sei keine fixe Einheit, sondern ein anhaltender Prozess von Selbstproduktion. Die Narration, so legt sie dar, sei zwar ein Weg Subjektivität zu produzieren, da aber die narrativen Strukturen durch das ödipale Begehren definiert seien, wirkten sie (analog zur sozio-politischen Ökonomie – oder auch Macht –, der männlichen Kontrolle über Frauen) indem sie den sexuellen Ursprung von Subjektivität

betonten. Die Funktion des Narrativen, Differenzen zu konstruieren, beschränke sich nicht auf deren Inhalt, sondern beträfe auch deren Struktur, so z.B. die Verteilung von Rollen und damit von Macht und Positionen. Ein wesentliches Ziel der Narration sei es, Frauen zu Weiblichkeit zu ‚verführen'. Dies werde dadurch gewährleistet, dass sich Frauen im Kino doppelt identifizierten: mit dem agierenden, begehrenden Subjekt und dem passiven, begehrten Objekt. Sie identifizierten sich also *gleichzeitig mit beiden Positionen*.[25] Diese Verführung von Frauen zur ‚Weiblichkeit' durch das *mainstream*-Kino, bedeute aber nicht, dass sie keine anderen Filme und Deutungen produzieren könnten, um dort ihr Begehren jenseits der ödipalen Geschichte zu artikulieren.

De Lauretis' feministische Semiotik gibt Einblick in die Art und Weise wie narrative Strukturen Subjektivität konstruieren und repräsentieren und zeigt mögliche Veränderungen dieser Strukturen auf.[26]

Kaja Silverman fragt in ihrem Buch *The Acoustic Mirror*[27] innerhalb des psychoanalytischen Diskurses nach dem weiblichen Begehren. Dabei verschiebt sie ihren Fokus vom Blick auf die Stimme. Der Lacan'schen Psychoanalyse folgend geht Silverman davon aus, dass jedes Subjekt vom Mangel oder durch die symbolische Kastration strukturiert ist, und zwar sowohl das männliche als auch das weibliche Subjekt. Das *mainstream*-Kino transferiere allerdings dieses Gefühl von Verlust und Machtlosigkeit über die Narration auf die Frau und bestrafe sie dafür. Das weibliche Subjekt müsse also die Bürde der Kastration tragen, um dem männlichen Subjekt die Illusion von Ganz- und Einheit zu verschaffen. Sie werde so zum Spiegel für das Gefühl des Mangels des männlichen Subjekts. Dieses ‚Kastrationsschauspiel' werde nicht nur mittels des Blicks, sondern auch durch den akustischen Apparat in Szene gesetzt. Während im Kino häufig eine körperlose männliche Stimme (aus dem Off) zum Einsatz komme, bleibe die weibliche Stimme auf das Reich des Körpers verwiesen, wodurch sie außerhalb des Diskurses angesiedelt sei.[28] Daher habe die weibliche Stimme auch keine signifikante Position in der Sprache, in Bedeutung oder Macht, sondern sei im Gegenteil reduziert auf Schreie, Gebrabbel oder Sprachlosigkeit.

Einen anderen Aspekt stellt Silvermans Neuinterpretation der Freud'schen Darstellung der psychologischen Entwicklung des kleinen Mädchens dar: Sie unterstreicht die wichtige Rolle der Mutter in der frühen Kindheit. Beim Eintritt in die Sprache gehe die Einheit zwischen Mutter und Tochter zwar verloren, dafür beginne das Kind aber die Mutter zu begehren. Silverman nennt dies den „negativen Ödipuskomplex", der dem „positiven", dem ‚klassischen' vorausgeht. Die gewonnene Distanz zur Mutter stelle die Voraussetzung dafür dar, sie als erotisches Objekt besetzen zu können. Anders als z.B. Mulvey oder Koch stellt Silverman also das auf die Mutter gerichtete Begehren von Frauen nicht als präödipal und damit tendenziell regressiv oder unreif, sondern als

ödipal dar. Sie siedelt dieses weibliche Begehren damit innerhalb der symbolischen Ordnung und innerhalb der Sprache an. Entscheidend ist dabei, dass sich laut Silverman innerhalb der Mutter-Tochter-Beziehung Identifikation und Begehren nicht gegenseitig ausschließen. Im „negativen Ödipuskomplex" identifiziere sich das Mädchen mit der Mutter und begehre sie gleichzeitig. In diesem Stadium erlange das Mädchen seine Identität, indem es das Mutter-Imago inkorporiere; es wolle sowohl die Mutter besitzen als auch diese sein.

Nach der Kastrationskrise trete das Mädchen dann zwar in den „positiven Ödipuskomplex" ein und lerne ihren Vater zu begehren. Für den Rest ihres Lebens ist das Mädchen (und später die Frau) dann, nach Silverman, jedoch zwischen dem Begehren des Vaters und dem Begehren der Mutter hin- und hergerissen, zwei miteinander unvereinbaren Richtungen. Die erotische Besetzung der Mutter bewertet Silverman als subversives, politisches Potential, als eine wertvolle libidinöse Ressource für ein homosexuell-mütterlich Phantasmatisches.

Ann Kaplan[29] stellt sich (anknüpfend an Mulvey) die Frage, ob der Blick wirklich männlich sei. Ausgehend von Mulveys Kino-Szenario und dessen ödipaler Struktur fragt Kaplan nach dem weiblichen Begehren und nach weiblicher Subjektivität, sowie nach einem Ausweg aus einer Welt überdeterminierter, phallozentrischer Zeichen.[30] Dass ausgerechnet das Hollywoodkino von Feministinnen so häufig analysiert worden sei, das feministische Avantgarde-Kino dagegen vergleichsweise wenig Beachtung fände, hänge vermutlich damit zusammen, dass Ersteres letztlich mehr Vergnügen bereite.[31] Die damit verbundenen Implikationen – dass Frauen offenbar Vergnügen an der Identifikation mit ihrer eigenen Objektivierung empfinden – seien jedoch bisher nahezu unbeachtet geblieben.

Die Psychoanalyse hält Kaplan – trotz der aus ihrer Sicht berechtigten Kritik, diese habe an der Frauenunterdrückung entscheidenden Anteil – für das geeignete feministische Handwerkszeug, um die Nähe von Film und Traum als Ort des Unbewussten im kapitalistisch organisierten Patriarchat in die Untersuchung mit einzubeziehen, die Zusammenhänge der Unterdrückung von Frauen zu verstehen und schließlich nach Lücken und Rissen zu suchen, um diese Situation zu verändern.[32]

Um die Frage nach der Lust von Frauen an ihrem eigenen Objekt-Status zu klären, zieht Kaplan u.a. Nancy Fridays[33] Erkenntnisse im Bereich der Frauenfantasien zu Rate und konstatiert, dass das Muster Dominanz-Unterordnung offenbar zum festen Rüstzeug sexuellen ‚Antörnens' gehört. Frauen imaginierten sich als passive Adressatinnen männlichen Begehrens oder als Beobachterinnen von Frauen, die sich Männern passiv hingäben. Selbst Lesben sähen sich entweder in Positionen, in denen sie eine Frau dominierten oder sich ihr unterwürfen.[34] Im Gegensatz zu sexuellen Männer-Fantasien, die dem

Mann häufig eine lenkende Funktion beimäßen und ihn somit in vollem Besitze seines Begehrens sowie der Frau zeigten, besäßen Frauen nicht einmal als Zuschauerinnen ihr eigenes Begehren:

> „The difference between this male voyeurism and the previous female form is striking: the women do not own the desire, even when they watch; their watching is to place responsibility for sexuality at yet one more remove, to distance themselves from sex; the man, on the other hand, owns the desire and the woman, and gets pleasure from exchanging the woman, as in Lévi-Strauss' kinship system."[35]

Diese Befunde führen Kaplan zu der Frage, ob sich Frauen somit in eine männlichen Position begeben, wenn sie die dominante Position einnehmen. Sie betont, dass die westliche Kultur klaren Geschlechterdifferenzen verpflichtet sei, die sich um einen komplexen Blick-Apparat drehten, und dass Dominanz-Unterordnungsmuster dabei eine große Rolle spielten. Diese Struktur privilegiere das ‚Männliche' durch die Mechanismen von Voyeurismus und Fetischismus, die männliche Operatoren seien, denn das männliche Begehren transportiere Macht und Aktion, was das weibliche normalerweise nicht tue. Frauen können aber, nach Kaplan, inzwischen auch die ‚männliche Position' besetzen, wenn Männer dafür die ‚weibliche Position' einnehmen und die Struktur damit insgesamt intakt bleibt. Daraus folgert Kaplan: „Der Blick ist nicht notwendigerweise (buchstäblich) männlich, aber *den Blick zu besitzen und zu aktivieren* bedeutet angesichts unserer Sprache und Struktur des Unbewussten, *in der männlichen Position zu sein*."[36] (Übers. und Hervorhebung A.I.)

Da durch diese Umkehrung der Positionen nichts gewonnen sei, müsse auf andere Weise versucht werden, Widerstand gegen die patriarchale Dominanz zu leisten. In der bisher nur romantisierten und idealisierten, ansonsten aber unterbelichtet gebliebenen Mutterschaft sieht Kaplan den Ort, von dem aus eine Neuformulierung der Position von Frauen vorgenommen werden könne, und zwar in Bezug auf den ersten Blickaustausch zwischen Mutter und Kind, der ein gegenseitiger Blick und kein unterwerfender zwischen Subjekt und Objekt sei. Kaplan sieht die Chance, auf der Basis dieser Gegenseitigkeit des Blickes zu einer Transzendenz von Polarität überhaupt zu kommen.[37]

Kaplans Ausführungen werfen die generelle Frage auf, ob es tatsächlich kein Begehren auf Augenhöhe geben kann, bei dem aktive Frauen (Betrachterinnen) aktive Männer- oder Frauengestalten auf der Leinwand begehren. Ist Begehren also prinzipiell nur von einer aktiven Position aus denkbar und immer nur auf ein passives Objekt bezogen?

Kritik an der dominierenden psychoanalytischen und semiotischen feministischen Filmtheorie

Kritik am Konzept eines einheitlichen ‚weiblichen' Subjekts

Sowohl von lesbischen und schwarzen Feministinnen als auch von postkolonialen Theoretikerinnen wird Kritik an der vorherrschenden psychoanalytisch dominierten Filmtheorie geäußert. Der zentrale Kritikpunkt ist dabei die Tendenz, Kategorien wie ‚Mann' und ‚Frau', ‚Weiblichkeit' und ‚Männlichkeit' zu generalisieren und damit de facto auch zu essentialisieren. Indem das weibliche Subjekt nur innerhalb der Zwangsjacke des sexuellen Unterschieds wahrgenommen werde, sei es unmöglich, weibliches Begehren und weibliche Genussfähigkeit konzeptuell neu zu fassen. Die Kritikerinnen machen die ausschließliche Fokussierung auf geschlechtliche Unterschiede innerhalb des psychoanalytischen Interpretationsansatzes für die Vernachlässigung anderer Unterschiede wie Klasse, Rasse, Alter und sexuelle Präferenz verantwortlich.

Die **lesbischen** Filmstudien beanstanden an der hegemonialen feministischen Filmkritik, dass diese Repräsentation nicht außerhalb der Heterosexualität denken könne. Durch diese unreflektierte Unterwerfung unter das System der Zwangsheterosexualität werde – trotz des steigenden Interesses an der Betrachterin – das homoerotische Vergnügen, das auch heterosexuelle Zuschauerinnen empfinden, ignoriert, ganz zu Schweigen vom Erleben homosexueller Kinogängerinnen.[38]

Jane Gaines[39] ist eine der ersten Theoretikerinnen, die das Ausblenden von **‚Rasse'** aus auf der Psychoanalyse und ihrem Konzept des geschlechtlichen Unterschieds basierenden Filmtheorien kritisiert. Aus universalisierenden Theorien der Repräsentation von Frauen seien schwarze Frauen bislang ausgeschlossen geblieben, was auch Implikationen für die Dämonisierung schwarzer Frauen und ihrer Sexualität nach sich ziehe. Durch eine historische Analyse, so Gaines, können die Überschneidung von *gender* mit ‚Rasse' und ‚Klasse' sichtbar gemacht werden.

Die Thematisierung der Kategorie ‚Rasse' problematisiere zudem das Paradigma des ‚männlichen Blicks', der das weibliche ‚Bild' in Besitz nähme: Der ‚männliche Blick' auf die Frau sei nämlich dem weißen Mann vorbehalten, dem schwarzen jedoch verboten. Rassenhierarchien hätten also auch einen Einfluss auf die Art zu blicken und diese von der ‚Rasse' beeinflussten Blickstrukturen schlügen sich immer auch in Form von Stereotypen auf die Narrationsstrukturen nieder. Diese Einsprüche seitens des *black feminism* zeigen, dass Kontextualisierung und Historisierung von sexueller Differenz notwenig ist, damit eine Theorie nicht zu monolithisch bleibt.

Cultural studies

Die Filmtheorien, die im Rahmen der *cultural studies* entstanden sind, kritisieren ähnlich wie die Theorien der *lesbian* und der *black studies*, dass der psychoanalytische Ansatz zu einem universalistischen, reduktionistischen Zugang zur Subjektivität geführt habe, indem er die Differenzen *zwischen* Frauen, so z.B. die Aspekte ‚Klasse', ‚Rasse', sexuelle Orientierung und auch die Generationenzugehörigkeit unterschlagen habe. Auch die *cultural studies* monieren die fehlende Berücksichtigung des sozio-historischen Kontextes der BetrachterInnen zum Zeitpunkt des Betrachtens. Vor einem soziologischen Hintergrund analysieren sie das Medium Film auf verschiedenen Ebenen: auf der Ebene von Produktion und Ökonomie, der Ebene der Textanalyse und der Ebene der Filmrezeption. Nicht nur in ihrem Anliegen Differenzen und Andersheit zu denken, sind die *cultural studies* eng mit Frauenstudien und *gender studies*, *black studies* und *lesbian studies* verknüpft.

Christine Gledhill[40] arbeitet heraus, dass Bedeutung niemals genau festgelegt sei und auch nicht passiv aufgenommen werde. Vielmehr entstehe Bedeutung aus einem Kampf oder aus einer Art ‚Verhandlung' (*„negotiations"*) zwischen konkurrierenden Referenzrahmen, zwischen Motivation und Erfahrung. Dieses Zusammenspiel könne auf der Institutions-, der Text- und der Zuschauerebene analysiert werden. Gledhill ist besonders daran interessiert, wie weibliche und männliche Stimmen um die Bedeutung des Symbols ‚Frau' kämpfen. Wenn ‚Frau' ein Zeichen sei, so sei es keines mit einer festen Bedeutung, vielmehr befänden sich verschiedene soziale Gruppen darüber im Wettstreit. Der Text sei also Ausgangspunkt für ‚Verhandlungen' und die BetrachterInnen könnten die Identifikationsangebote so nutzen, dass sie ihr eigenes Verständnis von Identität konstruieren und festigen könnten. Gledhill sieht es als die Aufgabe feministischer Filmkritik an, herauszuarbeiten, welche unterschiedlichen Lesarten ein Text ermögliche. Die Kritik müsse sich dabei keineswegs ‚neutral' verhalten, sondern stelle einen bewussten Eingriff in die **Bedeutungs-Verhandlungen** von weiblicher bzw. feministischer Seite dar.

Jackie Stacey[41] begibt sich auf die Suche nach einem Modell, um die Kluft zwischen psychoanalytischer Theorie und empirischer Rezeptionsforschung, zwischen Theorien unbewusster Identifikationsprozesse und Modellen kultureller Verhandlungen zu überbrücken. Sie versucht das Identifikationskonzept neu zu denken, das im Anschluss an Mulvey meist in Begriffen unbewusster Prozesse theoretisiert und über Textanalyse untersucht wurde. Sie berücksichtigt dabei sowohl „Identifikationsfantasien"[42], die mit Identifikationsprozessen der KinozuschauerInnen zu tun haben und vor allem fantasierte Verhandlungen mit Grenzen zwischen dem Selbst und dem Ideal beinhalten, als auch „Iden-

tifikationspraktiken“[43], die das tägliche Leben der ZuschauerInnen betreffen wie z.B. die aktive Verwendung von Star-Images zur Veränderung des eigenen Identitätsverständnisses. Ihr **Identifikationskonzept** ist dabei durch einen aktiven Verhandlungsprozess charakterisiert, bestätigt oder fixiert also nicht einfach bestehende Geschlechtsidentitäten, wie dies die psychoanalytische Theorie suggerieren könnte, sondern kann auch Veränderungsprozesse und die Produktion neuer partieller Identifikationen enthalten.

Kognitiver Ansatz

Andrea B. Braidt[44] schlägt ein **kognitiv orientiertes Konzept** vor, weil ihr die psychoanalytisch konzipierten Erklärungsmodelle der Position der Zuschauerin als unbefriedigend erscheinen. Ihre Hauptkritikpunkte[45] sind die Vorstellung vom ‚gebannten Blick auf die Leinwand‘, die der tatsächlichen Filmrezeption meist nicht entspreche, weil viele verschiedene Rezeptionssituationen denkbar seien (Fraglich ist allerdings, ob sie sich hier nicht eher auf die Fernsehrezeption bezieht). Visuelle Lust werde ausschließlich mit sexuellem Begehren beschrieben, wodurch die Objekte homogenisiert und emotionale Reaktionen nicht berücksichtigt würden. Außerdem würden bei der Definition von Geschlecht über den Besitz oder den Nicht-Besitz des Phallus eine rigide zweipolare Geschlechtlichkeit installiert, die Weiblichkeit *ex negativo* fasse. Ihr eigenes neues, an kognitiven Prozessen orientiertes Konzept berücksichtige sowohl die Verschiedenartigkeit der Rezeptionssituationen als auch die der RezipientInnen, denn sie trage der Tatsache Rechnung, dass Perzeption mithilfe kognitiver Schemata vonstatten ginge, die mit der Erfahrungswirklichkeit der Personen zusammenhinge. RezipientInnen organisierten nämlich das visuelle Angebot mithilfe ihrer eigenen kognitiven Schemata und kämen dadurch in den Genuss unterschiedlicher visueller ‚Lüste‘.[46] Ein besonderer Vorzug ihres Konzepts sei die Offenheit der Kategorie Geschlecht, die nicht mehr als binäre Opposition festgeschrieben sei, sondern in welche die jeweiligen Erfahrungen der RezipientInnen einfließen könnten (Geschlecht wird im Sinne eines Erfahrungszusammenhangs konzipiert). Nach Braidts eigener Vorstellung ermöglicht ihr Paradigma der „aktiven Zuseherin“ eine Befreiung von der Vorstellung einer unbewusst angenommenen Identifikation mit dem Blick und eine Nutzung eigenen Wissens, eigener Wertvorstellungen und Informationen bei der Filmrezeption. Braidt knüpft hier – ohne dies explizit kenntlich zu machen – an die Debatten der medienwissenschaftlichen Filmanalyse der 1990er Jahre an. Diese schreiben unter dem Einfluss konstruktivistischer (wie auch dekonstruktivistischer) Theorien die bereits in den sechziger Jahren entstandenen nutzerorientierten Ansätze weiter. Ausschlaggebend ist dabei die Fokussierung des Blicks auf die kognitiven Prozesse der RezipientInnen, für

die die Bilder etc. des Films ein pertubierendes (nicht aber determinierendes) Agens darstellen, dessen Prozessieren von den bisherigen Vorerfahrungen (die u.a. als kognitive Scripts beschrieben werden) abhängig ist.[47]

Screening Gender – Gender Screening

Die Aufsätze dieses Bandes der *Freiburger FrauenStudien* mit dem Titel *Screening Gender* analysieren Filme zwischen *mainstream* und *Arthouse* bis hin zum Videoclip. Der doppeldeutige Ausdruck ‚*Screening Gender*' spielt einerseits darauf an, dass Geschlechterkonstruktionen auf die gleißende Leinwand gebracht werden, zum anderen aber auch auf die Durchleuchtung von Geschlechterkonstruktionen im Film. Während die vorgestellten wegweisenden feministischen Filmtheorien fast durchgängig ausgehend von der Analyse von Hollywoodfilmen der vierziger und fünfziger Jahre entwickelt wurden, beziehen sich die hier veröffentlichten Aufsätze schwerpunktmäßig auf neuere Produktionen. Insbesondere die besprochenen Filme, die das Thema Homosexualität und Homoerotik verhandeln, bieten neue Entwürfe von Geschlecht an. Das Blickparadigma stellt dabei für fast alle AutorInnen einen wichtigen Bezugspunkt dar. Die Fragestellungen aber ändern sich – im Sinne einer Entwicklung von der (feministischen) Frauenforschung hin zu den *gender* und den *queer studies*.

***

Die Freiburger Filmwissenschaftlerin **Franziska Haller** sieht in der Protagonistin Megan Turner (gespielt von Jamie Lee Curtis) aus Kathrin Bigelows ***Blue Steel*** (1990), entgegen der zunächst nahe liegenden Leseweise, keineswegs die von feministischen Kritikerinnen oft geforderte emanzipierte weibliche Identifikationsfigur. Überzeugend arbeitet Haller heraus, dass Bigelow weit davon entfernt ist, eine „ideale Actionheldin für ein Publikum (...), das die sexistischen und patriarchalischen Grundzüge des Genres satt hat" zu entwerfen. Bigelow parodiere mit *Blue Steel* stattdessen vielmehr das Heldenklischee des Actionfilms.

Bereits vor dem eigentlichen Vorspann (in einer Szene, in der die Polizistenschülerin Megan Turner durch eine praktische Prüfung fällt) stelle Bigelow „die Figur des rettenden Actionhelden zur Diskussion". Haller liest den Kommentar des Prüfers als „Mahnung und Vorhersage zugleich": „Sie haben den Mann umgebracht, aber sie sind auch tot, Turner".

Bigelow motiviere Megan Turners scheiterndes Heldentum vor allem durch deren „standardisierte[s] Heldenbild", „ihre[] Naivität [, mit der sie das] unreflektierte Bild der Medien über die ‚harten Bullen' der amerikanischen Groß-

städte verinnerlicht hat“ und Turners „ambivalente Identifikation“ mit diesem Bild. Darüber hinaus kritisiere Bigelow aber durch Megan Turners Scheitern auf einer Art Metaebene die ‚feministischen‘ ebenso wie die Genre-Erwartungen des Publikums, „das von dem Anblick ästhetischer Gewalt fasziniert seine[] Held[In] dazu verpflichtet, immer neue Gewalttaten zu verüben“.

Anklänge an die theoretischen Reflektionen Mulveys finden sich bereits in Hallers Beschreibung der Inszenierung von Turners Pistole als „fetischiertes, fragmentiertes Blickobjekt“, das „[d]urch diese Darstellung (...) den gleichen Platz ein[nehme], den das narrative Kino der Frau als inszeniertes Objekt des männlichen Blicks zukommen lässt.“ Am deutlichsten ist Hallers Bezugnahme auf das ‚anglo-amerikanische Blickparadigma‘ allerdings in ihrer These, Bigelow thematisiere in *Blue Steel* die Funktionsweisen des voyeuristischen Zuschauerblicks: Megan Turners Kontrahent Eugene, so Haller, entspreche „de[m] Zuschauer, d[em] personifizierte[n] Publikum (...): Eugenes Morde sollen nur eines bezwecken: Megan zum Handeln zu zwingen. Ihr die Waffe in die Hand zu geben, damit wir sehen können, wie sie schießt.“ Durch die Figur ‚Eugene‘, der in einer faszinierenden Szene, selber (wie das Kinopublikum) im Dunkeln sitzend, die mit einer Pistole bewaffnete Megan in einem hellen Türausschnitt beobachtet, der an die erleuchtete Kinoleinwand denken lässt, reflektiere Bigelow, so Haller, die dem Zuschauerblick innewohnenden Machtstrukturen. Bigelow lasse ihre Heldin jedoch nicht aus diesen ausbrechen. Gegen ihren eigenen Willen werde Megan vielmehr zur Kämpferin, „die in ihren Handlungen dem Willen ihres innerdiegetischen, sowie ihres extradiegetischen Publikums Folge leiste“ und daran letztendlich (als Figur) zugrunde geht. Fragen lässt sich allerdings, warum Bigelow, zur Dekonstruktion eines sicherlich problematischen Heldenideals, ausgerechnet eine eigentlich sympathische und als befreiend und wohltuend anders erlebte starke Frau verwendet, eine Frage, der Haller nicht weiter nachgeht.

Elisabeth Bronfen greift Drucilla Cornells Überlegungen zur „Befreiung des weiblichen Imaginären“ auf, die in deren Auseinandersetzung mit dem Phänomen ‚Pornografie‘ eine entscheidende Rolle spielt. Pornografie wird für Cornell letztlich vor allem durch die Hegemonie der von Männern stammenden Fantasien im (trotzdem) vermeintlich geschlechtsneutralen kulturellen Imaginären problematisch. Wirksamer als eine juristische Beschränkung der von Männern geprägten Fantasien erscheint Cornell eine Sprengung der bisher männerdominierten Pornografie von innen.

Bronfen fragt nun anhand der Musikvideos **„Justify my love“** und **„Express yourself“** von Madonna, der Skandalfilme ***Baise-moi*** (Virginie Despentes und Coralie Trinh Thi), ***Romance*** (Catherine Breillat) und ***American Psycho*** (Mary Harron) nach den Möglichkeiten mittels sexuell expliziter Darstellungen den imaginären Bereich weiblicher Subjektivität auszuloten, zu erweitern oder

auch: zu erforschen. „Was passiert“, so Bronfen „wenn Filmemacherinnen in diesen [insbesondere den pornografischen, M.P.] Bilddiskurs eingreifen, sich traditionelle Visualisierungen vom erotischen Körper aneignen und neu aushandeln (...)?“. Madonna (aber auch den anderen aufgeführten Regisseurinnen) gelinge es, so Bronfen, „Bilder aufzubrechen, parodistisch umzukodieren, neu zusammenzusetzen, um diese Codes durch ein eigenwilliges Aneignen und Neuartikulieren zu verunsichern, gleichwohl aber nicht ganz zu tilgen“.

In einem Interview zu ihrem umstrittenen Musikvideo „Justify my love“ äußerte Madonna den programmatischen Satz „I’m in charge of my fantasies.“, der in Bronfens Argumentation eine zentrale Rolle einnimmt. Bezeichnenderweise betont Madonna in jenem Interview, dass die ZuschauerInnen ihres Videos, sie gut genug kennen würden, um zu wissen, dass sie dessen Szenerie maßgeblich selbst gestaltet habe. Für Bronfens (und auch Madonnas) Argumentation spielt damit nicht nur die so genannte ‚Intention der AutorIn‘ – entgegen der aktuell dominierenden geisteswissenschaftlichen Theorien – eine ganz wichtige Rolle. Entscheidend ist es darüber hinaus, dass die RezipientInnen auch die notwendigen Informationen über die jeweilige Autorin (oder auch den Autor) besitzen.

Auch den RezipientInnen spricht Bronfen eine aktive und selbstbestimmte Rolle zu: Sie „beharrt“ – so kommentiert sie es selber – auf der Möglichkeit der „überkreuzten Identifikation“. „[D]iese[s] schillernde Identifikationsangebot“, so vermutet sie, würden manche verleugnen, da es „möglicherweise ... viel beunruhigender [sei], sich die eigene Identifikation mit dem Unterdrückenden einzugestehen, als mit dem, der unterdrückt wird.“ Bronfens Aufsatz stellt ein regelrechtes Plädoyer für ein mündiges (weibliches) Publikum dar. Sie schreibt ihm die Kompetenz zu, selber zu entscheiden, mit welchen Figuren es sich identifizieren wolle.

Auf der Ebene der Figuren im Film thematisiert Bronfen ebenfalls – in einer Art Exkurs – Frauen, die ihre eigenen Fantasieszenarien entwerfen. Sie findet diese in der Gestalt der für den ***neo-noir*** typischen ‚neuen‘ *femme fatale*: Diese erscheine hier nicht mehr als zwar Unheil bringendes aber letztlich nicht eigenverantwortliches Opfer einer tragischen Liebe, sondern als „Spielleiterin“ und werde zudem, gegen Ende des Filmes (anders als im vom Mulvey thematisierten *film noir*) nicht mehr „bestraft“.

Die Züricher Anglistin nimmt jedoch auch noch etwas expliziter auf das anglo-amerikanische Blickparadigma Bezug, zunächst bei der Analyse einer Szene aus *Baise-moi*, die sie als eine der überzeugendsten dieses Filmes bewertet. Es handelt sich dabei um die Situation, „in der die beiden Frauen in einem Hotelzimmer, spärlich bekleidet, miteinander tanzen.“ Obwohl sie sich ähnlich wie z.B. in einer Peep-Show oder dem *soft-porn* bewegten, unterscheidet sich diese Szene – laut Bronfen – davon jedoch grundlegend, da die hier gezeig-

ten Frauen „für- und miteinander“ tanzten und nicht für einen männlichen Zuschauer.

Abschließend untersucht Bronfen ein zweites Video („Express yourself“) von Madonna und fokussiert dabei sehr stark auf die Blickpositionen, mit denen Madonna hier regelrecht zu spielen scheint.

Die in Trier lehrende Literaturwissenschaftlerin **Franziska Schössler** und die Freiburger Politikwissenschaftlerin **Ingeborg Villinger** analysieren Ridley Scotts Hollywoodfilm ***Gladiator*** aus zwei verschiedenen, sich ergänzenden Perspektiven: der politikwissenschaftlich-rezeptionsästhetischen und der literaturwissenschaftlich-dekonstruktivistischen Sicht.

Villinger parallelisiert die Geschichte um die Rettung des römischen Imperiums und das binär, ja sogar genderisiert organisierte Kontrastpaar der Protagonisten Maximus (männlich/gut) und Commodus (weibisch/böse) mit Machiavellis Entwurf zur Staatsräson und arbeitet anhand dieses politischen Modells die vom Film transportierte Botschaft heraus: Ein Plädoyer für den „selbstlose[n] Einsatz für die Gemeinschaft zur Sicherung des Imperiums, motiviert im Zeichen der Familie und nicht zuletzt im Zeichen einer christologisch organisierten Religion“. Damit feiere der *blockbuster* auf der Makroebene zwei „amerikanische Erzählungen“, nämlich das erfolgreiche Imperium und den kommunitaristischen Opfer-Gedanken zur Sicherung dieses Imperiums, deren aktuellen politischen Bezug die Autorin überzeugend herausstellt.

Schössler widmet sich dagegen der Mikrostruktur des Filmtextes, wobei sie eindrucksvoll zeigt, dass die „kommunitäre Kerneinheit Familie“ und das „abwesende Weibliche“ Movens für die kulturellen Akte und Aktivitäten der Männer sind. Der *mainstream*-Film mache damit „Aussagen über die Identitätskonzepte von Männlichkeit“. So verdeutlicht sie an mehreren Beispielen, wie der Film das reale Weibliche in seine repräsentativ-phantasmagorische Gestalt überführt und wie dieses Zeichen für die Abwesenheit seines Referenten das Handeln des Helden in Gang hält. Im Zentrum männlicher Subjektwerdung stehe somit, psychoanalytisch gesprochen, eine Mangelerfahrung, die der Film zusammen mit den dadurch ausgelösten männlichen Fantasiekonstruktionen mittels avancierter Filmtechnik als Konstruktionen sichtbar mache. Die für die Geschichte entscheidenden Aktivitäten finden schließlich in der Arena statt, wo der Gladiator Maximus zunächst der genderisierten, voyeuristischen Blickordnung ausgeliefert und, nach Laura Mulvey, in eine weibliche, fetischisierte Rolle gedrängt werde, die mit dem Verlust seiner Subjektposition einhergehe. Dieser Entmächtigung des Helden in der Arena, einer Parallele zur Entmächtigung durch die Mutter qua Geburt, folge im *Gladiator* die Ermächtigung, der Sieg des Maximus und die damit verbundene Neuschöpfung des Römischen Reiches. Auf diese Weise werden, wie Schössler einleuchtend darlegt, „weibliche und männliche Schöpfungsakte gegeneinander ausgespielt“. Für

das entsprechend gebildete Publikum macht der Film demnach seine identitätsbildenden Konstruktionsmechanismen sichtbar, für den Rest entwirft er überzeugende Bilder zur effektiven Kommunikation seiner *gender*-basierten, politischen Aussage.

Anthony Minghellas ***The Talented Mr. Ripley***, ist, wie **Claudia Liebrand** ausführt, nicht einfach eine Verfilmung des gleichnamigen Romans von Patricia Highsmith, sondern stattdessen ein Remake von René Cléments Literaturverfilmung *Plein Soleil*. Während es sich bei Cléments Ripley-Version, so die mittlerweile an der Universität Köln lehrende Literatur- und Filmwissenschaftlerin, um einen Thriller handele, ordnet sie die Ausführung Minghellas als „ein sehr genau historisch situiertes Seelendrama" ein, vor allem aber als *gay's film*, den sie „aus der Perspektive von *Gender*-Topografien und *Gender*-Ikonografien" untersucht. Sie folgt dabei ihrer „Ausgangshypothese, dass *Gender*, dass Geschlechtertexte in Filmen nicht nur den Plot, sondern das gesamte Repräsentationssystem organisieren". Die (misslingende) „homosexuelle Initiationsgeschichte", als die Liebrand den Film liest, stellt dabei eher einen Subtext dar, auf den in erster Linie eine Vielzahl von „Ikonen" oder auch Chiffren verweisen, die Liebrand herausarbeitet. So ist es, wie Liebrand deutlich macht, bezeichnend, dass sich der Titelheld entgegen dem klassischen Aufruf ‚Go west!', dem insbesondere zahlreiche amerikanische (Western-)Helden folgen, auf den Weg gen Osten und letztlich nach Griechenland, dem Land der antiken Homosexualität, aufmacht. Auf der ikonografischen Ebene arbeitet Liebrand eine Parallelisierung von Ripley mit der antiken Hermesfigur heraus, die ihrerseits „seit Viscontis [Verfilmung des, M.P.] *Tod in Venedig* ... homosexuell konnotiert" sei. Ein weiteres klassisches auf Homosexualität verweisendes Motiv, das Liebrand hervorhebt, ist daneben die Vampirthematik.

Auch Liebrand nimmt auf das anglo-amerikanische Blickparadigma Bezug: So analysiert sie, dass Tom, der zunächst überwiegend als derjenige, der schaut, dargestellt wird (allerdings in erster Linie auf einen Mann), in seiner Begegnung mit Dickie (seinem ursprünglichen Blickobjekt) später selber zum Angeschauten wird. „Wer – in ‚blicktechnischer' Hinsicht –", so Liebrand, „im Verhältnis Tom-Dickie ‚als Mann', wer ‚als Frau' positioniert wird, bleibt ... unklar."

In seinem von psychoanalytischen Theorien geprägten Beitrag untersucht der Freiburger Literaturwissenschaftler **Joachim Pfeiffer**, wie Filme der jüngeren Gegenwart homosexuelle Erfahrungen vor dem Hintergrund der herrschenden heterosexuellen Kultur vermitteln. Während es Reiner Werner Fassbinder in seinem Film ***Faustrecht der Freiheit*** 1975 am Beispiel einer ungleichen schwulen Beziehung noch vor allem um Klassengegensätze gegangen sei anstatt um die „*spezifische* Unterdrückung, mit der die homosexuelle

Minderheit konfrontiert war", machten neuere Filme wie ***Lola und Bilidikid*** von Kutlug Ataman das ‚Fremdsein' in der herrschenden Kultur erfahrbar und verlegten Klassenkonflikte in die Nebenhandlung.

Der Diskriminierung von Schwulen und ihren Bemühungen um Anerkennung und Integration widmeten sich, laut Pfeiffer, die Emanzipationsfilme der sechziger und siebziger Jahre. In Frank Oz' ***In & Out***, einer parodistischen Verabschiedung des schwulen Emanzipations- und Coming-out-Films, löse das auf seiner eigenen Hochzeit gemachte feierliche Bekenntnis des Protagonisten eine solidarische Outing-Welle aus, die dem Protagonisten zu Identität und Integration in die Gesellschaft verhelfe. Da der Begriff der Identität inzwischen allerdings problematisch geworden sei, finde auch die Affirmation des schwulen Daseins im Film immer weniger statt. Stattdessen würden homosexuelle Beziehungen als Variante heterosexueller Beziehungen aufgefasst und somit die Ähnlichkeiten anstatt der Spezifik der homosexuellen Erfahrung betont. Pfeiffer bedauert, dass damit das Gefühl des Anders-Seins, mit dem sich der Homosexuelle in unserer heterosexuellen Kultur seit der Pubertät konfrontiert sähe, aus der öffentlichen Wahrnehmung getilgt sei.

Diese unassimilierbare Fremdheit des Schwulseins werde in Atamans Film *Lola und Bilidikid* mit einer weiteren ‚Fremdheit' verbunden, nämlich der des fremden Herkunftslandes, des Türken in Deutschland. *Lola und Bilidikid* macht, wie Pfeiffer überzeugend darlegt, aus einer dezentrierten Perspektive die Konstruiertheit von Kultur und Geschlecht sichtbar und insistiert auf der „Marginalitätserfahrung des Homosexuellen, indem er sie mit anderen Fremdheiten verbindet", und zwar jenseits des Multikulturalismus, „weil dieser immer noch die Begründung der Identität auf ethnisch-kultureller Basis und die Orientierung an einer Referenzkultur voraussetzt".

Im Film ***Oi!Warning*** bedrohe die präödipale „Uneindeutigkeit der Geschlechter und der kulturellen Zuordnung" in der Punkszene die Identität der Skins, die wiederum mit Körperkult und Männlichkeitsriten eine „gewaltsame Reödipalisierung" vorantrieben. Mit ***Drôle de Félix*** werde dagegen ein „Anti-Ödipus" inszeniert, der seine Suche nach dem unbekannten Vater abbricht, um sich eine neue Familie nach dem Konstruktions- statt dem Blutprinzip zu schaffen. Auch hier finde wie in *Lola und Bilidikid* eine Dezentrierung des Blicks und eine Verbindung verschiedener Fremdheiten (Schwulsein, arabische Herkunft, französische Sprache) statt. Die veränderte Blickrichtung, sozusagen als Ausweg aus Mulveys Blickparadigma, manifestiere sich besonders eindrücklich in einer Szene, wo anstatt eines männlich-voyeuristischen Kamerablicks ein weiblicher Blick von „gewaltloser Zärtlichkeit" gezeigt werde, der den nackten Männerkörper jenseits des Türspaltes nicht „beobachtet" sondern „anblickt".

Joachim Pfeiffer schätzt an den besprochenen Filmen, dass es ihnen gelungen sei, mit Hilfe einer Verbindung verschiedener Fremdheiten, die Fremdheit,

die Schwule in der Gesellschaft empfinden, nicht zu assimilieren, sondern erfahrbar zu machen. Diese Filme orientierten sich nicht an der herrschenden Kultur, sondern betrieben deren Dezentralisierung und öffneten neue Perspektiven auf „marginale" Kulturräume und die spezifischen Erfahrungen der daran Partizipierenden.

Während Liebrand sich in ihrer Filmlektüre von der Zentralperspektive löst, fordert Pfeiffer eine Dezentralisierung von den Filmen selbst.

Wie Geschlecht und Geografie benutzt werden, um Probleme der jungen Bundesrepublik nach dem Zweiten Weltkrieg zu verhandeln und zu lösen, untersucht der in den Forstwissenschaften angesiedelte Kulturwissenschaftler **Michael Flitner** exemplarisch anhand des fünfziger Jahre Kassenschlagers ***Liane, das Mädchen aus dem Urwald***. Dazu erhellt der Autor den Kontext des Films und seiner Entstehung und bettet ihn in die Ereignisse, die öffentlichen Debatten und Diskurse der fünfziger Jahre ein. So legt er dar, wie der Film beim Plot, bei den verhandelten Themen, oder über die SchauspielerInnen, den bereits bekannten Drehbuchautor und den Regisseur Anleihen bei verschiedenen Filmgenres, wie dem Tarzan-Genre, dem Heimatfilm, dem Kolonialfilm aber auch dem so genannten Halbstarkenfilm macht und damit auch bestimmte Implikationen übernimmt. Neben der Thematisierung von individuellem jugendlichem Aufbegehren und der Wiedereingliederung in die Reste von Familie werde der Einsatz von Gewalt im Film kommentiert und moralisch beurteilt, was auf eine Bejahung legitimer militärischer Gewalt hinauslaufe, ein Thema, das angesichts der Frage nach Wiederbewaffnung und NATO-Beitritt in den fünfziger Jahren hochaktuell war.

Der geografische Schauplatz, der Urwald in Afrika, in dem ein Großteil der Handlung spielt, biete, so Flitner, einen willkommenen Abstand zu den Ereignissen der jüngsten Geschichte in Deutschland und das dort vorgefundene halbwilde Mädchen Liane, an dessen Körper eine Zivilisierung vorgenommen wird, diene als Projektionsfläche und Ressource, um die Nachkriegsordnung in der neuen Bundesrepublik und ihre Werte durchzuspielen.

Die visuelle Aneignung des halb nackten Körpers der Hauptdarstellerin, der während des gesamten Filmes aus der Bemächtigungs-Perspektive, dem Mulveyschen *male gaze*, des Hauptdarstellers Thoren gesehen wird, eröffne „weitere, metaphorische Bedeutungen". So verhelfe das Medium Liane, eigentlich wörtlich nur Tarzans Transportmittel, dem Vertreter der Flakhelfergeneration Thoren zu Aufstiegschancen und sozialer Anerkennung, ja der „Bundesnackedei", wie die Bild-Zeitung Liane zutreffend betitelt habe, sei letztlich eine Metapher für die Bundesrepublik nach den Schrecken der Naziherrschaft:

> „Liane ist der Körper, in dem die junge Bundesrepublik halb widerstrebend als zivilisiertes Land entsteht, in einer europäischen Wertegemeinschaft, die von Adenauers Bananenkontingent bis zu Albert Schweitzers Vermächtnis reicht, einer neudeutschen Ordnung mit afrikanischen Ressourcen, einer männlichen Ordnung mit weiblichen Ressourcen, antiamerikanisch und doch amerikanisiert, immer noch etwas militärisch und doch in ein legitimiertes Verteidigungsbündnis eingebunden, abgelöst vom Stammbaum, aber ihn anerkennend – alles in allem vielleicht doch: ‚Prädikat: wertvoll'."

Gabriele Brandstetter, Leibniz-Preisträgerin (2003) und erste deutsche Professorin für den Bereich ‚Tanz' (an der Freien Universität Berlin), unternimmt den Versuch einer Annäherung an ***Buster's Bedroom***, den Film der Bildenden Künstlerin Rebecca Horn, die viel von ihren Performance-Objekten und geheimnisvollen Installationen in diesen Film einfließen lässt. In ihrer Besprechung wirft die Autorin Schlaglichter auf einzelne Szenen und beschreibt ihre Empfindungen angesichts ‚inszenierter Bilder' im Film. Dabei liest sie *Buster's Bedroom* als Hommage an Buster Keaton und den Film als solchen. Neben Anspielungen auf verschiedene Filmgenres thematisiert *Buster's Bedroom* nämlich, so Brandstetter, auf verschiedenen Ebenen das filmische Prinzip von Stillstand und Bewegung, das auf technischer Ebene ja in Bewegung versetzte Standbilder bedeutet.

Die Film-Handlung, in der die Protagonistin dem Leben Buster Keatons im Sanatorium „Nirvana-House" nachspürt, wo er sich einst zu einer Entziehungskur aufhielt, bilde nur „das Gerüst des Geschehens", entscheidend seien die starken Bilder und ihre Verknüpfung. Dieser energiegeladene Film einer Künstlerin, die sich in ihrem Werk immer wieder mit Masken, Fesselungen und Entfesselungen sowie Bewegung und Stillstand auseinander setzt, folge einer Traumlogik und verknüpfe die Bilder mittels eines rhythmischen Verfahrens, einer Art „gegenseitiger Mimesis und Mimikry" zwischen Menschen, Tieren und Objekten. Die „Kraft des Eros" motiviere Maskeraden und Metamorphosen, den Austausch der Beteiligten über alle Grenzen hinweg, in viel weiterem Sinne, wie Brandstetter anmerkt, als dem von Geschlechtertausch und *sex/gender* Erfahrungen. Diese Überlegungen zur Sprengung klarer Grenzen und Überschreitung von Dualismen wie Mann/Frau, Mensch/Tier, Mensch/Maschine etc. weisen auffällige Parallelen zu Donna Haraways Cyborg-Mythos auf. Mittels dieser hybriden Figur aus Mensch, Technik und tierischen Elementen, aus Wirklichkeit und Fiktion, beschreibt Haraway nämlich einen Ausweg aus den Differenzen auslöschenden Konzepten von Identität und Totalität im politischen Kampf gegen eine patriarchalisch strukturierte Lebens- und Arbeitswelt.[48] Es stellt sich allerdings die Frage, ob in Horns Traumwelt, in der Grenzen zwischen Menschen und Tieren, Menschen und Maschinen durchlässig erscheinen, wirklich auch die Grenzen zwischen den Geschlechtern verschwimmen oder ob sich nicht vielmehr die Trennlinien zwischen den

Geschlechtern als erstaunlich stabil erweisen. So wird mit der früher erfolgreichen Sportlerin Diana, die sich im Rollstuhl in völliger Bewegungslosigkeit übt, um die Lebensphilosophie ihres geliebten Doktor O'Connors zu verkörpern, beispielsweise eine anpassungsfähige, eher passive Frauenfigur gezeigt.

Anmerkungen

1 Anneke Smelik: *And the Mirror Cracked. Feminist Cinema and Film Theory*, Houndmills u. a. 1998, S. 7.
2 Molly Haskell: *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, 2. Auflage, Chicago/London 1987 (Erstveröffentlichung 1974).
3 Marjorie Rosen: *Popcorn Venus*, New York 1973.
4 Laura Mulvey: „Visual Pleasure and narrative cinema", in: *Screen*, Glasgow 1975 (16:3), S. 6-18.
5 Claudia Liebrand: „Film/Filmwissenschaft/Filmtheorie", in: Renate Kroll: *Metzler Lexikon. Gender Studies und Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar 2002, S. 108.
6 Marie-Luise Angerer: *body options: körper.spuren.medien.bilder*, 2. überarbeitete Auflage, Wien 2000, S. 47 (Erstveröffentlichung 1999).
7 Andrea B. Braidt: „Geschlechterkonstruktion im Film. Kritische Anmerkungen zum angloamerikanischen Blickparadigma", in: Sieglinde Klettenhammer; Elfriede Pöder (Hrsg.): *Das Geschlecht das sich (un)eins ist? Frauenforschung und Geschlechtergeschichte in den Kulturwissenschaften*, Innsbruck, Wien, München 1999, S. 163-173, S. 163.
8 Für die Aktualität des Blickparadigmas – nicht nur in der feministischen und *gender*-orientierten Filmwissenschaft – spricht auch der Titel des Buches von Michael Lommel/Isabel Maurer Queipo/Nanette Rißler-Pipka (Hrsg.): *Theater und Schaulust im aktuellen Film*, Bielefeld 20004. In welcher Weise sich dieser Sammelband auch auf *Gender*-Aspekte bezieht entzieht sich unserer Kenntnis, da er sich momentan noch im Druck befindet.
9 Wie auch viele andere feministische Theoretikerinnen, die sich mit Kinofilmen befassen, ist Mulveys kritische Auseinandersetzung mit der hegemonialen Bilderwelt Hollywoods mit der Hoffnung verbunden, ein ‚anderes' Kino jenseits patriarchaler Vorstellungsmuster zu schaffen. Für Mulvey, die selbst auch als Regisseurin aktiv ist, ist die skeptische Bestandsaufnahme im Kontext dieser Zielsetzung von Belang, was bei der Rezeption ihres einflussreichen Essays allerdings oft übergangen wird.
10 Laura Mulvey: „Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun*", in: *Framework* 15-16-17, Sommer 1981, in: Sue Thormham (Hrsg.): *Feminist Film Theory. A Reader*, Edinburgh 1999, S. 122-130, S. 122.
11 Ebd.
12 Ebd., S. 125.
13 In der mittlerweile ebenfalls als eine Art ‚Klassiker' geltenden Monografie *Was ich erbeute sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film*, Basel/Frankfurt/M. 1989, S. 126.
14 Ebd., S. 127.
15 Ihnen stellt Mulvey Kinozuschauerinnen gegenüber, für die das von den meisten Hollywood-Filmen angebotene Vergnügen und die Vermännlichung, die es impliziere, wenig attraktiv und denen der Zugang zu

entsprechenden Filmen darum nicht möglich sei, auf die sie im Folgenden dann nicht weiter eingeht.

16 Laura Mulvey: „Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun*", in: *Framework* 15-16-17, Sommer 1981, in: Sue Thormham (Hrsg.): *Feminist Film Theory. A Reader*, Edinburgh 1999, S. 122-130, S. 123.

17 Ebd., S.129.

18 Mary Ann Doane: „Film and the Masquerade", in: Thornham, Sue (Hrsg.): *Feminist Film Theory. A Reader*, Edinburgh 1999, S. 131-145. (Erstveröffentlichung in *Screen*, 23, 1982).

19 Vgl. ebd., S. 143.

20 Joan Rivière: „Womanliness as a Masquerade", in: Victor Burgin/James Donald/Cora Kaplan (Hrsg.): *Formations of Fantas,* London 1986, S. 35-44 (Erstveröffentlichung in *The International Journal of Psychoanalysis* (*IJPA*), 10, 1929). Rivière versteht Maskerade nicht nur als eine häufig von Frauen übernommene Strategie, sondern sieht sie als eine der Weiblichkeit selbst inhärente Qualität. „The reader may now ask how I define womanliness or where I draw the line between genuine womanliness and the ‚masquerade'. My suggestion is not, however, that there is any such difference; whether radical or superficial, they are the same thing." (Ebd. S. 38).

21 Vgl. Mary Ann Doane: „Film and the Masquerade", in: Thornham, Sue (Hrsg.): *Feminist Film Theory. A Reader*, Edinburgh 1999, S. 131-145. (Erstveröffentlichung 1982 in *Screen*, 23), S. 139.

22 Damit hätte Doane bis zu einem gewissen Grad Butlers ‚Performanz-Theorie' aus *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York/London 1990 vorweggenommen.

23 Theresa de Lauretis: *Alice doesn't: Feminsm, Semiotics, Cinema*, Basingstoke/London 1984.

24 Vgl. Dies. : „‚Oedipus interruptus'", in: Sue Thornham (Hrsg.): *Feminist Film Theory. A reader*, Edinburgh 1999, S. 83-96, S. 87/88.

25 Vgl. Dies.: „‚Oedipus interruptus'", in: Sue Thornham (Hrsg.): *Feminist Film Theory. A Reader*, Edinburgh 1999, S. 83-96, S. 88/89.

26 Vgl. Anneke Smelik: *And the Mirror Cracked. Feminist Cinema and Film Theory*, Houndmills u. a. 1998, S. 18.

27 Kaja Silverman: *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington/Indianapolis 1988.

28 Silverman setzt sich hier kritisch von Julia Kristevas Konzept der Mutter ab, wie diese es in *Die Revolution der poetischen Sprache* Frankfurt/M. 1978 (Übersetzung.: Reinhold Werner, (französisches Original: Paris 1974) entworfen hat.

29 E. Ann Kaplan: „Is the Gaze Male?", in: Dies.: *Women and Film: Both Sides of the Camera,* London 1983. Wieder abgedruckt in: Dies. (Hrsg.)*: Feminism and Film,* Oxford 2000, S. 119-138.

30 Vgl. ebd., S. 122.

31 Vgl. ebd., S. 124.

32 Vgl. ebd., S. 126.

33 Nancy Friday: *My Secret Garden: Women's Sexual Fantasies*, New York 1981.

34 Vgl. E. Ann Kaplan: „Is the Gaze Male?", in: Dies.: *Women and Film: Both Sides of the Camera.* London 1983. Wieder abgedruckt in: Dies. (Hrsg.): *Feminism and Film.* Oxford 2000, S. 119-138., S. 127.

35 Ebd., S. 127.

36 Ebd., S. 130.

37 Vgl. ebd., S. 135.

38 Vgl. Jackie Stacey: „Desperately Seeking Difference", in: *Screen*, 28 (1) 1987, S. 48-61; Dies.: *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, London/New York 1994; Teresa de Lauretis: „Film and the Visible", in: Bad Object-Choices (Hrsg.): *How do I Look? Queer Film and Video*, Seattle 1991, S. 223-264.

39 Jane Gaines: „White Privilege and Looking Relation: Race and Gender in Feminist Film Theory", in: *Screen*, 29 (4) 1988, S. 12-27.

40 Christine Gledhill: „Pleasurable Negotiations", in: Sue Thornham (Hrsg.): *Feminist Film Theory. A Reader*, Edinburgh 1999, S. 166-179. (Erstveröffentlichung 1988).

41 Jackie Stacey: „Feminine Fascinations: Forms of Identification in Star-Audience Relations", in: Ebd., S. 196-209. (Auszüge aus: Dies: *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, London/New York 1994).

42 Ebd., S. 199.

43 Ebd., S. 202.

44 Andrea B. Braidt: „Geschlechterkonstruktion im Film. Kritische Anmerkungen zum angloamerikanischen Blickparadigma", in: Sieglinde Klettenhammer/Elfriede Pöder (Hrsg.): *Das Geschlecht das sich (un)eins ist? Frauenforschung und Geschlechtergeschichte in den Kulturwissenschaften*, Innsbruck/Wien/München 1999, S. 163-173.

45 Vgl. ebd., S. 169-170.

46 Vgl. ebd., S. 171.

47 Für diesen Hinweis danken wir dem Freiburger Medienpädagogen Sven Kommer.

48 Vgl. Donna Haraway: „Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften", in: Dies.: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen ,* (deutsche Ausgabe hrsg. von Carmen Hammer und Immanuel Stieß, aus dem Englischen von Fred Wolf), Frankfurt/M./New York 1995, S. 33-72.

Literatur

Angerer, Marie-Luise: *body options: körper.spuren.medien.bilder*, 2. überarbeitete Auflage, Wien 2000 (Erstveröffentlichung 1999).

Braidt, Andrea B.: „Geschlechterkonstruktion im Film. Kritische Anmerkungen zum angloamerikanischen Blickparadigma", in: Sieglinde Klettenhammer/Elfriede Pöder (Hrsg.): *Das Geschlecht das sich (un)eins ist? Frauenforschung und Geschlechtergeschichte in den Kulturwissenschaften*, Innsbruck/Wien/München 1999, S. 163-173.

Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York/London 1990.

de Lauretis, Theresa: „‚Oedipus interruptus'", in: Thornham, Sue (Hrsg.): *Feminist Film Theory. A Reader*, Edinburgh 1999, S. 83-96, S. 88/89.

Dies.: *Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Basingstoke/London 1984.

Dies.: „Film and the Visible", in: Bad Object-Choices (Hrsg.): *How do I Look? Queer Film and Video*, Seattle 1991, S. 223-264.

Doane, Mary Ann: „Film and the Masquerade", in: Thornham, Sue (Hrsg.): *Feminist Film Theory. A Reader*, Edinburgh 1999, S. 131-145 (Erstveröffentlichung in *Screen*, 23, 1982).

Friday, Nancy: *My Secret Garden: Women's Sexual Fantasies*, New York 1981.

Gledhill, Christine: „Pleasurable Negotiations", in: Sue Thornham (Hrsg.): *Feminist Film Theory. A Reader*, Edinburgh 1999, S. 166-179 (Erstveröffentlichung 1988).

Haraway, Donna: „Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften", in: Dies.: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen,* (Deutsche Ausgabe hrsg. von Carmen Hammer und Immanuel Stieß, aus dem Englischen von Fred Wolf), Frankfurt/M./New York 1995, S. 33-72.

Haskell, Molly: *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, 2. Auflage, Chicago/London 1987 (Erstveröffentlichung 1974).

Jane Gaines: „White Privilege and Looking Relation: Race and Gender in Feminist Film Theory", in: *Screen*, 29 (4) 1988, S. 12-27.

Kaplan, E. Ann: „Is the Gaze Male?", in: Dies: *Women and Film: Both Sides of the Camera,* London 1983. Wieder abgedruckt in: Dies. (Hrsg.): *Feminism and Film*, Oxford 2000, S. 119-138.

Koch, Gertrud: *Was ich erbeute sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film*, Basel/Frankfurt/M. 1989, S. 126.

Kristeva, Julia: *Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt/M. 1978, (Übersetzung.: Reinhold Werner, (französisches Original: Paris 1974).

Liebrand, Claudia: „Film/Filmwissenschaft/Filmtheorie", in: Renate Kroll: *Metzler Lexikon. Gender Studies und Geschlechterforschung.*

Ansätze – Personen – Grundbegriffe, Stuttgart/Weimar 2002, S. 108/109.

Lommel, Michael / Maurer Queipo, Isabel/Rißler-Pipka, Nanette (Hrsg.): *Theater und Schaulust im aktuellen Film*, Bielefeld 20004.

Mulvey, Laura: „Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun*", in: *Framework* 15-16-17, Sommer 1981, in: Sue Thornham (Hrsg.): *Feminist Film Theory. A Reader*, Edinburgh 1999, S. 122-130.

Dies.: „Visual Pleasure and Narrative Cinema", in: *Screen*, Glasgow 1975 (16:3), S. 6-18.

Rivière, Joan: „Womanliness as a Masquerade", in: Victor Burgin/James Donald/Cora Kaplan (Hrsg.): *Formations of Fantasy*, London 1986, S. 35-44 (Erstveröffentlichung in *The International Journal of Psychoanalysis* (*IJPA*), 10, 1929).

Rosen, Marjorie: *Popcorn Venus*, New York 1973.

Silverman, Kaja: *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema,* Bloomington/Indianapolis 1988.

Smelik, Anneke: *And the Mirror Cracked. Feminist Cinema and Film Theory*, Houndmills u. a. 1998.

Stacey, Jackie: „Desperately Seeking Difference", in: *Screen*, 28 (1) 1987, S. 48-61.

Dies.: *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, London/New York 1994.

Dies.: „Feminine Fascinations: Forms of Identification in Star-Audience Relations", in: Sue Thornham (Hrsg.): *Feminist Film Theory. A Reader*, Edinburgh 1999, S. 196-209. (Auszüge aus: Dies: *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, London/New York 1994).