

Gender-Diskussion  
Gender Discussion

Band/Volume 23

2017

---

LIT

Rosemarie Buikema, Kathrin Thiele (Hg.)

Doing Gender in Medien-, Kunst-  
und Kulturwissenschaften

Eine Einführung

Please cite as:

Anneke Smelik, 'Lara Croft, Kill Bill und die feministische Filmwissenschaft'. In: R. Buikema & K. Thiele (Hg.), *Gender in Media, Kunst und Kultur*. Berlin etc.: LIT Verlag, 2017: 241-258.

---

LIT

~~und Künstlichkeit. Indem sie vom Besitz dieses Körpers und seiner Bedeutung Abstand nimmt, nutzt Sherman das Medium Fotografie, um die Fluidität der kulturellen Konstruktion von Weiblichkeit zu enthüllen. Welche Form von genderter Subjektivität lässt sich im Licht dieser teils überlappenden Repräsentationen, dieses desintegrierenden Genres vorstellen? In ihrer Kunst bewegt sich Sherman von den Traumata eines US-amerikanischen Mädchens, verzaubert von Hollywoodfilmen, über die Erforschung verschiedener psychischer Gemütszustände und Gewalt, hin zu – am Ende, auf klassische Gemälde verweisend – beunruhigenden Porträts kranker, dysfunktionaler Körper, die Tod und Verfall ankündigen. Shermans Frauen bewegen sich zwischen Klischee und Enthüllung und wechseln fortwährend die Kategorie. Manchmal erscheinen sie passiv oder sogar apathisch; manchmal eher böse. Die Vielfalt von Subjekten, Handlungssträngen und Charakteren drückt Weiblichkeit – und die Reaktionen darauf – auf unendlich viele verschiedene Arten aus und zeigt den Feminismus in vielen verschiedenen Formen und Charakteren. Die zeitgenössische feministische Kunstkritik muss diese Veränderungen zur Wahrung ihrer Relevanz berücksichtigen. Es ist auch nicht die ‚Wahrheit‘ oder ‚Essenz‘ der Weiblichkeit, worum es bei diesem und anderen Fotos von Sherman geht.~~

~~In diesem Kapitel wurde gezeigt, wie viel die feministische Theoriebildung beim näheren Betrachten neuer Entwicklungen in der Kunst- und Fotokritik profitieren kann. Shermans *Fashion Serie*, obgleich vor mehr als dreißig Jahren entstanden, zeigt noch immer, dass zwischen der heutigen Mode- und Kunstfotografie eine Spannung besteht. Diese Spannung spielt sich vor allem rund um die Repräsentation des weiblichen Körpers und der Kategorisierung des Mediums ab. Sowohl in Shermans Kunst als auch in der Modefotografie lassen sich Pastiche, Parodien, Karikaturen, Zitate, Imitationen und Plagiat nur schwer voneinander unterscheiden. Die Tatsache, dass Shermans Fotos Äquivalente in Mode- und Lifestyle-Zeitschriften haben und dass ihr Recycling weiblicher Stereotype und Klischees stark der Arbeitsweise von Modefotograf\_innen ähnelt, kann daher verwirrend sein. Ein besonderes Augenmerk für Gender kann uns dabei helfen, diese Fotos in einen bestimmten kulturellen Kontext zu setzen. Wenn die Geschichte der Repräsentation des weiblichen Körpers in Betracht gezogen wird, so sind binäre und hierarchische Trennlinien zwischen den Disziplinen nicht länger relevant. Egal, wie fesselnd die Grenzüberschreitung von Räumen und Diskursen in Shermans Kunst bleibt, sie macht uns auch wütend und kann so feministische Analysen inspirieren.~~

### 13 Lara Croft, Kill Bill und die feministische Filmwissenschaft

Anneke Smelik

Ein Auge starrt uns an. Die Kamera zoomt aus und wir sehen Lara Croft kopfüber an einem Seil hängen. Sie gleitet nach unten und springt auf den Boden von etwas, das noch am ehesten der Ruine eines ägyptischen Tempels ähnelt. Stille. Zwischen Pfeilern und Grabmälern sehen wir Sonnenstrahlen durchblitzen. Staub, der zu Boden rieselt. Aufmerksam schaut Lara sich um. Dann bricht der Stein neben ihr mit brachialer Gewalt auseinander und der Kampf beginnt. Minutenlang rennt, springt und überschlägt sich Lara in den akrobatischsten Posen. Pfeiler stürzen zu Boden, Grabmäler zerbersten. Sie zieht Pistolen und schießt und schießt und schießt. Ihr Gegner, ein Roboter, scheint für einen kurzen Moment erledigt. Die Kamera gleitet entlang Laras wohlgeformtem Körper und zoomt auf ihre Brüste, ihre Beine, ihren Po. Sie fällt zu Boden und feuert im Liegen all ihre Kugeln auf den Roboter ab. Dann greift sie nach seinen ‚Armen‘ und drückt ihm die rotierenden Scheiben in den ‚Kopf‘. Sie springt auf ihn und hackt ihn in Stücke. Lara verschwindet vom Monitor des Roboters und das Bild wird schwarz. Lara ringt nach Atem und lächelt triumphierend. Sie hat gewonnen.

Mit dieser atemberaubenden Actionszene beginnt der erste *Tomb Raider* Film (2001) mit Lara Croft (Angelina Jolie) als ‚girl that kicks ass‘. Wofür sie kämpft? Keine Ahnung; ich kann mich, als der Film zu Ende ist, nicht daran erinnern. Für den Hollywoodfilm typisch ist, dass der Konflikt im Grunde eine untergeordnete Rolle spielt. Es geht um den Kampf zwischen Gut und Böse, wobei von vornherein feststeht, dass das Gute, und somit die Hollywoodheldin bzw. der -held, immer siegt. Lara zieht wie eine echte Kriegerin in den Kampf, doch das Warum und Wofür tut nichts zur Sache. Lara ist superstark, unbesiegbar stark. Doch auch bildhübsch, unglaublich hübsch. Diese Kombination ist für Filmheldinnen ab den neunziger Jahren charakteristisch.

Traditionell war der Hollywood-Actionheld immer ein Mann. In den achtziger Jahren trat erstmals die Actionheldin in Erscheinung, die kämpft und flucht wie ein Mann (Tasker 1993). Als frühes Beispiel sei Sigourney Weaver in *Alien* (1979,

deutsch: *Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt*) oder später auch Geena Davis und Susan Sarandon in *Thelma & Louise* (1991) genannt. Ende der neunziger Jahre fällt auf, dass die Actionheldin erotisch wieder ebenso anziehend ist wie die weiblichen Filmstars früherer Tage. Lara Croft ist exemplarisch für dieses ambivalente Frauenbild: erotisiert als Frau, maskulinisiert als Actionheldin. Der Actionfilm ist ein äußerst gewalttätiges Genre und so kommt es, dass sich das vorliegende Kapitel inmitten eines Schlachtfeldes voller ausgerissener Augen, abgehackter Gliedmaßen, spritzender Blutfontänen und unzähliger Toter mit der Frage beschäftigt, wie dieses Frauenbild der Kriegerin entstanden ist und wie es sich mit Hilfe der feministischen Filmtheorie deuten lässt. Als Beispiel dienen zwei Kämpferinnen: Lara Croft aus den *Tomb Raider*-Filmen und Beatrix Kiddo aus *Kill Bill 1* und *2*.

Obwohl diese Filme im gleichen Zeitraum, zu Beginn des einundzwanzigsten Jahrhunderts, entstanden und mehr oder weniger dem gleichen Genre angehören, repräsentieren sie dennoch sehr unterschiedliche Tendenzen der heutigen Bildkultur. Wo sich Lara Croft noch mit Hilfe der klassischen feministischen Filmtheorie analysieren lässt, ist dies bei Beatrix Kiddo nicht mehr der Fall. Kunst und Populärkultur sind der Wissenschaft bisweilen einen Schritt voraus. Neue kulturelle Praktiken erfordern neue theoretische Konzepte. Diese Entwicklung wird hier anhand dieser zwei Protagonistinnen skizziert, die beide eine unterschiedliche Performativität von Gender verkörpern. Im vorliegenden Kapitel wird die inzwischen klassische feministische Filmtheorie behandelt, die auf der feministischen und poststrukturalistischen Adaption der klassischen Psychoanalyse, dem Marxismus und der Semiotik beruht (für eine ausführliche Übersicht, siehe Smelik 1999). Anhand der beiden Actionheldinnen wird untersucht, inwiefern diese Theoriebildung noch anwendbar ist bzw. wo und wie diese angepasst werden muss.

### Der voyeuristische Blick

Die feministische Filmtheorie hat sich in den frühen siebziger Jahren unter dem Einfluss der Frauenbewegung entwickelt. Dieser Prozess verlief parallel zur Entstehung des Strukturalismus in den Kulturwissenschaften und unter dem Einfluss von Marxismus, Semiotik und Psychoanalyse. Es ist die Zeit, als die Etablierung der Filmwissenschaft in den Universitäten beginnt. Aus (post-)strukturalistischer Perspektive steht weniger der Inhalt im

Fernsehserie?), als vielmehr die Bedeutungsgebung (wie kommt Bedeutung zustande?). Es versteht sich daher von selbst, Film nicht als Reflexion einer zuvor gegebenen Bedeutung, sondern als eine Konstruktion von Bedeutung zu sehen. Dies zeigt sich auch in der Verlagerung, die in den letzten Jahren in der Betrachtungsweise des Films stattgefunden hat: Der Film wird zunehmend weniger als

ein Bedeutung produzierendes Medium verstanden, während die sensorische und affektive Erfahrung des Filmeschauens in den Blickpunkt rückt.

Seit dem frühen Beginn der Filmtheorie stehen in dieser neuen Forschungsrichtung Fragen wie Klasse, Geschlecht und Ethnizität im Mittelpunkt. In der Filmwissenschaft, und allgemeiner in Visual Studies, ist es noch immer üblich, sich diesen sozialen und ideologischen Fragestellungen zu widmen. So ist die feministische Analyse des ‚Blicks‘ (*gaze*) in den Kulturwissenschaften allgemein anerkannt.

In der Filmwissenschaft wurde versucht, die Faszination für Film mit Hilfe psychoanalytischer Konzepte zu deuten. Die absorbierende Wirkung des Films – im Kinosaal ist das Publikum ganz Auge und Ohr – wird mit Hilfe der Psychoanalyse als eine primäre Identifikation mit Kamera und Projektion erklärt (Metz [1977] 1982). Darüber hinaus wird die Faszination für Film mit Sexualität in Verbindung gebracht. Freud (1905) zufolge beginnt Erotik beim Betrachten: Skopophilie. Dem begehrenden Blick folgen die Berührung und schließlich die sexuellen Handlungen. Filmtheoretiker\_innen waren schnell mit der Erkenntnis, dass das Medium Film faktisch auf der Skopophilie basiert: Im Dunklen des Kinos sind Zuschauer Voyeure, die uneingeschränkt die weiße Leinwand betrachten können. Der Kinobesuch hat daher immer etwas Erotisches, im Gegensatz zum Theater, wo der Voyeurismus durchbrochen wird, weil die Darsteller\_innen zurückblicken können. Auch Fernsehen und Computer bieten nicht die gleichen voyeuristischen Gegebenheiten wie Kino, da das Wohnzimmer beleuchtet ist, Personen dazwischenreden, der Bildschirm viel kleiner ist und es allerlei Arten von Ablenkung gibt.

Es war der Verdienst von Laura Mulvey (1989) zu behaupten, dass die aktive und passive Seite der Skopophilie, der Schautrieb, sich über die Geschlechter verteilt. Bereits John Berger (1972: 47) hat in seinem berühmten Werk *Ways of Seeing* behauptet, dass in der westlichen Kultur, von Malerei bis Reklame, „men act and women appear“, oder auch: Männer betrachten und Frauen werden betrachtet. Mulvey richtet sich in ihrer Analyse auf den klassischen Hollywoodfilm, den kommerziellen Schwarz-Weiß-Film der 1930er bis 1960er Jahre. Im Hollywoodfilm (wobei das Prinzip jedoch auch im europäischen Film in Kraft ist) funktioniert dies laut Mulvey wie folgt: Die männliche Figur betrachtet eine Frau, wobei die Kamera filmt, was der Mann sieht (ein sogenannter ‚Point-of-View-Shot‘). Das Publikum im Saal betrachtet die Frau durch die Augen der männlichen Figur. Indem die Kamera mit der männlichen Figur ‚mitschaut‘, wird das Publikum eingeladen oder vielmehr gezwungen, eine männliche Position einzunehmen. So entsteht ein dreifacher ‚männlicher‘ Blick: Kamera, Figur und Zuschauer\_in. Dabei wird der weibliche Körper durch Montage und Kadrage in Stücke ‚geschnitten‘ und fragmentiert dargestellt. In Mulveys Analyse ist es wichtig, dass die filmi-

schen Mittel, wie Kameraführung, Bildausschnitt, Montage und Musik den weiblichen Körper objektivieren und zu einem passiven Schauspiel machen, das betrachtet wird: *to-be-looked-at-ness*. Klassische Beispiele dieser Art des Voyeurismus finden sich in Klassikern wie *Gilda* (1946, mit Rita Hayworth), *The Postman Always Rings Twice* (1946, deutsch: *Wenn der Postmann zweimal klingelt*, mit Lana Turner), *Written on the Wind* (1956, deutsch: *In den Wind geschrieben*, mit Lauren Bacall) und *Psycho* (1960, mit Janet Leigh), aber auch noch in späteren Filmen wie *Sliver* (1993, mit Sharon Stone) und *True Lies* (1994, deutsch: *True Lies – Wahre Lügen*, mit Jamie Lee Curtis; übrigens die Tochter von Janet Leigh).

Mulvey führt ihre Analyse mit dem Begriff der Kastrationsangst fort (siehe auch das Kapitel von Maaïke Bleeker). Freud zufolge hat der voyeuristische Blick auf den weiblichen Körper für den Mann etwas Beunruhigendes, da dieser anders ist: in den Worten Freuds ist der weibliche Körper ‚kastriert‘ (Freud 1931). Nach Freud erinnert eine Frau den Mann unbewusst an die ‚Kastration‘, die bei der Frau bereits stattgefunden hat. Die Frau ist somit unvollständig und hat ein Defizit. Als Feminist\_innen des einundzwanzigsten Jahrhunderts können wir diese zutiefst frauenfeindlichen Interpretationen ein Stück weit entschärfen, indem wir den Fokus von dem eher anatomischen Begriff des kastrierten weiblichen Körpers hin zu einer symbolischeren Lesart verlagern, bei der der weibliche Körper in einer von Männern dominierten Gesellschaft Differenz signifiziert. In den meisten Kulturen ist es so, dass die Frau als das Andere, nämlich als anders als der Mann, dem Geschlechterunterschied Bedeutung verleiht. So erinnert die Frau den Mann fortwährend an ihr Anders-Sein, ohne dass dies unmittelbar in den geladenen Begriff der Kastration übertragen werden muss.

In der Kultur, in diesem Fall im Film, muss diese männliche Angst vor dem Anders-Sein des weiblichen Körpers gebannt werden. Dies geschieht laut Mulvey auf zwei Arten: Zum einen durch Sadismus, in dem der weibliche Körper beherrscht und in die soziale Ordnung eingefügt wird. Sadismus wird meist in narrativer Struktur Form verliehen. Oft folgt dem erotischen Blick (sexualisierte) Gewalt. Es ist kein Zufall, dass im klassischen Hollywoodfilm die *Femme fatale* meist ihr Leben lässt, so wie in *Double Indemnity* (1944, deutsch: *Frau ohne Gewissen*, mit Lana Turner). Auch in den Achtzigern noch kommt die verhängnisvolle Frau (*femme fatale*) ums Leben, so wie in *Fatal Attraction* (1987, deutsch: *Eine verhängnisvolle Affäre*, mit Glenn Close) und *Thelma & Louise* (1991, mit Susan Sarandon und Geena Davis). *Basic Instinct* (1992) ist vermutlich einer der ersten Filme, in der die Protagonistin (Sharon Stone) am Ende überleben darf, direkt gefolgt von *The Last Seduction* (1994, deutsch: *Die letzte Verführung*, mit Linda Fiorentino).

Die zweite Möglichkeit, die männliche Angst zu bannen, liegt Mulvey zufolge im Fetischismus (Freud 1927). In diesem Fall wird aus dem weiblichen Star ei-

ne makellose Schönheit gemacht, die das Interesse von ihrer Abweichung, ihrem Anders-Sein, auf etwas anderes richten soll. Bei Fetischisierung verweilt die Kamera endlos beim Schauspiel der weiblichen Schönheit und lenkt so die Aufmerksamkeit von ihrem körperlichen ‚Defizit‘ ab. In solchen Momenten der ‚Spektakulisierung‘ wird die Handlung des Films kurz pausiert. Dies geschieht mit allen Hollywoodstars, jedoch sind die klassischsten Beispiele der Fetischisierung wohl Marlene Dietrich und Marilyn Monroe. Ein aktuelles Beispiel ist Angelina Jolie.

Mulveys feministische Analyse datiert aus den siebziger Jahren, ist jedoch bis heute für einen Einblick in die Bildkultur von großer Bedeutung. Es ist einer der meistzitierten und einflussreichsten Artikel innerhalb der Filmwissenschaft. Durch die feministische Filmkritik wurde in den vergangenen Jahrzehnten die Passivität von Frauen im Film durchbrochen; Hollywood möchte gern ein wichtiges Marktsegment befriedigen. Häufig wird jetzt nach einer aktiveren Rolle für die Schauspielerin gesucht und können Frauen auch die (oft gewalttätige) Hauptrolle in Actionfilmen zahlreicher Genres spielen, wie Horror (Neve Campbell in *Scream*, 1996), Science-Fiction (Angela Bassett in *Strange Days*, 1995; Sigourney Weaver in der *Alien-Reihe*), Abenteuerfilm (Angelina Jolie in *Tomb Raider*, 2001 und 2003), Rachefilm (Uma Thurman in *Kill Bill*, 2003 und 2004) sowie als Soldatin im Actionfilm (Demi Moore in *G.I. Jane*, deutsch: *Die Akte Jane*, 1997). Frauen stehen auch als Regisseur\_innen oder Produzent\_innen immer öfter hinter der Kamera (vgl. Tay 2009, über zeitgenössische feministische Filmemacher\_innen).

Im Spiel des Betrachtens-und-betrachtet-Werdens spielt auch Ethnizität eine entscheidende Rolle. Dyer (1997) zeigt, dass das gesamte System Hollywoods auf den weißen Star ausgerichtet ist, zum Beispiel bei der Beleuchtung oder der dominanten Position, die in der Handlung eingenommen wird. Sowohl Stuart Hall (1997) als auch Nederveen Pieterse (1992) liefern eine ausführliche Analyse zu der Art und Weise, wie People of Color, insbesondere Schwarze Menschen, in der westlichen Kultur dargestellt werden. Hier wurde oft von einer traurigen Stereotypisierung gesprochen, wie die fetischisierte Exotisierung der Schwarzen Frau im europäischen Film oder das Bild des Schwarzen Mannes als sexuell bedrohlich im US-amerikanischen Film (Gaines 1988). Eine ‚andere‘ Ethnizität wird im Film fast immer mit Sexualität in Verbindung gebracht (Young 1996). Auch wenn im europäischen Film interethnische Beziehungen heutzutage durchaus positiv ausgehen können, lassen sich diese im US-amerikanischen Film noch immer an einer Hand abzählen (Smelik 2003). Ein Beispiel ist *Monster's Ball* (2001), für den Halle Berry als erste Schwarze Frau einen Oscar als beste Schauspielerin in einer Hauptrolle erhielt.

## Das Spiel mit den Blicken in der heutigen Bildkultur

Auch wenn der klassische Voyeurismus im Film aktuell seltener vorkommt, hat das Spiel mit den Blicken noch immer einen festen Platz in Werbung, Modefotografie und Videoclips. Videoclips und Modeshows sind nahezu ausschließlich auf fetischisierte weibliche Körper und das sexualisierte Spiel des Betrachten-und-betrachtet-Werdens ausgerichtet. Dabei fallen einige Trends auf. Erstens scheint der Voyeurismus weniger durch einen männlichen Blick gelenkt zu werden, was bedeutet, dass die Zuschauer\_innen nicht mit einer männlichen Figur, sondern mit einer ‚neutralen‘ Kamera mitschauen. Gleichzeitig scheint die *to-be-looked-at-ness* in den vergangenen Jahrzehnten jedoch zugenommen zu haben. Der weibliche Körper wird stets nackter und erotischer in Szene gesetzt. Hierbei kann von einer gewissen Pornofizierung der heutigen Bildkultur gesprochen werden, wobei der explizit männliche Blick (einer Figur) durch eine ‚neutrale‘ Kamera ersetzt wurde.

Zweitens fällt auf, dass vor allem die Rap- und Hiphopkultur mit ihren Stereotypen ‚pimp‘ und ‚ho‘ (*whore*) stark an den Voyeurismus anknüpft. Dies lässt sich einerseits als ein Sichtbar-Machen des Schwarzen Körpers als erotisch und anziehend werten, andererseits jedoch kann diese Machokultur auch für ihren sexistischen Blick auf Frauen kritisiert werden.

Drittens erstreckt sich der Voyeurismus bis hin zum männlichen Körper; auch dieser wird in Film, Werbung, Mode und Soaps zum Objekt des voyeuristischen Blicks (Hall 1997). Seit den neunziger Jahren wird der männliche Körper fragmentiert, objektiviert und erotisiert (Simpson 1993). Zum Teil wurde diese Entwicklung aus der Schwulenbewegung übernommen, später wird das Männerbild in Form des Metrosexuellen jedoch heterosexueller gestaltet.

Viertens hat sich der Körper in den vergangenen Jahrzehnten auf Grund der Fitnesskultur enorm verändert: Männliche und weibliche Stars müssen nicht nur gut aussehen, sondern auch superschlank und superfit sein. Die volleren Figuren von Marilyn Monroe, Jane Russell und Ava Gardner haben den stromlinienförmigen Körpern von Gwyneth Paltrow, Nicole Kidman und Keira Knightley Platz gemacht. Auch ältere Schauspielerinnen müssen in Hollywood der Norm ‚Schlank ist in‘ gerecht werden; Sigourney Weaver hat in *Alien: Resurrection* (1997, deutsch: *Alien – Die Wiedergeburt*) Arme aus Stahl. Magere und muskulöse Models und Schauspielerinnen sind das neue Frauenbild des einundzwanzigsten Jahrhunderts.

Manchmal jedoch sorgt diese neue Körperform für anachronistische Bilder. Als Angelina Bassett in *What's Love Got To Do With It* (1993, deutsch: *Tina – What's Love Got To Do With It*) die Rolle der Tina Turner spielt, singt sie in einem ärmellosen Sechziger-Jahre-Kleidchen eine Rock-’n’-Roll-Nummer. Dann fallen

ihre muskulösen Arme ins Auge und die Zuschauer\_innen werden sich plötzlich bewusst, wie sehr sich der Körper in diesen paar Jahrzehnten verändert hat.<sup>1</sup> Für den Film- bzw. Popstar von heute sind mollige Arme tabu und ein wohlgeformter Bizeps ein Muss. Wir können sogar sagen, dass die weiblichen Formen flacher geworden sind, ausgenommen der Brüste, die mit Hilfe von Silikon bzw. digitaler Manipulation unnatürlich groß und unnatürlich hoch am Körper platziert sind. Brüste dürfen bloß nicht der Schwerkraft zum Opfer fallen. Arme, Beine, Po und Bauch dürfen nicht mehr rund und weich sein, sondern müssen ebenso hart und muskulös sein wie bei einem männlichen Körper.

Sowohl bei Frauen als auch Männern lässt sich somit eine Disziplinierung des Körpers beobachten (Foucault [1975] 1977), die gelegentlich zu gefährlichen Kombinationen aus Diäten, Aushungern, Abführmitteln, Darmspülungen und ‚Fitness-Bulimie‘ führt. Der voyeuristische Blick hat sich in die unmenschlichen Normen für einen mageren und dennoch starken und wohl geformten Körper eingeschrieben. Selbst nach einer Schwangerschaft müssen Schauspielerinnen beweisen, dass sie innerhalb kürzester Zeit wieder in Größe 34 passen. Auch wenn in Filmen wie *The Devil Wears Prada* (2006, deutsch: *Der Teufel trägt Prada*) über diesen Hang zum Perfektionismus gespottet wird, zum Beispiel indem eine Frau mit Größe 36 als ‚dick‘ bezeichnet wird, entzieht sich im Film letztlich dennoch niemand dieser Norm. Allerdings lässt sich momentan ein leichter Widerstand gegen diesen Trend hin zu immer jünger und dünner feststellen. So lancierte die Kosmetikmarke Dove 2005 eine Werbekampagne mit ‚normalen‘ Frauen, d. h. mit runden Formen, sowie 2006 eine mit älteren Protagonistinnen. Einige Schauspielerinnen, wie Kate Winslett, Scarlett Johansson und Jennifer Lopez, präsentieren ihre weiblichen Formen auch bewusst als gesund. In der Welt der Models wird nun der Vorschlag laut, ein Minimalgewicht einzuführen, um extremen Fällen von Anorexie vorzubeugen. Auch wenn in der dominanten Bildkultur Diversität noch immer eine Seltenheit ist, finden sich heute vor allem in Blogs dank Women of Color, v.a. Schwarzer Frauen, molliger und älterer Frauen eine reiche Auswahl andere Frauenbilder.

Zusammenfassend lässt sich am Beginn des einundzwanzigsten Jahrhunderts also sagen, dass sich der klassische Voyeurismus verändert hat, da das Publikum nicht mehr so selbstverständlich mit dem dominanten männlichen Blick mitschaut. Dies bedeutet, dass der Blick der Kamera gender-neutraler geworden ist, so dass das erotische Spektakel ‚freier‘ genossen werden kann. Des Weiteren hat in einer erotisierten Körperkultur die Fetischisierung des weiblichen wie des männlichen Körpers stark zugenommen. Die Gleichschaltung der Geschlechter spielt sich also sowohl auf der Ebene des Betrachtens (dem Blick) als auch auf der Ebene des Betrachtet-Werdens (dem Objekt) ab, wobei sich Aktivität und Passivität über beide Geschlechter verteilen.

Diese Veränderungen sind in *Tomb Raider* klar zu erkennen: Lara Croft spielt eine aktive Rolle und ‚steht ihren Mann‘, was das Kämpfen und die Gewalt betrifft. Ihr Körper fungiert als erotisches Schauspiel für das Publikum ohne dabei durch die Augen einer männlichen Figur vermittelt zu werden (Kennedy 2002; Mikula 2004). Angelina Jolie mag dabei zwar einen formschönen Busen haben, der Rest ihres Körpers jedoch ist hart und muskulös. Ihre Fitness und ihre ‚phallischen‘ Waffen machen sie zu einer unbesiegbaren Kriegerin. Dabei fällt auf, dass sie den männlichen Figuren im Film nicht als erotisches Objekt zur Verfügung steht. Sie ist sogar auffallend einsam und pflegt keine sexuellen Beziehungen.

Diese Analyse lässt sich an Brad Pitt, dem Darsteller der männlichen Nebenrolle in *Thelma & Louise* (1991), weiterführen. Denn sein – entblößter – Körper spielte eine wichtige Rolle in diesem Film. Seither ist Brad Pitt ein Beispiel für den Helden der Gegenwart, der als Objekt für einen weiblichen Blick fungiert. Auch sein Körper hat sich im Laufe der Zeit entsprechend entwickelt; wir müssen nur seine frühe Konstitution mit seiner Statur in *Troy* (2004, deutsch: *Troja*) vergleichen. In *Mr. & Mrs. Smith* (2005) liegen Jolie und Pitt hinsichtlich Gewalt und Erotik gleich auf. Auf der einen Seite unterliegen sie einander bei Kämpfen nicht, auch wenn Jolie die bessere Auftragskillerin ist, denn sie hat viel mehr Menschen ermordet als er. Auf der anderen Seite beutet die Kamera ihren Ruf als schönste Frau und schönster Mann aus, indem sie ihre Körper vielfältig erotisch in Szene setzt.

### Betrachten und betrachtet werden: der narzisstische Blick

Übernahm die Filmwissenschaft den Begriff ‚Skopophilie‘ von Freud, so wird von Lacan vor allem seine Theorie zum Spiegelstadium angewandt, um die Prozesse der Identifikation zu erläutern. Filmtheoretiker\_innen wie Metz (1982), Baudry ([1974] 1992) und Mulvey (1989) übernahmen die Idee, um das Filmeschauen mit Hilfe von Lacans Spiegelstadium zu verstehen. So angewandt, wird der Film zum Spiegel, in dem das Publikum sein ideales Ich über die sekundäre Identifikation mit den Protagonist\_innen erkennt, direkt nach der primären Identifikation mit dem filmischen Apparat. Lacan (1977) zufolge kommt das Spiegelstadium vor der Sprache und spielt sich im imaginären Register des Babys ab, wenn dieses zwischen sechs und achtzehn Monaten alt ist. Lacan geht davon aus, dass die Betreuungsperson (meist die Mutter) das Kind auf dem Arm vor einen Spiegel hält. Das Kind lernt, sich selbst im Spiegel zu erkennen und von der Mutter zu unterscheiden.

Für Lacan ist entscheidend, dass diese erste Bildung des Ichs auf dem Spiegelbild basiert. Ihm zufolge ist dieses Spiegelbild immer eine Idealisierung, da das Kind ein Idealbild von sich selbst projiziert. Im Spiegel glaubt das Kind, sich

selbst als eine Einheit zu sehen, während es den eigenen Körper noch als eine zusammenhanglose Masse ohne jegliche Beherrschung der Gliedmaßen erfährt. Dieses ideale Selbstbild führt beim Kind zum ‚Triumph des Erkennens‘, einem ersten Bewusstsein des Egos. Das Erkennen des eigenen Selbst im Spiegelbild ist jedoch ein ‚V-‘erkennen (*méconnaissance*). Denn das Kind identifiziert sich mit dem Bild von sich selbst als ein anderes, ein besseres Selbst, das es irgendwann in der Zukunft einmal zu werden hofft. Dem stets etwas schwermütigen Lacan zufolge ist dies die Tragik des Menschen: Unsere Identität baut auf einem Idealbild auf, dem wir niemals gerecht werden können. In seinen Augen versagen wir daher immer auf einer ganz existenziellen Ebene.

Der Spiegel ist in Malerei, Film, Videoclips, Werbung und bei Modefotos ein visuelles Topos und fungiert dort häufig als Moment der (Selbst-)Reflexion, wobei der Lacansche Prozess mühelos zu erkennen ist. So ist das Konzept des Spiegelstadiums in der Bildkultur als eine Verinnerlichung von Idealbildern durch eine Identifizierung mit de\_r\_m mächtigen und attraktiven Protagonist\_in vielfältig anwendbar. Allerdings muss dabei zwischen dem Narzissmus der Figur und dem narzisstischen Blick des Publikums unterschieden werden. Im klassischen Hollywoodfilm deutete Ersteres oft auf die Schwäche oder sogar die ‚psychische Labilität‘ der weiblichen Figur hin (Doane 1987). Heutzutage deutet der Narzissmus bei der Figur eher auf ihre Stärke und Selbständigkeit hin. Die Tatsache, dass Lara Croft im Film keine Beziehung eingeht, unterstreicht ihren Narzissmus. Sie passt in dieser Hinsicht in den gegenwärtigen Trend, denn auch die heutige Bildkultur ist narzisstischer geworden; dies zeigt sich zum Beispiel im neuen Phänomen des ‚Selfies‘. Bei vielen Film- und Popstars der Gegenwart (zum Beispiel Madonna), steht Schönheit oft im Dienste eines narzisstischen Blicks. Dieser Narzissmus macht einen voyeuristischen Blick nicht unmöglich, er führt jedoch keineswegs zu dem passiven Schauspiel, wie zuvor von Mulvey analysiert. Neben einer aktiven Rolle versetzt der Narzissmus auch die weiblichen Stars in die Lage, ihre *to-be-looked-at-ness* unter Kontrolle zu bringen.

Narzissmus funktioniert, wie bereits erwähnt, auch auf der Ebene des Publikums. Für Mulvey und andere feministische Filmtheoretiker\_innen war das Problem des klassischen Hollywoodfilms, dass sich die Zuschauer\_innen nur aktiv mit dem Protagonisten identifizieren konnten und dass die Identifikation mit der Protagonistin stets marginal oder masochistisch war. Die Frage nach dem Vergnügen der Zuschauer\_innen hat die feministische Filmtheorie lange Zeit dominiert (Bergstrom & Doane 1989). Dabei wurde auch die Frage nach einer spezifischen Schwarzen (hooks 1992a; Grayson 1995; Hall 1997) und lesbischen Zuschauerschaft (Gever & Breyson 1993; Smelik 1998b; Dyer 2003; Aaron 2004) gestellt.

Mit dem Aufkommen starker Protagonistinnen in den siebziger Jahren ist die negative Identifikation verschwunden. Auch hier lässt sich Lara Croft als Beispiel

anführen. Zuschauer\_innen können sich mit dem Idealbild einer Frau identifizieren, die Macht besitzt, handlungsfähig und noch dazu schön und begehrenswert ist, ohne dass es ihr an Selbständigkeit mangelt. Nicht nur Film, sondern die gesamte Bildkultur ist von der spiegelnden Identifikation durchdrungen: Popstars, Fotomodelle und Schauspieler\_innen bieten uns allesamt Idealbilder. Die Fan-kultur basiert zu einem Großteil auf dieser narzisstischen Identifikation (Stacey 1994).

Natürlich gibt es dabei auch eine Kehrseite. In einer Kultur, in der Jugend, Fitness und Schönheit immer wichtiger werden, wird das Idealbild immer unerreichbarer. Hier fällt der narzisstische Blick mit der Internalisierung des voyeuristischen Blicks zusammen, so wie weiter oben dargestellt. Dies resultiert in einer übermäßigen Disziplinierung des Körpers (Foucault 1977). Diese Entwicklung ist problematisch, da es sich um ein selbst auferlegtes Ideal handelt, das der Bildkultur entlehnt wurde und dem sich nur wenige Menschen entziehen können. Wenige können sich noch in diesem Idealbild finden und viele sind mit ihrem Aussehen unzufrieden. Dies führt zu Frustration und bisweilen zu drastischen Maßnahmen wie plastischer Chirurgie oder zu Krankheiten wie Anorexie und Bulimie. In diesem Fall ist der narzisstische Blick in den Spiegel der Populärkultur ‚misslungen‘, da die Identifikation zu Unzufriedenheit mit sich selbst führt, anstatt zu einer Stärkung des Selbstbilds.

## Ödipus

Bisher wurde viel Nachdruck auf das komplexe Spiel mit den Blicken gelegt, das Identifikation und Verlangen im Film reguliert, da es für ein visuelles Medium charakteristisch ist. Der Voyeurismus entspringt dem Verlangen, jemanden zu haben (oder zu bekommen), und Narzissmus dem Verlangen, jemand zu sein (oder zu werden). Ein Begriff aus der Psychoanalyse, der in der Filmwissenschaft (ebenso wie in der Literaturwissenschaft) eine wichtige Rolle spielt, ist der Ödipuskomplex (Freud 1900, 1925, 1931, 1933). Die Betonung des ödipalen Elements als struktureller Bestandteil der Erzählung macht die Psychoanalyse als analytischen Rahmen für Fernsehen und Computer nicht so sehr geeignet, da diese, mit Spektakel und Fragmentierung als wichtigste formgebende Elemente, weniger narrative Medien darstellen. Deshalb war die Rolle der Psychoanalyse in der Filmwissenschaft viel größer als in den Studien zu Fernsehen oder digitalen Medien.

Hollywoodfilme sind voll mit ödipalen Motiven. Die konventionelle Filmhandlung besitzt folgende Struktur: Gut siegt gegen Böse, Sohn besiegt Vater, der Held bekommt das Mädchen, die gefährliche Frau (oder ‚noch schlimmer‘) der Homosexuelle wird unschädlich gemacht und die symbolische Ordnung wiederhergestellt (Kuhn 1999). Diese oft auf der Hand liegenden Analysen von Film-

handlungen sollen an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden. Es ist aber interessant, dass Filmwissenschaftler\_innen durch Kombination mit dem Strukturalismus den Ödipuskomplex vor allem als etwas aufgefasst haben, das der Erzählung Form verleiht. So ist die Rede von der ödipalen Struktur im klassischen Hollywoodfilm, zum Beispiel bei der Rivalität zwischen Männern im Western oder beim Vater-Sohn-Konflikt in Abenteuerfilmen wie *Indiana Jones*.

Ich habe bereits erwähnt, dass Lara Croft keine sexuellen Beziehungen zu Männern pflegt, und doch ist auch in *Tomb Raider* ein ödipales Motiv zu finden. Lara hat ein kompliziertes Verhältnis zu ihrem Vater. Sie sucht im Film fortwährend seine Anerkennung und schlussendlich kommt es zu einer Versöhnung. Hier liegt eine komplizierte Doppelung vor, da Jolie zu ihrem Vater auch im echten Leben eine derartige Beziehung hat, und dieser noch dazu im Film diese Rolle verkörpert (Jon Voight).

Eine Zeit lang wurde die Filmtheorie von der Analyse des Ödipuskomplexes dominiert, da unter Einfluss des Strukturalismus in jeder Geschichte irgendwo eine ödipale Struktur vermutet wurde. Basierend auf einer strukturalistischen Analyse von Märchen behauptete Teresa de Lauretis (1984) etwa, dass eine Geschichte grundsätzlich eine ödipale Struktur aufweist, da der Aufbau der Erzählung stets vom Verlangen des Protagonisten angetrieben wird. Scheinbar war es in Hollywood, oft jedoch auch im europäischen Film, nicht möglich, der ödipalen Ideologie zu entkommen. So, wie Mulvey davon ausging, dass Sadismus eine Geschichte braucht, so argumentiert auch de Lauretis, dass eine Geschichte nicht ohne Sadismus auskommt. Vor allem das an Zuschauer\_innen gerichtete Melodram schnitt in der feministischen Perspektive als Genre schlecht ab, da immer wieder die tyrannische Mutter, die erstickende Mutter-Tochter-Beziehung oder die unglückliche und ewig schmachthende Hausfrau darin aufgeführt wurden. Gerade marginalere Genres wie Horror und Science-Fiction konnten sich auf einen Bruch mit dem ödipalen Muster berufen, indem sie ungeniert das Unheimliche (*the uncanny*) oder Verwerfliche (*the abject*) darstellten (Creed 2005; MacCormack 2008).

Da die weibliche Figur im Film immer als Objekt der männlichen Begierde definiert wird, kam die Frage auf, wie denn eigentlich weibliche Begierde aussehen könnte. Es handelt sich gewissermaßen um eine Neuformulierung der Freud'schen Frage ‚Was will das Weib?‘ Laut Mulvey und anderen war ein Erkunden der weiblichen Subjektivität einzig und allein in einer radikalen Ästhetik möglich. Diese lieferte in den siebziger Jahren Avantgarde-Filme von Filmemacherinnen wie Chantal Akerman, Marguérite Duras, Ulrike Ottinger, Helke Sander sowie von Laura Mulvey selbst (Kaplan 1983; Kuhn [1982] 1994). Jedoch bleibt Avantgarde dem großen Publikum bekanntlich unzugänglich. In *And the Mirror Cracked* (Smelik 1998a) habe ich Filme von Regisseurinnen untersucht, die in

einem mehr oder weniger konventionellen Schema operieren und dennoch versuchen, weiblicher Subjektivität und weiblicher Begierde Form zu verleihen. Wie schaffen es Filmemacherinnen den weiblichen Körper vom Klischee zurück zu erobern, zu dem er geworden ist? Wie bringen sie Begierden und Unterhaltungswert zusammen? Wie stellen sie weibliche Erotik dar? Dies ist zum Beispiel möglich, indem der Point-of-View grundsätzlich, sowohl innerhalb der Geschichte als auch durch den Blick der Kamera, bei einer weiblichen Figur liegt. Eine andere Art, weiblichen Charakteren Subjektivität zu verleihen, ist das In-Szene-Setzen ihres Innenlebens durch Träume, Fantasien oder auch Halluzinationen.

*And the Mirror Cracked* war ein Versuch, diese Grenzen innerhalb der Psychoanalyse mit Hilfe aktueller Spielfilme auszutesten. Seit den neunziger Jahren besteht in den Universitäten eine starke Tendenz, den breiteren Bereich der *visual culture* zum Gegenstand der Analyse zu machen (Carson & Pajaczkowska 2001; Sturken & Cartwright 2001; Jones 2003). Dieser Bereich umfasst neben Film und Fernsehen auch neue Medien wie Internet und Computerspiele. Das akademische Interesse für diese Medien verlangt einen eigenen und anderen theoretischen Rahmen. Innerhalb der Medienwissenschaften führt all dies zu neuen theoretischen Strömungen, die sich bemühen, Marxismus, Semiotik und Psychoanalyse ‚hinter sich‘ zu lassen.

### Die schwertkämpfende Nemesis

Es stellt sich die Frage, ob Semiotik und Psychoanalyse heutzutage noch einen Rahmen bieten, der spannend bzw. innovativ genug ist, um den zeitgenössischen Film zu interpretieren. Durch eine Strömung wie die der Postmoderne, aber auch durch digitale Technologien, kommt es zu immer neuen Formen filmischer Ästhetik, die die klassischen Strukturen der Darstellung und Erzählung durchbrechen (Stam 2000). Der postmoderne Film richtet sich so auch immer mehr auf Spektakel, Sensation und Affekt, als auf das Erzählen einer linearen Geschichte (Kramer 1998). Diese Fragmentierung im zeitgenössischen Film lässt sich als nachhaltiger Bruch mit der ödipalen Erzählstruktur begreifen. Ein gutes Beispiel dafür ist *Kill Bill* (1 und 2) von Quentin Tarantino (2003, 2004).

*Kill Bill* ist ein typischer Actionfilm, der auf hybride Weise von anderen gewalttätigen Genres wie Spaghettiwestern, japanischen Samurai, Yakuza und Manga, chinesischem Kung-Fu, US-amerikanischem Blaxploitation, Gangsterfilm und ‚Rape-and-Revenge-Film‘ durchsetzt ist. Letzteres ist ein Horrorgenre, das an ein insbesondere junges männliches Publikum gerichtet ist und in dem eine Protagonistin, die eine grauenhafte Vergewaltigung überlebt, anderthalb Stunden lang auf oft abscheuliche Weise Rache an ihren Vergewaltigern übt (Clover 1992). In den beiden *Kill Bill* Filmen dauert dieser Rachezug fast fünf Stunden.

Die weibliche Hauptfigur, Beatrix Kiddo, wird von Uma Thurman gespielt. Sie war einst Mitglied des Deadly Viper Assassination Squad, eine Gruppe unbarmherziger Kämpfer\_innen aus der Unterwelt, geführt von einem gewissen Bill. Als Beatrix schwanger wird, versucht sie, diesem Leben durch Sesshaftigkeit in Form eines gewöhnlichen Jobs und einer Heirat zu entkommen. Als Bill dahinter kommt, tötet das Kommando bei einer Probe für die Hochzeit alle Anwesenden in der Kirche. Bill höchstpersönlich schießt der hochschwangeren Beatrix in den Kopf. Aber wie es sich für eine echte Heldin gehört, überlebt sie diesen Mordanschlag und erwacht vier Jahre später aus dem Koma, mit einer Kugel im Kopf und ohne Baby im Bauch. Wie ein Racheengel bringt sie die drei Frauen und zwei Männer des Kommandos um, wobei sie nebenbei eigenhändig mit ihrem Schwert noch komplette Gangs auslöscht. Am Ende sucht sie die Auseinandersetzung mit ihrem früheren Liebhaber und Vater ihrer Tochter, Bill (David Carradine). Das Kind wurde während ihres komaösen Zustands geboren und von Bill entführt. Diese Geschichte wird erst zum Ende des zweiten Films hin deutlich, da die Chronologie auf unnachahmliche Weise zusammengeschnitten wurde und die Erzählebene in der Zeit fortwährend vor- und zurückspringt. Selbst den Namen der Heldin erfährt das Publikum erst ganz am Ende.

*Kill Bill* ist ein typisches Produkt der globalisierten Filmindustrie. Der Film wurde größtenteils in Studios in Beijing aufgenommen und von den japanischen Kultklassikern *Lady Snowblood: Blizzard from the Netherworld* (1973) und *Lady Snowblood 2: Love Song of Vengeance* (1974) inspiriert. Auch hier tritt eine hartherzige Heldin auf, die mit ihrem blitzenden Schwert einen blutigen Rachezug unternimmt. Eine andere Inspirationsquelle ist der funky Blaxploitationfilm mit der ‚Königin der Blaxploitation‘ Pam Grier in der Hauptrolle. Dieses Genre entstand in den sechziger und siebziger Jahren von und für Afroamerikaner\_innen.<sup>2</sup> Als James-Bond-artige Figur übernahm Grier die Rolle der Cleopatra Jones im gleichnamigen Film (1973, deutsch: *Ein Fall für Cleopatra Jones*), in dem sie als Spezialagentin der Drogenwelt zu Leibe rückt. In *Coffy* (1973, deutsch: *Coffy – die Raubkatze*) spielt sie eine Pflegerin, die sich für die Drogenabhängigkeit ihrer jüngeren Schwester rächt. Aus den Quellen, von denen *Kill Bill* inspiriert wurde, wird ersichtlich, dass die Figur der Kriegerin Vorgänger\_innen in der Filmgeschichte hat.

Ogleich beide Actionheldinnen unmögliche Kämpfe gewinnen, sie sich aus brenzligen Situationen befreien und ihr Mut, ihre Kraft und ihr Durchsetzungsvermögen bewundernswert sind, klafft zwischen Beatrix Kiddo und Lara Croft ein himmelweiter Unterschied. Letztere wurde aus einem Videospiel in einen Film übertragen, wodurch sie eine eindimensionale Figur bleibt (Walden 2004). Kiddo hingegen ist ein äußerst komplexer Charakter mit einer ganzen Bandbreite an Emotionen. Ein auffallender Unterschied zu Lara ist, dass Kiddos Körper an kei-

ner Stelle des Films erotisiert wird. Nicht ein einziges Mal gleitet die Kamera genüsslich entlang der Konturen ihres Körpers. Auch nicht entlang der zahlreicher anderer Protagonistinnen im Film. Natürlich sehen wir, dass Uma Thurman einen schlanken und fitten Körper hat und dem heutigen Ideal der blonden Schönheit entspricht. Aber zu einem Lustobjekt wie Lara Croft wird sie nie. Nicht ihr Körper wird fetischisiert, sondern ihr ‚Hattori Hanzō‘-Schwert. Ihre Augen sehen wir nicht als Reflexion im Spiegel, sondern in der Klinge ihres Schwertes. Der voyeuristische Blick ist also abwesend, während der narzisstische Blick durch die Waffe vermittelt und damit in den Dienst der Rache gestellt wird.

Trotz der Abwesenheit von Erotik ist *Kill Bill* dennoch ein sehr körperbetonter Film. Schließlich handelt es sich dabei um einen fortwährenden Kampf voller Blut, Schweiß und Tränen. Immer wieder sehen wir das verletzliche Fleisch, in das geschlagen, gehackt und geschnitten wird. Wir sehen jedoch auch, wie Kiddo immer wieder als Siegerin aus diesen Kämpfen hervorgeht. Zwar mag sie dann vom Blut ihrer Opfer überströmt sein, verwundet und vor Erschöpfung zittern: Sie gewinnt jeden Kampf aufs Neue. Immer wieder kämpft sie sich mit heldenhaftem Mut einen Weg durch ihre Angst und Verzweiflung.

Aus feministischer Sicht betrachtet, verblüfft in *Kill Bill* die besondere Betonung der Mutterschaft. In der Regel wird Mutterschaft im kommerziellen Hollywoodfilm eher vernachlässigt. Mütter sind – zumindest im klassischen Hollywood Stereotyp – nun Mal nicht sexy. Nur im Genre des Melodrams – und der Fernsehvariante davon, der Soap – kommen Mütter vor. Mutterschaft ist dort fast immer eine Quelle von Leid und Problemen. Kiddos Schwangerschaft und der Verlust ihres Babys sind eine wichtige Motivation ihrer Nemesis. Erst viel später findet sie heraus, dass ihre Tochter noch lebt, was ihr neuen Kampfgeist verleiht.

Der erste Kampf in *Kill Bill* findet zwischen Kiddo und Vernita Green (Vivica Fox) statt. Inmitten des hitzigen Messerkampfes kommt Vernitas vierjährige Tochter nach Hause. Die beiden Frauen unterbrechen sofort und verstecken ihre Messer hinter dem Rücken. Außer Atem und blutverschmiert, mit zerrissener Kleidung, in einem zertrümmerten Wohnzimmer, sprechen sie in sanftem Ton mit dem Mädchen, dass sie verstört anstarrt. Als das Mädchen nach oben gegangen ist, plaudern die beiden Frauen scheinbar freundschaftlich. Kiddo sagt: „Don’t worry. I won’t kill you in front of your child“. Doch als Vernita plötzlich eine Kugel auf sie abfeuert, wird sie von Kiddo blitzschnell mit dem Messer getötet. Während sich Kiddo das Blut von Messer und Gesicht wischt, entschuldigt sie sich bei der Tochter für den Mord an ihrer Mutter.

Diese sonderbare Mischung aus Unbarmherzigkeit gegenüber der Feindin und Zärtlichkeit für das Kind charakterisiert die kämpfenden Frauen in *Kill Bill*. Als Kiddo während eines Auftrags in einer anderen Stadt, bei dem sie eine gewisse Lisa Wong töten soll, einen Schwangerschaftstest macht, schießt sich eine Frau

den Weg in ihr Hotelzimmer frei. Während die Frauen sich gegenseitig mit einer Pistole im Visier behalten, zeigt Kiddo ihr den Streifen und sagt, dass sie schwanger ist. Die andere Frau zieht sich langsam zurück, ruft „herzlichen Glückwunsch“ und rennt weg. Es ist der einzige Kampf, in dem niemand getötet wird. Auch visuell wird Kiddos Schwangerschaft in den Flashbacks des Films immer wieder betont.

Als Kiddo am Ende ihres langen Rachefeldzugs in Bills Haus eindringt, um ihn zu töten, hält er ihre kleine Tochter vor sich, während er in sanftem Ton über „Mami“ spricht, die endlich kommt, um ihr Kind zu treffen. Es ist das erste Mal, dass Kiddo weint. Fast fünf Stunden lang haben wir eine starke, grausame und gewalttätige Kriegerin gesehen, die in ihrem heftigen Verlangen nach Rache vor nichts und niemandem zurückschreckt. Regelmäßig teilten wir mit ihr den Schmerz darüber, was ihr angetan wurde, doch nie zuvor haben wir sie weinen sehen. Bill und Kiddo bringen das Kind gemeinsam ins Bett und diskutieren ihre Fehde aus (erst jetzt gewinnt das Publikum einen Einblick in das komplexe Geschehen). Für einen Moment scheint es eine Versöhnung zu geben, doch während des kurzen Kampfes schaltet Kiddo Bill mit der ‚Five Point Palm Exploding Heart Technique‘ aus, die sie von ihrem chinesischen Lehrmeister gelernt hat. Das Publikum weiß, wie bemerkenswert dies ist, denn dieser Pai Mei „hates whites, loathes Americans and despises women“. Selbst Bill hat diese tödliche Technik nie erlernen dürfen. Es ist also eine Ehre, dass Kiddo ihre ultimative Rache auf diese Weise ausüben kann.

## Affekt

Psychoanalytische Begriffe wie ‚Voyeurismus‘, ‚Narzissmus‘ und ‚ödpale Erzählstruktur‘, die für die Analyse von Lara Croft Verwendung fanden, tragen nicht viel zu einer Analyse von *Kill Bill*, oder allgemeiner formuliert, zu einem Einblick in die Komplexität und die Paradoxe der heutigen Bildkultur bei. Innerhalb der Filmwissenschaft gibt es für neue Inspiration unterschiedliche Quellen, wie die Begriffe ‚Performativität‘ und ‚Intermedialität‘ aus der Theaterwissenschaft oder die Ludologie aus der neuen Medientheorie. Dieses Kapitel widmet sich jedoch dem deleuzeianischen Gedankengut, da dieses eine Alternative zur traditionellen Psychoanalyse von Freud und Lacan bietet.

Das Werk des Philosophen Gilles Deleuze und des Psychoanalytikers Félix Guattari (1977, 1988) wurde in den letzten Jahren von der Filmwissenschaft rezipiert (Rodowick 2001; MacCormack 2008). Die psychoanalytisch orientierte Filmwissenschaft konnte mit deren bahnbrechenden Ideen lange Zeit wenig anfangen. Deleuze und Guattari schlagen ein nicht-sprachliches und anti-ödpales Modell vor, mit dem sie mit der semiotischen Beschäftigung mit Bedeutung, Re-

präsentation und Interpretation brechen möchten (Colebrook 2002). In der Filmwissenschaft lässt sich daher nun eine Verschiebung hin zur Untersuchung von u.a. Rhythmus, Energie, Emotion, Fragmentierung und rhizomatischen Verbindungen beobachten (Flaxman 2000). Hierdurch ergeben sich neue und andere Fragestellungen: Statt um die Frage: ‚Was bedeutet das?‘, geht es eher um, ‚Was tut ein Film?‘ (vgl. Kennedy 2000).

Die Wichtigkeit dieser Fragen wird bei *Kill Bill* sofort deutlich. Die chronologische Reihenfolge der Geschichte ist dermaßen fragmentiert, das von einer ödipalen Struktur, wie diese bei *Tomb Raider* noch der Fall war, keine Spur mehr ist. Für eine Analyse von *Kill Bill* ist es ergiebiger, die rhizomatischen Verbindungen zu untersuchen, die zwischen Gegenwart und Vergangenheit, zwischen Menschen, Kulturen und Genres entstehen. Film ist hier ein Gewaltballet, in dem Rhythmus und Energie wichtiger sind als Bedeutung. In der Choreografie der Rache wurde jedoch viel Raum für Emotion gelassen, während diese in *Tomb Raider* gerade abwesend ist. Kiddo wird von einem mütterlichen Verlangen getrieben, ihr Kind zu beschützen und in einer ‚gewöhnlichen‘ Umgebung großzuziehen. Ihre Mutterschaft ist in den *Kill Bill*-Filmen die Quelle von Affekt (für eine nähere Diskussion des Konzepts ‚Affekt‘, siehe das Kapitel von Bettina Papenburg).

Um die Kraft der heutigen Bildkultur verstehen zu können, muss nicht nur dem Beachtung geschenkt werden, was Kunst definiert, sondern auch dem, was sich der Analyse oft entzieht, nämlich die ästhetische Erfahrung (O’Sullivan 2006). Diese Erfahrung wird auch als haptisches (Marks 2000) oder affektives Ereignis (Hemmings 2005) bezeichnet. Der semiotische und psychoanalytische Rahmen hat die Filmwissenschaft lange Zeit inspiriert. Er droht diese jedoch auch in Rahmen gefangen zu halten, die nicht mehr zum Verstehen der heutigen Bildkultur beitragen. Der Fokus auf die sensorische und emotionale Erfahrung des audiovisuellen Mediums Film übersteigt auch das rein Visuelle, dem die Filmtheorie lange Zeit die alleinige Aufmerksamkeit gewidmet hat.

Darüber hinaus verändert sich die heutige Bildkultur. Die Frage ist, ob es beispielsweise in Videoclips, Videospielen oder Mode überhaupt noch um Bedeutung geht. Alles scheint sich vielerlei um Rhythmus, Energie und Affekt zu drehen. Auch Filme verändern sich. Entwicklungen in aktuellen Filmen könnten als Bewegung weg von Sensation, hin zu Affekt bezeichnet werden. Wird postmodernes Kino durch häufig sensationelle Pastiche und Performances charakterisiert (z. B. *Kika*, *Moulin Rouge*, *Lola rennt*, *Acht Frauen*, *Chungking Express*, *Pulp Fiction*), so kann der zeitgenössische Film als eine Ästhetisierung von Affekt gesehen werden, mit reichlich Aufmerksamkeit für kleine Zeichen der Menschlichkeit in einer Welt voller Gewalt (z. B. *Alles über meine Mutter*, *Volver – Zurückkehren*, *21 Gramm*, *Babel*, *Vergiss mein nicht!*, *Marie-Antoinette*, *L’Amour – Die Liebe*, *Blau ist eine warme Farbe*). Hin und wieder findet diese Entwicklung innerhalb des

Werkes ein und derselben\_ desselben Filmemacher\_in statt, so wie bei Tarantino, Almodóvar, Ozon oder Wong Kar-Wai. Jetzt, da in Filmen Affekt in neuen ästhetischen Formen dargestellt wird – oft in einer Choreografie von Gewalt – ist eine sorgfältige Analyse davon notwendig, wie Subjektivität und Identität wieder aufgenommen und neu vermittelt werden.

Subjektivität und Identität sind innerhalb der psychoanalytischen Theorie, zumindest so wie diese innerhalb der Filmwissenschaft verarbeitet und angewandt werden, häufig mit einem negativen Verständnis von Begierde, Liebe und Glück verbunden. Deleuze und Guattari widersetzen sich dieser klassischen Idee der Begierde als unterdrückt beziehungsweise als Defizit. Anstatt sich auf die Suche nach den repressiven Formen der ödipalen Struktur zu begeben, können Filmwissenschaftler\_innen auch untersuchen, wie ein Film eine vielgestaltige Begierde verkörpert.<sup>3</sup> Bestenfalls berührt diese den affirmativen Moment des Films. Deleuze und Guattari bezeichnen diesen Prozess als ‚Werden‘. ‚Werden‘ ist der Moment des Widerstandes, der Veränderung, des Entkommens aus einer Identifikation, die uns gefangen hält. Und so sind wir zurück bei der revolutionären Haltung, mit der in den sechziger Jahren alles begann, hoffentlich jedoch mit neuem Elan, uns Raum gibt für den Moment des ‚Werdens‘, wo wir andere, und zwar affektive, Beziehungen zum Film eingehen können (Kennedy 2000).

Diese Beziehung zwischen Zuschauer\_innen und Film lässt sich am besten anhand der letzten Szene von *Kill Bill* illustrieren, in der die affektive Kraft der Mutterschaft auf rührende Weise zum Ausdruck kommt. Nach Bills Tod folgt ein Szenenwechsel in ein Hotelzimmer. Die Kamera filmt die Tochter, die auf dem Bett fernschaut. Mit Hilfe eines Kamerakranks gleitet die Kamera Richtung Badezimmer. In einer ungewöhnlichen umrahmten Einstellung von oben durch die Zimmerdecke sehen wir Beatrix Kiddo zwischen Waschbecken und Toilette auf dem Boden liegen, völlig überwältigt von Emotionen, weinend und lachend zugleich, während sie leise ‚danke, danke, danke‘ ruft. Kiddos emotionale Entladung berührt auch uns. Die beiden *Kill Bill*-Filme zeigen den langen Weg ihres Kriegerin-Werdens: ihr jahrelanges Training und ihren monatelangen Rachefeldzug. Doch am Ende des Films ist sie zur Mutter geworden. So bieten die Filme genügend Spielraum für eine komplexe Form des weiblichen Empowerments, das sowohl ihre Kriegerschaft als auch ihre Mutterschaft umfasst. In der letzten Einstellung umarmt Beatrix Kiddo strahlend ihre kleine Tochter: Zum ersten Mal seit langem ist sie glücklich.

## Anmerkungen

- 1 Svendsen (2006) argumentiert, dass es einen „natürlichen“ Körper nicht gibt, sondern dass der Körper ebenso der Mode unterworfen ist wie die Kleidung, die ihn umhüllt.
- 2 Im Blaxploitation-Genre trifft das aufblühende Schwarze Bewusstsein in einem hippen Mix aus Gewalt, Sex und Humor auf den fröhlichen Zeitgeist der sechziger Jahre. Tarantino würdigt Pam Grier eindrucksvoll in *Jackie Brown* (1997), wo sie sowohl den Gangstern als auch der Polizei ein Schnippchen schlägt und sich mit der Beute absetzt. Grier spielt die Rolle mit einer gewissen Abgeklärtheit und unterkühlter Erotik, wodurch sie zum Emblem eines Frauenbilds wird, das wir so von Hollywood selten zu sehen bekommen: eine würdevolle und attraktive ‚ältere‘ Schwarze Frau.
- 3 In der feministischen Filmtheorie wurde auch nach alternativen Formen der weiblichen Begierde gesucht, zum Beispiel von Silverman (1988) und de Lauretis (1994). Da diese beiden feministischen Autorinnen jedoch vollständig im orthodoxen Rahmen der Psychoanalyse geblieben sind, kann die innovative Kraft ihrer Theoriebildung heutzutage nicht mehr voll überzeugen.

## ~~14 Der Schauplatz des Körpers: Judy Chicago und die affektive Wende~~

~~Bettina Papenburg~~

~~Frauen wurde für Jahrhunderte die Fähigkeit zu kritischem Denken abgesprochen. Diese verbreitete Aberkennung der Geisteskraft war die Grundlage für den Ausschluss von Frauen aus Universitäten und Kunstakademien in ganz Europa. Frauen wurden über das Reproduktionsvermögen ihrer Körper definiert und waren eng assoziiert mit den Leidenschaften, den Gefühlen und den Affekten (Lloyd 1985). Weshalb sich vor diesem geschichtlichen Hintergrund aus feministischer Perspektive heute mit dem Affekt befassen? Wie kann körperlich verankertes, in der Erfahrung gründendes Wissen einen Beitrag zur Wissenschaft leisten und wie verändert dieses Wissen die Wissenschaft? Welchen Stellenwert hat die Beschreibung von Wahrnehmungen und Sinneseindrücken im wissenschaftlichen Diskurs? Die Beschäftigung mit dem Konnex von Affekt, Gender und Wissen ist aus epistemologischen Gründen dringend geboten. Die kritische und kreative Auseinandersetzung mit der eigenen Erfahrung ermöglicht eine andere Form des Wissens: Passioniertes, leiblich rückgebundenes, erfahrungsbasiertes und verantwortungsbewusstes Wissen erweitert einen rein rationalen Zugang zum Wissen und zur Wissensproduktion und ermöglicht eine Neubestimmung der eigenen Verortung in der Gesellschaft und in der Welt.~~

~~Affekt – eine spürbare Intensität, die Atmosphäre in einem Raum – wird unterhalb der Wahrnehmungsschwelle übertragen und schlägt sich als körperliche Anspannung und Entspannung nieder. Affekte sind unwillkürlich, nicht bewusst, ansteckend und bis zu einem gewissen Grade automatisch. Daher steht der Affekt in einem Spannungsverhältnis zur Konzeption des rationalen Subjekts, der klar abgegrenzten Einheit des in sich selbst abgeschlossenen Individuums, das seit Jahrhunderten als einzig fähiger Akteur des kritischen Denkens begriffen wurde. Im Gegensatz dazu rufen die Arbeitsweisen des Affekts Verbundenheit, Interaktion und Interdependenz auf. Oder, wie es die Philosophin Teresa Brennan in ihren Reflexionen zur Affektübertragung formuliert hat: „The origin of transmitted affects is *social* in that these affects do not only arise within a particular~~