

Freie Universität Berlin
Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaft
Seminar für Filmwissenschaft

Film, Feminismus und Erfahrung
Chick Flicks oder das Genre des gegenwärtigen Woman's Film

Dissertationsschrift
zur Erlangung des akademischen Grades
Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

vorgelegt von

Sarah-Mai Dang

Berlin, im Frühjahr 2014

Erstgutachter

Prof. Dr. Hermann Kappelhoff
Freie Universität Berlin

Zweitgutachterin

Priv.-Doz. Dr. Sabine Nessel

Datum der Disputation: 10. Juli 2014

Inhalt

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Einleitung | 3 |
| I. Der Woman's Film und ästhetische Erfahrung | 27 |
| I.1. Der post/feministische Diskurs | 27 |
| I.2. Der Woman's Film als Genre | 32 |
| I.2.1. Die feministische Filmtheorie und der Woman's Film | 35 |
| I.2.2. Die Zuschauerin des Woman's Film und ihre Erfahrung | 38 |
| I.2.3. Die Adressierung der Zuschauerin | 43 |
| I.3. Zur phänomenologischen Filmerfahrung | 48 |
| II. Genre, gender und ästhetische Erfahrung | 59 |
| II. 1. Zuschauerinnenmodelle – <i>Body Genres</i> und der <i>Film-Genus</i> | 64 |
| II.1.1. Zum psychoanalytisch-phänomenologischen Zuschauerinnenmodell | 65 |
| II.1.2. Zum neoformalistisch-empirischen Zuschauerinnenmodell | 71 |
| II. 2. Genre als Erfahrungsmodalität | 78 |
| II.2.1. Diskurstheoretische Ansätze | 79 |
| II.2.2. Genre und ästhetische Erfahrung | 84 |
| II.2.3. Der gegenwärtige Woman's Film als Genre | 89 |
| III. „Yes, we can!“ – Der kinematographische Modus des „Undoing Gender“ | 93 |
| III.1. Das <i>Bildraum</i> -Konzept | 96 |
| III.2. „I object!“ – LEGALLY BLONDE | 99 |
| III.2.1. Weiblichkeit = Bildlichkeit | 101 |
| III.2.2. Elle als kinematographische Figuration des Vorurteils | 107 |
| III.2.3. Der <i>Leinwand-Typus</i> | 109 |
| III.2.4. Die Affektdramaturgie fortwährender Ambivalenz | 111 |
| III.2.5. Die kinematographische Repräsentation des Feminismus | 116 |
| III.3. „No, I'm not a lawyer.“ – ERIN BROCKOVICH | 121 |
| III.3.1. Unübersetzbare (Bild-)Logiken | 123 |
| III.3.2. <i>Pretty Woman</i> und der <i>Leinwand-Typus</i> | 124 |
| III.3.3. Plurale Perspektiven | 126 |
| III.3.4. Insistierende Irritationen | 128 |
| III.3.5. <i>Sex</i> und <i>gender</i> | 130 |
| III.3.6. Der Klassenkampf | 136 |

| | |
|----------------------------------------------------------------------------|------------|
| III.4. „I really do want world peace!“ – MISS UNDERCOVER..... | 139 |
| III.4.1. Der kinematographische Sprechakt | 140 |
| III.4.2. Weiblichkeit als Maskerade..... | 145 |
| III.4.4. Die Parodie des Originals | 149 |
| III.5. Die emanzipatorische Erfahrungsmodalität | 154 |
| IV. „And who am I?“ – Der kinematographische Modus des Gossip | 157 |
| IV.1. Gossip als Organisation sozialer Ordnung und Wahrnehmung | 160 |
| IV.2. Der <i>Chronotopos</i> | 165 |
| IV.3. „A is for awesome!“ – EASY A | 172 |
| IV.3.1. Unsichtbare Omnipräsenz | 174 |
| IV.3.2. Kollektive Interaktion..... | 177 |
| IV.3.3. Fabelhafte Subjektivität..... | 181 |
| IV.3.4. Das Gefühl von Zugehörigkeit durch Teilhabe | 184 |
| IV.3.5. Die chronotopische Inszenierung des Sprechakts | 186 |
| IV.3.6. <i>Gossip Images</i> | 188 |
| IV.4. „A match well made, a job well done.“ – EMMA | 192 |
| IV.4.1. Die chronotopische Inszenierung der freien indirekten Rede | 193 |
| IV.4.2. Emma als kinematographische Figuration einer Gemeinschaft | 196 |
| IV.4.3. Sprechen, Schwafeln, Schweigen | 198 |
| IV.4.4. Der Tanz als Inszenierungsmodus sozialer Ordnung | 200 |
| IV.4.5. Die Affektdramaturgie partizipierender Beobachtung | 202 |
| IV.4.6. Normierende Omnipräsenz..... | 206 |
| IV.5. Eine Frage der Perspektive..... | 209 |
| V. Fazit..... | 213 |
| Bibliographie..... | 230 |
| Filmographie | 243 |

Einleitung

Seit den 1990er Jahren bestimmt ein neuer Figurentypus die Medienlandschaft: die weiße, heterosexuelle, junge Single-Frau aus gutem Hause, die – finanziell unabhängig, beruflich erfolgreich und sexuell selbstbestimmt – die Höhen und Tiefen des Alltags meistert. Ganz zu vorderst Ally McBeal (in der gleichnamigen Fernsehserie ALLY MCBEAL, USA 1997-2002) und Carrie Bradshaw (in der Fernsehserie SEX AND THE CITY, USA 1998-2004). Ebenso drehen sich im gegenwärtigen Kino Geschichten auffällig häufig um solche Figuren, zum Beispiel in LEGALLY BLONDE (USA 2001), MISS UNDERCOVER (USA 2000) oder in den beiden Verfilmungen von SEX AND THE CITY (USA 2008, 2010).

Unter dem Label *Chick Flicks* haben diese Serien und Filme eine heftige Diskussion um den gegenwärtigen Zustand des Feminismus und dessen Gültigkeit entfacht. Ebenso wie *Chick Lit* (*Chick Literature*) werden diese audiovisuellen Massenproduktionen einer zeitgenössischen ‚Frauenkultur‘ zugeschrieben, die zeitgleich mit der Entwicklung des sogenannten Postfeminismus bzw. des *Third Wave Feminism*, welcher der *Second Wave* der 1970er und 1980er Jahre folgt, entstanden ist. Postfeminismus wird sowohl als anti-feministische Bewegung als auch als ‚neue Welle‘ des Feminismus verstanden. Aufgrund des zeitgleichen Aufkommens werden Chick Flicks genauso kritisch mit feministischen Augen betrachtet wie der Postfeminismus. Sie sind Gegenstand heftiger Kontroversen feministischer Denkerinnen.¹ Im Folgenden möchte ich diese Auseinandersetzung skizzieren, da sie den Ausgangspunkt meiner Arbeit bilden. Die Debatten entfalten sich entlang zweier Diskussionsstränge: erstens geht es um die Frage, ob Chick Flicks feministisch oder anti-feministisch sind; zweitens wird das Verhältnis von Postfeminismus und Populärkultur diskutiert.

Feminismus vs. Anti-Feminismus

Während Chick Flicks auf großen Zuspruch bei einem vornehmlich weiblichen Publikum zu stoßen scheinen, werden sie in politischen Auseinandersetzungen überwiegend skeptisch

¹ Gleichwohl ich an dieser Stelle und insgesamt in der Arbeit die weibliche Personalform, „Theoretikerinnen“, verwende, bezeichnet dies keinen geschlechtsspezifischen Subjektstatus, sondern 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 (vgl. Lindemann 1993), entgegenwirken. 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 (2003 [1975]), werde ich eben diese Begriffe verwenden. Wenn es zu betonen gilt, dass Zuschauer wie Zuschauerin gemeint sind, verwende ich den Begriff „Zuschauende“.

betrachtet. Chick Flicks werden in der Regel in einem unmittelbaren Zusammenhang mit der Bedeutung von Postfeminismus diskutiert. Von einem konsumerablen Mainstream-Feminismus ist dann meist die Rede, von der Popularisierung der Politik und ihrer damit einhergehenden Abschaffung (vgl. u. a. McRobbie 2010; Radner 2010). Kritikerinnen sehen in diesen Massenproduktionen einen anti-feministischen *backlash*, d. h. Rückschritt, 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. 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).

Die Produktionen sorgen für eine starke Polarisierung feministischer Positionen und spalten die Kritik. Grund dafür scheint die ihnen innewohnende widersprüchliche Mehrdeutigkeit zu sein, so die Hypothese dieser Arbeit. Denn Filme wie *LEGALLY BLONDE* oder Fernsehserien wie *SEX AND THE CITY* sollen genau jene Weiblichkeit repräsentieren, welche feministische Theorien der 1970er und 1980er Jahre so scharf verurteilt haben, wie etwa das Bild der stereotypen Blondine als Objekt des männlichen Betrachters, und zugleich eine ‚neue‘ Form von ‚Frau-Sein‘, die von sogenannten postfeministischen Ansätzen gepriesen werden, wie jene der ‚femininen Karrierefrau‘, die Familie wie Arbeit problemlos unter einen Hut zu bringen vermag (das *having-it-all girl*). Als Symptom wenn nicht gar als Produkt des Postfeminismus verunmöglichen sie scheinbar jegliche Kritik an oppressiven Strukturen. Gleichzeitig und im Gegenteil machen sie wohl alternative Vorstellungen zu traditionellen Lebensformen denkbar. Chick Flicks werden zum einen als Möglichkeit emanzipatorischer Erhebung gefeiert und zum anderen als große Gefahr politischen Rückschritts zu anti-feministischen Frauenbildern kritisiert.

Die Filme und Serien werden insgesamt gelesen als eine Antwort auf den Diskurs der *Second Wave*.² Allgemein gehen die Interpretationen davon aus, dass Chick Flicks den Feminismus der 1970er und 1980er Jahre als unzeitgemäß verabschieden. Kritikerinnen verstehen dies in der Regel als anti-feministische Reaktion. So spricht Angela McRobbie etwa von der Musealisierung feministischer Theorien (McRobbie 2004; 2010). Meines Erachtens wird diese Diagnose der Historisierung den Produktionen nicht gerecht. Denn einerseits, so meine These, kritisieren Chick Flicks feministische Positionen der *Second Wave*, andererseits

² Zu postfeministischen Medienproduktionen als Antwort allgemein auf Feminismus und als Effekt neoliberalistischer Ideen vgl. insb. Gill 2007a.

machen sie deren Bedeutung im ‚Zeitalter des Postfeminismus‘ deutlich. Eine eindeutige Kategorisierung in verschiedene ‚Wellen‘ ist meiner Ansicht nach nicht möglich. Betrachtet man die Filme genauer, dann zeigt sich, dass die Unterscheidung in verschiedene feministische Theoriephasen sich zwar zur Analyse der Frauenbewegungen aus historischer Perspektive eignet, jedoch für das Verständnis der gegenwärtigen Populärkultur zu kurz greift. Vielmehr gilt es, die offensichtlich widersprüchliche Mehrdeutigkeit der Medienproduktionen, die sich in den Debatten widerspiegelt, näher zu untersuchen. Dies ist das Ziel meiner Arbeit, die sich auf Spielfilme konzentriert. Angesichts des vorgegebenen Rahmens werde ich keine Serien analysieren, gleichwohl würde eine mediale Vergleichsstudie eine interessante Perspektive bieten.

Populärkultur und Postfeminismus

Dieses mit den Massenproduktionen verbundene Phänomen der widersprüchlichen Mehrdeutigkeit ist auch Gegenstand der überwiegend aus dem anglo-amerikanischen Raum kommenden medien- und kulturwissenschaftlichen Forschung zu Postfeminismus und Medien (vgl. z. B. McRobbie 2004; Tasker/Negra 2007; Ferriss/Young 2008; Mc Robbie 2010). Unabhängig davon, ob die Filme und Serien als feministisch oder anti-feministisch gelten, wird dabei vor allem das Verhältnis von Populärkultur und Postfeminismus reflektiert. Konsens ist, dass Chick Flicks und Postfeminismus unmittelbar aufeinander bezogen werden können bzw. bezogen sind. Dabei lassen sich zwei Perspektiven unterscheiden: Zum einen werden Chick Flicks als Teil gegenwärtiger Populärkultur mit Postfeminismus gleichgesetzt; in diesem Sinne ist Populärkultur gleichbedeutend mit Postfeminismus. Zum anderen werden sie als Symptom des Postfeminismus betrachtet; aus dieser Sicht sind die Medienproduktionen in eben jener widersprüchlichen Mehrdeutigkeit nur Ausdruck postfeministischer Positionen. Beide Perspektiven implizieren, dass sich Postfeminismus anhand von Chick Flicks beschreiben lässt. Unklar bleibt in der Auseinandersetzung oftmals, was das Forschungsobjekt und was die theoretische Perspektive darstellt. So wird in den Ansätzen nicht deutlich, ob die Theoretikerinnen aus *postfeministischer Perspektive* Chick Flicks betrachten und sie inhaltlich analysieren, d. h. Postfeminismus als eindeutig zu bestimmende Perspektive voraussetzen, oder ob sie Chick Flicks *als* Postfeminismus verstehen und sie dahingehend reflektieren, d. h. sich für Postfeminismus als *Forschungsgegenstand* interessieren, den sie *mittels* Chick Flicks untersuchen. Offen bleibt meist, ob es darum geht, a) Chick Flicks mittels postfeministischer Paradigmen zu erklären, b) Post-

feminismus selbst zu analysieren oder aber c) das Verhältnis zwischen Postfeminismus und Chick Flicks zu untersuchen.

Inwiefern Postfeminismus vielmehr einen Gegenstand als eine Theorie darstellt, wird zunehmend thematisiert. So plädiert etwa Rosalind Gill dafür, Postfeminismus selbst zu analysieren und nicht als greifbare Analyseperspektive vorauszusetzen. Denn aufgrund der Vielschichtigkeit des Begriffs, seiner unterschiedlichen Konzeptionen und Funktionen (als politische Haltung, historische Bewegung, theoretischer Ansatz), stelle sich die Frage, was Postfeminismus jeweils meint (vgl. Gill 2007a, 149). Gill begreift genau jene widersprüchliche Mehrdeutigkeit gegenwärtiger Medienproduktionen, d. h. das gleichzeitige Bestehen feministischer und anti-feministischer Positionen, als dem Postfeminismus wesentlich (ebd; vgl. auch McRobbie 2004).

Nichtsdestoweniger bleibt das Verhältnis zwischen Postfeminismus und Populärkultur meines Erachtens unterbeleuchtet und damit auch, was Postfeminismus im Zusammenhang von Chick Flicks bedeutet. So liegt das Augenmerk darauf, dass Postfeminismus (als politische Haltung und neue Bewegung) augenscheinlich einen entscheidenden Einfluss auf die gegenwärtige Populärkultur hat oder diese sogar hervorbringt. Doch inwiefern umgekehrt, Massenproduktionen wie Chick Flicks Postfeminismus konstituieren und was dies für das Verständnis von Postfeminismus bedeutet, wird höchstens am Rande diskutiert. Genau diese Frage möchte ich in meiner Arbeit in den Vordergrund rücken. Inwiefern produzieren und/oder repräsentieren Chick Flicks einen post/feministischen Diskurs? Dabei sind Diskurse nicht als Zeichensysteme zu verstehen, sondern als konstituierende Macht. Sie bezeichnen nicht etwas bereits Vorhandenes, sondern bringen das, was sie benennen, zugleich hervor. Begreift man Postfeminismus als theoretischen Ansatz, verhält es sich dann zwischen Chick Flicks und Postfeminismus bzw. zwischen Film und Theorie wie zwischen Sprecherin und Simultandolmetscherin, wobei letztere während des Übersetzens immer schon erahnen muss, was als nächstes gesagt wird und die mit jedem Wort die Bedeutung der Rede neu ausrichtet? Was ist Aktion, was Reaktion?

Zum einen hat sich bei der Analyse der Forschungsliteratur und des feministischen Diskurses gezeigt, dass das Verhältnis zwischen Theorie und Gegenstand hinsichtlich von Chick Flicks und Postfeminismus nicht leicht zu fassen ist, denn diese sind offenbar eng miteinander verwoben.³ Damit verbunden ist die unklare Unterscheidung zwischen Post-

³ Mit dem Verhältnis zwischen feministischer (Film)Theorie und (feministischem) Kino, auch hinsichtlich der Popularisierung von (feministischen) Filmen und Theorien hat sich Annette Kuhn in ihrem Buch *Women's pictures. Feminism and Cinema* (Kuhn 1994 [1982]) auseinandergesetzt. Als eine der ersten Filmwissenschaft-

feminismus als politische Haltung, historische Bewegung oder eben theoretischer Ansatz. Vergleicht man die gegenwärtigen feministischen Debatten mit jenen der 1970er und 1980er Jahre um den klassischen Woman's Film, so zeigt sich zudem 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 (vgl. auch Gill 2007a, 161f.). D.h in den 1970er und 1980er Jahren brachte die Auseinandersetzung mit dem Kino eine feministische Filmpraxis hervor, wobei der eigentliche Forschungsgegenstand und Bezugspunkt, der Woman's Film, über dreißig Jahre vor der Theoriebildung selbst lag. Angesichts von Chick Flicks lässt sich beobachten, dass sich heutzutage populärkultureller Forschungsgegenstand und feministische Theoriebildung zeitgleich entwickeln. Feministische Theorien und Unterhaltungsfilm scheinen gegenwärtig zusammenzufallen. Theorie *ist* Populärkultur. Ungeachtet dessen, ob man dies als Fortschreibung oder „undoing“ (McRobbie 2004, 255) von Feminismus begreift, drängt sich die Frage nach dem Verhältnis von Film und Theorie auf, um dieses aufsehenerregende Phänomen zu verstehen. Und damit eben auch die Frage: Was ist Postfeminismus?

Um dieses Phänomen zu erklären, möchte ich mich jenseits von Rückschrittkritik und Fortschrittseuphorie folgenden Fragen widmen: Worin genau gründen sich die polarisierten Debatten um Chick Flicks, die in derselben Schärfe schon die Auseinandersetzung mit dem klassischen Woman's Film und der Soap Opera bestimmt haben? Wie unterscheiden sich die gegenwärtigen ‚Frauenfilme‘ von ihren Vorgängern? Inwiefern sind feministische Positionen angesichts der augenscheinlich emanzipierten Protagonistinnen im gegenwärtigen Kino noch zeitgemäß oder müssen überdacht werden? Warum erfreuen sich die Produktionen trotz vehementer Kritik solcher Beliebtheit? Wodurch bestimmt sich der Schauwert der Filme? Kurz: Warum gucken Frauen Chick Flicks?

lerinnen untersucht sie die Herausbildung feministischer Filmtheorie in den 1980er und 1990er Jahren. Für Kuhn sind Theoriebildung und Filmanalyse miteinander verschränkt.

Feminismus und Ästhetik

Mit dem Aufkommen von Chick Flicks und der Gleichsetzung von gegenwärtigem Kino und Postfeminismus stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von feministischer Theorie, Gegenstand und feministischer Praxis neu sowie die Frage nach der Rolle und nach der Filmerfahrung der Zuschauerin, die zugleich als Kritikerin und Theoretikerin fungieren kann.

Lobeshymnen wie vernichtende Reaktionen auf postfeministische Populärkultur gründen oftmals in bereits vorhandenen Vorstellungen von ‚falscher‘ oder ‚richtiger‘ Geschlechterrepräsentation. Fast ausschließlich wird dabei auf abbildlicher Ebene argumentiert und von einer den Filmen vorgängigen Realität ausgegangen, die so oder so abzubilden sei bzw. die durch die Filme zum Ausdruck komme. So verstellt für Angela McRobbie beispielsweise das Bild der „ehrgeizigen Fernsehblondine“ den Blick auf soziale Verhältnisse (McRobbie 2010, 37). Meist geht es um Missrepräsentationen im Sinne von Unter- oder Fehlrepräsentation. Selten geht es um die konkrete und die durchaus mehrdeutige und widersprüchliche Repräsentation bzw. Inszenierung von Frauen⁴, d.h um „Miss-Repräsentationen“. Zwischen verschiedenen Medien wie Film, Magazinen oder Werbung oder verschiedenen Medienformaten wie Spielfilm oder Talkshow wird in der Kritik postfeministischer Populärkultur kaum unterschieden. So wird die Analyse des Eigensinns der Filme, die audiovisuelle Bedeutung, in der Regel vernachlässigt. Dadurch riskieren die Ansätze, die Medienspezifität von Chick Flicks zu übersehen – und damit auch die komplexe wie variable Bedeutung der Kategorie Geschlecht in den Filmen und generell.

Obgleich die extremen, in der Regel ablehnenden Haltungen der Theoretikerinnen angesichts der für die Filme typische Inszenierung stereotyper Geschlechterbilder gut nachvollziehbar sind, scheinen sie mir einen entscheidenden Punkt in den Hintergrund zu drängen: die ästhetische Erfahrung. D. h. der medienspezifischen sinnlichen Erfahrungsdimension der Filme wird keine gesonderte Bedeutung beigemessen. Die Diskussionen sind von der Frage nach der möglichen Sichtbarkeit von Subjekten geprägt und kaum von jener nach der Erfahrung der Zuschauenden. Chick Flicks fungieren vielmehr als politisch-strategischer Bezugspunkt feministischer Kritik denn als zu analysierender Gegenstand, als

⁴ Unter geschlechtsspezifischen Begriffen wie „Frauen“, „Männer“, „weiblich“ oder „männlich“ verstehe ich in dieser Arbeit soziale Kategorien, die bestimmte Gruppierungen bezeichnen und Effekte von Zuordnungen darstellen. D. h. ich beziehe ich mich damit nicht auf biologische Gegebenheiten, die den Begriffen vorausgehen. Ich gehe davon aus, dass diese Begriffe als Kategorien konstruiert sind und konstituierend wirken. Damit dies nicht in Vergessenheit gerät, benutze ich zwischendurch – nicht durchweg, um dies zugleich als selbstverständlich zu setzen – immer wieder Hochkommata („Frau“, „weiblich“ etc.).

stellten Politik und Ästhetik gänzlich unterschiedliche Sphären dar.⁵ Medien der Populärkultur dienen in den Auseinandersetzungen in erster Linie als Beleg für die eine oder andere Position und weniger als Ausgangspunkt der Reflexionen. Oft ist nicht unterscheidbar, wann es um die Verteidigung des eigenen Standpunkts geht und wann Postfeminismus bzw. postfeministische Medienproduktionen als Phänomen analysiert werden.

In den gegenwärtigen Debatten um Feminismus und Medien spiegeln sich die Relationen von Politik, Wissenschaft und Theorie wider, die mit der Institutionalisierung und Akademisierung von Feminismus traditionell ein höchst problematisches und spannungsvolles Verhältnis konstituieren.⁶ Aktivismus und Theoriebildung kollidieren heute in den feministischen Analysen massenmedialer Kultur, etwa wenn es darum geht, ob (feministische) Politik oder ob (medienwissenschaftliche/feministische) Theorie betrieben werden soll. Damit stellt sich die Frage, was Feminismus überhaupt (noch) meint, ob er nur realpolitisch funktionieren kann oder auch „im Seminar“. „Kann man verbeamtet sein und gleichzeitig radikal denken?“, fragt Isabelle Graw (Graw 1995).

Die Zuschauerin des gegenwärtigen Woman's Film

Mit meiner Arbeit möchte ich das Augenmerk wieder auf die ästhetische Dimension von Politik lenken, wie es die in den 1970er und 1980er Jahren aufkommenden feministischen Filmtheorien getan haben. Allerdings hat sich der Forschungsgegenstand eben stark verändert. Während, verkürzt gesagt, jene vor allem psychoanalytisch ausgerichteten Ansätze nach der Filmerfahrung in dem als männlich vorausgesetzten klassischen Hollywoodkino fragen, das Frauen eine Subjektposition verweigere⁷, beziehe ich mich auf ein zeitgenössisches

⁵ In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung macht sich dies darin bemerkbar, dass sich die verschiedenen Ansätze in diesem Zusammenhang in der Regel in ihrem eigenen Diskurs bzw. ihrer eigenen Disziplin bewegen und sich selten durch eine interdisziplinäre Perspektive wie etwa zwischen Kultur-, Kommunikations- und Filmwissenschaft auszeichnen. Dem entgegen wirken wollen Irmbert Schenk, Margrit Tröhler und Yvonne Zimmermann mit dem Sammelband *Film – Kino – Zuschauer. Filmrezeption* (Schenk/Tröhler/Zimmermann 2010), der sowohl medienspezifische, populkulturelle, historiographische, rezeptionspraktische, regionale wie transnationale und affektive Aspekte von Film berücksichtigen soll.

⁶ So spielen der Hintergrund und die persönliche Motivation der Theoretikerinnen eine entscheidende Rolle für den jeweiligen Ansatz. Während Laura Mulveys legendärer und vielfach höchst kontrovers diskutierter Aufsatz „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ (Mulvey (2003 [1975])) von dem politischen Aktivismus der Frauenbewegung geprägt ist und mit einem Aufruf zur Zerstörung vorherrschender Machtstrukturen endet, machen sich die akademischen Wurzeln Teresa de Lauretis in ihrem ebenfalls vielfach rezipierten Aufsatz „The Technology of Gender“ (de Lauretis 1987) dadurch bemerkbar, dass sie die Mulveys Kritik zugrunde liegende heterosexuelle Matrix grundsätzlich in Frage stellt (vgl. dazu auch Klippel 2003, 170ff.). Beide Ansätze sind nichtdestoweniger geprägt von einem politischen und gleichermaßen theoretischen Anspruch.

⁷ Als Reaktion auf 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* (USA 1937) (Williams 1984) oder *REBECCA* (USA 1940, ebenfalls von Hitchcock) (Doane 1987) fragten. Die Interpretationen implizierten und

Mainstreamkino, das explizit für Frauen gemacht ist (und dass trotzdem als männlich oder misogyn definiert werden könnte und wird⁸) und mit einer dezidiert weiblichen Filmerfahrung verbunden wird. Nichtsdestoweniger gründet mein Ansatz in ähnlichen Desideraten, wie sie Gertrud Koch 1980 feststellt. Auch sie kritisiert, dass die ästhetische wie theoretische Seite feministischer Filmanalysen zu kurz kommt und dass die entworfenen (patriarchalen) Frauenbilder im Vordergrund stehen und weniger die „subjektive Bedeutung dieser Bilder für die Frauen“ (Koch 1989 [1980], 132).

Kino ist meines Erachtens nicht ohne sein Publikum und die sinnliche Erfahrung der Zuschauerin zu denken. Aus diesem Grund zielt die Arbeit darauf ab, die ästhetische Erfahrung von Chick Flicks anhand der inszenierten Geschlechterdifferenzen zu analysieren. Damit rücken die Filme sowie das unmittelbare Verhältnis zwischen Film und Zuschauerin ins Zentrum der Reflexion. D. h. die Analyse der audiovisuellen Ästhetik und der damit verknüpften Filmerfahrung spielen eine fundamentale Rolle für diese Arbeit. Die Kategorie Frau bildet dabei als Objekt und Subjekt, als inszenierte Geschlechterdifferenz und Zuschauerin, wie bereits für die feministischen Theorien der *Second Wave* einen zwingenden Bezugspunkt. Die Frage lautet daher nicht „Welche Frauenbilder zeigen die Filme?“, sondern „Welche Formen von ‚Frau-Sein‘ erfahren die Zuschauerinnen durch die Inszenierung von Geschlechterdifferenzen?“ Mit anderen Worten: Wie lässt sich Geschlechtlichkeit als ästhetische Erfahrung fassen, geht man davon aus, dass die Filme vor allem bei Frauen auf Zuspruch stoßen und mit den Filmen die Vorstellung einer weiblichen Zuschauerin einhergeht?

Fasst man Chick Flicks als Genre, so ist bemerkenswert, dass sie sich als einziges Filmgenre zunächst durch das Publikum definieren – mit Ausnahme des Teeniefilms, der oftmals im Zusammenhang mit Chick Flicks diskutiert wird (vgl. u. a. Maxfield 2002; Brecht 2004). 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 eines Publikums, das als weiblich vorausgesetzt wird – wie auch der ‚New Woman’s Film‘ der

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. Dies werde ich in Kapitel I weiter ausführen.

⁸ Vgl. dazu eben jene, oben genannten Arbeiten der Theoretikerinnen, welche das gegenwärtige Kino gleichermaßen kritisieren wie die damaligen feministischen Ansätze der 1970er und 1980er Jahre den Woman’s Film oder die Soap Opera, denen eine weibliche, wenngleich nicht unbedingt feministische, d. h. emanzipatorische Erfahrungsdimension zugeschrieben wird. Vgl. auch die Ausführungen von Mary Ann Doane in ihrem Aufsatz „The ‚Woman’s Film‘: Possession and Address“ (Doane 1984), indem sie aufzeigt, inwiefern auch der ‚Woman’s Film‘ im Grunde nicht für Frauen gemacht ist. Im Gegensatz dazu erklärt Gertrud Koch, warum das ‚Männerkino‘ Frauen eben doch Schaulust erlaubt (Koch 1989 [1980]).

1970er und 1980er Jahre (vgl. z. B. Fisher 1990; Hollinger 1998; Day 2008) oder eben der klassische Woman's Film der 1930er und 1940er Jahre (vgl. dazu auch Doane 1987, 34). Aufgrund der augenscheinlich emanzipierten Protagonistinnen sprechen Chick Flicks wohl insbesondere ‚Chicks‘ (engl. für „Küken“ oder „Tussis“)⁹ an, ‚junge Frauen‘, die im Zeitalter des sogenannten Postfeminismus aufgewachsen sind. So stellt sich ebenso wie mit dem klassischen Woman's Film die Frage nach der Filmerfahrung der Zuschauerin und der damit einhergehenden Subjektkonstitution. Aus diesem Grund und um die skizzierte Verschiebung meines Fokus kenntlich zu machen und die Bedeutung feministischer Theorien für diese Arbeit zu betonen, bezeichne ich meinen Forschungsgegenstand als *gegenwärtigen Woman's Film*.

Erstaunlicherweise finden die Theorien zum klassischen Woman's Film, zur Positionierung der Zuschauerin, d. h. zur ‚weiblichen Adressierung‘, wenig Beachtung in der aktuellen Forschung. Obwohl Theoretikerinnen dem Postfeminismus generell Missachtung gegenüber bestehender feministischer Positionen vorwerfen, historisches Desinteresse und ein fehlendes feministisches Traditionsbewusstsein, beziehen sie sich selbst in der Auseinandersetzung mit postfeministischer Populärkultur und insbesondere mit Chick Flicks kaum auf feministische Filmtheorien. In meiner Arbeit fließen eben diese Theorien in die Auseinandersetzung mit dem gegenwärtigen Woman's Film ein. Denn auch mich interessiert, inwiefern angesichts eines spezifischen Kinos von einer weiblichen Zuschauerin zu sprechen ist.

Allerdings ist diese Arbeit nicht nur mit einem andersartigen Forschungsgegenstand konfrontiert als die feministische Filmtheorie, die sich in den 1970er Jahren zu formieren begann, sondern zudem noch mit anderen theoretischen und kulturellen Bedingungen. Die Rolle und die Funktion des Kinos als sozialer und politischer Ort haben sich verändert. Der gegenwärtige Woman's Film wird sowohl gemeinsam im Kino und Fernsehen als auch individuell auf dem Smartphone, Laptop oder im Flugzeug rezipiert. Außerdem hat sich mit dem Phänomen postfeministischer Populärkultur der feministische Diskurs um Geschlechterpolitik und Film verschoben. So bestimmen meine Überlegungen eben nicht die Fragen, warum Frauen ins Männerkino gehen, wie sie Koch in ihrem gleichnamigen Aufsatz von

⁹ 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.

1980 formuliert, oder inwiefern auch der Woman's Film Frauen im Grunde eine Subjektposition verweigert (vgl. u. a. Doane 1984), sondern *warum* Frauen den gegenwärtigen Woman's Film sehen. Während Koch sich vor etwa 35 Jahren neben einem früheren „Männerkino“ (für Frauen) auf ein späteres, zeitgenössisches Kino bezieht, auf „durchstandardisierte Produktionen seit Mitte der 60er Jahre“, die Frauen keinerlei Schaulust mehr ermöglichten, u. a. weil es keine Stars mehr gebe und alles der verdinglichenden Serienproduktion unterworfen worden sei (Koch 1989 [1980], 144f.), beziehe ich mich auf ein Kino, für das Stars wieder eine wichtige Rolle spielen und das zudem, so meine These, subjektiv-sinnliche Erfahrungsmöglichkeiten für Frauen hervorzubringen vermag. Inwiefern Chick Flicks nichtsdestoweniger als Form der Standardisierung bezeichnet werden können, werde ich in der Arbeit anhand der Filmanalysen diskutieren. Darin untersuche ich, ob sich spezifische Inszenierungs-, d. h. Erfahrungsmuster herausarbeiten lassen. Jedenfalls werden Chick Flicks aus diesem Grund, des kulturindustriellen Reproduktionscharakters, oftmals als ‚bloße Unterhaltungskultur‘ und als ‚Frauenkino‘ abgewertet (s. dazu auch Altman 2012 [1999], 72ff.).¹⁰

In dieser Arbeit gehe ich also davon aus, dass sich durch die Fokussierung auf die ästhetische Erfahrung Rückschlüsse ziehen lassen auf 1. die Gründe für die polarisierten Debatten um Chick Flicks, 2. das Verhältnis von Postfeminismus und Populärkultur sowie von Film und Theorie, 3. die Bedeutung von Chick Flicks für die feministische Theorie, 4) die jeweilige Rolle und Bedeutung von Geschlechterdifferenz in den Inszenierungen, und nicht zuletzt 4. auf die Schaulust der Zuschauerin.

Die ästhetische Erfahrung des gegenwärtigen Woman's Film

Anders noch als der klassische Woman's Film, der der feministischen Filmtheorie zufolge Frauen keinerlei Subjektpositionen erlaube (u. a. aufgrund mangelnder Distanz zum Schauobjekt, da sie dieses selber sind, vgl. z. B. Doane 1987, 11ff.; vgl. auch diese Arbeit, Kap. I.2.), konzipiert der gegenwärtige Woman's Film meines Erachtens eine Erfahrungsdimension, die sich als ‚weiblich‘ bezeichnen ließe bzw. die als ‚weiblich‘ bezeichnet wird. Anders gesagt: Die Art und Weise, wie Weiblichkeit inszeniert wird, hat sich im Vergleich zum früheren Woman's Film stark verändert. Auffällig ist nämlich zum Beispiel, dass im gegenwärtigen Woman's Film Frauen durch ihre Stimme immens präsent sind, wohingegen die Protagonistinnen der 1930er und 1940er Jahre meist sprachlos schweigen (vgl. Doane

¹⁰ Inwiefern Massenkultur, im Gegensatz zu einer als männlich begriffenen, ‚realen, authentischen‘ Kultur, traditionell mit Weiblichkeit assoziiert und aus diesem Grund herabgesetzt wird, zeigt Andreas Huyssen anhand der Fraufigur in der Literatur des 19. Jahrhunderts auf (Huyssen 1984).

1987, Modleski 1987, insb. Silverman 1988).¹¹ Folglich ist auch die Erfahrung der heutigen Zuschauerin eine andere. Unabhängig davon, ob man die gegenwärtige Präsenz von Weiblichkeit im Kino als ‚richtige‘ oder ‚falsche‘ Repräsentation der sozialen Realität betrachtet, ist diese Veränderung bemerkenswert und eben ausschlaggebend für die feministischen Debatten. Gerade aufgrund dieser augenscheinlich explizit weiblichen Erfahrungsdimension gibt es Ansätze, die in den rapide zunehmenden und sich verbreitenden Produktionen einen Erfolg feministischer Politik sehen. Dabei wird feministisch mit Weiblichkeit gleichgesetzt – im Gegensatz zu feministischen Ansätzen der *Second Wave*, die sich gerade von einer bestimmten Vorstellung von Weiblichkeit distanzieren, indem sie zeigen, dass sie Männern im Grunde in nichts nachstehen und sich im Prinzip auch nicht von ihnen unterscheiden.

Doch anstatt zu fragen, ob Chick Flicks ‚feministisch‘, ‚anti-feministisch‘ oder ‚postfeministisch‘ sind, steht in meiner Arbeit zunächst die Schaulust der Zuschauenden im Vordergrund. Meine Überlegungen werden weniger geleitet von der Bestimmung ‚guter‘ oder ‚schlechter‘ Repräsentation von Frauen in ihrer sozialen Realität, sondern von dem Erkenntnisinteresse an der mit den Produktionen verbundenen Filmerfahrung. Mit der Arbeit möchte ich einen Ansatz zu entwickeln, der es erlaubt, Geschlechterdifferenz nicht als Referenzobjekt zu betrachten, sondern als bedeutungstiftende Kategorie. D. h. ich untersuche, *wie* Weiblichkeit überhaupt inszeniert wird und welche Bedeutung sich damit konkret verbindet bzw. hervorgebracht wird. So bildet nicht die Frage nach der Repräsentation von Frauen, *gender* oder Postfeminismus in audiovisuellen Medienproduktionen den Ausgangspunkt der Arbeit (vgl. z. B. Waters 2011), sondern jene nach der spezifischen Filmerfahrung des gegenwärtigen Woman’s Film (und der damit verknüpften Polarisierung).

Wenn es mir um die Herausarbeitung einer genrespezifischen Erfahrungsdimension geht, bedeutet das nicht, dass ich Zuschauerinnen befragen möchte (vgl. z. B. Stacey 1994; Bechdolf 1997). Heide Schlüpmanns Plädoyer für eine Theorie des Kinos folgend, die das „Selbstbewußtsein des Massenzuschauers im Kino“ zu fassen habe, soll vielmehr der „Blick auf den Film von der Präsenz der Zuschauerin her“ (Schlüpman 2007, 11, 10) rekonstruiert werden. In diesem Sinne betrachte auch ich Filme „als Möglichkeit, die Wahrnehmung des

¹¹ Mit Ausnahme der Screwball Comedy, in der Frauen ununterbrochen reden. Diese wird allerdings nicht zum Woman’s Film gezählt, obgleich Protagonistinnen eine entscheidende Rolle spielen. Grund dafür ist sicherlich die ästhetische Erfahrung, die sich von jener des Melodramas, das oftmals mit dem Woman’s Film gleichgesetzt wird, unterscheidet. Darauf werde ich im folgenden Kapitel näher eingehen. Eine umfangreiche Studie zur Verbalität in der Screwball Comedy liefert Sarah Greifenstein (vgl. Greifenstein 2013).

Publikums zu erschließen“ (Schlupmann 2004, 113) – auch wenn der gegenwärtige Woman’s Film eben nicht mehr nur im Kino gesehen wird, was für Schlupmanns Denken eine entscheidende Rolle spielt (vgl. insb. Schlupmann 2002). Diese Arbeit hebt auf eine Erfahrungsdimension ab, die sich medientechnologieübergreifend realisiert.

Die Kategorie Frau und andere Differenzen

Vor dem skizzierten Hintergrund gehe ich davon aus, dass sich mit dem gegenwärtigen Kino Perspektiven auf den feministischen Diskurs um Massenmedien eröffnen, welche eine Neujustierung bisheriger Standpunkte erfordern. Die Analyse des gegenwärtigen Woman’s Film reflektiert die audiovisuell bedeutsam werdende Kategorie Frau im Sinne Joan Wallach Scotts. In ihrem Buch *The Fantasy of Feminist History* (Scott 2011) erklärt Scott, dass es in der feministischen Geschichtsschreibung nicht um die Produktion von Frauen als Subjekte gehen könne, sondern dass es zu betrachten gelte, welche Bedeutungen und Effekte diese im jeweiligen historischen Kontext habe (a.a.O., 40). Nach Scott werden in der Regel die ökonomischen, sozialen, kulturellen und politischen Bedingungen von Frauen erforscht, ausgehend davon, dass Frauen selbst immer identisch blieben (a.a.O., 46f). Sie argumentiert, dass es sich wie bei der Kategorie Arbeiter auch bei Frauen um ein gesellschaftliches Phänomen handle, das man historisieren müsse, um es zu verstehen. Scott 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. (a.a.O., 47)

Scott betont, dass die Kategorie Frau nicht nur verschiedene Individuen versammle, sondern dass sie ebenso wie *gender* je nach Kontext unterschiedliche Relationen impliziere (a.a.O., 10f.; vgl. auch de Lauretis 1987). So sei immer auch nach dem jeweiligen Verhältnis zwischen ‚Frau‘ und ‚weiblich‘ zu fragen. Denn ‚Frau-Sein‘ meint eben nicht unbedingt ‚Weiblichkeit‘, wie Judith Butler schreibt: „Gerade weil ‚weiblich‘ nicht länger als ein feststehender Begriff erscheint, ist seine Bedeutung ebenso verworren und unfixiert wie die Bedeutung ‚Frau‘.“ Da „beide Termini ihre verstörte Bedeutung jeweils nur als Termini einer Relation erhalten“, gilt es auch nach Butler die jeweils spezifische Geschlechtsidentität und ihre Relationen zu analysieren (Butler 1991, 9).

In dieser Arbeit geht es mir also weniger darum, ‚weiblicher‘ Subjektivität Bedeutung zu verschaffen oder zu untersuchen, welche Rolle Frauen in den Filmen spielen, sondern um die Analyse der Mehrdeutigkeit und der variablen Funktion von Geschlechterdifferenzen. Differenz begreife ich folglich als prozessuale *Differenzierung*, die sich auf verschiedenen

Ebenen vollzieht und nicht als homogene Kategorie. Vor diesem Hintergrund frage ich, worin sich die Annahme einer weiblichen Zuschauerinnenschaft gründet und was weibliche Erfahrung eigentlich meint. Mit anderen Worten: Was macht eigentlich den Genuss von Filmen aus, der diese als Chick Flick oder Woman's Film identifizierbar macht? Was bedeutet in diesem Zusammenhang ‚weibliche Adressierung‘?

Differenz kann je nach Kontext sowohl Hierarchie und Unterdrückung markieren als auch für Pluralität und Vielfalt im Sinne von Demokratie stehen, erklärt Avtar Brah in ihrem Buch *Cartographies of Diaspora, Contesting Identities* (Brah 1996, 126). Inwiefern sich mit den Filmen Differenzierungen als Symptom von Macht oder im Sinne von Diversität vollziehen, werde ich in den Analysen herausarbeiten. Als heterogene Kategorie kann sich die Differenz Geschlecht immer nur konkret äußern. Auf der Funktionsebene kann ‚Frau‘ etwa eine individuelle Erfahrungsdimension kennzeichnen, als politische Kategorie zur strategischen Solidarisierung dienen oder als Diskriminierungsform erscheinen. Aus methodischer Perspektive kann sie eine Analysekategorie darstellen, Objekt eines sozialen Diskurses sein oder ein politisches Subjekt meinen (vgl. auch Brah 1996, 110f.).

Mit der Analyse des gegenwärtigen Woman's Film untersuche ich also die ästhetische Erfahrung verschiedener, zeitgleich mit dem Postfeminismus produzierten und rezipierten Filme hinsichtlich unterschiedlicher Differenzen und Relationen und ihre Bedeutung. Zwar spielt die heterosexuelle Differenzierung insgesamt eine entscheidende Rolle für den gegenwärtigen Woman's Film, doch bilden darüber hinaus weitere Differenzierungen wichtige Fluchtpunkte, wie z. B. die klassenspezifische Differenzierung, insbesondere für die Analyse von ERIN BROCKOVICH (USA 2000) und EMMA (UK/USA 1996). So gehe ich davon aus, dass den Filmen ästhetische Logiken inhärent sind, die sich nicht einzig an der Repräsentation und Konstruktion von Geschlechterdifferenzen ausrichten.¹²

Welche Bedeutung die Geschlechterdifferenz für die Identitäts- und Subjekt-konstitution hat und inwiefern weitere Differenzen wie eben *class* oder aber *race* entscheidend sind, spielt eine zentrale Rolle in der feministischen Theorie (vgl. auch diese Arbeit, Kap. I.1.). Vor allem die (unreflektierte) Position der ‚weißen Mittelstands-akademikerin‘ wird in diesem Zusammenhang kritisiert, da diese z. B. Differenzen wie *class*

¹² In diesem Zusammenhang ist ein sehr schöner Aufsatz von Sabine Sielke zu der Serie SEX AND THE CITY (1998-2004) zu nennen, in dem sie in eine ähnliche Richtung argumentiert und erklärt, warum es zu kurz greift, die Serie allein anhand von Geschlechterbildern erklären zu wollen. Sie bezieht sich auf das der Serie eingeschriebene Konzept von Erinnerung und Wiederholung, um die spezifische Inszenierung von Sex in SEX AND THE CITY zu erklären (Sielke 2007). Dieser Ansatz bildet meines Erachtens diesbezüglich eine der wenigen Ausnahmen in der Forschung zu Chick Flicks. In der Regel werden diese vor allem hinsichtlich der Konstitution von geschlechtsspezifischer Identität und Repräsentation reflektiert.

oder *race* nicht berücksichtige (s. dazu auch Bergstrom/Doane 1989). Doch möchte ich mit Janet Bergstrom und Mary Ann Doane betonen:

[...] it is easier to point to the need to 'take other differences into account' than it is to arrive at satisfactory methods for doing so, or even, more simply, to understand what it is that we want to know, and why. (Bergstrom/Doane 1989)

Und in eine ähnliche Richtung argumentiert auch Butler, wenn sie als Reaktion auf die an ihrem Ansatz kritisierten Schwerpunkte der heterosexuellen Matrix schreibt:

Einerseits wird jede Analyse, die einen Vektor der Macht vor einen anderen in den Vordergrund stellt, zweifellos offen für die Kritik werden, sie ignoriere oder entwerte nicht nur die anderen Vektoren, sondern ihre eigenen Konstruktionen seien, um vonstatten gehen zu können, auf den Ausschluß der anderen angewiesen. Andererseits läuft eine Analyse, die vorgibt, jeden Machtvektor einzubeziehen, Gefahr, einen gewissen epistemologischen Imperialismus auszuüben: Er besteht in der Unterstellung, jeder beliebige Autor könne für die Komplexität der gegenwärtigen Macht ganz einstehen und sie erklären. (Butler 1997, 44)

In diesem Sinne dient mir die Kategorie Geschlecht als ein roter Faden und zwingender, wenngleich nicht einziger Aspekt der Analysemethode, um Chick Flicks aus der dargelegten Perspektive zu untersuchen. In meiner Arbeit gehe ich nicht auf die Kategorie *whiteness* ein, obwohl sich diese gerade mit Blick auf die weißen Protagonistinnen aufdrängen mag und aus diesem Grund auch im Diskurs um Postfeminismus immer wieder erwähnt (wenngleich nicht unbedingt reflektiert) wird. Außerdem ist das Subjekt ohnehin nicht einfach als Effekt gesellschaftlicher Normen greifbar. So kritisiert Koch, dass abgesehen von wenigen psychoanalytisch orientierten Studien „die meisten auf einem Rollenkonzept fußen, das nur das als vorhanden erklärt, was sich auf soziale Rollenmuster und die damit verbundenen normativen Zuweisungen bezieht. Dagegen hebt sie die „innere Natur“ hervor, „die mehr ist als die Summe der einem Individuum zugeschriebenen Rollen und Funktionen in einem Sozialsystem“ (Koch 1989 [1980], 128f.).

Mit dem Fokus dieser Arbeit will ich keinesfalls die Notwendigkeit, „die heutige Macht in ihrer Vielschichtigkeit und in ihren wechselseitigen Artikulationsformen zu denken“ (Butler 1997, 44) in Abrede stellen, oder feministische Forderungen nach mehr Ausdrucksmöglichkeiten von Frauen und die Betonung persönlicher Erfahrungen (vgl. dazu auch Doane 1987a [1984], 283). Mit der Studie zum *Woman's Film* geht es mir vor allem darum, die Kategorie Frau einer kritischen Reflexion aus filmtheoretischer Sicht zu unterziehen. Dabei soll ‚Frau‘ weder als ontologische Größe bestimmt werden, noch die verschiedenartigen Erfahrungen von Frauen aufgefächert werden. Insbesondere möchte ich verstehen, warum dieses Genre einen solch starken Geschlechtsbezug aufweist und was

‚Frau-Sein‘ überhaupt bedeutet, wenn man die Filmerfahrung zum Ausgangspunkt der Untersuchung macht.

Subjekt und Erfahrung

In den filmwissenschaftlichen Ansätzen zum klassischen Woman’s Film und den kommunikations- und kulturwissenschaftlich geprägten Studien zur Soap Opera wird Film bzw. Fernsehen als ‚Text‘ und damit als von der Zuschauerin getrennt vorausgesetzt (vgl. diese Arbeit, Kap. I.2.). D. h. es gibt eine klare Unterscheidung zwischen einem Subjekt, das rezipiert, und einem Objekt, das rezipiert wird. Inwiefern sich diese gegenseitig bedingen, wird bis heute nicht explizit thematisiert. Ausnahmen bilden Linda Williams und Andrea Braidt, deren Ansätze ich aus diesem Grund zur Ausgangsbasis meiner genretheoretischen Überlegungen mache (s. diese Arbeit, Kap. II.1.). Frauen werden in der Regel als der Filmerfahrung vorgängige, fassbare Subjekte gedacht, deren Erfahrungen patriachaler Bedingungen in der Gesellschaft durch die Filme zum Ausdruck gebracht werden. Genau darin manifestiere sich die spezifische, ‚weibliche Adressierung‘, welche insbesondere Frauen affiziere. Die Frage, inwiefern diese sich durch eine gesellschaftlich bedingte „crisis of vision“ (Doane 1984, 70) auszeichnenden Filme ein Subjekt erst hervorbringen, stellt Teresa de Lauretis als eine der wenigen Ausnahmen in ihrem einflussreichen Aufsatz „The Technology of Gender“ in den Vordergrund (de Lauretis 1987). Sich auf Foucaults Technologien des Selbst und Althusser’s Ideologiekritik beziehend, erklärt de Lauretis darin, auf welche Weise *gender* sowohl Repräsentation, Selbstrepräsentation und insbesondere immer auch Konstruktion ist.¹³ Sie geht von einem 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 (a.a.O., 5, 11ff.; vgl. auch Butler 1991, 16f.).¹⁴ In diesem Sinne begreift de Lauretis u. a. das Kino als ein Repräsentations-

¹³ *Gender* begreift de Lauretis als Relation, d. h. als Verhältnis eines Individuum zu einer Gruppe. Dabei versteht sie unter *gender* eine mehrdimensionale Kategorie, die ganz unterschiedliche Relationen wie Geschlecht, class, race und sexuality bezeichnet und konstituiert. Geschlecht stellt also nur eine unter vielen Relationen dar. D. h. *gender* meint eben nicht, wie ansonsten üblich, allein Geschlechterdifferenz. Auf diese neue Konzeption von *gender* werde ich der Diskussion um den Woman’s Film als Genre näher eingehen (s. I.2.).

¹⁴ Als Beispiel führt de Lauretis die alltägliche Praxis der Geschlechterdifferenzierung bei der Ausfüllung von 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 (de Lauretis 1987, 5, 11ff.).

system, als eine soziale Technologie, die Subjekte sowohl repräsentiert als auch hervorbringt. (s. auch diese Arbeit, Kap. I.2.)

Im Anschluss an de Lauretis gehe auch ich davon aus, dass Film Frauen nicht einfach abbildet, sondern dass diese sich durch ihn als solche überhaupt erst konstituieren. D. h. die Zuschauerin wird als ein bestimmtes Subjekt in dem Rezeptionsprozess hervorgebracht. In dieses Repräsentationsverständnis soll nun die von mir bereits umrissene Filmerfahrung eingetragen und de Lauretis' Definition um die subjekttheoretischen Ansätze von Avtar Brah und Vivian Sobchack erweitert werden. Während ich mit Brah die kulturellen Bedingungen von Subjektivität hervorheben möchte, geht es mir mit Sobchack darum, die kinematographische Spezifität als entscheidendes Kriterium für die Erfahrung des Woman's Film darzulegen.

Mit Brah, die sich ebenfalls auf de Lauretis bezieht, argumentiere ich, dass: „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 also nicht als gegeben zu verstehen, dem Erfahrungen widerfahren, sondern es sind Erfahrungen, die das Subjekt konstituieren. Folglich ist das Subjekt nicht als geschlossene Einheit zu verstehen, sondern als heterogen, prozesshaft und dynamisch. Es formiert sich durch Erfahrungen, welche wiederum durch Diskurse und soziale wie kulturelle Praktiken konstruiert werden.

Erfahrung begreift Brah also nicht als etwas individuelles, sondern als gesellschaftlich bestimmt. Wie eine Person etwas erfährt, hängt von der jeweiligen kulturellen Konstruktion eben jener ab. „In other words“, führt Brah aus, „how a person perceives *or* conceives an event would vary according to how ‚she‘ is culturally constructed [...].“ (Brah 1996, 117) Erfahrung sei, argumentiert sie im Anschluss an Scott, immer schon notwendigerweise eine Interpretation. Es stelle sich daher die Frage nach dem spezifischen historischen Kontext der Subjektformierung:

[W]hich ideological matrices or fields of signification and representation are at play in the formation of differing subjects, and what are the economic, political and cultural processes that inscribe historically variable experiences? (ebd.)

In diesem Sinne gehe auch ich davon aus, dass das Subjekt sich entsprechend der jeweiligen gesellschaftlichen Bedingungen in der Erfahrung formiert.

Mit Sobchack möchte ich die von Brah aus soziologischer Perspektive definierte Erfahrung an die von mir als entscheidend hervorgehobene Medienspezifität rückbinden. Denn 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. (s. diese Arbeit, Kap. I.3.)

Brah geht es in ihren Ausführungen allerdings zudem noch um ein Konzept von Identität und um dessen Verhältnis zu Subjektivität. Wie Sobchack begreift sie (wenngleich eben aus soziologischer Perspektive) Subjektivität als Prozess, in welchem dem Verhältnis zur Welt Bedeutung zugeschrieben wird. Darüber und über Sobchacks Definition hinaus, für die Identität keine zentrale Rolle spielt, beschreibt sie diesen als Modalität, in welcher das werdende Subjekt Identität erfährt. Brah schreibt:

Identities are inscribed through experiences culturally constructed in social relations. Subjectivity - the site of processes of making sense of our relation to the world - is the modality in which the precarious and contradictory nature of the subject-in-process is signified or experienced as identity. (Brah 1996, 123).

Identität definiert Brah als fortlaufenden Herstellungsprozess von Kohärenz, Kontinuität und Stabilität: eines ‚Ich‘. Sie fährt fort:

[I]dentity may be understood as that very process by which the multiplicity, contradiction, and instability of subjectivity is signified as having coherence, continuity, stability; as having a core – a continually changing core but the sense of a core nonetheless – that at any given moment is enunciated as the ‚I‘. (a.a.O., 123f.)

Dieses ‚Ich‘ ist für Brah der Effekt dieses Herstellungsprozess, der ob der Widersprüchlichkeit und Instabilität von Subjektivität die Erfahrung von Kohärenz, also Identität ermöglicht.

Dass die jeweiligen gesellschaftlichen Bedingungen zu berücksichtigen sind, wenn man die Konstitution der Zuschauerin des Woman’s Film analysieren möchte, hat bereits Doane konstatiert. Die Zuschauerin begreift sie als diskursiven Effekt: „The female spectator (the spectator singled out and defined entirely by her sex) exists nowhere but as an effect of discourse, the focal point of an address.“ (Doane 1987, 9) Darin stimme ich Doane zu. Daher ist es auch Ziel dieser Arbeit

to analyze what is, above all, a certain representation of female spectatorship, produced as both image and position as an effect of certain discourses specified as ‚belonging‘ to the woman. (a.a.O. 8)

Doch möchte ich das Text-Zuschauerin-Paradigma der feministischen Filmtheorie der 1970er und 1980er Jahre, das bis in die 1990er Jahre hineinreicht (vgl. Nessel 2008¹⁵) um die mit

¹⁵ Mit der Arbeit *Kino und Ereignis. Das Kinematographische zwischen Text und Körper* (Nessel 2008) liefert Sabine Nessel eine umfassende theoriegeschichtliche Analyse des Text-Paradigmas in der Filmwissenschaft, das sie mit der kinematographischen und filmtheoretischen Diskursgeschichte des Ereignisses konfrontiert.

Avtar Brah und Joan Wallach Scott skizzierten gegenwärtigen feministischen Diskurse um Subjekt und Erfahrung sowie um filmwissenschaftliche Ansätze zu Körper, Erfahrung und Affekt, insbesondere jener Vivian Sobchacks (insb. Sobchack 1992) und Hermann Kappelhoffs (insb. Kappelhoff 2006), erweitern. In diesem Sinne schließt meine Arbeit zwar an die filmwissenschaftliche Forschung zum klassischen Woman's Film an, die sich diskursanalytisch orientiert, doch liegt mein Fokus auf der sich im Rezeptionsprozess herausbildenden Bedeutung der jeweiligen Subjektivierungsprozesse.

Vor diesem Hintergrund werde ich in der Arbeit untersuchen, welche Rolle ‚Frau‘ und ‚Frau-Sein‘ in der ästhetischen Erfahrung des gegenwärtigen Woman's Film spielt. Dadurch erhoffe ich mir eine für mich zentrale Frage zu beantworten: Wie ist es möglich, von einem Woman's Film zu sprechen, wenn es doch offenbar *die* Frau nicht gibt? Daran schließen sich weitere Fragen an: Wie kann die Kategorie Frau als Bezugspunkt fungieren, wenn Filme wie Zuschauerinnen sich unterscheiden? Unter welchen Voraussetzungen lässt sich ‚Weiblichkeit‘ als bedeutungstiftende Modalität von ‚Frau‘ beschreiben, „in which the precarious and contradictory nature of the subject-in-process is signified and *experienced* as identity“ (Brah 1996, 123)? Inwiefern konstituieren die Inszenierungen geschlechtsspezifische Subjektivität? Was bedeutet die Entwicklung dieser neuartigen ‚weiblichen‘ Erscheinungsformen vor dem Hintergrund der Debatten um feministische Kritik und Politik, wenn man die Repräsentation von Subjekten wie Foucault, de Lauretis und Butler auch immer als deren Konstruktion begreift? Was meint vor dem Hintergrund eines im Gegensatz zum klassischen Woman's Film sich wandelnden Publikums diesbezüglich Kollektivität? Geleitet wird also auch meine Arbeit von jener Frage, welche seither im Zentrum feministischer filmtheoretischer Überlegungen steht und sich angesichts des Phänomens des gegenwärtigen Woman's Film erneut, wenngleich in anderem Gewand, aufdrängt: Welche Rolle und Bedeutung kommt der Frau im Kino zu?

Die widersprüchliche Mehrdeutigkeit des gegenwärtigen Woman's Film

Ziel dieser Arbeit ist es, die Mehrdeutigkeit und die Polarisierung des gegenwärtigen Woman's Film formalästhetisch zu analysieren und die postfeministischen Diskurse unter der Annahme zu reflektieren, dass diese sich weniger in eben diesem Genre *ausdrücken*, sondern vielmehr diese *sind* und entsprechend selbst zum Forschungsgegenstand werden. So betrachte ich Chick Flicks zunächst nicht im Rahmen einer *Chick Culture* (vgl. u. a. McRobbie 2010; Ferriss/Young 2008; Negra 2008; Tasker/Young 2007; Gill 2007), sondern hypothetisch als einen Forschungsgegenstand, der sowohl Teil der Populärkultur, des Postfeminismus und der

postfeministischen Populärkultur ist. Postfeminismus stellt für meine Arbeit somit vor allem einen Forschungsgegenstand und keine Forschungsperspektive dar.

Anstatt also die feministischen Diskurse zu rekonstruieren und sie mit den Massenmedien des ‚postfeministischen Zeitalters‘ abzugleichen, werde ich in dieser Arbeit einen umgekehrten Weg nehmen und die Massenproduktionen zur Ausgangsbasis meiner Überlegungen machen. Weder geht es mir darum, feministische Theorien auf Filme anzuwenden, noch darum, die Filme mittels Theorien aufzuschlüsseln. Es geht mir darum, eben diese Verhältnis näher zu bestimmen. Dabei frage ich danach, wie der Begriff des Postfeminismus auf die einzelnen Filme bezogen werden kann, wie audiovisuelle Medien insgesamt zu den angehenden Diskursen ins Verhältnis zu setzen sind und was Postfeminismus in diesem Zusammenhang überhaupt meint. Dies möchte ich mittels beispielhafter Filmanalysen diskutieren. Nicht zuletzt geht es mir auch darum, die Vielschichtigkeit des gegenwärtigen Woman’s Film herauszuarbeiten, der, wie gesagt, in der Regel kaum eingehenden, geschweige denn ästhetischen Analysen unterzogen wird.

Meine These ist, dass die durch die Produktionen evozierte Opposition feministischer bzw. postfeministischer Positionen nicht allein dem jeweiligen politischen Standpunkt der Zuschauerinnen geschuldet ist, sondern den Filmen selbst. Ich möchte untersuchen, inwiefern um den eingangs skizzierten (‚postfeministischen‘) Figurentypus kinematographische Affektdramaturgien angelegt sind, die unabhängig von der jeweiligen Prädisposition der Zuschauerin für vehemente Kritik und/oder tosenden Beifall sorgen. Betrachtet man die Filme genauer, wird deutlich, dass sie sich ambivalent zu tradierten Geschlechterverhältnissen verhalten. Weder reproduzieren sie schlichtweg Machtstrukturen, noch unterlaufen sie diese einfach. Im Grunde machen sie stets beides zugleich. Die Inszenierungen zielen meines Erachtens darauf ab, dass Zuschauerinnen sich entweder ablehnend oder zustimmend oder ambivalent zu den Filmen verhalten. Fortwährend ist man angehalten, sich zu den Protagonistinnen zu positionieren und sie als ‚feministisch‘, ‚anti-feministisch‘, ‚emanzipiert‘, ‚rückschrittlich‘, ‚weiblich‘ oder mittels anderer Differenzierungskategorien zu definieren.

In dieser Arbeit gilt es also, die ästhetische Erfahrung gegenwärtiger Massenproduktionen im Spannungsfeld zwischen feministischer Theorie, Postfeminismus und Populärkultur hinsichtlich des Diskurses um „Gender and the Politics of Culture“ (Tasker/Negra 2007a), d. h. um ‚feministische Politik‘ und ‚postfeministische Kultur‘, zu analysieren. Mit der Fokussierung auf die Filmerfahrung möchte ich den Blick auf geschlechtsspezifische Repräsentationsweisen erweitern und die feministische Reflexion von Film auch jenseits des ‚männlichen Blicks‘, der ‚Fetischisierung des weiblichen Körpers‘ und

‚normierender Narration‘ vorantreiben.¹⁶ So geht es mir in dieser Arbeit nicht darum, eine weitere Studie zur Darstellung von Mutter-Tochter-Beziehungen, Häuslichkeit oder *working girls* zu liefern, sondern darum, die ästhetische Erfahrung von Chick Flicks zu begreifen. Diese Perspektivierung erlaubt mir, mich einer bestimmten weiblich konnotierten Ikonographie anzunehmen, wie etwa dem Makeover, ohne die spezifische Inszenierungsweise eines Films aus dem Blick zu verlieren. Beispielsweise hat der Makeover-Prozess in *PRETTY WOMAN* (1990) eine andere Funktion für die Filmerfahrung als zehn Jahre später in *MISS UNDERCOVER* (2000). Und auch dessen Rolle unterscheidet sich von jener des zeitgenössischen Films *LEGALLY BLONDE* (2001). Somit werden verschiedene Bedeutungen generiert, deren Unterschiedlichkeit durch konkrete, vergleichende Analysen herausgearbeitet werden können.

Das Genre des gegenwärtigen Woman’s Film

Vor diesem Hintergrund stellen sich folgende Fragen: Wenn man den Erfolg der Massenproduktionen bzw. die Zuschauerinnen und die Filme ernst nimmt, d. h. weder mit einem ‚falschen Bewusstsein‘ (selbst der größte Kritiker der Kulturindustrie gesteht dem Kino zu, keine reine Bewusstseinsmaschine zu sein, vgl. Adorno 1966), noch mit der Fähigkeit des ‚Gegen-den-Strich-Lesens‘ argumentieren möchte (denn dies würde eine eindeutige Trennung zwischen Film und Zuschauerin voraussetzen), wie lassen sich dann Chick Flicks als soziales und kulturelles Phänomen verstehen? Was verbindet sich mit deren Rezeption? Welches Verhältnis von audiovisuellen Medien und Gesellschaft lässt sich anhand der Filme eigentlich beschreiben? Etwas spezifischer: Welche Rolle spielen die von den Massenproduktionen evozierten Positionierungen, die die feministische Kritik so stark zu spalten scheinen? Und nicht zuletzt: Was ist der gegenwärtige Woman’s Film?

Um die mehrdeutige Erfahrungsdimension des gegenwärtigen Woman’s Film zu untersuchen, möchte ich ein spezifisches Konzept von Genre erarbeiten, das es erlaubt, unterschiedliche Filme, d. h. Filme augenscheinlich unterschiedlicher Genres zusammenzudenken und auf die variable Bedeutung von Geschlechterdifferenzen in einem spezifischen historischen und kulturellen Kontext hin zu analysieren. Dabei geht es mir weniger um

¹⁶ In diesem Sinne plädiert auch Ruby Rich dafür, die Diskussion um Feminismus zu öffnen, die ihrer Ansicht nach durch Laura Mulveys legendären Artikel „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ (Mulvey 1975) recht homogen geworden sei (Rich 1998, 2). Aus diesem Grund wählt Rich einen autobiographischen Ansatz, der Geschichte, Theorie und Erfahrung miteinander verknüpft. Sie interessiert sich für feministisches Kino und untersucht das, was sie *cinéfeminism* nennt. Die Bezeichnung „Chick Flick“ hat für sie daher eine ganz andere Bedeutung als in der Diskussion um Postfeminismus und Medien. Zwar liegt ihre Kritik mittlerweile fünfzehn Jahre zurück, doch dominiert Mulveys Dispositiv weiterhin die feministische Medienwissenschaft – was entscheidende Punkte für das Verständnis der Filme zu verstellen droht.

einzelne Filme oder um die Bestimmung eines neuen Genres, das sich aus einer Vielzahl von Filmen zu einem Korpus zusammensetzt, sondern vielmehr hebt die Arbeit darauf ab, eine bestimmte Perspektive *auf* Genre herauszuarbeiten. Gewissermaßen gilt es, ein neues Genre zu konzipieren und dessen Sinnhorizont und Bedeutungspotential aufzuzeigen, deren Relevanz über die einzelne Produktion hinausreicht. Entsprechend stellt der gegenwärtige Woman's Film sowohl eine herauszuarbeitende Perspektive als auch den sich dadurch generierenden Gegenstand meiner Forschung dar. Die Arbeit hebt auf die Analyse eines gewissermaßen noch zu bestimmenden Genres ab.

Meine Arbeit bezieht sich auf das populäre Kino seit Beginn der 1990er Jahre, das zeitgleich mit postfeministischen Diskursen entstanden ist und mit diesen identifiziert wird. D. h. ich stütze mich auf anglo-amerikanische Filme, die ein großes Publikum und breite mediale Aufmerksamkeit fanden, wie etwa *LEGALLY BLONDE* (2001) mit Reese Witherspoon oder *MISS UNDERCOVER* (2000) mit Sandra Bullock. Darüber hinaus werde ich Filme in die Arbeit einbeziehen, die zwar nicht im Mittelpunkt der politischen Debatten um Postfeminismus und Populärkultur stehen, jedoch mit einem weiblichen Publikum verbunden werden wie etwa *EMMA* (1996) mit Gwyneth Paltrow. Zudem untersuche ich Filme, die ebenfalls eine Protagonistin inszenieren, die mit dem Bild der ‚unabhängigen Single-Frau‘ verknüpft, wenn auch nicht gleichgesetzt werden kann, wie *ERIN BROCKOVICH* (2000) mit Julia Roberts und *EASY A* (2010) mit Emma Stone. Es scheint mir, dass sich das Kino – und der feministische Diskurs – mit dem Aufkommen von Filmen wie *BRIDESMAIDS* (2011) *SPRING BREAKERS* (2012) oder *THE BLING RING* (2013) verändert und eine neue ‚Welle‘ markiert.¹⁷ Aus diesem Grund fokussiert meine Studie Filmproduktionen aus den 1990er und 2000er Jahren.

Die Konzeption einer genrespezifischen Perspektive auf die ästhetische Erfahrung erlaubt mir, Filme in meine Überlegungen einzubeziehen, die sich nicht vordergründig als Chick Flick definieren (lassen) und die sich dennoch explizit zu feministischen Positionen verhalten oder auf diese beziehen lassen. Auch aus diesem Grund bezeichne ich meinen Untersuchungsgegenstand als gegenwärtigen Woman's Film und nicht als Chick Flick.

¹⁷ Zwar mögen diese Beispiele des aktuellen Kinos aufgrund der Sujets und den von Frauen offensichtlich dominierten Besetzungen auf den ersten Blick als typische Chick Flicks erscheinen (*BRIDESMAIDS* wurde in diesem Sinne von der Publikumspresse gehandelt und auch gelobt), doch thematisieren sie meines Erachtens kaum Fragen zu Geschlechtlichkeit. Zudem funktionieren sie gänzlich anders als der gegenwärtige Woman's Film. Umso mehr Erkenntnisse versprache eine Untersuchung, die auf die Frage abzielt, inwiefern auch diese Filme als Chick Flicks gelten und was darunter diesbezüglich dann eigentlich zu verstehen wäre.

Gliederung und Aufbau der Arbeit

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 und knüpft damit an die jüngsten filmtheoretischen Betrachtungen von ästhetischer Erfahrung und Kino an sowie an genretheoretische Überlegungen zum Verhältnis von Film und Gesellschaft.

Während feministische Diskurse und Theorien das Koordinatennetz dieser Arbeit formieren (neben den Theorien zum klassischen Woman's Film und postfeministischen Medien insb. Butler 1990, 1991, 1997; Delphy 1993 [1991]; Brah 1996; Scott 2011), bilden genretheoretische Ansätze zur Entwicklung von Genres und ihrer historischen Transformation den Rahmen (Bachtin 1975; Cavell 1979). Zudem beziehe ich mich auf filmwissenschaftliche Genretheorien, die sich weniger an der Motivik von Filmen orientieren, als an einer spezifischen Affektdramaturgie und an der damit verknüpften ästhetischen Erfahrung (Williams 1991; Gledhill 2000; Kappelhoff 2004). Zur Bestimmung des Verhältnisses von Film und Zuschauerin beziehe ich mich auf Vivian Sobchacks phänomenologische Medientheorie (Sobchack 1992). Zudem dienen mir Hermann Kappelhoffs daran anschließende Konzepte des *Zuschauergefühls* (Kappelhoff 2004) und des *Bildraums* (Kappelhoff 2006) zur Analyse des gegenwärtigen Woman's Film. Des Weiteren stütze ich mich auf Theorien zu Gossip (insb. Siegel 2006, 2010), um die genrespezifische Erfahrung über die Inszenierung von Geschlechterdifferenzen hinaus näher zu bestimmen.

Die Arbeit gliedert sich in vier Kapitel:

Kapitel I, *Der Woman's Film und ästhetische Erfahrung*, erörtert den Ausgangspunkt der Arbeit. Es skizziert den Diskurs um post/feministische Positionen und fasst die historischen Debatten um den klassischen Woman's Film zusammen. Dabei erläutert es die Bedeutung der Zuschauerin für die feministische Filmtheorie und die Rolle der Genrebestimmung. In der Auseinandersetzung mit der phänomenologischen Medientheorie widmet sich das Kapitel abschließend der Konzeption ästhetischer Erfahrung im Kino und legt das meiner Untersuchung zugrunde liegende Filmverständnis dar.

Mit der Diskussion von Linda Williams *Body Genres* und Andrea Braidts *Film-Genus* stellt Kapitel II, *Genre, gender und ästhetische Erfahrung*, zwei grundlegend verschiedene filmwissenschaftliche Ansätze zum Verhältnis von Genre und *gender* vor. Im Zentrum stehen dabei die jeweils implizierten Zuschauerinnenmodelle und die Bedeutung der ästhetischen

Erfahrung für meine Konzeption des gegenwärtigen Woman's Film. In dem Kapitel wird ein Genrekzept herausgearbeitet, das es erlaubt, die audiovisuelle Bedeutung und Funktion der Kategorie ‚Frau‘ zu reflektieren und auf eine spezifische Erfahrungsdimension zu beziehen.

Nach einer umfassenden theoretischen Auseinandersetzung zeigen Kapitel III und IV, wie sich die Massenproduktionen aus bzw. *als* genretheoretische Perspektive und zugleich Forschungsgegenstand darstellen und welche konkreten Inszenierungsweisen und Erfahrungsformen sich mit dem gegenwärtigen Woman's Film herausgebildet haben. In Kapitel III gehe ich vor allem der Frage nach, auf welche Weise sich ein *Zuschauerinnengefühl* des *empowerment* konstituiert, welches sich angesichts der um die Jahrtausendwende entstandenen Filme LEGALLY BLONDE (2001), ERIN BROCKOVICH (2000) und MISS UNDERCOVER (2000) zu realisieren scheint (und welches dafür sorgt, dass Kritikerinnen die Filme der Manipulation verdächtigen). Einen für die formalästhetische Analyse entscheidenden Bezugspunkt bildet dabei das Konzept des *Leinwand-Typus* nach Stanley Cavell (Cavell 1979). Seine Ausführungen zum genrebildenden Typus scheinen mir aufgrund der Herausbildung eines spezifischen Frauentypus im gegenwärtigen Woman's Film besonders geeignet, um eine spezifische Erfahrungsdimension des Genres herauszuarbeiten.

In Kapitel IV rückt Gossip als soziales und ästhetisches Phänomen in den Vordergrund. Anhand der Filme EMMA (1996) und EASY A (2010) untersuche ich in diesem Teil der Arbeit, inwiefern sich feministische Fragen eben nicht nur entlang der Kategorie Geschlecht stellen. Mit Hilfe von Theorien zu Gossip analysiere ich, auf welche Weise sich Differenzen als raumzeitliche Inszenierungen entfalten und Mechanismen von Inklusion und Exklusion darstellen. Um die genrespezifische Erfahrungsdimension diesbezüglich methodisch greifbar zu machen, stütze ich mich dabei auf Michail M. Bachtins Konzept des *Chronotopos* (Bachtin 2008 [1975]). Neben einer als *empowerment* sich entladenden Affektdramaturgie scheint der gegenwärtige Woman's Film von einem *Zuschauerinnengefühl* bestimmt, das sich zwischen den Polen Individualität und Allgemeinheit aufspannt. Inwiefern in diesem Zusammenhang die Konstitution eines ‚Ich‘ mit einem ‚Wir‘ zu konfrontieren ist, wird im Anschluss an Kapitel III im letzten Kapitel verstärkt reflektiert.

Das Fazit fasst die Kapitel und die Ergebnisse der Filmanalysen zusammen und verdeutlicht, was ich hinsichtlich des gegenwärtigen Woman's Film unter Genre verstehe. Außerdem reflektiert es, inwiefern sich die Konzepte des *Leinwand-Typus* und des *Chronotopos* als produktiv für einen filmwissenschaftlichen Genreansatz erweisen. Des Weiteren kondensiert es die für die Analyse der ästhetischen Erfahrung in dieser Arbeit wesentlichen Dimensionen des *kinematographischen Modus*, der Erfahrungsmodalität, des

Zuschauerinnengefühls sowie der Affektdramaturgie und erläutert ihre komplexen Verflechtungen. Zudem thematisiert es das sich mit dem gegenwärtigen Woman's Film konstituierende Publikum und stellt hinsichtlich dessen Überlegungen an zur Funktion des Genres. Außerdem kontextualisiert es die Arbeit innerhalb film- und medienwissenschaftlicher Forschung sowie feministischer Theorie und gibt einen Ausblick über das sich aus der entwickelten Forschungsperspektive ergebende weitere Forschungsfeld.

I. Der Woman's Film und ästhetische Erfahrung

Dieses Kapitel skizziert den politischen und theoretischen Hintergrund meiner Arbeit und situiert sie innerhalb der feministischen Filmtheorie. Darüber hinaus erörtert es das für meine Analysen grundlegende Verständnis von Film und den unmittelbar damit verbundenen Erfahrungsbegriff: Zunächst werde ich wesentliche Positionen des post/feministischen Diskurses erläutern und anschließend die in den 1970er und 1980er Jahren geführten Debatten um den klassischen Woman's Film. Die daraus hervorgegangenen Theorien bilden die Ausgangsbasis und die historische Fluchtlinie meiner Überlegungen. Die Auseinandersetzungen mit dem klassischen Woman's Film weisen erstaunliche Parallelen zu dem gegenwärtigen Diskurs um Chick Flicks auf und um Frauen und Film. Zuletzt werde ich den phänomenologischen Ansatz Vivian Sobchacks darlegen, der einen durchgängigen Bezugspunkt meiner medientheoretischen Überlegungen bildet.

I.1. Der post/feministische Diskurs

Im Folgenden erläutere ich die komplexen und widersprüchlichen Debatten, die sich um die Konstitution von Postfeminismus entwickelt haben. Seit den letzten zwei Dekaden setzt sich eine wachsende Anzahl von Theoretikerinnen mit dem Konzept und der Bedeutung von Postfeminismus auseinander.¹⁸ Obgleich es mir in dieser Arbeit eben nicht darum geht, die Theorien auf die Filme anzuwenden, sondern darum, die Filme selbst als Beitrag feministischer Auseinandersetzungen zu analysieren, möchte ich die verschiedenen

¹⁸ Einen guten Überblick zur Diskussion der verschiedenen feministischen ‚Wellen‘ und jeweiligen Positionen, deren Übereinstimmungen und Unterschiede gibt der von Stacy Gillis, Gillian Howie und Rebecca Munford herausgegebene Sammelband *Third Wave Feminism* (Gillis/Howie/Munford 2004); vgl. auch Baumgardner/Richards (2000). Für eine eingehende Betrachtung der vielfältigen und widersprüchlichen, subversiven wie affirmativen Bedeutung von Postfeminismus innerhalb der feministischer Geschichtsschreibung, in Populärkultur sowie im akademischen und politischen Kontext vgl. Genz/Brabon 2009. Für eine prägnante Zusammenfassung und eine 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 Sektion „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 hinaus reichendes Verhältnis von Postfeminismus und Medien reflektieren, vgl. dazu auch das Vorwort (Tasker/Negra 2005a). Tasker und Negra weisen darauf hin, dass es neben der Studie von ‚frauenspezifischen‘ Medienproduktionen der Analyse anderer Filme und Serien aus postfeministischer Perspektive bedarf. Mit ihrem Band *Interrogating Postfeminism. Gender and the Politics of Popular Culture* (Tasker/Negra 2007) liefern sie Analysen massenmedialer Kultur hinsichtlich von Widersprüchlichkeit von Postfeminismus, vgl. insb. das Vorwort (Tasker/Negra 2007a). Zu Postfeminismus und Medienkultur aus kulturwissenschaftlicher Sicht vgl. auch Gill 2007a. Einen sehr guten Überblick zu den heterogenen und widersprüchlichen feministischen Theorien bezüglich *gender* und Medien, d. h. Repräsentation, Publikumsforschung und Aktivismus, bietet Rosalind Gills Buch *Gender and the Media* (Gill 2007). Darin zeigt sie die Aussagekraft verschiedener Ansätze auf und setzt sich mit diversen Medienformaten, Werbung, Kino, Magazinen, Talkshows und Nachrichten, auseinander.

Positionen erläutern, um den Hintergrund, vor dem sich die Fragen meiner Untersuchung zum gegenwärtigen Woman's Film stellen, darzulegen. Denn nicht zuletzt leisten auch meine Filmanalysen einen Beitrag zum postfeministischen Diskurs und dienen dazu herauszuarbeiten, was Postfeminismus überhaupt meint.

Die Bezeichnung *Postfeminismus* wird variabel verwendet, in verschiedenen Zusammenhängen und auf verschiedenen Ebenen. Die Interpretationen sind entsprechend widersprüchlich und uneindeutig. Rosalind Gill fasst das Problem zusammen:

[...], after nearly two decades of argument about postfeminism, there is still no argument as to what it is and the term is used variously and contradictorily to signal a theoretical position, a type of feminism after the Second Wave, or a regressive political stance. (Gill 2007a, 148)

Postfeminismus werde als theoretische Position, eine Art des Feminismus oder politische Haltung diskutiert. Aufgrund dieser mehrdeutigen Bestimmungen von Postfeminismus, plädiert Gill, Postfeminismus vielmehr als Forschungsobjekt denn als Analyseperspektive, historischen Wandel oder schlichtweg als feministischen Rückschritt zu verstehen:

[...] postfeminism is understood best neither as an epistemological perspective nor as an historical shift, nor (simply) as a backlash in which its meanings are pre-specified. Rather, postfeminism should be conceived as a sensibility. From this perspective postfeminist media culture should be our critical object – a phenomenon into which scholars of culture should inquire – rather than an analytical perspective. (Gill 2007a, 148)

Gill schlägt vor, Postfeminismus als eine ‚Sensibilität‘ zu begreifen. Unter „postfeminist sensibility“ versteht sie bestimmte, miteinander verknüpfte Themen wie

the notion of that femininity is a bodily property; the shift from objectification to subjectification; an emphasis upon self-surveillance, monitoring and self-discipline; a focus on individualism, choice and empowerment; the dominance of a makeover paradigm; and a resurgence of ideas about sexual difference. (a.a.O., 147)

Mit meiner Arbeit schließe ich an Gills Kritik und Plädoyer an. Postfeminismus stellt für mich den Forschungsgegenstand dar. Auch meiner Meinung nach bedarf es weiterer Analysen und Reflexionen zur jeweiligen Bedeutung und Funktion von Postfeminismus in unterschiedlichen Kontexten. Ausgangspunkt meiner Analyse bilden dabei die Filme, die ich mit eben der von Gill bezeichneten ‚postfeministischen Sensibilität‘ konfrontieren werde.

Zum einen wird unter dem Begriff Postfeminismus also behauptet, dass das von den Frauenbewegungen angestrebte Ziel der geschlechtlichen Gleichberechtigung längst erreicht

und Feminismus somit obsolet geworden sei (*backlash theory*¹⁹). Zum anderen wird betont, dass es neuer politischer Ansätze, unter Berücksichtigung weiterer Differenz-Kategorien wie Klasse, Ethnizität, Sexualität etc. (*Intersektionalitätsforschung*²⁰) bedarf, um gesellschaftliche Positionen von Frauen angemessen zu artikulieren bzw. grundlegend zu überdenken und neue Solidarisierungsstrategien zu entwickeln. Postfeminismus dient in diesem Zusammenhang dazu, politische Haltungen zu artikulieren, d. h. Feminismus entweder zu diffamieren und seine fortwährende Bedeutung in Frage zu stellen oder, im Gegenteil, hervorzuheben.

Neben der politischen Positionierung funktioniert Postfeminismus als historische Perspektivierung, die nichtsdestoweniger auf die Verteidigung bestimmter Haltungen hinauslaufen kann. So ist je nachdem, ob eher die Trennung zwischen den verschiedenen Generationen von Frauen oder die Fortführung feministischer Traditionen proklamiert werden soll, von *Neo-* (z. B. Radner 2010) oder *Postfeminismus* (seit den 1990er Jahren, prominent vertreten durch Judith Butler) 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) (vgl. z. B. Gillis/ Howie/Munford 2004).

Post- oder Neofeminismus bzw. *Third Wave Feminism* sind also Bezeichnungen, die aus der gegenwärtigen Diskussion um die Gültigkeit feministischer Positionen hervorgegangen sind (vgl. auch Genz/Brabon 2009, 156-165). Grob lässt sich anhand dreier Argumentationsstränge nachzeichnen. 1. Innerhalb der Generationen, die nach den Frauenbewegungen der 1960er bis 1980er Jahre aufgewachsen sind, wird zum einen die Emanzipation von Frauen als bereits vollendet erklärt und ein Leben frei von politisch-feministischen Verhaltensregeln gefordert. 2. Diesen Positionen wird von Vertreterinnen der *Second Wave* Individualismus und Ignoranz gegenüber patriarchalen Machtverhältnissen vorgeworfen, die nach wie vor herrschten. 3. Aus der *Third Wave* heraus werden wiederum feministische Positionen der *Second Wave* für ihre fehlende Verortung kritisiert. Der Vorwurf

¹⁹ Die prominenteste Vertreterin der *backlash*-Position, d. h. dass es sich bei dem Aufkommen des sogenannten Postfeminismus um einen Rückschlag gegen die feministische Bewegung handelt, ist sicherlich die feministische U.S.-amerikanische Journalistin und Autorin Susan Faludi (Faludi 1992).

²⁰ 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. beispielsweise Combahee River Collective 1983; McCall 2005; Hancock 2007a, 2007b).

Judith Butler wiederum betont, dass man niemals alle Dimensionen von Machtstrukturen in den Blick bekommen kann. So steht in meiner Arbeit die Kategorie Geschlecht im Vordergrund der Analyse. Dies erörtere ich in meiner Einleitung, 15ff.

lautet, dass die Theoretikerinnen der 1960er bis 1980er Jahre rein akademisch und ‚weiß‘ sowie essentialistisch und universalistisch dächten und zudem jenseits von Populärkultur wirkten und somit insgesamt wesentliche gesellschaftliche Strukturen und ihre Veränderungen aus dem Auge verlören oder gar verunmöglichten (vgl. Gillis/Howie/Munford 2004).

Insgesamt ist es allerdings ein schwieriges Unterfangen, zwischen den verschiedenen ‚Wellen‘ zu unterscheiden. Die verschiedenen Positionierungen gründen vor allem in der Auseinandersetzung mit realpolitischen Sachverhalten. Theoriegeschichtlich stellen sie nicht so leicht zu entwirrende Relationen dar. Ein beispielhafter Blick in die vielfältigen Ansätze zeigt, dass solche Kategorisierungsbestrebungen durchaus produktiv sein können, etwa wenn es um die Schreibung einer feministischen Geschichte geht oder um die Frage nach dem Ort möglicher Kritik und Politik. Zugleich wird deutlich, dass die Zuordnungsversuche in verschiedene ‚Wellen‘ entscheidende Gemeinsamkeiten verkennen oder gar kontraproduktiv sein können, wenn es um mögliche Formen von Solidarisierung geht.

Die Kritik an der *Second Wave* gründet vor allem in deren Applikation der heterosexuellen Matrix, die eine natürlich gegebene, unveränderbare Zweigeschlechtlichkeit voraussetzt (*sex*, das biologische Geschlecht), welche unterschiedliche soziale Ausprägungen erfahren kann (*gender*, das soziale Geschlecht). Butler stellt diese Vorannahme in ihrem längst zum Kanon der Gender Studies avancierten Buch *Gender Trouble* (Butler 1990) bekanntermaßen als artifiziell und höchst politisch aus. Das biologische Geschlecht ist für sie gleichermaßen konstruiert wie das soziale Geschlecht. Heterosexualität versteht sie als Ursache und zugleich Effekt von Machtstrukturen. Repräsentation bedeutet in diesem Sinne immer schon Produktion (Butler 1991, 16f).²¹ Butlers Buch sorgte für großen Aufruhr in der politischen Diskussion um Subjektkonzeptionen und Solidarisierungsstrategien. Viele Feministinnen sahen (und sehen) sich dadurch ihrer feministischen bzw. weiblichen Identität und damit ihrer politischen Handlungsmöglichkeiten beraubt und lehnten (und lehnen) Butlers Subjekttheorie ab.²² Diese Konflikte werden meist als Spiegelbild des Generationswechsels

²¹ Im Anschluss an Butler unterscheide ich aus diesem Grund nicht zwischen dem biologischen Geschlecht (*sex*) und dem sozialen Geschlecht (*gender*). Auch ich begreife diese Differenzierung als Fortführung eines Biologismus, der von einer vordiskursiven geschlechtlichen Subjektbestimmung ausgeht und somit das Denken unterschiedlichster Differenzierung verunmöglicht. So werde ich im Folgenden von „Geschlecht“ und nicht von *gender* sprechen. Den Begriff *gender* verwende ich nur, wenn diese Kategorienbildung dezidiert Gegenstand der Reflexionen bildet. Zum kritischen Umgang mit dem Begriff *gender*, vgl. auch Delphy 1991, 5f; vgl. auch die Ausführungen zu Teresa de Lauretis’ Ansatz in meiner Einleitung, Fußnote (FN) 13, 17. Mit Teresa de Lauretis’ Kritik und mit den Kategorien *sex* und *gender* werde ich mich insbesondere in Kapitel III weiter auseinandersetzen.

²² Inwiefern es derselben Identität bedarf, um erfolgreiche Koalitionen zu bilden, oder ob von ähnlichen, äquivalenten Machtstrukturen bestimmte Lebenssituationen Grund genug für Solidarisierung darstellen, wie es

zwischen der *Second* und *Third Wave* verstanden (vgl. dazu auch Gillis/Howie/Munford 2004).

Auf theoriegeschichtlicher Ebene sind die Positionen viel stärker miteinander verknüpft als die Unterscheidung in die verschiedenen ‚Wellen‘ suggeriert. So sind Butlers Ausführungen zur Unterscheidung zwischen *sex* und *gender* stark vom Gedankengut der *Second Wave*, namentlich von Simone de Beauvoir geprägt. Bereits Ende der 1940er Jahre kommt de Beauvoir in ihrem bahnbrechenden Buch *Le Deuxième Sexe* (de Beauvoir 2008 [frz. Originalausgabe 1949]; zu deutsch: *Das andere Geschlecht*, erstmals erschienen 1951) zu dem berühmten und für die Frauenbewegungen so entscheidenden Schluss: Man wird nicht als Frau geboren, man wird es. De Beauvoir verweist in ihrem Buch auf die unendliche Vielfalt biologischer Geschlechtsausbildungen und kritisiert damit die eindimensionale Vorstellung von Weiblichkeit. Zudem erläutert sie, inwiefern ‚Frau‘ immer in Relation zu ‚Mann‘ gedacht wird und in diesem Sinne konstruiert ist. Nichtsdestotrotz spielen für de Beauvoir biologische Prädispositionen des (gegebenen) weiblichen Körpers eine entscheidende Rolle in ihrer Betrachtung des ‚Frau-Seins‘. Butler schließt an de Beauvoirs Überlegungen an, wenn sie das biologische Geschlecht als eindeutigen Bezugspunkt aushebelt und, de Beauvoir weiterführend, die natürliche Gegebenheit von biologischem Geschlecht überhaupt radikal in Frage stellt. Für Butler stellt *sex* einen Effekt herrschender Machtstrukturen dar – und nicht umgekehrt (vgl. auch Wittig (1992 [1980])).²³

Anti-essentialistische Theorien finden sich nicht erst in der *Third Wave*, sondern bereits in feministischen Schriften der 1980er Jahren, etwa bei Donna Haraway zum Konzept des Cyborg (Haraway 1994 [1985]) oder bei Teresa de Lauretis zur Selbst/Repräsentation und Produktion von *gender*, die ebenso die Relationalität von Identitätskonzepten hervorhebt (de Lauretis 1987).²⁴ Der Vorwurf, dass die *Second Wave* rein universalistisch denkt, ließe sich theoretisch schnell entkräften.

Die verschiedenen ‚Wellen‘ weisen je nach Standpunkt und Perspektive sowohl Unterschiede als auch Gemeinsamkeiten auf. Sie lassen sich theoretisch nicht einfach und

Positionen des feministische Materialismus vertreten, wird in der feministischen Theorie stark diskutiert. Neben der Frage nach den biologischen Vorbestimmungen steht dabei auch die Kritik der *Third World Woman* im Zentrum. So lautet ein Hauptargument, dass allein das Schlagwort „Frau“ bzw. „Feministin“ nicht ausreicht, um alle Frauen zu vereinen. Im Gegenteil impliziere das Prinzip „offen für alle“ rassistische Exklusionsmechanismen. (vgl. dazu z. B. Johnson Reagan 1981, Mani 1987, Mohanty 1991, Brah 1996, Narayan 1997)

²³ Auf das Verhältnis von *sex* und *gender* werde ich in der Analyse von ERIN BROCKOVICH weiter eingehen (s. diese Arbeit, Kap. III.3.)

²⁴ Selbst Laura Mulveys in den 1970er Jahren erarbeite Konzeption des Kinos als Fortschreibung patriarchaler Repräsentationsstrukturen, für die sie aufgrund der essentialistischen Prämissen kritisiert wurde, birgt Gedanken, die im Sinne Butlers *gendering*, d. h. von Geschlecht als performative Kategorie, verstanden werden können (vgl. Nessel 1999).

endgültig auseinanderdividieren. Insgesamt ist nicht so leicht zu unterscheiden, was ‚Feminismus‘ von ‚Postfeminismus‘ trennt. Feminismus zeichnet sich durch seine Pluralität aus, weshalb oftmals auch von *Feminismen* die Rede ist. So gehe ich eher von einem Nebeneinander der ‚Wellen‘ und einer Verflechtung der verschiedenen Positionen aus. In diesem Sinne möchte ich mit meiner Arbeit im Anschluss an bestehende feministische Theorien und Diskurse eine Perspektive auf das gegenwärtige Kino entwickeln, die den feministischen Blick auf Populärkultur erweitern soll und damit einen Beitrag zu den Auseinandersetzungen leistet, was Feminismus überhaupt ist bzw. sein kann. Dies möchte ich insbesondere hinsichtlich der Theoriebildung zum klassischen Woman’s Film tun.

I.2. Der Woman’s Film als Genre

Die Definition des klassischen Woman’s Film variiert ebenso wie seine Bestimmung als Forschungsgegenstand. Der Woman’s Film ist ein höchst heterogenes Genre. Einerseits scheint mit dem Begriff Woman’s Film eine bestimmte Art von Filmen eindeutig bezeichnet, andererseits wird eine Vielzahl durchaus unterschiedlicher Produktionen unter dieser Genrekategorie versammelt. Neben dem Melodrama, das bevorzugt in diesem Zusammenhang diskutiert wird (vgl. u. a. Gledhill 1987, Modleski 1987, Neale 2000, Kappelhoff 2004, Elsaesser 2008), betrachten Theoretikerinnen beispielsweise den Film Noir (Doane 1987), die Komödie (Walsh 1984) oder die Soap Opera (Gledhill 1997, Brunson 2000) als Woman’s Film (vgl. dazu auch Doane 1984, 68). (vgl. auch Mayne (1984 [1981]) Zudem wird diskutiert, ob der klassische Woman’s Film sich aus verschiedenen Genres zusammensetzt, ein Subgenre ist (vgl. z. B. Doane 1984/1987a [1984]; Kuhn 1984) oder ob er überhaupt ein Genre darstellt. (vgl. dazu auch Butler 2002)

Nun könnte man argumentieren, dass die unklaren Definitionen des Woman’s Film und die Heterogenität der diesem Genre zugeordneten Filme eben symptomatisch sind für die Bestimmung von Genres an sich und schlicht einen dynamischen Kommunikationsprozess darstellen²⁵. Doch hat die kontroverse Auseinandersetzung mit dem Woman’s Film andere genretheoretische und medienästhetische Implikationen als etwa jene mit dem Western oder dem Detektivfilm. Denn sie bestimmen sich als einzige Genres dezidiert über das Publikum, d. h. die Zuschauerin. Mary Ann Doane erklärt:

The woman’s film undoubtedly does not constitute a genre in the technical sense of the

²⁵ Zur begrifflichen Bestimmung von Genres erklärt etwa Knut Hickethier: „Genrebegriffe [...] sind in ihren Bedeutungsdimensionen abhängig vom allgemeinen kulturellen Gebrauch und gewinnen als Schemata intersubjektive Funktionen.“ (Hickethier 2003, 65) Zur Bedeutung von Genrebezeichnungen vgl. auch Neale 2003 [1990], 168ff.

term, insofar as the unity of a genre is generally attributed to consistent patterns in thematic content, iconography, and narrative structure. The heterogeneity of the woman's film as a category is exemplified by the disparity between gothic films such as UNDERCURRENT (1946) or DRAGONWYCK (1946), influenced by film noir and the conventions of the thriller, and a love story such as BACK STREET (1941) or a maternal melodrama such as TO EACH HIS OWN (1946). But the group does have a coherence and that coherence is grounded in its address to a female spectator. The woman's film, quite simply, attempts to engage female subjectivity. (Doane zit. nach Altman 2012 [1999], 75)

Das, was den Woman's Film kennzeichnet, sind also nicht, wie bei anderen Genres spezifische Themen, Ikonographien oder narrative Strukturen, sondern: die Adressierung einer als weiblich entworfenen Zuschauerin. Zwar werden auch mit dem klassischen Woman's Film konsistente Muster wie etwa die Sujets Liebe und Familie (vgl. u. a. Basinger 1977, 1995; Laplace 1987, 139), das Motiv des Hauses oder eben eine melodramatische Dramaturgie identifiziert (s. z. B. Doane 1984; Walsh 1984), doch heben die Ansätze letztendlich auf die Bestimmung der Zuschauerin und ihrer Filmerfahrung ab. Was ‚weibliche Adressierung‘ allerdings eigentlich dabei meint, wie ‚weibliche Subjektivität‘ zu definieren oder wie die Zuschauerin überhaupt zu fassen ist, wird unterschiedlich betrachtet.

Während Doane in ihrer psychoanalytisch ausgerichteten Analyse zu dem Schluss kommt, dass im Grunde auch der Woman's Film der Frau ihre Existenz abspricht (Doane 1984), erklärt Getrud Koch, warum auch Frauen durchaus Schaulust in eben diesem (Männer)kino erfahren können (Koch 1989 [1980]). Annette Kuhn dagegen sucht sich von diesen Ansätzen zugrunde liegenden theoretischen Paradigma „männlicher Blick/weibliches Objekt“ zu lösen, indem sie auf die unterschiedliche Bedeutung von ‚weiblicher Adressierung‘ im Film und in der Soap Opera verweist (Kuhn 1984). In den und durch die feministischen Auseinandersetzungen wird jedenfalls deutlich, dass es keine allgemeingültigen Kriterien gibt, nach welchen man die Zuschauerin und damit den Woman's Film und also Frauenfilme definieren kann.

Diese Heterogenität des Gegenstands und der Ansätze dauert bis heute an. Nichtdestoweniger wird immer wieder wie selbstverständlich von *der* Zuschauerin und *den* Frauenfilmen gesprochen – sowohl in der Theorie als auch im alltäglichen Diskurs. Die genretheoretische Problematik des klassischen Woman's Film findet sich, so die Hypothese, im gegenwärtigen Phänomen der Chick Flicks wieder. Die Filme und Serien sind genauso unterschiedlich, die Ansätze gleichsam disparat und zudem dreht sich alles um: die Zuschauerin. Und nicht zuletzt hat sich an den früheren Filmen eine ähnlich polarisierte Debatte entfacht wie an den heutigen Produktionen. Bestimmte Argumentationsstrategien des klassischen Woman's Film lassen sich in den gegenwärtigen Auseinandersetzungen um Chick

Flicks ausmachen, deren Bezeichnung ebenfalls uneindeutig ist. Beispielsweise liegt den Ansätzen wie damals häufig die Annahme zugrunde, dass ‚Frauen-Genres‘ wie die Romantic Comedy oder das Melodrama aus der Perspektive einer Protagonistin erzählen, weiblich kodierte Themen wie Konsum in den Vordergrund stellen und also Erfahrungen von Frauen inszenieren und sich deshalb an ein weibliches Publikum richten (vgl. z. B. Doane 1987, 34ff.; Radner 2010). Doch lassen sich auch die Genrekriterien von Chick Flicks über die Zuschauerin hinaus nicht auf einen Nenner bringen. Außerdem werden Filme, die augenscheinlich als Chick Flick definiert werden könnten, einem anderen Genre zugeordnet und gar nicht erst auf ein spezifisches Publikum hin untersucht.

So werden Filme wie ELIZABETH (UK 1998), ELIZABETH – THE GOLDEN AGE (UK 2007) oder MARIE ANTOINETTE (USA 2006) mit Verweis auf die zeitliche Verortung eher als Historienfilm betrachtet²⁶, obgleich sich darin narrative Muster und Topoi des Woman’s Film wiederfinden. Politische Ereignisse der Vergangenheit spielen kaum eine Rolle. Beide Elizabeth-Filme drehen sich um Liebe und Hochzeit und um das Verhältnis zwischen individuellem Glück und beruflichen wie familiären Verpflichtungen, ebenso MARIE ANTOINETTE, wo es fortwährend um das Problem der Reproduktion geht. Jane Austen-Verfilmungen wie EMMA (UK/USA 1996) oder PRIDE AND PREJUDICE (USA 2005), mit denen sich zweifellos ein weibliches Publikum verknüpft, ließen sich wiederum als Historienfilm definieren, spielt das Geschehen doch in einer uns ferneren Zeit. Doch gelten diese in der Regel als Literaturverfilmungen (s. z. B. Troost/Greenfield 1998)²⁷ – und damit als ‚Frauen-Filme‘ (s. z. B. Hollinger 1998).

LEGALLY BLONDE (2001), ERIN BROCKOVICH (2000) und MISS UNDERCOVER (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 Überlegungen stehen.

Diese Beispiele variabler Verwendung von Genrekategorien ließen sich noch ewig fortführen. So werden die von mir als *Chick Flicks* bezeichneten Filme auch als *Girlie Movies* definiert, als Ausdruck einer neuen, konsum- und lustorientierten Mädchen- und Frauenkultur und eines radikalen Abschieds von der Frauenbewegung der 1960er und 1970er Jahre. Filme wie CLUELESS (USA 1995) oder BRIDGET JONES’S DIARY (UK, IR, F 2001) basieren ebenfalls

²⁶ s. [http://de.wikipedia.org/wiki/Elizabeth_\(Film\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Elizabeth_(Film)); [http://de.wikipedia.org/wiki/Marie_Antoinette_\(2006\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Marie_Antoinette_(2006)) (letzter Zugriff 29.1.2014)

²⁷ s. [http://de.wikipedia.org/wiki/Emma_\(1996\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Emma_(1996)); [http://de.wikipedia.org/wiki/Stolz_und_Vorurteil_\(2005\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Stolz_und_Vorurteil_(2005)) (letzter Zugriff 29.1.2014)

auf Romanen (Austens *Emma* und *Pride and Prejudice*) und könnten daher auch als Literaturverfilmungen bezeichnet werden, obgleich sie in erster Linie als Chick Flick gelten.

Es zeigt sich: insgesamt variieren Genredefinitionen und widersprechen sich. Zudem sind die Kategorisierungskriterien meist unklar umrissen. Definition wie Kriterien bestimmen sich durch das jeweilige Forschungsinteresse (etwa hinsichtlich des Publikums oder der Filmproduktion, oder, wie im Fall des klassischen Woman's Film, der Kritikerinnen) (vgl. dazu auch Gledhill 2000). Funktion und Bedeutung von Genres variieren allerdings nicht nur entsprechend der Perspektivierung, sondern auch aufgrund historischer und kultureller Transformationen. Darauf und auf die allgemeine Genreforschung werde ich in Kapitel II vor dem Hintergrund des Verhältnisses von Genre und *gender* weiter eingehen. Zunächst sei festgehalten, dass Genres unterschiedlich definiert werden.

Dies wird zwar immer wieder herausgehoben. Doch auf welche Weise und unter welchen Bedingungen sich *Genredefinitionen* generieren und wandeln, wird wenig analysiert.²⁸ Nichtsdestoweniger ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, dass in den genretheoretischen Ansätzen zum Woman's Film die Prämissen der jeweiligen Studie in beachtlichem Maße mitreflektiert werden. Auch aus diesem Grund bilden die Theorien einen wichtigen Bezugspunkt für meine Arbeit und auch deshalb bezeichne ich das aus meinen Reflexionen heraus zu konstituierende Genre als gegenwärtigen Woman's Film. Im Folgenden werde ich näher erläutern, in welchem Sinne und unter welchen Voraussetzungen der Woman's Film als Genre zu verstehen ist und inwiefern die Zuschauerin ob der verschiedenartigen Bestimmungen als essentielles Merkmal des Woman's Film gilt.

1.2.1. Die feministische Filmtheorie und der Woman's Film

In der feministischen Filmwissenschaft²⁹ wurde der klassische Woman's Film seit Beginn der 1970er Jahre bis in die 1980er Jahre diskutiert. Dabei war, vereinfacht gesagt, zum einen vom *Woman's Cinema* die Rede, womit die von Frauen produzierten Filme gemeint waren (vgl. Johnston 1973; de Lauretis 1987 [1985]), und zum anderen vom *Woman's Film*, wenn die

²⁸ In diesem Zusammenhang betont eben auch Christine Gledhill, mit Blick auf Rick Altmans Studie zum U.S.-amerikanischen Musical, dass die *Benennung* von Genres eine entscheidende Rolle im Entstehungsprozess spielt. So weist sie darauf hin, dass nicht nur die Filme eine Transformation unterlaufen, sondern ebenfalls deren Kategorisierungen und Bezeichnungen. Beispielsweise erklärt sie, dass dieselben Filme, die in den 1950er Jahren dem als weiblich definierten Melodrama zugeschrieben wurden in den 1970er Jahren als männlich konnotiertes Action-Kino galten (Gledhill 2000, 224ff.). Und auch Ann Kaplan weist auf die Dynamik geschlechtsspezifischer Genrekategorisierungen in ihrer Studie zu Frauen im Film Noir hin (Kaplan 1998 [1978]). Eine weitere Ausnahme bilden Rick Altmans genretheoretischen Reflexionen wie etwa zur Bezeichnung des Woman's Film (Altman 2012 [1999], 72-77).

²⁹ Ebenso wenig wie es *den* Feminismus gibt, kann man von *der* feministischen Filmwissenschaft sprechen. Zum Cluster der unterschiedlichen feministischen Ansätze vgl. z. B. Braidt 2008, 45ff.

Rezeption bzw. Adressierung eines weiblichen Publikums reflektiert wurde (vgl. Doane 1987, Mayne 1990).³⁰ Trotz der unterschiedlichen Perspektiven auf das Verhältnis von Frauen und Film, ging es, wie auch heute in den Auseinandersetzungen um Chick Flicks, letztendlich um die Frage, welche von Frauen erfahrene strukturelle Ungleichheiten durch Filme re/produziert und zum Ausdruck gebracht werden. Es wurde diskutiert, auf welche Weise gesellschaftliche Kategorisierungen und Vorstellungen von ‚Weiblichkeit‘ re/präsentiert werden und wie sich das Verhältnis von Medientechnologien und Geschlecht bzw. *gender* überhaupt gestaltet. Es ging also um feministische Fragen. Aus diesem Grund, der feministischen Perspektivierung, diskutierte Doane den *Woman’s Film* und nicht das *Melodrama*, welches oftmals mit diesem gleichgesetzt wird. In diesem Sinne konstituierte sich der klassische *Woman’s Film* also retrospektiv, durch die Debatten.³¹

Zum einen liefert die Forschung zum *Woman’s Cinema* und zum *Woman’s Film* historische Analysen des Frauenbildes und weiblicher Erfahrung in den 1930er und 1940er Jahren, und zum anderen stellt sie ein bedeutendes Zeitdokument der 1970er und 1980er Jahre dar und bildet einen wichtigen Gegenstand feministischer Geschichtsschreibung. Die feministischen Theorien und Debatten zum klassischen *Woman’s Film* vermitteln nicht nur Erkenntnisse über kulturelle und sozialpolitische Fragen zu Zeiten *Rosie the Riveters*³², sondern darüber hinaus spiegeln oder vielmehr stellen die filmtheoretischen, vor allem psychoanalytischen Ansätze der 1970er und 1980er Jahre die Auseinandersetzung der Frauenbewegungen und des Avantgarde-Kinos mit geschlechtsspezifischer Subjektivität dar (vgl. Brunsdon 2000³³).

Der Beginn der feministischen Filmtheorie ist nicht ohne den *Woman’s Film* zu denken – und umgekehrt, der *Woman’s Film* als Genre nicht unabhängig von der feministischen Filmtheorie. Dieses Verhältnis zwischen Theorie und Film findet sich, rund dreißig,

³⁰ Die Begriffe *Woman’s Film* und *Woman’s Cinema* werden unterschiedlich verwendet. Meine Unterscheidung soll die zwei Perspektiven, die Produktions- und die Rezeptionsseite, hervorheben, die sich durch die Diskussion um Frauen und Film entwickelt haben. Judith Mayne wiederum sucht beides in ihrer Überlegungen zu vereinen, indem sie sowohl die Produktionsbedingungen als auch die Ästhetik, d. h. die Rezeption, in der Bestimmung des *Woman’s Cinema* analysiert (vgl. Mayne 1984 [1981]; vgl. auch diese Arbeit, FN 32, 35).

³¹ Auch Rick Altman weist darauf hin, dass der *Woman’s Film* in diesem Sinne nicht aufgrund produktionsökonomischer Überlegungen entstanden ist, sondern durch seine Kritikerinnen (s. auch Altman 2012 [1999], 73). Vgl. dazu auch seine Ausführungen zu Mary Ann Doanes Buch *The Desire to Desire* in seinem Aufsatz „Reusable Packaging. Generic Products and the Recycling Process“ (Altman 1998). Altman argumentiert darin, dass Doane mit ihrem Buch den *Woman’s Film* als Genre zu etablieren sucht. (vgl. auch diese Arbeit, FN 28, 35)

³² *Rosie the Riveter* war eine der unzähligen U.S.-amerikanischen Frauen, die während des Zweiten Weltkriegs die Männer vorübergehend in der Rüstungsindustrie ersetzten. Sie wurde zur Ikone der U.S.-amerikanischen Frauenbewegung.

³³ Zum *Woman’s Film* bzw. zu Filmen *für* (und nicht *von*) Frauen, die nach der Frauenbewegung Ende der 1960er Jahre entstanden sind, sich also eng mit der zeitgenössischen feministischen Theorie verbinden bzw. mit dieser verbunden werden vgl. Brunsdon 1986.

vierzig Jahre später wieder in den Debatten um Chick Flicks. Auch Chick Flicks werden in diesem Sinne bestimmt durch die Auseinandersetzung mit post/feministischen Fragen und spiegeln oder formieren die gegenwärtigen Debatten um weibliche Erfahrung und Subjektivität. Während es in den 1970er Jahren allerdings ein klares Verhältnis zwischen Theorie und Gegenstand gab, lässt sich angesichts des gegenwärtigen Kinos diese Trennung nicht mehr vornehmen, da Chick Flicks als Teil der Populärkultur mit Postfeminismus oftmals gleichgesetzt wird.

So wie heute in der Auseinandersetzung mit Chick Flicks, bestimmte bereits damals die Forschung zum *Woman's Film* die Frage, ob die unter jener Bezeichnung subsumierten Filme als feministisch zu klassifizieren seien, da diese sich nicht unbedingt kritisch mit vorherrschenden Geschlechterverhältnissen auseinandersetzten, selbst wenn sie eine ‚weibliche Adressierung‘ kennzeichnete. Als feministisches Kino wurde eher das *Woman's Cinema* gesehen – wobei die Annahme, dass Frauen unweigerlich Filme für Frauen produzieren, ebenfalls problematisch ist (vgl. auch Mayne 1984 [1981]³⁴). Der Umkehrschluss, dass Männer (nur) Filme für Männer machen, wäre ja genauso zweifelhaft, wie nicht zuletzt die Debatten um den *Woman's Film* zeigen. Zudem würde diese Annahme eine dichotome Geschlechtlichkeit, also stabile und universal gültige Kategorien, innerhalb einer heterosexuellen Matrix voraussetzen und diese als eindeutig und essentiell für die Identitätsbestimmung (und Filmerfahrung) behaupten. Dass Filme *mit* Frauen nicht zwangsläufig Filme *über* bzw. *für* Frauen sind, hat nicht zuletzt Laura Mulvey verdeutlicht (2003 [1975]). Und dass Filme über Frauen zwangsläufig ein weibliches Publikum ansprechen sollen bzw. Filme über Männer ausschließlich ein männliches Publikum, wurde im Anschluss an Mulvey zu Recht vehement, insbesondere von der Queer-Theorie³⁵, hinterfragt.³⁶

³⁴ Durch Beispielanalysen von Filmen von Chantal Akerman, Marguerite Duras und Germaine Dulac untersucht Judith Mayne, inwiefern Frauen ein alternatives Kino mit anderen Zeit- und Raumstrukturen hervorbringen. Dabei zeigt sie die verschiedenen Ästhetiken auf und betont, dass es nicht *das Woman's Cinema* gebe. Mayne wendet sich ausdrücklich gegen Ansätze, die das *Woman's Cinema* allein unter dem Gesichtspunkt der Regisseurin betrachten, sondern plädiert für die Berücksichtigung der Autorinnenschaft. (ebd.)

³⁵ Die Queer-Theorie beschäftigt sich mit dem uneindeutigen und dynamischen Verhältnis von biologischem Geschlecht, sozialem Geschlecht und sexuellem Begehren. So stehen beispielsweise Bisexualität, lesbische Identität oder Geschlechtsambiguität im Zentrum der Auseinandersetzung. Der Begriff „queer“ wurde ursprünglich zur Verunglimpfung von Homosexuellen verwendet. Zu den Vertreterinnen der Queer-Theorie gehören u. a. Judith Butler, Judith Halberstam, Teresa de Lauretis und Eve Kosofsky Sedgwick.

³⁶ Zur Vielgestaltigkeit der Zuschauerinnenpositionen vgl. auch das von Linda Williams herausgegebene Buch *Viewing Positions. Ways of Seeing Film* (Williams 1997), in diesem Zusammenhang insb. Judith Maynes Aufsatz „Paradoxes in Spectatorship“ (Mayne 1997) und Rhona J. Berensteins Beitrag „Spectatorship-as-Drag: The Act of Viewing and Classic Horror Cinema“ (Berenstein 1997). Ziel des Sammelbands war es, eben jenes heterosexuelle Zuschauermodell zu hinterfragen, das Mulvey als symptomatisch für die patriarchale Gesellschaft ansah (vgl. Williams 1997a, 4). Insbesondere in der Forschung zum Frühen Kino werden andere

Aufgrund dieser Uneindeutigkeiten und der schwer einzuordnenen Rolle des klassischen Woman's Film in die feministische Theorie, wurde dieses Kino, ebenso wie gegenwärtig Chick Flicks, als höchst widersprüchlich empfunden und sorgte für eine massive Polarisierung: Zum einen wurde es verstanden als Artikulationsform weiblicher Erfahrung und zum anderen als Verfestigung von eigentlich zu durchbrechenden Machtstrukturen. Von einigen Kritikerinnen wurde es scharf verurteilt, etwa als „soft-core emotional porn for the frustrated housewife“, da er Frauen nicht zum Handeln auffordere, sondern sie auf ihren herkömmlichen Platz verweise, sie berühre „not by pity and fear but by self-pity and tears, to accept, rather than reject, their lot“ (Haskell zit. nach Mayne 1990, 2).³⁷ Andere Wissenschaftlerinnen schätzten den Woman's Film als historisches Dokument weiblicher Erfahrung unter den Bedingungen des Patriarchats (u. a. Walsh 1984) oder redeten darüber, wie sie ihre *guilty pleasures* verschweigen (Williams 1991).

I.2.2. Die Zuschauerin des Woman's Film und ihre Erfahrung

Wenn sich der Woman's Film also durch die feministischen Debatten konstituierte und diese wiederum in der Frage nach der ‚weiblichen Adressierung‘ und der Erfahrung der Zuschauerin gründeten, dann wird deutlich, auf welche Weise sich der Woman's Film durch die Zuschauerin definieren lässt, wenngleich deren Konzeption und Analyse so unterschiedlich ausfällt. Das Genre definiert sich, so meine These, vor allem durch die *diskursive Auseinandersetzung* mit weiblicher Subjektivierung. D. h. die verschiedenen Filme zeichnen sich in erster Linie eben weder durch eine einheitliche Ikonographie aus noch durch eine einheitliche Inszenierungsweise und schon gar nicht allein dadurch, dass sie – und dies mag paradox erscheinen – von Frauen geguckt werden. Der klassische Woman's Film wird durch die Theorien hervorgebracht, die sich dezidiert der Frage nach der Zuschauerin widmen. Einzig dieser Punkt eint den heterogenen Forschungsgegenstand und bringt diesen zugleich hervor. Das Genre konstituiert sich durch die Theorien, die die Zuschauerin in den Mittelpunkt stellen und insofern durch die sich theoretisch konstituierende *diskursive Zuschauerin* (die nichtdestoweniger in einem sozialen und kulturellen Kontext zu verorten ist). Inwiefern diese nicht unabhängig von einer ‚realen‘ Zuschauerin zu denken ist, werde ich im Laufe dieses Kapitels sowie in Kapitel II, *Genre, gender und ästhetische Erfahrung*, ausführen.

Zuschauerinnenmodelle, wie etwa jenes der „Flaneuse“ (Bruno 1993) oder des „mobilen Blicks“ (Friedberg 1994), beschrieben. (vgl. Russell 2002; Warth 2004, 121)

³⁷ Molly Haskell, die als eine der ersten Kritikerinnen 1974 den Woman's Film als Genre reflektierte (Altman 2012 [1999], 72), sah in dem Kino allein den Warencharakter der Kulturindustrie (Haskell 1974).

Im Gegensatz zu kulturwissenschaftlichen Ansätzen, bei denen die theoretische Disposition des Publikums keine oder eine untergeordnete Rolle spielt, da der ‚Text‘ bzw. das Objekt im Vordergrund der Überlegungen steht, bildet die Konstitution der Zuschauerin insgesamt einen wesentlichen Bezugspunkt für die feministische Filmtheorie – nicht nur in der Auseinandersetzung mit dem klassischen Woman’s Film.³⁸ Mit der Frage nach der Zuschauerin bildet auch jene nach der Filmerfahrung den Ausgangspunkt feministischer Filmtheorie. So gilt das zentrale Interesse der Theoretikerinnen – neben der Analyse männlicher Blickstrukturen – der weiblichen Gefühlsmodulation, die das Genre des Woman’s Film kennzeichnet und eben insbesondere Frauen in die Kinosäle oder vor den Fernseher lockt. Aus diesem Grund beziehen sich Untersuchungen zum Woman’s Film vor allem auf das affektgeladene Melodrama (vgl. Gledhill 1987, Williams 1991). Linda Williams erklärt, dass die melodramatische Form des Woman’s Film bzw. des *weepie* für die feministische Kritik von besonderem Interesse war, da diese 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. Sie erklärt:

There is an almost obsessive association of the female protagonist with a deviation from some norm of mental stability or health, resulting in the recurrent investigation of psychical mechanisms frequently linked with the ‚feminine condition‘ – masochism, hysteria, neurosis, paranoia. (Doane 1987a [1984], 285)

Mit Blick auf das Familienmelodrama der 1940er Jahre, insbesondere auf das „Subgenre des Paranoia-Frauenfilms“ kommt Doane zu dem Schluss, dass deshalb auch der Woman’s Film im Grunde Frauen keine Subjektposition erlaube. Zwar seien ihm andere Blickstrukturen und Sehprozesse eigen als dem ‚Mainstream Hollywoodkino‘ und er impliziere daher eine ‚weibliche Adressierung‘, doch verunmögliche er diese zugleich nahezu:

While the mainstream Hollywood cinema organizes vision in relation to both spectacle and truth, and hence pleasure and fascination, the ‚woman’s film‘ evinces a certain impoverishment of this mechanism. [...] Because the ‚woman’s film‘ obsessively centers and re-centers a female protagonist, placing her in a position of agency, it offers some resistance to an analysis which stresses the ‚to-be-looked-at-ness‘ of the woman, her objectification as spectacle according to the masculine structure of the gaze. (Doane 1984, 70).

³⁸ Zur Rolle der Zuschauerin in der feministischen Filmtheorie vgl. auch Klippel 2003, zur diskursiven und theoriegeschichtlichen Einordnung der Frage nach der Erfahrung der Zuschauerin s. auch Bergstrom/Doane 1989, zur Kritik an textzentrierten Vorgehensweisen der Kulturwissenschaft vgl. Bal 2002.

Zwar löse der Woman's Film die herkömmlichen Begehrensstrukturen „männlicher Blick/weibliches Objekt“ auf, doch sei damit noch längst keine Alternative für Frauen geschaffen. Das Genre verweigere Frauen im Grunde sowohl einen Subjekt- als auch einen Objektstatus. Da für die Zuschauerin und ihren Blick kein eigenes Bezugsobjekt existiere, sei ihre Filmerfahrung gekennzeichnet durch Angst und Horror, erklärt Doane:

A certain de-specularisation takes place in these films, a deflection of scopophilia energy in other directions, away from the female body. The very process of seeing is now invested with fear, anxiety, horror, precisely because it is object-less, free-floating. (ebd.)

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. Indem der Woman's Film den weiblichen Körper gleichzeitig desexualisiere, verweigere er diesem seinen Platz im Repräsentationssystem als Objekt des Blickes und damit seine Existenz:

But since the ‚woman's film‘ reduces the specularizable nature of the female body, this first option of a narcissistic identification is problematized as well. In a patriarchal society, to desexualize the female body is ultimately to deny its very existence. The ‚woman's film‘ thus functions in a rather complex way to deny the women the space of reading. (Doane 1984, 80.)

Letztendlich verunmögliche der Woman's Film Frauen so eine ‚angemessene‘ weibliche Identifikationsmöglichkeit. Weibliche Subjektivität, so Doanes Fazit, ist innerhalb eines phallogozentrischen diskursiven Kontextes zwangsläufig als fragil, masochistisch und total widersprüchlich zu bestimmen, ebenso wie die Inszenierung weiblicher Phantasie. Eigentlich ist beides darin gar nicht vorgesehen.

Die Analysen des klassischen Woman's Film orientierten sich an jener heterosexuellen Matrix, die nicht nur von Butler so scharf kritisiert wird. Gemein war den Kritikerinnen des Genres, dass sie im Anschluss an Mulveys in ihrem legendären Aufsatz „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ (Mulvey 1975)³⁹ herausgearbeiteten Dispositiv

³⁹ In ihrem zum Kanon feministischer – und allgemeiner – Filmtheorie avancierten Aufsatz „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ von 1975 aus der britischen Zeitschrift „Screen“ 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 verunmögliche 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 erschienen Artikel „Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema‘ inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)“ die vorbestimmte Zuschauer-Position und stellt sie als variabler denn angenommen vor, doch prägt das Paradigma vom männlichen Hollywoodkino bis heute feministische Filmtheorien – und das aktuelle Kino.

„männlicher Blick/weibliches Objekt“ von einem Kino ausgingen, das auf Voyeurismus, Fetischismus und einem idealen Ego basiert und jenes Modell des männlichen, weißen, europäischen, passiven, durch den Kino-Apparat ideologisch manipulierten, voyeuristisch-sadistischen Zuschauers mitdachten (Williams 1997a).⁴⁰ So forderten Kritikerinnen wie Mulvey und weitere Avantgarde-Filmmacherinnen 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 gänzlich zerstören sollte (Johnston 1973; Mulvey 1975; vgl. auch Mulvey 2004).

In der Auseinandersetzung um den Woman's Film wird insgesamt also eine mangelnde Erfahrungsmöglichkeit für Frauen beklagt. Als Gegenmodell wird oftmals das Frühe Kino (d. h. die anfänglichen Entwicklungen des Kinos, ca. 1895-1920er Jahre⁴¹) diskutiert, das feministische Theoretikerinnen vor allem in jüngster Zeit zum großen Vorbild feministischen Schaffens, Sehens und Denkens erklären (vgl. z. B. Bean 2002, Gaines 2009). Mit dem Frühen Kino wird neben den offenen Produktionsstrukturen eine attraktionsgesättigte und bedeutungsoffene Ästhetik verknüpft, die eine Erfahrungsform insbesondere für Frauen hervorbringt, welche mit dem Aufkommen des klassischen, narrationsdeterminierten Hollywoodkinos wieder versiegt. So schreibt etwa Heide Schlüpmann:

Das Frühe Kino ist oft ein Kino für Frauen – allein schon aus ökonomischen Gründen, weil sie in der prekären Zeit der Durchsetzung des Kinos einen starken Anteil am Publikum haben. Es ist aber auch ein Kino für Frauen im Sinne einer neuen Öffentlichkeit, in der sie ihr Leben, das Private und Intime, ansehen und reflektieren können. Das gewann insbesondere auf dem Hintergrund sozialer Veränderung Bedeutung. (Schlüpmann 2004, 109)

Wie in den Debatten um Chick Flicks formierte sich mit der Kritik am klassischen Woman's Film die Forderung nach einer weiblichen Ästhetik, d. h. einer Inszenierungsweise, die Repräsentationsbedingungen schafft, welche Frauen eine stabile Subjektposition als Zuschauerin erlauben. Doch wie kann eine solche Ästhetik innerhalb gesellschaftlicher Strukturen beschaffen sein, in denen sexuelle Differenz als grundlegend für die Subjektkonstitution betrachtet wird und in denen ‚weiblich‘ und ‚Frau‘ somit immer Teil

⁴⁰ Diese Konzeption wurde später, seit den 1990er Jahren, zum einen in seiner alleinigen Gültigkeit vehement in Abrede gestellt (s. z. B. diese Arbeit FN 36, 37) und zum anderen nichtsdestoweniger in seiner Bedeutung reflektiert. So weist Linda Williams in dem Vorwort zu ihrem Sammelband *Viewing Positions. Ways of Seeing Film* zu recht darauf hin, dass es trotz der Vielseitigkeit von Zuschauerinnenpositionen noch zahlreiche Punkte der an einem „masculine-bourgeois-white-Eurocentric classical gaze“ ausgerichteten Theorie der 1970er und 1980er Jahre gibt, die aktuell und nützlich sind (Williams 1997a, 2, 4).

⁴¹ Das Frühe Kino wird sowohl ästhetisch als auch zeitlich unterschiedlich definiert. Zur variablen Konzeption des Frühen Kino aus feministischer Sicht vgl. Bean 2002.

eines patriarchalen Repräsentationssystems darstellen? Worin gründet sich eine ‚alternative‘ Filmerfahrung? Diese Fragen bestimmten die Diskussion im Anschluss an die Filmanalysen.

Als Antwort auf die sich in der heterosexuellen Psychoanalyse gründenden Subjektkonzeptionen und auf die Kritik des in feministischen Ansätzen implizierten Essentialismus und Universalismus, plädiert Teresa de Lauretis in ihrer Analyse von Repräsentationsmechanismen dafür, das Konzept *gender* neu zu denken. Anders als in der feministischen Theorie üblich, begreift sie *gender* nicht allein als Geschlechterdifferenz, sondern als Beziehungskomplex. Dabei sei *gender* als mehrdimensionale Kategorie zu fassen, die unterschiedliche Relationen bezeichnet. Würde man *gender* bloß als Geschlechtskategorie innerhalb einer heterosexuellen Matrix verstehen, dann würden oppressive Strukturen fortgeschrieben und neben der Geschlechterdifferenz existierende, subjektkonstituierende Relationen ausgeblendet. *Gender* stellt für de Lauretis zunächst einmal ein Verhältnis eines Individuums zu einer Gruppe dar:

*[...] the representation of a relation, that of belonging to a class, a group, a category.
[...] So gender represents not an individual but a relation, and a social relation; in other words, it represents an individual for [eigene Hervorhebung] a class. (de Lauretis 1987, 4f.)*

Als *technology of gender* begreift de Lauretis Medien als diskursproduzierende Instanzen und argumentiert, dass diese fortwährend Sichtweisen auf sexuelle Differenz und andere Kategorien wie *class* oder *race* erzeugten, affirmierende als auch der Norm widersprechende. Somit dienten diese als gesellschaftlicher Verhandlungsort von Bedeutungskonstruktionen. *Gender* sei daher ein „product of various social technologies, such as cinema, and of institutionalized discourses, epistemologies, and critical practices, as well as of daily life.“ (a.a.O., 2) *Gender*

is not a property of bodies or something originally existent in human beings, but the ‚set of effects produced in bodies, behaviours, and social relations‘, in Foucault’s words, by the deployment of ‚a complex political technology.‘ (a.a.O., 3)

Da auch die Dekonstruktion sexueller Differenz patriarchale Strukturen voraussetze und diese damit fortschreibe (a.a.O., 21ff.), ist de Lauretis der Meinung, dass eine neue Ästhetik nicht einfach in einer radikalen Destruktion angelegt sein kann. Indem auch die feministische Dekonstruktion von *gender* als binäre Geschlechtskategorie immer von patriarchalen Oppositionen ausgehe und sich auf *gender* nur als sexuelle Differenz beziehe, schreibe sie die kritisierten Strukturen gleichzeitig fort. So konstatiert sie in ihrem Aufsatz “Rethinking Women’s Cinema. Aesthetic and Feminist Theory” (de Lauretis 1987 [1985]):

The project of women’s cinema, therefore, is no longer that of destroying or disrupting

man-centered vision by representing its blind spots, its gaps or its repressed. The effort and challenge now are how to effect another vision: to construct other objects and subjects of vision, and to formulate the conditions of representability of another social subject. (a.a.O., 135)

Nachdem es mit Mulveys Ansatz möglich war, patriarchale Repräsentationsbedingungen und Bedeutungsprozesse im Kino überhaupt aufzuzeigen, stellt sich mit de Lauretis nun die Frage nach alternativen Analysezugängen, nach Ansätzen, die andere Objekte und Subjekte des Sehens und damit andere Repräsentationsbedingungen sozialer Subjekte ermöglichen. Denn de Lauretis setzt voraus, dass andere Sichtweisen die Repräsentierbarkeit anderer Subjekte nicht nur ermöglicht, sondern diese auch hervorzubringen vermögen (vgl. Einleitung, 17ff.). Eng damit verknüpft ist die Frage nach der Adressierung der Filme – und eben nicht nach der positiven oder negativen Repräsentation von Frauen (vgl. de Lauretis 1987 [1985], 135) – bzw. vielmehr jene nach der Filmerfahrung.

I.2.3. Die Adressierung der Zuschauerin

Die Adressierung der Zuschauerin bildet im Anschluss an Laura Mulvey einen wesentlichen Bezugspunkt für die Auseinandersetzung mit dem Woman's Film. Damit einher geht auch die Diskussion des Verhältnisses zwischen Film und Zuschauerin. So fragt Annette Kuhn in ihrem Aufsatz „Women's Genres: Melodrama, Soap Opera and Theory“ (Kuhn 1987 [1984]), was es eigentlich bedeutet, von einer ‚weiblichen Adressierung‘ zu sprechen. Adressieren ‚weibliche‘ Formen eine weibliche Zuschauerin oder konstruieren sie diese (a.a.O., 340)? Setzt ‚weibliche Adressierung‘ Frauen als Publikum bereits voraus oder konstituiert sich dieses erst durch die Rezeption des Genres? Geht man bereits als Frau ins Kino oder erfährt man sich als diese erst durch den Woman's Film? Und wie verhält es sich zwischen Zuschauerin und Publikum? (vgl. a.a.O., 344ff.) Daran schließen sich für mich die Fragen an: Von was für einer Erfahrungsdimension ist also die Rede, wenn es um jene des Horrors oder der Angst geht, von einer sozialen oder ästhetischen? Was bedeutet eigentlich „Zuschauerin“?

Die Frage nach der Zuschauerin hat, wie gesagt, in den Ansätzen zum Woman's Film ganz unterschiedliche Implikationen. Sie stellt sich auf verschiedenen Ebenen. Annette Kuhn und Mary Ann Doane unterscheiden beispielsweise explizit zwischen der sozialen und der durch eine ‚weibliche Adressierung‘ definierten Zuschauerin. Während Kuhn beide Dimensionen zu berücksichtigen sucht, interessiert sich Doane für die in dem Filmtext angelegte Zuschauerin. Diese ist für sie ebenso konstruiert wie der männliche Zuschauer. Vor dem Hintergrund von Mulveys Ausführungen zur kinematographischen Bedeutungsre/produktion des männlichen Subjekts erklärt sie:

The male spectator posited by film theory is a discursive construction; there is a female spectator who exists as a construction of the textual system and its discursive emplacement as well. (Doane 1987a [1984], 284)

Wie Mulvey geht auch Doane davon aus, dass die Psychoanalyse nach Freud und Lacan maßgeblich Aufschluss darüber gibt, welche patriarchalen Vorstellungen von Frau' und ‚weiblich' und insbesondere von ‚Mann' und ‚männlich' u. a. im Kino vorherrschen und dass die Psychoanalyse jene Vorstellungen zudem fortschreibt. Auch in ihren Augen stellt die Psychoanalyse also Gegenstand und Analyseinstrument zugleich dar, um die diskursive Bedeutungsproduktion einer Gesellschaft zu untersuchen.⁴² Während Mulvey sich allerdings auf den männlichen Zuschauer des ‚Mainstream Hollywoodkino' bezieht, fragt Doane nach der ‚diskursiven Konstruktion' der Zuschauerin des Woman's Film. Sie erklärt:

The phrase ‚discursive construction' is used here to indicate the operation whereby filmic texts anticipate a position for the spectator and outline the terms of their own understanding. This process pertains to both conscious and unconscious levels of understanding. Individual, empirical spectators may fail to assume such a position in relation to [eigene Hervorhebung] the text, but in this event a certain textual meaning-effect is lost. That meaning-effect may not be entirely dependent upon the filmic text's own mechanisms but may also be influenced by other discourses surrounding the film. (a.a.O., 296)

Doanes Ausführungen zur affizierenden Inszenierung von Hysterie und Paranoia werden also geleitet von der Frage: „As a discourse addressed specifically to women, what kind of viewing process does the ‚woman's film' attempt [eigene Hervorhebung] to activate?“ (ebd.) Wenn Doane von der Angst- und Horrorerfahrung der Zuschauerin spricht, meint sie die kinematographische Repräsentationsebene. Welche Erfahrung die einzelne, individuelle Zuschauerin macht, steht bei Doane ebenso wenig im Vordergrund wie bei Mulvey. Die Subjektivierungsprozesse verortet sie ausschließlich im Film – im Gegensatz zu de Lauretis, die eine unmittelbare Verknüpfung kinematographischer Repräsentationstechnologie und sozialer Subjektkonstruktion sieht, wenngleich die Erfahrungsdimension bei ihr ausgeblendet bleibt. Letztere soll, wie in der Einleitung erklärt, mit Avtar Brah und nicht zuletzt mit Vivian Sobchack zum zentralen Punkt meiner an die Diskussion um den klassischen Woman's Film anschließenden Überlegungen gemacht werden.

Während Doanes Diskursanalyse in Mulveys Konzeption des Kinos gründet, wendet sich Kuhn dezidiert gegen die psychoanalytische Annahme einer ‚idealen Zuschauerin' und

⁴² Trotz berechtigter Kritik an der Fokussierung auf den männlichen Zuschauer und der damit Gefahr laufenden Fortschreibung patriarchaler und heterosexueller Machtstrukturen, gilt es zu betonen, dass es Mulvey vor allem darum ging, kinematographische Repräsentationsbedingungen (Mulvey (2003 [1975])) und bestehende Bedeutungsproduktionen (Mulvey 1981) von Geschlechtlichkeit beschreibbar zu machen. In ihren Filmanalysen ging es ihr nicht so sehr um das soziale Subjekt als Referenzobjekt.

betont die Wichtigkeit historischer, kultureller und vor allem methodischer Spezifizierung. Kuhn macht darauf aufmerksam, dass sich die Auffassung von ‚weiblicher Adressierung‘ jeweils unterschiedlich darstellt bzw. unterschiedlich definiert wird – und damit auch die Vorstellung von Geschlechtlichkeit. Indem sie die medienspezifische und -theoretische Analyse von sexueller Differenz herausstellt, weist sie darauf hin, dass diese sich abhängig vom wissenschaftlichen Ansatz und Forschungsgegenstand unterscheidet und unterscheiden muss. So werde das Kino vor allem anhand der Ästhetik, des ‚Textes‘, analysiert, wohingegen in Studien zum Fernsehen der Kontext im Vordergrund stehe.⁴³

Wenn Geschlechtlichkeit in Untersuchungen zum Melodrama und der Soap Opera eine je unterschiedliche Bedeutung und Funktion bezeugt werde, stelle sich die Frage, so Kuhn, ob die beiden Formate verschiedene Vorstellungen von ‚Frau‘ oder ‚Weiblichkeit‘ hervorbringen, weil sie unterschiedlich funktionierten, oder ob die unterschiedlichen Bestimmungen den einzelnen Ansätzen, nämlich der Literaturwissenschaft und der Soziologie, geschuldet sei. Inwiefern bestimmt also die Perspektive die Definition? Kuhn fragt:

[...] do these different positions on spectatorship rather signal an unevenness of theoretical development – or, to put it less teleologically, reflect they different intellectual histories and epistemological groundings of film theory and television theory? (a.a.O., , 345)⁴⁴

Kuhn betont die Produktivität diskurstheoretischer Ansätze (a.a.O., 347f.). Um adäquate Aussagen zur ‚weiblichen Adressierung‘ machen zu können, müsse man die diskursiven Formationen des Sozialen, Kulturellen und Textuellen berücksichtigen (a.a.O. 346f.).⁴⁵ Aus

⁴³ Zum Fernsehformat der Soap Opera als spezifisches ‚Frauen-Genre‘ hat es zahlreiche Untersuchungen gegeben (vgl. insb. Gledhill 1997, Brunson 2000). Zu deren spezifischen Erzählweise und Serialität im Unterschied zum ‚actionreichen‘ Kino vgl. u. a. Gledhill 1992.

⁴⁴ Grundlegend stimme ich Annette Kuhn zu. Allerdings sind bereits seit geraumer Zeit theoretische Entwicklungen in der Medien-, Film- und Fernsehwissenschaft zu beobachten, bei denen sowohl Text als auch Kontext, wenn auch nicht unbedingt zu gleichen Teilen, in die Untersuchung von Formaten wie Spielfilm oder Fernsehserie einfließen. In diesem Zusammenhang lässt sich mit Sandy Flitterman-Lewis ein zeitgenössisches Beispiel zitieren. In ihrer Studie zur Soap Opera orientiert sie sich nämlich an Theorien zum Kino. So konstatiert Flitterman-Lewis etwa, dass die Soap Opera den im Kino inszenierten ‚männlichen Blick‘ auf die Frau verwehre: „While classical cinema can be said repeatedly to organize its fictions around an image of the woman, object of desire for the masculine pursuit, the soap opera maintains no such hold on its representations of the feminine. The gaze on the woman’s body is much more subtle and diffuse. Yet her, in the episode of a wedding, traces of the cinema erupt specifically in this gaze, erupt precisely to disturb, if only momentarily, the soap opera text, with a memory of the cinematic and its fundamental forms.“ (Flitterman-Lewis 1987, 124)

Dass Fernsehformate aus filmwissenschaftlicher Perspektive untersucht werden, ist auch Ergebnis der Auseinandersetzung mit dem Woman’s Film und also Verdienst der feministischen Filmtheorie. Nachdem das Fernsehen lange Zeit eine untergeordnete Rolle in der Filmwissenschaft gespielt hat, rückt es zunehmend ins Visier auch dieser Disziplin.

⁴⁵ In diesem Zusammenhang liefert Maria Laplace’ Artikel „Producing and Consuming the Woman’s Film“ einen interessanten Beitrag (Laplace 1987). In dem Text sucht sie die Widersprüchlichkeit des Woman’s Film anhand einer diskursanalytischen Untersuchung von Konsum, Stars und Romantik in Bezug auf NOW, VOYAGER

diesem Grund plädiert sie für eine Vorgehensweise, die es erlaubt, Zuschauerin, Text und Kontext in die Analyse des Woman's Film miteinzubeziehen (Kuhn 1987 [1984]). Sie unterscheidet zwischen dem sozialen Publikum (*social audience, group of spectators*)⁴⁶, der durch den Text angebotenen Subjektposition (*spectatorship*) und der in der Theorie konzipierten Zuschauerin (*spectator*).

Für Kuhn ist es zudem unabdinglich, zwischen ‚Frau-Sein‘ und ‚Weiblichkeit‘ zu unterscheiden. Dabei versteht sie ‚Frau-Sein‘ (*femaleness*) als soziales Geschlecht und Weiblichkeit (*femininity*) als Subjektposition. Sie betont, was bei Mulvey und Doane nur am Rand aufscheint, dass eine Frau als dem Film vorgängige soziale Zuschauerin in einem ‚männlichen Modus‘ und umgekehrt, dass ein Mann in einem ‚weiblichen Modus‘ adressiert werden könne. Damit führt sie die Möglichkeit der *cross identification* ein. Dies würde allerdings, fügt sie hinzu, oftmals in eins gesetzt: „Nevertheless, in a culturally pervasive operation of ideology, femininity is routinely identified with femaleness and masculinity with maleness.“ (a.a.O., 344)

Sowohl das soziale Geschlecht als auch die durch den Film zugewiesene Subjektposition seien diskursive Konstruktionen, erklärt Kuhn (a.a.O., 347). Wie diese Dimensionen, Kontext und Text, konkret aufeinander zu beziehen sind, bleibt für sie allerdings eine offene Frage. Das Verhältnis zwischen „social audience“ und „spectator/subject“ stellt ein theoretisch noch zu lösendes Problem dar. Fest steht für Kuhn, dass sie sich gegenseitig bedingen: „If soaps and melodramas inscribe femininity in their address, women – as well as being already formed *for* such representations – are in a sense also formed *by* them.“ (a.a.O., 344)

Diese Formulierung erinnert an de Lauretis' Konzept von *gender* als Technologie, nach dem Repräsentation immer auch Selbstrepräsentation und Konstruktion ist. Indem Soap Operas und Melodramen, so könnte man Kuhns Aussage mit de Lauretis verstehen, mit ihrer weiblichen Adressierung Frauen repräsentieren, konstituieren sie bzw. sich diese zugleich. Zudem drängen sich Avtar Brahs Ausführungen auf, nach denen sich das – werdende – Subjekt durch Erfahrungen überhaupt erst konstituiert und das in eben diesem

(USA 1942) zu klären. Den Woman's Film bezieht sie auf den historischen Diskurs um *women's fiction* und ‚Frauenkultur‘.

⁴⁶ Unter *social audience* versteht Kuhn: „A group of people seated in a single auditorium looking at a film, or scattered across thousands of homes watching the same television programme [...]. The concept of social audience, as against that of spectator, emphasis the status of cinema and television as social and economic institutions. [...] Social audiences become spectators in the moment they engage in the process and pleasures of meaning-making attendant on watching a film or TV programme. The anticipated pleasure of spectatorship is perhaps a necessary condition of existence of audiences. In taking part in the social act of consuming representations, a group of spectators becomes a social audience.“ (Kuhn 1987 [1982], 343)

Subjektivierungsprozess (in diesem Fall ‚Weiblichkeit‘) unmittelbar mit der Vorstellung von Identität (in diesem Fall ‚Frau‘) verschränkt ist.

Mit Doane, die davon ausgeht, dass die Zuschauerin diskursiv konstruiert ist, und mit Kuhn, die darüber hinaus betont, dass sich die ‚weibliche Adressierung‘ je unterschiedlich gestaltet und definiert, und mit de Lauretis, die sich von der sexuellen Differenz als essentieller Kategorie löst und die Kino als Repräsentationsmechanismus subjekt-konstituierender Relationen begreift, möchte ich mich der Frage zuwenden: Inwiefern ist der gegenwärtige Woman’s Film als ein Genre zu begreifen, das sich durch eine diskursiv zu fassende Erfahrung der Zuschauerin konstituiert? Was meint in diesem Fall ‚weibliche Adressierung‘? Was bedeutet Filmerfahrung? Wie ist das Verhältnis zwischen Zuschauerin und Film zu begreifen? Welche Rolle spielt die Geschlechterdifferenz?

Diese Fragen bestimmen bis heute die feministischen Ansätze der Kultur- und Medienwissenschaft. Die Herangehensweisen differieren wohlgerne. Nicht nur hinsichtlich des Woman’s Film zeigt sich, dass die Problematisierung der Zuschauerin und die Analyse der ‚weiblichen Adressierung‘ unterschiedliche Fragen und Antworten produziert. Nicht zuletzt fällt die Konzeption der Zuschauerin insgesamt deswegen so unterschiedlich aus, weil die Theoretikerinnen verschiedene Erkenntnisinteressen verfolgen. Während Kuhns filmtheoretische Ausführungen darauf abzielen, die unterschiedlichen diskursiven Ausprägungen von Geschlecht angesichts des Woman’s Film in den Blick zu bekommen, suchen z. B. Ien Ang und Joke Hermes mit ihrem kulturwissenschaftlich geprägten Ansatz sich der ‚tatsächlichen‘ geschlechtsspezifischen Filmerfahrung bezüglich der Frage nach der allgemeinen Rolle von Geschlecht in der Medienrezeption anzunähern (vgl. Bechdolf 1999, FN (Fußnote) 41, 23). Sie unterscheiden zwischen verschiedenen Ebenen der Geschlechterkonstruktion, nämlich zwischen *gender definitions* (was wird wie als männlich bzw. weiblich definiert), *gender positionings* (die geschlechtliche Positionierung bzw. Adressierung durch ‚textuelle Angebote‘) und *gender identifications* (die ‚tatsächliche‘ Einnahme der textuell angebotenen Position durch die soziale Zuschauerin). Die durch Film angebotenen Subjektpositionen könnten somit in der Rezeption eingenommen, abgelehnt oder verhandelt werden (vgl. ebd.). Im Gegensatz zu den filmtheoretischen Ansätzen zum Woman’s Film liegt hier die Gewichtung auf einer ‚realen‘ Erfahrung der Zuschauerin und dem Handlungsspielraum im Rezeptionsprozess.⁴⁷

⁴⁷ Zur Kritik an Ansätzen, welche eine ‚tatsächliche‘, ‚reale‘ Erfahrung der Zuschauerin voraussetzen vgl. diese Kap. II.1. In diesem Teil werde ich mich ausführlich mit der in den Ansätzen von Linda Williams und Andrea Braidts angelegten Konzeption von Filmerfahrung auseinandersetzen.

In dieser Arbeit möchte ich eine filmtheoretische Genreperspektive herausarbeiten, die es erlaubt, diese drei voneinander unterschiedenen Ebenen, *gender definition*, *gender positioning* und *gender identification* zusammenzudenken und sowohl die soziale, kulturelle als auch die textuelle Dimension im bzw. vielmehr des Rezeptionsprozesses zu berücksichtigen.⁴⁸ Davon ausgehend, dass Film nicht ohne sein Publikum zu denken ist, im Grunde also immer schon Filmerfahrung meint, liegt mein Fokus auf der sich in der Filmerfahrung realisierenden Geschlechterdifferenz. Meines Erachtens lassen sich Inszenierungsweise, d. h. ‚Adressierung‘, Bedeutungsproduktion und die Zuschauerin (und ihre ‚Identifikation‘ bzw. ‚tatsächliche‘ Erfahrung) nicht voneinander trennen. Was als ‚weiblich‘ oder ‚männlich‘ durch die Zuschauerin erfahren wird, hängt von der jeweiligen ‚Positionierung‘ durch den ‚Filmtext‘ ab. Denkt man die Zuschauerin als sich durch die Erfahrung konstituierendes Subjekt, so fallen ‚Adressierung‘ und ‚Identifikation‘ zwangsläufig zusammen.

Es geht mir allerdings eben nicht um die Konzeption eines allgemeingültigen Zuschauerinnenmodells, sondern um eine konkrete, mit dem gegenwärtigen Woman’s Film verbundene Erfahrungsdimension. D. h. es geht mir weder darum, ‚weibliche‘ Filmgenres wie die Romantic Comedy oder das Melodrama zu analysieren, noch darum, die Forschung zum Woman’s Film als Melodrama fortzuführen oder die historische Transformation der melodramatischen Modalität zu untersuchen. Vielmehr möchte ich im Anschluss an die feministische Filmtheorie zum Woman’s Film die Filmerfahrung analysieren und aus dieser Perspektive die ‚diskursive Konstruktion‘ der Zuschauerin in den Blick nehmen. Ebenso wenig wie Doane betrachte ich die Zuschauerin als ein soziales Subjekt, eine Frau, die sich ein Ticket an der Kasse kauft und im Kinosaal Teil einer weiblichen Identität bildet. In dieser Arbeit gilt es, die Bedeutung und Effekte der Subjektproduktion herauszuarbeiten. Daher lautet die Frage weniger, wie Frauen als Subjekte konstituiert werden, sondern was ‚Frau‘ bzw. ‚Frau-Sein‘ eigentlich als und in der Filmerfahrung bedeutet.

I.3. Zur phänomenologischen Filmerfahrung

In der Filmtheorie stehen die Erfahrungsdimension sowie die Konstitution des Kinos und seines Publikums seit jeher im Zentrum der Reflexionen (s. auch Hediger 2010). Angesichts sich verändernder Rezeptionsbedingungen und Medientechnologien rückt der Begriff der

⁴⁸Auf weitere Ansätze, die die Definition von Geschlecht sowie die filmtextliche Positionierung und die empirische Erfahrung zugleich in den Blick zu bekommen suchen, werde ich insgesamt in Kapitel II näher eingehen.

Erfahrung vor allem in jüngster Zeit wieder in den Vordergrund, wenn es um die Bestimmung von filmischen Formaten und ästhetischen Verfahren geht (vgl. u. a. Casetti 2009, montage/av 19/1/2010, Morsch 2011, Hansen 2012). 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 damalige Kinoerfahrung (a.a.O., 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“ (a.a.O., 66).

Zweifellos hat sich mit dem Aufkommen neuer Technologien auch die Nutzung von Medien verändert (vgl. z. B. Hansen 1997; Klinger 2006), doch ob mit einer ausdifferenzierten Rezeptionsweise zwangsläufig ein ‚aktiverer‘ Blick einhergeht, ist meines Erachtens 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 (vgl. u. a. Hansen 1997, 137ff.).

Zum einen möchte ich hervorheben, dass es einen ‚aktiven‘ Blick bereits zu Beginn des Kinos gegeben hat und zum anderen argumentieren, dass sich aufgrund individualisierter Rezeptionsweisen nicht zwangsläufig eine ‚handlungsmächtige‘ Zuschauerinnenposition einstellt. 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; vgl. diese Arbeit, 41) im Sinn hat?

Heuristisch gehe ich davon aus, dass sich mit diesem Genre eine Erfahrungsdimension realisiert, die gerade in einer vielseitigen und kontinuierlichen Mediennutzung 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 Mediennutzung machen, welche eine Form von Filmerfahrung konstituiert, die sich eher als Fluss denn als eine Abfolge von Erlebnissen begreifen lässt.⁴⁹ 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 Rezeptionsmodus, 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 herauszuarbeiten, stütze ich mich auf Vivian Sobchacks Medientheorie. In ihrem zum Klassiker der phänomenologischen Filmtheorie avancierten Buch *The Address of the Eye* (Sobchack 1992) untersucht sie Film als eine spezifische Organisation von Wahrnehmung⁵⁰: als ein spezifisches Verhältnis des Menschen zur Welt, welches ihm überhaupt erst ermöglicht, in der Welt zu sein bzw. diese als gegeben zu betrachten.

Als Antwort auf die vor allem psychoanalytischen und ideologischen Ansätze der damals zeitgenössischen Filmtheorie, die ihre Überlegungen, so Sobchacks Kritik, an einer idealtypischen Zuschauerin ausrichteten, entwickelt sie einen neophänomenologischen, nach ihren Worten semiotisch-phänomenologischen Ansatz, der die Freiheit der Zuschauerinnen in ihrer „konkreten, kontingenten und existentiellen Situation“ beschreibbar machen soll. Sie erklärt:

[...] what contemporary film theory stresses and decries in its variations on the metaphor of the mirror is the totalitarian transcendence of either psychic or ideological structures over the signifying freedom of individual viewers in their concrete, contingent, existential situation. (Sobchack 1992, 17)

Während Schlüpmann der Zuschauerin aufgrund der kulturellen Bedingungen des Frühen Kinos einen größeren Denk- und Erfahrungsraum zuschreibt (Schlüpmann 2004, 109; vgl. diese Arbeit, 41) und Gertrud Koch auch im ‚Männerkino‘ eine Phantasietätigkeit der Frauen

⁴⁹ Einen entscheidenden Faktor für die Popularität von DALLAS (USA 1978-1991) sieht Ien Ang in der Qualität des Fernsehprogramms an sich, das sich durch einen Fluss auszeichne – und weniger in der Serie selbst. Auf Raymond Williams verweisend erklärt sie: „[...] watching 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).

⁵⁰ Phänomenologischen Prämissen zufolge gilt Wahrnehmung immer schon als Erfahrung bzw. *Wahrnehmungserfahrung* (vgl. Morsch 2011, 162).

festmachen kann (Koch 1989 [1980]; vgl. diese Arbeit, 11f.)⁵¹, oder Francesco Casetti die Zuschauerinnenaktivität dem ‚Nutzerinnenstatus‘ zuschreibt (Casetti 2009), betrachtet Sobchack das Kino selbst als eine Erfahrungsform, die eine gewisse Offenheit impliziert. Sie versteht die kinemtaographische Erfahrung als Kommunikationsprozess zwischen Film und Zuschauerin. Von Sobchacks Medientheorie ausgehend, rücke ich mit meiner Arbeit wiederum die Filmästhetik, die in Sobchacks phänomenologischen Reflexionen keine explizite Rolle spielt, ins Zentrum. Zunächst werde ich Sobchacks Ansatz, den sie im Anschluss an Maurice Merleau-Pontys Phänomenologie entwickelt, weiter ausführen.⁵²

Merleau-Ponty geht davon aus, dass der Mensch durch seine Leiblichkeit immer zugleich Objekt der Welt und Subjekt in der Welt ist. Geboren zu werden sei beides, *aus der* und *in die* Welt geboren zu werden.⁵³ Der Mensch sei als Objekt immer Teil *der* Welt und als Subjekt Teil *zur* Welt. Als Subjekt nehme er Objekte wahr und werde gleichzeitig selbst als Objekt von anderen Subjekten wahrgenommen. Dieser Schlussfolgerung geht die Annahme voraus, dass die menschliche Existenz in einer immer schon vorhandenen Leiblichkeit gründet, welche sich durch fortwährende Wahrnehmungs- und Ausdrucksakte manifestiert. Sobchack erläutert:

For Merleau-Ponty, the lived-body is not merely an object in the world, the flesh of its flesh; the body is also a subject in the world. It is both agent and agency of an engagement with the world that is lived in its subjective modality as perception and in its objective modality as expression, both modes constituting the unity of meaningful experience. (Sobchack 1992, 40)

Es geht also immer um beides: einen Körper zu haben und ein Körper zu sein. Die individuell körperlich erlebte Wahrnehmung der Welt ist für die Welt bzw. für Andere als objektiver Ausdruck körperlichen Erlebens wahrnehmbar. Ausdruck und Wahrnehmung sind unmittelbar in der Bedeutungsproduktion miteinander verwoben. Im Leib fallen sie zusammen und befinden sich in einem ständigen Austausch. Dem Sinnlichen wohnt demnach ein eigener Sinn inne, der sich nicht erst durch Sprache erschließt oder konstituiert (vgl. Morsch 2011, 159). Merleau-Ponty geht also davon aus, dass der Körper das *In-der-Welt-Sein* begründet, welches sich in der intentionalen Beziehung zur Welt und Anderen manifestiert (Sobchack 1992, 38ff.). Durch das sich anhand von bedeutenden körperlichen Bewegungen,

⁵¹ Zur Rolle von Einbildungskraft und Phantasie in der feministischen Filmtheorie und Geschichtsschreibung s. auch diese Arbeit, Kap. II.1.1.

⁵² 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; s. auch Greifenstein/Schmitt 2014).

⁵³ „To be born is both to be born of the world and to be born into the world.“ (Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, 1962, 453, zit. nach Sobchack 1992, xix)

wie beispielsweise Mimik oder Gestik, im Leib realisierende Verhältnis zur Welt bilde sich Sinn aus – und eben nicht allein durch kognitive Leistungen des Bewusstseins (a.a.O., 277ff.). Körper und Geist werden nicht als gespalten verstanden. Bewusstsein wird hier begriffen als ein Bezug auf etwas, als einem intentionalen Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt.⁵⁴

Dieses Verständnis der leiblich begründeten Existenz setzt Sobchack in Analogie zur kinematographischen Erfahrung, welche sie als dialektischen Kommunikationsprozess (jedoch nicht als Verschmelzung) zwischen Zuschauerin und Film beschreibt. Im Anschluss an diese Medienkonzeption gehe auch ich davon aus, dass sich ähnlich der Alltagskommunikation ebenso im Film Bedeutung nicht allein auf kognitiver, sondern auch auf sinnlicher Ebene erschließt, durch vermittelte Unmittelbarkeit, durch verkörperte Erfahrung. Zu Beginn des Buches *The Address of the Eye* konstatiert Sobchack:

The experience is as familiar as it is intense, and it is marked by the way in which significance and the act of signifying are directly felt, sensuously available to the viewer. The embodied activity of perception and expression – making sense and signifying it – are given to us as modalities of a single experience of being in the presence of and producing meaning and diacritical value. (Sobchack 1992, 8f.)

Film realisiert sich für sie in der synästhetischen Wahrnehmung. Film ist für sie immer Filmerfahrung. Wir erfahren am und mit dem gesamten Körper Erfahrung im kinematographischen Ausdrucksakt.⁵⁵ Sobchack schreibt:

A film is an act of seeing that makes itself seen, an act of hearing that makes itself heard, an act of physical and reflective moment that makes itself reflexively felt and understood. (a.a.O., 3f.)

Während der Rezeption nehmen wir nach Sobchack also nicht nur das Gesehene wahr, sondern auch den Akt des Sehens; wir hören nicht nur, sondern hören das Hören. Der Film macht sich als Wahrnehmungsakt wahrnehmbar (vgl. a.a.O., 10f.). Sobchack begreift das

⁵⁴ Thomas Morsch weist darauf hin, dass der phänomenologische Körper weder ein naturalistisch-biologisches noch ein kulturalistisches Körperverständnis impliziere: „Es handelt sich bei dem phänomenologischen Körper weder um den physiologisch quantifizierbaren Körper, dessen Aktivität sich über die Messung von Pulsfrequenzen, Hautleitwert und anderen Parametern erfassen ließe, noch um einen rein natürlichen Körper, in dem Subjekt und Natur zu zwangloser Einheit gelangen würden, noch um einen allein durch soziale Prozesse konstituierten Körper. Wesentlich geht es um einen ‚gelebten Körper‘, der nicht quantifizierbar ist und der weder auf biologische Voraussetzungen noch auf kulturelle Determinanten restlos zurückgeführt werden kann.“ (Morsch 2011, 163)

⁵⁵ In der Analyse der Anfangssequenz von *THE PIANO* (Australien 1993) beschreibt Sobchack, wie zu allererst ihre Finger das undurchsichtige Wabern auf der Leinwand wahrnehmen. Sie unterstreicht: „[...] we do not experience any movie only with our eyes. We see and comprehend and feel films with our entire bodily being, informed by the full history and knowledge of our sensorium. [...] Vision may be the sense most privileged in the cinema, with hearing a close second; nonetheless, I do not leave my capacity to touch or to smell or to taste at the door, nor, once in the theater, do I devote these senses only to my popcorn.“ (Sobchack 2000, 7) Für meine Filmanalysen spielt die synästhetische Dimension der Filmerfahrung allerdings keine Rolle. Mit den Ausführungen zu Sobchack möchte ich hauptsächlich veranschaulichen, inwiefern Film für mich immer schon Filmerfahrung meint.

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. Mit anderen Worten: Im Ausdruck wird Erfahrung erfahren (Film als „’expression of experience by experience’“, a.a.O., 3).

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 vernachlässigten, 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 ausblendeten (vgl. a.a.O., 14ff.).

Die von Sobchack hervorgehobene leibliche Erfahrungsdimension im subjektiven Wahrnehmungsprozess meint allerdings (ebenso wenig wie Avtar Brah mit ihrem Erfahrungskonzept) nicht 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 grundsätzlich 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 (vgl. Sobchack 1998, 130; s. auch diese Arbeit, FN 151, 168).

Sobchack gründet ihre Medientheorie in der kinematographischen Technologie wie der Kamera und der Tonaufnahme und verfolgt damit einen ähnlichen Ansatz wie Siegfried Kracauer in seinem Werk *Theory of Film* (Kracauer 1997 [1960]), der ebenso auf die

außergewöhnliche Wahrnehmungsmöglichkeit des Kinos abhebt, wenngleich aus gänzlich anderer Motivation. Im Gegensatz zu Kracauer, dem Soziologen und Filmtheoretiker der Frankfurter Schule (welche für das Denken feministischer Filmtheoretikerinnen wie Gertrud Koch und Heide Schlüpmann in Deutschland und jüngst insbesondere für Miriam Hansens Überlegungen zu Film und Erfahrung (Hansen 2012) einen entscheidenden Bezugspunkt bildet), geht es Sobchack um die spezifische Filmtechnik, wie etwa die bestimmte, (wahrnehmende) Rahmung des Bildes.⁵⁶ Dies erklärt, warum ihre vielleicht als verkomplizierend erscheinende Definition von Film als „’expression of experience by experience“ (Sobchack 1992, 3) so entscheidend ist und sich weder auf „expression of experience“ noch auf „experience by experience“ reduzieren lässt. Denn Sobchack geht es eben nicht nur um den Ausdruck von Erfahrung, im Sinne einer *bedeutenden* Rahmung durch Film, noch allein um die Erfahrung durch Erfahrung, d. h. um das, was wir wahrnehmen, was andere wahrnehmen, sondern immer um beides: um Ausdruck und Erfahrung durch Erfahrung. Form und Inhalt bzw. Ausdruck und Wahrnehmung sind untrennbar miteinander verbunden, im Alltag wie im Kino.

Begreift man mit Sobchack den filmischen Körper in Analogie zum menschlichen Körper, dann verkörpert die Kamera das Sehen und das Mikrofon das Hören. Sobchack erklärt:

„Das Wahrnehmungsorgan des Filmkörpers ist die Kamera, das Ausdrucksorgan der Projektor, beide werden von der Fläche und der Materialität der Leinwand zusammengehalten. Das Kino existiert als sichtbare performance der Wahrnehmungs- und Ausdrucksstruktur eines besonderen Körpererlebens.“ (Sobchack zit. nach Morsch 2011, FN 84, 162)

Versteht man Film also als Verkörperung eines wechselseitigen Austauschs von Ausdruck und Wahrnehmung, dann erscheint die auf die reflexive Dimension im filmischen Rezeptionsprozess zurückzuführende Definition von Film als Erfahrung von Ausdruck und Erfahrung (Film als „’expression of experience by experience““) nur folgerichtig. Zwar ließe sich an diesem Punkt eine Technikfixiertheit bzw. -determiniertheit behaupten (und kritisieren), doch geht es in dem filmphänomenologischen Ansatz letztendlich, wie bei

⁵⁶ Obgleich Siegfried Kracauer seine Filmtheorie in der photographischen Technologie anlegt, ist er nicht – wie vielerorts angenommen und als naiver Realismus kritisiert wird – an Medienspezifität interessiert. Vielmehr untersucht er (ebenso wie seine Zeitgenossen Walter Benjamin und Theodor W. Adorno) die soziale Funktion von Kino. Dabei definiert er eine Erfahrungsform, die ebenso im Fernsehen oder, wie Lutz Koepnick herausarbeitet, in Gemälden oder digitalen Medien zum Ausdruck kommt (vgl. Koepnick 2011). In diesem Sinne spreche auch ich von einer spezifischen, medientechnologieübergreifenden Erfahrungsdimension. Während Kracauer seine Filmtheorie allerdings vor dem Hintergrund der Erfahrung von Faschismus im U.S.-amerikanischen Exil entwickelt, sind Sobchacks Überlegungen von angehenden filmtheoretischen Diskursen um die Rolle des Kinos bestimmt.

Kracauer, um eine spezielle modellierte Rezeptionsweise, die sich durchaus mit jenen anderer Bewegtbildtechnologien verknüpfen lässt (vgl. diese Arbeit, FN 56, 54).

Wenn Kracauer, ausgehend von der Photographie, den Film in seiner Dimension als Aufzeichnungsapparatur beschreibt, die Dinge festhält und sichtbar macht, zielt er ebenso darauf ab, das neue Medium in der neuartigen Sinnlichkeit zu definieren. So impliziert auch Sobchacks Ansatz eine neue Form von Wahrnehmung, die mit audiovisuellen Ausdrucksformen einhergeht. Beide Theoretikerinnen setzen im Grunde 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 (vgl. Koepnick 2011, 121).

Wenn Sobchack die soziale Dimension des Kinos betont, impliziert dies allerdings nicht (wie etwa bei Ien Ang und Joke Hermes; vgl. Bechdorf 1999, FN 41, 23; s. diese Arbeit, 47) 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). Dies erklärt sie allerdings ganz technisch und anhand des kinematographischen Dispositivs, wenngleich sie Kino eben nicht als Apparatur betrachtet (s. auch diese Arbeit, FN 56, 54). Nach Sobchack erleben wir im Kino etwas, was sich außerhalb nicht wahrnehmen lässt. Während wir im Alltag allein das Sehen Anderer als Ausdruck wahrnehmen können, sehen wir im Film außerdem das Gesehene selbst. Damit ist nicht die Wahrnehmung einer Wahrnehmung eines Individuums gemeint, 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‘. Nach Sobchack werden im Kino Sichtweisen geteilt, da der Körper des Films genauso unsichtbar für uns bleibt wie der eigene (Sobchack 1992, 10f.).⁵⁷ Wir sehen, was jemand anderes sieht und auf

⁵⁷ Da wir aber nie tatsächlich die Luft des Meeres schnuppern können, das die Kamera eingefangen hat, und auch nicht die Nudelsuppe schmecken, wie sie – ‚dort‘ und nicht ‚hier‘ – auf der Leinwand zubereitet wird, schwankt die Beschreibung von Filmerfahrung zwischen ‚als-ob‘, ‚nahezu‘, oder ‚fast‘ und der tatsächlichen Sinneswahrnehmung. Sobchack setzt sich mit diesem Spannungsverhältnis in dem Aufsatz „What My Fingers

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.⁵⁸ (Sobchack 1992, 278)

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.⁵⁹ Filmerfahrung ist nach Sobchack also weder mit einer diegetischen, innerhalb einer Handlungslogik agierenden Figur zu verknüpfen, noch mit Alltagserfahrung gleichzusetzen. Sie generiert eine Reflexivität auf Empfindungsebene, welche keinesfalls einem zur sinnlichen Erfahrung distanziierten Bewusstsein gegenübersteht (vgl. Morsch 2010, 61ff.)⁶⁰.

Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh“ (Sobchack 2000) auseinander und kommt zu dem Schluss: „However, insofar as I cannot literally touch, smell, or taste the particular figure on the screen that solicits my sensual desire, my body’s intentional arc, seeking a sensible object to fulfill this sensual solicitation, will *reverse its direction* to locate its sensual grasp on something more literally accessible. That more literally accessible sensual object is *my own subjective lived body*. Thus, ‘on the rebound’ from the screen – and without a reflective thought – I will reflexively and carnally turn toward my own carnal being to touch myself touching, smell myself smelling, taste myself tasting, and, in sum, sense my own sensuality.“ (a.a.O., 15)

Um diese ‚rückfedernde‘, reflexive Erfahrung des Sich-Selbst-Fühlen-Fühlens zu illustrieren, verweist Sobchack auf Merleau-Pontys Beispiel der Hand. Darin beschreibt er das Phänomen, dass wenn die linke Hand die rechte berührt, man zum einen das Berührtwerden wahrnimmt und zum anderen das Berühren selbst. Das selbstbezügliche Moment äußert sich dann in: „I touch myself touching.“ (a.a.O., FN 74, 26) Sobchacks Beschreibungen sind also nicht metaphorisch zu verstehen, sondern konkret (a.a.O., 16ff.). Doch obwohl wir uns selbst fühlen fühlen, verbindet sich mit dieser Erfahrung kein reflexives Moment auf Bewusstseinssebene. Vielmehr handelt es sich um eine diffuse, wengleich nicht weniger intensive Wahrnehmung, die sich vollzieht. Wir fühlen also weder tatsächlich die Objekte auf der Leinwand noch direkt unseren Körper. Allerdings geht es eben nicht darum, ein möglichst ‚authentisches‘ Erleben zu realisieren bzw. nachzuvollziehen, sondern schlicht um eine andere Wahrnehmungsdimension, die aufgrund des ‚Rebound‘-Effekts eine reflexive Rezeption impliziert.

⁵⁸ In dem Aufsatz „What My Fingers Knew“ ergänzt Sobchack in einer Fußnote: „I use the phrase the ‚film’s body‘ very precisely in *The Address of the Eye* to designate the material existence of the film as functionally embodied (and thus differentiated in existence from the filmmaker and spectator). The ‚film’s body‘ is not visible in the film except for its intentional agency and diacritical motion. It is not anthropomorphic, but it is also not reducible to the cinematic apparatus (in the same way that we are not reducible to our material physiognomy); it is discovered and located only reflexively as a quasi-subjective and embodied ‚eye‘ that has a discrete – if ordinarily prepersonal and anonymous – existence.“ (Sobchack 2004, 66, FN 48)

⁵⁹ Die unmittelbar und zugleich vermittelte Erfahrung liegt für Sobchack in dem mit dem Film geteilten Raum des Seins und des Sehens begründet. Die unmittelbare Erfahrung ergibt sich aus der geteilten Situation der Wahrnehmung und des Ausdrucks, während sich die vermittelte Erfahrung durch die Lokalisierung des „There where I’m not“ konstituiert. (s. Sobchack 1997, 41f.)

⁶⁰ Thomas Morsch verweist in seinem Aufsatz „Filmische Erfahrung im Spannungsfeld zwischen Körper, Sinnlichkeit und Ästhetik“ (Morsch 2010) darauf, dass Sobchacks phänomenologisches Konzept der Filmerfahrung mit dem Erfahrungsbegriff in der jüngeren philosophischen Theorie kollidiere. Denn dort werde der Begriff der ästhetischen Erfahrung in Abgrenzung zur Alltagserfahrung als auch zum rein Körperlichen und Sinnlichen verstanden. Morsch plädiert dafür, die jeweils unterschiedlichen Erkenntnisinteressen der disziplinären Forschungsrichtungen zu berücksichtigen und spricht sich gegen die „Überführung der philosophischen Diskussion in die filmtheoretische“ aus. „Denn wo es der Philosophie um eine fortgesetzte

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Sobchack unter Filmernerfahrung Sinnbildungsprozesse versteht, die sich im Körper in einem wechselseitigen Austausch von „matter that means“ und „meaning that matters“ manifestieren, von bedeutendem Körper und verkörperter Bedeutung (vgl. Sobchack 2000, 16). Ausdruck und Wahrnehmung, Unmittelbarkeit und Mittelbarkeit fallen für sie in der Rezeption zusammen (vgl. Sobchack 1997, 42). Mit anderen Worten: „[The] cinema simultaneously represents experience through dynamic presentation [...] – and it also presents experience as representation [...].“ (Sobchack 2000, 74)

Mit Sobchack argumentiere ich, dass sich die Filmrezeption nicht ohne die sinnliche Erfahrungsdimension verstehen lässt bzw. dass eben Film an sich immer schon Filmernerfahrung bedeutet. D. h. meine Filmanalysen heben nicht darauf ab, die Vermittlung einer ‚Botschaft‘ durch einen *auteur* zu rekonstruieren oder das kognitive Verstehen. 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 in ihrer „concrete, contingent, existential situation“ 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 Filmernerfahrung in dem Rezeptionsprozess vollzieht und die in diesem Sinne immer schon eine Dimension sozialer Erfahrung umfasst.

Sobchack wendet sich mit ihrer Filmkonzeption gegen, wie sie sagt, ideologische Ansätze, um die medienspezifische Sinnlichkeit der kinematographischen Erfahrung

Begriffserklärung, Definitionen, die Deduktion theoretisch begründbarer Kategorien und die interne Logik ihrer Thesen geht, hat sich die Filmtheorie mit der kontingenten Vielfalt empirischer Erfahrungs- und Ausdrucksformen auseinanderzusetzen, die sich an das filmische Medium anlagern und den kategorialen Unterscheidungen keineswegs immer gehorchen, die sich auf theoretischer Ebene wohl begründen lassen.“ (a.a.O., 66) Folge man dennoch dem philosophischen Argument, ästhetische Erfahrung impliziere stets ein reflektierendes Bewusstsein, so könne man mit Sobchack eine reflexive Bewegung beschreiben, die sich nicht mit einem der sinnlichen Erfahrung gegenübergestellten Bewusstsein verbindet, sondern die sich auf sinnlicher Ebene als eigene Wahrnehmung realisiert (a.a.O. 67).

herauszuarbeiten. Kategorien wie Frau oder Geschlecht spielen für sie keine Rolle. Für meine Arbeit sind diese hingegen zentral. So möchte ich die feministischen Theorien mit Sobchacks phänomenologischem Repräsentationsverständnis verbinden. Dafür soll Sobchacks Feststellung, dass das Kino Erfahrung sowohl repräsentiert als auch in der Filmerfahrung zugleich als Repräsentation präsentiert (es also immer sowohl um vermittelte als auch um unmittelbare Erfahrung, um die unmittelbare/präsentierte Erfahrung vermittelter/repräsentierter Erfahrung geht) mit der skizzierten Genrebestimmung des klassischen Woman's Film konfrontieren werden.

Die Analyse der feministischen Theoriebildung um den klassischen Woman's Film hat gezeigt, dass dieser sich als Genre weniger über eine spezifische Ikonographie oder über einzelne Sujets definieren lässt, sondern über die Zuschauerin. Genauer: Er zeichnet sich durch die *diskursive* Zuschauerin aus, welche über die Theorien zum Woman's Film mitkonstruiert wird. Wenn man im Anschluss an Sobchack davon ausgeht, dass diese Filme weibliche Erfahrung nicht nur repräsentieren, sondern zugleich in der unmittelbaren Filmerfahrung präsentieren, dann kann man schließen, dass die Art und Weise, wie die weibliche Erfahrung repräsentiert, also inszeniert wird, unmittelbar die Filmerfahrung der Zuschauerin bestimmt. Und wenn man davon ausgeht, dass die feministische Theorie Eingang gefunden hat in den gegenwärtigen Woman's Film, dann stellt sich die Frage, inwiefern die *diskursive* Zuschauerin – und damit letztendlich nichts anderes als eine bestimmte Vorstellung der Kategorie Frau – sinnlich erfahrbar wird und als eine spezifische Wahrnehmungsweise konzipierbar ist. Wie diese als „patterned articulation“ of the „postfeminist sensibility“ (Gill 2007a, 147; s. diese Arbeit, 28) zu konzipieren ist bzw. inwiefern der gegenwärtige Woman's Film trotz seiner Heterogenität hinsichtlich der ästhetischen Erfahrung „consistent patterns“ (Doane zit. nach Altman 2012 [1999], 75; vgl. diese Arbeit, 32f.) aufweist, möchte ich im Folgenden durch eine genretheoretische Perspektivierung darlegen.

II. Genre, *gender* und ästhetische Erfahrung

Wenn sich das Genre des klassischen Woman's Film durch die Zuschauerin bzw. den theoretischen Diskurs um ein weibliches Publikum definiert, welcher wiederum in gesellschaftspolitischen Bedingungen gründet, erscheint es umso zwingender, das Verhältnis von Genre und *gender* über den Filmtext hinaus zu untersuchen. Auch aus diesem Grund beziehe ich den feministischen Diskurs um Chick Flicks und feministische Filmtheorien in die Analyse des gegenwärtigen Woman's Film ein.

Dieses Kapitel zielt darauf ab, eine genretheoretische Perspektive zu entwickeln, die erstens das Verhältnis von feministischer Theorie und Film miteinbezieht und die zweitens die im vorangegangenen Kapitel umrissene sinnliche Erfahrungsdimension des gegenwärtigen Woman's Film greifbar machen soll. Zwar wird in jüngster Zeit verstärkt das Verhältnis von Genre und *gender* aus medienwissenschaftlicher Sicht untersucht, doch spielt die ästhetische Erfahrung dabei keine explizite Rolle.

Dieses Kapitel gliedert sich wie folgt: Nach einem kurzen Überblick über die medienwissenschaftliche Forschung zu Genre und *gender* möchte ich zunächst zwei filmwissenschaftliche Ansätze vorstellen, die als genretheoretischer Rahmen meiner Überlegungen fungieren. Mit Linda Williams' Konzeption der *Body Genres* (Williams 1991) und Andrea Braidts Modell des *Film-Genus* (Braidt 2008) werde ich zwei Positionen aufzeigen, die mir in ihrer Gegensätzlichkeit sowohl zur Abgrenzung als auch zur Weiterentwicklung eines Genre-*gender*-Ansatzes dienen. Zudem stellen sie produktive Bezugspunkte zur grundsätzlichen Reflexion von Film und Erfahrung dar. Sie bilden die heuristischen Pole meiner Perspektivierung.

Für Williams wie für Braidt stellt das diffizile Verhältnis von Film und Zuschauerin den Ausgangspunkt der genretheoretischen Überlegungen zur Rolle und Bedeutung der Kategorie Geschlecht dar. Während Williams die Affizierung bestimmter Filmtypen, namentlich der *Body Genres*, untersucht, entwickelt Braidt mit dem *Film-Genus* ein empirischen Zugang, um die sich gegenseitig bedingende konstitutive Dynamik von Genre und *gender* in den Blick zu bekommen. Ihr Ansatz zielt auf eine sozialwissenschaftliche Publikumsbefragung ab, die empirisch verwertbare Ergebnisse liefern soll. Mit Braidt stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von Genre, Diskurs und Gesellschaft, die ebenso für meine Arbeit zentral ist. Zudem lässt sich anhand ihres Modells die Problematik empirischer Methodik veranschaulichen. Williams erlaubt mir wiederum, die formalästhetische

Konstitution von Erfahrung in den Vordergrund zu rücken. Mit beiden Ansätzen stellt sich zudem wieder die Frage, wie die Zuschauerin jeweils gedacht wird.

Nach der Diskussion von Braidt und Williams wende ich mich einer allgemeineren Darstellung der Forschung zur sozialen und kulturellen Rolle des Genrekinos zu (Kap. II.2.1.). Mein besonderes Interesse gilt dabei den Theorien von Christine Gledhill (Gledhill 2000) und Jason Mittell (Mittell 2001). Denn beide betonen, dass die Kontextualisierung von Definitionen entscheidend ist und dass die jeweiligen kulturellen und historischen Koordinaten bei der Genreanalyse zu berücksichtigen sind. Folglich sind Genres nur als prozesshaft und transformativ zu verstehen. Für sie ist es zentral, dass sich Genres keinesfalls textimmanent, d. h. allein aus den einzelnen Filmen heraus erklären lassen. Anhand der Definitionen Gledhills von Genre als „kultureller Modus von Wahrnehmung und ästhetischer Artikulation“ (s. Gledhill 2000, 227) sowie Mittells Konzept der „diskursiven Praxis“ (s. Mittell 2001, 8f.) zeige ich auf, inwiefern Genres immer schon Teil einer Gesellschaft darstellen.

Genauso wenig wie der klassische Woman's Film lässt sich der gegenwärtige Woman's Film als ein stabiles, aus bestimmten Filmen bestehendes Genre begreifen. So ist es auch für meine Arbeit entscheidend, dass ich mich eben nicht auf ein vorgefundenes Genre beziehe, sondern dass sich dieses erst durch meine Überlegungen und Filmanalysen konstituiert. Wenn ich nach einer genrespezifischen Erfahrungsdimension frage bzw. sich das Genre darüber erst beschreiben lässt, stellt der gegenwärtige Woman's Film sowohl eine herauszuarbeitende Perspektive dar als auch den sich dadurch generierenden Forschungsgegenstand. Die Arbeit hebt, wie eingangs erläutert, auf die Analyse eines gewissermaßen noch zu bestimmenden Genres ab. Um entsprechend eine Erfahrungsdimension zu konzipieren, beziehe ich mich neben genretheoretischen Ansätzen im letzten Teil des Kapitels auf das Konzept des *Zuschauergefühls* von Hermann Kappelhoff (Kappelhoff 2004). Dieses bildet einen grundsätzlichen Bezugspunkt für meine anschließenden Filmanalysen (Kap. III, IV).

Zunächst möchte ich das Problemfeld der aktuellen Forschung zu Genre und *gender* skizzieren. Im Alltag wie auch 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‘. Bis auf die Forschung zum Woman's Film (s. diese Arbeit, Kap. II) werden dabei die kulturellen und historischen Bedingungen der geschlechtsspezifischen Zuordnungen nur selten reflektiert. Wenn etwa hinsichtlich der Romantic Comedy vom ‚Frauen-Genre‘ die

Rede ist, da sich diese durch typisch weibliche Sujets wie die Liebe auszeichne, bleiben die dieser Annahme zugrunde liegenden Prämissen in der Regel unbeleuchtet. Zudem wird kaum reflektiert, inwiefern ‚Männergenres‘ wie der Western als ernstzunehmende Filmproduktionen gelten, wohingegen ‚Frauen-Genres‘ 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 als konträr zu Filmen gesehen, die offensichtlich ‚rationale‘, ‚politische‘ Konflikte oder historische Ereignisse thematisieren, wie eben der Western oder der Kriegsfilm.⁶¹

Eine der wenigen Ausnahmen in der filmwissenschaftlichen Genreforschung stellt Christine Gledhill dar. Sie analysiert die kulturelle Matrix, welche clusterhafte Gegenüberstellungen wie „männlich/Hochkultur/Kunst“ versus „weiblich/Massenkultur/Unterhaltung“ hervorbringt. 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.⁶² 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 Frauen-Serien wie GOSSIP GIRL (USA 2007-2011) oder SEX AND THE CITY (USA 1998-2004) nach wie vor außerhalb von feministischen Auseinandersetzungen überwiegend als Unterhaltung bar jeglichen ernstzunehmenden 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* konkret zu fassen? Vor dem Hintergrund der sich ändernden Zuschauerinnenschaft (z. B. dass Soap Operas wie DALLAS (USA 1978-1991) Frauen wie Männer gleichermaßen ansprechen) und vor jenem der Ästhetik (z. B. dass Action-Elemente auch in Soap Operas auftauchen), stellt sich für Gledhill die Frage, ob die Genreformen sich ändern, oder die Kategorien weiblich und männlich, oder beides (Gledhill 1997, 349f.).

⁶¹ Einige der wenigen Ausnahmen bilden die Arbeit Daniel Illgers zum Gangsterfilm (Illger 2009) sowie ein Aufsatz und ein Sammelband zum Kriegsfilm (Grotkopp/Kappelhoff 2012; Kappelhoff/Gaertner/Pogodda 2013). In diesen Arbeiten bildet die affizierende Dimension der ‚Männergenres‘ den Ausgangspunkt der Ansätze, wengleich die Kategorie Geschlecht eine untergeordnete Rolle spielt.

⁶² Christine Gledhill erklärt in ihrem Aufsatz „The Melodramatic Field. An Investigation“, dass sich die Aufteilung in männliche und weibliche Genres und die Kategorisierung ‚klassischer‘ Genres entlang des Diskurses um Realismus und Melodrama erstrecken (vgl. Gledhill 1987a, v.a. 33ff.).

In diesem Zusammenhang macht Gereon Blaseio zurecht darauf aufmerksam, dass in der filmwissenschaftlichen Genreforschung in der Regel von Genre auf *gender* geschlossen wird und nicht umgekehrt. Die Schlussfolgerung lautet normalerweise so: Weil es ein Western ist, geht es um Männer bzw. ist es ein ‚Männer-Genre‘. Es wird kaum untersucht, inwiefern *gender* die Sicht auf Genre beeinflusst (vgl. Blaseio 2004). Selten heißt es: Aufgrund einer bestimmten Vorstellung von Männlichkeit, wie z. B. jener des ‚einsamen Wolfs‘, gilt der Western als ‚Männer-Genre‘. Eine Ausnahme bildet Roberta Garrett. Sie argumentiert etwa, dass aufgrund veränderter Bedeutung von Geschlechtlichkeit der Neo Noir aus dem Film Noir hervorgegangen sei (Garrett 2007).

Andrea Braidt sucht mit ihrem Modell des *Film-Genus* beides in den Blick zu bekommen: inwiefern Genre die Vorstellung von *gender* beeinflusst und umgekehrt, auf welche Weise *gender* die Wahrnehmung und damit auch das Verständnis von Genre bestimmt. Anstatt also eine eindimensionale Wirkweise vorauszusetzen, geht sie von einem wechselseitigen Verhältnis zwischen Genre und *gender* aus. Zudem hebt sie wie Linda Williams, die sich auf die affizierende Inszenierung von Geschlechtlichkeit konzentriert, auf die Filmerfahrung ab. Mit der Problematik Genre/*gender* stellt sich die Frage, wie sich gesellschaftlicher Wertewandel, die Bedeutung von Geschlecht in und durch Genretransformationen ausdrückt und wie das Verhältnis von Genre und Gesellschaft überhaupt zu verstehen ist.

Dass sich Genres fortlaufend transformieren, ist zwar mit dem *historical turn* seit den 1990er Jahren Gemeinplatz in der Genreforschung⁶³, doch wie und aus welchem Grund sich Wandlungsprozesse vollziehen, bleibt weitestgehend unterbeleuchtet (vgl. auch Wedel 2007, 32).⁶⁴ Im Anschluss an das in Kapitel I dargelegte Spannungsfeld von Theorie und Film, Zuschauerin und Genre sowie Film und Erfahrung hinsichtlich des klassischen Woman’s Film und der Chick Flicks nehme ich an, 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

⁶³ Gerade die jüngere Forschung zum Genrekino setzt sich mit der Prozesshaftigkeit und Transformativität von Genres im historisch-kulturellen Kontext auseinander (vgl. z. B. Hickethier 2003 und insb. den kanonischen Text zum ‚historischen Genrebewusstsein‘ von Jörg Schweinitz 1994, aber auch Neale 1990). Das Verhältnis zwischen Genre und *gender* wird diesbezüglich neben Braidt (Braidt 2008) u. a. von Gledhill selbst (Gledhill 2004), von Irmela Schneider (Schneider 2001) sowie von Claudia Liebrand und Ines Steiner (Liebrand/Steiner 2004) untersucht.

In diesem Zusammenhang wird Michail M. Bachtins Konzept des *Chronotopos* eine entscheidende Rolle für meine Arbeit spielen (s. Kap. IV).

⁶⁴ Ausnahmen bilden Altman 1988, Neale 2000, Gledhill 2000, Vonderau 2006, Wedel 2007. Patrick Vonderau beschreibt z. B. in einer Studie zum Horrorfilm, dass sich dieses Genre mit Beginn der 1940er Jahre vom ‚A-Class-Picture‘ zum ‚B-Picture‘ wandelte und dadurch auch ein anderes, jüngeres Publikum ansprach (Vonderau 2006, 89).

Neubestimmung von Genres verbindet. D. h. im Grunde gehe ich wie Gledhill, Mittell und Braidt von einem Verhältnis zwischen Genre und Gesellschaft aus, in dem beides nicht voneinander zu trennen ist. Allerdings entwickel ich mit dem Fokus auf die ästhetische Erfahrung von Genres bzw. mit der Konzeption von Genre als ästhetische Erfahrung einen Ansatz, der sich dezidiert von Braidts sozialwissenschaftlichem Zugang und auch von Mittells Diskursanalyse unterscheidet. Zwar untersuche ich Genres in dieser Arbeit genauso wenig wie Braidt als Ausdruck oder Effekt gesellschaftlicher Verfassung und hebe wie Mittell auf ein diskursanalytisches Verständnis ab, doch begreife ich Genre im Anschluss an Vivian Sobchacks medienspezifisches Erfahrungsmodell: als eigensinnige Formen, die immer schon Teil gesellschaftlich begründeter Erfahrung darstellen.⁶⁵ 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.⁶⁶

Gleichwohl in dieser Arbeit 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. Genre als eigensinnige Form zu verstehen, die immer schon Teil gesellschaftlich begründeter Erfahrung darstellt, ermöglicht es meines Erachtens, eine Verbindung zwischen dem heutigen und dem klassischen Woman’s Film zu ziehen und dabei Kontinuität wie Wandel hinsichtlich der Geschlechterdifferenzierung zu berücksichtigen. Im Anschluss an Gledhill, die ein unmittelbares Verhältnis zwischen Genre und Gesellschaft voraussetzt, begreife ich Genre als *Erfahrungsmodalität*, als „kultureller Modus von Wahrnehmung und ästhetischer Artikulation“ (s. Gledhill 2000, 227).

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 (Williams 1998, Schneider 2001, Gledhill 2004, Liebrand/Steiner 2004, Braidt 2008, Gledhill 2012). Dabei fällt auf, dass die ästhetische Erfahrungsdimension – wie auch insgesamt in der

⁶⁵ In der Regel werden Genres wie der Western oder der Horrorfilm in der filmwissenschaftlichen Forschung als Ausdruck und Effekt gesellschaftlicher Bedingungen untersucht, was sich mit Sobchacks Filmverständnis leicht kritisieren ließe und was Sobchack mit Blick auf den Film Noir zurecht kritisiert (Sobchack 1998; s. auch diese Arbeit, FN 151, 169).

⁶⁶ Darin stimme ich mit Irmela Schneider und Andrea Braidt überein, die ebenfalls betonen, dass Genre wie *gender* gleichsam ‚Ursache‘ wie ‚Effekt‘ von Diskursen seien und sich also in einem spezifischen Kontext herausbilden und auch verändern können. Schneider zitierend schreibt Braidt: „Gemeinsam ist Genre wie Gender, dass sie lange Zeit wie Naturformen begriffen wurden, die sich zwar im äußerlichen Verhalten und Gebaren verändern, die aber einen essentialistischen und ahistorischen Kern in sich tragen. Vom [Barthes’schen] ‚Virus der Essenz‘ waren beide, Genre wie Gender betroffen. Und genau diese Voraussetzung, dass es jenen essentialistischen und damit ahistorischen Kern gibt, ist seit einigen Jahren in Bezug auf Gender wie Genre problematisch geworden.“ (Schneider zit. nach Braidt 2008, 88)

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 dieses Kapitels ist es, mit der *Erfahrungsmodalität* 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. Damit eröffnet sich eine Perspektive, welche die ästhetische Dimension, d. h. den Eigensinn des Kinos ebenso einbezieht wie die Zuschauerin.

II. 1. Zuschauerinnenmodelle – *Body Genres* und der *Film-Genus*

Sowohl Linda Williams als auch Andrea Braidt setzen Film und Zuschauerin als eng miteinander verknüpft voraus, wenn sie das Verhältnis zwischen Genre und *gender* theoretisch (Williams) bzw. methodisch (Braidt) greifbar zu machen suchen. Weder betrachten sie Film als geschlossenen ‚Text‘, der eine bestimmte Bedeutung zum Ausdruck bringt, noch die Zuschauerin als eine ‚aktive‘ Rezipientin, die sich Medienproduktionen ‚anzueignen‘ imstande ist. Sie gehen nicht von einer manipulativen Natur audiovisueller Medien aus oder von einer beliebigen Lesart und Wahrnehmungsweise. Ähnlich wie Christine Gledhill beschreiben sie ein dynamisches Verhältnis von Ausdruck und Wahrnehmung fern eines Sender-Empfänger-Modells. Dieses ist allerdings nicht gleichzusetzen mit jenem dialogischen Filmkonzept, das Vivian Sobchack entwickelt hat. Während Williams sich auf die formalästhetische Konstitution von Erfahrung konzentriert und die Phantasietätigkeit zum zentralen Bezugspunkt ihrer Überlegungen macht, rückt Braidt die soziale Zuschauerin und ihre kognitiven Fähigkeiten als Ort der Bedeutungsproduktion in den Vordergrund. Beide Ansätze implizieren ein sich von Sobchack unterscheidendes Zuschauerinnenmodell.

In der Auseinandersetzung mit den genretheoretischen Implikationen möchte ich herausarbeiten, was für ein Zuschauerinnenmodell den Ansätzen von Williams und Braidt jeweils zugrunde liegt. Denn dieses scheint mir ausschlaggebend für die Perspektivierung ihrer Ausführungen zu sein. Insbesondere interessiert mich, welche Bedeutung der Zuschauerin in der Theoretisierung der Affektgestaltung zukommt. Zunächst werde ich

Williams' Verständnis der *Body Genres* erläutern und anschließend Braidts Modell des *Film-Genus* diskutieren.

II.1.1. Zum psychoanalytisch-phänomenologischen Zuschauerinnenmodell

Bis heute stellt Williams' Aufsatz „Film Bodies. Gender, Genre, and Excess“ (Williams 1991/ Williams (2003 [1991])) einen entscheidenden Bezugspunkt für filmwissenschaftliche Theorien zu Genre und überhaupt zur kinematographischen Affektgestaltung dar.⁶⁷ Ausgehend von Carol Clovers Konzept der *Body Genres* (Clover 1993) reflektiert Williams in dem Text die Affektgestaltung von Filmtypen, in denen die Narration in den Hintergrund tritt und das Sensationelle in Form von extatischer Körperlichkeit („bodily excess“ bzw. „ecstatic excesses“, Williams 1991, 4) im Zentrum steht und die daher vor allem leiblich erfahrbar werden (a.a.O., 2). Dazu zählt sie den Horrorfilm, den pornographische Film und das Melodrama.

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. Obgleich Williams erkennt, dass auch andere Genres wie der Thriller, das Musical oder die Komödie „both portray and affect the sensational body“ (a.a.O., 4), nimmt sie an, dass sich die Rezeption des Horrorfilms, des pornografischen Films und des Melodramas auf besonders körperliche Art vollzieht. Sie begründet dies mit der mimetischen Rezeptionsweise, welche den *Body Genres* zu eigen sei, der „involuntary mimicry of the emotion or sensation of the body on the screen“ (a.a.O., 4).⁶⁸ Nach Williams 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

⁶⁷ 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).

⁶⁸ 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). Dies werde ich im Verlauf dieses Kapitels erläutern. Für Williams steht jedenfalls im Vordergrund, dass *Body Genres* eine extreme Affizierung bewirken.

alles andere als komisch sind, empfinde die Zuschauerin Traurigkeit, wenn auch im Melodrama Trübsinn herrsche.⁶⁹

Anhand des Horrorfilms, der eine Zeitlichkeit des „zu früh“ inszeniere (das Monster erscheint zu früh am Ort des Geschehens), des pornografischen 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 spezifische Ästhetik des *Body Genres* (s. Williams 1991, 11). Diese entfalte sich entlang des weiblichen Filmkörpers („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.) in dem Filmerleben der Zuschauenden. 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 pornografische 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 situier sie den Zusammenhang zwischen inszenierten Emotionen und Empfindungen seitens der Zuschauerin im Bereich der durch Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis psychoanalytisch definierten Phantasietätigkeit⁷⁰ 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

⁶⁹ Für Sarah Greifenstein spielt dieser Unterschied eine entscheidende Rolle. In der Analyse der Screwball Comedy arbeitet sie heraus, dass Emotionen in diesem Genre als Gegenstand inszeniert werden, während sie im Melodrama eine subjektive Perspektive beschreiben. D. h. wenn die Protagonistin in der Screwball Comedy wütend ist, können wir über sie lachen (anstatt ebenfalls Wut zu empfinden), wohingegen wir im Melodrama mitleiden, -weinen, -hoffen. (vgl. Greifenstein 2013)

⁷⁰ Im Anschluss an das psychoanalytische Konzept der Phantasiebildung nach Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis entwirft Williams eine offene, variable Zuschauerinnenposition, die die affektive Ebene in der Filmrezeption fassbar macht (Williams (2003 [1991]), 153f.). Sie erklärt: „In their classical essay ‚Fantasy and the Origins of Sexuality,‘ Jean Laplanche and J. B. Pontalis (1968) argue that fantasy is not so much a narrative that enacts the quest for an object of desire as it is a setting for desire, a place where conscious and unconscious, self and other, part and whole meet. Fantasy is the place where ‚desubjectified‘ subjectivities oscillate between self and other occupying no fixed place in the scenario.“ (Williams 1991, 10) Für Williams stellen die verschiedenen Affektdramaturgien der *Body Genres* eine je spezifische Form von Phantasiebearbeitung dar. Mit dem Melodrama verknüpft sie die Erfahrung von Verlust, mit dem pornografischen Film die Erfahrung von Verführung und mit dem Horrorfilm jene von Geschlechterdifferenz. D. h. die sich durch die affizierende Wirkung des Melodramas in der Rezeption realisierende Traurigkeit zielt auf die Phantasiebearbeitung von Verlust ab.

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 (s. 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. (a.a.O., 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 (a.a.O., 8f.).⁷¹ Sie stellt sich ausdrücklich gegen die Annahme, dass Filme eine *eindeutige* (geschlechtsspezifische) Adressierung vornehmen bzw. verweigern – wofür die

⁷¹ Obgleich in der filmwissenschaftlichen 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) oder zum Musikfilm und zum Musiktheater (Wedel 2007). Zwar wird immer wieder auf die Hybridität von Genres verwiesen (z. B. Sobchack 1980, Neale 1990, Staiger 1997, Berry-Flint 1999, Gledhill 2000), 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.

feministische Theorie der 1970er und 1980er Jahre (s. diese Arbeit, Kap. I) zu recht kritisiert wurde.

Für Williams ist die abbildliche Repräsentation weit weniger bedeutend als die Art und Weise, *wie* eben jene weibliche 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 pornografischen 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 „generic and gendered cultural forms“ (Williams 1991, 12) sei es ausgeschlossen, eine stabile Zuschauerinnenposition zu definieren. Folglich können Genres nicht einfach als ‚feministisch‘ oder ‚anti-feministisch‘, ‚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 in Frage, 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 (vgl. 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 (s. auch Williams 1991, 3).⁷² Auf die Phantasie bzw. die Schaulust der

⁷² Des Weiteren heben zum Beispiel Heide Schlüpmann und Joan Wallach Scott die Imagination bzw. Phantasie als entscheidend für eine feministische Betrachtungsweise hervor. Während Schlüpmann etwa auf die Einbildungskraft von Frauen anhand der Kritischen Theorie abhebt, um die Bedeutung des Kinos als

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 anti-feministisch abgetan werden, nichtsdestoweniger auf hohen Zuspruch bei Frauen stoßen (vgl. z. B. Radway 1984; Ang 1985).⁷³

Die extreme körperliche Wirkung begründet Williams mit ihrer eigenen Filmerfahrung und entwickelt so einen ähnlich ausgerichteten phänomenologischen Ansatz wie Sobchack (vgl. 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 1975, 1980, 1982, 1997), 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

Massenmedium zu reflektieren (Schlupmann 2007), fokussiert Scott Phantasie als psychoanalytische Analysekatgorie für die feministische Geschichtsschreibung (Scott 2011).

⁷³ Mit dem Verhältnis von Schaulust, Phantasie und Politik als beständiges Problemfeld feministischer Ansätze setzt sich Ien Ang in ihrem Fazit der Studie *Watching Dallas. Soap opera and the melodramatic imagination* auseinander (Ang 1985, 130-136). Vor dem Hintergrund, dass immer wieder versucht wird, die Schaulust von ‚anti-feministischen‘ Produktionen aus feministischer Sicht zu erklären, argumentiert Ang, dass man die Schaulust nicht ‚überpolitisieren‘ solle, jedenfalls nicht in dem Sinne, dass eine bestimmte Erfahrung eine bestimmte Kausalität impliziere. So bezweifelt sie etwa, dass von einer in der Erfahrung der Machtlosigkeit gründenden Schaulust auf eine politische Passivität geschlossen werden könne (a.a.O., 132). Sie konstatiert: „What is at stake here is the relationship between fantasy life, pleasure and socio-political practice and consciousness. In this context it is perhaps of less importance to wonder *why* women’s weepies have such enduring appeal [...] than to ask *what implications* the sentimental pleasure of identification with the tragic structure of feeling has for the way in which women make sense of and evaluate their position in society.“ (a.a.O., 132f.) Sie kommt zu dem Schluss: „It seems therefore impossible to ascertain whether the pleasure of DALLAS that is based on a recognition of and identification with the tragic structure of feeling is intrinsically progressive or conservative, and therefore politically good or bad – such a question would moreover contain an instrumentalist conception of pleasure, as though pleasure itself doesn’t matter – because that pleasure is first and foremost connected with the *fictional* nature of the positions and solutions which the tragic structure of feelings constructs, not with their ideological content.“ (a.a.O., 135) Während Ang die Bedeutung der Schaulust hervorhebt, indem sie die politischen Implikationen der Serie in den Hintergrund rückt, suche ich in meiner Arbeit beides, die ästhetische Erfahrung und die politische Dimension, zusammenzudenken (s. diese Arbeit, Einleitung).

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 der Erfahrungsmodalität distanzieren 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 der Arbeit zugrunde liegende Figurenkonzept werde ich in dem nachfolgenden, filmanalytischen Kapitel III eingehend erläutern. Dabei wird das Konzept des *Leinwandtypus* nach Stanley Cavell eine wichtige Rolle spielen, obgleich dieser mit dem Schauspiel dezidiert einzelne Figuren fokussiert und nicht die kinematographische Orchestration. Diese begreife ich in meiner Arbeit als Ausdrucksfiguration der Protagonistin, was grundlegend für meine filmanalytische Perspektivierung ist.

Mit der Konzeption der genrespezifischen Erfahrungsmodalität gehe ich davon aus, dass sich anhand formalästhetischer Filmanalysen Aussagen zur kinematographischen Wahrnehmung hinsichtlich von Genre und *gender* machen lassen, ohne die einzelne Zuschauerin befragen zu müssen. Dies steht theoretisch in einem krassen Gegensatz zu dem Konzept des *Film-Genus* von Braiddt, das ich im Folgenden erläutern werde. Dieses hebt

nämlich auf eine Methode zur Reflexion von *gender* und Genre ab, die die sozialwissenschaftliche Befragung von Zuschauerinnen als entscheidend voraussetzt.

II.1.2. 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.⁷⁴ 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 Wahrnehmung 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 sucht einen Ansatz zu entwickeln, mittels dessen man dieses als maßgeblich für die Filmwahrnehmung fassen kann. D. h. Braidt geht es 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, mit Ute Bechdoffs Worten, die ‚textuelle Positionierung‘ und die

⁷⁴ 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). Braidt unterteilt dabei die Theorien wie folgt: „Theoretisierung der Genderkonstruktion des narrativen Films mit genrespezifischer Variation“ (Laura Mulvey (2003 [1975]), „Theoretisierung genrespezifischer Bedeutung von Gender“ (Williams 1995 und insbesondere Barbara Creed zum Horrorfilm, Creed 1986), „Beschreibung der geschlechtsspezifischen Wirkungsweise (Intention) von einzelnen Genres“ (Cook/Bernink 1999[1985]; Gledhill 1987; Mulvey 2009 [1989], 31-84; Williams 1991), „Theoretisierung von Genre als Modus der Genderkonstitution“ (Gledhill zu Aushandlungsprozessen von Repräsentation, Gledhill 1997), „Beschreibung von (subversiven) Rezeptionsstrategien, die dem Genre ‚gegenläufige‘ Bedeutungen von Gender hervorbringen“ und Diskursanalyse (Williams zum pornografischen Film, Williams 1989, und Clover zum Horrorfilm, Clover 1992), sowie „Einzellektüren von Filmen, die auf ihre je spezifische Hervorbringung von Gender und Genre fokussieren“ (Liebrand 2004, 2003).

Ob man der von Braidt durchgeführten Aufteilung der Ansätze zustimmen mag oder nicht, eines wird durch die Aufzählung offensichtlich: nämlich 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 auch Braidt mit ihrer Methode an.

‚Identifikation‘ durch die Zuschauerin gleichermaßen zu berücksichtigen (s. diese Arbeit, Kap. I.2.3., 47f.), um somit gewissermaßen die ‚tatsächliche‘ Erfahrung der Zuschauerin analysierbar zu machen. Damit wendet sie sich dezidiert gegen ein idealtypisches Zuschauerinnenmodell. Ästhetische Filmanalysen sollen als „methodische[r] Zwischenschritt“ (Braidt 2008, 123) mit qualitativen Interviews konfrontiert werden. Exemplarisch zeigt Braidt in ihrem Buch auf, wie unterschiedlich Genre und *gender* wechselseitig im Film funktionieren und inwiefern dementsprechend die Bedeutung variiert. Musiknummern stellen dabei den Ausgangspunkt der Analysen von Filmen wie *MOULIN ROUGE* (USA 2001) oder *8 FEMMES* (F 2002) dar. Als potentielle ‚Krisensituationen‘ verbindet sie mit diesen Überschreitung und Sichtbarmachung bestehender Geschlechterdefinitionen (Braidt 2008, 109ff.). Unter Musiknummer versteht Braidt „eine Filmszene oder Filmsequenz, in welcher ein Musikstück die Tonspur dominiert.“ (a.a.O., 123) „Durch die Unterbrechung der narrativen Grundstruktur müssen sich Genreschemata und Genderschemata neu formieren“, erklärt sie (a.a.O., 112). Dadurch werde der für die Filmwahrnehmung spezifische Zusammenhang von Genre und *gender* beschreibbar.

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 (vgl. diese Arbeit, Kap. I): 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?

Wie Williams interessiert sich auch Braidt für die Funktion von Geschlechterdifferenzen in der Erfahrung von Genrekino. Die Denkbewegungen der beiden Theoretikerinnen sind allerdings unterschiedlich ausgerichtet. Während Williams untersucht, inwiefern spezifische Inszenierungsweisen von Geschlechtlichkeit eine bestimmte genreästhetische Erfahrung generieren, interessiert sich Braidt – eher umgekehrt – dafür, inwiefern Genres Wahrnehmung von Geschlechtlichkeit konstituieren. D. h. Williams gilt es in erster Linie, eine Erfahrungsdimension zu analysieren, die sich durch bestimmte Genres, nämlich das Melodrama, den Pornofilm und den Horrorfilm realisiert. Braidt möchte hingegen vor allem untersuchen, welche Vorstellungen von Geschlecht in der Filmerfahrung

hervorgebracht werden. Mit ihrem empirischen Zuschauerinnenmodell wendet sie sich bewusst gegen einen phänomenologischen Ansatz (s. Braidt 2008, 123f.).

Im Anschluss an Jason Mittells Methode der diskursiven Praxis (Mittell 2001), auf die ich später in diesem Kapitel noch eingehen werde, erkennt auch Braidt das Problem, dass Genres sich nicht allein über Filme bestimmen lassen, sondern immer nur als Teil eines kulturellen und sozialen Systems zu verstehen sind (s. a.a.O., 40f.). Braidt erklärt:

Und obwohl Mittell nicht auf den Brückenschlag seines Ansatzes zur Genderanalyse hinweist, tut er dies indirekt: ‚Nachdem Genres Kategorisierungs- und Differenzierungssysteme darstellen, kann die Verbindung von Genreunterscheidungen und anderen Differenzsystemen Einblick geben darin, wie die kulturelle Macht funktioniert.‘ (Mittell 2001, 16; Herv. und Übers. A.B.B.) (Braidt 2008, 41)

Welche Wirkmacht Genres als ‚Kategorisierungs- und Differenzierungssysteme‘ entfalten, sucht Braidt anhand des Wahrnehmungsprozesses zu analysieren. Mit David Bordwell verfolgt sie 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. 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.⁷⁵

Gleichwohl Braidt kognitive Ansätze vorstellt, die auch der emotionalen Dimension gerecht zu werden suchen (u. a. Plantinga/Smith 1999, Grodal 1997, Wuss 1993, Wulff 2002), stehen für sie kognitive Wahrnehmungsprozesse im Vordergrund. Die ästhetische

⁷⁵ Genau dieses Auseinandertreten von konstatierte ästhetischer Erfahrung und ihrer Theoretisierung stellt den Ausgangs- und Kritikpunkt in Vivian Sobchack dargelegter phänomenologischer Medientheorie dar (vgl. Sobchack 2000, 53ff.).

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 gegenüber treten, 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.

Obleich 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 auszeichnender 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 meines Erachtens, wie gesagt, oftmals der Eigensinn des Kinos vernachlässigt und Politik der Ästhetik gegenübergestellt (s. Einleitung).

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’ angeeignen 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 bestehende 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. (a.a.O. 81f.)⁷⁶

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 Brunson schreibt:

the 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 (Brunson zit. nach Chaudhuri 2006, 42).⁷⁷

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

Braidts Zuschauerinnenmodell steht meines Erachtens 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, kommunikationswissenschaftliche und filmwissenschaftliche Methoden zu

⁷⁶ In dem bekannten von Stuart Hall herausgegebenen Buch *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices* (Hall 1997) betont Gledhill in einem genretheoretischen Beitrag zu Soap Operas und der sozialen Funktion massenmedialer Fiktion als bedeutungsgenerierende Praxis bereits das Genießen von Soap Operas als nicht zu ignorierender Faktor in der Filmrezeption. Dabei verneint sie allerdings keineswegs den Sinn von Inhaltsanalysen. Sie schreibt: „But if we restrict ourselves to content analysis, we ignore the pleasurable feelings with which we may respond to its [the soap opera’s] cocktail of farce and melodrama, or register the intensity of the reverse-shot eye-contact between two normally antagonistic brothers.“ (Gledhill 1997, 343)

⁷⁷ 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“ (a.a.O., 160ff.). Zur Konstitution des „feminist intellectual“ durch die theoretische Auseinandersetzung der 1970er und 1980er Jahre s. Brunson 2000. Für weitere Kritik an Radways ‚intransparenter, feministischer Autorität‘ s. auch Gill 2007, 19f. Zum begrenzten Interpretationsraum kulturwissenschaftlicher und ethnographischer Studien s. auch Bergstrom/Doane 1989, 11f.

vereinen, grundsätzliche Risiken, die mit interdisziplinär ausgerichteten Forschungsdesigns einhergehen.⁷⁸

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 Braidts 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 geht, insbesondere wenn es um die Bestimmung der Filmerfahrung geht.⁷⁹

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 Bechdoffs kulturwissenschaftliche Studie *Puzzling Gender* zum Musikfernsehen (Bechdorf 1999) gewissermaßen das ausbleibende Gegenstück zu Braidts vorgestellter Methode. Um die vielschichtige Bedeutung von Geschlechtlichkeit zu fassen, befragt Bechdorf Zuschauerinnen und Zuschauer, wie sie Videoclips interpretieren. Wenngleich ihre Studie zur audiovisuellen Geschlechterdifferenzierung als soziale Verhandlungspraxis interessante Ergebnisse liefert, kommen die

⁷⁸ 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 (a.a.O., 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 (a.a.O., 35). In diesem Sinne soll auch meine Konzeption von Genre als Erfahrungsmodalität funktionieren.

⁷⁹ Zur Empirie und Medienwissenschaft s. 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).

(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.⁸⁰

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 Theoretikerinnen, 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 *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. D. h. die Reflexion von Genre ist einem Zuschauerinnenmodell nachgeordnet. Das 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,

⁸⁰ Die von der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft an der Freien Universität Berlin im September 2010 ausgerichtete Tagung *In Bewegung. Das Verhältnis von Medien, Öffentlichkeit und Geschlecht* bestimmte ebenfalls die Frage nach einer Methode, ästhetische wie empirische Ansätze zu vereinen und somit eine umfassende Perspektive auf die Funktion von Gender in der Rezeption von Medien zu entwickeln. Ergebnis dieses Versuchs war meines Erachtens, dass in der Regel die theoretische oder die empirische Dimension, d. h. Publikumsbefragungen, zu Gunsten der jeweils anderen in den Vordergrund gerückt wurde.

Eine Methode zu entwickeln, die sowohl Ästhetik wie Wirkung audiovisueller Medien gleichermaßen in den Blick bekommt, bildet das Ziel des von Hermann Kappelhoff interdisziplinär angelegten Forschungsschwerpunktes „Empirische Medienästhetik“. (vgl. dazu <http://www.empirische-medienaesthetik.fu-berlin.de/>)

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. Für die Konzeption der Erfahrungsmodalität stütze ich mich auf Christine Gledhills genretheoretische Reflexionen, die ich nun im Folgenden erläutere.

II. 2. Genre als Erfahrungsmodalität

In ihrem Aufsatz „Rethinking Genre“ (Gledhill 2000) entwickelt Christine Gledhill einen Ansatz, der meines Erachtens 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 genrekonstituierende Modalität begreift, welche 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 Williams 1998, Langford 2005). 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 Magazinen, 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 a.a.O., 234f.). Um die historische Entwicklung von Genres zu untersuchen, sei entsprechend die Frage nach der Aktualisierung der Modalität 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 socio-linguistic, 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 verhandelt⁸¹ werden. In den Worten von Matthias Grotkopp und Hermann Kappelhoff, die in der Auseinandersetzung mit Gledhill Peter Brooks hervorheben, der für Gledhill ebenfalls einen wichtigen Bezugspunkt darstellt:

[...] what 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.

II.2.1. Diskurstheoretische Ansätze

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

⁸¹ Gledhill benutzt den Begriff „verhandeln“, um zu unterstreichen, dass sich Machtstrukturen in steter Bewegung befinden. Mit Verweis auf Antonio Gramsci schreibt sie: „Any dominant group has to a greater or lesser degree to acknowledge the existence of those whom it dominates by winning the consent of competing or marginalized groups in society. Unlike the fixed grip over society implied by ‚domination‘, ‚hegemony‘ is won in the to-and-from of negotiation between competing social, political and ideological forces through which power is contested, shifted, or reformed.“ (Gledhill 1997, 348) In diesem Sinne soll der Begriff des Verhandeln in dieser Arbeit verstanden werden.

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 der 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 (a.a.O., 239). Dass Genres gewissermaßen eine gesellschaftliche Notwendigkeit darstellen, ist ein Gemeinplatz in der Genre-forschung. Jedoch werden sie in der Regel als *Ausdruck* gesellschaftlicher Bedingungen verstanden und eben nicht als Teil einer konkreten historischen Situation.⁸²

Wie Sobchack betont Gledhill, dass der kulturelle Kontext weder den Ursprung eines Genres zu erklären vermöge, noch dass jene ein Fenster zur Welt darstellten (vgl. Sobchack 1998) – wie größtenteils von genretheoretischen Ansätze impliziert (s. 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 (a.a.O., 221). Und auch meines Erachtens lässt sich Genre nicht einfach als ‘Ausdruck’ oder ‘Effekt’ ‘äußerer Umstände’, d. h. besonderer historischer Bedingungen einer Gesellschaft definieren.

⁸² Knut Hickethier erklärt beispielsweise, es gebe einen „kulturellen Bedarf“ an Genres, einen Bedarf an immer wieder erzählten Geschichten zur Aushandlung des aktuellen Selbstverständnisses. Kulturelle Veränderungen bedeuteten folglich immer auch Veränderung der Genres. Ihre soziale Funktion sei als Ordnungslogik eines Kommunikationssystems zu bestimmen (vgl. Hickethier 2003, 72, 70). Ähnlich argumentiert auch Andrew Tudor, wenn er konstatiert, Genre setze einen kulturellen Konsens voraus (Tudor 1974, 139) oder Leo Baudry, der Filmgenres als Barometer sozialer und kultureller Belange des Publikums versteht (vgl. Baudry zit. nach Hayward 2000, 168). Jede Ära habe ihr eigenes Genresystem, erklärt ebenso Tzevtan Todorov (Todorov zit. nach Neale 2003 [1990], 169). Und auch Linda Williams bezeichnet Genre als eine Form kollektiven kulturellen Ausdrucks (Genre filmmaking as ‘a form of collective cultural expression’) (Williams nach Neale, a.a.O., 179). Genres thematisierten zudem Konflikte zwischen dem Individuum und der Gesellschaft, erklärt Barry Grant (Grant 2003, 16). Rick Altman schreibt, dass Filmgenres der Gesellschaft erlaubten, sich mit ihren komplexen kulturellen Bedingungen auseinanderzusetzen, wie es ansonsten nicht möglich ist. In Bezug auf das Musical konstatiert er: „Seen as referential documents, musicals are a lie; they offer a view of male-female relationships that simply does not square with real life. Musicals make much more sense when they are seen as working out the sexes’ different expectations within American culture, thus justifying cultural practices that might otherwise be judged unacceptable.“ (Altman 1989, 26) Entsprechend folgert er: Genres „are repeatedly presented as alternatives to cultural norms, as if their very existence were dependent on viewers’ counter-cultural complicity.“ „Generic pleasure becomes increasingly distant from and eventually antithetical to society’s mores.“ (Altman 2012 [1999], 147) Anders als Gledhill oder Hickethier unterscheidet Altman explizit zwischen Genres und der Gesellschaft: „Genres are not the real world, but a game that we play with moves and players borrowed from the real world.“ (a.a.O., 157) Wie andere Theoretikerinnen sucht er zu erklären, wie eine Lust möglich ist bei Filmen oder Szenen, die in der Realität moralisch nicht vertretbar sind (a.a.O., 145ff.). Auch seine Überlegungen gründen in der Vorstellung einer bereits vorhandenen Realität, die sich in Genres mehr oder weniger offensichtlich widerspiegelt.

Allerdings bleibt auch bei Gledhill unklar, wie sie das Verhältnis von Genre und Gender betrachtet und ob sie allein von Genres *in* der Gesellschaft oder ebenso von Genres *der* Gesellschaft ausgeht, wenn sie konstatiert, dass Genres gesellschaftliche Umbrüche kennzeichneten und sie überkommene Ideen und Vorstellungen herausforderten.

Vielmehr bringt Genre eigensinnige Formen hervor, die immer schon Teil gesellschaftlich begründeter Erfahrung darstellen. Genre stellt damit höchstens *sowohl* ‚Ursache‘ als auch ‚Effekt‘ sozialer und kultureller Verhältnisse dar. Wie aber ist dies als „culturally conditioned mode of perception and aesthetic articulation“ (a.a.O., 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?

Genre zugleich als ‚Ursache‘ und ‚Effekt‘ begreifend, stellt Repräsentation, wie auch Gledhill schreibt, Teil „kultureller Aushandlungsprozesse“ dar – und nicht ein referentielles Verhältnis:

Dies bedeutet, Repräsentation nicht als Endprodukt von Ideologien oder bestimmten ästhetischen Praktiken, sondern als eigenen Beitrag zu kulturellen Aushandlungsprozessen zu denken. Aus dieser Perspektive werden die Fiktionen der Medien – anders als in Sozialismus, Feminismus oder Psychoanalyse – weder als ‚Spiegelungen‘ noch als ‚Verzerrungen‘, die an einem fixen Paket primärer ‚realer‘ Verhältnisse zu messen sind, begriffen, sondern als Orte kultureller Zirkulation und sekundärer kreativer Ausarbeitung. (Gledhill 2004, 200)

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.

Später konkretisiert Gledhill ihre Überlegungen, wenn sie auf das Verhältnis von Genre und *gender* eingeht. Wie für mich lassen sich auch für Gledhill gesellschaftliche Transformationen anhand von Figurentypen, „generischen ProtagonistInnen“ beschreiben. Sie erklärt:

Wenn Genrewelten also zu ihrer eigenen Erneuerung kulturelle Codes absorbieren, zeigen generische ProtagonistInnen umgekehrt den Zustand gegenwärtiger Geschlechterverhältnisse an. Genres sind dann Ort des Dialogs und der Aushandlung zwischen vorherrschenden und neu entstehenden Stereotypen und Werten, da Geschlechterideologien und generische ProtagonistInnen interagieren. Zugleich bringen dialogische Konflikte und Aushandlungen jedoch neue Möglichkeiten der Phantasie und ästhetischen Erfahrung hervor. Im fortgesetzten Prozeß der Zirkulation und des Austauschs macht die erneuerte ästhetische Fracht eines Genres vielleicht unerwartete Möglichkeiten des Menschen wahrnehmbar.“ (Gledhill 2004, 209)

Allerdings lesen sich ihre Sätze ambivalent, wenn sie einerseits erklärt, dass Geschlechterideologien und generische Protagonistinnen, d. h. für sie *gender* und Genre,

interagieren und andererseits, dass Genres „Ort des Dialogs und der Aushandlung“ darstellen, also gewissermaßen Diskurs *sind*.

Wie in der Diskussion um Braidts Konzept des *Film-Genus* und durch den Exkurs zum klassischen Woman's Film deutlich wurde, ist der einzelne Film(text) zwar von Bedeutung für die genretheoretische Bestimmung der Erfahrungsmodalität, doch kann er nicht alleiniger 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.

Aus diesem Grund plädiert Jason Mittell in seinem Aufsatz „A Cultural Approach to Television Genre Theory“ (Mittell 2001) dafür, Genre als „kulturelle Kategorie“ zu fassen und nicht als textuellen Bestandteil. Er fordert, zwischen der Praxis der Textanalyse, d. h. der Analyse von einzelnen Filmen oder Fernsehsendungen (Genre als textueller Bestandteil), und der Analyse von Genre als eine kulturelle Kategorie, d. h. der gesellschaftlichen Rolle von Genres, zu unterscheiden. Mittell konstatiert:

Although genres are categories of texts, texts themselves do not determine, contain, or produce their own categorization. [...], we must separate the practice of analyzing generically labeled texts from analyzing genre as a cultural categorie. Analyses of generic texts are certainly worthwhile, but they do not explain how genres themselves operate as categories. (a.a.O., 7f.)

Ähnlich argumentiert auch Claudia Liebrand, wenn sie erklärt, dass Genre stets Ausdruck *und* Effekt von Konventionen seien – nicht aber die Filme selbst. Sie schreibt:

Wir haben es vielmehr in Gestalt von Film mit [Genres] zu tun: mit Filmen, die sich Genres zwar zuordnen lassen, aber nicht diese Genres ‚sind‘. Jeder Film bezieht sich auf Genre-Konventionen, schreibt sie aber gleichzeitig um. Er modifiziert sie, aber konstruiert sie so eben auch: Das Genre [...] ist also Effekt jener Filme, in denen es sich anscheinend ausdrückt/konkretisiert/dokumentiert. Das Genre ist nicht Film, begegnet uns aber im Film, es geht dem Film (logisch) voraus und ist doch (faktisch) sein Effekt. (Liebrand 2004a, 174)

Liebrand wie Mittell geht es vielmehr darum, die Funktion von Genre zu begreifen als einzelne Texte genreperspektivisch zu kategorisieren. 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“ zu denken. Letztendlich misst Mittell – ebenso wie Braidt – den einzelnen Medienproduktionen nämlich doch mehr Bedeutung zu als angekündigt. Wenn er unterstreicht, wie unterschiedlich Genres definiert werden können (anhand des Settings, der Handlung, des Publikumseffekts oder der narrativen

Form), entpuppt sich die Textanalyse auch für ihn als entscheidend. 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.

Wenn Mittell das Verhältnis zwischen ‚Text‘ und Genre reflektiert, interessiert ihn insbesondere, wie und warum mehrere ‚Texte‘ ein Genre konstituieren und wie sie miteinander verknüpft sind.⁸³ Er fragt: „Genres emerge only from the intertextual relations between multiple texts, resulting in a common category. But how do these texts interrelate to form a genre?“ (Mittell 2001, 6) Die Antwort liegt für ihn in der kulturellen Praxis von Produktion und Rezeption, die zugleich auch eine diskursive Praxis darstelle, bei welcher die Texte miteinander verknüpft und dadurch Genres hervorgebracht werden. Wie für mich stellt Genre folglich auch für Mittell – wenn auch implizit – eine Vergleichsperspektive dar, eine bestimmte Art und Weise, Filme zusammenzudenken.

So entwickelt er in seinem Aufsatz eine diskursive Genretheorie, denn das, „was Industrie und Publikum über Genres sagen“ interessiert ihn.⁸⁴ Dabei unterscheidet Mittell drei Ebenen der diskursiven Praxis: die Ebene der Definition („this show is a sitcom because it has a laugh track“), der Interpretation („sitcoms reflect and reinforce the status quo“) und der Evaluation („sitcoms are better entertainment than soap operas“) (Mittell 2001, 8f.).

Übertragen auf den klassischen wie gegenwärtigen Woman’s Film könnte man die diskursive Praxis nach Mittell wie folgt aufschlüsseln: „Der Film ist ein Woman’s Film, da er eine Zuschauerin adressiert.“ (Definition) „Der Woman’s Film spiegelt die Erfahrung von Frauen wider und schreibt sie fort.“ (Interpretation) Und „Der Woman’s Film ist pure Unterhaltung und anti-feministisch.“ bzw. „Der Woman’s Film ist feministisch.“ (Evaluation). Die ästhetische Erfahrung bleibt auch von Mittell unberücksichtigt. *Auf welche Weise und warum* sich Definition, Interpretation und Evaluation formieren, scheint ebenso wenig von Interesse. Genau auf diese Fragen zielt meine Arbeit ab: Was sind Chick Flicks überhaupt? Was bedeutet Zuschauerin? Warum sorgen Chick Flicks für solche kontroversen

⁸³ Stanley Cavell definiert diese Art und Weise, über Genres nachzudenken (und somit Genre zu definieren) als „Genre-als-Zyklus“. Im Gegensatz dazu schlägt er vor, „Genre-als-Medium“ zu betrachten, um Filme auf ihre Bedeutungsproduktion hin zu analysieren, wie er es in seinen Reflexionen zur Remarriage Comedy in *Pursuits of Happiness* vornimmt (Cavell 1981; s. diese Arbeit, FN 112, 111). (Cavell 2002, 132)

⁸⁴ Dabei können die Aussagen und Definitionen durchaus auseinanderfallen, wie in der Genretheorie mit Blick auf das eher widersprüchliche Verhältnis zwischen Industrie und Publikum oder Vermarktungsstrategie und Kritikerinnenblick immer wieder thematisiert wird (vgl. u. a. Neale 1990, Klinger 1994, Maltby 1995, Altman 1998, Gledhill 2000, Vonderau 2006). Gemeinhin wird der Filmindustrie ein entscheidender Einfluss auf die Produktion und Kategorisierung von Genres zugesprochen und insbesondere in Bezug auf die ideologische Wirkmächtigkeit von Filmen diskutiert. So beschreibt etwa Steve Neale Genres als entscheidenden Bestandteil von Filmproduktion, -distribution und -vermarktung (Neale 1990; Neale 2000a) und David Bordwell, Janet Staiger und Kristin Thompson verknüpfen den Stil von klassischen Hollywoodfilmen eng mit der Funktionsweise des Studiosystems (Bordwell/Staiger/Thompson, 1985).

Debatten? Weshalb ist Populärkultur postfeministisch? Mehr noch: Wie genau Definition, Interpretation und Evaluation zusammenhängen, ist für meine Reflexion – und Konzeption – des gegenwärtigen Woman's Film wesentlich. Denn, wie Mittell schreibt, obgleich diese Diskurse bestehende Genres zu reflektieren scheinen, konstituieren sie eben diese:

These discursive utterances may seem to reflect on an already established genre, but they are themselves constitutive of that genre; they are the practices that define genres, delimit their meanings, and posit their cultural value. If genres are formed through intertextual relationships between texts, then the discursive enunciations that link texts become the site and material for genre analysis. (a.a.O., 8f.)

Für Mittell stellen diese Diskurse eine kulturelle Praxis dar, durch welche Genres definiert, gedeutet und bewertet werden. Sein Genreansatz hebt auf eine Diskursanalyse ab, um Genre als „kulturelle Kategorie“ zu greifen. Damit unterstellt er, dass Genres sich in Filmen materialisieren, d. h. Gegenstände sind, die man herstellen kann. Wenn Gledhill dagegen Genre als melodramatische Modalität definiert, die sich in einem jeweiligen kulturellen und historischen Kontext realisiert, spricht sie von Genre als einer bestimmten Form gesellschaftlicher Erfahrung, die durch ästhetische Artikulationsformen wahrnehmbar wird (Gledhill 2000, 222, 229).

In eben diesem Sinne stellt Genre vielmehr eine Analysekategorie und weniger einen Forschungsgegenstand, im Sinne eines Filmkorpus, dar, was auch die Perspektive meiner Arbeit beschreibt. 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. Folglich 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 als ästhetische Erfahrung.

II.2.2. Genre und 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 oder vielmehr 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*, das er in seinem Buch *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit* (Kappelhoff 2004) entwickelt. Sich u. a. auf Linda Williams, Christine Gledhill und Vivian Sobchack beziehend, zeigt er darin auf, wie sich das sentimentale Genießen im Melodrama als ein spezifischer Darstellungsmodus genealogisch fassen lässt.

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. (a.a.O., 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 (vgl. auch a.a.O. 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. In *Matrix der Gefühle* erklärt er, inwiefern 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. 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. Vor dem Hintergrund von Lessings Schauspieltheorie arbeitet er ein Verhältnis zwischen Figur, Schauspielerin und Zuschauerin heraus, das er wie folgt beschreibt:

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. (a.a.O., 50)

Das *Zschauergefühl* 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 unserige 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 dargestellter, inszenierter 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.

Neben dem Konzept des *Zschauergefühls* sei noch jenes des *Empfindungsbildes* hervorgehoben, das die Verknüpfung von Zuschauerinnenerleben und kinematographischer Gestaltung für eine auf die Erfahrung abzielende Film- und Genredefinition als untrennbar versteht. Das *Empfindungsbild* hebt neben der Zeit des Filmbildes und der realen Zeit der Wahrnehmung der Zuschauerin auf eine dritte zeitliche Bewegungsdimension ab, die sich im

„Wahrnehmungsraum des Publikums“ realisiert.⁸⁵ Das *Empfindungsbild* verwirklicht sich für Kappelhoff

zwischen der Zeit des kinematographischen Bilds und der [realen] Zeit der Wahrnehmung des Zuschauers [...]. Das Ganze, auf das sich in jedem Moment der Entwicklung des kinematographischen Bilds dieses Bild bezieht, ist der Wahrnehmungsraum des Publikums. Identifikation und Einfühlung benennen also das Vermögen des Publikums, sich in seiner affektiven Bewegung in eine Synchronizität zu solchen zeitlichen Figurationen zu bringen; sie benennen die Fähigkeit, eine Ausdrucksbewegung in einer Empfindungsbewegung an sich selbst zu reproduzieren und diese als eigene Empfindungsfähigkeit zu genießen. (a.a.O., 172; vgl. auch Kappelhoff 2006)

Dass Kappelhoff sowohl von der Zuschauerin als auch vom Publikum spricht, verweist zum einen auf das Kino als sozialen Ort gemeinsamen, gleichzeitigen Sehens und zum anderen auf das Empfinden als eine Bewegung, die sich an einer jeden einzelnen Zuschauerin realisiert und die nichtsdestotrotz – wie für Sobchack – eine intersubjektive Dimension des filmischen Wahrnehmungsprozesses meint, die sich durch das kinematographische Bild realisiert.

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.⁸⁶ So verwundert es nicht, wenn sich Kappelhoff dezidiert davon abgenzt, 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

⁸⁵ Kappelhoffs Ausführungen erinnern an Michail M. Bachtins literaturtheoretisches Konzept des *Chronotopos*, das ebenfalls verschiedene zeiträumliche Dimensionen umfasst: die des Werks, der Autorin, der Leserin und der sich in dieser Verbindung ergebenden ästhetischen Raumzeit. Auf den *Chronotopos*, mittels dessen sich meines Erachtens nicht nur die Raumzeitgestaltung von Romanen aus historischer Perspektive fassen lässt, sondern der ebenso die Transformationen von Filmgenres anhand der Inszenierungsweise konkret zu analysieren erlaubt, werde ich in Kapitel IV näher eingehen.

⁸⁶ Zur Kritik des Auseinanderfallens dieser Dimensionen in verschiedenen filmwissenschaftlichen Ansätze vgl. Kappelhoff 2004, 285f.

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 differentiating 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, die Teil gesellschaftlich begründeter Erfahrung darstellen. Folglich gibt es keinen Ursprung von Genres, da sie immer schon als „kultureller Modus von Wahrnehmung und ästhetischer Artikulation“ bestehen. 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 konkret zum Ausdruck kommen (vgl. auch Neale 2003 [1990], 173ff.⁸⁷).

Warum Genres entstehen, wie sie sich verändern und wieder verschwinden, wird kaum umfassend untersucht. Wenn Steve Neale die verschiedenen genrehistorischen Ansätze resümiert, kommt auch er zu dem Schluss:

At this point it is worth signaling the need for a great deal more research both on cross-media generic formation and circulation and, as a corollary, on the particular contributions of individual institutions and forms. More research is needed, too, on the aesthetically specific transformations and adaptations that each genre undergoes in each institution and form. (a.a.O., 176)

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?

⁸⁷ Steve Neal spricht von einem Genreregime, das sich stetig ändert. Er entwickelt einen Ansatz zur dynamischen Genrebestimmung, ohne diesen allerdings zu konkretisieren. Mit Blick auf die russischen Formalisten Yury Tynyanov und Viktor Shklovsky erklärt Neale, dass stets spezifische Genres das Genresystem (bestehend aus verschiedenen Kunstformen) dominierten (Neale 2003 [1990], 174). Gleichwohl Neals Ansatz abstrakt bleibt und ohne konkreten Untersuchungsgegenstand auskommen muss, bildet sein Ansatz einen wichtigen Anschlussmöglichkeit für Christine Gledhill (Gledhill 2000) und Jörg Schweinitz (Schweinitz 1994).

Vor dem Hintergrund des Ansatzes von Kappelhoff, nach dem Film immer schon eine Ausdrucks- und Wahrnehmungsform darstellt, kommen Grotkopp und Kappelhoff in ihrer Studie zum Kriegsfilm zum Schluss:

Genres as realisation of modalities of experience create historically and culturally variable „poetics of affect“. They are aesthetic forms of situating the spectator in a shared space of perceiving, feeling, and thinking: genres and their instantiations are testimonies to a faculty of imagination that is capable of crossbreeding one's embodied experience with the fantasies of others. (Grotkopp/Kappelhoff 2012, 38f.)

Begreift man Genre also als Erfahrungsmodalität und den gegenwärtigen Woman's Film als Genre, so lässt sich über die Analyse der Affektpoetik die ästhetische Erfahrung als spezifischer Realitätsbezug bestimmen.

Wenn Genres nicht als statisch begriffen werden, sondern als ein dynamischer Prozess, der sich je nach historischem gesellschaftlicher Verfassung vollzieht, dann lassen sich Genres im Grunde erst rückwirkend untersuchen und definieren. Und wenn Jörg Schweinitz erklärt, dass Filmgenres „keine logisch einwandfreie konstituierbare 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.⁸⁸

II.2.3. Der gegenwärtige Woman's Film als Genre

Wenn Genre sich entsprechend sozialer und kultureller Veränderungen in der ästhetischen Erfahrung realisiert und selbst Diskurs ist, wie lässt sich dann eine Erfahrungsdimension des

⁸⁸ In diesem Sinne argumentiert auch Rick Altman, dass nämlich Genres nicht wie eine biologische Spezies entstehen, sondern durch Kritik und Gebrauch und damit immer nur anhand einer konkreten Situation gefasst werden können (Altman 2012 [1999], 1). In der Auseinandersetzung mit dem klassischen Woman's Film plädiert Maria Laplace dafür, Filmanalyse selbst immer auch als filmhistorisches Projekt zu begreifen (Laplace 1987).

Michael Wedel entwickelt in seiner Studie *Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914-1945* einen filmwissenschaftlichen Ansatz, der die genretheoretischen Überlegungen an einem Gegenstand erprobt (Wedel 2007). In dem Buch sucht er „einen historisch-pragmatischen Genrebegriff zu entwickeln, der auf der Ebene der Genreästhetik (Filmanalyse), der Genrepraxis (Produktions- und Aufführungsmodus), des Genrewissens (kultureller Kontext) und der Genrefunktion und des Diskurses (Bezugshorizonte, Erlebnis- und Bedeutungspotentiale, spezifisch historischer ‚kommunikativer Vertrag‘ mit der Öffentlichkeit) seine Produktivität entfaltet“ (a.a.O., 44).

gegenwärtigen Woman's Films aus genretheoretischer Perspektive bestimmen? Welcher Art sind die subjektiven Weltbezüge, die augenscheinlich eindeutig als weiblich zu identifizieren sind? Was bedeuten Zuschreibungen wie ‚weiblich‘, ‚emanzipatorisch‘ oder ‚feministisch‘ überhaupt?

Dass, wie Gledhill feststellt, 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?

Wenn Diskurse, im Sinne Butlers, nicht als Zeichensysteme zu verstehen sind, sondern als konstituierende Macht und also nicht etwas bereits Vorhandenes bezeichnen, sondern das, was sie benennen zugleich hervorbringen (vgl. auch Bublitz 2002, 36; s. auch diese Arbeit, 142ff.) und wenn man vor diesem Hintergrund annimmt, dass 1. Genres Diskurse *sind*, die sich durch und in Filmen ereignen, dass sie 2. also gesellschaftliche Transformationen darstellen, die sich in der und als ästhetische Erfahrung ausdrücken und 3. dass der Woman's Film sich durch die Zuschauerin, d. h. die Kategorie ‚Frau‘ bestimmt und 4. 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. Die Filme generieren, aktivieren/aktualisieren, bestätigen und verhandeln die Kategorie ‚Frau‘ in der ästhetischen Erfahrung. Das Genre des Woman's Film ermöglicht folglich eine besondere Wahrnehmungsweise, die einen spezifischen Weltbezug herstellt.

In diesem Zusammenhang möchte ich kurz auf die Genrekonzeption der Kulturwissenschaftlerin Lauren Berlant eingehen, die in ihrem Buch *The Female Complaint* Weiblichkeit als Genre begreift (Berlant 2008). Darin konzipiert sie einen Topos des weiblichen Klagens, der die gegenwärtige Populärkultur bestimme. Auf den ersten Blick ähnelt ihre Herangehensweise jener meiner Arbeit, da sie im Grunde anhand der Kategorie Weiblichkeit eine ästhetische Erfahrungsmodalität zu beschreiben sucht. Doch bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass die Voraussetzungen sich stark unterscheiden. In einer Rhetorik,

die an Molly Haskells Meinung zu Soap Operas erinnert („soft porn for the frustrated housewife“), positioniert sich Berlant wie Angela McRobbie und viele weitere Kritikerinnen des Postfeminismus als politische Scharfschützin. Zeitgenössische Massenmedien erlaubten Frauen keinerlei Emanzipationsraum, sondern stellten im Gegenteil, so Berlant, einen krassen Rückschritt dar. Anstatt sich tatkräftig zur Wehr zu setzen, hofften Frauen darauf, dass der kommende Tag Besserung mit sich bringe. Dies drücke sich als fortwährendes weibliches Lamentieren aus, welches in (nutzloser) Sentimentalität gründe, in einem Genre, das sie begreift als:

[...] an aesthetic structure of affective expectation, an institution or formation that absorbs all kinds of small variations or modifications while promising that the persons transacting with it will experience the pleasure of encountering what they expected, with details varying the theme. It mediates what is singular, in the details, and general about the subject. (a.a.O., 4)

Genre begreift Berlant als eine Form der Verallgemeinerung, die die Erfahrung einzelner Subjekte absorbiere. Affizierung und Sentiment stellen für sie eine Verleugnung sozialer Realität dar. Die oben ausgeführte genreästhetische Funktion, Bezugspunkte zu schaffen und Bedeutung zu stiften, bewertet sie ausschließlich als negativ. Sie schreibt:

It [genre] is a form of aesthetic expectation with porous boundaries allowing complex audience identifications: it locates real life in the affective capacity to bracket many kinds of structural and historical antagonism on behalf of finding a way to connect with the feeling of belonging to a larger world, however aesthetically mediated. (ebd.)

Im Zusammenhang mit meiner Arbeit ist es vor allem bemerkenswert, dass sie Weiblichkeit als eine ästhetische Erfahrungsform bestimmt, die sich als transmediale Modalität der Populärkultur ereignet. Damit stellt sie einerseits Weiblichkeit als Gefühl einer Realität von Frauen gegenüber und erklärt andererseits, wie dieses Gefühl reale Subjekte definiere (und sie eben von politischem Handeln abhalte). Während Berlant analysiert, inwiefern sich diese Modalität des „ewigen Lamentierens“ kontinuierlich durch die Geschichte weiblicher Phantasie zieht, interessiert mich vor allem, die historisch, kulturell, politisch und insbesondere konzeptionell (etwa als Kategorie der Erfahrung, der Analyse oder der Solidarisierung) variable Bedeutung der Kategorien ‚Frau‘, ‚Frau-Sein‘ und ‚Weiblichkeit‘.

Berlant erklärt, dass die ‚Women’s Culture‘ so unterschiedliche Menschen zusammenzubringen vermag, da sie ein *Gefühl* von Zugehörigkeit stiften würde, das von Enttäuschungen, Hoffnungen, Wünschen und Begehren „nicht unterdrückender Gruppen“ geprägt sei. Dadurch konstituierten Massenmedien eine „intime Öffentlichkeit“. Unabhängig von der Identität oder der Erfahrung der einzelnen Frauen vermöge die ‚Women’s Culture‘ dieses Gefühl der Zugehörigkeit zu stiften. Berlant stützt sich also auf eine homogene

Definition von ‚Weiblichkeit‘ und begründet die zusammenführende Funktion in der ästhetischen Erfahrung und der darin sich entfaltenden Phantasieproduktion, um zu erklären, wie Frauen durch die spezifische Inszenierung von ‚Weiblichkeit‘ ein Gefühl der Zugehörigkeit empfinden. Ich gehe davon aus, dass sich ‚Weiblichkeit‘ heterogen gestalten kann und gerade deswegen, in der Mehrdeutigkeit, als gemeinsamer Bezugspunkt fungieren kann. 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. 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 anti-feministisch, emanzipatorisch oder affirmativ gewertet werden, als Kunstwerk oder ‚pure Unterhaltung‘. Genres stellen Kategorisierungs- und Differenzierungssysteme dar und sind Teil gesellschaftlicher Zuschreibungsprozesse und Bedeutungskonstruktionen. Was dies hinsichtlich des gegenwärtigen Woman's Film im einzelnen und konkret heißt und wie gesellschaftliche Zuschreibungen wie ‚weiblich‘, ‚emanzipatorisch‘ oder ‚feministisch‘ als historisch-kulturell spezifische Klassifizierungen zu verstehen sind, soll im Folgenden filmanalytisch untersucht und reflektiert werden.

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

Obwohl also die Vorwürfe, Chick Flicks würden patriarchale Geschlechterbilder fortschreiben ebenso verständlich sind wie die Lobeshymnen, dass es in Filmen wie *LEGALLY BLONDE* (USA 2001) gerade um das Aufbrechen oppressiver Wertvorstellungen gehe, soll es in meiner Arbeit eben nicht darum gehen, den gegenwärtigen Woman's Film einer weiteren Reflexion zu unterziehen, deren Ziel es ist, die Filme als ‚feministisch‘ oder ‚anti-feministisch‘ zu kategorisieren. Vielmehr werde ich die starke Polarisierung, die sich mit diesem Genre verknüpft, zum Gegenstand der Arbeit machen und untersuchen, worin sich die kontroversen Auseinandersetzungen gründen. Meine These ist, dass sich die gegenläufigen Kritiken nicht allein mit einer ‚guten‘ oder ‚schlechten‘ Repräsentationspolitik von Geschlechterbildern erklären lassen bzw. die Urteile nicht nur davon abhängen, zu welcher feministischen ‚Welle‘ man sich als zugehörig empfindet, sondern dass die konträren Kritiken vor allem durch eine spezifische Erfahrungsmodalität evoziert werden, welche den Filmen inhärent ist. D. h. in der Inszenierung der Filme, die sich meines Erachtens entlang extrem ausgesetzter Geschlechtlichkeit entfalten, ist die Polarisierung als ästhetische Erfahrung bereits angelegt (s. Einleitung).

Durch den eingangs beschriebenen, als ‚typisch postfeministisch‘ klassifizierbaren kinematographischen Figurentypus werden Kategorisierungsprozesse hervorgerufen, die sowohl die Diegese prägen als auch das *Zuschauergefühl* (s. diese Arbeit, Kap. II). So geht es etwa in *LEGALLY BLONDE* (USA 2001) 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 UNDERCOVER* (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 UNDERCOVER*. Dadurch ist man ständig angehalten, sich ablehnend und/oder wohlwollend gegenüber den Protagonistinnen und den Filmen zu positionieren. Diese, der (postfeministischen) Populärkultur eingeschriebene Widersprüchlichkeit werde ich mittels der 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. Mit anderen Worten, es geht um die Frage, wie sich Geschlechtlichkeit als Erfahrung bzw. Filmerfahrung fassen lässt. Für die Analyse des gegenwärtigen Woman’s Film spielt die audiovisuelle Inszenierung von Weiblichkeit ebenso eine Rolle als auch feministische Diskurse, da diese erheblich die Ästhetik dieser Massenproduktionen bestimmen.⁸⁹

Die Erfahrungsmodalität lässt sich also, so meine These, nicht ohne die theoretischen Auseinandersetzungen um Geschlechterpolitik begreifen. Zum einen gehe ich davon aus, dass feministisch geprägte Debatten um Identität und Repräsentation den gegenwärtigen Woman’s Film maßgeblich prägen und zum anderen, dass dieser die Theoriebildung weiterschreibt. Wenn darüber geklagt wird, dass die feministischen Diskurse der ‚gesellschaftlichen Realität‘ voraus seien, stellt sich angesichts der Filme die Frage, inwiefern durch deren Rezeption eine kulturelle und soziale Praxis beschrieben werden kann, die – umgekehrt – die Theorie vorwegnimmt. Was bedeutet es, 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 theoretisch einzuordnen?

Um Publikumserfolge⁹⁰ wie *LEGALLY BLONDE*, *ERIN BROCKOVICH* und *MISS UNDERCOVER* (alles Produktionen um die Jahrtausendwende) vor dem Hintergrund dieser Ausführungen in der Konzeption einer spezifischen Erfahrungsmodalität vergleichend zusammenzuführen und die je spezifische Aktualisierung zu begreifen, werden im Folgenden die jeweiligen Figureninszenierungen mit feministischen Topoi und Paradigmen konfrontiert und auf die Konstitution der polarisierten Kritiken bezogen.

⁸⁹ 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 diese ‚Entwicklung‘ 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. ‚anti-feministisch‘ einordnen lassen – eine Uneindeutigkeit, die auch Teil der Kritik ab den Produktionen ist, da diese eben sowohl (vermeintlich) ‚feministische‘ als auch ‚anti-feministische‘ Erwartungen bedienen. (s. Einleitung)

⁹⁰ Diese Aussage gründet in den Box Office-Zahlen der jeweiligen Produktionen auf der durch Amazon betriebenen Internet Movie Database, vgl. imdb.com. Danach hat *ERIN BROCKOVICH* bereits am Startwochenende mehr als die Hälfte des geschätzten Produktionsvolumens von \$52 Mio. eingespielt; *LEGALLY BLONDE* sogar mehr als die eingesetzten \$18 Mio. und *MISS UNDERCOVER* etwa ein Drittel von insgesamt \$45 Mio. Zum Vergleich: *KISS & KILL* (2010), mit Chick-Flick-Star Katherine Heigl, ebenfalls von *LEGALLY BLONDE*-Regisseur Robert Luketic, brachte es mit rund \$15 Mio. am Startwochenende nur auf ein Fünftel des Produktionsbudgets.

Bemerkenswert ist, dass sich mit den Filmen Kategorisierungsprozesse verbinden, die nicht nur die feministischen Debatten entscheidend prägen, sondern ebenso die Diegese und das *Zuschauerinnengefühl*. So lässt sich einerseits ein explizit wahrnehmendes und urteilendes innerdiegetisches Publikum beobachten und andererseits evozieren die Hauptfiguren fortwährend Affekte extremer Zustimmung und Ablehnung (die durchaus als Wechselspiel erfahrbar werden) auf der Seite der außerfilmischen Zuschauerin. Dadurch vollzieht sich eine doppelte Bewegung des Bewertens, diegetisch und non-diegetisch. Der gegenwärtige Woman's Film inszeniert, so meine These, 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, die es zu beurteilen gilt, werden wir, als Rezipientinnen der Filme, mit unseren eigenen Einstellungen gegenüber den weiblichen Hauptfiguren konfrontiert. Genau darin gründet sich die den gegenwärtigen Woman's Film konstituierende Affektdramaturgie.

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 anti-feministisch.“). Zum einen werden gängige Vorstellungen von Geschlechtlichkeit wie zum Beispiel hysterisches Kreiseln als ‚typisch weiblich‘ markiert; zum anderen dekonstruieren die Filme essentialistische Identitätskonzepte, etwa indem sie erfahrbar machen, wie eine Miss-Anwärterin einer qualvollen Körperdisziplinierung unterzogen werden muss, um als Frau intellegible, d. h. wiedererkennbar zu sein bzw. werden.⁹¹ Weshalb die Filme so konträre Kritiken hervorrufen, liegt meines Erachtens genau daran, dass sie mindestens diese beiden Lesarten zulassen: die einer euphorischen Affirmation eines als 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 ließe (vgl. z. B. Stuart 1990). Wie sich diese Art qualifizierbare Erfahrungsdimension konkret konstituiert und welche Bedeutung dies hat, werde ich in den Filmanalysen herausarbeiten.

⁹¹ Unter „Geschlechter-Intelligibilität“ versteht Judith Butler die „Übereinstimmung mit wiedererkennbaren Mustern“ einer Person zu deren geschlechtsbestimmter Identifizierung (und gleichzeitigen Konstituierung) (vgl. Butler 1991, 37ff.; s. auch diese Arbeit, FN 125, 131f.).

Die Filme beziehen sich auf vorherrschende, d. h. wiedererkennbare⁹² Vorstellungen von Geschlechtsidentitäten und verwerfen diese wieder. Dadurch inszenieren sie ein polarisierendes Wechselspiel extremer Haltungen und verunmöglichen eine letztgültige Positionierung. Damit widersetzen sie sich einerseits einer essentialistischen Repräsentationslogik von Identität und Geschlecht und machen zugleich – und das ist der interessante Punkt – die Kategorie ‚Frau‘ als legitimen und gar 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 Produktion von Geschlechterdifferenzen analysieren und ihre jeweilige Konstruiertheit zum Vorschein bringen. Ziel ist es dabei nicht, eine Geschlechtsneutralität herbeizuführen und auch nicht unbedingt, 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 überhaupt hat und oder haben soll. (vgl. Lorber 2004)

Diese Affektdramaturgie bringt, so meine These, eine *emanzipatorische Erfahrungsmodalität* hervor, die sich als eben jenes *Zuschauerinnengefühl des empowerment* realisiert. Im Folgenden gilt es, dieses *Zuschauerinnengefühl* theoretisch wie filmanalytisch näher zu bestimmen. Dabei werden feministische Diskurse mit der Inszenierung audiovisueller Geschlechterdifferenzen konfrontiert und auf die ästhetische Erfahrung der Filme bezogen.

III.1. Das *Bildraum*-Konzept

Um die Erfahrungsdimension der Filme in den Blick zu bekommen und das Verhältnis zwischen Film und Zuschauerin analytisch zu bestimmen, stützen sich die einzelnen Studien vor dem Hintergrund 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).⁹³ Während das

⁹² Zur Wiedererkennbarkeit von Mustern zur geschlechtlichen Identifizierung s. diese Arbeit, FN 91, 95.

⁹³ Das Konzept des Bildraums generiert sich aus Kappelhoffs früheren Auseinandersetzungen mit dem Verhältnis von Film und Zuschauerin bzw. der Bestimmung kinematographischer Bilder als spezifische Modulation einer ästhetischen Erfahrung (etwa mittels der Konzeption des Empfindungsbildes oder des *Zuschauergefühls*, s. diese Arbeit, Kap. II), und bestimmt maßgeblich sein Denken über audiovisuelle Formen der Sinnstiftung und filmanalytische Methodik (u. a. Kappelhoff 2008, Kappelhoff 2013). Die Art und Weise, wie Kappelhoffs Bildraum-Theorie dessen verschiedene Arbeiten bestimmt, skizziert Daniel Illger hinsichtlich des italienischen Nachkriegskinos und kinematographischer Stadtinszenierungen. In dieser Zusammenfassung hebt Illger hervor, dass die Bildraum-Theorie zugleich eine Zuschauerinnentheorie formuliert

Zuschauergefühl das unmittelbare Verhältnis von Film und Zuschauerin theoretisch konzeptualisiert und die Zeitlichkeit der Filmrezeption, die Dauer, betont, dient das *Bildraum*-Konzept dieser Arbeit als Methode, um die Filme formalanalytisch zu 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.

Um die affizierende Dimension von Film noch weiter in den Vordergrund zu rücken, bezieht sich Kappelhoff vor allem in seinen jüngsten Arbeiten auf das filmtheoretische Konzept der Ausdrucksbewegung und entwickelt es zu einer filmanalytischen Methode (vgl. u. a. Kappelhoff/Bakels 2011, Kappelhoff/Müller 2011). Die Ausdrucksbewegung gehört für ihn zu den „signifikanten Verfahren [medialer Gefühlsgestaltung], die sich durchweg beobachten lassen [...].“ Sie bezeichnet

die Gestaltung von Zeit- und Bewegungsfigurationen als eine spezifische Form der Expressivität [...]. [...], ‚Formen künstlerischer Darstellung, die nicht einfach nur Stimmungen, Atmosphären und Gefühle intentional zum Ausdruck bringen, sondern diese bei den Betrachtern und Zuschauern als affektive Reaktion, als körperliche Response, hervorrufen können. (Kappelhoff/Bakels 2011, 84)

Empfindungsbild, *Ausdrucksbewegung* und *Bildraum* beschreiben für Kappelhoff die verschiedenen Dimensionen des kinematographischen Bildes und sind eng mit einander verwandt. Sie alle zielen auf die Analyse des *Zuschauergefühls* ab. Im Folgenden werde ich mich auf alle drei Konzepte beziehen, insbesondere auf jenen des *Bildraums*, das ich kurz erläutern möchte.

Mit *Bildraum* ist hier die im vorangegangenen Kapitel angesprochene ästhetische Dimension des Films gemeint, die das zeitliche Wahrnehmungsempfinden der Zuschauerin beschreibt. Den auf Seiten des Publikums sich entfaltenden *Bildraum* bilden zwei weitere Dimensionen kinematographischer raumzeitlicher Gestaltung, die sich als „Bewegung im Film“ artikulieren (Kappelhoff 2006, 205).

Zum einen gibt es den *Handlungsraum*, in dem Bewegungen und Aktionen von Objekten und Personen entsprechend der alltäglichen Wahrnehmungswelt in einem gegebenen, repräsentierenden Raum vollzogen werden. 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. (a.a.O., 205f.)

und, in der Anlehnung an Kracauer, eine utopische Dimension des Kinos beschreibt (Illger 2009, 31-43). Zur Rolle des Zuschauers und der ästhetischen Utopie vgl. insbesondere Kappelhoff 2008.

Obleich sich die raumzeitliche Gestaltung des *Handlungsraums* an den Gesetzen alltäglicher Wahrnehmung orientiert, ist damit kein abbildliches Verhältnis zwischen Film und Realität gemeint, sondern eine fiktive Welt „die sich ansieht wie [eigene Hervorhebung] unsere alltägliche Wahrnehmungswelt“ (a.a.O., 206). Die Dimension des *Handlungsraums* ist nicht zu verwechseln mit einer reproduzierenden Funktion des Films, betont Kappelhoff:

[...], *der Handlungsraum, beschreibt also nichts anderes als das Koordinatennetz, mit dem wir uns die bewegten Bilder als Aktionen im Raum übersetzen; er bezeichnet die Rahmung, die es uns erlaubt, die Aktionen Faden für Faden zu einem narrativen Gewebe zu verbinden. (ebd.)*

Zum anderen definieren sich kinematographische Bilder durch die Darstellungsform, wie den Schnitt, die Montage oder die Kadrage, und die Art und Weise der Darstellung, durch die *räumliche Ausdrucksfiguration* (a.a.O., 212). Dadurch wird eine weitere raumzeitliche Dimension bezeichnet, die jedoch nicht losgelöst vom *Handlungsraum* (im Sinne einer Unterscheidung zwischen Form und Inhalt) betrachtet werden kann, wenn es um die ästhetische Analyse eines Films gehen soll. Die derart beschriebene Zeitraumdimension ist dem kinematographischen Bild wesentlich. Im Unterschied zur Alltagswahrnehmung erlaubt der Film uns somit, wie auch Vivian Sobchack erklärt, nicht nur etwas wahrzunehmen, sondern das Wahrnehmen selbst wahrzunehmen (s. diese Arbeit, Kap. I.3). Diese Dimension der Filmerfahrung, die Zusammenführung von *Handlungsraum* und filmischer Raumzeitgestaltung zu einem „Film als Ganzes“ (a.a.O., 212f.), begreift Kappelhoff mit Blick auf Erwin Panofskys Ausführungen zur „Dynamisierung des Raums“ und der „Verräumlichung der Zeit“ im Film als *Bildraum*.

In dieser sich somit konstituierenden, von der Handlung unterschiedenen 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 (vgl. Kappelhoff 2006, 213). Filme entwerfen

spezifische sinnliche Wahrnehmungsverhältnisse in den Modi unserer Alltagswahrnehmung. [...] Diese Modi artikulieren eine spezifische Art und Weise, die Welt sinnlich zu erleben. Man könnte sagen, dass der kinematographische Bildraum je spezifische Möglichkeiten beschreibt, als wahrnehmender und empfindender Körper in der Welt verortet zu sein. (a.a.O., 214).

Neben dem *Bildraum*-Konzept werde ich mich auf zwei weitere Konzepte stützen, um die Filme zu analysieren: auf Stanley Cavells Definition des *Leinwand-Typus* (Cavell 1979) und

auf Michail M. Bachtins Konzept des *Chronotopos* (Bachtin 2008 [1975]).⁹⁴ Während mir der *Bildraum* erlaubt, die raumzeitliche Erfahrungsdimension des Films grundsätzlich zu bestimmen, dienen mir der *Leinwand-Typus* und der *Chronotopos* zur genretheoretischen Perspektivierung der Filmanalysen. So hebt Bachtin vor allem auf die Historizität und Transformativität von Genres ab, die sich mittels des *Chronotopos* konkretisieren lässt. Cavells Ausführungen zum genrebildenden *Typus* eignen sich meines Erachtens dafür, die Protagonistinnen ins Zentrum zu stellen und deren bedeutungstiftende Spezifik herauszuarbeiten. Obgleich sich Cavell auf das Schauspiel konzentriert und ich mich auf die Inszenierung stütze, scheinen mir seine Reflexionen ein produktiver Ausgangspunkt zu sein, um den spezifischen Frauentypus des gegenwärtigen Woman's Film zu begreifen. Alle drei Konzepte bilden den grundlegenden methodischen Ansatz dieser Arbeit, um eine genrespezifische Erfahrungsmodalität zu konzeptualisieren.

Während ich für die Filmanalysen dieses Kapitels insbesondere auf den *Leinwand-Typus* beziehe, stütze ich mich im nächsten Kapitel auf den *Chronotopos*. Dies hat damit zu tun, dass das LEGALLY BLONDE, ERIN BROCKOVICH und MISS UNDERCOVER meines Erachtens eher durch die Inszenierung einer Hauptfigur strukturiert sind, wohingegen die Filme EMMA (1996) und EASY A (2010), die im Mittelpunkt von Kapitel IV stehen, sich vielmehr durch eine spezifische raumzeitliche Gestaltung auszeichnen. Nichtsdestoweniger ist dieses Vorgehen auch pragmatischen und strategischen Gründen geschuldet und soll schlicht eine klare Perspektive auf die Filme ermöglichen und die einzelnen Konzepte auf ihre genretheoretischen Implikationen befragbar machen. Der *Bildraum* stellt in beiden Analysekapiteln einen methodischen Bezugspunkt dar.

III.2. „I object!“ – LEGALLY BLONDE

LEGALLY BLONDE (USA 2001) bildet den Ausgangspunkt der 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 zu einer exemplarischen Analyse. Im Folgenden möchte ich herausarbeiten, wie sich der oben skizzierte *Modus des „Undoing Gender“* in LEGALLY BLONDE aktualisiert.

⁹⁴ Diese drei Bezugspunkte bestimmen ebenfalls die genretheoretische Perspektive auf das westdeutsche Nachkriegskino des Forschungsprojekts „Die Politik des Ästhetischen im westeuropäischen Kino“ des Sonderforschungsbereichs 626 „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“ an der Freien Universität Berlin, an das sich diese Arbeit anlehnt.

Dabei verfolgt die Analyse die Hypothese, dass das *Zuschauerinnengefühl* im Wesentlichen durch den *Leinwand-Typus* im Sinne Cavells geprägt wird. Denn die Hauptfigur wird in einem Spannungsfeld zwischen stereotypen Bildern und individualisierten Merkmalen inszeniert. Einerseits argumentiert und agiert diese innerhalb einer als weiblich ausgewiesenen Logik, etwa wenn der Film Kenntnisse der Modebranche als Expertinnenwissen ausweist und ‚Pinkheit‘ zu ihrem Lebensmotto erklärt⁹⁵; andererseits entzieht sie sich permanent der Kategorisierung der Zuschauerin als ‚dumme Blondine‘. Gewissermaßen erscheint die Protagonistin, so meine These, als verkörpertes Vorurteil.

LEGALLY BLONDE erzählt die Geschichte von Elle Woods aus Kalifornien, die ihrem Freund Warner Huntington III. zu ‚blond‘ ist, da dieser glaubt, für seine politische Karriere eine ‚Jackie‘ und keine ‚Marilyn‘ zu benötigen.⁹⁶ 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 überraschend 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, der dann doch um ihre Hand anhält, lässt sie links liegen. Zu ihrem neuen Partner (nicht unbedingt Freund⁹⁷) wählt sie einen Kollegen, der sich von Anfang an

⁹⁵ Zur Rückkehr der Farbe Pink und der veränderten, postfeministischen Bedeutung mit Blick auf LEGALLY BLONDE vgl. Dole 2008.

⁹⁶ 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.

⁹⁷ Der Film inszeniert das Verhältnis zwischen Elle und dem jungen Anwalt Emmet Richmond (Luke Wilson) vor allem als Partnerschaft und nicht als romantische Beziehung. Dies kann so interpretiert werden, dass es sich

kaum durch ihren pinken Auftritt irritieren lässt und sich mehr und mehr auf ihre Seite schlägt.

Soweit zur Handlung. Was wie eine U.S.-amerikanische Erfolgsgeschichte aus dem Bilderbuch klingt, macht sich als mehrdeutige Erzählung erfahrbar. Denn es ist eine Frau, die sich den Weg nach oben bahnt. Aus diesem Grund stellen sich Fragen, die unter gegenteiligen geschlechtsspezifischen Vorzeichen gar nicht relevant erscheinen würden. Irritationen tauchen auf, die sonst als Normalfall gelten. Bilder werden präsentiert, 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.⁹⁸ Genau darin, in der Konstruktion von eindeutigen Bezugsbildern und der *gleichzeitigen* unabschließbaren Umwertung und Neusortierung vorhandener Vorstellungen, gründet sich die Affektdramaturgie des Films.

Wie sich dieses Spannungsverhältnis zwischen Bestätigung und Dekonstruktion als *Zuschauerinnengefühl* realisiert, soll anhand von vier Ausschnitten herausgearbeitet werden. Um mich der affizierenden Struktur des Films zu nähern, möchte ich folgende Sequenzen analysieren: 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 zusammen eine Sequenz bilden, sowie das Bewerbungsvideo, mit dem sich Elle bei Harvard bewirbt (0:14:16-0:18:45).

III.2.1. 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

um eine neue, emanzipierte Form von Beziehung handelt, da die Frau weniger als vom Mann abhängig definiert wird, oder, dass es weniger um die Geschichte eines einzigartigen, psychologisch motivierten Individuums geht, dessen Aufstieg wir miterleben, sondern vielmehr um die Darstellung allgemeiner, gesellschaftlicher Geschlechterverhältnisse.

⁹⁸ Nach der Genretheorie Rick Altmans mag dies dem „counter-cultural“ Impetus geschuldet sein, der trotz des normativen Wesens von Massenkultur Genres grundsätzlich inhärent ist (Altman 2012 [1999]).

Oberkörpern einfängt.⁹⁹ 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 Herzschuhe mit Plateauabsätzen. Überall stehen, hüpfen und laufen kichernde und quatschende Frauen. ‚Pink‘ und ‚Blond‘ soweit das Auge reicht und alle Sinne wahrnehmen.

Mit jeder Einstellung, in der Dauer der Wahrnehmung, scheint sich das Bild der Hauptfigur Stück für Stück zusammensetzen, zu einer kinematographischen Figuration der ‚Blondine par excellence‘. Doch dieses Urteil hält dem Film nicht stand – „I object!“ – Denn einerseits präsentiert *LEGALLY BLONDE* den Zuschauenden das Bild einer ‚perfekten Frau‘, und andererseits haben diese soeben miterlebt, wie diese bzw. dieses in Kleinstarbeit hergestellt wurde. Die Anfangssequenz inszeniert das feministische Paradigma, dass ‚Frau-Sein‘ immer ein ‚Frau-Werden‘ impliziert.¹⁰⁰ Der Film 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)

Zudem entfaltet die erste Sequenz durch die Vielzahl an Frauen eine allgemeine Bedeutungsebene, ‚die Frau‘, die in einer besonderen, der 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

⁹⁹ 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* (s. diese Arbeit, FN 39, 40).

¹⁰⁰ 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. (vgl. diese Arbeit, FN 106, 105)

zwei Freundinnen den Brief unter der Tür hindurch, der Elle sodann durch ihren Hund Bruiser (engl. für Kraftprotz) übergeben 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 von ‚Frau‘ auf der Ebene des biologischen Geschlechts, *sex*, an, das gewissermaßen als ‚Container‘, *gender*, d. h. die verschiedenen sozialen Ausformungen von *sex* als variablen ‚Inhalt‘ birgt (vgl. Delphy 1993).¹⁰¹ Doch wird Elle ebenso wenig wie die anderen Figuren nicht als eine Variante von ‚Frau‘ dargestellt, sondern selbst als Konstrukt inszeniert. Sie fungiert nicht als Charakter in *LEGALLY BLONDE*, sondern als audiovisuelle Figuration des „Undoing Gender“-Modus.

Elle scheint gleichfalls eine Art Botin in der ersten Sequenz 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 Fotografie von Warner. Die Sequenz kulminiert in einer Photographie des Geliebten und vermeintlich Zukünftigen. Dadurch werden, so könnte man einerseits 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. Andererseits steht das ‚Frau-Sein‘ bzw. ‚Frau-Werden‘ 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*¹⁰² definiert. D. h. zum einen wird ein Identitätskonzept vorgestellt, das ein ‚weibliches‘ Subjekt nicht allein in Relation zur Kategorie ‚Mann‘ denkbar macht, obgleich diese weiterhin als Bezugspunkt eingeführt wird, zum anderen reflektiert der Film mit dem Foto eine Repräsentationsebene, die entscheidend für die dem Film zugrunde liegende Geschlechterkonzeption ist. *LEGALLY BLONDE* etabliert eine binäre Geschlechterordnung und hinterfragt sie zugleich als essentielles Bezugssystem. Weder verabschiedet er sich von dieser noch bestätigt er sie gänzlich. Im Grunde macht er beides auf einmal.

¹⁰¹ Zu den Kategorien *sex* und *gender* und deren Inszenierung im gegenwärtigen Woman’s Film werde ich in der Analyse von ERIN BROCKOVICH näher eingehen (s. Kap. III.3.5.).

¹⁰² Laura Mulvey definiert das im Kino sich durch den männlichen Blick formierende weibliche Objekt als Objekt der *to-be-looked-at-ness*, des Angesehenwerdens (Mulvey 2003 [1975]). (s. auch diese Arbeit, Kap. I.2.2.)

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 Ironie, die sich in einer Perspektive *auf* eine (andere) Perspektive realisiert und eher zu einer distanzierenden Belustigung führt. 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.¹⁰³ Entsprechend ist das Verhältnis zwischen Zuschauerin und Film auch nicht als Identifikationsprozess zu bestimmen, währenddessen 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, so meine These, typisch für den gegenwärtigen Woman’s Film und auch seine affektive Struktur. Die Figuren dieses Genres re/präsentieren keine Charaktere, sondern eine spezifische Erfahrungsmodalität.¹⁰⁴

Nicht nur die ersten Bilder von *LEGALLY BLONDE* bestimmt eine affizierende Wirkung, die sich als ‚weiblich‘ bestimmen ließe.¹⁰⁵ Das knallende Pink, das glänzende

¹⁰³ Henry M. Taylor und Margrit Tröhler unterscheiden zwischen sechs Facetten der menschlichen Figur im Spielfilm: dem Körper, dem Charakter, der Protagonistin, der Heldin, dem Typen und der Rolle. Unter Charakter verstehen sie die „individualisierten psychischen Eigenschaften, die Entwicklungen und Verhaltensweisen einer fiktionalen Konstruktion als Analogon zur ganzheitlichen Person [...]. So gesehen ist er das Signifikat des Darstellers/der Darstellerin, eine Hülle, ein Konzept, eine Idee, die jedoch an veräußerte, individuelle Merkmale gebunden ist, nicht nur einen Körper, ein Geschlecht, einen Namen, sondern auch eine Identität und eine Geschichte besitzt.“ (Taylor/Tröhler 1999, 141) Die Hauptfigur Elle zeichnet sich gerade nicht durch individuelle Züge aus und weder eine Identität noch eine Geschichte sind ihr eingeschrieben. Im Laufe des Films erfährt sie – bemerkenswerterweise – keinerlei Entwicklung. Auf weitere von Taylor und Tröhler beschriebene Facetten werde ich in Bezug auf Cavells Konzept des *Leinwand-Typus* näher eingehen (vgl. dieses Kapitel, III.2.3.).

¹⁰⁴ Mit Blick auf den Kriegsfilm schreiben Matthias Grotkopp und Hermann Kappelhoff: „[...] the recruits represent modalities of experience and not ‚dramatic personae.‘ They carry with them ways of behaving, ways of using the human body, ways of inhabiting space and time, and ways of getting emotionally involved.“ (Grotkopp/Kappelhoff, 30) In diesem Sinne verstehe ich auch die Inszenierung der Protagonistin in *LEGALLY BLONDE*.

¹⁰⁵ Vivian Sobchack schreibt bezüglich der affizierenden Wirkung im Kino: „In this regard we might wish to think again about processes of ‘identification’ in the film experience, relating them not to our secondary engagement with and recognition of either ‚subjective positions’ or characters but rather to our primary engagement (and the film’s) with the sense and sensibility of materiality itself. We, ourselves, are subject matter: our lived bodies sensually relate to ‘things’ that ‘matter’ on the screen and find them sensible in a primary, prepersonal, and global way that grounds those later secondary identifications that are more discrete and localized.“ (Sobchack 2004, 65) Obgleich Sobchack eine allgemeine Dimension der Filmerfahrung anspricht, bezieht sie sich auf den Film *THE PIANO*, der durch eine besondere „taktile Kraft“ Affekte generiere. In diesem Sinne gehe ich auch hinsichtlich *LEGALLY BLONDE* von einer besonderen Art der Affizierung aus.

Blond, das Kreischen der versammelten Frauen durchdringen den gesamten Film. Geschlechtsspezifische Attribute werden als sicht- und hörbare Eigenschaften definiert. Dadurch wird eine Materialität angesprochen, die nach Simone de Beauvoir seit jeher mit Weiblichkeit verknüpft wird.¹⁰⁶ Doch bringt LEGALLY BLONDE mit der Auflösung eindeutiger heterosexueller Geschlechtlichkeit den feministische Topos des weiblichen Körpers als Repräsentant von Immanenz und Passivität ins Wanken. Der Film wendet sich dezidiert gegen die Vorstellung eines ‚männlichen Kinos‘, das sich durch voyeuristische und fetischistische Blickstrukturen auszeichnet, welche die Frau als weibliches Schauobjekt definieren (Mulvey (2003 [1975])). Die räumliche Ausdrucksfiguration entfaltet 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, d. h. 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.¹⁰⁷ Politik stellt für Rancière eine Form von Neuordnung bestehender Aufteilung dar, was immer mit Dissens verbunden ist, mit einem permanenten Aufeinandertreffen von Teilhabenden und Nicht-Teilhabenden, von Gehörten und Nicht-Gehörten, Sichtbaren und Nicht-Sichtbaren. 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, welche Bedeutung der Inszenierung von Weiblichkeit im gegenwärtigen Woman's Film zukommt. Meines Erachtens unterscheidet diese sich von jener

¹⁰⁶ In ihrem Buch *Das andere Geschlecht* fragt Simone de Beauvoir danach, was es bedeutet, Frau zu sein bzw. was eine Frau überhaupt ist. Sie argumentiert, dass die Frau immer in Relation zum und durch den Mann definiert werde, als ‚die Andere‘, während der Mann Neutralität repräsentiere, den Menschen an sich. So zeichne sich die Frau durch Passivität und Immanenz aus, während der Mann als aktives Individuum zur Transzendenz fähig sei. Materialität, wie der Körper oder das Haus, bedeutet für de Beauvoir Stagnation. (vgl. insbesondere de Beauvoir 2008 [1951], 12; s. auch diese Arbeit, 145)

¹⁰⁷ 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.)

im klassischen Hollywoodkino. Pinkheit und Blondheit werden als exzessive Expressivitäten erfahrbar, die es weder zu neutralisieren, geschweige denn zu heilen gilt. Genau darin gründet sich die *emanzipatorische Erfahrungsmodalität* des Films: in der euphorischen Affirmation des ‚Frau-Seins‘ und der gleichzeitigen Dekonstruktion desselben.

Gertrud Koch weist daraufhin, 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 meint die von mir beschriebene affizierende Wirkung eine empirische Dimension von Weiblichkeit, die sich auf der Ebene der Erfahrung, d. h. als *Zuschauerinnengefühl* realisiert.

Wenn man annimmt, dass das Kino, wie Koch schreibt, Mythen, Stereotypen und Klischees als „Abbilder innerer Bilder“ fern einer sprachlichen Welt erzeugt, dann sind auch die sich dem gegenwärtigen Woman’s Film verbindenden polarisierenden Einstellungen den Filmbildern selbst inhärent. D. h. die

vom Gros der Genretheorien in Anschlag gebrachte Funktion der Bestätigung eines bestehenden Weltverhältnisses (die Stichworte sind hier rituelle Wiederholung, Mythologie, Stereotyp, Ideologieproduktion) [ist] nicht als bloße[r] Gegensatz zur ästhetischen Reflexivität zu verstehen. Stattdessen kann ihre neue Bestimmung als Relation zwischen dem wirkungs-ästhetischen Kalkül eines genussvollen affektiven Selbstbezugs (wie ihn etwa die Melodramentheorie in den Vordergrund rückt [Williams 1998, Gledhill 2000] und der reflexiven Bezugnahme auf eine gemeinschaftlich geteilte Sinnlichkeit (Rancière 2006) vorgenommen werden. (Finanzierungsantrag des Sonderforschungsbereichs 626, 397)

Wenn zum einen LEGALLY BLONDE eine besondere Materialität prägt, die als weiblich qualifizierbar ist und zum anderen auf der Ebene des *Handlungsraums* sichtbar wird, wie Weiblichkeit durch aufwendige Körperarbeit hergestellt werden muss und zudem die Hauptfigur sich erst durch die Montage Stück für Stück zusammensetzt, bringt der Film eine Protagonistin hervor, die nicht anders denn als Bild zu denken ist. Die Figuration des audiovisuellen Bildes gestaltet sich als Ausdruck der Figur. Und wenn diese Bildlichkeit sich so stark durch Attribute und Ausdrucksqualitäten auszeichnet, die man als weiblich

bezeichnen könnte, so modelliert die erste Sequenz in der ästhetischen Erfahrung einen Topos feministischer Theorie wie in einem Lehrbuch, als würde der Film in großen Lettern schreiben: „Weiblichkeit = Bildlichkeit“.

Dieses kinematographische Verfahren ist meines Erachtens allerdings eben nicht als ironisch zu qualifizieren, wie dies häufig in Verbindung mit postfeministischer Populärkultur getan wird (s. z. B. McRobbie 2010,39)¹⁰⁸, sondern als konkrete Anschauung feministischer Paradigmen. Wenn man Ironie versteht als Gegenteil dessen, was man sagt, dann zeichnet den gegenwärtigen Woman's Film aus, so meine These, dass dieser genau umgekehrt, durch direkte Ausführungen bestimmt ist. In eben dieser Klarheit liegt 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, nämlich 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).

III.2.2. 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

¹⁰⁸ Angela McRobbie steht der Ironie hinsichtlich von Feminismus und Populärkultur kritisch gegenüber, da diese mögliche Einwände gegen sexistische Darstellungen vorweg nähme (McRobbie 2010, 39). Diese Seite von Ironisierung ist anhand von McRobbies Beispielen, 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 ‚anti-feministische‘) 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 mehrdeutige Widersprüchlichkeit als emanzipatorisch erfahrbar macht. D. h. allein aufgrund von Filmstills lassen sich keine Aussagen zur Bedeutungsproduktion von LEGALLY BLONDE machen.

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, so meine These, 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 in Frage, 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 (vgl. diese Arbeit, 147f.). Auf diese Art von Variabilität vorherrschender Wertstrukturen gehen die folgenden Analysen weiter ein.

III.2.3. Der *Leinwand-Typus*

Führt man die ersten beiden beschriebenen Filmszenen zusammen, so lässt sich eine Ausdrucksbewegung beschreiben, die einen Einstellungswechsel hervorbringt. Von dem stereotypen Bild der Blondine verlagert der Film den Blick auf eine Figur mit individualisierten, nicht einordbaren Zügen. Dieser Perspektivwechsel bringt einen Figurentypus hervor, der sich mit Stanley Cavells Konzept des *Leinwand-Typus* auf eine genretheoretische Ebene beziehen lässt. 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.

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 (a.a.O., 25). Aus diesem Grund stünde im Theater die Rolle des jeweiligen Stücks im Vordergrund, während wir im Kino vor allem die Schauspielerinnen wahrnehmen. 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, a.a.O., 27)

Im Kino fallen für Cavell Rolle und Darstellerin zusammen (a.a.O., 28). Aus diesem Grund prägen die Schauspielerinnen stets Ausdruck und Wahrnehmung der Filmfigur. Sie verkörpern die soziale Rolle auf individuelle Weise. Das Stereotyp tritt dadurch in den Hintergrund. So kennzeichnet 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.“ (a.a.O., 33) Solcherart entstehende kinematographische Individuen bezeichnet Cavell als *Individualitäten* (im Gegensatz zu Stereotypen, die allein durch ihre Rolle gekennzeichnet sind, wie zum Beispiel die Mammy, der Gefolgsmann oder der Entertainer, lange Zeit meist gemimt von Schwarzen¹⁰⁹). Cavell erklärt: „What it means is that this is the movies’ way of creating individuals: they create *individualities*.“ (ebd.)¹¹⁰

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.¹¹¹ 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 duller and more ignorant than herself, to know all about the mysteries of childbirth? (a.a.O., 34)

Genau darin, in einer solcherart sich realisierenden Filmfigur wie etwa der Butterfly McQueen, entfaltet sich für Cavell die bedeutungstiftende Möglichkeit des Kinos und damit ein neues Medium (a.a.O., 31f.). 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. (a.a.O., 32)

Indem uns diese *Leinwand-Typen* immer wieder begegnen und somit eine eigene Welt hervorbringen, erschaffen sie, so Cavell, Filmzyklen, d. h. Genres. Damit brächten sie neue Bedeutungen hervor. In diesem Sinne stelle Genre ein Medium dar (a.a.O., 36). Anders

¹⁰⁹ „Schwarz“ bezeichnet hier nicht als rassifizierende Klassifizierung die Hautfarbe der Schauspielerinnen, sondern als politische Kategorie Angehörige einer sozialen Gruppe.

¹¹⁰ Auf die Unterscheidung zwischen Stereotyp und *Leinwand-Typus* werde ich anhand eines Vergleichs zwischen Cavell und Richard Dyer’s Ausführungen zum Stereotyp noch näher eingehen. (vgl. III.2.5.)

¹¹¹ Als weitere Beispiele nennt Cavell u. a. „the Public Enemy“, „Gary Cooper“, „the Other Woman“ und „the Moll“ (Cavell 1979, 36).

gesagt: Indem der *Leinwand-Typus* eine besondere Ausdrucksform darstelle, definiere er das Kino als Medium und damit als Möglichkeit der Bedeutungsstiftung.¹¹²

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. Auch wenn seine Ausführungen auf das Schauspiel und damit eine einzelne Figur abheben, lassen sie sich meines Erachtens auch auf die gesamte kinematographische Ausdrucksfiguration beziehen, konstituiert diese doch die Hauptfigur dieses Genres. Durch den *Leinwand-Typus* lässt sich das Spannungsverhältnis zwischen stereotypen Bildern und besonderen Merkmalen fassen, das die Protagonistin aus *LEGALLY BLONDE* hervorbringt. Elle erscheint als Gegensatz zu dem sie umgebenden Figurennetzwerk, das weitestgehend als starre Konstellation verschiedener Stereotypen auftritt (bis zuletzt hält Elles Vater am Martiniglas fest!).

III.2.4. Die Affektdramaturgie fortwährender Ambivalenz

Die Erfahrungsmodalität des Films, welche durch eine fortwährende Ambivalenz gekennzeichnet ist, gründet in einer Affektdramaturgie, die sich mit der Inszenierung des *Leinwand-Typus* gut beschreiben lässt. Dies führe ich nun anhand des Auftritts von Warner weiter aus.

¹¹² In dem Buch *The World Viewed* sind Cavells Ausführungen zur bedeutungsstiftenden Funktion von Genres als Medium noch sehr vage. Später, in einem Text zum Fernsehen, unterscheidet er klar zwischen zwei Arten, Genre zu definieren bzw. über Genre nachzudenken. Vor dem Hintergrund seiner Studie zur Remarriage Comedy in *Pursuits of Happiness* (Cavell 1981) spricht er von „Genre-als-Zyklus“, was auf die Unterhaltungsfunktion und die Warenform abzielt und eine leichte Zuordnung von Angehörigen einer Gruppe ermöglicht, und von „Genre-als-Medium“, was sich dezidiert gegen die strukturalistische Annahme richtet, Genres als Form zu fassen, sondern auf die bedeutungsstiftende Funktion von Genre abhebt (Cavell 2002, 132ff). Im Anschluss an Cavell schließe auch ich mit dieser Arbeit beide Prinzipien in die Reflexion des gegenwärtigen Woman's Film ein. D. h. ich beziehe mich sowohl auf solche Filme, die eindeutig dem Genre des Chick Flick zugeschrieben werden und jene, die unvermittelt nebeneinander stehen und über die Perspektive der Zuschauerin und die Kategorie ‚Frau‘, also immer wieder neu zu definierende Merkmale zusammengeführt werden. In diesem Sinne definiert Cavell die Remarriage Comedy als „Genre-als-Medium“, das zwei grundlegenden Prinzipien folge: „[...] das eine intern, das andere extern. Intern wird ein Genre von seinen Angehörigen gebildet, über die gesagt werden kann, dass sie etwas teilen, was man als ihre gemeinsamen Merkmale bezeichnen kann. In der Praxis bedeutet dies, dass ein Genre, wenn ein Angehöriger vom Rest abweicht, diese Abweichung ‚kompensieren‘ muss. Das Genre ist einer ständigen Definition und Redefinition ausgesetzt, wenn neue Angehörige neue Elemente der Kompensation ins Spiel bringen. Extern unterscheidet sich ein Genre von anderen und insbesondere von denen, die ich als angrenzende Genres bezeichne, wenn ein konstitutives, gemeinsames Merkmal eines Genres ein von allen Angehörigen eines anderen Genres geteiltes Merkmal ‚negiert‘: Dann bilden sich aus dem Kennzeichen eines Genres neue Möglichkeiten der Weiterentwicklung. Wenn Genres ein System bilden (was ein Teil der Überzeugung ist, die für mich das Interesse an diesem Konzept ausmacht), dann müsste es prinzipiell möglich sein, über die Negation von einem Genre zum angrenzenden zu gelangen, so dass letztendlich alle Filmgenres daraus abgeleitet werden könnten.“ (a.a.O., 136) In diesem Sinne untersuchen auch Grotkopp und Kappelhoff den Kriegsfilm als eine bestimmte Funktionsweise innerhalb eines Genresystems (Grotkopp/Kappelhoff 2012, 31).

In der dritten Szene, die zusammen mit der vorherigen die zweite Sequenz formiert, spielen sowohl der *Handlungsraum* als auch die räumliche Ausdrucksfiguration eine Rolle. In dieser Szene wird 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 Reihe 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 Mitfühlers 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 dekonstruiert die affektdramaturgische Gestaltung von *LEGALLY BLONDE* Klischees von Weiblichkeit und erfüllt Forderungen feministischer Ansätze der 1970er und 1980er Jahre wie der Dekonstruktion, andererseits bestätigt und unterstreicht der Film die so heftig von diesen kritisierten Geschlechtsdefinitionen. Somit werden sowohl Normen fortgeschrieben als auch ein subversives Moment freigelegt.

Inwiefern feministische Paradigmen selbst Teil des vorherrschenden Diskurses werden bzw. auf welche Weise sich *LEGALLY BLONDE* konkret darauf bezieht, möchte ich anhand einer vierten Sequenz, des Bewerbungsvideos von Elle, diskutieren. Diese scheint mir zentral für das Verständnis des Films. Im Folgenden möchte ich das Verhältnis von Popkultur und Feminismus, das in aktuellen Auseinandersetzungen der feministischen Theorie und den Gender Studies insbesondere hinsichtlich des „Aufstiegs“ des neoliberalen

Geschlechterregimes“ (McRobbie 2010)¹¹³ eine entscheidende Rolle spielt, filmanalytisch umreißen.

Die in den ersten beiden Sequenzen etablierte ambivalente Inszenierungsweise bestimmt die Affektdramaturgie des Films, dessen feministische Grundierung besonders deutlich in der Bewerbungsszene zum Ausdruck kommt, als Elle sich wie erwartet – oder wider Erwarten – mittels eines Videos in der Ästhetik eines Ricky Martin-Clips der Jury präsentiert, die über die Aufnahme in Harvard entscheidet.

In 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 bezüglich von 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 Tisches 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, sicherer Ausdruck und Gebrauch juristischer Fachtermini und Flexibilität. Zum anderen gründen Elles derart definierbaren Qualifikationen in Bereichen, die vollkommen fern juristischer Tätigkeiten zu liegen scheinen. Zunächst evoziert der Film eine eindeutige 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

¹¹³ In ihrem Buch *Top Girls* kritisiert Angela McRobbie die gegenwärtige Populärkultur, da sie an „das Gespenst des Feminismus“ erinnere, „um es genau dadurch unschädlich zu machen.“ (McRobbie 2010, 39) Stattdessen inszeniere sie ein Bild der „ehrgeizigen Fernsehblondine“, das den Blick auf die sozialen Verhältnisse verstelle. McRobbie erklärt: „Die antifeministische Bestärkung weiblicher Individualisierung wird besonders typisch durch die Figur der ehrgeizigen Fernsehblondine verkörpert (McRobbie 1999b).“ (a.a.O., 37; vgl. auch McRobbie 2004, 257f.) Auf der einen Seite sehe ich ihre Kritik als berechtigt an und finde sie durchaus nachvollziehbar, doch möchte ich argumentieren, dass die Protagonistin in *LEGALLY BLONDE* zwar solch einem „Subjekt *par excellence*“ entspricht, doch eben – und das ist entscheidend – nicht nur. Vor allem gilt es, die zeitliche Erfahrungsdimension des Films zu berücksichtigen, die mit derlei Subjektkonzepten verknüpft ist und die eben eine mehrdeutige Interpretation zulässt.

begründen. Beide Dimensionen bleiben während der Bewerbungsszene bestehen. Somit entzieht sich das Bewerbungsvideo einer letztgültigen Kategorisierung.

Ähnlich wie am Ende des Films, da 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 meines Erachtens 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 Dekontextualisierung 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 weder 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 verbindet sich eine Verschiebung in der 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 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 äußerlichen 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. Meines Erachtens wird Mulveys Idee vom patriarchalen Kino durch *LEGALLY BLONDE* eben nicht musealisiert bzw. feministische Positionen entpolitisiert, indem sie von der Populärkultur einverleibt werden, was ein gängiger Vorwurf gegenwärtiger Kritikerinnen ist (s. diese Arbeit, FN 113, 113) sondern vielmehr geht es um die Inszenierung von Repräsentanten eines schier ewig herrschenden Diskurses, der durch die bedeckte 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 (s. auch diese Arbeit, Kap. III.2.4.). 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 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 meines Erachtens zu kurz gegriffen, Popkultur schlicht als gesellschaftlichen Seismographen zu betrachten, der Auskunft darüber gibt, wie es um den zeitgenössischen Feminismus bestellt ist.

III.2.5. Die kinematographische Repräsentation des Feminismus

Wenn es um das Bild der stereotypen Blondine geht, kommt man nicht umhin, sich mit Richard Dyers Ausführungen zum ‚dumb blonde stereotype‘ auseinanderzusetzen, haben diese doch das filmwissenschaftliche Denken über Stereotypen und Repräsentation stark geprägt. Im Folgenden möchte ich kurz auf Dyers Überlegungen eingehen, um das Spezifische an Stanley Cavells Konzept des *Leinwand-Typus* hervorzuheben und damit auch meiner Herangehensweise. In der Auseinandersetzung mit Walter Lippmanns Buch *Public Opinion* (Lippmann 1956), konstatiert Dyer in seinem Aufsatz „The Role of Stereotypes“ (Dyer 1999), dass Stereotypen 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 (a.a.O., 1). Stereotypen fungierten als soziale Ordnungsprozesse und Möglichkeit, sich gemeinschaftlich auf eine Welt zu beziehen (a.a.O., 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. (1979: 139)‘ (Perkins zit. nach Dyer, a.a.O. 2)

Während Stereotypisierung für Cavells Konzept des *Leinwand-Typus* einen grundlegenden Bezugspunkt für die Konstitution dezidiert kinematographischer Figuren bildet, stellt sie für Dyer eine Unterkategorie fiktiver Figuren dar, da er von der Repräsentation eines (sich nicht entwickelnden) Charakters ausgeht. Cavell analysiert eine filmspezifische Erfahrung, wenn er die bedeutungstiftende Funktion des *Leinwand-Typus* beschreibt, wohingegen es Dyer vielmehr um außerfilmische Strukturen geht (a.a.O., 3). Beiden gilt es allerdings, gesellschaftliche Machtstrukturen zu reflektieren. Wie Cavell geht auch Dyer davon aus, dass sich anhand von Stereotypen Inklusions- und Exklusionsstrukturen aufzeigen lassen.¹¹⁴

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 meines Erachtens 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, wie gesagt, dass Weiblichkeit im gegenwärtigen Woman’s Film als identifikatorischer Bezugspunkt bestehen bleibt. Genau dadurch realisiert sich der bedeutungstiftende *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 sich die Affektdramaturgie von LEGALLY BLONDE. Es geht nicht um eine psychologisch definierte Protagonistin, sondern um ein Spiel mit Einstellungen, das sich mit der Hauptfigur

¹¹⁴ Mit Verweis auf Orrin E. Klapps Unterscheidung zwischen Stereotypen und sozialen Typen schreibt Dyer: „Klapp defines social types as representations of those who 'belong' to society. They are the kinds of people that he expects, and is led to expect, to find in one's society, whereas stereotypes are those who do not belong, who are outside of one's society.“ (Dyer 1999, 3)

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.“ (a.a.O., 5)

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 gründet sich nicht allein in der mittlerweile unzählige Male verschiedenenorts und verschiedenartig vollzogenen – und von Teresa de Lauretis kritisierten (s. diese Arbeit, Kap. I.2.2., 42f.) – 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 (s. diese Arbeit, 17f.; de Lauretis 1987, 5, 11ff.; Butler 1991, 16f.). 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)

In diesem Zusammenhang fordert Jennifer Einspahr in ihrem Aufsatz „Structural domination and structural freedom: a feminist perspective“ (Einspahr 2010), das gesamte soziale und politische System zu untersuchen und konkrete Alternativen zu entwerfen, anstatt sich auf die unterschiedlichen Erfahrungen und Identitäten von Frauen zu konzentrieren.¹¹⁵ In diesem

¹¹⁵ Jennifer Einspahr schreibt: „As a structure of domination, we might well call that thing ‚patriarchy‘ which systematically reproduces a gendered power imbalance and which systematically privileges men as a group in relation to women as a group, constituting a background condition of domination whether or not individual men ‚choose‘ to exercise their power and whether or not individual women experience the most overt forms of such power in their lifetimes. Stated differently, patriarchy, or the male control of political, economic, social, and cultural institutions, backed up with force, constitutes the material and symbolic conditions of women’s domination in the dynamic and world-focused sense outlined above.“ (Einspahr 2010, 12) Aus diesem Grund versteht Einspahr unter Freiheit frei von struktureller Unterdrückung, z. B. durch das Patriarchat, zu sein und nicht *agency*. *Agency* bedeute nicht Befreiung, da oppressive Strukturen weiterhin bestehen bleiben können – selbst wenn diese real nicht immer oder für jede spürbar sind. (s. ebd.)

Sinne fragt meine Arbeit vor allem nach der Mehrdeutigkeit der Kategorie Frau und ihre jeweilige Konstitution, nach der konkreten Inszenierung von Geschlechterdifferenzen.

Letztendlich stellt Butler die Konstitution eines feministischen Subjekts grundsätzlich in Frage, 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 ‚post-feministisch‘ genannt wird – die Möglichkeit, aus feministischer Perspektive über den Zwang nachzudenken, ein Subjekt des Feminismus zu konstruieren. (Butler 1991, 21)

Entsprechend hinterfragt Butler die Kategorie Frau als identifikatorischer 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)¹¹⁶

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

¹¹⁶ In diesem Zusammenhang spricht sich Parveen Adams in ihrem Aufsatz „A Note on the Distinction between Sexual Division and Sexual Differenz“ (Adams 1979) gegen das Patriarchat als feministisches Konzept aus, da dieses einen Geschlechter-Antagonismus als gegeben voraussetze und somit von essentialistischen Differenzen und homogenen Unterdrückungsmechanismen ausgehe. Entsprechend suche ich die Mehrdeutigkeit von ‚Frau‘ – auch unabhängig von der Kategorie ‚Mann‘ – herauszuarbeiten.

in der herausgearbeiteten Erfahrungsmodalität eine Form von Weiblichkeit, die – gewissermaßen unabhängig von Geschlechtlichkeit, genauer fern eines dichotomen Geschlechtsverständnisses – als emanzipatorisch empfunden wird. Damit spricht der Film sich gegen (die von Butler kritisierten) vergemeinschaftende Identitätskonzepte aus, welche oftmals als notwendige Basis von Solidarität und Kollektivität verstanden werden. LEGALLY BLONDE hinterfragt vielmehr die politische Position, dass 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 (s. diese Arbeit, Kap. I.1.), 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, um sich zu solidarisieren und gegen herrschende Machtverhältnisse anzugehen (vgl. Einleitung; Brah 1996). 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 Unterscheidungen, im Sinne von Andersartigkeit in den Vordergrund (s. diese Arbeit, FN 114, 117). 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 Gültigkeit 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 sich 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 interpretieren als Möglichkeit, sich einer temporären kollektiven Identität zu verschreiben, ohne ein politisches Manifest zu unterzeichnen.¹¹⁷ In diesem Sinn lässt sich LEGALLY BLONDE als Höhepunkt des Postfeminismus klassifizieren (und nichtsdestoweniger als Symptom eines „neoliberalen Geschlechterregimes“ kritisieren).

Trotzdem 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 wahrzunehmen¹¹⁸ – unabhängig 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.

III.3. „No, I’m not a lawyer.“ – ERIN BROCKOVICH

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 sich nämlich weniger in der Protagonistin selbst, in deren ‚Weiterentwicklung‘, sondern in einer Odyssee von Überzeugungsarbeit – sowohl des diegetischen Publikums bzw. Umfelds als auch der

¹¹⁷ 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* sucht er, die Möglichkeit von Politik über konkrete (temporäre) Handlungsmöglichkeiten zu definieren und spricht sich damit gegen vergemeinschaftliche Identitätskonzepte aus, welche oftmals als notwendige Basis von Solidarität und Kollektivität begriffen werden (vgl. van Eikels 2012, 23).

¹¹⁸ 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 *Frauen* analysiert und durch den Film als unauflösbar erfahren wird. De Lauretis schreibt: „By ‚woman‘ I mean a fictional 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)

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.

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, erläutere ich anhand von ERIN BROCKOVICH, 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, so die Hypothese, 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, ihre Familie irgendwie 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.

III.3.1. Unübersetzbare (Bild-)Logiken

Gleich zu Beginn, 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. Eine schwarzes Tableau mit weißer Schrift erscheint: „This film is based on a true story“, ist zu lesen.¹¹⁹ 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, der 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 Halbtotalen, wechselt, markiert die Bewegung eines Bewerbungsbogens in der unteren 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*, s. diese Arbeit, 103). 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 *ent-akusmatisiert*, 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

¹¹⁹ Tatsächlich basiert der Film auf einer realen Geschichte, die ‚echte‘ Erin Brockovich taucht als Kellnerin in einer Szene auf.

gegenübergestellt: die einer abstrakten Männlichkeit und jener einer materiellen Weiblichkeit.¹²⁰

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 Beziehung 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 entgegen gestellte Logiken aufeinander: ein sich nach institutionellen Regeln richtendes abstraktes (männliches) Regime und die soziale Realität von (weiblichen) Subjekten. Der Standpunkt der Zuschauerin ist gespalten.

III.3.2. *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

¹²⁰ 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 spezifische Charakteristika des männlichen Blicks verweist auch Gertrud Koch, die das männliche Blickregime mit der Logik der Tausch- und Warenwelt verbindet (vgl. Koch 1989 [1980], 137ff.).

Leinwand-Typus der *Pretty Woman*, da sich die Schauspielerin aufgrund ihrer unverkennbaren Physiognomie und Mimik, des breiten Lächelns, der schlanken Figur und 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 abzeichnet. 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 Cavellschen 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, werde ich im Folgenden näher erläutern. Dass die Figurenkonzeption in ERIN BROCKOVICH anders als in LEGALLY BLONDE funktioniert, liegt nicht zuletzt daran, dass die Rolle der *Pretty Woman* bereits existiert, wohingegen Reese Witherspoon die Figur Elle durch LEGALLY BLONDE erst hervorbringt.¹²¹

¹²¹ Während Reese Witherspoon mit LEGALLY BLONDE ihren Durchbruch feierte und sie durch diesen Film einen *Leinwand-Typus* schuf, ist Julia Roberts bereits vor ERIN BROCKOVICH ein Star. Es scheint ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen der Hervorbringung neuer Stars und der Konzeption des genrekonstituierenden *Leinwand-Typus* zu bestehen. Auch Roberta Garrett stellt in Bezug auf die Romantic Comedy fest, dass eine neue Generation weiblicher Stars (u. a. Julia Roberts, Meg Ryan, Cameron Diaz, Sandra Bullock, Reese Witherspoon, Renée Zellweger) mit dem Aufkommen von neuen ‚Frauen‘-Genres verbunden ist (Garrett 2007).

III.3.3. 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 Kadrs 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, aus einer Totalen, die als *establishing shot* des Gerichtssaals fungiert, aus der Sicht der Geschworenen, in Halbtotale, und dann wieder 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 (auch aus ihrer Sicht zeigt der Film die Anwesenden im Saal) von Wahrnehmung 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

Was aber unterscheidet das Konzept des Stars von dem des *Leinwand-Typus*? Richard Dyer definiert Stars auf eine Weise, die Cavells Konzept sehr ähnlich scheinen. Er erklärt: „[...] stars are a particular form of character construction within the cinema, in that they individuate social types. On the other hand, they belong to various categories of type character (within and without strictly filmic traditions of typing), and forcefully embody that type; on the other hand, by virtue of the fact that they are known as, and know to be, particular persons, they appear to render the type individual. How far this individuation process goes is a matter for debate, and in this context the compilation should be useful.“ (Dyer 1979, 40)

Auch Dyer betont, die mit der jeweiligen Schauspielerin verbundene, individuelle Ausdrucksweise einer sozialen Rolle. Der Unterschied zu Cavell liegt vor allem in der Perspektive und dem Zugang zum Kino. Während Dyers Star-Konzept ein Interesse an der Repräsentation von Personen außer- wie innerhalb des Kinos kundtut, geht es Cavell vor allem um die kinematographische Besonderheit einer Figur bezüglich der Konstitution von bedeutungstiftenden Genres. Obgleich auch für Dyer das Spannende in dem Verhältnis zwischen individueller Ausdrucksweise und vorgeschriebener, gesellschaftlicher Rolle liegt, entsteht für ihn mit der Besetzung einer Rolle durch einen Star nicht unweigerlich eine neue Figur, die auf ähnliche Weise die Erfahrung weiterer Filme bestimmt. Die Individualisierung einer sozialen Rolle kann sich nach ihm von Film zu Film unterscheiden (vgl. ebd.). Während es Cavell vor allem um die kinematographische Ausdrucksweise und Wahrnehmung geht, die für ihn in dem *Leinwand-Typus* – im Gegensatz zum Theater – zusammenfallen (Schauspielerin und Rolle), unterscheidet Dyer zwischen außerfilmischer Realität und Diegese, d. h. zwischen Star und Rolle bzw. Typ (im Sinne von Stereotyp).

Oberfläche. Die Gesichter der Geschworenen verziehen sich. Als der Verteidiger des angeklagten Autofahrers, wieder ein Arzt, sie daraufhin zu provozieren 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 besseren Wissens, denn schließlich war man Zeugin des Unfalls, nun dessen Perspektive teilt. Zugleich nimmt man eine dritte Perspektive ein, eine, die um die 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, wie gesagt, in keiner Weise verändern wird.¹²²

Wenn es also darum geht, den fulminanten Aufstieg von Erin Brockovich filmästhetisch nachzuvollziehen, gilt es, die Perspektive des Publikums auf die Hauptfigur zu untersuchen. Meine Hypothese ist, 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 Perspektivenstreit, 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*.

III.3.4. 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 ist 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 Chef¹²³ erklärt, welche Mittel sie einsetzen wird, um an die entscheidenden Akten zu kommen

¹²² 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) Meines Erachtens ist die von ERIN BROCKOVICH inszenierte Multiperspektivität auch in diesem Sinne zu begreifen. D. h. 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.

¹²³ 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)

(„They’re called boobs, Ed.“), oder sie ihrer neuen, verhassten Partnerin und juristischen Repräsentantin aus der Großstadt berichtet, durch zahlreiche Blowjob 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* 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. (s. auch diese Arbeit, Kap. III.3.6.)

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 sich der Erfolg der Protagonistin in der Dank detektivischer Detailarbeit geglückten Sammelklage. Als Filmerfahrung realisiert sich dieser 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 Unvereinbarkeit auf den Punkt. Nachdem sie die spektakuläre Sammelklage (die Bedeutung dieses Wortes, das aufwändige Sammeln der

Prostituierte ihn zur Zahlung nötigte. Im Laufe des Films arbeitet sie sich hoch und wird zu seiner wichtigsten Mitarbeiterin und Partnerin.

Unterschriften durch mühsame Überzeugungsarbeit, wird hier am eigenen Leib erfahrbar) gegen das milliarden schwere 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 (vgl. diese Arbeit, FN 103, 104; Taylor/Tröhler 1999), 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.

III.3.5. Sex und gender

Im Folgenden möchte ich das sich im *Leinwand-Typus* entfaltende Spannungsverhältnis auf die politischen Debatten um die Kategorien *sex* und *gender* beziehen und das Verhältnis von Theorie und Film diskutieren. 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, d. h. ob das soziale Geschlecht eine Ausformung des biologischen Geschlechts darstellt oder ob, umgekehrt, *gender sex* definiert, d. h. dass von sozialen Verhältnissen auf biologische Geschlechterdifferenzen geschlossen wird bzw. jene mittels diesen legitimiert werden, oder aber ob beide Kategorien gleichbedeutend nebeneinander stehen, sind zentrale Fragen der feministischen Debatten.¹²⁴

In dieser Arbeit stütze ich mich insbesondere auf Christine Delphys Ansatz, der beschreibt, inwiefern das soziale Geschlecht das biologische begründet und eben nicht umgekehrt (dass *sex* durch *gender* zum Ausdruck kommt). Delphy hatte einen entscheidenden Einfluss auf Monique Wittig und diese wiederum auf Judith Butler (s. auch diese Arbeit, Kap. I.1., insb. 31). Zwar denke ich, dass sich ERIN BROCKOVICH weniger explizit auf feministische Motive und Paradigmen bezieht bzw. beziehen lässt wie LEGALLY BLONDE, doch bietet diese theoretische Auseinandersetzung um geschlechtsspezifische Identitätskonstruktionen meines Erachtens eine Möglichkeit, die Ambivalenz der Hauptfigur näher zu untersuchen und mittels – oder *als* – post/feministische(r) Theorie zu reflektieren.

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.¹²⁵ Dabei ist die Erklärung bereits Teil der unausgesprochenen Voraussetzung,

¹²⁴ 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). (s. diese Arbeit 42f.)

¹²⁵ Butler verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass solcherart Geschlechtstvorstellung eher auf ein Ideal denn auf eine soziale Realität verweise und fragt: „Inwiefern stellt ‚Identität‘ eher ein normatives Ideal als ein

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 gesellschaftlichen 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. D. h. z. B., 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 (vgl. Brah 1996; s. auch meine Einleitung, 14ff.).

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.“ (Delphy 1993, 3) Weiter fragt sie, „Why it is not limited to the domain of procreation.“ (a.a.O., 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.

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) S. auch die Ausführungen zu Avtar Brah's Definition von Subjektivität und Identität (Brah 1996), diese Arbeit, Einleitung, 18ff.

Frauen, die zwar keinen Penis hätten, aber prinzipiell unfruchtbar seien oder älter, könnten keinen Nachwuchs erzeugen (a.a.O., 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 (s. dieses Kap., 118f.), 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)

Vor dem Hintergrund der dargelegten Position Delphys möchte ich nun ERIN BROCKOVICH weiter analysieren und untersuchen, inwiefern der Film bezüglich der Kategorien *sex* und *gender* zu fassen ist. Ich gehe davon aus, dass sich das Spannungsfeld zwischen permanentem Aus-dem-Rahmen- bzw. Aus-dem-Bild-Fallen, fortwährender Inkompatibilität, und gleichzeitiger insistierend-irritierender ästhetischer Präsenz der Hauptfigur als Kritik vorherrschender Vorstellungen der beschriebenen Relation von *sex* und *gender* erfahrbar wird.

Wenn der Film ERIN BROCKOVICH die Protagonistin in einem Spannungsfeld zwischen Repräsentation, d. h. der Rolle der Mutter oder Prostituierten, und konkretem, sozialen Subjekt, nämlich der alleinstehenden, arbeitenden Mutter dreier Kinder, inszeniert, reflektiert er damit, so meine These, 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 changiert 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 (vgl. auch diese Arbeit, 39f.), 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 Zuschauer, die sich eben nicht, wie Mulvey mit Blick auf das klassische Hollywoodkino behauptet (Mulvey 1975), in einem voyeuristischen oder fetischistischen, d. h. ‚männlichen‘ Blick realisiert.

Vielmehr stellt der Film die Kategorie *sex* als ‚Container‘ aus und hinterfragt die Gültigkeit von Weiblichkeit als sichtbare Eigenschaft. Denn die Physiognomie der Schauspielerinnen 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 in Frage. 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 individuellem 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 verweist 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 intellegible¹²⁶), 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 Butlers¹²⁷ verwehrt der Film.¹²⁸

Anders als in LEGALLY BLONDE, wo die Hauptfigur als Weiblichkeit in Person inszeniert wird, da das anatomische mit dem sozialen Geschlecht derart zusammenfällt, sodass 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 widersprüchliche Mehrdeutigkeit und die unterschiedlichen Funktionen und Effekte hin.

ERIN BROCKOVICH stellt die Vorstellung einer kohärenten *sex-gender*-Identität als fragwürdig ebenso bezüglich des männlichen Geschlechts 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

¹²⁶ S. diese Arbeit, FN 91, 95.

¹²⁷ S. ebd.

¹²⁸ In dem Film MISS UNDERCOVER (USA/Australien 2000), den ich im nachfolgenden Abschnitt analysiere, fallen die beiden Kategorien *sex* und *gender* derart auseinander, dass sie als Maskerade ausgestellt werden. Im Vergleich zu diesem Film scheint die Geschlechterebene in ERIN BROCKOVICH weit weniger bedeutend, wie ich abschließend mit Blick auf die Kategorie Klasse diskutieren werde.

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, entgegen 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.

III.3.6. Der Klassenkampf

Obleich 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 meines Erachtens nicht nur durch die Loslösung 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 Minilederrock (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 UNDERCOVER*.

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.¹²⁹ Denn mit den ‚echten‘ Anwältinnen wollen diese nicht mehr reden, eine gemeinsame Sprache 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. D. h. 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 Differenz-Kategorien 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 Differenz-

¹²⁹ 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 telephone and holding conferences and that success *is* talking on the telephone and holding conferences.“ (Warshow 1962, 87)

Kategorien erfahrbar macht, wendet er sich gegen die Forderung eines homogenen, ‚politisch korrekten‘ Frauenbildes und verweist auf die unterschiedlichen Situationen real-historischer Subjekte, die unter der Kategorie Frau mit einer Gruppe identifiziert werden.

In diesem Sinne bezieht sich ERIN BROCKOVICH auf Theorien, die weitere Differenz-Kategorien wie Klasse, Ethnizität, Sexualität etc. (Stichwort Intersektionalitätsforschung; s. diese Arbeit, FN 20, 29) 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 muss, 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.¹³⁰ Aus der Sicht der Klasse muss sich diese 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 sich 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, Highheels 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.

¹³⁰ Z. B. diskutiert, hebt Angela McRobbie hervor, Charlotte Brundson, 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. „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.)

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 weist 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 Figurinszenierung 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.

III.4. „I really do want world peace!“ – MISS UNDERCOVER

Für Weltfrieden sorgt auch Sandra Bullock alias Miss Undercover in dem gleichnamigen, ebenfalls überaus erfolgreichen Film aus dem Jahr 2000. Um einen Mordkomplott aufzudecken, muss sie als FBI-Agentin Gracie Hart (schon im Namen äußert sich das dramaturgische 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.¹³¹

Wie LEGALLY BLONDE und ERIN BROCKOVICH fragt auch MISS UNDERCOVER 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

¹³¹ Trotz der geschlechtlich variablen Identität der Hauptfigur, die ich in diesem Kapitel analysieren werde, legt der Film es nahe, von einem weiblichen Subjekt zu sprechen, da es sich um die Inszenierung der Kategorie Frau und des Topos der Weiblichkeit als Maskerade handelt.

BROCKOVICH die Inkongruenz zwischen sozialem und biologischem Geschlecht reflektiert und die Bedeutung der Kategorie Klasse erfahrbar macht, gründet sich die Affektdramaturgie von MISS UNDERCOVER, so meine These, in dem feministischen Topos der Maskerade und in der Auseinandersetzung mit der Sprechakttheorie. Die Mehrdeutigkeit von Geschlechterdifferenzen wird in MISS UNDERCOVER, so meine Hypothese, wie in einem Lehrbuch inszeniert, weshalb sich meines Erachtens 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?

III.4.1. Der kinematographische Sprechakt

Gleich mit der ersten Szene (0:0:40-0:02:06), die ich als Prolog begreife, führt MISS UNDERCOVER 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 UNDERCOVER John L. Austins Sprechakttheorie (Austin 1962), u. a. in Judith Butlers Lesart, vor: Wir befinden uns auf einem Spielplatz im Jahre 1982 in New Jersey, erklären uns weiße Letter, während spielende und schaukelnde Kinder den *Handlungsraum* 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 lehrend. „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 illegible¹³², ‚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

¹³² S. diese Arbeit, FN 91, 95.

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 Geschlechtssymbolen dramaturgisch normalerweise als Beginn einer Romanze oder Realisierung einer bis dahin aufgeschobenen Liebeserklärung darstellen würde, 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 UNDERCOVER* 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 der „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 gescheiterter 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. Beleidigungen¹³³) 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 UNDERCOVER* 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 Bedeutung 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

¹³³ Vgl. dazu auch Judith Butlers Überlegungen zur *hate speech* (Butler 2006).

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 definiert sich der Prolog von *MISS UNDERCOVER* als Inszenierung einer These, 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 Normen überhaupt erst geschaffen werden. D. h. 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 Ordnung, einer Zuschreibungspraxis ist und demnach kulturell bedingt. Im Anschluss an Austin geht Butler ebenso davon aus, dass Worte wie Handlungen wirkmächtig sind. Worte dienen nicht der Beschreibung von Realität, sondern schaffen 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 zitاتفörmig. 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, d. h. 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 in seinen Überlegungen ausschließt, da er sich auf konkrete soziale Kontexte und Funktionen beschränkt (vgl. a.a.O., 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, a.a.O., 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 IV zu Gossip als kinematographischer Modus weiter eingehen. Mit Blick auf MISS UNDERCOVER argumentiere ich, dass der Film die theoretische Auseinandersetzung mit geschlechtsspezifischen Zuschreibungen inszeniert. Die erste Szene liest sich wie eine Position der Queer-Theorie¹³⁴, 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

¹³⁴ Zur Queer-Theorie s. diese Arbeit, FN 35, 37.

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 entscheidbar). 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.

III.4.2. 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 da Absolute; sie ist das Andere. (de Beauvoir 2008 [1951], 12; vgl. auch diese Arbeit, 31)

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 UNDERCOVER 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 intellegibel 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 wurde, 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 Agententhiller. 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‘ Gerechtigkeits sinns 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, was Schein ist und was Sein. So zeigt auch *MISS UNDERCOVER* (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 in Frage 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 UNDERCOVER 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 Geschlechtsidentität und Darstellung. (Butler 1991, 202)

In diesem Sinne, in dem Auseinanderfallen von *sex*, *gender* und Darstellung, realisiert sich mit *MISS UNDERCOVER* eine *emanzipatorische Erfahrungsmodalität*, die sich 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 UNDERCOVER eine doppelböde Bedeutung. Im Sinne Rivières inszeniert der Film die These, dass es keinen Unterschied zwischen ‚echter‘ und ‚maskierter‘ Weiblichkeit gibt. In ihrem berühmten Aufsatz „Womanliness as Masquerade“ (Rivière 1929) stellt 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. Ich behaupte gar nicht, daß es diesen Unterschied gibt; ob natürlich oder aufgesetzt, eigentlich handelt es sich um ein und dasselbe. (Rivière 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 meines Erachtens auch MISS UNDERCOVER. 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 sich weniger in der Inkongruenz zwischen biologischem und sozialem Geschlecht wie in ERIN BROCKOVICH, sondern vor allem in dem Insistieren von maskenhafter Weiblichkeit. Dadurch entsteht ebenfalls fortwährend der Eindruck, die Protagonistin würde aus dem Rahmen fallen. Miss Undercover 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 UNDERCOVER 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 ‚bayrische 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 Erstickten 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?

III.4.4. Die Parodie des Originals

Aus queer-theoretischer¹³⁵ Sicht stellt MISS UNDERCOVER eine Parodie von Geschlechtszuschreibungen dar, um variable und offene Identitätskonzepte vorstellbar zu machen. Allerdings gilt es dabei weniger, 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

¹³⁵ S. ebd.

bestimmten Repräsentationslogik ist. Während *LEGALLY BLONDE* gewissermaßen Weiblichkeit als konstruierte Essenz (die nichtdestoweniger auf eine Ursprungslosigkeit verweist) inszeniert, zielt *MISS UNDERCOVER* darauf ab, geschlechtliche Identität als maskeradenhaft zu verstehen. Dabei dekonstruiert der Film vor allem visuelle Normierungen, welche die Idee eindeutig identifizierbarer und originärer Subjekte hervorbringen.¹³⁶

Butler weist darauf hin, dass die Travestie von feministischen Theorien in der Regel als „unkritische Aneignung von stereotypen Geschlechterrollen verstanden [wird], die aus dem Repertoire der Heterosexualität stammt.“ Ihrer Ansicht nach ist „die Beziehung zwischen ‚Imitation‘ und ‚Original‘ jedoch weitaus vielschichtiger, als die Kritik im allgemeinen erlaubt.“ (a.a.O., 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 (vgl. a.a.O., 204) *MISS UNDERCOVER* lässt sich meiner Meinung nach als Parodie verstehen, da er das ‚Frau-Werden‘ als Maskerade der Weiblichkeit erfahrbar macht.¹³⁷ 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 männlichen Maskerade, wodurch eine bereits existierende sexuelle Identität gewissermaßen wieder freigelegt wird und gar nicht so sehr um das Anlegen einer weiblichen Maskerade?

MISS UNDERCOVER 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 und widerständige Konstruktionstechnik dar. Damit Miss Undercover ein gutes Bild gibt, muss sowohl das biologische als auch das soziale Geschlecht

¹³⁶ Zur geschlechtlichen Intelligibilität als Idee bzw. Ideal s. diese Arbeit, FN 91, 95.

¹³⁷ Lucy Irigaray schreibt zur Gleichsetzung von Weiblichkeit und ‚Frau-Werdens‘: „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.)

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 Geschlechtsidentität 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 intellegible 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.¹³⁸ Was wir zuvor während der

¹³⁸ Auch die geschlechtlich bestimmte ‚Innerlichkeit‘ beschreibt Butler als Effekt eines gesellschaftlichen Diskurses. „Daß der geschlechtlich bestimmte Körper performativ ist, weist darauf hin, dass er keinen ontologischen Status über die verschiedenen Akte, die seine Realität bilden, hinaus besitzt. Dies bedeutet auch: Wenn diese Realität als inneres Wesen fabriziert/erfunden (*fabricated*) ist, erweist sich gerade die Innerlichkeit als Effekt und Funktion eines entschieden öffentlichen, gesellschaftlichen Diskurses bzw. der öffentlichen Regulierung der Phantasie durch die Oberflächenpolitik des Körpers oder der Grenzkontrolle der

Miss-Wahl noch als Worthölse namenloser Frauen wahrnehmen, die als Repräsentantinnen der U.S.-amerikanischen Staaten eine nach der anderen für Weltfrieden plädieren, füllt sich am Ende mit Bedeutung, als Gracie Hart in der Rolle der 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 Undercover wird von den Schönheitskandidatinnen nicht als Heldin gefeiert, da sie wider Erwarten dann doch die Krone davon trägt, sondern weil sie die Gewinnerin des Wettbewerbs davor bewahrt, diese aufzusetzen. Mit einem Riesenknull geht das Siegesymbol 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 UNDERCOVER 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 eigentlich (dann 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 Girls¹³⁹ in den Blick gerückt;

Geschlechtsidentität, die das Innen vom Außen differenziert und so die Integrität des Subjekts stiftet.“ (Butler 1991, 200)

¹³⁹ In dem viel zitierten Aufsatz „Das Ornament der Masse“ bestimmt Siegfried Kracauer die „Oberflächenäußerungen“ der Gesellschaft als Zeugnis der historischen Verfassung, z. B. begreift er die

stattdessen fängt die Kamera die einzelnen Teilnehmerinnen in Nahaufnahmen ein. Der *Bildraum* konstituiert sich über verschiedene Perspektiven, die in ihrer Gesamtheit eine kollektive Ausdrucksfiguration formieren. Die Wettbewerbsszenen entziehen sich der von der feministischen Filmtheorie so vehement kritisierten Schaulust. Allerdings geht es meines Erachtens eben nicht darum, einen ‚männlichen Blick‘ zu verunmöglichen, sondern darum, sich einer Logik zu verwehren, welche Frauen grundsätzlich als Referenzobjekt definiert. Die Schaulust von *MISS UNDERCOVER* 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 die Hauptfiguren von *LEGALLY BLONDE* und *ERIN BROCKOVICH* ändert sich Miss Undercover im Laufe des Films, und genauso wenig handelt es sich bei ihr um einen Charakter, sondern in erster Linie um ein erfahrbares theoretisches Konstrukt.¹⁴⁰ Das Spannungsverhältnis zwischen Maskerade und Essenz, ‚Natürlichkeit‘ und ‚Widernatürlichkeit‘ findet sich in der Inszenierung der Protagonistin. Begreift man die Protagonistin als Ausdrucksfiguration des feministischen Topos der Weiblichkeit als Maskerade, so lässt sich argumentieren, dass mit dem Erfolg der Agentin Subjektkonzepte vorstellbar werden, die sich durch Variabilität und Temporalität auszeichnen. Auch sie überzeugt im Laufe des Films sowohl das innerdiegetische 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

Formationen der Tiller Girls als mathematisch agierende Tanzgruppe, die nicht mehr aus Subjekten bestehe, sondern reine Gleichförmigkeit verkörpere (Kracauer 1927). In der ambivalenten Ästhetik des Massenornaments macht er ein Erfahrungspotential fest, das der Masse erlaube, die Bedingungen der Moderne zu transzendieren. In Bezug auf den Film heißt das: Film enthülle das, was uns natürlich erscheint. Kracaues emphatische Definition von Filmerfahrung ist grundlegend für seine spätere Filmtheorie (Kracauer (1997 [1960])).

¹⁴⁰ Auf welche Weise *makeover flicks* wie *NOW*, *VOYAGER* (USA 1942) oder *THE DEVIL WEARS PRADA* (USA 2006) die Transformation der Protagonistin inszenieren und inwiefern sie auf ein originäres, ‚weibliches Ich‘ abzielen, wäre in einer Vergleichsstudie herauszuarbeiten. Zwar könnte man auch mit Blick auf Sandra Bullocks Performance von einem „spectacle of ugliness“ sprechen, allerdings in einem anderen Sinne als in *NOW*, *VOYAGER* (vgl. laPlace 1987, 144), wird doch die sich daran entfaltende Metamorphose eben vielmehr zum theoretischen Gegenstand des Films, denn als dass sie sich narrativ entfaltet.

Zum Genre des *makeover flick* s. Ferriss 2008. Suzanne Ferriss bezieht die Inszenierung von Weiblichkeit auf ein narratives männliches Gegenüber und argumentiert, dass es in den Filmen vor allem um die Lust an Fashion gehe. Inwiefern sich die Filme auf feministische Theorien beziehen, spielt für sie keine Rolle.

emanzipatorische Erfahrungsmodalität, die ein *Zuschauerinnengefühl* des *empowerment* hervorbringt. Der *kinematographische Modus des „Undoing Gender“* ist also nicht mit der Erfahrungsmodalität gleichzusetzen, der Film zeichnet sich nicht als erfahrbare Theorie der Maskerade aus. Das Gefühl des *empowerment* gründet sich nicht bloß in der Dekonstruktion von Geschlechterdifferenzen, sondern in jener Affektdramaturgie, welche die Protagonistin zur Siegerin auch in den Augen der Zuschauerin macht. Das eigentlich Emanzipatorische, das die Erfahrung des gegenwärtigen Woman's Film ausmacht, ist nämlich nicht, dass die Filme gängige Vorstellungen hinterfragen und in ihrer Mehrdeutigkeit ausstellen, sondern dass sie aus Repräsentationslogiken gespeiste Figuren inszenieren, die zu Repräsentantinnen eines Kollektivs werden.

III.5. Die emanzipatorische Erfahrungsmodalität

Durch die beschriebenen Leinwand-Typen in *LEGALLY BLONDE*, *ERIN BROCKOVICH* und *MISS UNDERCOVER* 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.

Was zunächst als abstrakte, ungreifbare und unangreifbare Institutionen und Gegenspieler erscheint, wird 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 theoretische Figuration, dass ‚Frau‘ immer nur als Repräsentation repräsentierbar ist (de Lauretis 1987, 20) und dass die Repräsentation von *gender* zugleich seine Konstruktion ist (a.a.O., 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 zu 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 meines Erachtens 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.¹⁴¹

¹⁴¹ Im Anschluss an die Analyseergebnisse böte es sich 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 muter 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

Wenngleich der Woman's Film die Performanz von Geschlecht als elementar für die Konstitution desselben aufzeigt, bleibt die Kategorie Frau nichtsdestotrotz 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 konstituiert sich mit dem 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 U.S.-amerikanischen Parole „Yes, I can!“ über ein „Yes, you can!“ zu einem „Yes, we can!“ als kinematographische Erfahrungsmodalität.

präpariert (0:05:02-0:06:00) und später für den erfolgreichen Aufnahmetest gefeiert (0:17:15-0:17:50) wird. Außerdem versprache 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 PRIVATE 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.

IV. „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 UNDERCOVER* (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 -perspektive 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 III 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 nun folgenden Fokus auf die innerdiegetischen und außerfilmischen Kategorisierungsprozesse sowie auf die darin involvierten Akteurinnen stellt dieses Kapitel gewissermaßen einen komplementären Teil zu Kapitel III 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 III zu diskutieren. Kategorisierungsprozesse sind auch den Affektdramaturgien dieser Filme wesentlich. Und auch mit ihnen vollzieht sich eine Transformation der Zuschauerin hinsichtlich der Protagonistin oder vielmehr gegenüber des gesamten Films in der Dauer der Rezeption, wengleich sich diese eben anders als zuvor *mit* einer sich wandelnden Inszenierung der Hauptfigur vollzieht. Nichtsdestoweniger ist die Affektdramaturgie, so meine Hypothese, desgleichen in der Konstitution von Kollektivität angelegt, die sich als ein spezifisches Verhältnis eines ‚Ich‘ und eines ‚Wir‘ zeigt. Zu guter Letzt drehen sich die Filme ebenfalls um eine weibliche Hauptfigur und waren äußerst erfolgreich beim Publikum.¹⁴² Während die

¹⁴² Mit einem geschätzten Budget von sechs Millionen U.S.-Dollar spielte EMMA allein in den USA in den ersten vier Monaten rund 22 Millionen U.S.-Dollar ein. (vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0116191/business>, letzter Zugriff am 31.5.2013) Mit einem Budget von etwa 8 Millionen U.S.-Dollar spielte *Easy A* laut imdb.com in den ersten drei Monaten sogar rund 58 Millionen U.S.-Dollar ein. (http://www.imdb.com/title/tt1282140/business?ref_=tt_dt_bus letzter Zugriff am 31.5.2013) Dieser Film verhalf der Hauptdarstellerin, Emma Stone, zu ihrem Durchbruch.

Beide Filme basieren zudem auf einer literarischen Vorlage, was unterschiedlich deutlich zum Ausdruck kommt.

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 meines Erachtens 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 geknüpfte 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 geurteilt über passende oder unpassende Beziehungen, geflüstert über anwesende, lauthals gelästert über abwesende Menschen und gemeinsam gelacht und gekreisch. 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 dieser mir dazu, die genrespezifische Erfahrungsmodalität hinsichtlich der Konstitution von Kollektivität und Gemeinschaft innerhalb bestimmter oder vor allem als bestimmte Raumzeitkonstellationen 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 Wort¹⁴³. „When people talk about the details of daily lives, it is gossip; when they write about it, it is literature“¹⁴³, zitiert Esther Fritsch Deborah Tannen (Tannen, zit. nach Fritsch 2004, 9).

¹⁴³ Zur Unterscheidung zwischen *Rede* und *Gerede* nach Heidegger vgl. auch Spacks 1985, 16ff; Siegel 2010, 39-42.

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 verändert zu haben. Während die Protagonistinnen des klassischen Woman's Film meist sprachlos sind und schweigen, dominiert die weibliche Stimme den gegenwärtigen Woman's Film.¹⁴⁴

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 III um das Gerücht, nämlich um Bilder und Vorstellungen von Weiblichkeit und um die Kategorie Frau, wohingegen nun die Kommunikationspraxis, die Kategorisierungsprozesse in den Blick genommen werden sollen.

IV.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 der Kolportage von Gerüchten werden“, so Hans-Joachim Neubauer, „elementare soziale Normen entworfen und kontrolliert“ und die Weitergabe des Hörensagens diene zur 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 (a.a.O., 161). Die Bezugsquelle des „man sagt“ unterstützt diese Funktion, da es ein Kollektiv immer

¹⁴⁴ 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. Doane 1987, Modleski 1987, insb. Silverman 1988). (s. auch diese Arbeit, 12f.) 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 Greifeinstein, meist auf Gleichberechtigung ausgerichtet und adressiere dementsprechend Männer wie Frauen (Greifeinstein 2013). Sarah Kozloff erklärt in diesem Zusammenhang, dass die Dialogebene in Filmanalysen wenig Beachtung findet, gerade da sie mit Frauen verbunden werde (Kozloff 2000, 13).

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. auch Spacks 1982, 29f.; Siegel 2006, 74). 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 (Spacks 1982, 26f.; Spacks 1985, 4f.): 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 meines Erachtens 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 Kommunikationspraxis, 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 auch hinsichtlich dessen 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 Subjekt-konzepte 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 von Funktion von Gossip für die Rezeption und den Gebrauch audiovisueller Bilder innerhalb

einer queeren Filmkultur. Damit reflektiert er als eine der wenigen Gossip aus medientheoretischer Perspektive.¹⁴⁵ Während sich Siegel allerdings vornehmlich auf Gossip als spezifische Umgangsform mit Film bezieht und anhand des Terms *gossip images* auf eine bestimmte Denkfigur abzielt¹⁴⁶, gilt es mir in erster Linie, 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 um die Grenzübergänge (Inklusion/Exklusion, Rezeption/Produktion, Öffentlichkeit/Privatheit, Affirmation/Subversion) geht, die Gossip sowohl als soziales Phänomen als auch politische Praxis interessant und produktiv für gesellschaftliche sowie genretheoretische und ästhetische Analysen machen.¹⁴⁷

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 Sehenswerten verhält. Was bedeutet es, wenn wir die Sprechenden 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 Bilder 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?

¹⁴⁵ Weitere film- bzw. medientheoretische Ansätze zu Gossip liefern Lorenz Engell (Engell 2008), Kay Kirchmann (Kirchmann 2004) und Brigitte Weingart (Weingart 2006). (s. auch Brokoff/Forhmann/Pompe/Weingart 2008)

¹⁴⁶ Siegel begreift *gossip of images* (Siegel 2013, 30ff.), als „*a mode of image circulation*“ (a.a.O., 9), durch den neue Bilder entstehen und eine bestimmte Form von Denken. Mit Blick auf die queere Filmkultur erklärt er, dass Gossip funktioniere „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 2010, 8) (s. auch diese Arbeit, Kap. IV.3.6.)

¹⁴⁷ In seiner Dissertation *A Gossip of Images. Hollywood Star Images and Queer Counterpublics* (Siegel 2010) setzt sich Marc Siegel ausführlich mit Patricia Spacks' einflussreichem Buch und dessen Rezeption auseinander, insbesondere durch Patricia Mellenkamp, die Spacks' Argumenten für die emanzipatorische Funktion von Gossip skeptisch begegnet (a.a.O., 29ff). Im Anschluss an ihre Ausführungen zu unterschiedlichen Formen, Funktionen und Wirkung von Gossip erklärt Siegel, dass ihn vor allem die Herstellung von Intimität durch Gossip interessiert. Er schreibt: „Thus, although I follow Spacks's lead in privileging gossip as a function of intimacy, I by no means intend to strip gossip of its potential malice, idleness, incivility, or shameless indiscretion. [...] Distinguishing between different modes of gossip, however, can aid in clarifying the social functions of this discourse whose ubiquity and frivolity might otherwise keep us from analyzing it in greater detail. Furthermore, by emphasizing gossip's social role in fostering intimacy, we may begin to specify its structural and epistemological aspects, which a hasty dismissal on the grounds of its thoughtlessness or groundlessness would deem unintelligible.“ (vgl. a.a.O., 32)

Wie Siegel hervorhebt, erkennt Gilles Deleuze eine hohe Affinität zwischen Gossip und Film (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 organisiert 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 (s. Deleuze 1997, 289ff.; s. dieses Kap. IV.4.3.).

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 nun zudem auch gesehen wurde (a.a.O., 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. (a.a.O., 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 gesehene Rede auch hörbar. Hörensagen und Sehenzeigen fallen demnach zusammen und synchronisieren sich.¹⁴⁸

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. Und umgekehrt kann man sagen, dass diese Filme prädestiniert dafür sind, um 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

¹⁴⁸ Zu den Relationen zwischen Gesagtem, Gehörtem und Gezeigtem, Gesehenem und Wahrgenommenem vgl. auch Siegel 2010, 2013. In seiner Forschung sucht Siegel anhand eines Vergleichs zwischen Film und Gossip synästhetische Effekte in der Filmrezeption zu konzeptualisieren. Darauf werde ich im Laufe des Kapitels näher eingehen.

sich der *kinematographische Modus des Gossip* in der ästhetischen Erfahrung realisiert. Während EMMA etwa, so meine Hypothese, 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, so meine These, Gossip als genuine (weibliche) Weltwahrnehmung und zielen auf ein *Zuschauerinnengefühl* ab, das ein bestimmtes Verhältnis von ‚Ich‘ und ‚Wir‘ voraussetzt, das sich, wie ich im Laufe der Analysen ausführen werde, als subjektive Kollektivität bezeichnen lässt. Subjektive Kollektivität meint in diesem Zusammenhang, soviel sei vorweggestellt, eine Form von Kollektivität, die nicht aus einer vorhandenen Gruppe herrührt, sondern die auf ein bestimmtes Weltverhältnis deutet.

IV.2. Der *Chronotopos*

Geht man also davon aus, dass sich mit dem *kinematographischen Modus des Gossip* eine raumzeitliche Gestaltung realisiert, die auf eine spezifische Verbindung von Ton und Bild abhebt, so erscheint es mir naheliegend, mich in der Analyse des gegenwärtigen Woman's Film auf Michail M. Bachtins Konzept des *Chronotopos* zu beziehen. Mittels des *Chronotopos* möchte ich die konkrete Ausbildung von Gossip in EASY A und EMMA herausarbeiten. Während Gossip also – ebenso wie der in Kapitel III analysierte *kinematographische Modus des „Undoing Gender“* – den genrespezifischen Sinnhorizont bezeichnet, stellt der *Chronotopos* – ebenso wie der *Leinwand-Typus* – ein Instrument zur methodischen Filmanalyse dar. D. h. um die soziale und ästhetische Logik von Gossip zu begreifen, stütze ich mich auf das Konzept des *Chronotopos*.

Bachtin entwickelt die der Naturwissenschaft entlehnte Kategorie des *Chronotopos* anhand des Romans, um unterschiedliche Ausprägungen von Zeit und Raum etwa im Abenteuerroman oder in der antiken Biographie festzumachen und aus einer historischen Perspektive zu vergleichen. Bachtin begreift den Roman als Genre, „das [...] in seiner formalen Offenheit und Flexibilität von allen literarischen Formen die Komplexität und Dynamik der Wirklichkeit am besten erfassen kann.“ (Frank/Mahlke 2008, 205) Wie für Kant stellten für Bachtin Zeit und Raum notwendige Formen jeglicher Erkenntnis dar. Während es Kant allerdings um eine transzendente Zeit- und Raumbestimmung gehe, um die Bedingung von Erkenntnis zu begreifen, formuliere Bachtin, so Michael C. Frank und Kirsten Mahlke,

einen konstruktivistischen Ansatz, der die kulturell-historische Bedingtheit der Weltwahrnehmung, die Formen der ‚realen Wirklichkeit‘, greifbar machen soll (vgl. a.a.O., 208ff.).

Der literarische *Chronotopos* bedeutet für Bachtin die „Aneignung der realen historischen Zeit und des realen historischen Raums sowie des – in ihnen zutage tretenden – realen historischen Menschen“ (Bachtin 2008, 8). Bachtin geht davon aus, dass jede Epoche spezifische *Chronotopoi* herausbildet, die sich entsprechend im Roman ausdrücken (a.a.O., 188). Das heißt, die *Chronotopoi* geben Auskunft über die jeweiligen kulturellen Bedingungen, unter denen sich eine Gesellschaft formiert bzw. die mit einer Gesellschaft einhergeht, denn, wie Bachtin schreibt:

Angeeignet wurden immer wieder einzelne Aspekte von Zeit und Raum, die auf der jeweiligen geschichtlichen Entwicklungsstufe der Menschheit zugänglich waren, und es bildeten sich gleichzeitig die entsprechenden genrebezogenen Methoden zur Widerspiegelung und künstlerischen Aufbereitung dieser angeeigneten Realitätsaspekte heraus. (a.a.O., 7)

Während Bachtin mit dem Genrebegriff den Roman als Gattung meint und eine spezifische Art von Typenbildung und Form von Handlungsmöglichkeiten in den jeweiligen Untergattungen, verweist der Genrebegriff in der Filmwissenschaft auf das als Unterhaltungskultur wahrgenommene Kino, welches anhand unterschiedlicher Kriterien (z. B. Marketingstrategien, Handlungskonstellationen, Motive, Zuschauerinnenerwartungen und -wissen, Affizierungsweisen) in verschiedene Genres wie den Western, den Gangsterfilm oder eben den Woman's Film eingeteilt wird (s. diese Arbeit, Kap. II, 60ff.). In dieser Arbeit stellt Genre eine Erfahrungsmodalität dar (s. Kapl. II.). Was für Bachtin das literarische Werk kennzeichnet, beziehe ich auf die kinematographische Inszenierung. Nach Bachtin werden Genres, so lässt sich obiges Zitat verstehen, geprägt durch spezifische Raum- und Zeitkoordinaten einer konkreten historischen Realität, die mit einem bestimmten Menschenbild einhergehen. Bachtins Ausführungen unterstützen somit meinen Ansatz, Genres als eigensinnige, historische Formen und als Teil gesellschaftlich begründeter Erfahrung zu verstehen (s. ebd.). Geht man davon aus, dass Genres durch *Chronotopoi* geprägt werden, so erlauben Genreanalysen einen Zugang zur „kulturell-historischen Bedingtheit der Weltwahrnehmung“ und damit zur Wirklichkeit.

Wie Genres sind auch *Chronotopoi* nur in ihrer Historizität und ihrer konkreten Erscheinungsform zu fassen. Auch *Chronotopoi* erneuern sich ständig und transformieren sich. Sie befinden sich in permanenter Entwicklung, trotzdem sie in ihrer Struktur stabil bleiben. Für Bachtin sind sie Teil der objektiven Formen von Kultur, intersubjektiv und

interindividuell – und keinesfalls Ausdruck „irgendeiner kollektiven Psyche“ (Bachtin 2008, FN, 168). Frank und Mahlke fassen zusammen:

Demzufolge verdankt sich die Entstehung einer jeden neuen Untergattung einer spezifischen kulturhistorischen Konstellation, die betreffende Gattung überdauert dann jedoch ihren Entstehungskontext. Das Nacheinander der Gattungsgenesen wird zum Nebeneinander der Gattungen – und das Nacheinander der realen Chronotopoi zum Nebeneinander ihrer literarischen Entsprechungen. (Frank/Mahlke 2008, 204f.)

Nach Bachtin können also unterschiedlich kulturhistorisch geprägte *Chronotopoi* fort- und nebeneinander bestehen. Folgt man diesen Ausführungen und fasst man die in Kapitel III analysierten Topoi des Makeover oder der Maskerade als chronotopische Erscheinungsformen, so erstaunt es nicht, dass diese bereits vor den 1930er und 1940er Jahren sich herausgebildeten ästhetischen Konfigurationen bis heute bestehen und Produktionen des gegenwärtigen Woman's Film durchdringen. *Chronotopoi* realisieren sich durch Genres, sind aber nicht mit diesen gleichzusetzen, so wie Genres sich durch und im Film ereignen, nicht aber als Korpi von Filmen zu verstehen sind. So ermöglichen es *Chronotopoi*, nach der Transformation genrespezifischer Erfahrungsmodalitäten zu fragen.

Mittels literarischer Analysen kristallisiert Bachtin verschiedene *Chronotopoi* heraus, die durchaus in mehreren, unterschiedlichen Romantypen zum Ausdruck kommen können. So spiele für den Abenteuerroman der *Chronotopos* des Weges bzw. der Straße als Ort zufälliger Begegnungen „verschiedenartigster Menschen“ (die nach Bachtin wiederum ein eigener *Chronotopos* auszeichnet) eine entscheidende Rolle und für die antike Biographie der *Chronotopos* der Schwelle (der unweigerlich mit jenem der Krise und des Wendepunkts verbunden ist). Der *Chronotopos* des Weges prägte jedoch ebenso die antike Biographie und den mittelalterlichen Ritterroman und die Schwelle formte zugleich den abenteuerlichen Alltagsroman. Verschiedene *Chronotopoi* zeichnen ein einzelnes Werk aus und sind teils eng miteinander verflochten. *Chronotopoi* funktionieren also dialogisch und transgenerisch. (s. Bachtin 2008, 180ff.)

Hinsichtlich des gegenwärtigen Woman's Film möchte ich betonen, dass sich verschiedene *Chronotopoi* nicht nur durch unterschiedliche Epochen, sondern auch durch unterschiedliche Filmtypen ziehen. So lässt die sich im *Modus des „Undoing Gender“* aktualisierende Erfahrungsmodalität etwa als genrespezifische Raumzeitgestaltung verstehen, die das Gericht als Bühne für Verhandlungen von Geschlechtsvorstellungen voraussetzt. Diese findet sich in LEGALLY BLONDE ebenso wie in ERIN BROCKOVICH und MISS UNDERCOVER und prägt durch die jeweilige Affektdramaturgie auf unterschiedliche Weise ein *Zuschauerinnengefühl* des *empowerment*. Und auch in EASY A ließe sich von einem

gerichtsähnlichen Prozess sprechen, der allerdings, wie erwähnt, keinen festen Austragungsort hat, sondern der sich über die gesamte diegetische Landschaft erstreckt – ähnlich wie in EMMA. Zudem findet sich die mit dem Gericht angesprochene Bühne ebenfalls in EASY A und EMMA – allerdings eher als ästhetische Ausdrucksfiguration und weniger als Sujet.

Der Dominanz – oder Greifbarkeit – entsprechend werden die verschiedenen *Chronotopoi* von Bachtin unterschiedlich stark ausgearbeitet, was als Beliebigkeit oder Strukturlosigkeit ausgelegt werden könnte.¹⁴⁹ Dem „Weg“ und dem „Schloss“ oder auch dem „idyllischen *Chronotopos*“ schenkt er vergleichsweise viel Aufmerksamkeit. Dagegen fallen seine Ausführungen zum Empfangssalon als Ort räumlicher wie zeitlicher Überschneidungen und eines besonderen Verhältnisses von Privatheit und Öffentlichkeit eher knapp aus. Doch anstatt die ungleichmäßige Gewichtung als mangelnde Konzeptualisierung zu verstehen, erscheint mir Bachtins Vorgehensweise als folgerichtig, da die Werke aufgrund des jeweiligen kulturhistorischen Kontextes (der Autorin, des Werks und der Leserin – wie ich noch ausführen werde) durch verschiedene Raumzeitverhältnisse je unterschiedlich stark geprägt sein können. Auch in meinen Analysen wird sich zeigen, dass diverse Raumzeitformationen auf unterschiedliche Weise zum Ausdruck kommen.

Der *Chronotopos* stellt also ebenso wenig wie das Genre ein festes Regelwerk dar, sondern eine dynamische Konfiguration, die den gesellschaftlichen Wandel und das damit einhergehende Menschen- bzw. Weltbild darstellt. Er fungiert als dehnbare Begriff und als Instrument, das ganz unterschiedlichen Zwecken dient. Bachtin benutzt ihn zur motivischen Beschreibung, zur Bestimmung des Sujets und auch zur Definition ästhetischer Raumzeitverhältnisse. Dabei versteht er das Konzept metaphorisch, symbolisch und konkret. Den „Weg“ betrachtet er beispielsweise als Lebensweg, als Straße und als spezifisches kulturhistorisches Raumzeitverhältnis. Der *Chronotopos* bezeichnet somit eine vielseitige – u. a. kulturtheoretische wie gestalterische – Kategorie, welche die „künstlerisch erfassten Zeit- und-Raum-Beziehungen“ im Roman als „grundlegenden wechselseitigen Zusammenhang“ beschreibt (Bachtin 2008, 7).¹⁵⁰

¹⁴⁹ Zur theoretischen Ungenauigkeit und der gleichzeitigen methodischen Produktivität von Bachtins Konzeption des *Chronotopos* s. Polouboiarinova 2000.

¹⁵⁰ Frank und Mahlke führen in ihrem Nachwort insgesamt sechs verschiedene Funktionsweisen des *Chronotopos* an, die sich teils ergänzen, teils im Widerspruch zueinander stünden. Der *Chronotopos* fungiere: 1. als „kulturtheoretische Kategorie“, welche „die epochenspezifische raumzeitliche Ordnungsstruktur der menschlichen Wahrnehmung“ beschreibe, 2. als „gattungstheoretische Kategorie“, mittels derer die verschiedenen Untergattungen des Romans zu unterscheiden seien, 3. als „erzähltheoretische Kategorie“, als sujetbildende ‚Form-Inhalt-Kategorie‘, 4. als „gestalterische Funktion“, die Zeitlichkeit räumlich konkretisiere und materialisiere und den Raum von der „Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert“, 5. als „literarische Darstellung des Menschen“, sowie 6. als „produktions- und rezeptionsästhetische Kategorie“, die neben der textuellen Ebene auch die Produktion und Rezeption der Werke erfasst (Frank/Mahlke, 205ff.). Unter den

Obwohl Bachtin die Kategorie der Raumzeit anhand von Romananalysen entwickelte, weshalb der russische Theoretiker insbesondere als Literaturwissenschaftler große Beachtung gefunden hat und mittlerweile zu den bedeutendsten des 20. Jahrhunderts zählt, stellt sie ebenso einen produktiven Ansatz für die Filmwissenschaft dar. Das Konzept eignet sich meines Erachtens vor allem dazu, das Genrekino als historische Erfahrungsform in den Blick zu bekommen, wird darin doch ‚Text‘ stets in Verbindung mit seinem ‚Kontext‘ gedacht. Denn, wie Vivian Sobchack mit Blick auf Bachtin schreibt:

*Text and context, the represented and the real world, ‚are indissolubly tied up with each other and find themselves in continual mutual interaction‘ in a continual process of ‚uninterrupted exchange‘ [Bachtin 1981, *The Dialogic Imagination*, 254]. Chronotopes serve as the spatiotemporal currency between two different orders of existence and discourse, between the historicity of the lived world and the literary world (here, the world of cinema). (Sobchack 1998, 150)¹⁵¹*

Versteht man Genres als durch historisch-kulturelle Raumzeitgestaltungen bestimmte Erfahrungsmodalitäten, welche nur in ihrer konkreten Aktualisierung fassbar sind, lässt sich mit der Herausarbeitung der *Chronotopoi* im gegenwärtigen Woman’s Film dessen Besonderheit verstehen und kontextualisieren. Folgt man Bachtin darin, dass der *Chronotopos* nicht nur ein Konzept zur Beschreibung spezifischer Raumzeit- und also Weltverhältnisse darstellt, sondern ebenso diese konstituiert, dann lässt sich anhand der unterschiedlichen kinematographischen Ausprägungen auf eine spezifische gesellschaftliche Wahrnehmungsorganisation schließen, mit der sich ein bestimmtes Menschenbild herausbildet.

Das Konzept des *Chronotopos* wurde insgesamt wenig rezipiert, konstatieren Frank und Mahlke in ihrem umfassenden theoriegeschichtlichen Nachwort zur Neuauflage des gleichnamigen Buches (Bachtin 2008 [1975]), das in deutscher Sprache erstmals 1986 und

zahlreichen Bestimmungen misst Bachtin der sujetbildenden und der gestalterischen Funktion die größte Bedeutung bei (s. Bachtin 2008, 187f.). Und auch in dieser Arbeit stehen diese beiden Funktionen im Vordergrund, dicht gefolgt von der Funktion als „kulturtheoretische Kategorie“ und „produktions- und rezeptionstheoretische Kategorie“.

¹⁵¹ Um die Verbindung zwischen ‚Text‘ und ‚Kontext‘ zu verdeutlichen, benutzt Sobchack in ihrem Aufsatz „Lounge Time. Postwar Crises and the Chronotope of Film Noir“ (Sobchack 1998) Bachtins Konzept des *Chronotopos*. Marc Vernet folgend, erklärt sie, dass sich der für dieses Genre bzw. diese Filme so typische Stil bis zum frühen Kino zurückführen lasse und nicht als Alleinstellungsmerkmal gelten könne. Die historische Kontextualisierung sei wenig aufschlussreich, habe sich der Zweite Weltkrieg doch auf die Ästhetik des gesamten Kinos ausgewirkt. Der Kritik, universalistisch zu schreiben, losgelöst von kulturellen wie politischen Faktoren, wirkt Sobchack in diesem Aufsatz entgegen. Bemerkenswerterweise spielt die leibliche Erfahrung darin kaum eine Rolle. Mittels der Konzeptualisierung spezifischer Topoi wie der Bar, des Nachtclubs oder der Cocktaillounge, sucht sie, die US-amerikanischen Raumzeitverhältnisse im Film wie in der Gesellschaft zu fassen. Ihr Vorgehen beschreibt Sobchack wie folgt: „I want to look at the films’ concrete and visible premises – premises that, in existing concretely and visibly in both the films and the culture, materially ground both the internal logic of the films and the external logic of the culture and allow each to be intelligible in terms of the other.“ (a.a.O., 130)

auf Russisch 1975 erschien (vgl. Frank/Mahlke 2008).¹⁵² Auch in der Forschung zum Genrekino und überhaupt in der Filmwissenschaft spielt das Raumzeit-Konzept erstaunlicherweise kaum eine Rolle.¹⁵³ Vielleicht liegt es an der im Vergleich zu Bachtins Dialogizitäts-Konzept relativ geringen Rezeption des *Chronotopos* oder an der Frage, inwiefern sich die anhand von Romanen entwickelte Kategorie auf den Film übertragen lässt, gerade auch weil sie so stark als literaturwissenschaftlicher Begriff und weniger als kulturwissenschaftliche, philosophische oder ästhetische Perspektive betrachtet wird. Obgleich der literaturwissenschaftliche Hintergrund nicht außer Acht gelassen werden kann, möchte ich eine methodische Übertragung vornehmen und das Konzept für filmtheoretische Analysen produktiv machen. Der Wahrnehmungsaspekt stellt dabei einen wichtigen Bezugspunkt dar.

Bachtin fasst den *Chronotopos* auf der künstlerischen, der ästhetischen und der sozialen Ebene, die alle miteinander verwoben sind. Für ihn existieren mindestens drei Dimensionen von *Chronotopoi*, die der Autorin, des Romans und der Leserin – übertragen auf den Film könnte man von der Produktion, dem Film und der Zuschauerin sprechen. Diese drei Dimensionen stehen in einem Austauschverhältnis zueinander, weshalb Bachtin auch die Rezeption als schöpferischen *Chronotopos* bezeichnet. Während der Roman sich die „reale Zeit“ aneignet und als „historische Wirklichkeit“ in zeitlich-künstlerischer Form („welche die räumlich-sinnlichen Erscheinungen in ihrer Bewegung und ihrem Werden darstellt“) zum Ausdruck bringe, bestimmen die raumzeitlichen Konstellationen, in denen die Leserin, respektive die Zuschauerin, sich befindet, deren Wahrnehmung (Bachtin 2008, 189ff.). Somit eignet auch dem Text eine Prozesshaftigkeit, da er sich fortwährend transformiert – je nach historisch-kultureller Rezeptionssituation. Bachtin erklärt:

¹⁵² Bislang fanden vor allem Bachtins Konzepte der Dialogizität, der Polyphonie und des Karnevals große Beachtung, seine Bücher zu Dostojewski und Rabelais sind zu literaturwissenschaftlichen Klassikern avanciert. Bekannt wurden seine Ansätze, deren ästhetischen Grundstein er in den 1920er und 1930er Jahren legte, durch Julia Kristeva, die Ende der 1960er Jahre anhand des Dialogizitätskonzepts im Zuge des Poststrukturalismus ihre Theorie der Intertextualität entwickelte und Bachtin als wichtigen wissenschaftlichen Bezugspunkt in Europa einführte.

¹⁵³ Christine Gledhill bezieht sich beispielsweise in ihren genretheoretischen Überlegungen allein auf die Dialogizität (Gledhill 2000). Und Andrea Braidt spricht vor allem über das Karnevals-Konzept Bachtins (Braidt 2008). Roberta Garrett, wiederum, erwähnt in ihrem Buch *Postmodern Chick Flicks* (2007) zwar den *Chronotopos*, jedoch ohne die Kategorie näher zu erläutern oder produktiv zu wenden. Als eines der wenigen Beispiele wäre neben Vivian Sobchacks Aufsatz „Lounge Time. Postwar Crisis and the Chronotope of Film Noir“ (Sobchack 1998) noch Michael V. Montgomerys Buch *Carnivals and Commonplaces: Bakhtin's Chronotope, Cultural Studies, and Film* (1993) und Karl Siereks Aufsatz „Chronotopenanalyse und Dialogizität“ (Sierek 1996) anzuführen. Karl Sierek sieht den filmwissenschaftlichen Nutzen des *Chronotopos* mit Blick auf Balázs, Bergson und Deleuze in einem filmanalytischen Zugang zur Erfassung der Verzeitlichung von Raum. Die für Bachtin so entscheidenden genretheoretischen, sozialen und kulturhistorischen Implikationen spielen für ihn jedoch keine Rolle.

Aus den realen Chronotopoi dieser darstellenden Welt [des Textes] gehen dann die widergespiegelten und erschaffenen Chronotopoi der im Werk (im Text) dargestellten Welt hervor. (a.a.O., 191)

Mit anderen Worten: Die realen *Chronotopoi* fließen in das Werk ein und erscheinen als ‚textuelle‘ *Chronotopoi*, die in der Wahrnehmung der Leserin, die wiederum durch spezifische Raumzeitverhältnisse geprägt wird, zum Ausdruck kommen.

Wichtig hierbei ist, dass Bachtin die drei Welten des *Chronotopos* prinzipiell trennt, sie allerdings in einem ständigen organischen Austausch, gleich einem Stoffwechselprozess, betrachtet. Er konstatiert: „Solange der Organismus lebt, verschmilzt er nicht mit dieser Umwelt, reißt man ihn jedoch von ihr los, so stirbt er.“ (a.a.O., 192) Dieser Austauschprozess stellt für Bachtin wiederum selbst ein spezifisches Raumzeitverhältnis und damit eine vierte Dimension des *Chronotopos*, die Wahrnehmung, dar. Im Anschluss daran lässt sich formulieren, dass sich der Rezeptionsprozess der Filmzuschauerin bestimmt durch 1. die reale Zeit der Produktion, 2. deren Ausprägung in der künstlerischen Gestaltung, 3. die reale Zeit der Rezeption und 4. die raumzeitliche Wahrnehmung. In Analogie dazu können auch die in Kapitel III herausgearbeiteten Dimensionen des gegenwärtigen Woman’s Film – das ‚Zeitalter des Postfeminismus‘ (die reale Zeit der Produktion und Rezeption, im Fall des gegenwärtigen Woman’s Film fallen diese beiden Dimensionen zusammen), der *Modus des „Undoing Gender“* und die darin gründende *emanzipatorische Erfahrungsmodalität* (dessen Ausprägung in der künstlerischen Gestaltung) und das *Zuschauerinnengefühl* (die raumzeitliche Wahrnehmung) – als Dimensionen einer genrespezifischen Raumzeit betrachtet werden, die sich in eben jener emanzipatorischen Affizierung des *empowerment* realisiert.

Da der *Chronotopos* neben der textlichen also auch auf die produktions- und rezeptionsästhetische Raumzeit verweist, bietet das Konzept gerade mit Blick auf die Erfahrungsmodalität des Woman’s Film einen produktiven Ansatz. Der organische Austausch zwischen den verschiedenen chronotopischen Dimensionen entspricht meinem Ansatz, die Filme mit der feministischen Theorie und der Diskussion um die Filme zu konfrontieren, sie als Massenmedium zu reflektieren und die Rezeptionsbedingungen der Zuschauerin zu berücksichtigen. Wenn man die Filme allein als ‚Text‘ untersucht, lässt sich die ästhetische Erfahrung und ihre Bedeutung nicht bestimmen.

Obgleich für Bachtin „in der Literatur die Zeit das ausschlaggebende Moment des Chronotopos ist“, beschreibt er mit dem Weg oder dem Empfangssalon auch räumliche Verhältnisse. Kappelhoffs Konzeption des *Empfindungsbilds* hebt ebenfalls auf verschiedene Zeitdimensionen ab (die diegetische Zeit des Filmbildes, die messbare, reale Zeit der Wahrnehmung, die qualitative Dauer der Rezeption) (s. diese Arbeit, Kap. II.2.), wohingegen

seine Kategorie des *Bildraums* die Entstehung eines Raums in der filmischen Wahrnehmung betont (s. diese Arbeit, Kap. III.1.). Mit beiden Konzepten bezieht er sich jedoch in erster Linie auf die ästhetische Erfahrung und weniger auf einen kulturhistorischen Kontext. In seinen Überlegungen zum *Empfindungsbild* und *Bildraum* sind die gesellschaftlichen Bedingungen raumzeitlicher Figurationen zunächst zweitrangig. Während Bachtins Ansatz eine historische Perspektivierung impliziert, da die *Chronotopoi* untrennbar von einer gesellschaftlichen Wahrnehmungsorganisation gedacht sind, sucht Kappelhoff vordergründig eine filmtheoretische Analysemethode zu entwickeln. Beide Theoretikerinnen stützen sich allerdings – ebenso wie ich – auf formalästhetische Analysen. Die Analyse der *Chronotopoi* bedingt also eine historische Kontextualisierung von ästhetischer Erfahrung – eine Perspektive, die auch für meine Arbeit entscheidend ist. So untersuche ich in diesem Kapitel, inwiefern Gossip als chronotopische Inszenierungsform den gegenwärtigen Woman's Film bestimmt und welches Menschenbild bzw. welche Subjektkonzeption, d. h. welcher Modus der Weltwahrnehmung sich mit diesem verbindet.

IV.3. „A is for awesome!“ – EASY A

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 eine Form von subjektiver Kollektivität in der ästhetischen Erfahrung 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 bestimmt die Filme eine Vielzahl von an den Kategorisierungsprozessen beteiligten Figuren.

EASY A hat ebenso wie EMMA Gossip konkret zum 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 UNDERCOVER, 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 als dieses am Ende als Siegerin in dem Film hervorgeht, sind wichtige Fragen meiner Analyse. So interessiert mich auch hier, wie sich 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 theoretische Auseinandersetzung wie in einem Lehrbuch 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 der 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, der Rolle von Realität und Fiktionalität, sowie dem Verhältnis von Massenmedien und Privatheit, und nicht zuletzt von Subjektivität und Kollektivität strukturieren, so meine These, 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 obliegt und auf welche Weise Gossip als kollektive Praxis von subjektiver Imagination ein Gefühl von Zugehörigkeit durch Teilhabe schafft. D. h. der Film zeigt auf, inwiefern Gossip eine Kommunikationspraxis darstellt, die eine Kollektivität voraussetzt, die sich in dem 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 Sozialität strukturiert und alternative

Subjektkonzepte ermöglicht. Dabei zeigt der Film auf, dass Gossip nicht unbedingt und immer ein widerständiges Potential inhärent ist, 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 (s. diese Arbeit, Kap. IV.1. und Kap. IV.4.3.). Inwiefern 1. die entlang des *kinematographischen Modus des Gossip* sich entfaltende Affektdramaturgie von EASY A zu fassen ist und 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, werde ich im Folgenden näher untersuchen.

IV.3.1. Unsichtbare Omnipräsenz

EASY A ist angelehnt an den Roman *The Scarlet Letter (Der scharlachrote Buchstabe)* von Nathaniel Hawthorne aus dem Jahr 1850. Der Film 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 eines Community Colleges 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‘. Der Ruhm transformiert sich zum Rufmord.

Dieser Wandel geht mit einer Veränderung der kinematographischen Perspektivierung einher. Während der Film zunächst eine *Bildraum* inszeniert, der sich als objektive Subjektivität (es ist objektiv eine subjektive Sicht) definieren lässt, schlägt dieser im Laufe

der Handlung um in eine subjektive Objektivität (aus subjektiver Sicht ist es objektiv). Diese sich transformierende Perspektive ist wiederum aufgespannt zwischen ästhetischen Figurationen, die ich vor dem Hintergrund der Diskussion Bachtins als chronotopische Inszenierungsformen von Gossip begreife: als „unsichtbare Omnipräsenz“, „kollektive Interaktion“ und „fabelhafte Subjektivität“. Mit anderen Worten: Im Laufe der Handlung wandelt sich das innerdiegetische Bild der Protagonistin von der ‚Heiligen‘ zur ‚Hure‘. Interessanterweise, so meine These, verändert sich allerdings nicht das Verhältnis der Zuschauerin zu ihr, wenngleich sich mit dem Fortgang des Films auch die ästhetische Perspektivierung transformiert. Die Zuschauerin ist nämlich von Anfang an auf Olives Seite, d. h. sie teilt sich gewissermaßen die Perspektive mit ihr, selbst wenn sie zugleich *auf* sie blickt. Dies lässt sich anhand der chronotopischen Konstellationen erläutern, die ich – nicht nur angelehnt an die Ausführungen zu Gossip, sondern ebenso 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, U.S.-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 mehrdeutig. 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 werden¹⁵⁴, noch aufgrund der expliziten Körperlichkeit der Kamera als eine allgemeingültige,

¹⁵⁴ Zumindest funktioniert dies nicht im Sinne Edward Branigans, d. h. als zusammenführende Montage eines Blickobjekts, eines Blicks und einer Blickenden (vgl. Branigan 2007 [1984]).

objektive Sicht.¹⁵⁵ 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, bleibt das ‚Ich‘, wie die *voice over* hervorhebt, unsichtbar. Dies wird in der Inszenierung hervorgehoben, indem wir als Zuschauerin dessen 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, s. diese Arbeit, 51). 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 Menschengruppchen. Vorbei an herumstehenden Schülerinnen und Schülern fährt die Kamera auf eine Teenagerin zu, die, umgeben von einem Mädchenschwarm, ähnlich eines Hofstaats, 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 zu Boden stürzt mit all ihren Unterlagen. In diesem Moment verkündet die *voice over*, die gesamte Wahrheit zu erzählen, „starting now“. In dem Zusammenprall der beiden Schülerinnen kollidiert die für das Gerücht typische Spannung zwischen Omnipräsens 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 als kinematographische Ausdrucksfiguration der Hauptfigur, Olive Pendaghast.

Doch kurz nach dem Zusammenstoß, der gleichermaßen die Protagonistin wie die Zuschauerin 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

¹⁵⁵ Von einer freien indirekten Rede zu sprechen, wie etwa bei EMMA (s. diese Arbeit, Kap. IV.4.1.), 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).

wird die etablierte Perspektive als die einer fassbaren Ich-Erzählerin definiert und als Rückblick einer Teenagerin – ob als objektiv-subjektive oder subjektiv-objektive Wirklichkeit wird im Laufe des Films immer weniger unterscheidbar.

IV.3.2. 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 objektiv-subjektiven und einer subjektiv-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 objektiv-subjektive Sprechinstanz unsichtbar und doch allgegenwärtig.

Um aus dieser Anonymität hervorzutreten und jemand zu sein (*to be somebody*¹⁵⁶), bringt sich Olive – mehr oder weniger 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 – und gleichermaßen konstituierende – 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 Stimmung des Films. Plötzlich hört die Freundin konzentriert zu. Durch die unablässige Wiederholung, erst durch Olive,

¹⁵⁶ 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 Niedergang einhergeht. Allerdings bezieht sich dies in EASY A nicht auf die von Robert Warshow mit der Analyse des Gangster Films angesprochene Klassengesellschaft (s. diese Arbeit, 139), sondern auf eine oppressive Geschlechterlogik.

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 Zeugin der Entstehung eines kollektiven Bezugspunktes, der nachweislich keine faktische Basis hat, sondern den Ursprung eines Gerüchts bezeichnet. Eine Verbundenheit zwischen den Freundinnen – und der Zuschauerin als Mitwissende – entsteht. 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 um vor allem um die Interaktion der am Gossip Beteiligten. Das Gerücht entwickelt sich wider 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 sich in diesem Moment konstituierenden ‚Übrigen‘, den ‚Anderen‘ abgrenzt. Der Ort, die Mädchentoilette, und die Naheinstellung der Freundinnen verstärken die Grenzziehung zwischen einem ‚Dinnen‘ 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 Spacks 1982, 29f.; Siegel 2006, 74; s. diese Arbeit, Kap. IV.1.). 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 Grenzziehung 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 kommuniziert 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* formiert sich so zu einer dem Gerücht wesentlichen Charakteristika: die sich aufgrund kollektiver Interaktionen konstituierende unsichtbare Omnipräsenz. 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 chronotopische Figuration der grundlegenden perspektivischen Beschaffenheit von Gossip.

Durch Gossip vollzieht sich eine permanente Bewegung von der ersten zur dritten Person. Die erzählende Person wird selbst zum Inhalt, der Inhalt ist immer auch die erzählende Person. 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 usw. 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 mit der Welt in Beziehung zu setzen, die sowohl subjektiv als auch kollektiv grundiert ist. 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.¹⁵⁷ 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, worüber sich die Gemeinschaft strukturiert bzw. das Kollektiv formiert, das zuvor noch eine anonyme Masse darstellte.

Während Kay Kirchmann erklärt, dass Gerüchte im Unterschied zur Nachricht keine Urheberin haben oder diese sich nicht mehr bestimmen lassen 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 und 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

¹⁵⁷ 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.

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).

Wie Emmas Highbury stellt auch Olives Community College 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*¹⁵⁸. 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.

IV.3.3. Fabelhafte Subjektivität

Neben der rasend schnell sich verbreitenden Omnipräsenz und der einzelne Subjekte übersteigenden kollektiven Eigendynamik von Gossip 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 oder herself.“ (Siegel 2013, 43) Es geht um individuelle Teilhabe sowie um die subjektiv-kollektive Möglichkeit der Interpretation, die sich auch als

¹⁵⁸ 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 abgestecktem geo-politischen 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. (Anderson 2006 [1983])

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*, zu imaginieren. Gossip realisiert sich hier als Hörensagen in der Bilder-Produktion in der ästhetischen Erfahrung. Die Szene etabliert einen Modus des Imaginierens, das sich nicht an Fakten orientiert, sondern an Gehörtem. Dadurch konstituiert sich eine objektiv-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 (im doppelten Wortsinn) weitergeben. Das Hörensagen und das Sehenzeigen synchronisieren sich im Film (s. diese Arbeit, 164).

Die Szene verdeutlicht, inwiefern es weniger um Neuigkeiten geht, sondern 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.’ (a.a.O., 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 Aussagen 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 überschaubaren, zur Außenwelt abgegrenzten 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 dem Community College verbunden ist, also Teil der Gerüchteproduktion bildet.¹⁵⁹

Außerdem wird Gossip durch EASY A in seiner Möglichkeit des Selbstenwurfs präsentiert. Auf der narrativen Ebene wird er als Mittel ausgestellt, „um über sich selbst zu reflektieren, um Erstaunen und Unsicherheit zum Ausdruck zu bringen [...]“, 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

¹⁵⁹ Doch auch die Familienszenen formieren sich entlang eines Prinzips von Inklusion und Exklusion und reflektieren auf ironische Weise den oben beschriebenen Mechanismus von Sprechakten und Interaktion. Beispielsweise wird der um einige Jahre jüngere Bruder durch eine einfache Frage als Adoptivsohn markiert („Where do you come from?“). Zudem wird er von der auf Sprachwitz basierenden Familienkommunikation ausgeschlossen, indem er die mit Erbsen buchstabierten Wörter nicht lesen darf oder Beleidigungen als interne Wortschöpfungen nur angedeutet bzw. gegrünzt werden.

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.

IV.3.4. Das Gefühl von Zugehörigkeit durch Teilhabe

Was Lauren Berlant hinsichtlich von Weiblichkeit und der 'Woman's Culture' als apolitisch interpretiert und als eine Form der Verallgemeinerung kritisiert, die die Erfahrung einzelner Subjekte absorbiere (Berlant 2008; s. diese Arbeit, 90ff.), wird in *EASY A* als notwendige Bedingung von Subjektivität reflektiert: das *Gefühl* von Zugehörigkeit. Dieses wird als elementare Bezugsmöglichkeit durch den Film hinsichtlich 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, sondern auf die Konventionen. Oder, um noch mal 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. (s. diese Arbeit, Kap. III.4.1., 143; 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 aufnehmen 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 konstituiert, 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 vollziehende 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 und offenzulegen. 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 meines Erachtens allerdings die wirklichkeitsstiftende Dimension von Sprechakten sowie von Bildern und Vorstellungen.

IV.3.5. Die chronotopische Inszenierung des Sprechakts

Der Sprechakt wird in EASY A ähnlich wie in MISS UNDERCOVER als theoretische Anschauung problematisiert. Während sich das Gerücht des Geschlechtsverkehrs auf der Mädchentoilette noch wie von alleine konstituiert, 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, d. h. der Film 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 Gerüchteproduktion bzw. gerüchteproduzierenden Gemeinschaft – Teilhabenden. Auch in dieser Szene wird deutlich: Es geht nicht um das tatsächliche Bezeugen des Geschlechtsakts, sondern um das Dabei-Gewesensein und um den subjektiven Imaginationraum.

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 durchaus als Gossip zu bezeichnen sind, 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.¹⁶⁰

¹⁶⁰ 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 (s. Wittig 1992 [1976]; s. auch III.3.5.).

Im gegenwärtigen *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.

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 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 Männer 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 des Sujets, des Motivs, als auch der Ästhetik in den herausgearbeiteten chronotopische 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.

IV.3.6. *Gossip Images*

In dem letzten Kapitel des Films, „Not with a fizzle but with a bang“, findet nochmals ein grundlegender Perspektivwechsel statt. Denn die bislang sich über die visuellen Einschnitte

der Kapitelankündigungen und die auditiven Kommentare ein außerfilmisches Publikum adressierende Ansprache Olives wird nun 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 mehr und mehr die gesamte Diegese einnehmenden Gossip hat der Sprechakt in der Dauer der Filmrezeption in seiner kinematographischen Gestaltung 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, sondern vor allem um die kollektive Interaktion, so ist die Frage nach dem möglichen Wahrheitsgehalt des Gerüchts als diese Kommunikationspraxis vorantreibende Kraft, 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 (inkl. 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 des Community Colleges, das sich über diese eben erst zur Gemeinschaft entwickeln konnte. Rückblickend entpuppt sich der gesamte Film als ein Webcast, der ebenso dem innerdiegetischen 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 schallende 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 zuvor die sich 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 meines Erachtens 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 substantiation 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. (a.a.O., 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 meines Erachtens 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 subjektiv-objektive Perspektive 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 entgegenstellt – vielleicht in einem Sinne, wie ihn Patricia Mellencamp schätzen würde. Denn mit Blick auf Mellencamp 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)¹⁶¹

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 chronotopische Erscheinungsform, die sich in der Inszenierung gründenden Wahrnehmungsweise aktualisiert, so kann man den gegenwärtigen Woman’s Film im Anschluss an Siegel selbst als Gossip, d. h. *gossip of images* (a.a.O., 30ff.), als „*a mode of image circulation*“ (a.a.O., 9) verstehen, durch den neue Bilder entstehen und eine bestimmte Form von Denken.¹⁶²

IV.4. „A match well made, a job well done.“ – EMMA

Im Folgenden möchte ich Gossip also als analytischen Zugang an einem weiteren Film anwenden und seine Implikationen verdeutlichen und schärfen. Zudem möchte ich zeigen, inwiefern die sich im *kinematographische Modus des Gossip* gründende Erfahrungsmodalität ganz unterschiedliche Affektdramaturgien hervorbringen kann und wie sich entsprechend das

¹⁶¹ Zur Kritik von Massenmedien und Gossip vgl. Mellencamp 1992, 154ff.

¹⁶² Mit Blick auf die queere Filmkultur schreibt Siegel, dass Gossip funktioniert „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 2010, 8)

Zuschauerinnengefühl 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 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 chronotopischen Inszenierungen auch diesen Film bestimmen. Dabei gilt es mir zudem, das sich durch die Affektdramaturgie konstituierende *Zuschauerinnengefühl* hinsichtlich der subjektiven Kollektivität zu reflektieren. Im Folgenden werde ich dazu die Inszenierung der freien indirekten Rede, die Figuration einer Gemeinschaft durch die Protagonistin und Tanz als soziales Ordnungsprinzip analysieren.

IV.4.1. Die chronotopische 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 subjektiv-objektive Perspektive (aus subjektiver Sicht ist es objektiv, s. diese Arbeit, IV.3.2.; dies wird wiederum als objektiv-subjektiv dargestellt bzw. genau diese Dimensionen fallen immer wieder zusammen und lassen sich nicht letztgültig auseinanderdividieren): EMMA beginnt mit einem schweifenden Blick ins Weltall, in einen schwarzen Raum mit weißen Pünktchen gleich Sternen durchsetzt, in dem sich eine Erdkugel rasend drehend, tanzend, 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.“¹⁶³

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 (objektiv-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* (s. diese Arbeit FN 155, 176) – mit dem literaturwissenschaftlichen Begriff der freien indirekten Rede gefasst werden kann.

Pier Paolo Pasolini hat dieses Konzept für den Film adaptiert (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:

¹⁶³ Der Verweis auf die Vergangenheit als eine in der Ferne liegende Zeit sowie die kindliche Darstellung der Erdkugel evozieren eine ironische Distanz zu den Bildern. Welche Funktion diese Art von Distanzierung hat, werde ich im Laufe der Analyse insbesondere hinsichtlich des Verhältnisses von Hauptfigur und Gemeinschaft diskutieren. Casey Finch und Peter Bowen weisen darauf hin, dass der Ironie, die Jane Austen nicht zwangsläufig eine kritische Dimension innewohnt, wie gemeinhin angemerkt (Finch/Bowen 1990, 6).

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 ausführen werde. Nichtdestoweniger bleibt die subjektive Objektivität bzw. die objektive Subjektivität 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, 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 entfernt¹⁶⁴: Links sind die frisch vermählten Westons und die brabbelnde Ms. Bates, eine alte Freundin, zu sehen, rechts Mr. Woodhouse, der Vater, und Mr. Elton, der Pfarrer. Während anstandsgemäße Glückwünsche und doppeldeutige Lobeshymnen ausgesprochen werden¹⁶⁵, 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. Der Anfang 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 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

¹⁶⁴ Anders als wenn der Vorhang sich öffnet (sei es im Theater oder im Kinosaal) und der Blick des Publikum in das Geschehen hineingezogen wird, zeigt sich in EMMA die Handlung der Zuschauerin durch die zurückfahrende Kamera in einer distanzierenden Bewegung.

¹⁶⁵ „Well done“, lobt Mr. Elton Emma. Dieses Lob kann sowohl auf die Anfertigung der Erdkugel als auch auf die erfolgreiche Verkopplung 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.

wird das für den *kinematographischen Modus des Gossip* typische Merkmal subjektiver Objektivität bereits in der ersten Sequenz eingeführt.

IV.4.2. Emma als kinematographische Figuration einer Gemeinschaft

In EMMA wird pausenlos geredet, geflüstert über Anwesende, getratscht über Abwesende, in Zweier-, Dreier- oder anderen Kleingruppenkonstellationen. 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‘ (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 *auf* Emma und *mit* 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 subjektiv-objektiver und objektiv-subjektiver 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 (nicht zu verwechseln 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 die sich in EMMA als Erfahrungsmodalität vollziehende kollektive

Subjektivität auf eine allgemeinere Dimension ab, die sich als subjektive Perspektive realisiert.

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 (s. diese Arbeit, 180f.) 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 sich wünscht. Als sie nämlich Mr. Elton, den Pfarrer, einlädt, um ihn mit Harriet Smith, einer Bekannten und Tochter unbekannter Eltern, 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 eine eindeutige Abfuhr auf dem Heimweg in der Kutsche 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 Charakter¹⁶⁶, sondern als Mittlerin, die dazu dient, Ereignisse, Orte und Personen

¹⁶⁶ Obgleich ich mich ausdrücklich von einer Psychologisierung der Figuren und ihrer Handlungen distanzieren, 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-

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

IV.4.3. Sprechen, Schwafeln, Schweigen

Mit der Inszenierung der Protagonistin realisiert sich eine die gesamten Einwohnerinnen Highburys umfassende Kommunikationspraxis. Während es in den Analysen von MISS UNDERCOVER 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. Vor dieser Annahme 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

Geschichte einer – psychologisch sich ‚stabilisierenden‘ – Teenagerin beschreiben. Dies entspräche allerdings nicht dem Fokus meiner Arbeit.

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 (vgl. diese Arbeit, 105f.) – 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 dazu gehören. 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 ausgeschlossen 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 harmonische Paar empfunden, da sie von der ersten Begegnung an ein witziges und auch intimes Gespräch vereint. Sie spekulieren gemeinsam über mögliche Paarkonstellationen, wengleich 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.

IV.4.4. 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 chronotopische 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, eine allumfassende Gegenwart hervor, 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 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 Zukunftsgerichtetheit 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 *Empfindungsbild* 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. (a.a.O, 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.

IV.4.5. 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 kollektive Subjektivität bezeichne und die im Laufe des Films, d. h. durch die Affektdramaturgie die Haltung der Zuschauerin zum Film transformiert. Anders als bei den in Kapitel III 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. Die subjektiv-objektive Perspektive wandelt sich – gewissermaßen aus der Sicht der Protagonistin, die wir zugleich auch selbst einnehmen – zur objektiv-subjektiven Perspektive. 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 Liebeshandel 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 als 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-Öffentlichem mit dem Privaten und sogar höchst Privatem, 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 historischen 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.

Im Folgenden möchte ich diese mittels der Hauptfigur inszenierte Transformation perspektivischer Spannung zwischen Beobachtung und Partizipation anhand des Wendepunkts der Handlung, des mittleren Teils (0:44:14-1:02:35), um den Auftritt Churchills, verdeutlichen. In der ersten Szene wird die den gesamten Film strukturierende Spannung 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, etabliert. 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.¹⁶⁷ Während die erste Hälfte des Films die Vorurteile und Spekulationen von Emma zum Gegenstand macht und eine Zuschauerinnenposition des kritischen Beobachtens bzw. Beurteilens der Urteile entwirft, partizipieren wir im zweiten Teil selbst an den Ein- und Zuordnungsprozessen. 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 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. Mit Bachtins *Chronotopoi* ließe sich die Raumzeit des ersten Teils als Erfahrung ereignisloser, zyklischer Alltagszeit bar jeglichen Fortschritts bezeichnen, womit die anschließende ereignisreiche, energiegeladene Zeit kontrastiert.¹⁶⁸

Nach der großen Enttäuschung, da sich keine Liebesbeziehung zwischen Harriet und Mr. Elton entspinnt, was für die Zuschauerin von vornherein als ausgeschlossen, zumindest

¹⁶⁷ Dies meint nicht, dass Emma doch als psychologischer Charakter fungiert (s. auch diese Arbeit, FN 166, 197).

¹⁶⁸ Bachtin beschreibt den Chronotopos eines Provinzstädtchens als zyklische Alltagszeit: „Hier gibt es keine Ereignisse, sondern nur sich wiederholende ‚Begebenheiten‘. Die Zeit kennt hier keinen fortschreitenden historischen Verlauf, sie bewegt sich in kleinen Kreisen: in einem Tageskreis, einem Wochen-, einem Monatskreis, einem Kreis des ganzen Lebens. Der Tag ist nie ein Tag, das Jahr nie ein Jahr, das Leben nie ein Leben.“ In dieser Zeit gebe es nie wirkliche Begegnungen noch Abschiede. Allerdings fungiere sie nie als Hauptzeit, sondern nur als Nebenzeit, die mit anderen, nichtzyklischen Zeitreihen verwoben werde. Sie sei eine Zeit, „die häufig als kontrastierender Hintergrund der ereignisreichen und energiegeladenen Zeitreihen dient.“ (Bachtin 2008 [1975], 185f.)

unwahrscheinlich erscheint, trösten sich die Freundinnen mit den Welpen im Stall. In den darauf folgenden 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)¹⁶⁹

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.¹⁷⁰

Im Anschluss an das in EASY A analysierte *Zuschauerinnengefühl* der subjektiven Kollektivität, 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 im Gegensatz zu jener in Kapitel III fassbaren individuellen Subjektivität in einer Form von Kollektivität entlädt, die man als kollektive Subjektivität bezeichnen kann. Durch die Transformation von einer subjektiv-objektiven zu einer objektiv-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).

¹⁶⁹ 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)

¹⁷⁰ 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 reconciliation of self to society.“ (Finch/Bowen 1990, 13)

IV.4.6. 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, andererseits 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. (a.a.O., 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 gemäßregelt 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 hinaus wächst 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 als gegeben und damit unveränderbar in dem Roman präsentiert.

Für Finch und Bowen fungiert Gossip in der literarischen Version von *Emma* als 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 meines Erachtens *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 weibliche 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 Gesellschaftstheater 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 objektiv-subjektive zu einer subjektiv-objektiven Perspektive wandelt, so transformiert sich jene Mr. Knightleys von einer subjektiv-objektiven zu einer objektiv-subjektiven.

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 herrschende 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.

IV.5. 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 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 III gezeigt, werden keine Positionierungen im Sinne von „Das ist feministisch.“, „Das ist anti-feministisch.“ evoziert, sondern vielmehr „Das ist (doch) rein subjektiv.“, „Das ist subjektiv-objektiv.“ 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 UNDEROCVER geht es in EASY A und EMMA vor allem um die Kommunikationspraxis und um die Urteilenden und weniger um das Objekt des Urteils, auf das sich die Urteilenden beziehen. Außerdem wurden in Kapitel III 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 Vordergrund 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 geschlossenen 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 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 auch der Film, dass ‚die Frau‘ immer nur als Repräsentation repräsentierbar ist (vgl. de Lauretis, 1987, 20; s. auch diese Arbeit, 107). Insofern entfaltet sich ebenso mit EASY A ein *kinematographischer Modus des „Undoing Gender“*, doch meines Erachtens dominiert der *kinematographische Modus des Gossip*.¹⁷¹

¹⁷¹ 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). Meines Erachtens lassen sich die beiden Verfilmungen als feministische Manifeste beschreiben, die ein für alle Mal dem ‚männlichen Blick‘ das Aus erklären. Zudem entfaltet sich auch in diesen eine widersprüchliche Mehrdeutigkeit, wie ich sie in Kapitel III herausgearbeitet habe. So wird die Ehe am Schluss des zweiten Films als romantische Zweisamkeit ebenso wie als schmerzhaftes 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 UNDERCOVER 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 III herausgearbeitet, sondern entsprechend der Perspektivverschiebung der Hauptfigur, die zugleich jene des gesamten Films darstellt, gestaltet sich das *Zuschauerinnengefühl*. Aus diesem Grund realisiert sich die von mir bezeichnete Erfahrungsmodalität des Zugehörigkeitsgefühls gewissermaßen auch auf seiten des Filmpublikums. 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 objektiv-subjektive Perspektive ur-teilen und die subjektiv-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 formieren sich im *Modus des Gossip*, der immer schon eine Kollektivität voraussetzt, zu einer kollektiven Subjektivität (welche die beschriebene Erfahrungsmodalität bestimmt), die sich wiederum, so das Ergebnis meiner Analyse, in einem *Zuschauerinnengefühl* der subjektiven Kollektivität realisiert. D. h. Kollektivität wird als subjektive Kategorie 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 UNDERCOVER 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 affiniert. 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.

Meines Erachtens arbeiten die beiden Filme 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 (objektive) Subjektivität als genuine Weltwahrnehmung erfahrbar wird, zeigen die Filme auf, inwiefern Identitäten imaginär und nichtsdestoweniger real sind. Durch Gossip als *kinematographischer 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 mag. Während sich *LEGALLY BLONDE*, *ERIN BROCKOVICH* und *MISS UNDERCOVER* 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?“

V. Fazit

Blondinen in Highheels, Brünetten in Minirock, Gekreische und Gekicher. Warum gucken Frauen Chick Flicks? Dies war die Ausgangsfrage meiner Arbeit. Denn Filme wie LEGALLY BLONDE (USA 2001) oder MISS UNDERCOVER (USA 2000) wirken auf den ersten Blick alles andere als ‚frauenfreundlich‘, geschweige denn feministisch, sind sie doch durchdrungen von stereotypen Geschlechterbildern. Warum Frauen dennoch Freude an diesen Massenproduktionen finden, wird unterschiedlich diskutiert. In der Regel wird den Zuschauerinnen ein falsches Bewusstsein unterstellt und das Kino als Manipulationsmaschinerie betrachtet. Eher selten wird die Schaulust des Publikums anerkannt und noch weniger hinsichtlich der ästhetischen Erfahrung erforscht. Insbesondere Chick Flicks werden sowohl aus feministischer Sicht als auch allgemein als bloße Unterhaltung abgetan, d. h. entweder als gefährlichen Rückschritt oder gar als irrelevant betrachtet.

Doch was sind Chick Flicks überhaupt? Diese Frage schloss sich unmittelbar an die Ausgangsfrage an. Warum Frauen Chick Flicks sehen, ist nicht zu beantworten ohne die Diskussion, was man unter Chick Flicks eigentlich versteht. Aufgrund der Menge verschiedener Filmen und Serien, die seit Beginn der 1990er Jahre unter dem Begriff Chick Flicks versammelt werden, wurde schnell deutlich, dass dies nicht so leicht zu klären ist. Denn einerseits scheinen sich die Produktionen offensichtlich zu ähneln (in der Portraiture der weißen Karrierefrau, in der Inszenierung herausgestellter Weiblichkeit und in den massenmedialen Produktionszusammenhängen Hollywoods) und andererseits stark voneinander zu unterscheiden und gänzlich unterschiedlichen Genres anzugehören (LEGALLY BLONDE dem Teeniefilm oder dem Chick Flick, ERIN BROCKOVICH (USA 2000) dem Sozialdrama und EMMA (UK/USA 1996) der Literaturverfilmung).

Durch eine genretheoretische Perspektivierung habe ich in der Arbeit gezeigt, auf welche Weise die Filme sowohl mit Blick auf ihre Gemeinsamkeiten als auch hinsichtlich ihrer Unterschiedlichkeit analysiert und nichtsdestoweniger als ein Genre zusammengefasst werden können – das sich in eben diesem Moment dadurch erst konstituiert. So stellt der gegenwärtige Woman's Film sowohl Forschungsperspektive als auch -gegenstand dieser Arbeit dar.

Wenn der gegenwärtige Woman's Film also nicht nur ein Forschungsobjekt, sondern auch eine Forschungsperspektive darstellt, so ermöglicht es meine Arbeit, weitere Filme unter den herausgearbeiteten Gesichtspunkten zu untersuchen, z. B. Filme, 1. denen eine weibliche Zuschauerinnenschaft unterstellt wird, 2. deren Hauptfigur als jener eingangs skizzierte

Figurentypus erscheint, 3. die sich um Gossip drehen, 4. mit denen sich eine Filmerfahrung des *empowerment* verknüpft oder 5. die einen Bezugspunkt von Debatten um Postfeminismus und Populärkultur darstellen. Die analysierten feministischen Topoi und Paradigmen sowie die herausgearbeiteten chronotopischen Inszenierungsformen und *Leinwand-Typen* ließen sich auf zahlreiche weitere Filme beziehen, die somit unter dem Genre des gegenwärtigen Woman's Film versammelt werden könnten.

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.

Der gegenwärtige Woman's Film und die feministische Filmtheorie

In der Auseinandersetzung mit der Forschung zum klassischen Woman's Film der 1930er und 1940er Jahre hat sich gezeigt, dass die Ansätze der 1970er und 1980er Jahre mit einer ähnlichen Problematik konfrontiert waren wie diese Arbeit und sich an ähnlichen Fragen abarbeiteten. So bestimmte, wie ich in Kapitel I gezeigt habe, auch das damalige Erkenntnisinteresse die Frage, wie denn angesichts der Heterogenität des sogenannten Woman's Film von eben einem solchen zu sprechen ist. In der Auseinandersetzung mit der feministischen Filmtheorie, die sich zu dem damaligen Zeitpunkt zu formieren begann, wurde deutlich, dass der einzige, alle Produktionen zu einem Genre vereinende Faktor die Zuschauerin ist, genauer: die *Reflexion* der Zuschauerin. 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 retrospektiv, über die *Analyse* der Schaulust und der Repräsentationsbedingungen von Frauen im Kino. Der klassische Woman's Film bestimmt sich somit weniger über die Ästhetik, die Narration oder die Ikonographie, sondern durch die verschiedenen Ansätze der

Theoretikerinnen und Kritikerinnen. Das die Filme verbindende Element ist in diesem Sinne nicht so sehr eine spezifische Darstellungsweise – obgleich bestimmte Inszenierungs- und Erfahrungsmodi nicht zuletzt angesichts des Melodramas von der feministischen Filmtheorie herausgearbeitet wurden –, sondern die *Frage* nach der Rolle und Bedeutung der Zuschauerin sowie nach der Verortung der Filmerfahrung. Der klassische Woman's Film zeichnet sich also über die *diskursive* Zuschauerin aus, welche über die Theorien zum Woman's Film mitkonstruiert wurde. Aus dieser Perspektive ist dieses Genre vielmehr als Effekt feministischer Theoriebildung zu sehen – und weniger als Produkt einer Konsumentinnenkultur.

Vor dem Hintergrund der Forschung zum klassischen Woman's Film stellte sich die Frage, wie sich das Verhältnis von Theorie und Film bzw. Genre angesichts von Chick Flicks bestimmen lässt, stellen diese doch offensichtlich ebenso einen entscheidenden Bezugspunkt feministischer Debatten dar. So mag es sich anbieten, anhand der gegenwärtigen Forschung, welche sich – im Gegensatz zum klassischen Woman's Film – zeitgleich mit den Chick Flicks entwickelt hat, zu rekonstruieren, auf welche Weise diese jenes Genre im Grunde erst hervorbringt. Allerdings wurde bei näherer Betrachtung klar, dass der Weg ein anderer sein muss. Denn sowohl die Filme selbst als auch die Auseinandersetzung um Postfeminismus und Populärkultur, die kaum unterscheidet zwischen Postfeminismus als Forschungsgegenstand oder -perspektive, legen nahe, dass Theorie und Film eng miteinander verflochten sind, da die feministische Theorie Eingang gefunden hat in gegenwärtige Medienproduktionen. Feministische Paradigmen wie der männliche Blick auf ein weibliches Objekt oder Weiblichkeit als Maskerade sind nämlich Teil der audiovisuellen Inszenierungen geworden. Deshalb habe ich die Filme selbst zum Ausgangspunkt meiner genretheoretischen Reflexionen gemacht.

Meine Arbeit zielte ab auf die *filmische Gestaltung* ästhetischer Erfahrung und nicht auf ein zu erfassendes bzw. zu befragendes Zuschauerinnensubjekt. Mit der herausgearbeiteten Erfahrungsdimension ist nicht das individuelle Erleben einer jeden Zuschauerin angesprochen, sondern jener von Vivian Sobchack theoretisierte intersubjektive Kommunikationsprozess, welcher dem Film bzw. der Filmrezeption eingeschrieben ist. Sobchacks Erfahrungskonzept stellte in der Arbeit allerdings *keine* Methode dar, mittels derer ich die einzelnen Filme analysiert habe. Ihr Ansatz diene dieser Arbeit weder als Analyseinstrument noch als Zugang, um die Rezeption einer jeden einzelnen Zuschauerin statistisch zu erfassen. Mit den phänomenologischen Ausführungen zur Filmerfahrung habe ich lediglich die medientheoretischen Prämissen meiner Überlegungen zum gegenwärtigen

Woman's Film dargelegt. Der Fokus meiner Arbeit lag auf den formalästhetisch nachvollziehbaren Rezeptionsprozessen filmischer Ausdrucksformen. In den Analysen galt es dabei nicht, die genretheoretische Bedeutung von Geschlechterdifferenzierungen letztgültig zu bestimmen, sondern eine spezifische Erfahrungsdimension offenzulegen. Mit der Arbeit habe ich eine ästhetische Perspektive entwickelt, welche die Reflexion und Interpretation historischer, sozialer und kultureller Bedeutungszuschreibungen auf Repräsentations- und Erfahrungsebene ermöglicht. Diese beiden Ebenen lassen sich für mich nicht voneinander trennen. Aufgrund der methodischen und theoretischen Perspektivierung habe ich meinen Forschungsgegenstand bzw. meinen genreanalytischen Ansatz als gegenwärtigen Woman's Film bezeichnet.

Im Zentrum der Untersuchung standen also nicht die aktuellen Debatten um Film und Feminismus, sondern die formale Analyse der ästhetischen Erfahrung, die sich mit der Inszenierung in der Dauer der Rezeption entfaltet. Diese Herangehensweise findet sich durch die Ergebnisse der Arbeit bestätigt. Denn es wurde nicht nur deutlich, dass sich die feministischen Diskurse sowohl *anhand* von Chick Flicks entwickeln als auch *in* ihnen und vor allem – wie die Analysen gezeigt haben – *durch* diese selbst. Anders als beim klassischen Woman's Film sind Theorie und Praxis angesichts des gegenwärtigen Woman's Film nicht mehr voneinander zu unterscheiden. Darüber hinaus galt es mir, 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 1. analysiert habe, wie bestimmte Paradigmen die ästhetische Erfahrung der Zuschauerin strukturieren und 2. in welchem Verhältnis die Filme selbst zu bestehenden Diskursen stehen.

Dabei 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.

Während sich der klassische Woman's Film *über* den Diskurs um die Zuschauerin und weibliche Subjektivität zu einem Genre formierte, bildet der Diskurs nun den *Gegenstand* des gegenwärtigen Woman's Film. Allerdings handeln die Filme nicht nur von Theorie, sie machen, so hat sich gezeigt, 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.

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 (Tasker/Negra 2005, 107; Gill 2007a, 162) 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 III 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 in der bloßen 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.

Der gegenwärtigen Woman's Film als Genre

In Kapitel II habe ich herausgearbeitet, inwiefern Genres selbst Kategorisierungs- und Differenzierungssysteme darstellen und Teil gesellschaftlicher Zuschreibungsprozesse und Bedeutungskonstruktionen sind. Begreift man Genre nicht als bloße Spiegelung bestehender oder sich wandelnder gesellschaftlicher Vorstellungen (etwa von ‚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 stellt er diese – als und in der Theoretisierung – zugleich selber dar. 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 um *gender*, und um *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 sucht und die Schaulust ergründen will.

Mit der Konzeption des gegenwärtigen Woman's Film als Genre habe ich einen Ansatz erarbeitet, 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 und habe entsprechend versucht, eine ‚weibliche Erfahrung‘ greifbar zu machen. Dabei wurde deutlich, dass diese nicht so leicht zu bestimmen ist. Nicht nur stellte sich 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 noch 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.

Von der ästhetischen Erfahrung der Filme ausgehend, habe ich versucht, erst einmal abseits einer feministischen Bestimmung Chick Flicks als Phänomen zu verstehen. Anhand der fünf Filme LEGALLY BLONDE (USA 2001), ERIN BROCKOVICH (USA 2000), MISS UNDERCOVER (USA 2000), EMMA (USA 1996) und EASY A (USA 2010) galt es, die vielerorts konstatierte widersprüchliche Mehrdeutigkeit von postfeministischer Populärkultur bzw. popkulturellem Postfeminismus zu ergründen. Dabei habe ich mich weniger an der Darstellung von Frauen und ihren Repräsentationsbedingungen innerhalb einer patriarchal zu bestimmenden Gesellschaft orientiert oder an einem seit den 1970er Jahren bis heute feministische Ansätze bestimmenden Verständnis von ‚Frau‘ als relationalem Subjekt zum ‚Mann‘. Stattdessen habe ich in Kapitel III die der ästhetischen Erfahrung zugrunde liegenden Affektdramaturgien analysiert, durch welche jene widersprüchliche Mehrdeutigkeit hervorgerufen wird. Im Anschluss daran habe ich in Kapitel IV herausgearbeitet, inwiefern die sich aus den Analyseergebnissen aufdrängende Frage nach den Kategorisierungsprozessen selbst und ihren Akteurinnen sich als bestimmend für die ästhetische Erfahrung des gegenwärtigen Woman’s Film konzipieren lässt.

Durch die Analysen 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 Erfahrung widersprüchlicher Mehrdeutigkeit, der durchaus eine politische Wirksamkeit innewohnt. Die den Inszenierungen inhärente Ambivalenz verunmöglicht nämlich eine letztgültige Kategorisierung von ‚feministisch‘ oder ‚anti-feministisch‘, ‚reaktionär‘ oder ‚progressiv‘ und zeigt stattdessen die Heterogenität von ‚Frau‘ und ‚weiblich‘ auf. Genau darin liegt meines Erachtens 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 mag ihm auch die Fähigkeit des „Undoing Gender“ innewohnen.

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. Um die damit angesprochene ästhetische Erfahrung präzise herausarbeiten zu können, habe ich vier Dimensionen zur Bestimmung der Erfahrungsmodalität eingeführt, die in einem komplexen Zusammenhang stehen: den *kinematographischen Modus*, die Erfahrungsmodalität, das *Zuschauerinnengefühl* und die Affektdramaturgie. Während der *kinematographische Modus* die semantische Logik der formalästhetischen Struktur bezeichnet, an der sich der Film orientiert, und den Sinnhorizont aufzeigt, meint das *Zuschauerinnengefühl* die sich auf der Rezipientinnenseite realisierende Empfindung. Die Erfahrungsmodalität vereint diese beiden als heuristische Pole zu verstehenden Dimensionen und hebt auf jene Erfahrungsdimension ab, die sich medientechnologieübergreifend vollzieht. Die Affektdramaturgie beschreibt die in der Dauer der Rezeption angelegte Inszenierung von Empfindung, mit der sich in dem *kinematographischen Modus* die Erfahrungsmodalität und damit das *Zuschauerinnengefühl* realisiert. Die verschiedenen Dimensionen sind unmittelbar miteinander verflochten, doch getrennt voneinander zu betrachten.

In diesem Sinne lassen sich die Analyseergebnisse wie folgt zusammenfassen: Während sich mit den in Kapitel III untersuchten Filmen LEGALLY BLONDE, ERIN BROCKOVICH und MISS UNDERCOVER 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 IV diskutierten Filme EMMA und EASY A in einem *kinematographischen Modus des Gossip*, der eine sich zwischen subjektiver Objektivität und objektiver Subjektivität aufspannenden Erfahrungsmodalität konstituiert, worin sich in der Dauer der Rezeption ein *Zuschauerinnengefühl* manifestiert, das man als subjektive Kollektivität bezeichnen kann.

Durch die Analysen wurde deutlich, dass sich diese Dimensionen jeweils unterschiedlich gestalten und aktualisieren und nichtsdestoweniger als genrespezifisch gefasst werden können. So lassen sich sowohl EMMA als auch EASY A anhand des *kinematographischen Modus des Gossip* begreifen, obwohl sich dieser in dem jeweiligen Film

ganz unterschiedlich darstellt, zum einen eine normierende und zum anderen eine subversive Funktion des Gerüchts reflektiert. Entsprechend unterschiedlich ist das *Zuschauerinnengefühl* der subjektiven Kollektivität zu qualifizieren, das sich dennoch in beiden Fällen in einem Spannungsfeld zwischen Individuum und Gemeinschaft entfaltet. So legen beide Filme eine Weltsicht nahe, die subjektiv grundiert ist, die allerdings in ihrer jeweiligen Konsequenz das Kollektive einerseits als ein hermetisches Universum (das ‚Ich‘ geht vollends in einem ‚Wir‘ auf) definiert und andererseits als eine Form von *agency* (das ‚Ich‘ artikuliert sich mittels eines bzw. als ‚Wir‘). Des Weiteren kann man sowohl in Bezug auf EASY A als auch auf MISS UNDERCOVER von einem *Zuschauerinnengefühl* des *empowerment* sprechen, obwohl dieses auf verschiedene Weise inszeniert wird. Während sich die ästhetische Erfahrung von EASY A in einem *kinematographischen Modus des Gossip* realisiert, ist jene von MISS UNDERCOVER an einem *kinematographischen Modus des „Undoing Gender“* ausgerichtet. Folglich lässt sich von dem jeweiligen *kinematographischen Modus* nicht direkt auf das *Zuschauerinnengefühl* schließen und umgekehrt verrät das *Zuschauerinnengefühl* wenig über den *kinematographischen Modus*. Im jeweiligen Zusammenspiel kommen die variablen Dimensionen ganz unterschiedlich zum Ausdruck. Erst über die Erfahrungsmodalität ist die jeweilige den Film strukturierende Affektdramaturgie und damit die konkrete ästhetische Erfahrung zu begreifen.

Doch obgleich sich der *kinematographische Modus des „Undoing-Gender“* auch in EASY A wiederfindet und dieser Film sich ebenso durch ein *Zuschauerinnengefühl* des *empowerment* auszeichnet und auch LEGALLY BLONDE sich über einen *kinematographischen Modus des Gossip* aufschlüsseln ließe, so ist es doch bemerkenswert, dass den ersten drei Filmen eine andere Figurenlogik innewohnt als den beiden des vierten 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 UNDERCOVER 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. D. h. die Inszenierungen der Hauptfiguren in EMMA und EASY A wandeln sich, wohingegen jene aus LEGALLY BLONDE, ERIN BROCKOVICH und MISS UNDERCOVER gleich bleiben. Mit den in Kapitel IV

analysierten Filmen transformiert sich die Zuschauerinnenposition *mit* dem Wandel der Hauptfiguren, während 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 UNDERCOVER die Gemeinschaft nicht ohne das Individuum vorstellbar ist.

Die Filme des Kapitels III 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 die sich in der Protagonistin entfaltende Figuration des „*Undoing Gender*“-Modus inszeniert, der als siegreiche Strategie erfahrbar wird. Wenn am Ende die Hauptfigur die Dankesrede im universitären Zeremoniesaal vor den Studentinnen und Professorinnen (LEGALLY BLONDE) oder im Dinnerraum vor den Bewerberinnen des Schönheitswettbewerbs hält (MISS UNDERCOVER) 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* konstituiert sich in der Auseinandersetzung mit Differenzierungskategorien und Subjektkonzeptionen, welche die heldenhaften Inszenierungen der Protagonistinnen strukturiert.

Während in LEGALLY BLONDE, ERIN BROCKOVICH und MISS UNDERCOVER 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 dadurch behaupten, indem sie sich der Gossip-Logik der kollektiven Kommunikationspraxis bedient. Das Happy End in Emma konstituiert sich 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 umgekehrt das ‚Wir‘ als konstitutiv für das ‚Ich‘ begriffen. In einer

fortwährenden Bewegung von Singular zum Plural formiert sich die soziale Ordnung, die kein Außerhalb einer sich als Welt erfahrenden Gemeinschaft kennt. Die Repräsentationslogik kollektiver Subjektivität, d. h. die Tatsache, dass das Gerücht (über eine Person, die zugleich dadurch überhaupt erst sichtbar, also zum Subjekt wird) immer schon Effekt eines kollektiven Prozesses ist, entlädt sich in ein *Zuschauerinnengefühl* subjektiver Kollektivität, d. h. dass sich die Zugehörigkeit als subjektives Gefühl realisiert. 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 III durch einen Repräsentationsmechanismus der Inklusion aus („ich kann es“, „Du kannst es“, „jede kann es“, „wir können es“), bestimmt die Filme des vierten 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 Kapitel III analysierten Filmen) oder um die Subjekte des Urteilens und die Urteilspraxis (wie in Kapitel IV), um Kategorien oder die Zu- und Einordnungsprozesse selbst – bzw. um die filmische und theoretische Perspektivierung dieser oder jener –, unterscheiden sich die Inszenierungen der Hauptfiguren. Damit einher gehen je unterschiedliche Erfahrungsmodalitäten, die in der Affizierung der Zuschauerin spezifische Konzepte von Kollektivität und Subjektivität, von Selbst- und Weltbezügen hervorbringen.

Der *Leinwand-Typus* und der *Chronotopos*

Um die Erfahrungsmodalität zu analysieren, hat es sich als produktiv erwiesen, sich auf Stanley Cavells Konzept des *Leinwand-Typus* und auf Michail M. Bachtins Konzept des *Chronotopos* zu stützen. Damit konnten die *kinematographischen Modi* und die sich darin gründenden Affektdramaturgien herausgearbeitet und nicht zuletzt die Inszenierungen der Protagonistinnen bestimmt werden. So wurde in den Analysen deutlich, dass sich die Hauptfiguren aus Kapitel III in einem Spannungsverhältnis zwischen Individuum und Stereotyp konstituieren, das Cavell als entscheidend für die Hervorbringung von neuen *Leinwand-Typen* und damit Genres betrachtet, und dass dieses entscheidend den *kinematographischen Modus des „Undoing Gender“* prägt. Zudem hat sich gezeigt, dass das permanente Insistieren, das sich mit den Protagonistinnen verknüpft, wesentlich ist für den *Leinwand-Typus*, der auf eben diese Weise neue *Individualitäten*, d. h. Bedeutungen

hervorzubringen vermag. Die mit dem gegenwärtigen Woman's Film sich konstituierenden Subjektkonzepte sind unmittelbar an die spezifischen Figureninszenierungen gebunden.

In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass die Filme meines Erachtens nicht – was 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/'Sie' setzt sich wortwörtlich zu einem und als Bild zusammen) zeigen sie nämlich auf, welche widersprüchlichen Mehrdeutigkeiten sich durch die heterosexuelle Matrix ergeben, wenn man diese als grundlegenden Maßstab voraussetzt.

Sicherlich wäre es interessant, die durch den *Leinwand-Typus* analysierten Inszenierungen der Protagonistin mit Filmen zu vergleichen, die sich um ein *Figurenensemble* 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 aufschlussreich, 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.

Da die Protagonistinnen aus Kapitel IV, wie sich gezeigt hat, einer Logik entwachsen, die eine Transformation der Zuschauerinnenposition mit einem inszenatorischen Perspektivwechsel verknüpft, hat es sich als sinnvoll erwiesen, den *kinematographischen Modus des Gossip* mittels des *Chronotopos* herauszuarbeiten und die ästhetische Erfahrung vor allem anhand der raumzeitlichen Gestaltung der Filme zu untersuchen. Außerdem erlaubt Bachtins Konzept es, Genre in seiner Transformativität und Historizität zu denken und als Erfahrungsmodalität in seiner offenen Struktur zu begreifen, d. h. als eine Form, die sich verändert. Aufgrund der variablen Konzeption (zur Analyse der Ästhetik, des Motivs oder des Sujets) sowie des unterschiedlichen Gebrauchs (metaphorisch, symbolisch, konkret) und der mehrdeutigen Funktionsbestimmung (u. a. als kulturtheoretische sowie produktions- und rezeptionsästhetische Kategorie) hat der *Chronotopos* in dieser Arbeit vor allem dazu gedient, die filmischen Raumzeitverhältnisse als historische gesellschaftlich begründete Erfahrungsform zu verstehen. Wie in der vielfältigen Bestimmung von Gossip in Kapitel IV

zum Ausdruck gekommen ist, hat das Konzept weniger einen formalästhetischen Analysezugang dargestellt als vielmehr eine Denkfigur.

Da der *Chronotopos* neben der textlichen auch auf die produktions- und rezeptionsästhetische Raumzeit verweist, stellt das Konzept gerade mit Blick auf den Woman's Film einen produktiven Zugang dar. Der von Bachtin beschriebene organische Austausch zwischen den verschiedenen chronotopischen Dimensionen entspricht meinem Ansatz, die Filme mit der feministischen Theorie und der Diskussion um die Filme zu konfrontieren, sie als Massenmedium zu reflektieren und die Rezeptionsbedingungen der Zuschauerin zu berücksichtigen. Wenn man den gegenwärtigen Woman's Film allein als ‚Text‘ untersucht, lässt sich die ästhetische Erfahrung und ihre Bedeutung nicht bestimmen.

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 sucht 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.

Die Kategorie ‚Frau‘

Obwohl sich neben den verschiedenen Genrekategorisierungen weitere Differenzen aufzählen ließen, welche die Filme voneinander unterscheiden – dass 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.

Wenn sich die Diskurse um weibliche Subjektivität in die Filme verlagert haben bzw. diese selbst als solche zu begreifen sind, so wird verständlich, dass sich die ästhetische Erfahrung je unterschiedlich gestaltet und dennoch stets auf die Kategorie Frau bezieht, verbinden sich doch mit den verschiedenen feministischen Ansätzen ganz unterschiedliche Erkenntnisinteressen und Geschlechterdifferenzierungen. Folglich kommt auch der Kategorie Frau eine je unterschiedliche Bedeutung und Funktion sowohl *in* den Filmen als auch *durch* die Filme zu. Dies wurde durch die Analysen deutlich. So erscheint sie einerseits als identitätsstiftender Bezugspunkt zur Solidarisierung (insb. durch *LEGALLY BLONDE* und *MISS UNDERCOVER*) und andererseits fungiert sie als diffamierende Fremdbezeichnung (wie in *MISS UNDERCOVER* 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 UNDERCOVER* und *EASY A*). Eine allgemein als weiblich anerkannte Kommunikationspraxis 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.

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‘ untersucht 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. Sie 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 im gegenwärtigen Woman's Film als eine „representation of a relation“ begreifen. Als Ergebnis der Analysen ist Geschlechtlichkeit 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.

Das Publikum des gegenwärtigen Woman's Film

Während das Kino zu Zeiten des klassischen Woman's Film und vor allem des Frühen Kinos noch einen sozialen Ort und eine Möglichkeit von 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 Modalität, bei der weniger das einzelne Erlebnis denn der Wahrnehmungsfluss 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, die durch die Reflexion eben dieser strukturiert wird.

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 zu einem Publikum in der umrissenen Filmerfahrung, die sich entlang der Kategorie ‚Frau‘ entfaltet. 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 Differenz-Erfahrungen 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 Theodor 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 gesellschaftlichen 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, seine individuell gemachten 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 meines Erachtens 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 Sinnlichkeit 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.¹⁷²

In Anlehnung an Jacques Rancières „Politik des Ästhetischen“ kann man dieses Genre auch als eine Form der Sichtbarmachung von ‚Frau‘ verstehen. Dabei kommt der immensen Präsenz von ‚Weiblichkeit‘ eben eine gänzlich andere Bedeutung zu, als eine heteronormative Lesart es nahelegen würde. Die sich durch den gegenwärtigen Woman's Film realisierende Sichtbarmachung meint nicht ein fehlgeleitetes oder folgerichtiges Einlösen der geforderten Präsenz von ‚Frauen‘.¹⁷³ Begreift man das grelle Pink und die schrillen Stimmen als unablässigen 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.

¹⁷² Jüngst rückt die Frage nach der Produktivität der Kritischen Theorie für die feministische Theorie in den Vordergrund (s. z. B. Umrath 2011).

¹⁷³ 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.

Bibliographie

- Adorno, Theodor W. (1966): „Filmtransparente“. In: *Die Zeit* (11/18/1966).
- 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).
- Adams, Parveen (1979): „A Note on the Distinction between Sexual Division and Sexual Differences“. In: *m/f*, Nr. 3, 51-57.
- 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, Mary Ann Doane (1989): „The Female Spectator. Contexts and Directions“. In: dies. (Hrsg.): *Camera Obscura*, Nr. 7, 5-27.
- Berlant, Lauren (2008): *The Female Complaint. The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*. Durham, North Carolina: Duke University Press.
- 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; Janet Staiger; Kristin Thompson (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; Forhmann, 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 (Hrsg.) (1986): *Films For Women*. London: BFI.
- Brunsdon (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. Originalausgabe 1993].
- Butler, Judith (2006): *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- 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.

- Cavell, Stanley (1981): *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge: Harvard University Press.
- Cavell, Stanley (2002): „Die Tatsache des Fernsehens“. In: Adelman, Ralf/Hesse, Jan O./Keilbach, Judith/Stauff, Markus/Thiele, Matthias (Hrsg.): *Grundlagentexte zur Fernschwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*. Konstanz: UVK, 125-164.
- 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.
- Cook, Pam/Bernink, Mieke (1999 [1985]): *The Cinema Book*. London: BFI.
- Creed, Barbara (1986): „Horror and the Monstrous-Feminine. An Imaginary Abjection“. In: *Screen*, Nr. 27, 44-70.
- Culler, Jonathan (2007): *The Literary in Theory*. Stanford: Stanford University Press.
- Dang, Sarah-Mai (2013): „Emma, Elle & Co. Der gegenwärtige Woman's Film als ästhetische Erfahrungsmodalität“. In: Henke, Jennifer/Krakovski, Magdalena/Moldenhauer, Benjamin/Schmidt, Oliver (Hrsg.): *Hollywood Reloaded? Genrewandel und Medienerfahrung nach der Jahrtausendwend*, Marburg: Schüren, 112-127.
- Day, Danya Rhae (2008): *From woman to chick: the rhetorical evolution of women in american film*. Master's thesis. Texas A&M University. <http://repository.tamu.edu/bitstream/handle/1969.1/ETD-TAMU-2833/DAY-THESIS.pdf?sequence=1> (letzter Zugriff 8.8.2013)
- De Beauvoir, Simone (2008 [1951]): *Das Andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Hamburg: Rowohlt [frz. Originalausgabe 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. Originalausgabe 1983].
- Deleuze, Gilles (1997): *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp [frz. Originalausgabe 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 Doane/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.
- Dole, Carol. M. (2008): „The Return of Pink. Legally Blond, Third-Wave Feminism, and Having It All“. In: Ferriss, Suzanne: *Chick Flicks. Contemporary Women at the Movies* New York: Routledge, 58-78.
- 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.
- Einspahr, Jennifer (2010): „Structural Domination and Structural Freedom. A Feminist Perspective“. In: *feminist review*, Nr. 94, 1-19.
- 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/Forhmann, 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 (2008): „Fashioning Femininity in the Makeover Flick“. In: dies. (Hrsg.): *Chick Flicks. Contemporary Women at the Movies*. New York: Routledge, 41-57.
- 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.
- Fisher, Lucy (1990): „The Desire to Desire: Desperately Seeking Susan“. In: Lehman, Peter (Hrsg.): *Close Viewings. An Anthology of New Film Criticism*. Tallahassee: Florida State University Press, 200-214.
- Flitterman-Lewis, Sandy (1987): „All's Well that Doesn't End. Soap Opera and the Marriage Motif“. In: *Camera Obscura*, Nr. 16, 119-128.
- Frank, Michael C./Mahlke, Kirsten (2008): „Nachwort“. In: Bachtin, Michail M (2008): *Chronotopos*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 201-242.

- 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.
- Garrett, Roberta (2007): *Postmodern Chick Fflicks. The Return of the Woman's Film*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave MacMillan.
- 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, 326-338.
- 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, 326–338
- Gledhill, Christine (1992): „Speculations on the Relationship between Soap Opera and Melodrama“. In: *Quarterly Review of Film & Video*, Nr. 14, 103-124.
- Gledhill, Christine (1997): „Gender and Gender. The Case of Soap Opera“. In: Hall, Stuart (Hrsg.): *Representation. Cultural Representations and Signifying 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*. University of Illinois Press.
- Grant, Barry Keith (Hrsg.) (2003): *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press.
- Grau, Oliver/Keil, Andreas (2005): *Mediale Emotionen. Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound*. In: Frankfurt a.M.: Fischer.
- Graw, Isabelle (1995): „Frauen und Akademien“. In: *Society of Control*, <http://www.societyofcontrol.com/akademie/graw.htm> (letzter Zugriff 1.7.2013).
- Greifenstein, Sarah/Schmitt, Christina (2011): „Neophänomenologische Filmtheorie. Ausdruck, Wahrnehmung und Verkörperung bei Vivian Sobchack“ (unveröff. Skript).
- Greifenstein, Sarah (2013): *Tempi der Bewegung – Modi des Gefühls. Expressivität, heitere Gefühle und die Screwball Comedy* (unveröff. Dissertationsschrift, in Vorbereitung).
- 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 (2007a): „When Multiplication Doesn't Equal Quick Addition. Examining Intersectionality as a Research Paradigm“. In: *Perspectives on Politics*, Nr. 1, 63-79.
- Hancock, Ange-Marie (2007b): „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.
- Haskell, Molly (1974): *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- 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: Jürgen Felix (Hrsg.): *Moderne Filmtheorie*. Mainz: Bender, 62-96.
- Hollinger, Karen (1998): *In the Company of Women. Contemporary Female Friendship Films*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Huysen, Andreas (1986): „Mass Culture as Woman. Modernism's Other“. In: ders.: *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture Postmodernism*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 44-62.
- Illger, Daniel (2009): *Heim-Suchungen. Stadt und Geschichtlichkeit im italienischen Nachkriegskino*. Berlin: Vorwerk 8.
- Johnson Reagan, Bernice (2000 [1981]): „Coalition Politics. Turning the Century“. In: Smith, Barbara: *Home Girls. A Black Feminist Anthology*. Rutgers University Press, 356-368.
- 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.
- Kaplan, Ann (1998 [1978]): *Women in Film Noir*. London, BFI.
- 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/Bakels, Jan (2011): „Das Zuschauergefühl. Möglichkeiten qualitativer Medienanalyse“. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Nr. 2, Zürich: diaphanes, 78-96.
- Kappelhoff, Hermann/Müller, Cornelia (2011): „Embodied Meaning Construction. Multimodal Metaphor and Expressive Movement in Speech, Gesture, and Feature Film“. In: *Metaphor and the Social World*, Nr. 2, 121-153.
- 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 (1994): *Melodrama and Meaning. History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*. Indiana University Press.
- 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: Gerd Gemünden/Johannes von Moltke: *Culture in the Anteroom. The Legacies of Siegfried Kracauer*, Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press, 111-123.
- Kozloff, Sarah (2000): *Overhearing Dialogue*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- 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. Discursive 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 University Press.
- Lenzhofer, Karin (2006): *Chicks Rule! Die schönen neuen Heldinnen in US-amerikanischen Fernsehserien*. Bielefeld: Transcript.
- Liebrand, Claudia (2003): *Gender-Topographien: Kulturwissenschaftliche Lektüren von Hollywoodfilmen der Jahrhundertwende*. Köln: DuMont.
- 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.
- Maltby, Richard (1995): *Hollywood Cinema*. Oxford: Blackwell.
- Mani, Lata (1987): „Contentious Traditions. The Debate on SATI in Colonial India“. In: *Cultural Critique*, Nr. 7, 119-156.
- Mayne, Judith (1984): „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 [1981].
- 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): „Post-feminism 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.
- Mohanty, Chandra (1991): „Under Western Eyes. Feminist Scholarship and Colonial Discourses“. In: Mohanty, Chandra/Russo, Anne/Torres, Lourdes (Hrsg.): *Third World Women and the Politics of Feminism*, Bloomington: Indiana University Press, 51-80.
- Michael V. Montgomerys (1993): *Carnivals and Commonplaces: Bakhtin's Chronotope, Cultural Studies, and Film*. New York: Lang.
- Montage/av* (2010): „Erfahrung“, Nr. 19, Marburg: Schüren.
- Morsch, Thomas (2010): „Filmische Erfahrung im Spannungsfeld zwischen Körper, Sinnlichkeit und Ästhetik“. In: *montage/av*, Nr. 19, Marburg: Schüren, 55-77.
- 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: *The Feminism and Visual Culture Reader*, 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, Pierre (1976): „The Cinema of Poetry“. In: Nichols, Bill: *Movies and Methods. An Anthology*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 542-548.
- Narayan, Uma (1997): „Cross-Cultural Connections, Border-Crossings, and ‘Death by Culture’“. In: dies.: *Dislocating Cultures*. New York: Routledge, 81-118.
- Neubauer, Hans-Joachim (1998): *Fama. Eine Geschichte des Gerüchts*. Berlin Verlag.
- Rancière, Jaques (2006): *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin: b_books.
- 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 III*, Austin: University of Texas Press, 159-186.
- Neale, Steve (2000): „Melodrama“. In: ders.: *Genre and Hollywood*. London/New York: Routledge, 179-204.
- Neale, Steve (2000a): *Genre and Hollywood*. London/New York: Routledge.
- Negra, Diane (2008): *What a Girl Wants? Fantasizing the Reclamation of Self in Postfeminism*. London: Routledge.
- Negt, Oskar/Alexander Kluge (1972): *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Nessel, Sabine (2008): *Kino und Ereignis. Das Kinematografische zwischen Text und Körper*, Berlin: Vorwerk 8.

- Nessel, Sabine (1999): „Schaulust und Zurschaustellung. Geschlechtercodierungen im Kino der Visual Effects am Beispiel der Katastrophenfilme der 90er Jahre“. In: *Nach dem Film*, Nr.1, „Das Kino bebt!“, <http://www.nachdemfilm.de/content/zurschaustellung-und-performanz> (letzter Zugriff 9.11.2013)
- 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.
- Polouboiarinova, Larissa (2000): „'Bachtinologie' in der westlichen (insbesondere deutschen) Literaturwissenschaft und in Postsowjetrußland“. In: Schönert, Jörg (Hrsg.): *Literaturwissenschaft und Wissenschaftsforschung*. DFG-Symposion 1998, Stuttgart: Metzler, 382-398.
- 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.
- Rich, B. Ruby (1998): *Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement*. Durham, NC: Duke University Press.
- Russell, Catherine (2002): „Parallax Historiography. The Flaneuse as Cyberfeminist“. In: Jean M. Bean: *A Feminist Reader in Early Cinema*. Durham: Duke University Press, 552-570.
- Schenk, Irmert/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/ Greifeinstein, Sarah (2014): „Cinematic Communication and Embodiment“. In: Müller, Cornelia et al. (Hrsg.): *Body Language Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*. Berlin/Boston: De Gruyter Mouton. (im Druck)
- 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/Siegel, Marc (Hrsg.): *Synchronisierung der Künste*. München: Fink, 93-100.
- Siegel, Marc (2013): *A Gossip of Images. Hollywood Star Images and Queer Counterpublics* (unveröff. Dissertation).
- Sielke, Sabine (2007): „Postfeminismus und kulturelle Amnesie. Zur Serialität feministischer Perspektiven oder: Sind Sex and the City, Fear of Flying und The Feminine Mystique Episoden ein und derselben Seifenoper?“. In: Paul, Heike/Ganser, Alexandra (Hrsg.): *Screening Gender. Geschlechterszenarien in der gegenwärtigen US-amerikanischen Populärkultur*, 33-56.
- Sierek, Karl (1996): „Chronotopenanalyse und Dialogizität. Prolegomena zu einer anderen Art der Laufbildbetrachtung“. In: *montage/av*, Marburg: Schüren, 23-47.
- 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 (1975): „Genre Films. A Classical Experience“. In: *Literature/Film Quarterly*, Nr. 3, 196-204.
- Sobchack, Vivian (1980): *The Limits of Infinity. The American Science Fiction Film. 1950-1975*. AS Barnes.
- Sobchack, Vivian (1982): „Genre Film: Myth, Ritual, and Sociodrama“. In: Thomas, Sari (Hrsg.): *Film/Culture. Explorations of Cinema in its Social Context*. Metuchen, N.J./London: Scarecrow Press, 147-167.
- 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 (2000): „What my Fingers Knew. The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh“. In: *senses of cinema*, <http://archive.sensesofcinema.com/contents/00/5/fingers.html> (letzter Zugriff 24.5.2011).
- Sobchack, Vivian (2000a): „What is Film History?, or, the Riddle of the Sphinxes“. In: Gledhill, Christine/Williams, Linda (Hrsg.): *Reinventing Film Studies*. London: Arnold, 300-315.
- Sobchack (2004): „What My Fingers Knew. The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh“. In: dies.: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley/Los Angeles/London: California Press, 53-84.
- Sonderforschungsbereich 626 *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste*, Freie Universität Berlin (2010), Finanzierungsantrag.

- 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.
- Todorov, Tzvetan (1976): „The Origin of Genres“. In: *New Literary History*, Nr. 8, 159-170.
- 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.
- Umrath, Barbara (2011): „Kritische Theorie und Feminismus“ (Vortrag), <http://associationcritique.blogspot.de/audio-vortraege/audioarchiv-kritische-theorie-und-emanzipation/umrath-kt-feminismus/> (letzer Zugriff 15.3.2014)
- 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*, 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.
- Warth, Eva (2004): „Feministische Forschungsansätze zum Frühen Kino: Perspektiven, Potentiale, Probleme“. In: Bernold, Monika (Hrsg.): *Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus*. Marburg: Schüren, 115-124.
- Waters, Melanie (2011): *Women on Screen: Feminism and Femininity in Visual Culture*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave MacMillan.

- 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: Transcrip, 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*, 2-27.
- Williams, Linda (1989): *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*, 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 III*, 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: Nick Browne (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 Straight 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, Isreal 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 (Großbritannien et al. 2001; Regie: Sharon Magurie; Drehbuch: Helen Fielding et al.; Hauptdarstellerin: Renée Zellweger).

BRIDGET JONES – THE EDGE OF REASON (Großbritannien et al. 2004; Regie: Beeban Kidron; Drehbuch: Helen Fielding/Andrew Davies; Hauptdarstellerin: Renée Zellweger).

CLUELESS (USA 1995; Regie: Amy Heckerling; Drehbuch: Amy Heckerling; Hauptdarstellerin: Alicia Silverstone).

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 (Großbritannien/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 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 UNDERCOVER (USA 2000; Regie: Donald Petrie; Drehbuch: Marc Lawrence, Katie Ford, Caryn Lucas; Hauptdarstellerin: Sandra Bullock)

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 PRIVATE 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/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 Bening et al.)

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich an Eides statt, dass ich die vorliegende Dissertation ohne fremde Hilfe angefertigt und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Alle Teile, die wörtlich oder sinngemäß einer Veröffentlichung entstammen, sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde in der vorgelegten oder einer ähnlichen Fassung weder zu einem früheren Zeitpunkt an der Freien Universität Berlin, noch an einer anderen in- oder ausländischen Hochschule als Dissertation eingereicht.

Berlin, den 16.3.2014

.....
(Unterschrift)

Zusammenfassung (deutsch)

In der Dissertation habe ich das Verhältnis von Film, Feminismus und Erfahrung anhand und mittels des gegenwärtigen Woman's Film untersucht, d. h. anhand eines Mainstream-Kinos, das mit einem weiblichen Publikum verbunden wird und das seit Beginn der 1990er Jahre bis 2010 zeitgleich mit der Entstehung des sogenannten Postfeminismus entstanden ist. Die Bedeutung von Chick Flicks und die Inszenierung von Weiblichkeit und der Kategorie ‚Frau‘ spielten dabei eine zentrale Rolle. Die heuristische Ausgangsfrage der Arbeit war, warum Frauen überhaupt Chick Flicks sehen, wirken Filme wie *LEGALLY BLONDE* (USA 2001) oder *MISS UNDERCOVER* (USA 2000) aufgrund der stereotypen Geschlechterbilder auf den ersten Blick doch alles andere als ‚frauenfreundlich‘, geschweige denn feministisch. Zunächst, so wurde schnell deutlich, galt es allerdings zu klären, was Chick Flicks eigentlich sind, da sich das Genre als äußerst heterogen darstellt und die jeweiligen Forschungsansätze dazu als sehr widersprüchlich.

In der Auseinandersetzung mit feministischen Filmtheorien zum klassischen Woman's Film der 1930er und 1940er Jahre drängte sich die Hypothese auf, dass Chick Flicks, die ich im Anschluss an die damalige Forschung der 1970er und 1980er Jahre als gegenwärtigen Woman's Film bezeichnet habe, sich ebenso in erster Linie über die *Vorstellung* von Frauen als Adressatinnen auszeichnen – und nicht unbedingt über eine spezifische Ästhetik. Allerdings wurde durch die Auseinandersetzung mit gegenwärtiger Forschungsliteratur und dem aktuellen Kino deutlich, dass die sich in derzeitigen Debatten abbildende Polarisierung feministischer Positionen in den Filmen selbst zu gründen scheint.

Aus diesem Grund habe ich die Massenproduktionen zum zentralen Gegenstand meiner Arbeit gemacht und mittels eines phänomenologisch geprägten formalästhetischen filmwissenschaftlichen Ansatzes auf die Konstitution einer widersprüchlichen Mehrdeutigkeit hin analysiert. Dabei habe ich herausgearbeitet, inwiefern die in der medien- und kulturwissenschaftlichen Forschung zu Postfeminismus und Populärkultur sich abzeichnenden konträren Positionen als genrespezifische Erfahrungsmodalität zu verstehen sind. Stanley Cavells Konzeption des *Leinwand-Typus* sowie Michail M. Bachtins Konzeption des *Chronotopos* haben sich dabei als produktive methodische Analysewerkzeuge erwiesen. Zudem ermöglichte es die Einbeziehung von Gossip als soziales und ästhetisches Phänomen, die Erfahrungsmodalität der Filme insbesondere hinsichtlich des Verhältnisses von Individuum und Gemeinschaft näher zu bestimmen.

In der Analyse und Bestimmung der *kinematographischen Modi*, des *Zuschauerinnengefühls*, der Affektdramaturgie und also der sich aus einem komplexen

Zusammenspiel dieser Dimensionen gestaltenden genrespezifischen Erfahrungsmodalität wurde deutlich, dass die ästhetische Erfahrung der Filme geprägt ist durch die Auseinandersetzung mit Kategorisierungsprozessen, die wiederum als Theoretisierung der Kategorie Frau zum Ausdruck kommen. Indes repräsentiert und konstruiert der gegenwärtige Woman's Film nicht nur Diskurse *über* Geschlechterdifferenzen, sondern er stellt diese – als und in der Theoretisierung – zugleich selber dar. D. h. er bringt Geschlechterdifferenzen mit hervor.

Die Kategorie Frau wird dabei in ihren unterschiedlichen Funktionen und Bedeutungen reflektiert. So wird sie sowohl als Zeichen oppressiver Strukturen erfahrbar als auch als Symbol der Emanzipation. In der Dauer der Filmrezeption, währenddessen sich eine Transformation der Zuschauerinnenposition vollzieht, welche einen Einstellungswechsel der Zuschauerin herbeiführt, eröffnen sich Perspektiven, die heteronormative Subjektkonzepte in ihrer Konstruiertheit aufzeigen und Weltverhältnisse als genuin subjektiv und variabel denkbar machen. 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.

Zusammenfassung (englisch)

This dissertation explores the intersections between film, feminism, and experience in the contemporary Woman's Film, which emerged concurrently with so-called postfeminism during the 1990s. Central to this analysis is the significance and conceptualization of chick flicks as well as the construction of womanhood and femininity. The heuristic opening question was: Why do women watch films like *LEGALLY BLONDE* (USA 2001) or *MISS UNDERCOVER* (USA 2000) considering their focus on stereotypical gender roles. But given the diversity of these media productions and of the scholarly discourse on chick flicks, it turned out that this genre is manifold and very heterogeneous and thus has to be first of all defined.

Studying feminist theories about the classical woman's film from the 1930s and 1940s, I came to the conclusion that the only consistent factor which distinguishes chick flicks from other genres such as the western or the detective film was the discursive female spectator. Furthermore, examining the contemporary research on postfeminism and popular culture and the films themselves, it became obvious that the controversy of the debates is triggered by these mass media productions. For that reason, I chose to make the films my main research object of the dissertation. Drawing on a phenomenological media definition, in my analysis I foregrounded the extent to which the conflicting positions within postfeminist and popular culture discourses need to be understood in the context of the genre specific experience. Conceptualizing a genre specific modality of experience, I applied Stanley Cavell's conception of film types and Michail M. Bachtin's conception of the *Chronotope*, which both turned out to be very useful for my approach. To further explore the significant relation between an individual and a community for the aesthetic experience – and therefore the constitution of the contemporary Woman's Film –, I also referred to gossip as a social and aesthetic phenomenon. This approach allowed to precisely carve out the re/presentation of an ‚I' and a ‚We' within and by the films.

Confronting the films with feminist theories and analyzing the cinematographic modes, the *Zuschauerinnengefühl* [spectator feeling], the modulation of affects and thus the genre specific modality of experience, I demonstrated that the aesthetic experience of these films is defined by an engagement with processes of categorization, manifesting itself in the theoretization of the category woman and gender differentiations. The contemporary woman's film explicitly theorizes ‚woman' as a heterogeneous category. Thereby, it not only re/presents discourses on gender differences but also incorporates them. This means, the genre can be understood as a discourse on gender differences which at the same time constructs them. In doing so, the category woman is being examined by its diverse functions and

meanings. It is presented as a sign of oppression as well as a symbol of emancipation. In my dissertation, I argue that the experience of the films discussed opens up new perspectives on concepts of subjects by deconstructing heteronormative categories and representing reality as subjectively constructed and alterable. The contemporary Woman's Film challenges essentialist conceptualizations of identity which presume a clearly definable identity or distinct experiences as basis for solidarity and collectivity.