

Freie Universität Berlin
Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften
Institut für Theaterwissenschaft
Seminar für Filmwissenschaft
Wintersemester 2021/22

***Looking respectfully: updating the Female Gaze –
Zu einer Fürsprache eines Feminist Gaze***

Wissenschaftliche Abschlussarbeit zur Erlangung des akademischen Grades

Bachelor of Arts (B.A.)

eingereicht von

Soraya Esfahani

Kernfach (90 LP): Filmwissenschaft
Abgabe am: 14. Juni 2022

Erstgutachter: David Gaertner, M.A.
Zweitgutachterin: Univ.-Prof. Dr. Sabine Nessel

Inhaltsverzeichnis

Abstract

Vorwort

1.	Einleitung.....	1
2.	<i>Gaze Theory</i>	5
2.1	<i>The Male Gaze</i> : Mulvey (1975, 1981, 2000, 2015, 2019)	5
2.2	Kritiken: Psychoanalyse, <i>BIWOC Gaze</i> , <i>Queer Gaze</i> & <i>Transgender Gaze</i>	10
2.3	<i>The Female Gaze</i> : Soloway (2016).....	14
3.	Szenenanalysen zum <i>Female Gaze</i> (Soloway, 2016).....	19
3.1	<i>Feeling Camera/Feeling Seeing</i> : 고양이를 부탁해 [engl. TAKE CARE OF MY CAT]	19
3.2	<i>The Gazed Gaze</i> : PORTRAIT DE LA JEUNE FILLE EN FEU	22
3.3	<i>Returning The Gaze</i> : FLEABAG	25
4.	Zu einer Fürsprache eines <i>Feminist Gaze</i>	28
4.1	<i>Female Gaze</i> < <i>Feminist Gaze</i>	28
4.2	Szenenanalyse zum <i>Feminist Gaze</i> : MOONLIGHT	31
4.3	<i>A Feminist Gaze</i> : Visser (1997), Fleischmann (2016)	34
5.	Schlussbetrachtung	38
	Anhang	42
	Anhang I.....	42
	Anhang II.....	44
	Anhang III.....	45
	Anhang IV.....	47

Film-, Lied-, Literatur-, Quellen- und Videoverzeichnis

Abstract

Die (filmwissenschaftliche) Forschung zum *Female Gaze*, losgelöst vom *Male Gaze*, fand direkt nach Mulvey (1975, 1981) keinen nennenswerten Anlauf. Erst 2016 nahm sich Soloway (2016) dem *Female Gaze* an und formulierte in seiner Aktualisierung und Konzeptualisierung inhaltliche sowie filmpraktisch ausgelegte Anleitungen und Handlungsanweisungen.

Die vorliegende Bachelorarbeit widmet sich der Frage, wie sich dieser *Female Gaze* (Soloway, 2016) im Film ausgestaltet und welchen Machtdynamiken er folgt. Die hierbei angeführten filmpraktischen Anleitungen und Handlungsanweisungen werden mittels Szenenanalysen aus 고양이를 부탁해 [engl. TAKE CARE OF MY CAT] (Jeong, Südkorea 2001), PORTRAIT DE LA JEUNE FILLE EN FEU [dt. PORTRÄT EINER JUNGEN FRAU IN FLAMMEN] (Sciamma, Frankreich 2019) und FLEABAG (Kirkby & Bradbeer, GB 2016 & 2019) auf ihre Tauglichkeit überprüft.

Darüber hinaus wird sich ebenfalls der Frage gewidmet, wie es sich mit Filmen außerhalb des *Male Gaze* und *Female Gaze* verhält. Diese, außerhalb der Normativität bestehende Existenz, wird anhand einer Szenenanalyse aus MOONLIGHT (Jenkins, USA 2016) erörtert. Spätestens an dieser Stelle wird deutlich, dass die bisherigen Konzepte Mulveys (1975, 1981) und Soloways (2016) nur über bedingte Tragweite verfügen und einer Umformulierung, Erweiterung und Anpassung im Sinne weiterer Inklusion bedürfen.

Diese Fehlstellung in der Forschung wird mittels eines hier zusammengebrachten Vorschlags Vissers (1997) und Fleischmanns (2016) hinsichtlich eines dem *Female Gaze* überspannenden Bogens zu Gunsten eines umfassenden *Feminist Gaze* versus *Patriarchal Gaze* begegnet. Schließlich wird diesem tatsächlich das Potential zugesprochen eine Auf-, beziehungsweise Durchbrechung bestehender asymmetrischer Machtstrukturen, wie sie der Blick auf und im Film reproduziert, aufrechterhält, normalisiert und fortführt, vorzunehmen.

1. Einleitung

Film is a visual medium organized primarily around the act of looking [...]. (Hole & Jelača, 2019, S. 52)

Es war Jean-Paul Sartre, der 1943 mit seinen in „L'Être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique“ gemachten Ausführungen zum Blick einen Entwicklungsprozess der Individuation beschrieb und herausarbeitete, dass neben dem Akt des Schauens allen voran der Akt des (zurück) Angeschautwerdens dem Menschen Subjektivität zuspricht und vom bloßen Objekt unterscheidet. Jedoch war es Michel Foucault der 1963 mit „Naissance de la clinique: une archéologie du regard médical“ in das Konzept *Regard Médical* einführte und auf dessen institutionelle Macht näher einging. Ehe er sich 1975 in „Surveiller et punir: naissance de la prison“ schließlich der sozialpolitischen Bedeutung und Praktik des Blicks in seinen Eigenschaften des (An-) Schauens und Angeschautwerdens annahm und ausführlich mit gesellschaftlich vorherrschenden asymmetrischen Machtverhältnissen gleichsetzte. Insbesondere mit seinen Ausführungen zum Bentham'schen Panopticon¹ machte er deutlich, dass solche Machtdynamiken im Blick und dessen Eigenschaften begründet seien (vgl. Sturken & Cartwright, 2018, S. 109f.).

Ähnliches lässt sich ebenfalls 1975 in Laura Mulveys filmtheoretischen Essay „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ wiederfinden, mit dem sie solche asymmetrischen Machtverhältnisse in Verschränkung mit Gender nachgeht und in das Konzept *Male Gaze* als einen Teilaspekt des Blicks einführt. Hier benennt sie das klassische Hollywoodkino als ein kulturelles Teilsystem, in dem sich nicht nur gemäß der vorherrschenden Gesellschaftsordnung patriarchale Strukturen wiederfinden lassen, sondern diese auch reproduziert und somit aufrechterhalten, normalisiert und fortgeführt werden. Auch hier sei es der Blick, der asymmetrische Machtverhältnisse begründe und an dieser Stelle normativ, also *weiße*, cisgeschlechtliche, heterosexuelle, *able-bodied* und neurotypische Rezipienten gegenüber ihren allen voran weiblichen Pendants bevorzuge. (vgl. Mulvey, 2005 [1975], S. 58ff., 62ff.)

¹ „The panopticon is a prison structure designed by [...] Jeremy Bentham. The design features a concentric building composed of rings of cells, at the center of which stands a guard tower. This tower has windows and listening ducts that allow the guards to watch over and listen in on the prisoners in the cells without themselves being visible or audible in return. Because the guard tower's inner chamber cannot be seen from the cells, inmates can never confirm the guard's presence. Inmates thus live in a constant state of knowing they might be under watch at any time, internalizing the guards's gaze. [...] Foucault explains that the panoptic system of power makes the guard a fixture of each prisoner's own thoughts. Prisoners are kept in line [...] by setting up the space of the prison so that each prisoner feels him- or herself to be always potentially under a guard's gaze. Having internalized this gaze, the prisoner becomes selfregulating and docile, even when nobody is watching“ (Sturken & Cartwright, 2018, S. 109f.).

Der Blick, oder im Folgenden synonym *Gaze*, kommt also allgemeingültig über verschiedene Disziplinen hinweg einem auf Normativität basierenden und demnach asymmetrischen Machtverhältnis nach, das sich aus seinem jeweils bezeichnenden Gegenstück speist. Daher überrascht es nicht, dass in bloßer Umkehr des *Male Gaze* ein *Female Gaze* diesen als vermeintliches Korrektiv austarieren soll. (vgl. French, 2021, S. 61)

Würde ein *Female Gaze* allerdings tatsächlich in bloßer Umkehr Anwendung finden, würde er die Schlussfolgerung zulassen, dass er ebenfalls einem normativen Genuss – diesmal vornehmlich heterosexueller cis Rezipientinnen – nachkäme. Hierbei wird jedoch verkannt, dass Männer nur selten ihre ihnen vom Patriarchat zugeschriebene Machtposition abtreten; und Frauen ebenfalls sexistisch agieren und analog solche Inhalte produzieren können. So unterläge beispielsweise ein den eurozentrischen Schönheitsidealen entsprechender, sich oberkörperfrei präsentierender Thor² in THOR – THE DARK WORLD³ nicht dem vergleichbaren Mechanismus des Angeschautwerdens wie es der *Male Gaze* handhabt; und welcher sich im Laufe der Arbeit noch als passiv und der Macht des aktiven Anschauens als unterlegen abzeichnen soll. Ihm widerführe auf Grund der vorherrschenden patriarchalen Gesellschaftsordnung keine Objektifizierung wegen seiner narrativ irrelevant zur Schau gestellten Nacktheit, viel mehr würde ihm gerade deshalb Begehren, Bewunderung und Anerkennung zu teil. (vgl. Benson-Allot, 2017, S. 65; Evans & Gamman, 1995, S. 30ff.; Mulvey, 2009 [1978], S. 120)

Ein *Female Gaze*, gänzlich entbunden vom *Male Gaze*, scheint direkt nach Mulvey (1975, 1981) nicht erklärt zu sein. Stattdessen kristallisierten sich stets intuitiv formulierte und wenig untersuchte Definitionsversuche als allgemeiner Konsens heraus:

The experience of gender, of living as a woman or as a man, is likely to affect any individual's subjectivity. The key marker of the ‚female gaze‘ is the communication or expression of female subjectivity – a gaze where female agency is privileged and which is shaped by a female ‚look‘, voice and perspective – in effect, the subjective experience or perspective of someone who lives in a female body. [...] French/Belgian documentary filmmaker Marie Mandy has said, ‚every story in life can be told from a man's point of view or a woman's point of view I guess and it's not the same – it's like telling a war from the point of view of the winner or the loser. It's never the same point of view. And it's interesting.‘ (French, 2021, S. 54)

² Timecode: 0:11:11-0:11:32

³ THOR – THE DARK WORLD [dt. THOR: THE DARK KINGDOM]; Regie: Alan Taylor, USA 2013.

Erst 2016 nahm sich Drehbuchautor*in, Produzent*in und Regisseur*in Joey Soloway⁴ in einer Rede auf dem „Toronto International Film Festival“ (TIFF) dem *Female Gaze* an und formulierte in seiner ersten nennenswerten Aktualisierung und Konzeptualisierung inhaltliche sowie filmpraktisch ausgelegte Anleitungen und Handlungsanweisungen. Dabei lautete das Erkenntnisinteresse den *Female Gaze* von vorherrschenden, als männlich konnotierten Blickregimen zu entbinden und gleichzeitig eine Auf- und im Idealfall Durchbrechung der cisgeschlechtlichen Binarität vorzunehmen, um auf diese Art und Weise das Anliegen und Begehren von Frauen, beziehungsweise FLINTA*⁵ in den Mittelpunkt zu stellen. Dabei soll, anders als bei Mulvey (ebd.), nicht der gegenderte Blick im und auf Film Leitlinie sein, sondern viel mehr der weibliche Körper, also dessen körperliche Erfahrung und Wahrnehmung. Außerdem verfolgt Soloway (2016) ein Empowerment von vor allem Rezipientinnen in einer Entbindung vom *Male Gaze* und daraus erfolgenden Wiedererlangung einer eigenen Subjektivität. (vgl. French, 2021, S. 58, 60f.; Soloway, 2016b)

Daher hat es sich die vorliegende Arbeit als Erstes zum Ziel gemacht, der Frage nachzugehen, wie sich der *Female Gaze* (Soloway, 2016) im Film ausgestaltet und welchen Machtdynamiken er folgt. Die hierbei angeführten filmpraktischen Anleitungen und Handlungsanweisungen Soloways (2016) sollen dabei mittels verschiedener Szenenanalysen der ausgewählten Spielfilme *고양이를 부탁해* [engl. TAKE CARE OF MY CAT]⁶ und *PORTRAIT DE LA JEUNE FILLE EN FEU*⁷ sowie einer Sequenz der Serie *FLEABAG*⁸ auf ihre Tauglichkeit hin überprüft werden. Diese Beispiele werden als geeignet angesehen, da sie vom Einfluss ihrer Regisseurinnen, Drehbuchautorinnen und/oder Produzentinnen hinter der Kamera, als auch ihrer Schauspielerinnen und Protagonistinnen vor der Kamera profitieren. An dieser Stelle sei noch angemerkt, dass es für eine aussagekräftige Überprüfung eben dieser Anleitungen und

⁴ Soloway identifiziert sich seit 2020 öffentlich als nicht-binäre Person unter der Verwendung der englischsprachigen, singulären Pronomen they, them, their und einer Vornamensänderung zu „Joey“. Diesen Änderungen wird in der vorliegenden Arbeit folge geleistet, jedoch der *Deadname* als Anmerkung in den entsprechenden Quellenangaben beigelegt (vgl. Nonbinary Wiki, 2020).

⁵ FLINTA*, Akronym für Frauen, Lesben (nicht alle Lesben entsprechen der genderbinären Annahme einer Frau, werden vor allem zur Sichtbarmachung feministischer Kämpfe separat aufgeführt), intergeschlechtliche Personen, nicht-binäre Personen, trans Personen, agender Personen und alle weiteren Personen, die sich mit mindestens einer dieser Identitäten identifizieren und auf Grund dessen patriarchal diskriminiert werden; hier verstanden als jegliche Identität(en) unter Ausschluss der cis männlichen.

⁶ *고양이를 부탁해* [engl. TAKE CARE OF MY CAT]; Regie: Jeong Jae-eun, Südkorea 2001.

⁷ *PORTRAIT DE LA JEUNE FILLE EN FEU* [dt. PORTRÄT EINER JUNGEN FRAU IN FLAMMEN]; Regie: Céline Sciamma, Frankreich 2019.

⁸ *FLEABAG*; Regie: Tim Kirkby; Harry Bradbeer, Drehbuch: Phoebe Waller-Bridge, GB 2016 & 2019. BBC Three, BBC One.

Handlungsanweisungen ein repräsentatives Korpus in Umfang wie auch Inhalt bedürfe, dies in der vorliegenden Arbeit jedoch nicht geleistet werden kann.

Dem wird jedoch anfänglich ein Entwicklungsverlauf zur filmtheoretischen *Gaze Theory* vorgeschoben. Dabei wird Mulvey (1975, 1981, 2000, 2015, 2019) sowie in aller Kürze ausgewählten Kritiker*innen gefolgt, ehe die Ausführungen Soloways (2016) vorgestellt werden. Dies soll zum einen einer historischen Einordnung dienen, als auch theoretisches Vorwissen sichern und zum anderen die Entstehung und Entwicklung des *Female Gaze* nachzeichnen und weiterführend produktive Anschlusspunkte benennen.

Darüber hinaus hat es sich die vorliegende Arbeit als Zweites zum Ziel gemacht, der Frage nachzugehen, wie es sich mit Filmen außerhalb des *Male Gaze* und *Female Gaze* verhält. Diese, außerhalb der Normativität bestehende Existenz, soll anhand einer Szenenanalyse des ausgewählten Spielfilms MOONLIGHT⁹ erörtert werden. Dieser Spielfilm wird hierfür als geeignet angesehen, da er mit einem cis männlichen Regisseur einem cis männlichen Protagonisten folgt und somit dem bisher gängigen Verständnis des *Female Gaze* entgegensteht, anderweitig jedoch vom Leben eines schwulen Schwarzen erzählt und somit auch nicht dem *Male Gaze* nachkommt – viel mehr wird hier einem *Black Gaze* wie auch *Gay/ Queer Gaze* entsprochen. Spätestens an dieser Stelle soll klar werden, dass die bisherigen Konzepte Mulveys (1975, 1981) und Soloways (2016) nur über eine bedingte Tragweite verfügen und viel mehr einer sprachlichen Umformulierung, konzeptuellen Erweiterung und Anpassung im Sinne weiterer Inklusion bedürfen.

Die hiermit aufgedeckte Fehlstellung in der bisherigen Forschung wird mittels eines an dieser Stelle zusammengebrachten Vorschlags Irene Visser (1997) und Alice Fleischmann (2016) hinsichtlich eines dem *Female Gaze* überspannenden Bogens zu Gunsten eines umfassenden *Feminist Gaze* versus keinem *Male Gaze*, sondern eines *Patriarchal Gaze* begegnet.

Die vorliegende Arbeit gibt somit einen kontemporären Entwicklungsbericht zum *Female Gaze* ab. Wobei für einen inklusiven *Feminist Gaze* plädiert wird, dem im Gegensatz zum *Female Gaze* hier tatsächlich das Potential zugesprochen wird eine Auf-, beziehungsweise Durchbrechung der bestehenden asymmetrischen Machtstrukturen, wie sie der Blick auf und in Film bisher reproduziert, aufrechterhält, normalisiert und fortführt, vorzunehmen.

⁹ MOONLIGHT; Regie: Barry Jenkins, USA 2016.

2. *Gaze Theory*

Gaze theory, in its many forms, seeks both to reveal and to understand the social relations underlying the act of viewing. Whether the gazer directs attention to a person, a work of art, or an aspect of the human landscape, he or she exercises a privilege that is not reciprocal in nature; rather, it takes a liberty with the object of vision that may prove manipulative, prurient, or proprietary. (Watts, 2020, S. 663)

2.1 *The Male Gaze: Mulvey (1975, 1981, 2000, 2015, 2019)*

Will man sich also als erstes der Frage nähern, wie sich der *Female Gaze* im Film ausgestaltet und welchen Machtdynamiken er folgt, muss zunächst mit Mulvey (1975) und ihrem während der zweiten Welle des westlichen Feminismus entstandenen filmtheoretischen und mittlerweile kanonischen Essay „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ begonnen werden; der zusammen mit Claire Johnstons (1973) Publikation „Women’s Cinema as Counter-Cinema“ die feministische Filmtheorie begründen sollte. Mit ihrer selbsternannten politischen Streitschrift führte Mulvey (1975) erstmals in, wenn auch nicht expliziter, Anlehnung an John Berger (1972) bis heute interdisziplinär nachhaltig in das Konzept *Male Gaze* im (Kino-) Film ein. Sowohl mit diesem als auch in ihrem 1981 nachfolgenden Essay „Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema‘ inspired by King Vidor’s DUEL IN THE SUN (1946)“ hält Mulvey (1975, 1981) bis heute kritikwürdige Leerstellen offen und bietet zahlreiche Anschlussperspektiven zum *Female Gaze*. (vgl. Dang, 2020, S. 310; Doughty & Etherington-Wright, 2018, S. 181; Kaplan, 2004, S. 1238; Mulvey, 2019, S. 240f., 313)

So folgt Mulvey (1975), entlang des patriarchalen Strukturen abbildenden, reproduzierenden, aufrechterhaltenden, normalisierenden und fortführenden klassischen Hollywoodkinos als Untersuchungsgegenstand, dem Erkenntnisinteresse, welche Rolle die hierin auftauchenden Frauenfiguren einnehmen, beziehungsweise zugesprochen bekommen. Zu diesem Zweck bedient sie sich einer, im Vergleich zu Jean-Louis Baudry (1975) oder Christian Metz (1975, 1977), feministischen Auslegung der Psychoanalyse als theoretische Rahmung ihrer Ausführungen und Forderungen, und untermauert diese mit verschiedenen Szenenanalysen. Die Psychoanalyse komme der vorherrschenden patriarchalen Gesellschaftsordnung zwar nach, in der die Frau – dem Freud’schen Verständnis nach – wegen ihres Penismangels vom Mann auf Grund seines dadurch hervorgerufenen Kastrationskomplexes mittels misogynen Machtstrukturen in Passivität gedrängt würde. Jedoch spricht sich Mulvey (1975), nach Anerkennung eben dieser Gesellschaftsordnung, für ein weiterführendes, feministisches Potential einer Durchbrechung dieser aus. Ihrer Ansicht nach setzt sie die Psychoanalyse als „gesellschaftspolitische Waffe“ (Mulvey, 2016 [1975], S. 45f.) ein,

um die vorherrschende patriarchale Gesellschaftsordnung, die sich fest im Film eingeschrieben hätte, aufzudecken und schließlich mit ihren eigenen Mitteln zu kritisieren. (vgl. Mulvey, 2005 [1975], S. 58ff.; Mulvey, 2016 [1975], S. 45ff., 54)

There is no way in which we can produce an alternative out of the blue, but we can begin to make a break by examining patriarchy with the tools it provides, of which psychoanalysis is not the only but an important one. [...] [A]t this point, psychoanalytic theory as it now stands can at least advance our understanding of the *status quo*, of the patriarchal order in which we are caught. (Mulvey, 2005 [1975], S. 59, Hervorhebungen im Original)

Gemäß dieser theoretischen Rahmung bedient sich Mulvey (1975) im Einzelnen weiterhin der Freud'schen Skopophilie und verbindet diese weiterführend mit dem Lacan'schen Spiegelstadium. Ersteres beschreibt eine voyeuristische und fetischisierende Lust am (An-)Schauen. Diese Lust ließe sich laut Mulvey (1975) während des Filmschauens im Kinosaal besonders gut ausleben, denn auf Grund der besonderen Rezeptionsbedingungen entstünde eine jeweils singuläre Verbindung zwischen Film und Rezipient*in, in der die auftauchenden Filmfiguren sanktionsfrei angeschaut und begehrt werden können. (vgl. Mulvey, 2005 [1975], S. 60f.; Mulvey, 2016 [1975], S. 48ff.)

Die tatsächliche Ausübung dieser Lust unterliege jedoch der vorherrschenden patriarchalen Gesellschaftsordnung, wonach Mulvey (1975) den Blick entsprechend aufteilt – und zwar in einen aktiven Blick, den sie dem Rezipienten und einem passiven Blick, den sie der Rezipientin zuspricht (s. Berger, 1972). Somit wäre der Rezipient aktiv in der Lage seine (sexuellen) Fantasien auf die von ihm im Film angeschauten Frauenfiguren zu projizieren. Während diese als Angeschaute passiv zum Spektakel als Objekt seiner Fantasien und Begierde bereit stünden. Dies bedeutet, auch als Antwort auf Mulveys (1975) Erkenntnisinteresse, dass die hier auftauchenden Frauenfiguren vornehmlich in der passiven Rolle sowie in der passiven Rolle des Angeschautwerdens einer damit einhergehenden Objektifizierung dienen¹⁰. (vgl. Mulvey, 2005 [1975], S. 62f.; Mulvey, 2016 [1975], S. 51, 53)

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*. Women displayed as sexual objects is the *leitmotif* of erotic spectacle [...], she holds

¹⁰ „Women are depicted in a quite different way from men – not because the feminine is different from the masculine – but because the ‚ideal‘ spectator is always assumed to be male and the image of the woman is designed to flatter him“ (Berger, 1972, S. 64).

the look, and plays to and signifies male desire. (Mulvey, 2005 [1975], ebd., Hervorhebungen im Original)

Laut Mulvey (1975) würde diese Objektifizierung außerdem weiter ausgestellt werden, als dass ihr gelegentlich eine höhere Bemessung zu Teil würde als der filmischen Erzählung. Dies seien die Momente, in denen Männerfiguren qua der Macht ihres Blickes ein Vorankommen der Narration stören. Die Frauenfiguren als Objekte wären somit gefangen im Blick der Männerfiguren als Subjekte und könnten nichts anderem nachkommen, als der ihnen auferlegten Rolle des Angeschautwerdens. (vgl. Mulvey, 2005 [1975], ebd.; Mulvey, 2016 [1975], S. 52)

The presence of woman is an indispensable element of spectacle in normal narrative film, yet her visual presence tends to work against the development of a story-line, to freeze the flow of action in moments of erotic contemplation. [...] Traditionally, the women displayed has functioned on two levels: as erotic object for the characters within the screen story, and as erotic object for the spectator within the auditorium, with a shifting tension between the looks on either side of the screen. (Mulvey, 2005 [1975], S. 63)

An dieser Stelle greife laut Mulvey (1975) das Spiegelstadium. Dieses beschreibt die frühkindliche Entwicklungsphase, in der sich der Mensch erstmals selbst im eigenen Spiegelbild wiedererkennt, dieses im Gegensatz zum eigenen Körper und dessen noch unterentwickelten Fähigkeiten jedoch fälschlicherweise für überlegen erachtet. Mulvey (1975) argumentiert, dass sich während des Filmschauens ebenfalls eine solche Parallelisierung mit den gesehenen Protagonisten vollzöge. So würde die Skopophilie als Bedingung entsprechend des Spiegelstadiums dafür sorgen, dass sich entlang der vorherrschenden patriarchalen Gesellschaftsordnung allen voran der Rezipient mit dem Protagonisten identifiziere. Dieser würde seinen filmischen Stellvertreter, gemäß seines frühkindlichen Spiegelbilds, als überlegen erachten und übertrüge diesem seinen aktiven Blick, so dass filmische wie auch afilmische Blickregime deckungsgleich zusammenkämen und die passiv angeschaute Frauenfigur im Film zum Mittelpunkt hätten. (vgl. Doughty & Etherington-Wright, 2018, S. 166f.; Mulvey, 2005 [1975], S. 63f.; Mulvey, 2016 [1975], S. 50f., 52ff.)

As the spectator identifies with the main male protagonist, he projects his look onto that of his like, his screen surrogate, so that the power of the male protagonist as he controls events coincides with the active power of the erotic look, both giving a satisfying sense of omnipotence. A male movie star's glamorous characteristics are thus not those of the erotic object of the gaze, but those of the more perfect, more complete, more powerful ideal ego conceived in the original moment of recognition in front of the mirror. The character in the story can make things happen and control events better than

the subject/spectator, just as the image in the mirror was more in control of motor co-ordination. (Mulvey, 2005 [1975], S. 64)

Nach einer anfänglichen Auslassung der Rezipientin und der damit offen gelassenen Frage, mit wem diese sich beim Filmschauen identifiziere, reichte Mulvey (1981) die folgenden Ausführungen nach. So seien Rezipientinnen im Sinne der Freud'schen Psychoanalyse einer ständigen Oszillation zwischen ihrer ihnen zugeschriebenen Passivität und einer regressiven Maskulinität unterlegen. Diese Oszillation resultiere aus dem Umstand, dass im Laufe der kindlichen Entwicklung sowohl Jungen als auch Mädchen eine phallische Phase durchlebten, diese Entwicklung bei Mädchen auf Grund ihres fehlenden Penis jedoch unvollendet zum Stillstand komme. Wobei der Wunsch diese Phase im weiteren Verlauf des Lebens noch einmal (erfolgreich) aufleben zu lassen weiter bestehen bliebe. Laut Mulvey (1981) komme es für Rezipientinnen beim Filmschauen auf Grund dieser Oszillation sowie der patriarchalen Strukturen reproduzierenden Filmsprache zu einer Maskulinisierung ihrer Rezipientinnenposition. (vgl. Mulvey, 2005 [1981], S. 122ff., 129)

It is not my aim, to debate the rights and wrongs of this narration division of labour or to demand positive heroines, but rather to point out that the ‚grammar‘ of the story places the reader, listener or spectator *with* the hero. The woman spectator in the cinema can make use of an age-old cultural tradition adapting her to this convention, which eases a transition out of her own sex into another. (Mulvey, 2005 [1981], S. 124f., Hervorhebung im Original)

Nach Mulvey (1981) würde sich somit auch die Rezipientin, wenn auch mittels des gedanklichen Vorgangs einer „trans-sex-identification“ (Mulvey, 2005 [1981], S. 125), mit einer männlichen Figur des Films identifizieren und dem Konzept *Male Gaze* folgen¹¹ – nicht zuletzt um einer auf Grund der vorherrschenden patriarchalen Gesellschaftsordnung ihr verwehrt eigenen, selbstwirksamen Handlungsmacht nachzukommen und sich ebenfalls in eine aktive Filmfigur hinein imaginieren zu können. (vgl. Mulvey, 2005 [1981], S. 123, 126ff., 129)

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die im klassischen Hollywoodkino auftauchenden Frauenfiguren ihre Rollen auf Grund der vorherrschenden patriarchalen Gesellschaftsordnung in steter Abhängigkeit des *Male Gaze* zugesprochen bekommen und dieser

¹¹ „One might simplify this by saying: *men act* and *women appear*. Men look at women. Women watch themselves being looked at. This determines not only most relations between men and women but also the relation of women to themselves. The surveyor of woman in herself is male: the surveyed female. Thus she turns herself into an object – and most particularly an object of vision: a sight.“ (Berger, 1972, S. 47, Hervorhebungen im Original)

sich als machtvoller, männlich konnotierter Blick unabhängig vom tatsächlichen Gender der Rezipient*innenschaft von drei Seiten konstituiert: So bedarf es in zusammennehmender Interaktion neben einer schauenden Rezipient*innenschaft (1), einer im Film schauenden Männerfigur sowie einer im Film angeschauten Frauenfigur (2) weiterhin eine*n hinter der Kamera als Regisseur*in all dies ermöglichenden Blicks (3). Ein eigenständiger *Female Gaze*, entbunden vom *Male Gaze*, ist an dieser Stelle noch nicht erklärt. (vgl. Mulvey, 2005 [1975], S. 68; Mulvey, 2016 [1975], S. 59)

Auch Jahrzehnte später hält Mulvey (2000, 2015, 2019) an ihren Ausführungen fest und macht nur wenige, zwingend erforderliche Eingeständnisse, wie etwa die Existenz eines *Queer Gaze*. Viel mehr bekräftigt sie ihre methodologische Entscheidung, die Psychoanalyse als theoretische Rahmung zu verwenden, obwohl dieses Vorgehen den Frauenfiguren im Film sowie den Rezipientinnen im Kinosaal nicht gerecht wird. Darüber hinaus scheint auch die cisgeschlechtliche Binarität eines *Male Gaze* und eines davon abzuleitenden, zwingend relationalen *Female Gaze* unumstößlich zu sein. Diese zementierte Gegenüberstellung steht damit einem möglichen Freiraum zur weiteren Entwicklung eines eigenständigen *Female Gaze* entgegen. Insgesamt hält Mulvey (ebd.) an ihrem homogen, monolithisch gezeichnetem Frauenbild fest (vgl. French, 2021, S. 53f.), welches privilegiert, also *weiß*, cisgeschlechtlich, heterosexuell, *able-bodied* und neurotypisch, sowie darüber hinaus wenig unabhängig oder gleichberechtigt gegenüber ihren männlichen Pendants ist. Nur um auf diese Art und Weise eben diese kritikwürdigen asymmetrischen Machtstrukturen weiter zu reproduzieren, aufrechtzuerhalten, zu normalisieren, zu etablieren und fortzuschreiben. (vgl. Kaplan, 2004, S. 1239)

Außerdem ist auffällig, dass Mulvey (1975, 1981, 2000, 2015, 2019) bis heute keinerlei Lösungen oder Ausblicke zu der von ihr geforderten Auf-, beziehungsweise Durchbrechung zu der von ihr aufgedeckten patriarchalen Blickregime bietet. Viel mehr reicht sie diesen Anspruch, ähnlich wie bereits Johnston (1973), an die feministische Avantgarde weiter (der sie selbst angehört¹²), die dies in Filmen – ganz im Gegensatz zu ihren theoretischen Ausführungen – praktisch explorieren sollte; nur um dabei Regisseurinnen wie etwa Chantal Akermann, Ida Lupino oder Agnès Varda außer Acht zu lassen. (vgl. Johnston, 1977 [1973], S. 43f.; Johnston, 2005 [1973], S. 32f.; Sturken & Cartwright, 2018, S. 124ff.; Mulvey, 2000, S.

¹² Als Beispiel seien angeführt PENTHESILEA: QUEEN OF THE AMAZONAS; Regie: Mulvey & Wollen, GB 1974; RIDDLES OF THE SPHINX; Regie: Mulvey & Wollen, GB 1977 oder AMY!; Regie: Mulvey & Wollen, GB 1979. (vgl. Hole & Jelača, 2019, S. 233; Kaplan, 1983b, S. 162ff., 171; Mulvey, 2009 [1978], S. 130)

130ff., 134, 142; Mulvey, 2015, S. 17f., 20f., 22f., 25f.; Mulvey, 2019, S. 18ff., 175, 239, 241ff., 244ff., 247f.; Mulvey, 2009 [1978], S. 115ff., 118f, 120ff.)

2.2 Kritiken: Psychoanalyse, *BIWOC Gaze*, *Queer Gaze* & *Transgender Gaze*

Direkt nach Mulvey (1975, 1981) fand die Forschung zum *Female Gaze*, losgelöst vom *Male Gaze*, also keinen nennenswerten Anlauf. Dafür galt es zunächst bestehende Leerstellen aufzuzeigen und Verbesserungsversuche vorzunehmen, wovon die drei als wichtigsten erachteten Kritikpunkte im Folgenden kurz vorgestellt werden.

Der erste Kritikpunkt galt Mulveys (ebd.) Methodologie, allen voran der Verwendung der Psychoanalyse als theoretische Rahmung. So sprechen sich Teresa de Lauretis (1987) und Christine Gledhill (1988), wenn auch nicht unter expliziter Nennung, gegen das Vorgehen Mulveys (ebd.) aus. De Lauretis (1987) kritisiert den universalistischen sowie reduktionistischen Charakter der Psychoanalyse. Diese würde eine gemäß der vorherrschenden patriarchalen Gesellschaftsordnung inhärent vorangestellte männliche Perspektive führen. Eine weibliche Perspektive hätte sich dieser relational unterzuordnen und bekäme auf diese Art und Weise keinerlei Entwicklungsmöglichkeiten eingeräumt. Somit sei die Psychoanalyse zur Erforschung eines *Female Gaze* gänzlich unbrauchbar. Gledhill (1988) fügt dem noch hinzu, dass die Psychoanalyse außerdem die Intersektionalität von Gender und weiteren sozialen Kategorien wie etwa *race*, Klasse oder Behinderung außer Acht ließe. Alles Anmerkungen die Mulvey (1975) selbst anerkennt, aber in ihren Ausführungen zu Gunsten einer selbst deklarierten feministischen Auslegung ignoriert. (vgl. Dang, 2020, S. 312, 316; de Lauretis, 1987, S. 3, 9f., 12ff., 15f., 20, 24f.; de Lauretis, 2016 [1987], S. 456ff., 459, 463f., 471f.; Gledhill, 2005 [1988], S. 166ff., 176f.)

Für zu dieser Debatte ähnliche Ausführungen sei unter anderem verwiesen auf Mary Ann Doane (1982, 1988), Miriam Hansen (1986), E. Ann Kaplan (1983a, 2004), Gertrud Koch (1985), Annette Kuhn (1997), de Lauretis (1990), Clifford T. Manlove (2007), Judith Mayne (1993), Tania Modleski (1988), Steve Neale (1983), Kaja Silverman (1980), Zoe Sofia (1989) und Gaylyn Studlar (1984).

Der zweite Kritikpunkt galt Mulveys (1975, 1981) durchgängiger Auslassung und somit systematischen Unsichtbarmachung von *bipoc*¹³, beziehungsweise *biwoc*¹⁴. Jane

¹³ *bipoc*, Akronym für *black, indigenous and other persons/people of color*

¹⁴ *biwoc*, Akronym für *black women, indigenous women, women of color*

Gaines (1988) knüpft hierbei an die von Gledhill (1988) geäußerte Kritik an, formuliert jedoch deutlicher, dass die Psychoanalyse Intersektionalitäten nicht nur außer Acht ließe, sondern ein solcher Einbezug ihr viel mehr überhaupt nicht möglich sei. Ihr fehle auf Grund ihrer inhärent *weißen* Normativität der Weitblick für weitere soziale Kategorien, insbesondere im Hinblick auf *race*. Die Psychoanalyse, wie sie von Mulvey (ebd.) Verwendung findet, würde theorieverhaftet die normative, *weiße* Gesellschaftsordnung kritiklos übernehmen, was zu einer unhinterfragten Reproduktion, Normalisierung, Fortführung und Legitimation dieser führe. Stattdessen spricht sich Gaines (1988), in Anlehnung an Karl Marx, für historischen Materialismus¹⁵ aus, welcher praktisch veranlagt die bestehenden Lebensverhältnisse, also Intersektionen, beachte. (vgl. Columpar, 2002, S. 31f.; Gaines, 2005 [1988], S. 294f., 303f.)

bell hooks (1992) hingegen bestimmt, in direkter Erwiderung auf Mulvey (ebd.), einen *Oppositional Gaze*. Dieser entspräche, im Gegensatz zu den theoretisch gehaltenen Ausführungen Mulveys (ebd.), allen voran der Lebensrealität Schwarzer/afroamerikanischer Rezipientinnen. Denn diesen stünde weder der *Male Gaze* offen, noch entsprächen sie als nicht-*weiße* Frauen dessen Objektposition. Ihre filmische Repräsentation und ihnen zugeschriebenen Rollen beschränken sich, gemäß der normativen, also anti-Schwarzen Blickregime auf das Zuspätspielen und Dienen *weißer* Figuren, insbesondere *weißer* Frauenfiguren. Schwarzen/Afroamerikanischen Rezipientinnen bliebe somit nichts anderes übrig, als sich einen den Gegebenheiten entsprechenden *Oppositional Gaze* anzueignen, der neben einer Kritikwürdigkeit des Gesehenen gleichzeitig unter Ausblendung dessen die Suche nach Unterhaltung zum Fokus hat. Andernfalls wäre es nicht möglich Filme zu schauen ohne Zeug*innen (selbst-) rassifizierender und somit traumatisierender Abbilder zu werden. (vgl. Dang, 2020, S. 313; hooks, 2005 [1992], S. 308, 309f., 313f., 316f.; hooks, 2016 [1992], S. 91ff., 94ff., 97ff., 102f.)

Kaplan (1997) geht ebenfalls direkt auf Mulvey (1975) ein und zieht in ihren postkolonialen Ausführungen eine deckungsgleiche Parallele zwischen dem *Male Gaze* und dem von ihr angebrachten *Imperial Gaze*, der sich in Spielfilmen wiederfinden lasse wie KING

¹⁵ „The classical Marxist view of history. It is described [...] as seeking ‚the ultimate cause and the great moving power of all important historic events in the economic development of society, in the changes in the modes of production and exchange, in the consequent division of society into distinct classes, and in the struggle of these classes against one another‘. [...] According to historical materialism, changes in the productive forces of a society lead to social conflict, and the specific forms of social organization that emerge reflect the underlying structure of the means of production [...]“ (Oxford Reference, o.J.).

KONG¹⁶, TARZAN THE APE MAN¹⁷ oder auch BLACK NARCISSUS¹⁸. So würde diese Parallele vor allem *People of Color* nicht nur gemäß des *Imperial Gazes* rassifizieren, sondern darüber hinaus dem *Male Gaze* entsprechend auch sexualisieren und objektifizieren, um sie systematisch einem *Othering*¹⁹ zu unterwerfen. (vgl. Columpar, 2002, S. 37f.; Kaplan, 1997, S. 60, 62ff., 70f., 72, 78ff., 81ff., 99ff.)

Für zu dieser Debatte ähnliche Ausführungen sei verwiesen auf unter anderem Jacqueline Bobo & Ellen Seiter (1997), Manthia Diawara (1988), Richard Dyer (1997), Frantz Fanon (1952), Kaplan (2004), Trinh T. Minh-Ha (1989), Sandra Ponzanesi (2017) und Jacqui Roach & Petal Felix (1988).

Der dritte und letzte Kritikpunkt galt Mulveys (1975, 1981) ebenso durchgängiger Auslassung und somit systematischer Unsichtbarmachung von (gender-) queeren und/oder trans Personen. So setzt sich Z. Isiling Nataf (1995) mit Schwarzen, lesbischen Rezipientinnen auseinander. Ähnlich wie hooks (1992), bestätigt auch sie, dass für Schwarze, lesbische Rezipientinnen kaum positive Repräsentation stattfindet und spricht sich weiterführend für eine abweichende Lesart medialer Erzeugnisse, als Teil des *Oppositional Gaze*, aus. Eine solche Lesart würde das subversive Potential beisteuern beispielsweise Filme in einer Distanziertheit sehen zu können, die es der Rezipientin erlaube den Film als Text absichtlich falsch zu lesen und für die eigene Position neu und positiv auszulegen. Auf diese Art und Weise würde der Film während des Schauens transformiert und mit neuer Bedeutung angereichert sowie gleichermaßen erweitert werden. Neben vier Filmanalysen, gibt Nataf (1995) noch das Beispiel der Bedeutungsverschiebung von „Camp“ als Ästhetik zu einem Signifikat schwuler/queerer Subkultur an. (vgl. Nataf, 1995, S. 57ff., 60, 62f.)

Jack Halberstam (2005) hingegen beschäftigt sich mit dem *Transgender Look/Gaze* und arbeitet anhand von Szenenanalysen vor allem der Spielfilme BOYS DON'T CRY²⁰ und BY HOOK OR BY CROOK²¹ einen Entwurf zu diesem aus. So fordere der *Transgender Look/Gaze* als erstes den Voyeurismus des *Male Gaze* heraus und besitze daher das Potential disruptiv auf diesen

¹⁶ KING KONG [dt. KING KONG UND DIE WEIßE FRAU]; Regie: Merian C. Cooper & Ernest B. Schoedsack, USA 1933.

¹⁷ TARZAN THE APE MAN [dt. TARZAN, DER AFFENMENSCH]; Regie: W.S. van Dyke, USA 1932.

¹⁸ BLACK NARCISSUS [dt. DIE SCHWARZE NARZISSE]; Regie: Michael Powell & Emeric Pressburger, GB 1947.

¹⁹ „Als ‚Othering‘ wird ein Mechanismus bezeichnet, bei dem eine Person sich selbst und ihr soziales Ansehen hervorhebt, indem sie Menschen mit anderen Merkmalen als ‚fremd‘ bzw. ‚anders‘ kategorisiert. Mit diesem Vorgang wird die Unterscheidung und Distanzierung zum ‚Anderen‘ betont, sei es aufgrund des Geschlechts, der sexuellen Orientierung, der Herkunft, der sozialen Stellung in der Gesellschaft oder der Religionszugehörigkeit. Diese Unterscheidung fusst [sic] auf hierarchischem und stereotypem Denken und kann zu offenem Rassismus führen“ (Stiftung gegen Rassismus und Antisemitismus, 2022).

²⁰ BOYS DON'T CRY; Regie: Kimberly Peirce, USA 1999.

²¹ BY HOOK OR BY CROOK; Regie: Harry Dodge & Silas Howard, USA 2001.

einzuwirken. Dies träte beispielsweise in BOYS DON'T CRY während einer *Shot-Reverse-Shot* Montage zu Tage, die laut Halberstam (2005) ansonsten für gewöhnlich zur Sicherstellung einer seitens der Rezipient*innen stattfindenden Identifikation mit dem *Male Gaze* diene. Halberstam (2005) führt mit seiner Analyse aus, wie trans Protagonist Brandon Teena sich im Zuge einer an ihm verübten transphoben Gewalttat während eines dissoziativen Moments selbst sieht und beobachtet und hierbei beide Einstellungen der entsprechenden *Shot-Reverse-Shot* Montage besetzt. Mit dieser Form des doppelten Blicks würden den Rezipient*innen nicht etwa der in seinem Voyeurismus gewalttätige *Male Gaze* der Angreifer, sondern der Blick Brandon Teenas vorgeführt werden. Als zweites könne der *Transgender Look/Gaze* weiterhin trans Protagonist*innen ihnen ihrer eigene Subjektivität zusprechen, um sich somit gegen die vorherrschende cisgeschlechtliche Binarität zu stellen, wie Halberstam (2005) anhand seiner Analyse von BY HOOK OR BY CROOK verdeutlicht; und, wie sich im weiteren Verlauf der Arbeit noch zeigen wird, später von Soloway (2016) reiteriert wird. (vgl. Halberstam, 2005, S. 83ff., 92ff.; Morse & Herold, 2021, S. 1f.)

Caroline Evans & Lorraine Gamman (1995) wiederum untersuchen den *Queer Gaze*, beziehungsweise das *Queer Viewing*. Auch sie üben zunächst Kritik an der *Gaze Theory*, sprechen sich aber im Anschluss für einen *Female Gaze* aus. Dieser würde sich ihrer Auffassung nach bestimmter sozialer und kultureller, also performativer Codes bedienen und somit nur kompetenten Leser*innen zugänglich sein. Dies leiten sie auch für einen dezierten *Lesbian Gaze* ab, der ohne eine vorherige, klare Formulierung eines *Female Gaze* nur schwer zu greifen sei. Weiterführend stellt sich für Evans & Gamman (1995) außerdem die Frage, wie eine Definition eines gegenderten Blicks, wie der des *Male Gaze* oder *Female Gaze*, überhaupt möglich sei, ohne zuvor ein Verständnis der entsprechenden gegenderten Kategorien festzuhalten. An dieser Stelle erkennen sie an, dass die soziale Kategorie „Gender“ nicht seiner normativen Zuschreibung entspricht, sondern viel mehr einem ständigen Wandel unterliegt und erst in seiner Performanz zu Stande kommt. Um sich der normativen Zuschreibung weiter zu entziehen, sprechen sich die Autorinnen für die Kategorie *Genderfuck*²² aus. Anders als normative Annahmen über Gender, aus der in ihrer Zuschreibung eine Performanz folgt, würde die Kategorie *Genderfuck* seine Bedeutung erst durch Performanz erlangen, um sie schließlich in sozialen und kulturellen Codes zu verfestigen. Damit sei diese

²² „June L. Reich has suggested that genderfuck is the effect of unstable signifying practices in a libidinal economy of multiple sexualities ... This process is the destabilisation of gender as an analytical category, though it is not, necessarily, the signal of the end of gender ... The play of masculine and feminine on the body ... subverts the possibility of possessing a unified subject position“ (Evans & Gamman, 1995, S. 41).

Kategorie flexibel genug die normative Gegebenheit von *Gender* und *Sex* von einander zu lösen und somit mehr Raum für verschiedene Formen der Repräsentation zu schaffen. (vgl. Evans & Gamman, 1995, S. 14ff., 27, 30, 32ff., 36, 38ff., 41, 45ff., 49)

Für zu dieser Debatte ähnliche Ausführungen sei verwiesen auf unter anderem Amy Borden (2017), Steven Drukman (1995), Cordelia Freeman (2020), Lorraine Gamman (1988), Hilary Hinds (1997), de Lauretis (1988), Judith Mayne (1991), Morse & Herold (2021), Jacky Stacy (1987) und Eliza Steinbock (2017).

2.3 *The Female Gaze: Soloway (2016)*

Eine erste nennenswerte Aktualisierung sowie Konzeptionalisierung des *Female Gaze* fand schließlich 2016 in einer Rede Soloways während des „Toronto International Film Festivals“ (TIFF) statt. In dieser nimmt they sich, ähnlich wie Mulvey (1975, 1981), selbstbewusst und politisch dem *Female Gaze* an und folgt dem Erkenntnisinteresse, diesen von vorherrschenden, als männlich konnotierten Blickregimen zu entbinden und gleichzeitig eine Aufbrechung der cisgeschlechtlichen Binarität vorzunehmen, um auf diese Art und Weise das Anliegen und Begehren von Frauen, beziehungsweise FLINTA* in den Mittelpunkt zu stellen. Dabei soll, anders als bei Mulvey (ebd.), nicht der gegenderte Blick im und auf Film Leitlinie sein, sondern viel mehr der weibliche Körper, also dessen körperliche Erfahrung und Wahrnehmung. Außerdem verfolgt Soloway (2016) ein Empowerment von vor allem Rezipientinnen in einer Entbindung vom *Male Gaze* und daraus folgenden Wiedererlangung einer eigenen Subjektivität. (vgl. Soloway, 2016b)

Doch bevor they inhaltliche sowie filmpraktisch ausgelegte Anleitungen und Handlungsanweisungen angibt, wird mit einer Rekapitulation des bis dato aktuellen Forschungsstandes begonnen. So gibt Soloway (2016) zunächst eine Definition des *Male Gaze* nach Mulvey (1975) wieder, ehe anschließend zwei häufig angeführte, intuitiv formulierte Annahmen zum *Female Gaze* als vermeintliches Korrektiv des *Male Gaze* adressiert werden. Die erste These sähe den *Female Gaze* in bloßer Umkehr des *Male Gaze*, während die zweite These für diesen einen genderbinären Austausch eines Protagonisten mit einer Protagonistin vorsähe. Insbesondere die erste These findet häufig, vermeintlich logischen Niederschlag in journalistischen wie auch akademischen Publikationen, wurde bisher aber ebenso häufig wieder entkräftet. So auch bei Soloway (2016), wobei anzumerken bleibt, dass they eine Begründung, weshalb eine nicht einvernehmliche Objektifizierung auch von Männern nicht erstrebenswert sein sollte und darüber hinaus in der vorherrschenden patriarchalen Gesell-

schaftsordnung auch nicht vergleichbaren Mechanismen wie denen des *Male Gaze* folgt, schuldig bleibt. (vgl. Soloway, 2016b)

Is the Female Gaze simply the opposite of the male gaze? The opposite of the male gaze, if taken literally, would mean visual arts and literature depicting the world and men from a feminine point of view, presenting men as objects of female pleasure. (Soloway, 2016b, Hervorhebungen im Original)

Auch die Aufschlüsselung der zweiten These gestaltet sich als sichtlich kurz gefasst. Soloway (2016) scheint sich an dieser Stelle lediglich auf US-amerikanische Actionfilme der 1980er und 1990er Jahre zu beziehen und argumentiert, dass ein hier stattfindender genderbinärer Austausch eines Protagonisten mit einer Protagonistin mit einer ungewollten Maskulinisierung dieser einhergehe, nur um schließlich erneut dem *Male Gaze* zu erliegen. (vgl. Soloway, 2016b)

Maybe another way people might interpret the Female Gaze would be to reverse the gender of the male protagonist, the placing of the women into male roles in your typical Dude Movies. The HERO is [sic] this movie is going to be ANGELINA JOLIE! [She, SE] [i]s in some very tight clothes! Hey! Sigourney Weaver has a large gun! WE GAVE YOU THE LADY WITH THE LARGE GUN RIGHT? FEMINISM'S DONE RIGHT? [...] Even with a female hero, action movies are still male gaze. They are usually – if not always – either written, directed or produced by cis men so we're still talking about male projection and fantasy. (Soloway, 2016b, Hervorhebungen im Original)

Es wird jedoch nicht ausreichend erklärt, weshalb die Schauspielerinnen Angelina Jolie, vermutlich als Figur der Lara Croft und als Pendant zu Harrison Ford als Figur des Indiana Jones, oder Sigourney Weaver, vermutlich als Figur der Ellen Ripley und ursprünglich als cis männlich zu besetzende Rolle gedacht (vgl. Nathan, 2015), keinem *Female Gaze* nachkommen (können). Viel mehr wird auf das Gendern bestimmter Gegebenheiten und Verhaltensmuster insistiert, diese als grundsätzlich männlich konnotiert und somit Protagonistinnen abgesprochen. Es bleibt unklar weshalb ihre Kostüme und/oder dem Actiongenre nicht unübliche kompetente Anwendung von Gewalt einen *Female Gaze* ausschließen. Soloway (2016) führt lediglich wenig differenziert ins Feld, dass diese weiblichen Filmfiguren von Männern und der vom *Male Gaze* dominierten Infrastruktur der Filmbranche erdacht wurden und diesen somit zwangsläufig nachkämen (s. Dirse, 2013, S. 18f.). (vgl. Soloway, 2016b)

Diesen Richtigstellungen nachfolgend, führt Soloway (2016) schließlich als Aktualisierung in die eigene Konzeptionalisierung des *Female Gaze* ein, die sich, ähnlich wie bei Mulvey (1975), auf drei Säulen stützt. Die erste Säule bezeichnet eine „Feeling Camera“, beziehungsweise ein „Feeling Seeing“ (Soloway, 2016b). Hierbei soll, anders als beim *Male*

Gaze, die Darstellung von Gefühlen gegenüber der Darstellung von Handlung vorgezogen und das Fühlen für vor allem Rezipientinnen besonders ausgestellt werden. Soloway (2016) spricht davon, schon während des Films die Kamera mitfühlen zulassen, etwa mittels subjektiver Kameraführung. Nur auf diese Art und Weise könne ein entsprechender Transfer von Gefühlen vom audiovisuellen Bewegtbild bis zu den Rezipient*innen stattfinden. (vgl. Soloway, 2016a, TC: 17:31-21:13; Soloway, 2016b)

[..] I think the Female Gaze is a way of „**feeling seeing**“. It could be thought of as a **subjective camera** that attempts to get inside the protagonist, especially when the protagonist is not a Chismale [Wortspiel: cis male, SE]. It uses the frame to share and evoke a feeling of being in feeling, rather than seeing – the characters. (Soloway, 2016b, Hervorhebungen im Original)

Darüber hinaus gibt Soloway (2016) noch eigene, filmpraktische Handlungsanweisungen, die allen voran auf dem Profilmischen, vornehmlich der Kameraführung, fußen. Wie genau sich diese umsetzen oder gemäß einer Konzeptionalisierung reproduzieren lassen, bleibt jedoch unklar; insbesondere da noch kurz zuvor eingeräumt wurde, dass es sich hierbei um einen unbewussten Vorgang handele (s. Nochlin, 2021 [1971]) (vgl. Soloway, 2016a, TC: 15:07-15:12). (vgl. Morse & Herold, 2021, S. 1; Soloway, 2016a, TC: 15:07-15:12, 17:31-21:13; Soloway, 2016b)

I take the camera and I say, hey, audience, I'm not just showing you this thing, I want you to really feel with me. I have my particular methods, our cinematographer, Jim Frohna, when he is holding the camera, his body is IN FEELING, not capturing but playing an action, like melting or oozing or allowing, he plays a feeling action... [...] As a director I help make this happen by staying in my body as the actors work, by prioritizing all of the bodies on the set over the equipment or the money or the time [...]. Proclaiming the body, using it with intention to communicate Feeling Seeing. (Soloway, 2016b, Hervorhebungen im Original)

Als zweite Säule führt Soloway (2016) „The Gazed Gaze“ an. Anders als beim *Male Gaze* soll hier dessen objektifizierende Hierarchisierung aufgebrochen werden. Diese Säule soll den Rezipient*innen vorführen und nachempfinden lassen wie es ist gesehen, beziehungsweise angeschaut zu werden und das direkte Gegenstück eines Blicks im Film zu sein. Darüber hinaus merkt Soloway (2016) an, dass es hierbei auch um das Aufzeigen und Erkennen der Eigenständigkeit und Subjektivität vor allem der Protagonistinnen für den weiteren Verlauf des Films geht. Als Beispiele werden hier unter anderem die Spielfilme FISH TANK²³,

²³ FISH TANK; Regie: Andrea Arnold, GB 2009.

MARGARET²⁴ und IT FELT LIKE LOVE²⁵ angeführt. (vgl. Soloway, 2016a, TC: 21:14-22:52; Soloway, 2016b)

I also think the Female Gaze is also using the camera to take on the very nuanced, occasionally impossible task of showing us how it feels to be THE OBJECT of the Gaze. The camera talks out at you from its position as the receiver of the gaze. This piece [...] reps the Gazed gaze. This is how it feels to be seen. [...] [N]ow this is not just about a feeling but about a story shape where we reveal in an ever more intense awareness of the protagonist's power [...]. (Soloway, 2016b, Hervorhebungen im Original)

Die dritte und letzte Säule beinhaltet „Returning The Gaze“; welche unter verschiedenen Bezeichnungen wie etwa „Look Back“, „Look of the Screen“ oder „The Fourth Look“ bereits Thema der Filmtheorie ist (vgl. Dixon, 1995, S. 3, 7). Hierbei wird der Blick allen voran der weiblichen Filmfigur von vor allem Rezipientinnen erwidert. Laut Soloway (2016) fordere der *Female Gaze* den Blick von vor allem der Rezipientinnen heraus und nicht selten fände dabei eine Direktadressierung im Sinne eines Bruchs der vierten Wand statt. Mittels diesem Illusionsbruchs könne sich die angeschaute wie auch gleichermaßen schauende weibliche Filmfigur mit den schauenden wie auch gleichermaßen angeschauten Rezipientinnen verbünden und darüber hinaus Repräsentation schaffen. (vgl. Soloway, 2016a, TC: 22:53-24:09; Soloway, 2016b)

This third thing involves the way THE FEMALE GAZE DARES to return the gaze. It's not the gazed gaze. It's the gaze on the gazers. It's about how it feels to stand here in the world HAVING BEEN SEEN our entire lives. [...] It says WE SEE YOU, SEEING US. [...] This would be the third leg [...] and I think it's the most important, and the one that really truly has been almost entirely NOT YET DONE. It's less about a filmic language – although it could easily employ either of the techniques I just mentioned [...]. (Soloway, 2016b, Hervorhebungen im Original)

In den verbleibenden zirka 35 der knapp 59 Minuten langen Rede kommt Soloway (2016) der von Mulvey (1975, 1981) gemachten Forderung nach und bestätigt, dass der *Female Gaze* in der politisierten, filmpraktischen Umsetzung als Anwendung zu verstehen ist – und bekräftigt somit gleichzeitig bisherige, lediglich intuitiv formulierte Annahmen zu diesem. Der *Female Gaze* bedeutet in seiner Ausführung also einen wohlwollenden, empathischen sowie gleichermaßen dem Patriarchat entgegenstehenden Blick, vornehmlich von und auf Frauen, der ihre Eigenständigkeit und Subjektivität in allen Facetten gerecht wird. Darüber hinaus bleibt Soloway (2016) vage genug, um hierfür zwar filmsprachliche Codes – subjek-

²⁴ MARGARET; Regie: Kenneth Lonergan, USA 2011.

²⁵ IT FELT LIKE LOVE; Regie: Eliza Hittman, USA 2013.

tive Kameraführung und Bruch der vierten Wand – zwar anzubieten, den Großteil des *Female Gaze* jedoch als somatisch-emotionalen Transfer festzuhalten. (vgl. Soloway, 2016b)

Ebenfalls vage formuliert bleibt auch wer überhaupt einem *Female Gaze* nachkommt, beziehungsweise nachkommen kann. So bedient sich Soloway (2016) selbst immer wieder einer genderbinären Sprache, die sich in eben solchen Stereotypen niederschlägt und auf diese Art und Weise den Eindruck erweckt, dass der *Female Gaze* ebenfalls binär sei und lediglich cis Frauen oder im weiteren Sinne FLINTA* präferiert zugesprochen werden solle. Wobei cis Männer an dieser Stelle keinen expliziten Ausschluss erfahren. (vgl. Soloway, 2016b)

Nobody's doing it on purpose, not the chismales [Wortspiel: cis males, SE], not me, we just think we're making art. It's unconscious. [...] [Y]es, the female gaze can be made by anyone, male or female, cis or trans [...]. (Soloway, 2016b)

Es lässt sich zusammenfassend festhalten, dass Soloway (2016) neben dem *Male Gaze* insbesondere die hierbei vorherrschende patriarchale Gesellschaftsordnung, beziehungsweise deren konstitutive asymmetrische Machtstruktur kritisiert. Im Zuge dessen hebt they allerdings nicht das Patriarchat selbst, sondern innerhalb dessen Normativität vor allem cis Männer als einer der größten Profiteure und Handlungsmächtigen hervor, um sie vom *Female Gaze* nicht auszuschließen, diesem jedoch zu Gunsten von Frauen, beziehungsweise FLINTA* nachzustellen.

This Female Gaze is a political platform, it means we start to call out how awful it is to be offered access in exchange for succeeding at being seen. The Female Gaze calls out how the Male Gaze DIVIDES US. (Soloway, 2016b, Hervorhebungen im Original)

Soloway (2016) versteht den *Female Gaze*, entsprechend den Forderungen Mulveys (ebd.), in der politisierten, filmpraktischen Umsetzung als Anwendung einer wohlwollenden, empathischen Handlung (-sanweisung). Dabei habe er vornehmlich den weiblichen Körper, also dessen körperliche Erfahrung und Wahrnehmung und somit allen voran Rezipientinnen zum Mittelpunkt. Diese würden außerdem im Sinne eines Empowerments in ihrer Vergemeinschaftung und gegenseitigen Validierung als Entbindung vom *Male Gaze* gefördert, um sich schließlich einer weiteren genderbasierten Auftrennung und damit einhergehenden, weiter nuancierten Objektifizierung zur Wehr setzen zu können. Soloway (2016) setzt dabei weniger auf filmsprachliche Codes, sondern mittels einer eigenen, also individuellen filmsprachlichen Handschrift auf einen Gefühlstransfer vom audiovisuellen Bewegtbild bis hin

zu den Rezipient*innen. Auf diese Art und Weise bestätigt they auch die bis dato nur intuitiv formulierten Annahmen zum *Female Gaze*, dass dieser als Umsetzung vornehmlich von Frauen, beziehungsweise FLINTA* auszugehen habe.

The Female Gaze is not a camera trick it is a privilege generator is [sic] positions ME the woman as the Subject. On a journey. You will be on her side. [...] I want you to see the FEMALE GAZE as a CONSCIOUS EFFORT to create empathy as a POLITICAL TOOL. It is a WRESTING AWAY! Perhaps a WRESTLING AWAY of the POINT OF VIEW, of the power of the privilege propaganda for purposes --- [sic] of changing the way the world feels for women when they move their BODIES through the world feeling themselves as the subject. (Soloway, 2016b, Hervorhebungen im Original)

Wie sich diese bislang theoretischen Ausführungen praktisch verhalten, ist Thema des nächsten Kapitels. Hier werden die drei Säulen des *Female Gaze* (Soloway, 2016) mittels der Szenenanalysen der Spielfilme 고양이를 부탁해 [engl. TAKE CARE OF MY CAT] und PORTRAIT DE LA JEUNE FILLE EN FEU sowie einer Sequenz der Serie FLEABAG auf ihre Tauglichkeit hin überprüft.

3. Szenenanalysen zum *Female Gaze* (Soloway, 2016)

The Female Gaze seeks to destroy all gazes. [...] The female gaze is an invitation to the intersectionally aligned [...]. (Soloway, 2016b)

3.1 *Feeling Camera/Feeling Seeing*: 고양이를 부탁해 [engl. TAKE CARE OF MY CAT]

Der südkoreanische Spielfilm 고양이를 부탁해 [engl. TAKE CARE OF MY CAT] der Regisseurin Jeong Jae-eun aus dem Jahr 2001 erzählt vom Leben der fünf Freundinnen Tae-hee, Hae-joo, Ji-young und den Zwillinge Bi-ryu und Ohn-jo kurz nach ihrem Schulabschluss. Der Film beginnt mit einem Rückblick wie die Freundinnen, damals noch in Schuluniform, versuchen am grauen Hafen der Stadt Incheon ein Gruppenfoto zu schießen. Mit lautem Gelächter probieren sie verschiedene Posen aus, umarmen sich, geben sich cool und laufen ausgelassen von einem Kai zum nächsten, um trotz der trostlosen Kulisse den besten Hintergrund für ihr Bild zu finden. Ist das Foto gemacht, wird jedoch klar, dass die unbeschwerte Schulzeit bereits hinter ihnen liegt und mittlerweile Jede mit eigenen Schwierigkeiten und Problemen zu kämpfen hat. So muss Tae-hee unentgeltlich im Saunabetrieb ihrer toxischen Familie aushelfen, während Hae-joo in die benachbarte Großstadt Seoul gezogen ist, um dort einem undankbaren Bürojob nachzugehen, Ji-young sich um ihre Großeltern kümmern muss und Bi-ryu und Ohn-jo alleine leben und auf den Verkauf selbstgemachten Schmucks angewiesen sind. Von der einst so engen, ausgelassenen Freundinnenschaft aus der noch nicht allzu

fernen Schulzeit scheint nicht mehr viel übrig. Viel mehr hat sich Frustration breitgemacht, sowohl über den neuen, erwachsenen Alltag als auch über das auf einmal bestehende Unverständnis der Anderen für die eigenen, nicht mehr vergleichbaren Lebensumstände und dem damit allmählich spürbaren Auseinanderdriften der Freundinnen. In einem Versuch sich dieser Frustration zumindest temporär zu entziehen, treffen sich alle zu Hause bei den Zwillingen zu einem gemeinsamen Abendessen.

Eben diese Szene²⁶ beginnt nachdem sich die Freundinnen nach und nach bei Bi-ryu und Ohn-jo eingefunden und zusammen gekocht haben. Gemeinsam sitzen sie nun am Tisch und essen *Dukbogki*. In einer langsamen, durchgängig im *Close Up* gehaltenen, seitlichen Kamerafahrt ist zunächst zu sehen wie Hae-joo belustigt den Arm um die neben ihr sitzende Tae-hee legt, um sie humorvoll aufzuziehen wie gut sie *Dukbogki* essen kann (s. Anhang I, Abb. 1). Mithilfe mehrerer Überblendungen, jeweils am auf diese Art und Weise suggerierten Tischende, stellt die Kamerafahrt außerdem sicher, dass auch Ji-young in einer eigenen und die Zwillinge zusammen in einer gemeinsamen Einstellung festgehalten werden (s. Anhang I, Abb. 2, 3). Amüsiert hören alle Hae-joo zu, wie sie sich daran erinnert, wie die besondere Speisevorliebe Tae-hees vor vielen Jahren den Beginn ihrer Freundinnenschaft begründete und dieses Gericht sie seitdem an sie erinnere.

Spätestens als sich Hae-joo mit ihrer Reminiszenz auf frühere und dem Anschein nach unbeschwertere Zeiten besinnt, wird auf die Eröffnungsszene des Films als Bestätigung ihrer Ausführungen rekurriert. Diese steht im Gegensatz zur mittlerweile selten miteinander verbrachten Zeit, in der anders als zuvor die nun inzwischen stark differierenden Lebensumstände der Freundinnen zu Tage gefördert und gegenüber den Anderen negativ ausgespielt werden. Beim diesmaligen Abendessen jedoch steht, ähnlich wie zu Beginn des Films, sowohl die Ablenkung vom Alltag, aber vor allem das Gefühl der mit der Zeit auf die Probe gestellten, vertrauten Gemeinsamkeit und Leichtigkeit wie auch die Bestätigung und Stärkung der Freundinnenschaft im Mittelpunkt.

Die langsame Kamerafahrt um den Tisch herum scheint die Fünf nach langer Zeit wieder wohlwollend miteinander zu vereinen, insbesondere da hierbei keinerlei *Over-The-Shoulder-Shots* erfolgen und den *Close Ups* somit eine ungestörte Vertrautheit zuteil wird. So wird auf diese Art und Weise beinahe einer subjektiven Kameraführung nachgekommen, als dass sie nach und nach die jeweiligen Ansichten der Protagonistinnen mit Blick in die

²⁶ *Timecode*: 1:17:13-1:18:13

Gesichter der Anderen einzunehmen scheint, um die langjährige Nähe und Vertrautheit der Freundinnen füreinander darzustellen und hervorzuheben. Trotz der alltäglichen Strapazen und immer wieder aufkommenden Streitereien untereinander, kennen sich die Fünf immer noch am besten und werden mit all ihren seltsam anmutenden Vorlieben, unterschiedlichen Eigenheiten und gelegentlichen Kratzbürstigkeiten für ihren Zusammenhalt wahrgenommen und wertgeschätzt, während gleichzeitig eben diese Freundinnenschaft im Gegensatz zum sonstigen Alltag einen sicheren Raum für das ungestörte, unkommentierte und unsanktionierte Ausleben eben dieser Charakterzüge bietet. Untereinander können die Freundinnen bedenkenlos so sein und sich so geben wie es ihnen in den Sinn kommt.

Gemäß der von Soloway (2016) angeführten „Feeling Camera“, beziehungsweise des „Feeling Seeing“ sind es in dieser Szene allen voran die Gefühle der Nähe und Vertrautheit der Freundinnen füreinander, die zur Schau gestellt werden. So ist es die langsame Kamerafahrt, die die Fünf in ihrem allmählich spürbaren Auseinanderdriften wieder zusammenbringt, während die jeweiligen *Close Ups* als durchgängige Einstellungsgrößen an die jahrelange und bedingungslose Intimität dieser Freundinnenschaft erinnern. Neben der nun mehr Seltenheit eines solchen Beieinanderseins wird weiterhin auch die Wichtigkeit der Freundinnenschaft für jede aufgezeigt. Zwar teilen die Freundinnen keinen gemeinsamen, unbeschwerten Alltag mehr, doch gerade weil sie alle in ihren individuellen Schwierigkeiten und Problemen gefangen sind bedürfen sie solcher Zusammenkünfte mehr denn je, und zwar nicht nur um für eine gewisse Zeit ihre eigenen, alltäglichen Sorgen und Nöte zu vergessen, sondern vor allem um im hierin wiedergefundenen Ausgleich die damalige Unbeschwertheit wieder aufleben lassen zu können. Insbesondere die hierbei zustande kommende Rückbesinnung auf die jahrelange Nähe und Vertrautheit als Fundament ihrer Freundinnenschaft wird auf Grund des bestimmten Einsatzes der Kamera besonders deutlich und für Rezipient*innen sicht- und nachfühlbar gemacht. Ehe diese Gefühle auch im Dialog ihren Niederschlag finden und in dieser Szene einem erzählerischem Innehalten nachkommen. Es ist, als würde mit diesem gemeinsam verbrachten Abendessen die Zeit kurz angehalten und der besondere Raum der Freundinnenschaft sichergestellt werden, damit Tae-hee, Hae-joo, Ji-young und die Zwillinge Bi-ryu und Ohn-jo frei vom alltäglichen Ballast und ähnlich wie früher miteinander lachen, sich umarmen und cool geben können.

3.2 *The Gazed Gaze*: PORTRAIT DE LA JEUNE FILLE EN FEU

Während die von Soloway (2016) beschriebene „Feeling Camera“, beziehungsweise das „Feeling Seeing“ die Darstellung von Gefühlen gegenüber der Darstellung von Handlung bevorzugt und dieses Fühlen für vor allem Rezipientinnen besonders ausstellt, lässt „The Gazed Gaze“ diese nachempfinden wie es ist gesehen zu werden und das direkte Gegenstück eines Blicks im Film zu sein. Darüber hinaus soll hiermit die Eigenständigkeit und Subjektivität vor allem der Protagonistinnen aufgezeigt werden.

Der französische Spielfilm PORTRAIT DE LA JEUNE FILLE EN FEU der Regisseurin Céline Sciamma aus dem Jahr 2019 erzählt von der Malerin Marianne, die 1770 auf eine abgelegene Insel in der Bretagne reist, um dort ein Auftragsporträt von Héloïse, Tochter einer verwitweten Gräfin, anzufertigen. Dieses soll dazu dienen Héloïses anberaumte Zwangsheirat mit einem adeligen Mailänder weiter zu begünstigen. Doch zunächst weigert sie sich Modell zu stehen, erst als Marianne kurz davor ist aufzugeben und Héloïses Mutter die Insel für ein paar Tage verlässt, stimmt sie ihrer Porträtierung widerwillig zu.

Eben diese Szene²⁷ beginnt mit einer Frontalansicht auf ein begonnenes Porträt, das bereits Héloïses Gesicht zeigt. Nach einem Schnitt, der einem *Reverse Shot* einer *Over-The-Shoulder* Konstruktion seitens der Staffelei nachkommt, ist in einem *Close Up* zu sehen wie sich Marianne ihr bisheriges Werk intensiv, wenn gleich kritisch anschaut, ehe sie sichtlich frustriert verkündet, Héloïses Lächeln nicht authentisch einzufangen zu können. Es macht den Anschein als blicke noch nicht die richtige Héloïse zurück. Als die Malerin schließlich ihren Blick vom Porträt löst und zu der vor ihr sitzenden Héloïse schaut, versucht diese, als Modell entsprechend eingefasst in einem aus Hintergrund und Gegenstand ausgewogenem *Medium Shot*, mit einer lustig gemeinten, selbstironischen Bemerkung die Anspannung der Malerin zu lösen – bloß um eine unbedachte Retour von dieser zu bekommen. Noch im selben Moment bemerkt Marianne Héloïses Missfallen über ihre unüberlegten Worte und stellt schnell richtig, sie nicht verletzt haben zu wollen. Sie räumt ein, Héloïses Gefühle wahrgenommen zu haben und zeigt wie zum Beweis auf die simultan von ihr gemachte Geste, als sie sich an den Mund fasst, was Marianne um Héloïses Verärgerung wissen ließe. Es folgen weitere Beobachtungen, etwa als sich Héloïse auf die Lippen beißt und nicht mehr blinzelt, was Marianne um ihre Verlegenheit und ihren gleichzeitigen Ärger wissen ließe. Es sind schließlich diese von ihr ausgesprochenen Beobachtungen, zusammen mit den von ihr for-

²⁷ Timecode: 1:01:26-1:04:00

mulierten Interpretationen, die Marianne erkennen lassen, dass nicht nur die Porträtierung anstrengend und frustrierend sein kann, sondern auch das Modell es nicht leicht haben muss auf Dauer so sehr beäugt zu werden. Sie lenkt diese Erkenntnis ein, indem sie versucht mit einer sich die auftuenden Missverständnisse schlichtenden Aussage, nicht an Héloïses Stelle sein zu wollen, anzumerken.

Ohne zu Zögern weist Héloïse diese Aussage jedoch zurück und stellt richtig, dass sie beide „genau an derselben Stelle seien“²⁸. So schaue sich nicht nur die Malerin ihr Modell genauestens an, auch umgekehrt beobachte das Modell ihre Malerin scharf. Anders als Marianne, erkennt Héloïse jedoch keinen rollenbedingten, hierarchisch motivierten Perspektivwechsel ihrer jeweiligen Positionen. Somit bittet sie Marianne zu sich, wartet geduldig bis diese neben ihr im *Frame* steht und weist schließlich nicht minder bestimmt auf den von Marianne vermeintlich erkannten Perspektivwechsel hin. Mit ihrem Blick als Leitlinie zeigt sie einen gemeinsam geteilten Blickkorridor auf und führt ihn verbindend von der Malerin neben ihr zur Staffelei vor ihr und wieder zurück. Marianne folgt Héloïses Blickführung, was eine langsame Kamerarinfahrt einleitet, die aus dem bisherigen *Medium Shot* die beiden Frauen in einem neuen, ganz eigenen *Medium Close Up* einfasst und auf diese Art und Weise mit dem allmählich verschwindenden Hintergrund miteinander vertrauter werden lässt und darüber hinaus den soeben aufgezeigten Blickkorridor abfährt (s. Anhang II, Abb. 1). Nun nimmt auch Marianne diesen Korridor wahr und erkennt, dass sie in diesem sich beide gleichberechtigt am jeweiligen Ende gegenüber stehen und somit ebenso gleichberechtigt den Eigenschaften des Blicks im Schauen als auch Angeschautwerdens nachkommen. Wie schon Marianne, führt schließlich auch Héloïse zeitgleiche Beobachtungen als Beweise ihrer Ausführungen an. So fasse sich die Malerin an die Stirn, würde die Augenbrauen heben und durch den Mund atmen, was Héloïse um Mariannes Unsicherheit, ihren Kontrollverlust und innere Unruhe wissen ließe.

Die Erkenntnis um eben diesen gemeinsamen, gleichberechtigt geteilten Blickkorridor den die beiden Frauen ganz für sich alleine haben, begründet außerdem eine erstmalige zarte Vertrautheit und intime Nähe. Diese Gefühle werden nur noch intensiviert, als Marianne schließlich den Blick zurück zu Héloïse führt und beide sich direkt und unmittelbar – ohne Staffelei oder künstlerische Ambitionen – anschauen (s. Anhang II, Abb. 2). Es wird klar, dass in diesem Blick ein erstmaliges Erkennen liegt; wobei den beiden Frauen in diesem Moment

²⁸ „Nous sommes à la même place“ (PORTRAIT DE LA JEUNE FILLE EN FEU; TC: 1:02:31-1:02:32, Transkription und Übersetzung erstellt von SE).

noch nicht klar zu sein scheint, was genau in diesem Erkennen liegt. Viel mehr baut sich eine (romantische) Spannung auf, die über die eigentliche Frage hinaus geht, ob ein gelungenes Porträt zu Stande kommt und dieses Arbeitsvorhaben weiterhin vom Zweck ihres Zusammenseins in der Zulieferung eines *Male Gaze* kurzzeitig entbindet und viel mehr zum Vorwand umformuliert dieses, gerade stattfindende, gegenseitige Erkennen zu vertiefen.

Es ist dieser Moment, der die Ausführungen von Sartre (1943) mit der weiteren Konzeptionierung, allen voran der Praktik des Blicks von Foucault (1963, 1975) verbindet und gemäß Soloway (2016) die Wahrnehmung und Gefühle ausstellt. Beide Frauen sprechen sich an dieser Stelle gegenseitig Subjektivität zu, die es ihnen noch ermöglichen wird die sich im weiteren Filmverlauf anbahnende Liebe auszuleben. Während die Einstellungsgröße weiter im *Medium Close Up* verbleibt, also vorrangig beide Frauen zum Mittelpunkt hat und entgegen des *Medium Shots* der eigentlich objektifizierenden Porträtierung steht, dürften sich beiden Frauen nun direkt und unmittelbar in ihrem gemeinsam geteilten Blickkorridor begegnen. Letzterem wird mit der Kamera jedoch nicht nachgekommen, viel mehr werden beide in einer sich auftuenden Seitenansicht auf *Eye-Level* gezeigt, wie sie sich gegenseitig in die Augen schauen (s. Anhang II, Abb. ebd.). Im Gegensatz zu den inhärent asymmetrischen Machtverhältnissen die ein Blick mit sich führt, schaffen es Marianne und Héloïse dem für gewöhnlich als passiv ausgeschriebenen, also objektifizierenden Angeschautwerdens und dem für gewöhnlich als aktiv ausgeschriebenen, also subjektivierenden Schauens ein Gleichgewicht zukommen zu lassen. Während eben dieses Gleichgewicht sich in ihrer nicht normativen Liebe gegen die, auch im Film immer wieder zu Wort kommende, patriarchale Gesellschaftsordnung zu stemmen versucht, um dem Blick mittels des gegenseitigen Erkennens auf Augenhöhe die Macht einer gendernormativen Hierarchisierung zu entziehen.

Spätestens als Marianne ihren Blick Héloïse zuwendete werden die Rezipient*innen vom gemeinsam geführten Schauen Mariannes ausgeschlossen. Die zarte Vertrautheit und intime Nähe sowie die sich langsam etablierende (romantische) Spannung im gegenseitigen Erkennen gehört den beiden Frauen alleine. Während gemäß Soloway (2016) allen voran die Rezipientinnen Zeuginnen nicht nur eines nicht objektifizierenden Schauens, sondern viel mehr eines wohlwollenden, empathischen, liebevollen und gleichermaßen subjektivierenden Blicks wurden.

3.3 *Returning The Gaze: FLEABAG*

Die dritte und letzte Säule Soloways (2016) beinhaltet „Returning The Gaze“. In Abgrenzung zum zuvor besprochenem „The Gazed Gaze“ geht es hier nicht um das vorgeführt bekommen und angeleitete Nachempfinden wie es ist gesehen zu werden und das direkte Gegenstück eines Blicks im Film zu sein, sondern um dessen Erwidern. Soloway (2016) spricht an dieser Stelle davon, dass der *Female Gaze* den Blick allen voran der Rezipientinnen herausfordere. Nicht selten fände dabei eine Direktadressierung im Sinne eines Bruchs der vierten Wand statt. Mittels diesem Illusionsbruchs könne sich die angeschauten wie auch gleichermaßen schauende weibliche Filmfigur mit der schauenden wie auch gleichermaßen angeschauten Rezipientin verbünden und darüber hinaus Repräsentation schaffen.

Die britische Fernsehserie FLEABAG bedient sich als *Dramedy* gleich mehrerer Male dieser Form der Direktadressierung. Dabei basiert sie auf dem gleichnamigen von Phoebe Waller-Bridge geschriebenen und erstmals im Jahr 2013 unter der Regie von Vicky Jones während des „Edinburgh Festival Fringe“ von ihr aufgeführten Einpersonenstück²⁹ (vgl. Waller-Bridge, 2019, S. 43). In der Adaption erzählt die Serie in insgesamt 12 à zirka 25 Minuten langen Episoden von der in London lebenden Protagonistin Fleabag, die nach einem traumatischen Erlebnis versucht wieder in ihr Leben zurückzufinden. (vgl. Waller-Bridge, 2019, ebd.; Waller-Bridge, 2021, o.S.; 5ff.)

So etwa in der serienfinalen Sequenz³⁰, als Fleabag zu später Stunde an einer Bushaltestelle dem katholischen Priester der Familie nach einer gemeinsamen Nacht ihre Gefühle für ihn anvertraut. Beide fühlen sich zueinander hingezogen, gestehen sich jeweils nach und nach sogar ihre Liebe – doch noch im selben Augenblick wird klar, dass der Priester, im Gegensatz zu Fleabag, mit seinen Gefühlen hadert, um sich schließlich für sein Amt und seine Berufung von Gott und somit gegen eine Liebesbeziehung zu entscheiden. Beide sitzen noch einen stillen, unbeholfenen Moment länger nebeneinander auf der Wartebank, ehe der Priester, unter dem Vorwand, dass der nächste Bus länger brauche als gedacht, nach seiner emotionalen Entscheidung rationale Taten walten lässt und sich von der Seite Fleabag löst, um sich alleine zu Fuß auf den Weg zu machen.

²⁹ „An earlier version of the play that became *Fleabag* was performed by Phoebe Waller-Bridge at the Leicester Square Theatre, London, as part of the London Storytelling Festival, on 25 November 2021. The first full version of *Fleabag* was produced by DryWrite, and previewed at Soho Theatre Studio, London, on 14 and 16 July, and then performed at the Big Belly, Underbelly, Edinburgh, on 1-25 August 2013, as part of the Edinburgh Festival Fringe [...]“ (Waller-Bridge, 2019, p. 31, Hervorhebung im Original).

³⁰ FLEABAG; Staffel 2, Episode 6, „Episode 6“; TC: 0:21:22-0:25:55.

Zuvor noch zusammen in einem *Medium Shot* eingefasst, schaut Fleabag nun, der Trennung entsprechend, alleine in einem *Close Up* dem Priester hinterher und lässt ihren Gefühlen tränenreich freien Lauf. Indessen wechselt die Einstellung, mittlerweile mit einem kaum merklichem Wackeln einer *Handheld Camera* versehen, zu ihrem *Point of View* mit Blick zunächst in Richtung des Priesters schließlich auf die Busanzeigetafel. Auf der ist abzu lesen, dass der nächste Bus tatsächlich länger brauchen wird, was Fleabag, gerade noch in mitten ihres Herzschmerzes, zurück in die Realität holen sollte. Doch der Herzschmerz bleibt in seiner unbeholfenen Wackelei widerwillig bestehen und so fasst die Kamera stattdessen in einem frontalen *Extrem Close Up* ein, wie Fleabag die goldene Büste, für die ihre verstorbene Mutter Vorbild war, aus ihrer Tasche holt. Liebevoll hält sie diese in den Armen, während ihr die Büste als Stellvertreterin sichtlich Trost spendet. Dem folgt ein harter Schnitt und Wechsel an Fleabags linke Seite. In einem *Close Up* fällt der Blick der nun leicht aufsichtigen Kamera zunächst noch auf die Büste, ehe die Kamera unmerklich zu Fleabag schwenkt, die mit einem verweinten, aber auch bittersüßen Lächeln den Kopf hebt und erstmals unseren Blick als Rezipient*innen erwidert (s. Anhang III, Abb. 1).

Die Tränen sind schon wieder getrocknet und es macht den Anschein, als stünden wir, die Rezipient*innen als immerdar währende Freund*innen im wahrsten Sinne des Wortes an Fleabags Seite (vgl. Dixon, 1995, S. 3, 7), um ihren Herzschmerz hautnah mitzuempfinden, während dank dieses Moments unsere eigenen Erfahrungen mit zurückgewiesener oder zerbrochener Liebe in uns nachhallen. Gleichzeitig wissen wir aber auch um Fleabags Resilienz, denn schließlich haben wir sie über 12 Episoden hinweg begleitet und miterlebt durch welche Höhen und Tiefen sie gegangen ist und welche Wandlung und Verletzbarkeit sie bewiesen hat, als sie den Priester bis in ihr Herz verliebte. Wie das extradiegetische Lied³¹ in diesem Moment paraphrasiert, so trägt auch uns als Rezipient*innen dank Fleabags Lächeln die Gewissheit, dass alles, auch wenn es sich noch nicht so anfühlen mag, dennoch in Ordnung sein wird:

See, I've been having me a real hard time

But it feels so nice

To know I'm gonna be alright

(FLEABAG; Staffel 2, Episode 6, „Episode 6“; TC: 0:25:04-0:25:16, Transkription erstellt von SE)

³¹ Howard, B. (2015). This Feeling [Recorded by Alabama Shakes]. On *Sound & Color* [Album CD]. New York City, NY: ATO Records.

Nachdem Fleabag sich wieder gefasst zu haben scheint, wechselt die Einstellung zurück in einen frontalen *Medium Shot* und wir schauen zu, wie Fleabag, die Büste ihrer Mutter in der einer Hand hält und mit der anderen Hand ihre Tasche über die Schulter wirft. Auch sie hat sich dazu entschlossen ihre Heimreise lieber zu Fuß anzutreten als noch länger auf den Bus zu warten. Ein letztes Mal springt die Kamera an Fleabags linke Seite, die sich schließlich mit einem wehmütigen Lächeln uns zuwendet (s. Anhang III, Abb. 2). Es ist als hätten wir, gemäß unserer Rolle des*der Freund*in, noch einmal sicherstellen wollen, ob wir sie nicht bis nach Hause begleiten sollen. Doch ihr wenige Augenblicke später kaum merkliches Kopfschütteln lässt uns wissen, dass sie es diesmal schafft alleine zu sein. Im Gegensatz zu früher kann sie nun ihren Herzschmerz zulassen.

Insbesondere an dieser Stelle fordert Fleabag gemäß Soloway (2016) den Blick der Rezipient*innen und dessen Voyeurismus heraus. Anders als für gewöhnlich weiß die Filmfigur um ihr Angeschautwerden und beansprucht, nicht nur mit dem selbst zurück schauenden Blick als Erwidern, sondern darüber hinaus auch mit ihrer nonverbalen Verneinung unserer vermeintlich gestellten Frage nach ihrem Gemütszustand ihre von uns zugesprochenen Subjektivität und damit einhergehende Eigenständigkeit und Handlungsmacht, um schließlich von unserem Blick entlassen werden zu wollen – nicht zuletzt um so auch die Serie zu beschließen.

Soloway's third idea is about something she says is very daring, 'returning the gaze' in order to say, 'I see you seeing me', reflecting on the experience of having been seen but now to claim a place for one's own subjectivity. (French, 2021, S. 61)

Und so wendet sich Fleabag von uns ab, um sich endgültig auf den Weg zu machen, während wir – entsprechend ihrer Forderung – an der Bushaltestelle zurück bleiben und ihr lediglich nachschauen. Bis sie sich noch ein allerletztes Mal umdreht, uns zum Abschied zuwinkt (s. Anhang III, Abb. 3) und somit nochmals versichert, dass alles, sowohl für sie als auch für uns in Ordnung sein wird.

4. Zu einer Fürsprache eines *Feminist Gaze*

It is by now widely agreed that identification and power in any field of the gaze is always multiple, complex, and fluid and does not necessarily follow from one's identity, given or assumed. Just as human subjectivity is complex, fragmentary, and subject to multiple forces, so too are identification and power in looking. (Sturken & Cartwright, 2018, S. 122)

4.1 *Female Gaze* < *Feminist Gaze*

Soloway (2016) zielt in einer ersten Aktualisierung sowie Konzeptionalisierung des Konzepts *Female Gaze*, sowohl in den theoretischen Ausführungen als auch hier praktisch untersuchten Szenenanalysen also auf eine Modulation der Rezipient*innengefühle ab. So fordert der *Female Gaze* von seinen Rezipient*innen Wohlwollen und Empathie gegenüber vor allem weiblichen Körpern und dessen Erfahrungen und Wahrnehmungen ein, wobei das Anliegen und Begehren von Frauen, beziehungsweise FLINTA* im Mittelpunkt steht. Auf diese Art und Weise folgt der *Female Gaze* nicht der vorherrschenden patriarchalen Gesellschaftsordnung und kommt somit auch keinem männlich konnotierten Blickregime nach; nicht zuletzt da Soloway (2016) alle anderen Blickregime diesem voranstellt. Die Szenenanalysen haben außerdem deutlich werden lassen, dass der *Female Gaze* nicht objektifiziert, sondern dem*der Schauenden wie auch dem*der Angeschauten gleichermaßen Subjektivität zuspricht, also auch eine Aufbrechung bestehender asymmetrischer Machtverhältnisse verfolgt. Wobei dieses Interesse sicherlich auch besteht, um dem von Soloway (2016) verfolgtem Empowerment von vor allem Rezipientinnen im Sinne der Wiedererlangung der eigenen Subjektivität sicherzustellen und sie in ihrer Vergemeinschaftung sowie gegenseitigen Validierung zu fördern, um weiterführend den *Male Gaze* als eine Praktik der vorherrschenden patriarchalen Gesellschaftsordnung zu destabilisieren.

[..] Soloway's female gaze doesn't envision resistance to patriarchal dominance as something formal, aesthetic, or traceable in the media object itself. Instead, Soloway locates the source of the female gaze in the bodies – and specifically the voices – of female media producers. (Morse & Herold, 2021, S. 1)

Auch wenn die hier besprochenen Szenenanalysen die theoretischen Ausführungen Soloways (2016) zu bestätigen scheinen, gibt es dennoch kritikwürdige Spannungen. Dabei sind besonders die Widersprüchlichkeiten und vagen Formulierungen auffällig, die Soloway (2016) zu den selbst aufgestellten Prämissen des *Female Gaze*, beziehungsweise was dieser zu leisten habe, abfasst.

So fordert they mit dem *Female Gaze* einerseits die Auf- und Durchbrechung der cisgeschlechtlichen Binarität, bedient sich andererseits jedoch selbst immer wieder einer genderbinären Sprache, um durchgängig (cis) Rezipientinnen in Verbindung mit (cis) Protagonistinnen zu betonen und weiter abträgliche (hetero-) normative Genderstereotype anzubringen. Auch wenn diese Betonung und Verbindung auf Grund der Erwähnung anderer Gender (auch die der cis männlichen) nicht als exklusiv erachtet oder gehandhabt werden. Dennoch lässt sich dieser von Soloway (2016) eigens gemachten Ansagen entsprechender Versatz nur schwer mit den weiteren Prämissen, etwa der selbstproklamierten Leitlinie des weiblichen Körpers, also dessen Erfahrungen und Wahrnehmungen, als auch die Anliegen und Begehren von Frauen, beziehungsweise FLINTA* in den Mittelpunkt zu stellen, vereinbaren. Es bleibt fraglich, ob Soloway (2016) an dieser Stelle nicht schlicht in eine erneute Hierarchisierung einführt, die an ihrer Spitze heterosexuelle cis Frauen trägt und gegenüber der alle weiteren Identitäten keine gleichberechtigte Handhabung erfahren. Dabei sei jedoch angemerkt, dass Soloway (2016) keine eindeutige Unterteilung mit einer beispielsweise festen Rangfolge formuliert. Allerdings erweckt vor allem die Verwendung einer genderbinären Sprache, wie auch gleichermaßen die durchgängige Betonung von (cis) Rezipientinnen in Verbindung mit (cis) Protagonistinnen den Anschein einer Exklusion wie sie auch dem Patriarchat und demnach dem Gedanken des *Female Gaze* als gegensätzliches Korrektiv zum *Male Gaze* nachkommt. Ob das Subsumieren weiterer Identitäten hinsichtlich eines Konzeptes, welches außerdem mit dem Titel „*Female Gaze*“ eine cis- und binärgeschlechtliche Bezeichnung trägt, diesen gerecht wird und nachhaltig zu ihrer Inklusion führt, wird an dieser Stelle als zweifelhaft angesehen. Hierfür müsste Soloway (2016) sie deutlicher, wie auch sichtbarer in den selbst angesagten Wirkungsmächten des *Female Gaze* miteinbringen.

Des Weiteren macht es ebenfalls den Anschein als würde Soloway (2016) mit den eigenen Ausführungen viel mehr dem Prinzip der *Auteur*-Theorie folgen und den *Female Gaze* in seiner Anwendung als wohlwollende, empathische sowie eindeutig erkennbare Handschrift sehen, die sich vom *Male Gaze* abhebt und klar distinguiert; was auch Soloways (2016) zögerliche Festlegung wer dem *Female Gaze* tatsächlich nachkommt, beziehungsweise nachkommen kann erklären dürfte, da eine eben solche Handschrift in ihrer Anwendung unabhängig von Gender erfolgt. Wie konkret sich diese Handschrift jedoch umsetzen lässt oder gar reproduzierbar ist bleibt they, bis auf die wenigen Angaben der subjektiven Kameraführung und des Bruchs der vierten Wand, schuldig. So geht der von Soloway (2016) mit dem *Female Gaze* geforderte Gefühlsaustausch vom audiovisuellen Bewegtbild bis hin zu

den Rezipient*innen vor allem von der Instanz des*r Regisseur*in zusammen in Organisation mit dem Profilmischen, insbesondere der Kameraführung, aus. Für die hier vorgenommenen Szenenanalysen bedeutet dies ein gewisses Maß an Austauschbarkeit, da auch jede anderen, passenden Beispiele Soloway (2016) bestätigen würden, aber keine Gegenbeispiele miteinbeziehen.

Closer examination of Soloway's claims suggests that this theory of the female gaze is actually less a theory about structures of looking and instead much closer to a revision of auteur theory. Soloway's „female gaze“ decenters some of those creators who are typically centered by auteurist accounts of media (white cisgender males) but still does not offer clarity about how this new, feminist auteurism generates – on a formal level – alternatives to dominant structures of looking. (Morse & Herold, 2021, ebd.)

Es bleibt abschließend festzuhalten, dass Soloway (2016) den Eindruck hinterlässt schlicht zu viel bewirken zu wollen als sich unter dem restriktiven Etikett *Female Gaze* tatsächlich vereinbaren lässt und darüber hinaus eher im Aktivismus haften bleibt, als sich durchgängig auf wissenschaftliche Formulierungen zu fokussieren. Ähnlich wie schon zuvor Mulvey (ebd.) mit ihrem Konzept *Male Gaze*, gibt auch Soloway (2016) mit dem Konzept *Female Gaze* wichtige sozialpolitische bis feministische Anstöße und Formulierungen ihrer entsprechenden Entstehungszeit wieder, die die im Film abgebildeten, reproduzierten, aufrechterhaltenen, normalisierten und fortgeführten patriarchalen sowie anderweitig diskriminierenden Praktiken kritisieren. Jedoch verfügen sowohl der *Male Gaze* als auch der *Female Gaze* auf Grund ihrer zahlreichen Leerstellen und Unklarheiten nur über eine bedingte Tragweite.

Creating from inside of our own bodies and generating our own gaze, we can ask the important questions, say the things the dominant narratives have tried to distract us with. We get DIVIDED by the male gaze – but we want our subjectivity back, we want to knit it back together, our wholeness and make it uncomfortable unacceptable to blatantly USE us as objects, to turn us into slices to push you towards your own plot climaxes, of rescue or revenge. [...] The Female Gaze is Political Protagonism and it is not afraid to ask: **What is toxic masculinity? When are we going to be done with it?** The Female Gaze is more than a camera or a shooting style, it is that empathy generator [...]. (Soloway, 2016b, Hervorhebungen im Original)

Trotz allem leistet Soloway (2016) wichtige Aufklärungsarbeit, indem sie sich die von Mulvey (ebd.) zurückgelassenen Leerstellen annimmt und zu inkludieren versucht, um ein produktives Gegengewicht zu den im Film mittels verschiedener Blickregime propagierter Privilegien zu leisten. Jedoch scheitert Soloway (2016) an der gewählten Etikettierung, weshalb sich an dieser Stelle für einen – gemäß den Inhalten Soloways (2016) – den *Female Gaze* überspannenden *Feminist Gaze* als eine sprachliche Umformulierung sowie weiteren

konzeptuellen Erweiterung und Anpassung im Sinne fortgeführter Inklusionen ausgesprochen wird.

Ein Beispiel in dem sich die Ideen und Formulierungen Soloways (2016) wiederfinden, jedoch nicht entsprechend kategorisieren lassen, ist der Spielfilm *MOONLIGHT*. Dieser befindet sich außerhalb der normativen Konzepte *Male Gaze* und *Female Gaze* und wird im Folgenden anhand einer Szenenanalyse näher erörtert.

4.2 Szenenanalyse zum *Feminist Gaze*: *MOONLIGHT*

Der US-amerikanische Spielfilm *MOONLIGHT* des Regisseurs Barry Jenkins aus dem Jahr 2016 erzählt im Aufbau eines Triptychon von der Kindheit, Jugend und dem Erwachsenenalter des schwulen Schwarzen Chirons und seiner Identitätsfindung in einem sozial benachteiligten Milieu mit gewaltvollen und drogenabhängigen Bezugspersonen. Zunächst kann er sich noch auf seinen Freund Kevin verlassen, mit dem er außerdem erste sexuelle Erfahrungen sammelt. Doch als Chiron selbst auf die schiefe Bahn gerät muss er ins Gefängnis. Als er wieder frei kommt sucht ihn sein alter Freund Kevin auf und lädt ihn als Koch zu sich in ein kleines Restaurant ein.

Eben diese Szene³² beginnt mit dem jungen, nun erwachsenen Chiron, wie er das Lokal betritt. Die Kamera fasst ihn zunächst in einem *Long Shot* ein und zeigt, wie er unsicher und aufgeregt seinen Blick durch das Restaurant schweifen lässt. Als er langsam durch den Gastraum streift und ein Kellner, mit dem Rücken zu ihm gewandt, ihm halblaut versichert gleich bei ihm zu sein, wechselt die Einstellungsgröße sukzessive in ein persönlicheres *Medium Close Up*, ehe sich Chiron für einen Sitzplatz an der Bar entscheidet. Merkwürdig abgewandt und abseits aller Anderen um ihn herum, nimmt er zu guter Letzt Platz und die Kamera zeigt nach einem langsamen Schwenk um ihn herum erneut den Gastraum, in dem der Kellner von vorhin zügig zwei andere Gästinnen bedient. Anschließend folgt ihm die Kamera, als er schnell an Chiron vorbei geht und ihn wiederholt wissen lässt gleich bei ihm zu sein. Dieser sieht ihm kurz hinterher und in einer folgenden Seitenansicht Chirons ist schließlich zu sehen, wie sich der Kellner endlich auf den Weg zu ihm an die Bar macht.

Mit der Absicht Chirons Bestellung aufzunehmen, schaut er zu diesem rüber und stellt, eingefasst in einem *Tight Head Shot*, mit überraschtem Blick direkt in die Kamera fest wer da vor ihm sitzt (s. Anhang IV, Abb. 1). Sein Blick verweilt einen kurzen Moment und scheint

³² *Timecode*: 1:23:43-1:26:42

einem knappen Innehalten nachzukommen, ehe klar wird, dass es sich bei dem Kellner um Kevin handelt. In der darauffolgenden Einstellung erwidert Chiron dessen Blick mit derselben Intensität und Intimität. Auch sein Blick, ebenfalls gerahmt in einem *Tight Head Shot*, bricht sowohl die vierte Wand als auch für einen kurzen Moment mit der Konvention der erzählten Zeit (s. Anhang IV, Abb. 2). Wir als Rezipient*innen werden, nicht zuletzt auf Grund der jeweiligen Einstellungsgrößen und der momentanen *Slow Motion*, ebenfalls direkt adressiert und unmittelbar involviert. So bekommen wir nicht nur das fast schon verklärte Wiedersehen der beiden Freunde mit, sondern können darüber hinaus auch deren gegenseitiges Erkennen nachempfinden; wobei an dieser Stelle noch unklar ist, welche Bedeutung dieses Erkennen mit sich bringt. Sicher ist nur, dass sich beide in eben diesem stillstehenden Moment des Erkennens gegenseitig Subjektivität zusprechen. Niemand ist dem anderen überlegen oder unterlegen, viel mehr wird augenblicklich klar, dass sich eine emotionale Spannung zwischen beiden auftut, die die Möglichkeit einräumt auch über eine Freundschaft hinauszugehen.

Die Szene beginnt für Chiron und Kevin, ähnlich wie für Marianne und Héloïse in *PORTRAIT DE LA JEUNE FILLE EN FEU*, mit „The Gazed Gaze“ (Soloway, 2016). Auch hier sind beide Figuren ihre jeweiligen Gegenstücke im Schauen und Angeschautwerden. Beide stehen sich in ihrem Wiedererkennen wie auch wieder erkennen möglicher romantischer Gefühle gleichberechtigt gegenüber und entziehen sich auf diese Art und Weise einer objektifizierenden Hierarchisierung. Weiterhin werden die Rezipient*innen, insbesondere mittels des jeweiligen Bruchs der vierten Wand beider Figuren, zum Nachempfinden angeleitet, wobei „The Gazed Gaze“ (Soloway, 2016) nahtlos in „Returning The Gaze“ (Soloway, 2016) übergeht. Denn wie auch schon *Fleabag* in der gleichnamigen Serie, involvieren auch Kevin und Chiron mit ihren Direktadressierungen weiterhin die Rezipient*innen und fordern uns mithilfe ihres Illusionsbruchs heraus sich mit ihnen und ihren verworrenen Gefühlen zu identifizieren und weiter noch zu solidarisieren.

Diese Innigkeit der beiden Freunde wird mit den nächsten Einstellungen bestätigt, als Kevin um die Bar herum und direkt zu Chiron kommt, um ihn zur Begrüßung gebührend zu umarmen. In einer anschließenden *Shot-Reverse-Shot* Montage auf *Eye-Level* unterhalten sich beide (vgl. Anhang IV, Abb. 3, 4). Es wird schnell klar, dass auch nach all den Jahren ohne Kontakt und all den Veränderungen, die sie individuell durchlebt haben, ihre Freundschaft immer noch Bestand hat. Während des Gesprächs erinnert Chiron schließlich daran, dass Kevin versprochen hatte für ihn zu kochen, was sich dieser nicht zwei Mal sagen lässt.

Prompt verschwindet er wieder hinter der Bar und spricht sich für die Speisekarte aus, schiebt mit einem verwegenen Lächeln jedoch den Vorschlag hinterher, als Koch auch eine seiner Spezialitäten für Chiron zubereiten zu können. In einer erneuten Seitenansicht Chirons ist zu sehen wie dieser Letzterem zustimmt und sich für Kevins Spezialität entscheidet. Unmerklich geht die Seitenansicht anschließend in einen *Point Of View* Chirons über, der Kevin in den Blick nimmt, wie er sich frohen Mutes auf den Weg in die Küche macht und sich nochmals zu Chiron, und sowohl mit dem Blick in die Kamera (s. Anhang IV, Abb. 5) auch zu uns Rezipient*innen, umdreht und die Bestellung bestätigt.

An dieser Stelle ist zunächst die Umarmung als Unterbrechung des intensiven und gleichermaßen intimen Erkennens zu benennen. Mit ihrer Umarmung begegnen sich Chiron und Kevin dank der Kamerahöhe nicht nur wiederholt gleichberechtigt, sondern kommen somit auch Soloways (2016) Verständnis der Empathie und des Wohlwollens gegenüber den Filmfiguren nach. Weiterhin kann die Umarmung als Unterbrechung auch als Abgrenzung verstanden werden. So hinterlässt der erste, erkennende Blick der Beiden den Eindruck an die gemeinsam verbrachte Jugend anzuknüpfen zu wollen, die jedoch auch Erfahrungen mit sich trägt, die jahrelang tabuisiert und zum Selbstschutz vor Homophobie nie zu Tage gefördert wurden. Dieses Innen steht einem Außen mit der sichtbaren, vorwiegend freundschaftlichen Umarmung gegenüber, die sanktionsfrei in der Öffentlichkeit stattfinden darf. Mit Kevins erneuten Blick sowohl in Richtung Chiron als auch uns Rezipient*innen während der Bestellbestätigung wird jedoch wieder das Innere und Vertraute der Beiden, entsprechend des „Returning The Gaze“ (Soloway, 2016), fortgeführt. Dieser Blick deckt – die Umarmung als Unterbrechung einrahmend – entsprechend den intimen Einstellungsgrößen und Montagen die „Feeling Camera“, beziehungsweise das „Feeling Seeing“ (Soloway, 2016) auf, die, ähnlich wie bei den fünf Freundinnen in 고양이를 부탁해 [engl. TAKE CARE OF MY CAT], deutlich werden lässt, dass es in dieser Szene allen voran um die vorherrschenden Gefühle gegenüber einer Darstellung von Handlung geht und diese für die Rezipient*innen besonders ausgestellt werden.

Es bleibt weiterhin festzuhalten, dass MOONLIGHT, trotz seines cis männlichen Regisseurs und seines cis männlichen Protagonisten keinem *Male Gaze* nachkommt, da dieser weder den *Black Gaze* noch *Gay/Queer Gaze* mit sich führt. Einem „klassischen“ *Female Gaze* kommt er ebenfalls nicht nach, da in den nennenswerten Machtpositionen, wie etwa die des*der Regisseur*in oder Protagonist*in, keine Frauen beteiligt sind. Der *Female Gaze* nach Soloway (2016) hingegen lässt sich hier durchaus nachvollziehen. So lassen sich eindeutig alle drei von Soloway (2016) formulierten Säulen wiederfinden, die sich, auch in diesem

Spielfilm, gegen das vom *Male Gaze* propagierte Patriarchat mit seiner Facette der Heteronormativität stellen. Somit wird klar, dass Soloways (2016) Ausführungen auch hier erfolgreich Anwendung und Umsetzung finden – wenn auch nicht unter dem Etikett *Female Gaze*.

Daher soll im Folgenden eben dieses Etikett näher besprochen werden. Mithilfe eines an dieser Stelle zusammengeführten Vorschlags von Visser (1997) und Fleischmann (2016) soll für einen dem *Female Gaze* überspannenden Bogen zu Gunsten eines umfassenderen *Feminist Gaze* plädiert werden.

4.3 A Feminist Gaze: Visser (1997), Fleischmann (2016)

In ihrem literaturwissenschaftlichen Beitrag „Reading pleasure: LIGHT IN AUGUST and the theory of the gendered gaze“ verfolgt Visser (1997) das Ziel die Mechanismen des gegender-ten Blicks in William Faulkers „Light in August“ hinsichtlich seiner asymmetrischen Machtverhältnisse zu untersuchen und dabei der Intersektion von Gender sowie dessen Konstruktion nachzugehen. Hierfür beruft sie sich für eine Einführung in die allgemeine *Gaze Theory* auf Lacan (1948) und Foucault (1963, 1975) sowie für eine feministische Auslegung dieser auf Berger (1972) und Mulvey (1975). (vgl. Visser, 1997, S. 277f.)

Der psychoanalytische Ansatz des Lacan’schen Spiegelstadiums bestimme laut Visser (1997) ein erstes Ungleichgewicht. So würde dieser Ansatz ein Individuum als Subjekt bestimmen, wenn es mit Bezug zu mindestens einem weiteren Individuum als Objekt seinen Blick ausübe, selbst jedoch unabhängig dieses Parameters angeschaut werde. Ein ausgewogenes Blickregime zwischen Subjekt und Objekt sei somit nicht möglich, da das aktiv schauende Subjekt gegenüber dem passiv angeschauten Objekt stets in einer hierarchisch übergeordneten, also machtvollen Position stünde. (vgl. Visser, 1997, S. 279)

[...] ‚[W]e are beings who are looked at; the gaze circumscribes us, and which in the first instance makes us beings who are looked at‘ [...]. The gaze, in Lacan’s theory, is multiple, ‚issuing from all sides‘: it is powerful and omnipresent. Also, Lacan speaks of ‚the pre-existences of the gaze – I see only from one point, but in my existence I am looked at from all sides.‘ (Visser, 1997, S. 279)

Dies schärft Visser (1997) mit den Ausführungen Foucaults (1963, 1975) und dessen sozialpolitischer Gleichsetzung des Blicks mit asymmetrischen Machtverhältnissen nach. Hierbei betont sie vornehmlich die Auswirkungen des Bentham’schen Panopticon auf die (vermeintlich) dauerhaft Beobachteten und die sich bei diesen einstellende und mit der Zeit verinnerlichte Unterwürfigkeit gegenüber den Beobachtern. (vgl. Visser, 1997, S. 278)

The panopticon, in fact, may be taken as the perfect metaphor for the gaze; the mechanism that ,automatizes and disindividualizes power ... a machinery that assures dissymetry, disequilibrium, difference'. Moreover, Foucault also distinguishes what is in my view the most insidious effect of the gaze, that of internalisation: ... ,he who is subjected to a field of visibility, and knows it, assumes responsibility for the constraints of power; he makes them play spontaneously upon himself; he inscribes in himself the power relation in which he simultaneously plays both roles; he becomes the principle of his own subjection' [...]. (Visser, 1997, S. 278)

Auch bei Visser (1997) kommt der Blick also einem asymmetrischen Machtverhältnis nach, den sie als klar misogyn versteht. Dies kann sie auch für die von ihr beleuchteten Protagonistinnen bestätigen. An dieser Stelle greifen außerdem die Ausführungen Bergers (1972) und Mulveys (1975), wobei Ersterer den Blick vor allem normative wie auch regulative Funktionen zuspricht, die asymmetrische Machtverhältnisse – nicht nur im Hinblick auf Gender, sondern auch auf rassistische und klassistische Strukturen – reproduzieren, aufrechterhalten, normalisieren und fortführen. (vgl. Visser, 1997, S. 282f.)

[..] [M]ost women characters in the novel have internalised the gaze. Not only an engendering influence, the gaze is here significant as a regulatory and normative social force, the gaze that supervises social intercourse, safeguards vested interests, and that is rigidly doctrinaire where issues of race, class, and gender are concerned. (Visser, 1997, S. 283)

Dies weiterführend gibt Mulvey (1975) ihr Konzept *Male Gaze* an und verleiht den asymmetrischen Machtverhältnissen im Hinblick auf Gender eine brauchbare Bezeichnung, die außerdem allgemeingültig über verschiedene Disziplinen hinweg laut Visser (1997) auch in der Literaturwissenschaft Bestand hat. (vgl. Visser, 1997, S. 283f.)

The gaze constructed by the (filmic) text is masculine: pleasure is „largely organised to flatter or console the male ego and its Unconscious“ [...]. And although pleasure and desire are that of the male spectator, it is this position that any spectator must occupy in order to participate in the pleasures and meaning of the text. In her later article „Afterthoughts on ‚Visual Pleasure““ Mulvey does not significantly alter this argument: the female spectator of mainstream film, she maintains, is an uneasy „transvestite,“ manoeuvred by cinematic codes and techniques into adopting the male gaze. Mulvey's argument thus clearly reinforces Berger's theory of the male gaze: „Woman ... holds the look, plays to and signifies male desire: Woman as Image, Man as Bearer of the Look ...“ [...] [N]ot only is the gaze male, but classic American Literature is male, and its readers are trained to adopt the male gaze. (Visser, 1997, S. 284)

Es lässt sich also festhalten, dass Visser (1997), in Antwort auf ihr Erkenntnisinteresse, ebenfalls der Aussage folgeleistet, dass der Blick asymmetrischen Machtverhältnissen nachkommt und der Protagonist als Schauender eine aktive Subjektposition einnimmt, während die Protagonistin als Angeschauter eine passive Objektposition zugewiesen bekommt,

beziehungsweise ihr unter Umständen nichts anderes übrig bleibt, als die ihr Gender objektifizierende Subjektposition einzunehmen. (vgl. Visser, 1997, S. 280, 282f., 285f.)

Die von Mulvey (1975) dargelegte und mit der Nachreichung Mulvey (1981) nicht revidierte „trans-sex-identification“ (Mulvey, 2005 [1981], S. 125) sieht Visser (1997) in seiner Misogynie kritisch und setzt dem *Male Gaze* daher die Blickregime des *Female Gaze* und des *Feminist Gaze* gegenüber. Leitend ist hierbei die Frage, ob es zum *Male Gaze* einen gegensätzlichen Blick gibt, den Frauen außerhalb des Patriarchats für sich beanspruchen können. So stünde der *Female Gaze* laut Visser (1997) und in Anlehnung an Hélène Cixous (1976)³³, ähnlich den Vorläufern Soloways (2006), in bloßer Umkehr zum *Male Gaze* und spräche sich für Frauen in Machtpositionen aus, die außerdem andere Frauen in ihrer Entbindung vom *Male Gaze* unterstützen. Diese Auffassung geht Visser (1997) allerdings trotz der damaligen Progressivität nicht weit genug, da hierbei keine klare Abgrenzung von der vom *Male Gaze* ausgeübten Misogynie und anderweitigen Genderdiskriminierung zu erkennen sei. Viel mehr würde der *Female Gaze* somit ähnlichen Machtstrukturen wie denen des *Male Gaze* folgen und sich somit nicht ausreichenden genug an der Auf-, beziehungsweise Durchbrechung dessen beteiligen. (vgl. Visser, 1997, S. 280ff., 284f.)

[...] [F]eminism now needs to formulate alternative relational values, and, in literature, alternative ways of reading and viewing. These, I would suggest, might be anchored in the female gaze. [...] What has been suggested by various writers is that the female gaze is owned by women who have autonomy, situational control, who have power and know how to use it. Defined as female use of power and authority, this notion, to my mind, ultimately results in a reification of asymmetrical power structures, and thus, does not effectively undermine, much less eliminate the traditional socio-sexual structures of the patriarchal gaze. (Visser, 1997, S. 284)

Der *Feminist Gaze* hingegen verfolge dezidiert eben diese Auf-, beziehungsweise Durchbrechung des *Male Gaze* als eine Praktik des Patriarchats. Im Gegensatz zum *Female Gaze*, verfolge der *Feminist Gaze* laut Visser (1997) ein Aufzeigen der Mechanismen und sozialpolitischen Auswirkungen des *Male Gaze*, um diese anschließend erfolgreich zu destabilisieren. Eben dieser theoretisch gehaltene Anspruch lässt sich 19 Jahre später auch bei Soloway (2016), wenn auch unter einem anderen Etikett, wiederfinden. (vgl. Visser, 1997, S.

³³ „Helene [sic] Cixous and Luce Irigarayn developed theories related to *écriture* [sic] *feminine*, a „feminine“ writing whereby gender gains entry to culture through an emodied difference rather than a historical context. *Écriture* [sic] *feminine* provided a link between theories of sexual difference and theories of deconstruction (Derrida’s method of textual analysis based on the premise that there is no ‚reality‘ unmediated by discourse)“ (Dirse, 2013, S. 19, Hervorhebungen im Original).

280f., 284f., 286)

The pleasures of the feminist gaze have been set out above as deconstructive and reconstructive: of exposing and undermining the regime of the male gaze and of bringing to the centre those texts ignored or suppressed under this regime. Thus, the most radically oppositional reading/viewing practices within feminist literary criticism and theory may be placed under the banner of the feminist gaze. [...] Within this context, then, the feminist gaze is to expose the male gaze as a disciplinary, controlling and oppressive force; as the invisible but omnipresent law that controls and shapes the identity of women (and inevitably, of men, too) in Western culture. The feminist gaze, therefore, is re-visionary, re-creative, ideologically committed to struggle, aligned with anger and resistance against the mechanism of the male gaze. (Visser, 1997, S. 285)

Fleischmann (2016) greift für ihre medien- und kommunikationswissenschaftliche Dissertation „Frauenfiguren des zeitgenössischen Mainstreamfilms“ in ihrem Unterfangen einer „Neuevaluation von Laura Mulveys Modell zu Filmrezeption und Geschlechterdarstellung in Mainstreamproduktionen“ (Fleischmann, 2016, S. 1) eben dieses von Visser (1997) formulierte Konzept *Feminist Gaze* auf und spricht sich für dessen Produktivität aus. So würde der *Feminist Gaze* nicht den Blick im und auf Film bestimmen, sondern viel mehr einem „feministisch orientierten Hauptcharakter“ (Fleischmann, 2016, S. 46) zum Mittelpunkt haben „durch dessen Augen der/die Zuschauer_in dem Filmgeschehen“ (ebd.) folge könne. Hiermit liege neben einer Loslösung des gegenderten Blicks weiterhin auch eine Entbindung der cisgeschlechtlichen Binarität vor, als dass Fleischmann (2016) dem *Feminist Gaze* nicht etwa den *Male Gaze*, sondern einen *Misogynistic Gaze* gegenüber stellt, der „unabhängig vom Geschlecht des Hauptcharakters sowie der Zuschauer_innen“ (ebd.) sei. (vgl. Fleischmann, 2016, S. 1ff., 45f.)

In der Zusammenführung Vissers (1997) und Fleischmanns (2016) bleibt schließlich der entgenderte sowie gleichermaßen inklusiv gehaltene, als auch produktive *Feminist Gaze* an der Seite des in jeglichen Auslegungen veralteten *Female Gaze* mit dem Gegenstück nicht des *Male Gaze*, sondern viel mehr eine besondere Auswirkung dessen umschreibenden *Misogynistic Gaze* zurück. Wobei sich an dieser Stelle nicht für einen *Misogynistic Gaze*, sondern für einen *Patriarchal Gaze* ausgesprochen wird, da es eben dessen propagierte asymmetrischen Machtverhältnisse und nicht lediglich dessen singuläre Facette der Misogynie auf-, beziehungsweise durchzubrechen gilt.

Darüber hinaus lässt sich diese Zusammenführung auch in Verbindung zu den Ausführungen Soloways (2016), etwa als Extension dieser, verstehen. Schließlich beschreiben Visser (1997) und Fleischmann (2016) mit ihrer Ausarbeitung zum Konzept *Feminist Gaze* die von

Soloway (2016) angebrachten Inhalte der Widerständigkeit eines allumfassend diskriminierenden *Patriarchal Gaze*, wobei die hierbei stattfindenden bisher zwangsweise gegenderten Blickregime weiterhin zu Gunsten von mehr Inklusion seitens FLINTA* wie auch „feministisch orientierte[n]“ (Fleischmann, 2016, S. 46) Protagonist*innen sowie Rezipient*innen ausgehebelt werden. Daher wird sich in der vorliegenden Arbeit abschließend für eine Umetikettierung Soloways (2016) Ausführungen von einem *Female Gaze* zu einem diesen überspannenden, intersektionellen *Feminist Gaze* versus eines *Patriarchal Gaze*s als sprachliche Umformulierung sowie weiteren konzeptuellen Erweiterung und Anpassung im Sinne fortgeführter Inklusion ausgesprochen. So wird diesem schließlich tatsächlich das Potential zugesprochen, eine Auf-, beziehungsweise Durchbrechung bestehender asymmetrischer Machtstrukturen, wie sie der Blick auf und in Film bisher reproduziert, aufrechterhält, normalisiert und fortführt, vorzunehmen.

5. Schlussbetrachtung

Feminism demands that we destroy patriarchy, not other people in the name of patriarchy's wars.
(Eltahawy, 2020)

Die vorliegende Arbeit hatte es sich als Erstes zum Ziel gemacht, der Frage nachzugehen wie sich der *Female Gaze* (Soloway, 2016) im Film ausgestaltet und welchen Machtdynamiken er folgt. Zu diesem Zweck wurde mit einem Entwicklungsverlauf zur filmtheoretischen *Gaze Theory* begonnen. Dabei wurde Mulvey (1975, 1981, 2000, 2015, 2019) sowie in aller Kürze ausgewählten Kritiker*innen gefolgt, ehe die Ausführungen Soloways (2016) vorgestellt wurden. Dies hat zum einen einer historischen Einordnung gedient, als auch theoretisches Vorwissen gesichert und zum anderen die Entstehung und Entwicklung des *Female Gaze* (Soloway, 2016) nachgezeichnet und weiterführend produktive Anschlusspunkte benannt.

Die hierbei angeführten filmpraktischen Anleitungen und Handlungsanweisungen Soloways (2016) wurden mittels verschiedener Szenenanalysen der ausgewählten Spielfilme *고양이를 부탁해* [engl. TAKE CARE OF MY CAT] und *PORTRAIT DE LA JEUNE FILLE EN FEU* sowie einer Sequenz der Serie *FLEABAG* auf ihre Tauglichkeit hin überprüft. Eine aussagekräftige Überprüfung dieser Anleitungen und Handlungsanweisungen, etwa mittels eines repräsentativen Korpus in Umfang wie auch Inhalt, wurde im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht geleistet.

Es wurde deutlich, dass die interdisziplinäre Forschung zum *Female Gaze* nach Mulvey (1975, 1981) praktisch einem Stillstand erlag. So waren Kritiker*innen des *Male Gaze* vor-

nehmlich damit beschäftigt Leerstellen dieses Konzepts aufzuzeigen und selbst lediglich weitere Facetten als Beiträge hinzuzufügen. Zu einer eigenständigen Konzeptionalisierung und weiteren Theoriebildung des *Female Gaze* kam es zunächst nicht.

Dieses Vorhaben nahm sich erst 2016 Soloway in einer Rede auf dem „Toronto International Film Festival“ (TIFF) an. In dieser stellte they als Konzeptionalisierung des *Female Gaze* die folgenden drei Säulen vor: „Feeling Camera“, beziehungsweise „Feeling Seeing“, „The Gazed Gaze“ und „Returning The Gaze“. Diese verfolgen das Anliegen den bisherigen *Female Gaze* von vorherrschenden, als männlich konnotierten Blickregimen zu entbinden und gleichzeitig eine Aufbrechung der cisgeschlechtlichen Binarität vorzunehmen, um auf diese Art und Weise das Anliegen und Begehren von Frauen, beziehungsweise FLINTA* in den Mittelpunkt zu stellen. Dabei soll nicht der gegenderte Blick im und auf Film Leitlinie sein, sondern viel mehr der weibliche Körper, also dessen körperlichen Erfahrungen und Wahrnehmungen. Außerdem verfolgte they ein Empowerment von vor allem Rezipientinnen in einer Entbindung vom *Male Gaze* und daraus folgenden Wiedererlangung der eigenen Subjektivität. Die hierzu ausgewählten Szenenanalysen haben Soloways (2016) Ausführungen in ihrer Modulation der Rezipient*innengefühle und der daraus ableitenden Forderung der*des Regisseur*in zusammen in Organisation mit dem Profilmischen, hier vornehmlich der Kameraführung, als Rezipient*innen Wohlwollen und Empathie den Protagonist*innen entgegenzubringen, wenn auch wenig kritisch, bestätigt. Dabei setzt Soloway (2016) weniger auf die angesagten filmpraktischen Anleitungen und Handlungsanweisungen, sondern viel mehr auf das Prinzip der *Auteur*-Theorie, um somit eine konkrete, ästhetische Ausgestaltung des *Female Gaze* im Film, bis auf die Angaben der subjektiven Kamera und des Bruchs der vierten Wand, offen zu lassen, beziehungsweise an die jeweiligen Regisseur*innen weiterzureichen.

Genauso offen lässt they auf Grund vager Formulierungen auch die Frage nach den Machtdynamiken des *Female Gaze*. So kann dieser als politisch motivierte, intersektionale Aufbrechung der als männlich konnotierten Blickregime als eine Praktik des Patriarchats aufgefasst werden. Jedoch macht es hierbei auch den Anschein, als würde Soloway (2016) auf diese Art und Weise in eine erneute, eigentlich zu kritisierende Hierarchisierung einführen, die diesmal nicht heterosexuelle cis Männer, sondern heterosexuelle cis Frauen an der Spitze führt. Weiterhin steht an dieser Stelle auch die gegenderte Etikettierung des „Female Gaze“ dem angesagten Vorhaben irreführend und abträglich quer. Es bleibt festzuhalten,

dass Soloway (2016) den Eindruck erweckt zu viel bewirken zu wollen, als sich unter eben diesem Etikett tatsächlich vereinbaren lässt.

Darüber hinaus hatte es sich vorliegende Arbeit als Zweites zum Ziel gemacht, der Frage nachzugehen, wie es sich mit Filmen außerhalb des *Male Gaze* und *Female Gaze* verhält. Diese, außerhalb der Normativität bestehende Existenz wurde anhand einer Szenenanalyse des ausgewählten Spielfilms MOONLIGHT erörtert. Diese deckte die Probleme des gegenderten Blicks, dem vor allem Mulvey (1975, 1981), aber in Teilen auch Soloway (2016) in ihren jeweiligen Konzepten führen, auf und bestätigte die von Soloway (2016) anvisierte Hürde der Annahme homogener Gruppen und fehlender Intersektionen. So könnte MOONLIGHT etwa dem *Male Gaze* zugeordnet werden, wenn dieser die weiteren Intersektionalitäten des Protagonisten anerkennen und mit sich führen würde. Viel mehr kommt MOONLIGHT jedoch den Inhalten Soloways (2016) nach, in denen eben diese Identitäten mitbedacht und darüber hinaus mit Wohlwollen und Empathie begegnet werden – einzig und allein das Etikett des *Female Gaze* passt nicht. Daher wurde MOONLIGHT, als den beiden Konzepten des *Male Gaze* und *Female Gaze* außenstehender Film, als ein Argument für den von Visser (1997) und Fleischmann (2016) konzipierten *Feminist Gaze* in Extension von Soloways (2016) Ausführungen verstanden.

Die vorliegende Arbeit gibt also zunächst einen kontemporären Entwicklungsbericht zum *Female Gaze* ab. Wobei sich weiterführend gegen patriarchale sowie gleichermaßen anderweitig diskriminierende Praktiken wie sie im Film reproduziert, aufrechterhalten, normalisiert und fortgeführt werden ausgesprochen wird.

Des Weiteren ist deutlich geworden, dass es keine homogenen Gruppen und damit auch keinen singulären *Female Gaze* geben kann, schließlich verkörpert jede*r Protagonist*in sowie jede*r Rezipient*in mehr als nur eine Intersektion, sind also immer mehr als nur ihr Gender und befinden sich somit stets in mehreren, unterschiedlichen Machtdynamiken, wie beispielsweise *race*, Klasse, Neurodiversität, Behinderung und/oder Sexualität. Selbstverständlich kann zur Sichtbarkeit feministischer Kämpfe der *Female Gaze* (Soloway, 2016) selektiv und gleichermaßen singulär in den Fokus genommen werden (die vorliegende Arbeit hatte es ausdrücklich nicht zum Ziel diesen Abzuwerten oder zu Überschreiben). Es soll jedoch betont werden, dass es sich ausnahmslos um einen *Female Gaze* handeln kann, der abhängig von Privilegien lediglich eine individuelle Aussagekraft besitzt und damit in der vorliegenden Arbeit in seiner Produktivität als eingeschränkt angesehen wird.

Die Zusammenführung Vissers (1997) und Fleischmanns (2016) als Extension von Soloway (2016) in dessen Umetikettierung von einem *Female Gaze* zu einem diesen überspannenden *Feminist Gaze* hingegen, wird als dessen Update in seiner Verwendung als sinnvoller wie auch gleichermaßen nützlicher und nötiger erachtet. Schließlich inkludiert dieser, im Gegensatz zum exklusiven Verhalten des *Female Gaze* (Soloway, 2016), diverse Identitäten und Selbstverständlichkeiten, um sich auf diese Art und Weise gemeinsam gegen einen im Blick in und auf Film propagierten *Patriarchal Gaze* zu stellen. Dem *Feminist Gaze* wird an dieser Stelle somit das tatsächliche Potential zugesprochen eben diese bestehenden asymmetrischen Machtdynamiken auf-, beziehungsweise durchzubrechen.

Lediglich die Ausarbeitung einer Ästhetik bleibt noch offen. Ebenso wie die Frage, ob das hier vorgeschlagene Konzept *Feminist Gaze*, ähnlich wie der *Female Gaze* (Soloway, 2016), in seiner Umsetzung und Ausführung überhaupt vom Verständnis der *Auteur*-Theorie und seiner Instanz des*des Regisseur*in getrennt werden kann, um auf diese Art und Weise entindividualisiert und somit universell und reproduzierbar zu werden. Weiterhin bedarf es auch noch einer ausführlicheren und kritischen Überprüfung des *Feminist Gaze*, insbesondere was feministisch ambige und/oder diskussionswürdigen Filme anbelangt, wie beispielsweise *THE WITCH: A NEW ENGLAND FOLKTALE* [dt. *THE WITCH*]³⁴, *ELLE*³⁵, *아가씨* [engl. *THE HANDMAIDEN*, dt. *DIE TASCHENDIEBIN*]³⁶ oder *WONDER WOMAN*³⁷.

³⁴ *THE WITCH: A NEW-ENGLAND FOLKTALE* [dt. *THE WITCH*]; Regie: Robert Eggers, USA & Kanada 2015.

³⁵ *ELLE*; Regie: Paul Verhoeven, Frankreich & Deutschland 2016.

³⁶ *아가씨* [dt. *DIE TASCHENDIEBIN*]; Regie: Park Chan-wook, Südkorea 2016.

³⁷ *WONDER WOMAN*; Regie: Patty Jenkins, USA 2017.

Anhang

Anhang I

aus: 고양이를 부탁해 [engl. TAKE CARE OF MY CAT]; Regie: Jeong Jae-eun, Südkorea 2001.



Abbildung 1: Timecode: 1:17:22



Abbildung 2: Timecode: 1:17:34



Abbildung 3: Timecode: 1:17:47

Anhang II

aus: PORTRAIT DE LA JEUNE FILLE EN FEU; Regie: Céline Sciamma, Frankreich 2019.



Abbildung 1: *Timecode*: 1:03:16



Abbildung 2: *Timecode*: 1:03:30

Anhang III

aus: FLEABAG, „Episode 6“, Staffel 2, Folge 6; Regie: Harry Bradbeer, Drehbuch: Phoebe Waller-Bridge, GB 2019. BBC One.



Abbildung 1: *Timecode*: 0:25:21



Abbildung 2: *Timecode*: 0:25:27



Abbildung 3: *Timecode*: 0:25:44

Anhang IV

aus: MOONLIGHT; Regie: Barry Jenkins, USA 2016.



Abbildung 1: *Timecode*: 1:25:00



Abbildung 2: *Timecode*: 1:25:04



Abbildung 3: *Timecode*: 1:25:25



Abbildung 4: *Timecode*: 1:25:33



Abbildung 5: *Timecode*: 1:26:33