

## 2 Über *Visual Pleasure and Narrative Cinema*

Im vorausgehenden Kapiteln wurde der Untersuchungsgegenstand grob skizziert, sodass die Ziele der Arbeit anschließend erläutert werden konnten. Um diese zu realisieren und das Vorgehen nachvollziehbar zu gestalten, wird es im Folgenden zunächst notwendig sein, Laura Mulveys Modell näher zu erörtern. Daher soll es nun in seinem gesamten Umfang vorgestellt werden.

Unter dem Einfluss der neuen Frauenbewegung entstand in den 1970er Jahren die feministische Filmwissenschaft, die bald von einem ideologiekritischen Ansatz dominiert wurde; stereotype Darstellungen von Weiblichkeit wurden hinterfragt und es wurde nach den dahinterstehenden ‚wahren‘ Frauen gesucht (vgl. Ingelfinger & Penkwitt 2004: 12). Die 1975 von Laura Mulvey folgenden Überlegungen, die oft als „bahnbrechend“ bezeichnet werden (Visser 1997: 284), brachten die feministische Filmwissenschaft nachhaltig voran, indem die Psychoanalyse erstmals in diesem Bereich eingesetzt wurde. Mulvey definiert das Konzept nach Freud und Lacan als „Werkzeug“ zur Untersuchung des patriarchalen Systems (Mulvey 2009b: 15), auf dem sie ihre Annahmen und Argumente basieren lässt. Die in Mulveys *Visual Pleasure and Narrative Cinema* angeführten psychoanalytischen Aspekte, welche für ein Verständnis des Textes unerlässlich sind und anhand derer zugleich ihre Filmrezeptionstheorie erläutert werden kann, sollen daher zuerst erörtert werden.

Anschließend wird der zweite, gesellschaftskritische Ansatz, in welchem Mulvey durch den frühen Hollywoodfilm transportierte Geschlechterstereotype entlarvt, umfassend vorgestellt. Darauf folgend wird auf die ergänzende Schrift *Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema‘ inspired by King*

*Vidor's Duel in the Sun* (1946) eingegangen, in welcher Mulvey einige Modifikationen an ihrer ursprünglichen Theorie vornahm. Da sich die vorliegende Arbeit kritisch mit der aus *Visual Pleasure and Narrative Cinema* hervorgehenden Theorie auseinandersetzt und diese – trotz aller Wertschätzung, die sie in den vergangenen Jahrzehnten erfahren hat – auch stetiger Kritik ausgesetzt war, werden in einem nachfolgenden vierten Unterkapitel die Schwierigkeiten des Ansatzes und seine Diskrepanzen vorgestellt. Schließlich soll Mulveys Arbeit in ihren zeit- und ideengeschichtlichen Kontext eingebettet werden, durch welchen die zuvor angeführten Schwierigkeiten nachvollziehbar werden. Auch ist es unbedingt vonnöten, die Entwicklung, welche sich in den Gender-, Medien- und Kulturwissenschaften seit Mitte der 1970er Jahre vollzogen hat, in die weitere Untersuchung einzubeziehen. Zuletzt werden verwertbare Lösungsansätze zusammengefasst und erste Modifikationen an Mulveys Modell vorgenommen, um es für eine inhaltliche Analyse des Untersuchungsgegenstandes ‚Mainstreamfilm‘ nutzbar zu machen. Erst durch diese Untersuchung kann abschließend geklärt werden, ob das Modell weiterhin anwendbar ist.

## **2.1 Psychoanalytische Grundlagen: Filmrezeption**

In ihren Ausführungen zur Filmrezeption orientiert sich Mulvey zunächst an Freuds Konzept der ‚Schaulust‘ des Menschen (vgl. Ingelfinger & Penkwitt 2004: 13). Sie stellt fest, dass sich das Kino offensichtlich dieser bediene, wobei der Dunkelheit im Kinosaal eine zentrale Bedeutung zukomme: So werde „die Illusion einer voyeuristischen Distanz“ (Schössler 2008: 148) geschaffen, welche wiederum den Eindruck vermittele, der/die Zuschauer\_in betrachte und befinde sich in einem privaten Raum, in dem er seine Schaulust unbeobachtet ausleben könne. Ein

narzisstisches Moment wohne, so Mulvey, diesem Vorgang inne, da „das auf der Leinwand Sichtbare als Ähnliches wiedererkannt“ (ebd.) werde, also als Reflexion des Selbstbilds erscheine. Es handelt sich um Jacques Lacans Konzept des ‚Spiegelstadiums‘, das den Moment, in welchem sich ein Kind erstmals im Spiegel erkennt, als elementar für die Ich-Entwicklung definiert (vgl. Ingelfinger & Penkwitt 2004: 13).

Das Wiedererkennen des Zuschauers/der Zuschauerin in der Filmfigur ist nun jedoch, so Mulvey, paradoxer Natur: „Die Selbstvergessenheit des Ichs (Schwäche) ist Kehrseite der vorbehaltlosen Identifikation mit Ich-Idealen (Stärkung), wie sie insbesondere das Starsystem [...] ermöglicht“ (Schössler 2008: 148). Somit werde durch den Mainstreamfilm im Rahmen der Kinoatmosphäre Begehren ausgelöst, welches allerdings eine traumatische Komponente aufweise. Diese falle für männliche und weibliche Zuschauer unterschiedlich aus, denn der Kinofilm sei, wie Mulvey angibt, in erster Linie auf männliche Zuschauer ausgerichtet: Gemeinhin diene das Weibliche im Film als erotisches „Objekt des Blickes“ (ebd.: 149), während ein männlicher Protagonist mit wesentlich stärker ausgeprägten, überwiegend positiv konnotierten Charaktermerkmalen die Handlung in Gang halte. Zurückzuführen sei dies auf eine geschlechtsbezogene Unausgewogenheit der patriarchalen Gesellschaft, in der „pleasure in looking has been split between active/male and passive/female“ (Mulvey 2009b: 19). Auch der Blick ist demnach einem geschlechtsbezogenen Regime unterworfen (vgl. Ingelfinger & Penkwitt 2004: 13). Im Sinne der Psychoanalyse gilt dies allerdings nicht ausschließlich für den Film, sondern für alle Lebensbereiche – ganz generell operiert der Blick im Rahmen einer asymmetrischen, unausgewogenen Machtverteilung, die zwischen den Geschlechtern besonders deutlich hervortritt (vgl.

Visser 1997: 280). Mulvey bezieht dieses Prinzip auf den Film und gibt an, dass durch die üblicherweise unsichtbare Kamera die Projektion des Blickes der männlichen Figur auf die Leinwand suggeriert werde – es handelt sich um den so genannten ‚male gaze‘.

Für den männlichen Zuschauer ergebe sich nun, ganz im Sinne der Freud'schen Psychoanalyse, einerseits eine Identifikation mit dem dreidimensional dargestellten Protagonisten, andererseits werde er unbewusst auf seinen Kastrationskomplex verwiesen, welcher ihm durch die weibliche Figur – das permanente *Mangelwesen* – vorgeführt werde: „The paradox of phallocentrism in all its manifestations is that it depends on the image of the castrated women to give order and meaning to its world“ (Mulvey 2009b: 14). Zwei Reaktionen auf diese Bedrohung seien möglich: Der Zuschauer könne einerseits „das Trauma erneut durchleben und die weibliche Figur abstrafen wie im Film noir“ (Schössler 2008: 149), wobei an Stelle der Bestrafung auch eine Entwertung, Domestizierung oder Errettung der Frau treten kann (vgl. Ingelfinger & Penkwitt 2004: 14); andererseits könne der Zuschauer „die Kastration durch Fetischisierung ignorieren. Die Frau wird zum Star, die Schönheit zum Fetisch [...]“ (Schössler 2008: 149) und die weibliche Figur wird selbst zum ‚Phallus‘ transformiert (vgl. Ingelfinger & Penkwitt 2004: 14).

Da die Frau im Film lediglich Objektstatus besitze, als ‚icon‘ auftrete (vgl. Mulvey 2009b: 21), bestehe für die Zuschauerin, so Mulvey, keinerlei Identifikationspotenzial: „Women [...] cannot view the decline of the traditional film form with anything much more than sentimental regret“ (ebd.: 27).

## 2.2 Stereotype Frauendarstellung im Mainstreamfilm

Schon die Tatsache, dass weibliche Zuschauer im Sinne der Psychoanalyse keinen Genuss durch den Hollywoodfilm erfahren können, erklärt diesen zu einem durch und durch misogynen Produkt; eine Diagnose, welche durch den zuvor erörterten Status der Frau als Objekt gestützt wird. Diese Funktion kommt ihr jedoch nicht ausschließlich durch die Rezeption zu, denn Regisseur\_innen und Drehbuchautor\_innen unterstützen das Konzept auch im Rahmen der Filmhandlung:

What counts is what the heroine provokes, or rather what she represents. She is the one, or rather the love or fear she inspires in the hero, or else the concern he feels for her, who makes him act the way he does. In herself the woman has not the slightest importance. (Mulvey 2009b: 20)

Die weibliche Figur dient somit als Katalysator der Handlung, ist passiver Teil der Kulisse und fungiert lediglich als zu begutachtendes Objekt oder Requisit für die Zuschauer\_innen sowie einen männlichen Protagonisten, welcher durch aktives Handeln den Fortgang des Films ermöglicht. Ihr Zustand ist, so Mulvey, der der so genannten ‚to-be-looked-at-ness‘, während die männliche Figur als ‚bearer of the look‘ bezeichnet werden könne (vgl. ebd.). Diese Art der Darstellung von Geschlecht führt Mulvey darauf zurück, dass der Film „reflects, reveals and even plays on the straight, socially established interpretations of sexual difference which controls images, erotic ways of looking and spectacle” (ebd.: 14). Der Film lasse also Rückschlüsse auf die ihn produzierende Gesellschaftsordnung zu und präsentiere, im Sinne der Psychoanalyse, das Unbewusste der patriarchalen Gesellschaft.

### 2.3 Modifikationen im Jahr 1981

Berücksichtigt werden sollte an dieser Stelle, dass insbesondere der Aspekt der weiblichen Zuschauerin vielfach kritisiert wurde und Laura Mulvey ihn 1981 in *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's 'Duel in the Sun' (1946)* modifizierte. Hier gibt sie an: „It is always possible that the female spectator may find herself so out of key with the pleasure on offer, with its 'masculinisation', that the spell of fascination is broken" (Mulvey 2009a: 31). Auch die Zuschauerin könne sich somit mit dem aktiven Part des Films, welcher konventionell mit einer männlichen Figur besetzt sei, identifizieren, was auch im Einklang mit der psychoanalytischen Theorie stünde. Hier wird die Ausbildung des *Aktiven* in der phallischen Phase der psychosexuellen Entwicklung verortet, welche zwar in direkter Verbindung zu ‚Männlichkeit‘ steht, jedoch auch von weiblichen Kindern durchlaufen wird (vgl. ebd.: 34). In diesem Sinne betrachten auch Frauen weibliche Filmfiguren durch den ‚male gaze‘: „The female spectator of mainstream film [...] is an uneasy ‚transvestite‘, manoeuvred by cinematic codes and techniques onto adopting the male gaze“ (Visser 1997: 284).

Einerseits entschärft Mulvey durch diese Modifikation die Misogynie des Hollywoodfilms, andererseits bleibt diese dennoch bestehen, da der Film weiterhin männlich dominiert ist: „The ‚convention‘ cited by Freud (active/masculine) structures most popular narratives [...]“ (Mulvey 2009a: 31). Die Zuschauerin muss demnach „a transition out of her own sex into another“ (ebd.) durchlaufen, um das vollständige Filmerlebnis zu erhalten. Eine vergleichbare Situation ergibt sich ebenfalls für die selten vorhandene Protagonistin: Auch sie muss temporär eine ‚Vermännlichung‘ erfahren, um eine aktive Position einzunehmen (vgl. ebd.: 40). Mulvey gibt zudem an, dass die Filmhand-

lung durch die Präsenz einer weiblichen Hauptperson automatisch zum Melodram transformiert werde, da der sexuelle Aspekt des Films nun im Mittelpunkt stünde (vgl. ebd.: 37).

Zusammenfassend ergibt sich also, dass der Mainstreamfilm laut Mulvey aufgrund dreier Gesichtspunkte zwangsläufig misogynen Charakters ist: Indem Aktivität in der psychoanalytischen Theorie als unausweichlich mit Männlichkeit assoziiert wird, kann lediglich ein Protagonist mit männlichen Attributen die Handlung dominieren (1). ‚Reine‘ Weiblichkeit, in der Regel ausgedrückt durch Passivität und bloße Bezogenheit auf einen männlichen Charakter, ist immer objekthaft (‚bearer of the look‘). Sie dient der Anschauung und symbolisiert zudem den Kastrationskomplex (2). Da auch der/die Zuschauer\_innen – so Mulvey – an dieses System gebunden ist, ist nicht nur die Frau im Film von Diskriminierung betroffen, sondern ebenso die Kinobesucherin. Weibliche Charaktere bieten, wie soeben beschrieben, in der Regel keinerlei Identifikationspotenzial; stattdessen muss sich die Zuschauerin zunächst einer psychischen ‚Geschlechtsumwandlung‘ unterziehen, um sich mit einem männlichen oder einem ebenfalls ‚transformierten‘ weiblichen Protagonisten identifizieren zu können (3).

## 2.4 Kritik und Ergänzungen

Wie bereits erwähnt, ist Laura Mulveys Modell nach wie vor elementarer Bestandteil des geistes- und sozialwissenschaftlichen Diskurses und wird auch in der Forschung noch regelmäßig angewandt;<sup>1</sup> zudem wird *Visual Pleasure and Narrative Ci-*

---

<sup>1</sup> Siehe hierzu u.a. Neale 1983, Visser 1997, Robbins & Myrick 2000, Schleiner 2001, MacKinnon 2003 und Parasecoli 2009.

nema von vielen Wissenschaftler\_innen als ‚(Be-)Gründungstext‘ der feministischen Filmwissenschaft begriffen (vgl. Ingelfinger & Penkwitt 2004: 14). Als ein Grund hierfür ist zu nennen, dass es sich um ein Konzept von Pioniercharakter für die genderorientierte Filmanalyse handelt, welche sich zuvor „vor allem den Weiblichkeitsikonen, den Stars“ (Schössler 2008: 148) widmete; die weitere Verwendung verdeutlicht demnach auch die Wertschätzung, die das Konzept noch heute erfährt. Dennoch ist es generell gerechtfertigt, Zweifel an der aktuellen Anwendbarkeit einer Theorie zu äußern, welche sich lediglich auf Filmmaterial des frühen 20. Jahrhunderts bezieht; des Weiteren werden der zuvor erörterte gesellschaftliche Wandel der vergangenen Jahrzehnte sowie die Entwicklung des populären Films in Mulveys Modell nicht berücksichtigt. Darüber hinaus darf die Popularität des Modells nicht darüber hinwegtäuschen, dass es durchaus einige Schwachstellen aufweist, welche zum Teil unter Berücksichtigung neuerer wissenschaftlicher Erkenntnisse deutlich werden; andere sind grundsätzlicher Natur und wurden bereits in der Vergangenheit bemängelt. Die wichtigsten Kritikpunkte sollen im Folgenden vorgestellt werden.

Christian Metz kritisiert die Übertragung des von Lacan geprägten Spiegelstadiums auf den Filmkonsum. Demnach sei das Verhältnis des Zuschauers/der Zuschauerin zum Protagonisten nicht mit dem des Kindes zu seinem Spiegelbild vergleichbar, da der/die Zuschauer\_in „nicht Teil der im Film dargestellten Welt“ (Skopal 2010: 32) ist und um diese Tatsache weiß. Stattdessen vergleicht Metz den Film mit einem Traum, in den der/die Zuschauer\_in zwar ebenfalls eintauchen könne, jedoch mit dem Wissen, nicht Teil dieser Welt zu sein (vgl. ebd.). Dies definiert Metz als ‚Filmzustand‘.

Auch Ann Kaplan vergleicht den Film mit dem Traum, weshalb sie die Psychoanalyse generell für das richtige ‚feministische Handwerkszeug‘ hält. Dennoch postuliert sie, dass sich Frauen sehr wohl mit den objekthaften weiblichen Charakteren der Leinwand identifizieren könnten, indem sie sich „als passive Adressatinnen männlichen Begehrens [imaginierten] oder als Beobachterinnen von Frauen, die sich Männern passiv hingäben“ (Ingelfinger & Penkwitt 2004: 19 [Ergänzung der Verfasserin A.F.]). Sie empfänden demnach „offenbar Vergnügen an der Identifikation mit ihrer eigenen Objektivierung“ (ebd.). In diesem Sinne besäßen Frauen „nicht einmal als Zuschauerinnen ihr eigenes Begehren“ (ebd.: 20). Der Blick sei dementsprechend kein männlicher, sondern ein insgesamt misogynen, da der/die Zuschauer\_in lediglich im Besitz einer ‚männlichen Position‘ sein müsse (vgl. Skopal 2010: 65). Nach demselben Prinzip argumentiert auch Gertrud Koch (1989): Die Identifikation von weiblichen Zuschauern mit männlichen Helden sei möglich, da sich aus der „präödpalen bisexuellen Situation [...] ‚eine Kongruenz des Blickes von Männern und Frauen auf die Frau‘ ergäbe“ (zitiert nach Ingelfinger & Penkwitt 2004: 15). Im Kino würden nun die gesellschaftlichen Fesseln abgeschüttelt, sodass sich die Zuschauerin ihrer ‚infantilen Schaulust‘ hingäbe. Den seltenen Kinobesuch von Frauen begründet Koch mit einem mangelnden Angebot an ‚frauenspezifischen‘ Filmen (vgl. Skopal 2010: 55).

Auch Annette Kuhn kritisiert Laura Mulveys These, nach der die Zuschauerin eine temporäre ‚Geschlechtstransformation‘ unterlaufen müsse, um sich mit dem Filmhelden zu identifizieren. Kuhns Ansicht nach ist sich die Zuschauerin „für die Dauer der Filmvorführung ihres Geschlechts entweder nicht bewusst und [kann] sich deshalb mit dem Helden identifizieren“ (ebd.: 44

[Ergänzung der Verfasserin A.F.) oder aber das Maskuline sei als universal zu begreifen.

Laut Teresa de Lauretis greifen all diese Positionen – inklusive Mulveys Ansatz – zur Erklärung der Lust an der Identifikation zu kurz: „Weder könne die Identifikation mit dem ‚Blick‘ einfach mit der Übernahme der männlichen Position, noch die Identifikation mit dem ‚Bild‘ der weiblichen Position gleichgesetzt werden“ (Ingelfinger & Penkwitt 2004: 17). Stattdessen handle es sich um einen wesentlich komplexeren Vorgang, wobei sich die Zuschauerin mit beiden Positionen identifizieren könne (vgl. ebd.: 18).

Ergänzend hierzu kann Andrea B. Braidts Schluss aufgefasst werden, wonach Vorerfahrungen der Rezipienten einbezogen werden müssen. Es handelt sich um ein kognitiv orientiertes Konzept, in dessen Sinne nicht alle Angehörige eines Geschlechts zwangsläufig gleichermaßen agieren (vgl. ebd.: 23). Dem schließen sich auch Antonia Ingelfinger und Meike Penkwitt (2004) an, indem sie bemängeln, dass „Kategorien wie ‚Mann‘ und ‚Frau‘, ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘“ generalisiert und dadurch essentialisiert würden. Der Film als Text habe zudem keine feststehende Bedeutung, sondern biete ein Verhandlungsangebot, sodass der Umgang mit dem Identifikationspotenzial von Charakteren individuell genutzt würde (vgl. ebd.: 21f.).

Überdies wird der Faktor ‚race‘ in Mulveys Ansatz ebenfalls stark vernachlässigt. Laut Jane Gaines ist der ‚male gaze‘ ausschließlich dem ‚weißen Mann‘ vorbehalten. Als Darsteller treten dunkelhäutige Männer im Film in der Regel in den Hintergrund und werden damit ähnlich wie Protagonistinnen marginalisiert (vgl. ebd.: 21).

Frauenfiguren des zeitgenössischen Mainstreamfilms

A Matter of What's In the Frame and What's Out

Fleischmann, A.

2016, XXIII, 570 S. 30 Abb. in Farbe., Softcover

ISBN: 978-3-658-11483-1