

Starke Kinoheldinnen

Weibliche Figuren im zeitgenössischen Mainstreamkino

Dissertation zur Erlangung des Grades der Doktorin der Philosophie
eingereicht an der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Hamburg
im Promotionsfach Medienwissenschaft

von

Marie Helena Weitbrecht, geb. Harder

Hamburg, 2020

Tag der mündlichen Prüfung: 20.07.2016

Erstgutachterin: Prof. Dr. Kathrin Fahlenbrach, Universität Hamburg

Zweitgutachter: Prof. Dr. Jens Eder, Universität Mannheim

Inhalt

Vorwort: Die Gretchenfrage um den Feminismus	3
Dank	11
Einleitung	12
1. Von starken Kinoheldinnen	12
2. Forschungsüberblick: Forschungsaspekte auf weibliche Filmfiguren	19
2.1 Forschungsrichtungen	20
2.1.1 Feministisch orientierte Filmtheorie und Filmwissenschaft	20
2.1.2 Empirische Medien- und Kommunikationswissenschaft	23
2.1.3 Kognitivistische Filmwissenschaft	25
2.2 Perspektiven bisheriger Forschung	27
2.2.1 Audiovisuelle Aspekte: Die Mise-en-Scène	28
2.2.2 Dramaturgische Aspekte: Der filmische Plot	38
2.2.3 Makrostrukturelle Aspekte: Inhalte und Themen	43
3. Integrativer Analyseansatz: Figurenmodelle und Plots frauenzentrierter Filme	53
4. Aufbau der Untersuchung	59
Teil I: Bausteine eines Modells frauenzentrierter Filme – Theorie und Methode	62
1. Begriffliche Vorüberlegungen	62
1.1 Patriarchat	62
1.2 ‚Feminin‘ und ‚maskulin‘, ‚weiblich‘ und ‚männlich‘	65
2. Mainstreamfilm-Plots mit weiblichen Figuren	69
2.1 Weibliche Filmfiguren	76
Frauenfiguren als Symbole: Verkörperungen von anderem	76
Frauenfiguren als Symptome und Syndrome: Das Weibliche in der Kultur	77
Frauenfiguren als Artefakte: Codierungen und Marker für ‚Femininität‘	78
Frauenfiguren als fiktive Wesen: Weibliches Geschlecht und ‚Frauenähnlichkeit‘	79
2.2 Die ‚Heldin‘ als patriarchale Denkfigur	81
2.3 ‚Frauenzentrierte‘ Filme	84
3. Kulturhistorische Kontextualisierung: Plot-Typologie kanonischer Erzählungen über Frauen	89
3.1 Plot-Typus ‚Individuation‘	94
3.2 Plot-Typus ‚Begegnung‘	97
3.3 Plot-Typus ‚Strategieverfolgung‘	98
3.4 Plot-Typus ‚Integration‘	99
4. Filmische Inszenierung zentraler Frauenfiguren: Instrumentarium für die Analyse	102
4.1 Innerdiegetische Agency: Selbstbestimmtes Handeln und Überwinden von strukturellen Grenzen	103
4.2 Handlungsdispositionen und prozedurale Rhetorik: Motivationen, Ereignisse und Wertungen	105
4.3 Erzählerische Agency: Erzählperspektiven und Erzählinstanz	112
4.4 Körperlichkeit in Filmhandlungen	117
4.5 Blickstrukturen auf weibliche Körper	120

5. Zusammenführung: Multidimensionales Modell für frauenzentrierte Filme	124
Teil II: Frauenzentrierte Filme im zeitgenössischen Mainstreamkino: Quantitative Erschließung des Untersuchungskorpus	128
1. Die „Top30“ der deutschen Kinocharts 2000–2014	128
2. ‚Frauenzentrierte‘ Filme im zeitgenössischen Mainstreamkino	131
3. Produktionskontexte ‚frauenzentrierter‘ Mainstreamfilme	134
Teil III: Figurenmodelle und Plots zeitgenössischer frauenzentrierter Mainstreamfilme – Strukturell-qualitative Analyse des Untersuchungskorpus	139
1. Identitätskonflikte filmischer Frauenfiguren	141
1.1 Physisch stark und mädchenhaft: Prinzessinnen	148
1.2 Geistig stark und linientreu: Jungfrauen mit Auftrag	159
1.3 Erfolgreich und versehrt: Reine Jungfrauen	167
2. Beziehungen filmischer Frauenfiguren	179
2.1 Sehnsüchtig und vom Glück begünstigt: Errettete Fräuleins	185
2.2 Sexuell erregt und tugendhaft: Unterwürfige	190
2.3 Polarität als freie Wahl: Moderne Chicks	198
3. Handlungsstrategien filmischer Frauenfiguren	209
3.1 Eigenartig im Abseits: Hexen und Feen	214
3.2 Mit Einfühlsamkeit für die Sache: ‚Feminine‘ Unterstützerinnen	221
3.3 Rücksichtslos ‚maskulin‘: Potente Puppen	229
4. Bewältigungs- und Konfliktstrategien filmischer Frauenfiguren	244
4.1 Blutige Kreaturen: Opfer und Gefangene	249
4.2 Mit männlicher Hilfe zurück ins Leben: Passiv Bewältigende	258
4.3 Allein und heimatlos: Aktiv Reagierende	265
5. Resümee: Der Blick auf die tote Jungfrau	272
Ausblick	285
Anhang	291
1. Literaturverzeichnis	291
2. Ausgangskorpus	307
3. Filmverzeichnis	313
4. Abbildungen	320
5. Abstract: Kurzfassung der Ergebnisse der Dissertation	332
6. Abstract: Key Findings of this Thesis – English	333

Vorwort: Die Gretchenfrage um den Feminismus

Wenn ich als Teenager und junge Erwachsene, in einer Zeit, in der es mich beschäftigte, was es bedeutete, eine Frau zu werden, in meine Lieblingskinos ging, liefen dort tiefgründige Filme mit und über Frauen. Meist waren die Geschichten kompliziert, zum Teil düster und gingen nicht gut aus. In Erinnerung blieben mir insbesondere die im Kontext um das Dogma 95-Manifest entstandenen Filme *DAS FEST*, *DANCER IN THE DARK*, *DOGVILLE* sowie *EYES WIDE SHUT*, *GOSFORD PARK*, *8 FRAUEN* und *SWIMMING POOL*. Ich verließ das Kino mit dem Eindruck, dass Frausein nicht einfach war und eine Reihe von Widersprüchen mit sich brachte: Es ging viel um Sexualität und Macht und ich verstand dieses Spiel nicht – zumindest halfen mir die Filme dabei wenig weiter. Zudem fiel mir auf, dass diese Filme, wenngleich sie von Frauen handelten, in der Regel von Männern gemacht worden waren. Von Frauen produzierte und gedrehte Filme lernte ich erst bewusst in meinem Filmstudium in Frankreich kennen. Und gleichzeitig blieb der Eindruck, dass diese Filme kaum von der breiten Öffentlichkeit, wie ja auch mir zuvor, wahrgenommen wurden. Ging ich dagegen ins Multiplex-Kino, wo Filme liefen, mit denen ich mich mit Menschen, die sich nicht explizit mit Film beschäftigten, unterhalten konnte, gab es dort Filme über Superhelden, Geheimagenten, männliche Tiere oder sprechendes männliches Spielzeug. Wollte ich hier einen Film anschauen, in dem eine Frau im Mittelpunkt der Handlung stand, standen zumeist nur amerikanische Romantic Comedies zur Auswahl – oder eine seltene deutsche Komödie. Ab Anfang der 2000er Jahre gab es auf einmal auch Filme über Superheldinnen – die jedoch immer noch Ausnahmen waren. Hier verließ ich das Kino mit dem Eindruck, dass es eine Abweichung von der Norm war, eine Frau zu sein. Sowie mit einer Ahnung, dass hier wiederholt sehr ähnliche Geschichten übers Frausein erzählt wurden, die zudem einseitige Botschaften davon vermittelten, was es bedeutete, eine Frau zu sein – selbst, wenn die Filme als progressiv daherkamen. Diesen Phänomenen wollte ich auf den Grund gehen.

In den Jahren 2013–2015 entstand diese Studie. Zunächst interessierten mich auch Frauenfiguren in Arthouse-Filmen, ich verstand jedoch bald, dass ich meinen Fokus eingrenzen musste, wenn ich es auf Ergebnisse abgesehen hatte, die etwas über öffentlich breit wahrgenommene Filme aussagten. Da ich vor allem die wiederkehrenden Geschichten erfassen und verstehen wollte, welche die Massenkultur übers Frausein erzählt, entschied ich mich dafür, *Mainstream-Filme* zu untersuchen, die in den Jahren

2000–2014 im deutschsprachigen Raum erfolgreich in den Kinos gelaufen waren. Im Verlauf der Sichtung eines Korpus von rund 200 Filmen mit zentralen Frauenfiguren zeigten sich mir auffällige Gemeinsamkeiten und Muster, die sich nach und nach zu Handlungs-Clustern formierten. Parallel dazu entwickelte ich im Dialog mit dem, was sich mir bei Untersuchung des Materials zeigte, meinen integrativen theoretischen Ansatz. Dieser Ansatz ermöglichte mir, breite Aussagen über ‚kulturelle Geschichten‘ über Frauen zu machen. Einige Ergebnisse hatte ich erwartet, andere überraschten mich: Was mich schockierte, war die Entdeckung, dass Frauenfiguren, die angesichts einer unbequemen Wahrheit ihre Stimme erheben, bestraft werden. Ebenso wenig hatte ich damit gerechnet, wiederholt auf eine ‚tote Jungfrau‘ als starkes Bildmotiv zu stoßen. Insbesondere diese beiden Ergebnisse zeigten mir, dass, heutzutage eine Frau zu sein – trotz vermeintlichem Fortschritt – immer noch mit alten Macht-Dynamiken verknüpft ist. Wenngleich hierzulande nicht mehr auf Gesetzesebene, so doch im Bereich des Symbolischen, und zwar in den kulturell weit verbreiteten Bildern von Mainstreamfilmen.

Die Frage, die sich mir im Verlauf der Untersuchung am häufigsten stellte – im eigenen Denkprozess, im Dialog mit Kommilitoninnen und Kommilitonen, sowie mit erfahrenen Wissenschaftlern lautete: „Wie hältst Du es mit dem Feminismus?“. Ich hatte keine eindeutige Antwort. Als umso wichtiger stellte sich diese Frage für die Entwicklung meiner Standpunkte heraus: Ein paar Jahre später habe ich nach reiflichen Überlegungen und vielen verworfenen Ansätzen eine – womöglich eher ungewöhnliche – Perspektive dazu. Da es naheliegt, diese Arbeit aufgrund ihres Gegenstandes als ‚feministisch‘ einzustufen und dieser Begriff derzeit sehr breit, sowie mit unterschiedlichen Hintergründen verwendet wird, definiere ich diesen nach meiner Einschätzung, bevor ich in die Studie einsteige.

Zunächst zentral für die Verwendung des Begriffs ‚Feminismus‘ sind die drei ‚Wellen‘ der historischen Frauenbewegung, welche jeweils eng mit den jeweils aktuellen gesellschaftlichen Situationen in Verbindung standen. Wenngleich das Modell der Wellen dafür kritisiert wird, dass es vermuten lasse, die Anliegen der vergangenen Wellen seien bereits erreicht, vollziehe ich es hier zugunsten von historischer wie wissenschaftsgeschichtlicher Orientierung nach. Als *erste Welle des Feminismus* gilt die Zeit um 1920, da Frauen der westlichen Welt ihre Rechte zu wählen und Eigentum zu besitzen, durchsetzten; hier ging es schwerpunktmäßig um legale Gleichberechtigung.

Die *zweite Welle* hatte ihren Höhepunkt in den 1970er Jahren: In Zeiten von Friedensbewegung und ‚freier Liebe‘ stand vor allem das Überkommen konservativer Nachkriegs-Rollenbilder im Vordergrund. So berührte diese Welle die Felder Ehe, Familie, Sexualität und Fortpflanzung, sowie Arbeit und Bildung. Insbesondere standen die Themen häusliche Gewalt, Missbrauch in der Ehe, Verhütung – die Pille wurde breit verfügbar – sowie die Legalisierung von Schwangerschafts-Abbrüchen im Fokus. Es ging um Diskriminierung am Arbeitsplatz, um Kinderbetreuung und Bildungsförderung für Frauen. In dieser Zeit entstanden die Women’s Studies an amerikanischen Universitäten, wie auch die feministische Filmtheorie. Zudem wurde Pornografie stark verurteilt. Während der *dritten Welle*, die in den 1990er-Jahren begann, erhoben besonders auch schwarze Frauen ihre Stimmen und kritisierten, dass der bisherige Feminismus ein Feminismus weißer Frauen gewesen sei. Zudem wurden Themen der zweiten Welle weitergeführt: Gewalt gegen Frauen, Gebrauch von Sprache – inklusive Wiederaneignung von Frauen abwertenden Begriffen –, sowie weibliche Sexualität, wobei hier der Fokus auf weiblicher sexueller Lust lag – zum Teil bis hin zur Befürwortung von Pornografie, sofern diese weibliche Lust zeigte. Auch mit der Nähe zur Punk-Kultur ging eine Radikalisierung einher, die diese Welle sich gleichzeitig vom Mainstream entfernen ließ. So ist die dritte Welle geprägt von Intersektionalität – nicht nur in Bezug auf *Race*, sondern auch bezüglich Gender und sexueller Orientierung –, jedoch auch durch Radikalität und divergierende Positionen, was sie eher an den Rand gesellschaftlicher Aufmerksamkeit rückte. Die *vierte Welle* begann etwa 2012 und erlebte ihren – bisherigen – Höhepunkt im #MeToo-Movement. Bestimmend für diese Welle sind die sozialen Medien, durch die an die Öffentlichkeit kommt, was vorher verborgen blieb. Stimmen weltweit werden gehört – sofern jemand Zugang zu Technologie und Internet hat – und Missbrauch-Vorfälle von Frauen durch Männer der Unterhaltungsbranche kamen ans Licht. Zudem organisierten sich weltweite Women’s Marches über Social Media. Wurde mit der #MeToo-Bewegung breites Bewusstsein auf sexuellen Missbrauch gelenkt, so lässt sich gleichzeitig eine Partikularisierung beobachten: Analog zu Social-Media-Blasen, in denen die Diskussionen stattfinden, haben sich Vertreterinnen und Vertreter unterschiedlicher Meinungen segregiert und treten kaum noch miteinander in Dialog. Mit vielfältigen und zum Teil stark divergierenden Ausdrücken sogenannter „feministischer“ Meinungen, verwässert der Begriff ‚Feminismus‘ zusehends. Von radikalen bis zu poppigen Positionen ist eine große

Bandbreite vertreten: ‚Feminismus‘ ist einerseits salonfähig geworden, wobei andererseits immer weniger klar ist, was eine feministische Position beinhaltet und bedeutet: Konservativen Positionen, welche die Abschaffung von Gender Studies und deren vermeintlicher Verbreitung einer sogenannten „Genderismus-Ideologie“ fordern, stehen Positionen eines sogenannten „Gender-Mainstreaming“ gegenüber, welche biologische Unterschiede zwischen Geschlechtern in den Hintergrund rücken und dabei, zugunsten von „Gleichberechtigung“ zum Teil Bezüge auf das biologische Geschlecht einer Person unterbinden – wie das medienwirksame Beispiel des schwedischen Kindergartens „Egalia“ zeigt, in welchem geschlechtliche Personalpronomina vermieden werden.¹

Das Thema Feminismus ist derzeit stark umkämpft, weist eine Vielfalt von zum Teil partikularen Positionen auf und zeichnet sich in jüngster Zeit vor allem dadurch aus, dass die Vertreterinnen und Vertreter der jeweiligen Positionen sich gegenseitig bekämpfen, anstatt miteinander in Dialog zu treten, die Spannung unterschiedlicher Meinungen auszuhalten und sozial in Aktion zu treten. Daher eignet sich der Begriff ‚Feminismus‘ für diese Studie nur bedingt und dann nur, sofern er spezifiziert wird. Meine eigene Position ist insofern feministisch, als ich es für wünschenswert – und sogar für sozial für notwendig – halte, dass Frauen in einem noch viel größerem Maße am öffentlichen Leben, an Politik und Wirtschaft in leitenden Rollen teilnehmen, als dies bisher der Fall ist. Noch immer existieren Machtdynamiken, innerhalb derer Minderheiten benachteiligt oder nicht gehört werden. Diese gilt es, zu beleuchten und – persönlich wie gesellschaftlich – immer mehr aufzulösen. Meine These ist, dass Frauen sich nach wie vor häufig aufgrund ‚alter Geschichten‘ in den Köpfen unbewusst in ihren eigenen Möglichkeitsräumen beschränken und sich aufgrund fehlender Vorbilder in tradierten Verhaltensweisen wiederfinden – obwohl es ihnen mittlerweile auch freistünde, sich anders dazu zu verhalten. Insofern heiße ich feministische Bestrebungen willkommen, wenn diese alte Rollenmuster offenlegen und Frauen dabei unterstützen, sich selbst zu noch ungesehenen Rollen, Denk- und Verhaltensweisen zu ermächtigen. Ebenso, wenn sie Strukturen und Verhaltensweisen sichtbar machen, in denen Frauen auf alte Rollenbilder reduziert werden. Ich schließe mich jedoch nicht einem Feminismus an,

¹<https://www.daserste.de/information/politik-weltgeschehen/weltspiegel/sendung/schweden-geschlechtsneutrale-erziehung-100.html> (30.09.2019)

der sich auf ein Verständnis stützt, dass alle Menschen ‚gleich‘ sind, wie es die Autorin Sophie Passmann formuliert: „Ein radikal zu Ende gedachter Feminismus bedeutet, dass jeder Mensch gleich ist, egal, wo er herkommt, wie er aussieht, an wen oder was er glaubt, wen er liebt, welches Geschlecht er hat.“ (Passmann 2018). Ich bin dafür, dass allen Menschen gleiche Rechte zukommen. Dennoch: ‚Gleich‘ sind Menschen dadurch jedoch meiner Ansicht nach keineswegs. Meiner Auffassung nach ist es in zahlreichen gesellschaftlichen Fragen relevant, Frauen von Männern, Kinder von Erwachsenen und Menschen unterschiedlicher Herkunft oder mit unterschiedlichen fachlichen oder sozialen Fähigkeiten als solche zu sehen. So sehr ich das revolutionäre Potential eines ‚alle sind gleich‘-Schlachtrufs nachvollziehen kann: eine sich in Entwicklung befindliche und sich vor zahlreichen Herausforderungen findende Gesellschaft braucht jedoch auch die Fähigkeit und den Mut, Unterschiede zu erkennen und zu benennen. Zudem ist der Begriff ‚Feminismus‘ irreführend, was dieses Thema betrifft. Meiner Ansicht nach braucht es für die Bezeichnung einer Bewegung, die gleiche Rechte für alle Menschen fordert, geht, braucht es meinem Dafürhalten nach einen anderen Begriff als jenen, der zum einen den Wortstamm „feminin“ – wie ich oben herausgestellt habe, Ausdruck für „kulturell Frauen zugeordnet“ – beinhaltet und zum anderen einen „-ismus“ postuliert, und damit eine „Geisteshaltung oder kulturelle, geistige Richtung“. Ich unterstütze die Forderung, dass alle Menschen gleiche Rechte haben sollen. Allerdings stelle ich mich der Aussage, alle Menschen seien gleich, insofern entgegen, als ich biologische Unterschiede für gegeben und nicht rein sozial konstruiert halte. Aus meiner Sicht besteht eine wichtige Abgrenzung darin, Frauen und ihre Bedürfnisse aufgrund ihrer Körperlichkeit anzuerkennen, ihnen – ebenso wie Männern – Entscheidungsfreiheit zu Kinderbetreuung und Erwerbstätigkeit zuzugestehen, solange dies nicht ins andere Extrem verfällt und Menschen mit Biologismen bestimmte Charaktereigenschaften zugeschrieben werden. Diese Studie ist also insofern feministisch, als sie Dynamiken um tradierte Rollenbilder von Frauen sichtbar macht. Sie ist insofern nicht klassisch feministisch, als sie zum einen ein breiteres Methodenspektrum nutzt als bisherige feministische Untersuchungen von Frauen in Filmen diese getan hat, und zum anderen, als sie aus ihren Ergebnissen keine Anklage an ein „System“ formuliert, sondern sich als Appell an Produzierende wie Rezipierende dieser Medien versteht, sich dieser Dynamiken bewusst zu werden und sie zu überdenken. Sie ist politisch, doch auch sehr privat. Und damit dann doch auch wieder feministisch.

Medial vermittelte Rollenbilder stehen unmittelbar in Zusammenhang mit derartigen Gedanken- und Verhaltensmustern. Dabei ist die Frage, ob diese tradierten Bilder zuerst in den Köpfen oder in den Medien waren, weder leicht zu beantworten noch relevant: Solange alte Bilder und Rollen in menschlichem Bewusstsein fortbestehen, schlagen sie sich in Medien nieder, die diese Menschen produzieren. Und andersherum befindet sich das, was medial produziert und konsumiert wird, in menschlichem Bewusstsein. Dabei ist das Verwischen des biologischen Grundsatzes der Zweigeschlechtlichkeit, seitens feministischer Positionen seit den 1970er Jahren, welche sich in erster Linie für Gleichheit und Gleichberechtigung der Geschlechter einsetzen, langfristig nicht förderlich für die Evolution von Geschlechterrollen, wie die Philosophin Svenja Flaßpöhler in ihrem prägnanten Manifest *Die Potente Frau* (2018) darlegt: Männer und Frauen seien eben nicht gleich, sondern insbesondere in Körperlichkeit und Gehirnstruktur sehr unterschiedlich. Ein Mann könne nicht die körperliche Erfahrung machen, wie es einer schwangeren oder gebärenden Frau ergeht. Feministisches Bestreben, die Gleichheit der Geschlechter mehr zu betonen als die Unterschiedlichkeit, verfehle das evolutionäre Potential von Mann und Frau (Flaßpöhler 2018, bes. S. 43f.). Flaßpöhler sieht in der #MeToo-Debatte einen erneuten Rückfall in alte Rollenbilder, wenn Frauen hier nicht die Kraft – die Potenz – zugesprochen wird, für ihre eigenen Grenzen zu sorgen und stattdessen das Grundmuster einer jahrtausendealten Opfergeschichte perpetuiert und damit auch neu heraufbeschworen wird. Es sei an der Zeit, dass Frauen selbst Verantwortung für ihre – auch sexuelle – Stärke übernehmen und unbewusste Muster in Bezug auf die eigene Attraktivität zu durchbrechen: „Ich kann es ablehnen, ein Bewerbungsgespräch im Hotelzimmer zu führen“ (ebd., 14). Sie kritisiert das als Folge der #MeToo-Bewegung in einigen US-amerikanischen Staaten eingeführte Gesetz des *Mutual Consent*, welches sexuelle Begegnungen strafbar macht, sofern nicht beide Partner jedem nächsten Schritt ausdrücklich zustimmen. Als über das Ziel hinauschießend: „Wer zu jedem Knopföffnen erst seine Zustimmung geben muss, ist zu ekstatischem Selbstverlust nicht in der Lage“ (ebd., 26).

Wenn Medienhypes um *Gender Bender*² wie Conchita Wurst oder Caitlyn Jenner auf den ersten Blick in Sachen Geschlechterrollen das Feld des Bekannten erweitern und

² <https://www.merriam-webster.com/dictionary/gender%20bender> (10.08.2018)

Grenzen flüder zu machen scheinen, zeigt sich bei genauerem Hinsehen, wie gerade diese Ausnahmerecheinungen – zudem zumeist ursprünglich Männer – ein sehr tradiertes Frauenbild reproduzieren: Nämlich eines, in dem eine Frau sich vor allem aufgrund ihrer für Männer sexuell attraktiven Körperlichkeit auszeichnet. Wirksamer für nachhaltigen und breiten gesellschaftlichen Wandel, sowie einer nachhaltigen Evolution von Rollenbildern halte ich Frauen, die als Politikerinnen, Vorstandsmitglieder, Unternehmerinnen oder in spirituellen Führungspositionen tradiert maskuline Positionen und Funktionen einnehmen – sowie, so Ausgangspunkt dieser Studie, Figuren und Plots in Mainstreammedien, die tradiert maskuline Handlungsräume für Frauenfiguren erschließen und diese mit einem breiten Spektrum an Verhaltensweisen darstellen, welche über die klassischen Skripte hinausgehen. Im Zuge eines Wandels der realen wie medialen Vorbilder halte ich eine fünfte Welle des Feminismus für erstrebenswert: Eine Bewegung, die allen Menschen die gleichen Rechte einräumt und dafür arbeitet, dass alle ähnliche Chancen bekommen, die jedoch gleichzeitig Unterschiede zwischen augenscheinlich verschiedenen Menschen, etwa Männern und Frauen, anerkennt, ohne dabei wieder tradierten Rollenmustern zu verfallen. Der Blogger Andrew Sweeny formuliert:

[...] we need a fifth wave of feminism that acknowledges biological and spiritual differences between men and women along with equalities – that is based on complimentary between man [sic!] and women rather than sameness. In any case, let the fifth wave of feminism not be another war against male pathology. (Sweeny 2017)

Dabei ist das Navigieren dazwischen, worin einerseits kulturell tradierte und daher zu überwindende Geschlechterbilder bestehen, sowie, worin andererseits reale körperliche und vielleicht auch geistige Unterschiede zwischen den Geschlechtern bestehen, ein höchst sensibles Unterfangen, in dem große Genauigkeit gefordert ist.

Fest steht: Frauen und Männer stehen vor der Herausforderung, mehr und mehr zusammenzuarbeiten – beruflich wie privat, in gesellschaftlichen und globalen Angelegenheiten wie in der Organisation von Haushalt und Kinderbetreuung – anstatt gegeneinander zu kämpfen oder sich gegenseitig Schuld an derzeitigen Missständen und Ungleichgewichten zu geben, wie es noch in der vierten Feminismus-Welle der Fall ist. Das ist weder ein einfaches, noch ein leichtes Unterfangen, welches vor allem fundiertes Wissen, Bewusstsein sowie beiderseitige Bereitschaft zu Wachsen erfordert. Möge diese Studie ein Beitrag dazu sein. Zudem ist es meine Absicht, innerhalb eines ideologisch umkämpften Kontexts, in dem sich Positionen gegenüberstehen, die einerseits Gender-

Themen ablehnen, den Feminismus für überholt und seine Ziele für längst erreicht halten, oder andererseits feministische Positionen kämpferisch und mit Wut auf „die Männer“ oder „das System“ vertreten, eine neue Perspektive zu eröffnen.

Dank

In dieser Studie geht es um filmische Geschichten: Um weibliche Figuren, die Handlungsbögen von Initiation, Beziehung, Strategieverfolgung oder Integration durchlaufen. Rückblickend kann ich sagen, dass ich im Prozess des Schreibens derartige Bögen selbst durchlaufen habe. Am Anfang stand ein ‚Ruf‘, ein Unbehagen angesichts massenmedialer Darstellungen von Frauen, das zu erklären sowohl feministische als auch filmwissenschaftliche Begriffe und Kategorien nicht zufriedenstellend zu erfassen vermochten. Das Thema forderte mich wiederholt, begrifflich und disziplinär bekanntes Terrain zu verlassen, sowie ‚Drachen‘ persönlicher Überzeugungen und gewachsener Annahmen in die Augen zu schauen und diese sich transformieren zu lassen. Mehrmals fand ich mich im Dunklen ohne zu wissen, wie oder wo ich weitergehen konnte. Entscheidend waren in diesen Situationen besonders Mentorinnen und Mentoren, Lehrerinnen und Lehrer, Freundinnen und Freunde, ‚Helfer auf dem Weg‘, die mich auf unterschiedlichste Weise unterstützten, mir neue Perspektiven eröffneten und mich herausforderten neues Terrain zu betreten oder weiterzugehen.

Meine Dankbarkeit gilt besonders meinen Lehrerinnen und Lehrern, meinen Mentorinnen und Mentoren, meinen Eltern Heike Harder und Hans Harder, Lucas von Gwinner, Alice von Gwinner, Dr. Helene Bubrowski, der Studienstiftung des Deutschen Volkes, Prof. Dr. Wolfram Martini, Mathias Weitbrecht, Saskia Hennig von Lange, Prof. Dr. Ansgar Nünning, Prof. Dr. Roland Borgards, Karolin Lankreijer, Sabine Langohr, Ronald Knaack, Dr. Uwe Naumann, Edita Berger, Sabine Boyens-Hansen, Elisabeth Becker, Prof. Dr. Bernhard Pörksen, Prof. Dr. Kathrin Fahlenbrach, PD Dr. Andreas Stuhlmann, Prof. Dr. Uwe Hasebrink, Prof. Dr. Michel Clement, der Graduate School for Media and Communication der Universität Hamburg und des Hans-Bredow-Instituts für Medienforschung, Jutta Schwarz, Dr. Jutta Kling, Dr. Julia Schumacher, Sebastian Armbrust, Felix Schröter, Dr. Maike Reinerth, Sandra Wettling, Stefan Vetter, Walburga Hupe, Hella Suderow, Chameli Ardagh, Dr. Elizabeth Debold, Edda Weitbrecht und Prof. Dr. Hansjörg Weitbrecht, Dr. Johanna Elisabeth Blume, Prof. Dr. Jens Eder, Cate Stillman, Anouk Brack, Wendy Palmer, Tiphani Palmer, Beate Kanisch, Christina Valeska Krause, Inga Howe-Geniesse, sowie die vielen Menschen, die ich als Trainerin, Lehrerin oder Coach begleiten durfte und darf und von und mit denen ich täglich lerne.

Einleitung

1. Von starken Kinoheldinnen

Westliche Kulturen stehen an einer Schwelle: Frauen, seit vielen Jahrhunderten Männern nachgeordnet, nehmen im zweiten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts selbstverständlich in öffentliche Ämter, sowie politische, ökonomische und spirituelle Führungsrollen ein. Zumindest in der westlichen Welt, wenngleich in vielen Bereichen noch eher vereinzelt als etwa ähnlich viel wie Männer vertreten. „Die Zukunft ist weiblich“, lautet ein populärer Slogan und Seine Heiligkeit der 14. Dalai Lama Tenzin Gyatso spricht davon, dass „die Welt von den westlichen Frauen gerettet“ werde.³ Dazu, wie – mehr – weibliche Führung in Politik, Wirtschaft und Gesellschaft aussehen, und vor allem, wie diese realisiert werden kann, wird nicht nur beherzt debattiert und geschrieben, sondern seit Beginn der #MeToo-Debatte im Herbst 2017 und den seither zahlreichen weltweit stattfindenden Women’s Marches auch öffentlich demonstriert.

Die #MeToo-Debatte hat mit dem öffentlichen Anprangern verbaler und sexueller Übergriffe seitens Männern gegenüber Frauen die wohl größte Schattenseite patriarchaler Strukturen ans Licht gebracht. Historisch ein markanter Moment: Wenige Jahre nach formaler, gesetzlicher Abschaffung patriarchaler⁴ Strukturen in der westlichen Welt beginnt die Aufarbeitung und kann das für nachhaltige kulturelle Evolution wichtige Nacharbeiten und Verstehen stattfinden. Als Teil dieses Prozesses sei auch diese Studie zu verstehen.

Zentrales Anliegen dieser in erster Linie analytischen Studie ist es, eine Bestandsaufnahme über medial wirksame Repräsentationen von Frauen in dieser Zeit des kulturellen Wandels zwischen tradierten und neuen, ermächtigten Rollenbildern zu schaffen. Das Medium der Wahl sind Filme des Mainstreamkino, da diese breit rezipiert werden und neben der Analyse davon, wie Frauen audiovisuell in Szene gesetzt werden, auch Untersuchungen von Handlungsbögen und Plotverläufen erlauben. So wird eine fundierte, systematisch-kritische Bestandsaufnahme gegenwärtiger Darstellungspolitiken im Kino möglich, die sich vor allem auch kritisch mit jüngsten Tendenzen

³ <https://dalailamacenter.org/blog-post/western-women-can-come-rescue-world> (20.08.2018)

⁴ Zum Begriff des ‚Patriarchats‘, sowie der hier verwandten Definition, die dieses als beendet versteht, siehe I, 1.1.

gendertypischer Inszenierungen im Mainstream auseinandersetzt. Dies geschieht zu einem Zeitpunkt, da die internationale Kritik ‚neue‘ ‚starke weibliche Figuren‘ wie LARA CROFT, Elsa (DIE EISKÖNIGIN), Katniss Everdeen (HUNGER GAMES) und Rey (STAR WARS 7, 8 und 9) feiert und die breite Öffentlichkeit *Gender Gaps* im Kino überwunden glaubt. So ist es Ziel dieser Studie, folgende Fragen zu beantworten: Wie groß ist der Anteil an vom deutschen Publikum im Mainstreamkino rezipierten Filmen, die Geschichten von Frauen erzählen? Was vermitteln diese Geschichten über Herausforderungen und Transformationen von Frauen? Was für Vorbilder werden hier vermittelt, nach was für Werten handeln die zentralen Frauenfiguren? Was sind sich wiederholende Themen und Plotverläufe? Wie werden diese audiovisuell vermittelt? Was für wiederkehrende Bild- und Handlungsmuster zeigen sich? Des weiteren gilt es, die seitens internationaler Kritik festgestellte Tendenz zu ‚starken Frauenfiguren‘ zu untersuchen und kritisch zu beleuchten. Zu den Leitfragen gehört zudem, wie physische Stärke von Frauenfiguren erzählerisch und ästhetisch umgesetzt wird, und ob diese auch mentale Stärke einer Figur erfasst und damit zusammenhängt, dass Figuren positive Entwicklungen durchlaufen und am Ende von filmischen Erzählungen ‚ermächtigt‘ sind als zu Beginn oder ob sich andere Dynamiken zeigen.

Das Erkenntnisinteresse dieser Studie zu Frauenfiguren in Mainstreamfilmen liegt also darin, Dynamiken alter und wiederkehrender Rollen- und Plotmuster, sowie deren neue Varianten und Weiterentwicklungen systemisch zu erfassen und zu beschreiben. Ihr Gegenstand sind frauenzentrierte Filme, die in Deutschland im Kino breit rezipiert wurden. Ihr Fokus liegt darauf, wie in einer Zeit des gesellschaftlichen Wandels bezüglich Geschlechterrollen (2000–2014), in der das Bewusstsein für stereotype Geschlechter-Darstellungen, etwa den klassischen Disney-Prinzessinnen steigt, in Deutschland rezipierte Geschichten von Frauen filmisch erzählt werden. Dabei gilt es insbesondere auch die Begriffe ‚feminin‘ und ‚maskulin‘ trennscharf als ‚kulturell Frauen, bzw. Männern zugeordnet‘ bedeutend und keineswegs synonym mit den Begriffen ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ zu verwenden.⁵ Diese Differenzierung erlaubt den ersten Schritt der Identifikation von tradierten, Frauen zugeschriebenen Eigenschaften, die keineswegs

⁵ Siehe I,1.2.

biologisch begründet sind und somit auch nicht zwangsläufig Frauen ausmachen, sondern alte Skripte fortschreiben.

Dabei geht es dieser Studie nicht um das Finden „schuldiger“ Akteure für das Fortbestehen tradierter Rollen und Geschichten – etwa „Männer, die diese Filme produzieren“ oder „Frauen, die diese Filme sehen wollen“ –, vielmehr verbleibe ich bei der Perspektive der Beschreibung und Deutung des Materials: Hier begeben sich auf die Suche nach weiblichen Vorbildern, welche das Mainstreamkino zeitgenössischen Frauen. Dabei gehe ich davon aus, dass mediale Beispiele von Figuren in bisher nicht dargestellten Kontexten dazu beitragen, Frauen neue mögliche Handlungsskripte zu eröffnen:

“[...] when a woman is about to break away from cultural norms for women – to build a house, run for president, break a horse – learning that even one woman has done it successfully brings that act into the realm of possibility after all; it has, indeed, what economists call a multiplier effect on the likelihood that she’ll actually do it.” (Flinders 1998, 7)

Vor diesem Hintergrund seien die titelgebenden „starken Kinoheldinnen“ auch nicht nur als Frauenfiguren verstanden, die über körperliche Kraft, Macht, Funktions- und Leistungsfähigkeit⁶ verfügen, – was auch nicht alle der untersuchten Figuren tun –, sondern auch als Figuren, die breit rezipiert werden und damit „starke“ mediale Wirksamkeit aufweisen.

Beschränkt sich diese Studie auf das Format im Kino rezipierter Mainstreamfilme, fallen mit Sicherheit viele mögliche Beobachtungen über zeitgenössische mediale Repräsentation von Frauen durch das Raster.⁷ Gleichzeitig erlaubt der eingegrenzte Blick auf ein Korpus von 450 Mainstreamfilmen aus den Jahren 2000–2014 eine umso detailgenauere Analyse. Es ist davon auszugehen, dass hier Dynamiken sichtbar werden, die wahrscheinlich weit über den Untersuchungszeitraum und weit über das Medium Film hinaus wirksam sind.

⁶ Duden.de zu „Stärke“ <https://www.duden.de/rechtschreibung/Staerke> (21.03.2018)

⁷ Nicht nur Geschlechterrollen befinden sich im Wandel, auch populäre Medien und die Modalitäten ihrer Rezeption: So müsste diese Studie, um radikal zeitgemäß zu sein und diejenigen Bilder und Geschichten zu erfassen, welche am breitesten rezipiert werden, auch Filme auf Internet-Portalen, im Rahmen von Streaming-Diensten wie Netflix oder Amazon bereitgestellte Filme, sowie dort verfügbare Serien, und vor allem auch Bilder und Texte auf Social Media, dort gepostete Videos und ‚Stories‘ – nach 24 Stunden verfallende „Schnappschüsse“ bzw. gezielt inszenierte Marketing-Botschaften – auf populären Social-Media-Plattformen einbeziehen. Gerade in letzteren Formaten sind es schließlich zunehmend Frauen selbst, die Bilder und Filme von sich selbst produzieren und veröffentlichen, seien es Influencerinnen oder Privatpersonen, die Teile ihres Alltagslebens öffentlich machen: Eine rein vom technischen Setup her nie zuvor in der Menschheitsgeschichte vorkommende Konstellation weiblicher Agency über eigene Bilder und Geschichten! Ob und wie diese genutzt werden sei Forschungsgegenstand anderer Studien. Es sei jedoch erwähnt, dass sich methodische und analytische Zugriffe dieser Studie auch besonders für derartige Untersuchungen eignen.

Wendet man den Blick auf das Kino, steht hier bereits zu Beginn der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit filmischen Frauenfiguren in den 1970er Jahren die Frage nach stereotypen ‚tradiert femininen‘ Frauendarstellungen aus ‚tradiert maskulinen‘ Perspektiven – zudem von hauptsächlich männlichen Filmemachern –, die Frauen objektifizieren, anstatt sie als facettenreiche Subjekte zu zeigen. In dieser Zeit erscheint erstmals mit der Zeitschrift *Women & Film*, eine Publikation, in der sich kritische Filmemacherinnen und -liebhaberinnen zusammenschlossen um das kulturelle Spannungsfeld zu beleuchten, das entsteht, wenn Frauen innerhalb einer patriarchalen Kultur in Filmen erscheinen. In der ersten Ausgabe konstatiert die US-amerikanische Publizistin Sharon Smith:

Women, in any fully human form, have almost completely been left out of film. This is not surprising, since women were also left out of literature. That is, from its very beginning they were present, but not as characterizations any self-respecting person could identify with. (Smith 1972, 13)

Die Autoren nennen als Ausnahmen den Essay *A Room of One's Own* von Virginia Woolf, das Theaterstück *A Doll's House* von Henrik Ibsen und räumen ein, dass immerhin eine Handvoll Filme von Frauen handelten (ebd.). Sie stellen jedoch fest, dass es bis dato hauptsächlich Männer waren, welche die Bilder und Geschichten über Frauen produzierten – aus männlicher Perspektive:

Through history males have done almost all the writing and filmmaking, naturally from a male point of view. Of course, that point of view has been molded or tempered by the culture each man lived in. However, in modern times, through the sudden (historically speaking) sophistication of the media and their uses, there is a very large possibility that media now *shape* cultural attitudes, as well as reflect them. The attitudes of the (traditionally male) filmmakers towards women, and the roles they typically give them in films, must be evaluated in this light. (ebd.)

Historisch waren Frauen viel weniger als Männer an der Schaffung kulturell später als ‚kanonisch‘ geltender vor allem schriftlicher Artefakte beteiligt. Abgesehen davon, dass Frauen Malern mit ihrem Körper Modell saßen und Schauspielerinnen mit ihrem Körper Frauenfiguren in Dramen und Filmen spielten und von Männern geschriebene Sätze in von Männern gestalteten Bühnenräumen, Kulissen oder auf Filmsets verkörperten. So berührt diese Studie das zentrale kulturelle Phänomen, dass es in unserer patriarchal geprägten Kultur nur wenige Bilder und Geschichten von Frauen gibt, die von Frauen geschaffen wurden. Daher fehlen in der Mainstreamkultur, so die These dieser Studie, Frauenfiguren, als Darstellung in voller menschlicher Form, also in ganzheitlich menschlichem Auftreten, mit denen sich Frauen mit Selbstrespekt guten Gewissens identifizieren können (ebd.).

Aufgrund dieser Konstellation entstanden einseitige Darstellungen von Frauenfiguren. Die Herausgeberinnen von *Women & Film* stellen als Filmfiguren insbesondere stereotype Rollen für Frauen fest – „child/woman, whore, bitch, wife, mother, secretary or girl Friday, frigid career woman, vamp“, (Beh/Salyer 1972, 3). Diese Figuren seien nicht so konzipiert, dass sie weibliches Leben mehr oder weniger plausibel abbildeten, sondern vermittelten in erster Linie, was Frauen für einen Mann bedeuteten. Diese Studie geht der Frage nach, ob und inwiefern diese stereotypen Rollen und Konstellationen für Narration bis heute fortwirken.

Diese Äußerungen der genannten Autorinnen stehen am Anfang der vielfältigen kritischen Auseinandersetzungen mit Frauen im Medium Film, die später unter dem Begriff ‚feministische Filmwissenschaft‘ subsumiert wurde. Heute mag Smiths Formulierung drastisch und polemisch klingen, wenn sie behauptet, Frauen, als ganze Menschen kämen in Filmen nahezu nicht vor, und auch das – immerhin mehr als vierzig Jahre alte – Postulat, Filme erzählten vor allem aus männlicher Perspektive, mag überholt erscheinen. Und doch: Es stellt sich für diese Studie die Frage, ob die Feststellungen Smiths heute, in einer Zeit, da das Patriarchat formal beendet ist, weniger zutreffen, als zum Zeitpunkt ihrer initialen Veröffentlichung. Während der Titel ihres Artikels „The Image of Women in Film: Some Suggestions for Future Research“ als zeitnah umzusetzender Appell an zeitgenössische Wissenschaftlerinnen gemeint war, lässt er sich noch immer als Aufforderung an heutige Forschende lesen: Als Anregung, Frauenfiguren im breit rezipierten Film insbesondere vor dem Hintergrund zu untersuchen, inwiefern sich darin nach wie vor Strukturen und Darstellungskonventionen niederschlagen, die aus einer von Männern dominierten Kultur stammen. Besonders spannend verspricht eine solche Untersuchung in einer Übergangszeit zu sein, wie jener, in der unsere Kultur sich derzeit befindet.

Ein erster Blick auf aktuelle Berichterstattung sowie filmwissenschaftliche Publikationen der letzten Jahre legt den Schluss nahe, dass sich Frauenfiguren in Mainstreamfilmen gerade in den letzten Jahren als progressiv, komplex und insbesondere „stark“ zeigten (vgl. Schubart 2007, 3). Seit Ende der 1990er Jahre stellt die internationale Kritik sogenannte „starke weibliche Figuren“ im Mainstreamkino fest. Es heißt, anhand Figuren wie Actionheldin LARA CROFT, der Astronautin Dr. Stone in GRAVITY, sowie Rey, der

zentralen Figur von STAR WARS 7, 8 und 9 sei ein Wandel in der Konzeption weiblicher Figuren sichtbar:

Really, in the last recent years we witness numerous cases where the females carry the action and the plot, being central characters in the feature films, and they're allowed to be women of flesh and blood, of reason and emotion and of sense and sensibility. These „strong" women, or more precisely – „strong" female characters, [...] succeeded to gain the typically male tools – swords and guns (Lara Croft: Tomb Raider, Crouching Tiger, Hidden Dragon), and some of them even succeeded to gain the male's strongest weapon/tool (in the theory considered for one of the rare 100% male assets) – the language (Erin Brockovich). (Kujundžiski 2003, o.A.)

Auf einem Filmblog heißt es:

Taffe Powerfrauen erobern Hollywood und stellen klassische Erzählmuster, in denen sie nur als hübsches Beiwerk dienen oder als hilfloses Opfer von einem starken männlichen Helden gerettet werden müssen, auf den Kopf. Dabei sind Filmheldinnen wie Lara Croft, Erin Brockovich, Katniss Everdeen und „die Braut“ [aus KILL BILL I+II, Anm. der Autorin] jedoch keinesfalls nur die weibliche Ausgabe der traditionellen Macho-Helden und Muskelprotze. Vielmehr haben die weiblichen Hauptdarsteller oftmals ihre ganz eigene Art Stärke zu zeigen und mit den gängigen Geschlechterrollen zu spielen. Die Vielfalt an Filmen mit physisch und psychisch starken Frauen ist mittlerweile groß und erstreckt sich über sämtliche Genres. (Schott 2014)

Dabei fällt auf, dass das es besonders das Auftreten in tradiert maskulinen Attributen als Zeichen für eine neue weibliche Stärke gewertet wird. Somit erinnert die Diskussion um dieses Phänomen der Debatte um Frauen in Führungsrollen: Daraus, dass einzelne Frauen in diesen Rollen sichtbar sind, die traditionell Männern vorbehalten waren, wird geschlossen, Gleichberechtigung sei erreicht und Fragen nach tatsächlicher quantitativer Repräsentation sowie subtileren Dynamiken von Anpassung oder Einschränkung von Handlungsfreiheit treten in den Hintergrund. Zudem legen diese Aussagen nahe, dass sich die Situation seit den 1970ern gewandelt habe und Frauenfiguren nun nicht mehr vorwiegend als eindimensional, stereotyp und in der Handlung lediglich männlichen Figuren beigeordneten Rollen auftreten.

Zeitgleich formulieren sich jedoch auch Positionen, die den Begriff ‚Strong Female Characters‘ als Buzz-Phrase herausstellen. So spricht die Filmkritikerin Tasha Robinson davon, dass es sich bei zeitgenössischen Frauenfiguren, welche mit tradierten Rollenvorbildern brechen, vielfach lediglich um „Quotenfrauen“ handle, denen für die zentrale Handlung nur wenig zentrale Bedeutung zukomme. Als Beispiel führt sie die Figur der Tauriel in DER HOBBIT: SMAUGS EINÖDE an (Robinson 2014), die zwar mit Waffen hantiert, jedoch Nebenfigur bleibt. Die Journalistin Sophia McDougall kritisiert in einem „I hate Strong Female Characters“ titulierten Artikel, dass häufig allein das

Merkmal physischer Stärke zum Schluss verleite, es handle sich um eine positiv dargestellte, ermächtigende und ergo „starke“ weibliche Figur:

I remember watching Shrek with my mother. „The Princess knew kung-fu! That was nice,” I said. And yet I had a vague sense of unease, a sense that I was saying it because it was what I was supposed to say. She rolled her eyes. „All the princesses know kung-fu now.” No one ever asks if a male character is „strong”. Nor if he’s feisty,” or „kick-ass” come to that. (McDougall 2013)

Verdient die „Stärke“ einer Frauenfigur besondere Betonung, so verdeutlicht das, dass Frauenfiguren normalerweise durch das Gegenteil, ihre „Schwäche“ gekennzeichnet sind. Wenn also derzeit ein Wandel bezüglich filmischer Repräsentation von Frauen stattfindet, so scheinen dabei tradierte Rollenbilder doch noch stark präsent zu sein – sei es dadurch, dass diese schlicht ins Gegenteil verkehrt werden. Offenbar äußert sich das zunehmend wahrnehmbare Bestreben, Frauenfiguren als ermächtigend, also als „gute Vorbilder“ für Frauen darzustellen, vor allem darin, sie mit Eigenschaften auszustatten, die bisher als für männliche Figuren charakteristisch galten. Diese Feststellung der internationalen Kritik, dass sich nun vermehrt „starke weibliche Figuren“ im Mainstreamkino fänden und dies in öffentlichen Diskussionen oft als „Fortschritt“ bewertet wird, war Anlass für meine Studie. Dabei war die Absicht, den Begriff „starker weiblicher Figuren“ zu hinterfragen und die vermeintliche Fortschrittlichkeit der damit bezeichneten Figuren auf unterschiedlichen Ebenen zu untersuchen.

Es gilt also ein Spannungsfeld zwischen scheinbaren Widersprüchen zu beleuchten: Auf der einen Seite wird Fortschritt festgestellt, so von Eliana Docktermans, die 2015 im *TIME*-Magazine feierte, dass sieben der zehn erfolgreichsten Filme aus jenem Jahr einen weiblichen Star aufwiesen, woraus sie einen Lernschritt der großen Studios folgert, der aus der Akzeptanz der Tatsache bestünde, dass Filme mit weiblichen Hauptfiguren sich finanziell rentierten (Dockterman 2015a). Auf der anderen Seite stehen Berichte von Schauspielerinnen, Drehbuchautorinnen und Regisseurinnen, die sich in ihrer Arbeit wiederholt mit alten Rollenmustern konfrontiert sehen. Seien es #MeToo-Enthüllungen um sexuelle Belästigung am Set oder die Hartnäckigkeit, mit der tradierte und sexualisierte Rollenbilder sich in Drehbüchern hielten: „[T]he No. 1 script motif I read is a woman chained to a wall”, wie die Regisseurin Karyn Kusana im *New York Times Magazine* feststellt (Dowd 2015). Diese Widersprüche und die Komplexität der Fragen, die sie aufwerfen, bildeten den Ausgangspunkt der vorliegenden Studie.

Um eine solche komplexe Bestandsaufnahme der zentralen Frauenfiguren des in Deutschland rezipierten Mainstreamkinos 2000–2014 zu leisten, wird das das Feld

zeitgenössischer Mainstreamfilme zunächst quantitativ daraufhin untersucht, inwiefern sie Geschichten von Frauen erzählen. Die daran anschließende qualitative Analyse zielt darauf ab, Strukturen sichtbar zu machen, die sich dabei in filmästhetischen Inszenierungsweisen und Plots wiederholt zeigen. Unterkapitel 4 dieser Einleitung vollzieht den Aufbau der Untersuchung nach.

2. Forschungsüberblick:

Forschungsaspekte auf weibliche Filmfiguren

Wie werden Frauen filmästhetisch inszeniert? Welche Rolle spielen Formen der Kameraführung und Montage bei der Inszenierung weiblicher Figuren? Und wie wurde das bisher untersucht? Wie ist die Relation zwischen Medienangeboten, die Frauen zeigen und solchen, in denen Männer im Vordergrund stehen? Und inwiefern erfüllen zeitgenössische Medienangebote emotionale, kognitive oder gar biologisch-evolutionäre Funktionen für Frauen? Das Spektrum an Fragen, die seit den 1970er Jahren an audiovisuelle Medienangebote hinsichtlich ihrer Repräsentation von Frauen gestellt wird, ist breit und speist sich aus unterschiedlichen, zum Teil einander entgegengesetzten Forschungsrichtungen.

Das Ziel dieses Forschungsüberblicks besteht darin, die zentralen bisherigen Ansätze zu umreißen, die sich mit Frauenfiguren in Filmen auseinandergesetzt haben. Im Anliegen nach einem breit anwendbaren und gleichzeitig einfachen Ansatz, der Strukturen eines großen Korpus von Filmen zu beschreiben vermag, sammle ich zunächst bestehende Perspektiven und Ansätze zum Thema ‚Frauen in Filmen‘ und stelle heraus, inwiefern sich diese für das Anliegen der Studie eignen. Zudem gilt es, die Thematik frauenzentrierter Filme in grundlegende forschungsgeschichtliche Kontexte einzubetten, bevor für diese Studie nützliche Perspektiven, Aspekte und methodische Zugriffe zusammengebracht werden. Absicht der Einordnung ist eine hinreichende Kontextualisierung der jeweiligen Ansätze, die im Anschluss erlaubt, verschiedene Aspekte mit Ansätzen anderer Forschungsrichtungen zu einem integrativen Ansatz zu verbinden.

Das folgende Unterkapitel 2.1 kontextualisiert diese drei Forschungsrichtungen, bevor in Unterkapitel 2.2 die konkreten Ansätze, Methoden und ihre Begriffe hinsichtlich ihrer Makro-Perspektiven zusammengebracht werden: in 2.2.1 werden Forschungsansätze aufgeführt, welche die audiovisuelle Inszenierung in den Mittelpunkt ihrer Betrachtung rückten, 2.2.2 trägt Ansätze zusammen, die filmische Plots betrachten und in 2.2.3 werden Ansätze beleuchtet, welche sich in der Untersuchung von Frauenfiguren auf Inhalte und Themen konzentrieren. Dies bildet die Grundlage für den in 3. formulierten integrativen Analyseansatz.

2.1 Forschungsrichtungen

Die Theorien und Sichtweisen bisheriger Forschung auf filmische Figuren, insbesondere Frauenfiguren, die auf die ich mich bei vorliegendem Zugriff beziehe, entstammen vor allem feministisch orientierter Filmtheorie und Filmwissenschaft, empirisch-sozialwissenschaftlicher Forschung, sowie jüngst auch kognitionstheoretischer Filmwissenschaft. Nicht einbezogen werden empirische psychologische Ansätze, die Medienrezeption untersuchen, da diese Perspektive nach Rezeption und psychologischer Wirkung nicht im Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses steht. Im Folgenden werden die drei zentralen Forschungsrichtungen, auf welchen der theoretische Ansatz dieser Studie beruht, umrissen, sowie ihre Divergenzen benannt.

2.1.1 Feministisch orientierte Filmtheorie und Filmwissenschaft

Feministische Filmtheorie entstand während der zweiten Welle des Feminismus in den 1970er- und 1980er Jahren. Zentral ist Laura Mulveys 1975 erschienener Aufsatz *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Grundlage dieser Wissenschaftsrichtung ist die sogenannte „Apparatus“- oder „Screen“-Theorie, die sich unter anderem auf psychoanalytische Theorien – vor allem bezüglich menschlicher Entwicklung – nach Sigmund Freud und Jacques Lacan bezieht. Geprägt von Jean-Louis Baudry und Jean-Louis Comollis – und weiterentwickelt von Christian Metz – nimmt die Apparatus-Theorie die neomarxistischen Ideen Louis Althusser zur Grundlage: Wenn letzterer, sich auf psychoanalytische Theorien berufend, in Institutionen wie Schule, Religion, Familie, Informationen und Kultur ideologische Staatsapparate sieht, die durch ihre Disziplinierungen Subjekte konstituierten, stellen Baudry und Comollis besonders die durch die räumliche Anordnung von Zuschauenden im Kinosaal entstehende Schau-

Situation als eine Macht-Konstellation heraus: Aufgrund der Zentralperspektive und dem dunklen Raum übernahmen die Zuschauenden eine machtvolle Subjektposition gegenüber dem Gezeigten. Sie sprechen von einem unbewussten „Subjekteffekt“ und einem „Realitätseffekt“, welche den das Bild erzeugenden Apparat unsichtbar machten und die Zuschauenden so in einen Zustand der Illusionierung versetzte. Gleichzeitig evoziere diese Konstellation im psychoanalytischen Sinne eine Rückkehr in den Mutterleib: Eine Erfüllung des Rückzugswunsches aus der Welt. So sei der Kinosaal ein Ort, an dem Phantasie und Wirklichkeit verwischen.

Entsprechend interessieren sich Untersuchungen dieser Forschungsrichtung besonders für psychoanalytische Kategorien wie das Imaginäre oder das Symbolische, das in Filmen sichtbar wird, bzw. dafür, inwiefern diese als „Träume“ lesbar sind, die Unbewusstes zeigen oder ansprechen. Laura Mulvey bezieht die psychoanalytischen Theorien Freuds und Lacans hinsichtlich der Organisation von Blicken, Schauen, Unbewusstem und Schaulust auf filmische Blickökonomien und stellt heraus, inwiefern ein männlich assoziierter Kamerablick weibliche Figuren zu Objekten – männlicher – Schaulust mache. So besteht eine der Grundannahmen dieser Forschungsrichtung darin, dass Frauenkörper bereits durch das Gefilmt- und Gezeigtwerden des „Apparats“, – unter Verwendung der Freud’scher Terminologie – zum „Objekt“ oder „Fetisch“ werden. Worin diese objektifizierenden Praktiken filmtechnisch bestehen, und inwiefern sich diese für das theoretische Modell dieser Studie nutzbar machen lassen, wird in 2.1 deutlich. Gegenstand dieser Forschung ist zunächst vor allem der Hollywoodfilm der 1930-er bis 1950er Jahre. Werden spätere Filme untersucht, so liegt der Fokus eher auf Avantgarde als auf Mainstream. Wenngleich spätere Ansätze, die sich auf diese Theorien beziehen, auch Schaulust von Frauen thematisieren (vgl. De Lauretis 1987), liegt der Fokus zunächst vor allem darauf, wie ein *Male Gaze*, ein „männlicher Blick“ weibliche Figuren per se als Opfer oder Objekte konstruiert. Deutlich ist die politische Motivation dieser Forschung zu erkennen, die darauf abzielt, – strukturelle – Missstände in einem patriarchalen „System“ sichtbar zu machen. So ist die Annahme einer Dualität zwischen „männlich“ – assoziiert mit „aktiv“, „blickend“ und „gewalttätig“ – und „weiblich“ – hier gleichbedeutend mit „passiv“, „angeschaut werdend“ und „Gewalt erleidend“ für diese Forschungstradition konstituierend. Liest man diese Forschungsrichtung in ihrem historischen Kontext, so wird erkennbar, dass hier in Zeiten des Kalten Krieges auf das Europa des 19. Jahrhunderts zurückgeblickt wurde – auf die Zeit, als sowohl das Kino als

auch die Psychoanalyse entstanden. Renate Lippert räumt ein, dass so die Nähe zum Sozialismus verständlich wird: „Hier machte die Kritik an der kapitalistischen Ideologie, einschließlich deren Sexismus und wie dieser im Hollywoodkino eingesetzt wurde, unmittelbar Sinn.“ (Lippert 2006, 225). Heute gilt die Annahme, dass ein „männlicher Blick“ Filme grundsätzlich nach einem „ödipalen Blick“ strukturiere sogar für sich selbst als „feministisch“ bezeichnende Filmwissenschaftlerinnen als überholt (Lippert 2006, 228).

Spätere Ansätze, die Modelle und Begriffe dieser Forschungstradition nutzen, führen auch das Wissenschaftsverständnis fort, dem es um das Offenlegen von Strukturen, insbesondere Machtstrukturen, und der Kritik daran geht. Darunter Ansätze der britischen Cultural Studies, die davon ausgehen, dass die Beschaffenheit kultureller Artefakte eng im Zusammenhang zu bestimmten gesellschaftlichen und politischen Rahmenbedingungen steht, die zumeist mit Macht und ungleicher Verteilung derselben zu tun haben.

Während es Verdienst der feministisch orientierten Filmwissenschaft bleibt, Aufmerksamkeit auf einseitigen, stereotypen oder sexualisierenden Darstellungen von Frauenkörpern und weiblichen Figuren zu lenken, weist sie einige blinde Flecken auf. Diese bestehen vor allem darin, dass vor allem nach bereits bekannten Strukturen gesucht wird, dass mit Dualismen wie jenen zwischen „Mann“ und „Frau“, sowie „Kapitalismus“ und „Kommunismus“ – wobei jeweils ein Pol als „schlecht“ oder „böse“, der andere als „gut“ und „benachteiligt“ bzw. „erstrebenswert“ gewertet wird. Das so entstehende Schwarz-Weiß-Denken dieser Forschungshaltung, das in seinem Erkenntnisinteresse bereits von einem Sexismus und einer „Unterdrückung“ ausgeht, die es offenzulegen gelte, evoziert gleichsam Ergebnisse von Sexismus und weiblicher Benachteiligung. Zudem werden mit der psychoanalytischen Basis, die den von Sigmund Freud formulierten „Sexualtrieb“ einen zentralen Platz einräumt, recht einseitig nahezu jegliche Handlungen sexuell-trieb gelenkt interpretiert. So sind die Ergebnisse, die innerhalb dieser Forschungsrichtung möglich sind, bereits vorgeformt. Zudem ist mit „Frau“ hier – zumindest in den Schriften der frühen Jahre – in der Regel die westliche weiße, heterosexuelle Frau gemeint, so bleibt die Theorie eurozentristisch. In späteren Jahrzehnten haben selbst Vertreterinnen der Feministischen Filmwissenschaft der 1970er-Jahre, darunter Linda Williams, Teile der Radikalität der früher formulierten Theorien

zurückgenommen und hervorgehoben, dass Frauenkörper in bewegten Bildern nicht zwangsläufig als Objekte von Schaulust fungieren.

Die Ansätze dieser Theorien wurden seither weiterentwickelt und modifiziert. Dabei bedeutet ‚feministisch‘ mittlerweile nicht mehr zwangsläufig die Übernahme aller Parameter und Perspektiven der feministischen Filmtheorie der 1970er Jahre. Analog zum ‚Feminismus‘-Begriff, wie oben beschrieben, wird ‚feministisch‘ inzwischen weiter gefasst und kann zum Teil nicht mehr als deckungsgleich mit einer einzigen wissenschaftlichen oder politischen Position verstanden werden.

Aus Perspektive des Erkenntnisinteresses dieser Studie bestehen die zentralen Verdienste der feministischen Filmwissenschaft darin, objektivierende Inszenierungen von Frauen nicht nur erstmals hervorgehoben zu haben, sondern auch die Etablierung von Begriffen und Kategorien um diese filmanalytisch zu beschreiben. Diese Aspekte bleiben auch rund fünfzig Jahre nach ihrer ersten Formulierung zentral für die Untersuchung filmischer Frauenfiguren, sodass er auch in meinen integrativen Ansatz einbezogen wird. Insbesondere in den Abschnitten 2.1 und 2.3 dieser Einleitung gehe ich näher auf die konkreten Begriffe und Methoden dieser Wissenschaftsrichtung ein, um sie in Abschnitt 3. für das Anliegen dieser Studie fruchtbar zu machen. Bevor jedoch Ansätze feministischer Richtung mit Begriffen und Modellen kognitivistischen Hintergrunds zusammengebracht werden, gilt es zunächst, das Feld sich zwischen diesen Forschungsrichtungen auftretenden Divergenzen zu kontextualisieren und neu zu perspektivieren: So gelten Vertreter der kognitivistischen Filmwissenschaft aus feministischer Perspektive als politisch ‚naiv‘, da diese eine kulturkritische strukturelle Perspektive als ideologisch vorgeformt ablehnen. Diese Differenzen gilt es im Verlauf der Entwicklung eines theoretischen Modells, welches Begriffe verschiedener Forschungsrichtungen integriert, im Blick zu behalten.

2.1.2 Empirische Medien- und Kommunikationswissenschaft

Empirisch-sozialwissenschaftliche Ansätze, die nach quantitativer Repräsentation von Frauenfiguren fragen, haben einen ganz anderen wissenschaftstheoretischen Hintergrund: Sie beruhen auf einem Forschungsverständnis, das seine Schlüsse aus zumeist quantitativen empirisch erhobenen Daten zieht. Die Methode ist im Verständnis davon verankert, dass empirisch gemessene Ergebnisse real existierende Zustände objektiv wiedergeben. Der Interpretationsspielraum ist damit weitaus kleiner als im

Wissenschaftsverständnis der klassischen feministischen Filmtheorie. Auch ist der Ansatz an sich nicht direkt mit einem politischen Hintergrund verknüpft. In der Anwendung in Bezug auf weibliche Filmfiguren ist er in der Regel mit der Absicht verknüpft, zu zeigen, dass Frauen oder Frauenfiguren in Medienangeboten weniger präsent sind als Männern oder männliche Figuren. Das macht ihn jedoch nicht zu einem ideologischen Ansatz – er beinhaltet lediglich die Überzeugung, dass quantitative Untersuchungen einen Ausschnitt der Welt in einem gewissen Maße objektiv abbilden können. Gegenstand dieses Forschungsansatzes sind in der Regel breit rezipierte Medienangebote. Geprägt ist dieser, sofern er Frauenfiguren betrachtet, von der dritten Welle des Feminismus und ihrem Bestreben nach Intersektionalität. Ausgehend von der Prämisse, dass das, was Rezipierende sehen, diese beeinflusst, legt er offen, inwiefern Medienangebote Frauen oder auch andere Personengruppen insbesondere quantitativ nicht der Wirklichkeit, also den Anteilen in der realen Bevölkerung entsprechend, repräsentieren. „If she can see it, she can be it“, lautete der Slogan einer Kampagne um eine dieser Untersuchungen (Lautzen 2012).

Neben quantitativer Repräsentation wird zudem auch untersucht, in welchen Berufsgruppen Frauen oder andere bis dato unterrepräsentierte Personengruppen repräsentiert werden, davon ausgehend, dass Figuren in Medien als direkte Vorbilder für die Lebensgestaltung der diese Angebote Rezipierenden fungieren. Zudem beabsichtigen einige der in diesem Wissenschaftsverständnis verankerten Untersuchungen, sexualisierende Darstellungen von Frauen zu quantifizieren, etwa indem erfasst wird, wie Figuren bekleidet oder ob sie nackt zu sehen sind.

Relevant sind Ansätze dieser Richtung besonders insofern, dass sie mediale Repräsentationen weitgehend objektiv auf Einseitigkeiten hin untersuchen und die noch immer vorherrschende Dominanz von männlichen, weißen und heterosexuellen Akteuren in Medienangeboten etwa Deutschland und den USA mit Daten belegt. Allerdings kommt es vor, dass die Kriterien, nach denen hier gewertet wird, zu stark vereinfachen und durch bestimmte Moralvorstellungen geprägt sind, sodass zwischen den erhobenen Daten und den Schlüssen, die daraus gezogen werden, ein breiter Interpretationsspielraum befindet. Auf derartige blinde Flecken, zu denen etwa gehört, dass Ansätze Frauenfiguren zum Teil per se als objektiviert werten, sofern sie unbekleidet erscheinen, wird in Abschnitt 2.3 eingegangen.

2.1.3 Kognitivistische Filmwissenschaft

Wissenschaftliche Grundlage der sogenannten kognitivistischen Filmwissenschaft ist die Kognitionstheorie. Diese widmet sich den Fragen, wie Wissen und Erkenntnis entstehen und stützt sich dabei auf empirische Wissenschaften wie Neurowissenschaft, kognitiver Psychologie und Lebenswissenschaften. Insbesondere bezieht sich die kognitive Filmwissenschaft auf die Kybernetik und damit computergestützte Forschung zu künstlicher Intelligenz. Ihr Erkenntnisinteresse besteht vor allem in Wechselwirkungen zwischen Gehirn und Körper einerseits und audiovisuellen Medien andererseits: Sie untersucht, wie bestimmte neuronale und mentale Vorgänge, wie Wahrnehmung, Emotionen und Imagination, durch Film und seine Strukturen evoziert werden. Dabei geht sie, entgegengesetzt zur psychoanalytischen Triebtheorie, nicht davon aus, dass menschliches Erleben und Wahrnehmen in erster Linie von verschiedenen Trieben wie dem ‚Selbsterhaltungstrieb‘ oder dem ‚Sexualtrieb‘ gesteuert sind. Vielmehr wird hier angenommen, dass menschliches Erleben auf neuronalen Vorgängen beruht, welche wiederum durch das Erlebte erlernt wurden und somit auch veränderbar sind. In Bezug auf Medienrezeption nimmt die kognitivistische Strömung ein interaktives Verhältnis zwischen Rezipienten und der audiovisuellen Repräsentation an. Eines ihrer Anliegen besteht darin, Dynamiken der Verarbeitung filmischer Information schematisch nachzuvollziehen.

Wissenschaftsgeschichtlich bezieht sich diese Forschungsrichtung auf den russischen Formalismus, sowie dessen Interesse daran, wie Kunst – vor allem strukturell gesehen – funktioniert. Damit einhergehend positionieren sich ihre Vertreter, darunter David Bordwell, Kristin Thompson (Bordwell/Thompson 2019), Noël Carroll (Carroll 1998) und Carl Plantinga (Plantinga 1999) gegen die strukturalistischen, für die psychoanalytischen Theorien prägenden Ansätze Ferdinand de Saussures, Jacques Lacans, Louis Althusser und Roland Barthes‘. Im Zuge dessen üben diese scharfe Kritik an der Apparatus-Theorie, mit der Argumentation, diese sei ein nicht haltbares Modell, deren poststrukturalistische, marxistisch-ideologische Perspektive ihre Ergebnisse einseitig vorforme. Deren psychoanalytischer und marxistischer Hintergrund schränke die Sicht auf Film ein und würde Ergebnisse präfigurieren. Filmwissenschaft feministischen Hintergrunds wird zudem vorgeworfen, dass sie dem Freud’schen Sexualtrieb zu viel Bedeutung beimesse: Die Perspektive, Menschen als durch einen vor allem unbewussten ‚Sexualtrieb‘ bestimmt zu sehen, sei einseitig und es würde der

Komplexität von audiovisuellen Inszenierungen nicht gerecht, Objekte und Figuren als in erster Linie sexuell gedeutete (Traum-)symbole zu lesen. Vielmehr seien es komplexe neuronale biologische/biochemische Reaktionen, die menschliche Wahrnehmung und menschliches Handeln bestimmten. Auch die Annahme Mulveys, dass derjenige der blicke, die Macht innehat, dass also die Blickperspektive bereits Macht impliziere, sei zu einfach gedacht.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Ansätze dieser Wissenschaftsrichtung insofern relevant für das Anliegen dieser Studie sind, als sie unter anderem ein Figurenverständnis ermöglichen, nach dem Figuren keine in sich abgeschlossenen Entitäten darstellen, sondern vielmehr als Zusammensetzung von Zeichen verstanden werden, die auf die Zuschauenden wirken.

Für diese Studie wird der Begriff des ‚Alignment‘, welcher die Orientierung von Zuschauer auf Figuren erfasst, zentral für die Abgrenzung von frauenzentrierten Filmen, wie in I.1.3 ausgeführt. Zudem fungiert die biologisch kontextualisierte Perspektive der Kognitivistin Mette Kramer auf Plots von ‚Frauenfilmen‘ als wichtige Anregung für das für die Analyse entwickelte Modell von Plot-Typologien, welches ich es in I,2 entwerfe: Kramer erläutert, inwiefern körperliche Kausal- und Reaktionszusammenhänge eine entscheidende Rolle dabei spielen, dass Filme, welche Beziehungsdynamiken zwischen Mann und Frau in den Mittelpunkt stellen, eine große emotionale Faszination auf Zuschauerinnen ausüben (Kramer 2011, 5f.).

Im Kontext der Fragestellung wird wiederum ein blinder Fleck dieser Wissenschaftsrichtung deutlich: Mit der Ablehnung psychoanalytisch fundierter und insbesondere feministischer Filmwissenschaft bleibt der Aspekt unbeachtet, dass nicht jede/r Zuschauende weiß und männlich-heterosexuell ist. So werden hier Fragen danach, durch wessen Augen gesehen wird, aus wessen Perspektive die Kamera erzählt und wessen Stimme zu hören ist, nicht thematisiert. Die kognitivistische Perspektive bezieht nicht ein, inwiefern Menschen anderer als weißer Hautfarbe, anderer als heterosexueller Orientierung und anderen Geschlechts als des männlichen in der Regel eine Abstraktionsleistung vollbringen müssen, wenn sie einen Mainstreamfilm sehen. Denn, wie die Untersuchung des Korpus in Teil III zeigt, erzählen Mainstreamfilme auch heute noch zumeist aus der Perspektive von weißen Männern eine Geschichte über weiße Männer.

Mit kategorischer Ablehnung der Apparatus-Theorie und deren Postulat, dass die Kamera den gesellschaftlich ohnehin bereits starken Objektcharakter von Frauen verstärke, beachtet die kognitivistische Theorie den kulturhistorischen Unterschied zwischen Männern und Frauen. Damit wird die Verknüpfung von Kamera- und Blickperspektiven mit Macht unterschätzt: Wessen Perspektiven ich einnehme, dessen Position kann ich verstehen und kann mit dieser Person mitfühlen. Und diejenigen, die ich von außen sehe, beurteile ich auch eher auf ihr Äußeres bezogen. Die kognitionstheoretisch fundierte Filmwissenschaft definiert Identifikation und Empathie als komplexere Phänomene und sieht Perspektivübernahme auch nicht als relevantes Kriterium für Hauptfiguren, worauf in I.3 näher eingegangen wird. Dadurch wird unterschlagen, welche starke Wirkung es hat, wenn bestimmte Perspektiven sichtbar sind, andere hingegen unsichtbar bleiben.

So ist es den Begründern des kognitivistischen Ansatzes – in erster Linie weißen Männern – passiert, dass sie die Öffnung von klassisch patriarchalen Sichtweisen, welche Vertreterinnen der feministischen Filmwissenschaft ermöglicht haben, wieder geschlossen haben. Dieser Theorie geht wieder vom in der Regel nicht hinterfragten Normalfall aus, dass eine Figur ein weißer Mann ist. Perspektivübernahmen von sogenannten Minderheiten, sowie objektivierende, oder auch einfach wertende Blicke auf Figuren, werden nicht als relevant erachtet, obgleich diese grundlegend für jede Untersuchung von Diversität und Machtstrukturierung in Perspektiven und Erzählhaltungen ist. In meinem integrativen Analyseansatz gilt es also, diese Aspekte miteinzubeziehen, sodass sie neben kognitivistischen Ansätzen stehen können.

2.2 Perspektiven bisheriger Forschung

Der folgende Forschungsüberblick nimmt eine bewusst vereinfachende Clusterung vor, um die Hauptperspektiven zu identifizieren, mit denen bisher explizit über Frauenfiguren nachgedacht wurde. Wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit filmischen Frauenfiguren fokussieren sich im Wesentlichen auf drei Erkenntnisperspektiven: Dazu zählen erstens die Fragen nach filmästhetischen Inszenierungen von Frauenfiguren, also audiovisueller Aufbau und Kombination von Filmbildern, sowie deren Effekte, siehe dazu Abschnitt 2.2.1., zweitens dramaturgische Aspekte, darunter Plotstrukturen, die Botschaften, im Sinne einer „Moral von der Geschichte“, die sich aus dem Vorher/Nachher des Handlungsverlaufs vermittelt, siehe

dazu 2.2.2, sowie drittens die Frage, bezüglich welcher Themen und Inhalte weibliche Filmfiguren überhaupt dargestellt werden, siehe 2.2.3. Letzteren makrostrukturellen Aspekten haben sich vor allem breite, zum Teil quantitative Studien, gewidmet die danach fragen, in welchen Kontexten und Konflikten Frauenfiguren dargestellt werden. Wie ich zeigen werde, beziehen nur wenige Studien alle drei dieser Aspekte ein. Wenn in 3. der integrative Analyseansatz formuliert wird, gilt es dort, sowohl den theoretischen Rahmen, als auch konkrete Begriffe zu erschließen, mit denen eine breite Untersuchung möglich ist und welche die sowohl Filmplots, als auch deren audiovisuelle Inszenierungen erfasst.

Theoretische Positionierungen feministisch geprägter Filmwissenschaft, wie auch zeitgenössische medien- und kommunikationswissenschaftliche Ansätze konzentrieren sich zum Großteil hauptsächlich auf einen dieser Aspekte oder sie behandeln eine übergreifende Meta-Thematik, die für mein Anliegen zwar als Kontext relevant ist, jedoch nicht als zentraler Ausgangspunkt für eine Theorie der weiblichen Filmfigur fungieren kann. Im Folgenden vollziehe ich die innerhalb der drei Perspektiven auf filmische Frauenfiguren zum Teil wiederholt auftretenden und als relevant erwähnten Ansätze und Argumente nach. Dabei gehe ich nicht historisch-chronologisch, sondern thematisch nach ebendiesen drei Perspektiven vor.⁸ Da Ansätze aus feministischer Perspektive diejenigen sind, welche sich bisher am stärksten für mediale Repräsentationen von Frauen bisher am häufigsten untersucht wurden, werden im folgenden Forschungsüberblick auch in der Mehrzahl feministisch orientierte Ansätze erwähnt.

2.2.1 Audiovisuelle Aspekte: Die Mise-en-Scène

Wenn es um filmästhetische Inszenierungen weiblicher Figuren geht, findet sich häufig eine Variation der feministischen „Objektifizierungsthese“ (Mackey-Kallis 2012, 144): Frauen würden in Filmen als Schauobjekte und nicht in ganzheitlicher menschlicher Form (siehe Zitat Smith, Einleitung, 1.) dargestellt. Als Erste detailliert beschrieben hat dieses Phänomen Laura Mulvey in ihrem Artikel „On Visual Pleasure and Narrative Cinema“ (1975), der für die feministische Filmwissenschaft höchst bedeutungsvoll

⁸ Zu Überblicksdarstellungen insbesondere zu historischen Bewegungen von feministisch positionierter Filmwissenschaft siehe etwa Hipfl 2002, Klippel/Felix, 2007, Braidt 2008, Klippel 2008, und Kramer 2011.

werden sollte. Ihre drei zentralen Punkte, wie filmische Frauenfiguren durch Kadrage und Bildaufbau zu Objekten werden, auf die von außen geblickt wird, gilt es hier nachzuvollziehen. Hinzugezogen werden dazu ergänzende weitere Positionen. Daran anschließend werden Ansätze vorgestellt, welche der Frage nachgehen, inwiefern Frauen überhaupt als filmische Subjekte darstellbar sind.

Mulveys Ansatz geht von der Freud'schen Prämisse aus, dass menschliche Handlungen von Trieben, insbesondere auch einem Sexualtrieb geleitet sind. Entsprechend der in klassischen Hollywoodfilmen vornehmlich auftretenden Konstellation, dass eine Schauspielerin von einer durch einen Mann bedienter und instruierter Kamera gefilmt wird, formuliert sie den zentralen Begriff des Male Gaze, des „männlichen Blicks“, dieser impliziert bereits die Objektivierungsthese: Frauen würden von einer männlichen audiovisuellen Perspektive zu Objekten gemacht. Mulveys Beobachtungen beziehen sich auf Hollywoodfilme der 1930er bis 50er Jahre – eine Zeit, da vor allem männliche Regisseure Filme mit weiblichen Stars inszenierten, und so audiovisuelle Konventionen bezüglich Frauenfiguren etablierten – die Bildebene wie Plotverläufe betreffend – welche bis heute als Seh-, Inszenierungs-, und Erzählmuster fortwirken.

Der erste Aspekt bezieht sich allgemein auf die Inszenierung von Frauen als Schauobjekte und beleuchtet die Ausgangssituation, dass Frauen in der Kultur bzw. im breit rezipierten Film historisch zunächst nahezu ausschließlich von Männern in Szene gesetzt werden. Daraus resultiert eine binäre Konstellation, entsprechend derer Frauen innerhalb der symbolischen Ordnung als ‚das Andere‘ markiert werden. Mulveys spricht von „woman as image“ einerseits und der männlichen Seite als „bearer of the look“ andererseits. Mulvey identifiziert die Kamera als von einem Male Gaze, einem männlichen Blick, bestimmt, welcher die Bildsprache und damit den Zuschauerblick, insbesondere in Bezug auf die zentralen Frauenfiguren, entscheidend präge. So entstehe eine Geschlechteraufteilung, worin dem Mann der aktive Part zukomme, der Frau hingegen der passive Gegenpol, dem hauptsächlich ein Schauwert zugesprochen würde. Mit dieser Dichotomie formuliert Mulvey die paradigmatische Figur der feministischen Filmtheorie (Mulvey 2003). Hierzu gehört konkret, dass Frauenfiguren von außen und als begehrenswert oder mysteriös dargestellt werden. Bildliche Stilelemente sind unter anderem die Hervorhebung von Frauenfiguren durch Kostüm, Make-Up und Licht.

Claire Johnston betrachtet diese dichotome Relation 1973 hinsichtlich der mythisch-inhaltlichen Ebene, wenn sie in ihrem Artikel „Women’s Cinema as Counter Cinema“ (1973) – für die feministische Filmwissenschaft etwa vergleichbar grundlegend wie Mulveys Text, allerdings weniger bekannt – von der Genese eines „Mythos Frau“ spricht. Wenn Film Bilder von Frauen produziere und diese mit wiederkehrenden ikonischen Zeichen besetzte, fände dabei ein Umdeutungsprozess statt:

What was a complete sign consisting of a signifier plus a signified, becomes merely the signifier of a new signified, which subtly usurps the place of the original denotation. In this way the new connotation is mistaken for the natural, obvious and evident denotation: this is what makes it the signifier of the ideology of the society in which it is used. (Johnston 1994, 184)

Die filmisch dargestellte Frau nimmt also den Platz der eigentlichen Frau ein. Innerhalb dieser Dynamik werde die Frau zu einem Sinnbild für eine Bedeutung, der nicht mehr das Eigene inhärent ist, sondern die als „schwächster Punkt des Mythos“ mit einem neuen Inhalt gefüllt und im Zuge der Bildung neuer ‚Mythen‘ überschrieben werde:

Within a sexist ideology and a male-dominated cinema, woman is presented as what she represents for man. [...] It is probably true to say that despite the enormous emphasis placed on woman as spectacle in the cinema, woman as woman is largely absent. (Johnston 1994, 185)

Auf diese Weise überdeckten neue Mythen von Frauen im Film die Genese von Frauenfiguren, die nun als ‚natürlich‘ erscheinen. Gleichsam entstünde so eine grundsätzliche Gegensätzlichkeit, welche Männer innerhalb der Geschichte platziere, Frauen dagegen als ahistorisch und ewig markiere (Johnston 1994, 184): Der männliche Part entscheide demnach über die verhandelten Inhalte und Themen, die Frau fungiere lediglich als Illustration derselben.

Einen ähnlichen Begriff von einem ‚Bild‘ der weiblichen Filmfigur, das durch den vornehmlich männlichen produzierenden Blick entstehe, fasst Teresa de Lauretis mit dem Terminus des „Erzählbilds“ („narrative images“), welcher die vielen Bilder der weiblichen Figur eines Films zu einem einzigen zusammenfasse und als „Quintessenz dessen, was die Frau im Film bedeutet“ (Braidt 2008, 56) zum „Tauschobjekt“ auch ökonomisch verstanden, für männliche, wie für weibliche Zuschauer werde (zur Identifikationsthese Mulveys siehe im Folgenden in diesem Unterkapitel). Weibliche Zuschauerinnen müssten sich mit dem „Erzählbild“ der Frauenfigur und der männlichen Hauptfigur gleichzeitig identifizieren, die figurale Identifikation, welche die audiovisuelle Inszenierung erzeugt, sei somit eine „doppelte“.

Der zweite von Mulvey als zentral formulierte Aspekt besteht darin, dass Frauenfiguren fetischisiert würden. Dies führt noch einen Schritt weiter als die Darstellung als Objekt des Begehrens: Sie argumentiert, dass eine „übersteigerte Verehrung und Fetischisierung der weiblichen Form selbst“ (Braidt 2008, 51), der Bildsprache des Kinos inhärent geworden sei. Mulvey folgt hier wiederum der Freud'schen Annahme, dass Frauen für Männer Kastrationsangst symbolisieren und nennt Fetischisierung als eine von zwei Coping-Strategien, mit denen Männer dieser Bedrohung begegnen (die zweite besteht in Bestrafung, bzw. im Film Tod der weiblichen Figur, dazu weiter unten). Die von ihr untersuchten Filme, so Mulvey – wie erwähnt, in erster Linie jene des weißen Hollywoodkinos der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts –, zögen ihren Reiz für den Betrachter aus einem Spannungsverhältnis, welches dadurch entstehe, dass eine weibliche Figur zum erotischen Schauobjekt stilisiert würde. Der Status als Fetisch-Objekt drücke sich zumeist durch verstärkte Sexualisierung der Figur aus. Mulvey nennt hier insbesondere das Zerstückeln des weiblichen Körpers durch die Kadrierung, etwa durch Großaufnahmen von insbesondere sexuell konnotierten Körperteilen:

[...] conventional close-ups of legs (Dietrich, for instance) or a face (Garbo) integrate into the narrative a different mode of eroticism. One part of a fragmented body destroys the Renaissance space, the illusion of depth demanded by the narrative, it gives flatness, the quality of a cut-out or icon rather than verisimilitude to the screen. (Mulvey 2003, 40)

Mit Detailaufnahmen weiblicher Körperteile – etwa Beine oder Teile des Gesichts – unterbricht die filmische Inszenierung lineare Erzählung der Handlung, welche sich zumeist auch aus einer größeren Einstellung erzählen ließe.

One part of a fragmented body destroys the Renaissance space, the illusion of depth demanded by the narrative, it gives flatness, the quality of a cut-out or icon rather than verisimilitude to the screen. (ebd.)

Nicht nur wird durch Fragmentierung weiblicher Körperteile der illusionistische Raum aufgebrochen, es entsteht zudem auch eine paratellurische Qualität (vgl. Heidbrink 2010, 257f.): Wichtige Definition, in Text, nicht als FN!) Nach Henriette Heidbrink wirkt eine Filmfigur auf mehreren Ebenen, sie unterscheidet zwischen zwei Bereichen: Telisch sind diejenigen Aspekte von Figurenhandeln, welche für die Vermittlung des Handlungsverlaufs relevant sind. Als paratellurisch werden dagegen jene verstanden, die für den Handlungsverlauf nicht primär relevant sind, jedoch einen ästhetischen Effekt haben. Bei Letzterem kommt insbesondere zum Tragen, wie die körperliche Erscheinung einer

Figur wirkt und wie Körperlichkeit inszeniert wird (Heidbrink 2010, 257f.). Einstellungen mit Teilen eines Körpers sprechen die Betrachtenden sinnlich an, indem etwa Texturen, kleine Bewegungen oder Wasser auf Haut sichtbar sind. Das derartige, Kontexte isolierende Zeigen sexuell konnotierter weiblicher Körperteile Schaulust von Menschen bedient, die Frauen begehren. Zentral dabei ist, dass nicht mehr die ganze Figur im Bild ist und Teile von ihr betrachtet werden, als wäre sie ein Gegenstand. Wenngleich dieser sich durchaus bewegt, oder körperliche Laute wie atmen oder keuchen von sich gibt. In der Regel spricht eine Figur in diesen Einstellungen nicht, sondern ihre kreatürlichen Züge stehen im Vordergrund.

Der dritte Aspekt Mulveys bezüglich der audiovisuellen Ebene besteht in der Dopplung der ohnehin bereits aufgrund der räumlichen Konstellation im dunklen Kinosaal voyeuristischen Perspektive der Zuschauenden auf die Frauenfigur. Wenn nun eine männliche Figur im Bildraum erscheint, häufig auch nur von hinten über die Schulter sichtbar, welche die Frau heimlich oder unbemerkt ansieht, wird diese Perspektive auf die Frau als begehrenswertes Objekt verstärkt. Wenn diese Perspektiven von einer Dichotomie des Mannes als Blickendem und der Frau als Angeblickter ausgehen, schlägt sich das in ihren Betrachtungen nieder.

Zudem bezieht sich Mulvey auf den von Jean-Louis Baudry für die Filmwissenschaft fruchtbar gemachten Begriff des Spiegelstadiums nach Lacan: Ihre Identifikationsthese geht davon aus, dass Kinozuschauer in den auf der Leinwand sichtbaren Figuren perfektere Versionen ihrer selbst erkennen. Entgegengesetzt zur „Skopophilie“, der von Sigmund Freud benannten voyeuristischen Schaulust, kommt hier die, ebenfalls von Freud formulierte narzisstische Schaulust zum Tragen. Mit Letzterer erklärt Mulvey die Bedeutung weiblicher Stars für weibliche Zuschauende. Da eine solche Identifikation innerhalb einer objektifizierenden audiovisuellen Inszenierung aus einem Male Gaze heraus naturgemäß auch nur eine Identifikation als Schauobjekt erlaubt, ist diese These für das Themenfeld dieser Studie zwar interessant, jedoch für die einzelnen Filmanalysen nicht im Detail relevant. Wenn Vertreter der feministischen Filmwissenschaft Begrifflichkeiten um das narzisstische Spiegelstadium nutzen, wird deutlich, dass hier häufig nach wie vor auch in der wissenschaftlichen Perspektive eine männliche angenommen wird. So in folgender Beschreibung der Duschszene in *PSYCHO* seitens Raymond Bellour von 1979:

The emphasis on Marion's pleasure in the shower goes well beyond all diegetic motivation: close-up shots of her naked body alternate with shots of gushing water; she leans into the stream, opens

her mouth, smiles, and closes her eyes [...]. However, the pleasure is for herself [...]; it takes the form of narcissistic intimacy that poses, for men, the question of sexual pleasure itself, with woman's body instituted as its mythical site. (Bellour 2009, 355)

Bellour benennt hier sowohl die Wirkung der fragmentierten Körperteile als auch das narzisstische Lustmoment, welches sich in dieser Szene zeige. Dabei fällt auf, dass er die Szene, in der die Figur der Marion von außen betrachtet wird, lediglich in ihrer Funktion für männliche Zuschauer beschreibt. Selbst wenn er Marion in ihrer Lust eine „narzisstische Intimität“ zuschreibt, sieht er diese Figur nicht als Identifikationsfigur für Frauen, sondern ihren Körper lediglich als „mythischen Schauplatz“ männlicher sexueller Lust oder Schaulust. Zwar ist ihr Körper und sind dessen Regungen sichtbar, wie sie sich dabei fühlt und ob sie Lust erlebt oder nur emotionslos duscht, bleibt Interpretation der Betrachtenden. Bellours Analyse dieser ikonischen Szene der Filmgeschichte lässt darauf schließen, dass der Begriff der Identifikation im Sinne eines Spiegelstadiums nicht erfasst, wie eine Szene darüber hinaus gerahmt ist. Für die PSYCHO-Duschszene kann festgehalten werden, dass diese mit ihrer Untermalung von erratischen und disharmonischen Streichern, vielmehr die voyeuristische, durch den Blick des Mörders gedoppelte Perspektive auf die Szene unterstreichen. Die finale Detailaufnahme des Abflusses, in den Blut hineinfließt, ist ebenfalls der des Täters und nicht jener der zu diesem Zeitpunkt bereits toten Marion.

Bezüge auf das Baudry'sche Spiegelstadium ziehen sich auch durch spätere Ansätze der feministischen Filmwissenschaft, wenn es um Objektifizierung weiblicher Körper in audiovisuellen Inszenierungen geht. Susan Mackay-Kallis argumentiert, dass reale Frauen ihr Selbstbild wie ihren Selbstwert stets im Kontext ihrer äußeren Erscheinung erschließen. Dies ginge häufig mit Angst und Scham einher, sowie dem eigenen Urteil, einer allgemeingültigen „Norm“ nicht zu entsprechen (Mackay-Kallis 2012, 142). Ähnlich fassen dies Mary-Ann Doane und John Berger, die von „Weiblichkeit als Maskerade“ bzw. von dem Phänomen sprechen, dass eine Frau sich ständig selbst beobachten müsse und dabei fast ständig von dem Bild begleitet würde, das sie sich von sich selbst macht (Doane 1991; Berger 1974, 43). Doane spricht von diesem reflexiven weiblichen Blick auf sich selbst, indem sie als spezifisch weibliches Phänomen die Nähe des weiblichen Körpers zu sich selbst herausstellt (Doane 1991). Für Doane ist die Frau praktisch das Bild. So könne man sich als Frau entweder stark mit den im Kino dargestellten Bildern identifizieren – als „masochistische Überidentifikation“ (Hipfl 2002, 198) – oder das Bild als eine Maskerade an- und wieder ablegen (Doane 1991).

Dabei sei der weibliche Blick, so Doane, nicht wie der männliche fixiert, sondern beweglicher, könne aus sich selbst heraustreten, und den Blick auf sich selbst einnehmen. Eine Frau hat kulturell gelernt, dass sie als potentiell erotisches Wesen angeschaut wird – nicht unbedingt explizit von Männern, eher allgemein innerhalb einer vom männlichen Blick geprägten Kultur, die Frauen den Status erotisch begehrter Objekte zuweist. Somit ist sie dazu konditioniert, sich ihrer Außenwirkung als das, was die Kultur als „Frau“ kodiert, bewusst zu sein. Andrea Braidt beschreibt diesen Wechsel zwischen der eigenen Wahrnehmung und der Überprüfung der eigenen – potentiell sexuellen – Erscheinung als ein „potentielles Oszillieren“ (Braidt 2008, 54). Doane fasst dieses Phänomen als besondere „Bild-Blick-Disposition“, die in Bezug auf Frauen in der Kultur wirksam sei und bezieht dabei auch die Möglichkeit einer Lust am Sich-selbst-Sehen und Gesehen-Werden im Sinne einer auch positiven Identifikation der weiblichen Zuschauerin ein.

Dieser Komplex ist insofern relevant für die audiovisuelle Ebene der filmästhetischen Inszenierung, als die Darstellung von Weiblichkeit stark mit Zeichen und Normen, die als ‚feminin‘ gelten, verknüpft ist. Teresa de Lauretis spricht in diesem Zusammenhang von „doppelter Identifikation“. Sie sei hier exemplarisch als eine der zahlreichen Theoretikerinnen und Praktikerinnen genannt, die artikulieren, wie ein Ausweg aus der „Objektifizierung“ audiovisuell umgesetzt werden kann. Es ginge, so de Lauretis, darum

to articulate the relations of the female subject to representation, meaning, and vision, and in doing so to construct the terms of another frame of reference, another measure of desire. This cannot be done by destroying all representational coherence, by denying “the hold” of the image in order to prevent identification and subject reflection, by voiding perception of any given or preconstructed meanings. (de Lauretis 1984, 68)

Sie fordert eine Neuformulierung der Repräsentationsthematik bezüglich des weiblichen Subjekts, das sich insbesondere auf weibliches Begehren stützt, stellt sich auch radikalen feministischen Positionen entgegen, nach denen weibliche Subjektivität in einem „männlichen“ Rahmen von Zeichen und deren Bedeutungszuschreibungen per se nicht artikuliert werden kann. Dabei seien weder Schaulust noch sexuelle Lust von vornherein als negativ zu bewerten, so de Lauretis. Relevant sei hingegen, wessen Schaulust bedient, wessen Lust dargestellt würde:

The question then is how to reconstruct or organize vision from the “impossible” place of female desire, the historical place of the female spectator between the look of the camera and the image on the screen, and how to represent the terms of her double identification in the process of looking at her looking. (de Lauretis 1984, 69)

Indem de Lauretis nach einer audiovisuellen Inszenierung fragt, die vom Ort des weiblichen Begehrens ausgeht und daraus eine subjektive Perspektive umsetzt, adressiert sie gerade die Leerstelle klassisch konzipierter filmischer Repräsentation. Auf der anderen Seite der Objektifizierung sieht sie die Möglichkeit, weibliche Subjektivität im Rahmen eines weiblichen Begehrens darzustellen. Dies könne geschehen mittels „strategies [...] which [...] attempt an articulation of the female subject and thus address women spectators in a contradictory, but not impossible space of female desire“ (de Lauretis 1984, 69). Neben Perspektivübernahmen weiblicher Figuren sowie „Störungen“ konventioneller Sehgewohnheiten, fungierte zudem auch die Darstellung von männlichen Körpern als begehrenswert als Strategie, welche die Binarität von maskulin-feminin und ihre konventionellen Blickkodierungen aufbrechen.

Linda Williams wiederum diskutiert die paratellischen Funktionen von audiovisuellen Inszenierungen weiblicher Frauenkörpern in Grenz- und Ausnahmezuständen wie Orgasmen im Porno, Gewalt in Horrorfilmen und exzessivem Weinen im Melodrama. So erreichen diese „Body Genres“ lustvolle Seherfahrten dadurch, dass Frauenkörper Lust, Angst oder Schmerz erfahren. Dabei bemerkt sie durchaus eine Ambivalenz, die vor allem dadurch ausgelöst würde, dass das weibliche „Opfer“ in diesen Genres häufig Macht oder Lust in ihrer Form von Ekstase erfahre: „The bad girl is punished but in return she receives pleasure“ (Williams 1999, 276). Dies würde sich wiederum in einer entsprechenden Lust der Zuschauenden spiegeln, so Williams. Somit können derartige Darstellungen von weiblicher Ekstase nicht per se als ausschließlich „frauenfeindlich“ abgewertet werden. Zudem ist die Abwesenheit von ‚Frauen als Frauen‘ in der dominanten Sphäre, wie Johnston sie formuliert, ist ein starker Topos feministischer Theorie unterschiedlicher Ausrichtungen, dem auch die Forderungen nach *Écriture Féminine* auf literarischer Ebene, bzw. einem weiblichen „Gegenkino“ in Bezug auf Film entspringen. Frauen müssten sich, wie Philosophinnen wie Luce Irigaray (1977) und Hélène Cixous (1975) betonen, mit ihrer Andersartigkeit auseinandersetzen und zu originär eigenen Ausdrucksformen finden (Irigaray 1991, Cixous 2013). In Bezug auf Film äußern sich die Umsetzungen dieser Bestrebungen weitgehend auf Ebenen von marginal rezipiertem Autorenkino sowie in wissenschaftlicher Auseinandersetzung damit.

Genau genommen haben die zentralen Ansätze feministischer Filmwissenschaft sich nicht mit dem Gegenstand dieser Studie, nämlich Frauenfiguren in frauenzentrierten

Filmen, beschäftigt. Zwar setzen sich frühe feministisch geprägte Positionen, wie jene von Sharon Smith, Claire Johnston und Laura Mulvey, mit Darstellungen von Frauen in Filmen auseinander, dabei steht hier häufig gerade im Fokus, dass diesen Figuren keine zentrale Stellung in der Handlung zukommt. So gehen diese Ansätze gezielt auf formästhetische Implikationen ein, welche sich aus der Abwesenheit von Frauen im Zentrum filmischer Erzählungen ergeben und beschreiben etwa weibliche Figuren als attraktiver *Co-Lead* oder *Love Interest*, die handlungstragenden männlichen Figuren zugeordnet sind. Dabei bilden sich diese Theorieansätze an ihren Gegenständen heraus, hier vor allem klassische Hollywoodfilme, in welchen Frauen vor allem als spektakulär inszenierte Nebenfiguren auftreten.⁹ So entstehen hier wichtige Ansätze bezüglich der Darstellungen von weiblichen Filmfiguren, die jedoch von einem aus „männlicher“ Perspektive inszenierten weiblichen Co-Star und nicht von zentral konzipierten Frauenfiguren ausgehen, die im Mittelpunkt der filmischen Erzählung stünden.¹⁰

Breite quantitative Studien zur Repräsentation von Frauenfiguren berühren ebenfalls die Ebene audiovisueller Inszenierungen. Sie hinterfragen jedoch nicht, wie von Lauretis gefordert, Kontextualisierungen und Inszenierungsstrategien, sondern analysieren größere Korpora von Filmen vergleichsweise einfach daraufhin, ob Frauenfiguren darin nackt oder leicht bekleidet dargestellt werden. So erfassen sie „Objektifizierung“ von Frauenfiguren in der visuellen Präsentation, ohne dass dies hingegen auf Kadrange und Bildsprache zu bezogen würde (Smith et al. 2014; 2015).

Vergleichsweise wenig zeitgenössische Studien, die sich schwerpunktmäßig mit filmischen Inszenierungen von Frauenfiguren befassen, nehmen dabei eine Perspektive ein, die Inszenierungsstrategien einschließt. Eine derjenigen, die dies tun ist die zentrale Studie von Brenda Cooper, die in ihrer Analyse zu Ridley Scotts *THELMA & LOUISE* erstmals eine von unterschiedlichen Formen eines *Female Gaze* geprägte Bildsprache in einem Mainstreamfilm beschreibt und das damit einhergehende für Zuschauerinnen ermächtigende Seherlebnis in den Mittelpunkt stellt (Cooper 2000). Cooper identifiziert drei filmästhetische Strategien, die in *THELMA & LOUISE* als subversive und für Frauen ermächtigende Seherlebnisse realisiert werden: Das Sich-Lustigmachen über männliche

⁹ Zwar gibt es Filme mit weiblichen Hauptfiguren, insbesondere in den 1930er-Jahren, bevor die Zensur verstärkt eingriff. Exemplarisch dafür können hier die zahlreichen Produktionen mit Mae West stehen, die häufig eine äußerst handlungsmächtige und selbstgesteuerte Figur verkörperte (Hamilton 1997).

¹⁰ So hat Laura Mulvey nicht über *VOM WINDE VERWEHT*, sondern über *VERTIGO* geschrieben.

Figuren bzw. männlich geprägte Strukturen, das „Zurückblicken“ der weiblichen Figuren im Sinne eines gegenüber Objektifizierung widerständigen Female Gaze, sowie einer starker Repräsentation von weiblicher Freundschaft und Solidarität. Des weiteren zählt dazu der Beitrag Miranda Sherwins, die beschreibt, wie die audiovisuellen Inszenierungen der Frauenfiguren in *FATAL ATTRACTION*, *BODY OF EVIDENCE* und *BASIC INSTINCT* eine Bildsprache für männlichen Masochismus entwickeln, für den sie die als dominant inszenierte Sexualisierung der todbringenden Frauenfiguren als zentral herausstellt (Sherwin 2008).

Eine weitere in Bezug auf weibliche Körperlichkeit und erzählerische Rahmung wegweisende Untersuchung ist Joanne Clarke Dillmans Monografie zur bildlichen und inhaltlichen Rahmung von toten Frauen und Frauenfiguren in fiktionalen wie nichtfiktionalen audiovisuellen Medienangeboten. In einem medienübergreifenden Vergleich stellt sie heraus, wie tote Frauen besonders anschaulich und nahezu sinnlich spürbar in Filmen erscheinen (Dillman 2014). Diese Ansätze sind für das Vorhaben dieser Studie dahingehend relevant, als sie zu den wenigen gehören, die nicht lediglich die Frauenfiguren selbst beschreiben, sondern die filmästhetische Vermittlung und deren Wirkung in den Mittelpunkt stellen und dies meiner Ansicht nach einen zentralen Aspekt in der Analyse von Frauenfiguren darstellt.

Weiterhin bestehen zeitgenössische feministische Ansätze, die filmische Frauenfiguren aus Perspektive der *Mise-en-Scène* betrachten. Häufig steht hier die Thematik einer dezidiert weiblichen Bildsprache im Vordergrund, insbesondere subjektive Perspektiven weiblichen Erlebens, welche etwa in Werken der Filmemacherinnen Agnès Varda, Marguerite Duras, Germaine Dulac, Alice Guy, Chantal Akerman sowie, unter zeitgenössischen Regisseurinnen exemplarisch Jane Campion untersucht werden (Thornham 2012; Bénézet 2014; Royer 2019). Exemplarisch sei hier die Arbeit Kate Inces genannt, die vor dem Hintergrund feministischer Philosophie, insbesondere der Arbeiten Simone de Beauvoirs, Luce Irigarays und Christine Battersbys *Arthouse-Filme*, u.a. von Agnès Varda, Claire Denis und Sally Potter hinsichtlich ihrer Inszenierung von weiblicher Subjektivität untersucht (Ince 2017). Als zentral dabei stellt Ince die Attribute „embodied“ und „ethical“ heraus und betont, dass diese sowohl im Freud'schen, wie auch im Lacan'schen Verständnis von Weiblichkeit fehlten. Hinsichtlich beider Begriffe ist ihr Ansatz innovativ: Bezüglich „Verkörperung“ distanziert sie sich von Mulveys dualistischer Einteilung von Blickökonomien, nach

welcher eine blickende Figur gleichsam als sadistisch, eine angeblickte Figur als masochistisch bewertet wird. Vielmehr fordert sie einen neuen feministisch-phänomenologischen Ansatz, der stark von der vermittelten Körperlichkeit ausgehe. Sie findet diesen praktisch umgesetzt in zahlreichen Filmen genannter Regisseurinnen. Was den Begriff der „Ethik“ betrifft, untersucht sie insbesondere, wie die audiovisuelle Inszenierung das Ausleben von Sexualität der weiblichen Figuren als aus deren Erleben in Szene setzt und damit Bilder von tradierten moralischen Codes bricht.

Festhalten lässt sich, dass insbesondere Mulveys drei Kategorien der Objektifizierung als konkrete Analyseinstrumente sinnvoll für das Anliegen dieser Studie zu sein scheinen. Gleichzeitig wird deutlich, dass gerade Ansätze der feministischen Filmwissenschaft kaum erfassen, ob Filme überhaupt frauenzentriert sind, oder inwiefern die Frauenfiguren für den Plot zentral sind. Die Betonung von Körperlichkeit in der Inszenierung von weiblicher Subjektivität ist ein Aspekt, den ich als für diese Studie zentral im Blick behalten.

2.2.2 Dramaturgische Aspekte: Der filmische Plot

Laura Mulveys Aufsatz von 1975 kommt auch hinsichtlich der Ansätze, die sich auf filmische Plots fokussieren, eine zentrale Position zu: Sie formuliert darin, wie neben der audiovisuellen Fetischisierung angesichts der „Bedrohung“ durch die weibliche Figur auf Plotebene häufig eine „Bestrafung“ der Figur stattfindet: Infolge ihrer Eigenständigkeit werde die für den männlichen Zuschauer bedrohliche Frauenfigur innerhalb der filmischen Erzählung vom Protagonisten „entmystifiziert“, indem dieser sich ihrer bemächtigt – dadurch dass er sie erobert oder rettet – oder indem sie stirbt (Mulvey 2003, 42). Alle drei dieser „Strafen“ erfährt die Figur der Judy in *VERTIGO*, wie der Aufsatz herausstellt. Mulvey spricht in diesem Zusammenhang von „sadism, asserting control and subjecting the guilty person through punishment or forgiveness“ (Mulvey 2003, 43). Ähnliches beschreibt Teresa de Lauretis, wenn sie Mainstreamfilm-Plots als „ödpale Konstruktion“ benennt und nach inhärenten Ideologien in kanonischen Erzählungen fragt, welche diesen zugrunde liegen:

But whose desire is it that speaks, and whom does this desire address? The received interpretations of the Oedipus story, Freud's among others, leave no doubt. The desire is Oedipus's and though its object may be woman (or Truth or Knowledge or power), its term of reference and address is man. (de Lauretis 1984, 112)

Des weiteren warnt sie, dass Vorsicht gegenüber überlieferten Erzählungen geboten sei und vollzieht in Anknüpfung an Claude Lévi-Strauss' anthropologischer Beschreibung des Prozesses, wie Mythen entstehen, sowie an Untersuchungen des Strukturalisten Vladimir Propp nach, wie der Ödipus-Mythos in einer patriarchalen Kultur umgedeutet wurde: Die heute bekannte Version ebenjenes Mythos habe sich in einer Zeit herausgebildet, in der weibliche Figuren umgedeutet bzw. aus der Geschichte verbannt wurden. Ursprünglich sei hier eine Prinzessin im Mittelpunkt des Plots gestanden, die Ödipus eine Aufgabe gestellt habe, um ihn als Heirats- und damit Thronbewerber zu „testen“. Die patriarchale Zeit, in welcher der Mythos schriftlich festhalten wurde, habe die Geschichte entsprechend überformt, den jungen Mann in den Mittelpunkt der Erzählung gestellt und die Prinzessin zur „Sphinx“, bzw. zum weiblich konnotierten „Wald“ gemacht, welcher dem Protagonisten – wie im älteren Plot die Prinzessin – Stärke, Weisheit und das Vertrauen in seine Fähigkeiten verleiht (de Lauretis 1984, 113–115).

Für das Kino fordert Teresa de Lauretis, Claire Johnston folgend, „women's cinema must embody the working through of desire“, was jedoch nicht durch lediglich weiblich ummarkierten „Heldengeschichten“ funktionieren könne, wie sie bemerkt, sondern es gelte, die Widersprüchlichkeit, welche das Frausein in einer von Männern dominierten Welt mit sich brächte, gerade hinsichtlich Plotverläufen, Bildern und Blicken in die Erzählung miteinzubeziehen:

This will not be accomplished by [...] another normative narrative wrapped around a thematic of liberation. The real task is to enact the contradiction of female desire, and of women as social subjects, in the terms of narrative; to perform its figures of movement and closure, image and gaze, with the constant awareness that spectators are historically engendered in social practices, in the real world, and in cinema too. (de Lauretis, 1984, 156)

In *Technologies of Gender* (1987) bezieht sie sich auf ein Zitat von Virginia Woolf darüber, wie Frauen wahrgenommen würden, wenn man über sie nur aus patriarchal produzierter Kultur wüsste:

[...] very various; heroic and mean; splendid and sordid; infinitely beautiful and hideous in the extreme; as great as a man, some think even greater. But this woman is fiction. In fact... she was locked up, beaten and flung around the room. (Woolf nach de Lauretis 1987, 97)

So viele „starke“ Ausdrucksformen es auch gebe, es sei Vorsicht geboten vor Konstruktionen aus männlicher Perspektive, die symbolisch Gewalt auf Frauen ausübten: Mulveys Ansatz fortführend, untersucht de Lauretis die „Begehrensökonomie“ (Braidt 2008, 55), innerhalb derer Geschichten von Frauen erscheinen. Dass in tradierten

Erzählungen eine männliche Figur in der Regel als „mythisches Subjekt“ erscheine, weibliche Instanzen hingegen als „mythisches Hindernis, oder einfach der Raum, innerhalb dessen die Bewegung stattfindet“¹¹, wirke sich auf filmische Erzählungen aus. Dies drücke sich im Film derart aus, dass hier das Maskuline als „aktiv, Identifikation mit dem Blick (die Blicke der Kamera und der männlichen Figuren)“¹² erscheine, wohingegen sich das Feminine als „die passive, feminine Identifikation mit dem Bild (Körper, Landschaft)“¹³ ausdrücke. Dabei identifiziere sich die Zuschauerin zunächst mit beiden Aspekten, demjenigen der „Begehren für den/das Andere“¹⁴ verspüre, und demjenigen, dem es danach verlange „von dem Anderen begehrt zu werden“¹⁵. Mittels der durch ästhetische Mittel kommunizierten Polarität und damit verbundenen lustvollen Schauerlebnissen, die auch die geschlechtlichen Figuren einschließen, lernten Zuschauerinnen eine Verknüpfung von Weiblichkeit mit Passivität. So verführe das Erzählkino Frauen in die „Femininität“¹⁶ (de Lauretis 1984, 143f.). De Lauretis konstatiert weiter, dass konventionelle filmische Darstellungen von Frauen ein bestimmtes gesellschaftliches Ziel verfolgten, nämlich als „looking glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice his natural size“ (de Lauretis 1987, 97). Die Kinoleinwand sei ein ebensolcher Spiegel, solange diese nicht von einem weiblichen Kino neu bespielt würde.

Zahlreiche zeitgenössische filmwissenschaftliche Ansätze mit feministischem Hintergrund untersuchen Filme mit Frauenfiguren hinsichtlich ihrer zentralen weiblichen Figuren und der „Botschaften“, die über diese vermittelt würden. Beispielhaft seien hier die Untersuchungen Hilary Radners – die gerade auch frauenzentrierte Filme untersucht – (2011; 2017), Carolyn Coccas (2016), Betty Kaklamanidou (2013), ebenso wie Angela McRobbies (2004; 2009) genannt. Die Autorinnen kommen jeweils zu einsichtsreichen Schlüssen hinsichtlich der Protagonistinnen als Identifikationsfiguren für Frauen in der heutigen Zeit. Hauptsächlich stehen hier jedoch Inhalte und Themen im Vordergrund, als

¹¹ „mythical obstacle or, simply, the space in which that movement occurs“

¹² „active, identification with the gaze (the looks of the camera and the male characters)“

¹³ „the passive, feminine identification with the image (body, landscape)“

¹⁴ „desire for the other“

¹⁵ „to be desired by the other“

¹⁶ Wenn de Lauretis von „femininity“ spricht, bezieht sie sich, entsprechend der in I.1.2 ausgeführten Abgrenzung auf Eigenschaften, die als kulturell ‚fäulich‘ gelten: „This, I think, is fact the operation by which narrative and cinema solicit the spectators’ consent and seduce women into femininity: by a double identification, a surplus of pleasure produced by the spectators themselves [...]“ (de Lauretis 1984, 143). Es handelt sich demnach genau genommen nicht um eine „Verführung zur Weiblichkeit“, wie Braidt diese Phrase übersetzt (Braidt 2008, 56), sondern eine „Verführung zur Fäulichkeit“.

dass dezidiert Plots verglichen würden, daher gehe ich in 2.2.3 genauer auf diese Ansätze ein. Einige dieser Analysen werde ich mich in Teil II, bei der Analyse Studien und ihrer Ergebnisse beziehen. Was diese Untersuchungen zudem nicht leisten, sind breite Untersuchungen, die über mehr als ein Genre hinausgehen und deren Plots vergleichen.

Studien, die umfassende Vergleiche von Plots vornehmen sind erstens die soziologisch-empirische genderwissenschaftliche Arbeit Mark Hedleys zur „Geometry of Gendered Conflict in Popular Film“ (2002), sowie zweitens Irina Bodrows narratologische Untersuchung *Die Odyssee der Neuen Amerikanischen Filmheldin* (2013). Hedley analysiert mit einer systemtheoretischen Perspektive 150 Filme der Jahre 1986–2000 hinsichtlich gemischtgeschlechtlicher Dreieckskonstellationen und trifft auf einschlägige Dynamiken hinsichtlich Plot-Verläufen und Handlungsmacht der Figuren. Zu den zentralen Erkenntnissen zählt, dass, wenn ein Mann zwischen zwei Frauen steht, diese zumeist den oppositionellen Figurentypen ‚Heilige‘ und ‚Hure‘ („madonna“/„whore“) entsprechen und die sexuelle Ebene eine zentrale Rolle für die Handlung spielt. Steht dagegen eine Frau zwischen zwei Männern, treten diese entweder als ‚Held‘ und ‚Bösewicht‘ („hero“/„villain“) auf, die miteinander um Leben und Tod kämpfen, oder, wenn es um weniger existenzielle Themen geht, als ‚Prinz‘ und ‚Gauner‘ („prince“/„scoundrel“), wobei ersterer die Frau unterstützt, letzterer diese ausbeutet. Zudem ginge es bei einer Dreiecks-Konstellation mit einer Frau zwischen zwei Männern kaum explizit um Sexualität. Insgesamt stellt Hedley einen Schwerpunkt an männlichen Erzählperspektiven fest und macht die Beobachtung, dass Frauen und Männer vom Plotverlauf unterschiedlich behandelt werden: Während in Konstellationen mit einem Mann im Zentrum alle Figuren von den Handlungen des Helden/Prinzen profitierten (etwa, indem der Mann sich für seine ursprüngliche Partnerin, die ‚Heilige‘ entscheidet, wodurch die ‚Hure‘ geläutert wird), seien es in Konstellationen, in denen eine Frau zwischen zwei Männern steht, ebenfalls die Handlungen der Helden und Prinzen, die über den Ausgang entscheiden und zunächst für „self-beneficial outcomes“ sorgten. Hedley kommt zu dem Schluss, dass Frauen hier insgesamt als passiv, Männer als aktiv erscheinen: „She, whether represented as a Madonna, a Whore, or a woman caught in the middle, is not in control of her romantic/sexual future. He will make it happen. She will wait for it to happen to her“ (Hedley 2002, 213). So liegt hier Handlungsmacht strukturell bei Männern, wohingegen das Schicksal weiblicher Figuren von männlichen Handlungen abhängt und diese nicht in Aktion gehen um etwas an ihrer Situation zu ändern. Irina

Bodrow untersucht 45 Heldinnen der im Februar 2013 100 auf dem Ratingportal IMDB.com (International Movie Database) als am besten bewerteten Filme (Bodrow 2013, 26) und damit neben Mainstreamfilmen zum Großteil Independent-Filme¹⁷. Diese Studie inkludiert dabei keine audiovisuellen Inszenierungen, jedoch eine quantitative Perspektive. Bodrow hält fest dass „die von Frauen gefilmten Heldinnen im Indie Kino offenbar deutlich besser bewertet“ werden „als die wenigen vornehmlich von Männern portraitierten Heldinnen im Hollywood Film“ (ebd, 223). Sie findet einen häufig wiederkehrenden Plot um eine „Indie Underachieverin“, die auf unterschiedliche Weise am Ende der Handlung hinsichtlich ihres Hauptmotivs scheitert und somit keine erfolgreiche Campbell'sche Heldinnenreise (nach Joseph Campbell 1949) vollzieht: Heimkehrerinnen finden zumeist eine schlechtere Lebenssituation vor, Auswanderinnen schaffen es nicht, sich in ihrer neuen Umgebung einzurichten und erfahren keine Unterstützung, Liebesheldinnen enden mit trauriger Tendenz und verschwinden „im Dienste der Liebe“ (Bodrow 2013, 224ff.; 227).

Des weiteren seien hinsichtlich ihres Fokus auf den Plot die soziologischen Arbeiten Eva Illouz' genannt, die in *Warum Liebe wehtut* (2011), *Die neue Liebesordnung: Frauen, Männer und „Shades of Grey“* (2013), sowie *Warum Liebe endet – Eine Soziologie negativer Beziehungen* (2018) unter anderem Dynamiken zeitgenössischer und romantischer populärer Roman- und Filmplots nachgeht und diese als soziologische Symptome neuer, nicht unproblematischer Rollenbilder deutet. Ihr Werk untersucht nicht explizit Filme, beschreibt jedoch, wie fiktionale Plots und soziologische Phänomene einander spiegeln.

Auch zahlreiche Drehbuchratgeber gehen auf Funktionen von Plots ein. L.A. Alexander benennt in *Fictional Worlds* (2013) soziale Funktionen von Film-Genres. Unter anderem weist er auf die anthropologische Relevanz des Genres Romance hin, welches zum Fortbestand der menschlichen Spezies beitrage: „Restoring faith in true love, and persuading even those who have lost hope and ‚given up on trying‘, is one of this genre's important social functions.“ (Alexander 2013, Kap. 5, Abschnitt 4, Abs. 3).

Diese Ansätze beleuchten wichtige Aspekte hinsichtlich weiblicher Figuren in Filmplots, die deutlich zeigen, inwiefern Frauenfiguren auf Plotebene stereotyp und

¹⁷ Die Korpora Bodrows und dieser Studie überschneiden sich lediglich in zwei Filmen (RAPUNZEL und BLACK SWAN).

einseitig behandelt werden können. Während die genannten theoretischen Ausführungen und filmwissenschaftliche Studien zum dabei auch zum Teil die audiovisuelle Inszenierung mit einbeziehen, leistet keiner der genannten Ansätze eine breite Untersuchung, die zu größeren und vergleichbaren Daten führt.

2.2.3 Makrostrukturelle Aspekte: Inhalte und Themen

Inhalte und Themen der filmischen Repräsentation sind kein klassisches Feld der Auseinandersetzung mit Frauenfiguren: Frühe feministische Ansätze haben sich vor allem Aspekten der audiovisuellen Inszenierung und der filmerzählerischen Vermittlung zugewandt und sich gerade dadurch von vorherigen filmwissenschaftlichen Ansätzen abgehoben, welche zum Großteil Themen und Inhalte beschrieben, jedoch kaum auf audiovisuell oder vom Plot vermittelte Bedeutungen eingingen (vgl. Smelik 1995, 68).

Was die wissenschaftliche Betrachtung weiblicher Hauptfiguren betrifft, fällt jedoch auf, dass der Großteil der späteren und zeitgenössischen Forschung sich anders herum vordergründig auf Themen und Inhalte fokussiert und – mit unterschiedlichen Schwerpunkten – danach fragt, inwiefern weibliche Figuren inhaltlich überhaupt dargestellt werden. Zeitgenössische Ansätze, die Frauenfiguren untersuchen, nähern sich nur sehr vereinzelt weiter an Frauenfiguren als Artefakten (Eder 2008, 322ff.) an, indem sie etwa Potentiale von subjektiven weiblichen Perspektiven im Mainstream untersuchen oder dem „Aufbrechen“ von illusionistischen Erzählweisen weiter nachgehen. Stattdessen pendelt sich die Betrachtungsebene auf der Kontextebene ein und Figuren werden vornehmlich als fiktive Wesen (Eder 2008, 162) untersucht. Aktuelle Ansätze fragen etwa im Rahmen von Postkolonialismus- und Genderdiskursen nach einer Verbreiterung und Diversifizierung von Dargestelltem bzw. dem Auftreten von Frauenfiguren überhaupt in breit rezipierten audiovisuellen Medien. Dabei werten es diese Untersuchungen häufig bereits als negativ, wenn Frauen als gutaussehend, begehrenswert, wenig bekleidet oder nackt dargestellt werden, ohne dass der inhaltliche Kontext überhaupt berücksichtigt wird. Dies zeigt sich als zum Allgemeinplatz gewordenes Missverständnis, des Erbes der Feministischen Filmwissenschaft: Ein theoretischer Kurzschluss, der praktisch Frauenfiguren wieder einseitig bewertet, nur diesmal in die andere Richtung.

So rücken seit den 1980er Jahren in der feministisch orientierten Filmwissenschaft breit rezipierte Filme in den Blick, in deren Mittelpunkt Frauen stehen und welche als

„Frauenfilme“ hauptsächlich von weiblichem Publikum rezipiert werden. Tania Modleski stellt in *Loving with a Vengeance: Mass Produced Fantasies for Women* (1984) heraus, wie Frauenfiguren in Romanen, wie auch in Filmen, insbesondere durch Darstellungen als passiv und unterwürfig zu selbstlimitierenden Rollenbildern bei Zuschauerinnen führen.

Ab Ende der 1980er Jahre fokussieren sich Studien mit feministischem Hintergrund verstärkt auf Fragen um Ethnizität, Postkolonialismus, Multikulturalismus und Formen von nicht-heterosexueller Orientierung. Mit Herausbildung der Gender Studies in Anknüpfung an die Soziologie der 1950er Jahre entsteht ein Fokus auf soziale und kulturelle Konstruktionen von Geschlecht. Im Zuge der Queer Studies wird die Darstellung von Homosexualität in Filmen thematisiert. Teresa de Lauretis befasst sich mit lesbischem Begehren und dessen Repräsentation (1994), und auch die Kategorie Race rückt in Verbindung mit Gender in den Mittelpunkt feministischer Filmforschung (Willis 1997).

In Deutschland entstehen zunächst vor allem empirisch-sozialwissenschaftliche Ansätze, die sich jedoch vornehmlich auf die Darstellung von Frauen im Fernsehen konzentrieren. So arbeitet Erich Küchenhoff 1975 heraus, dass Frauen in einem Korpus von 230 Spielfilmen in nur 32% der „Haupt- bzw. bedeutenden Nebenrollen“ besetzt sind (Küchenhoff 1975, 52). Zudem würden hauptsächlich „junge, ledige, unabhängige und alleinlebende“ Frauen dargestellt, „die vor allem ‚schön‘ und sexuell attraktiv und dazu noch relativ konsumorientiert“, sowie „zwischen 20 und 35 Jahren“ alt seien (ebd., 94). Insgesamt seien vornehmlich Frauen der Mittelschicht und in Liebeshandlungen sichtbar: „die Frau im Fernsehen ist vor allem ‚schön und hat viel Zeit““ (ebd., 95). Abschließend konstatiert Küchenhoff: „Die Fernsehfrau ist unpolitisch. Sie zeigt sich wenig informiert und wird daher auch nicht politisch oder gesellschaftskritisch aktiv“ (ebd., 246). Monika Weiderer stellt in ihrer inhaltsanalytischen Untersuchung des deutschen Fernsehprogramms fast zwanzig Jahre später gegenüber Küchenhoffs Studie nur „leichte Veränderungen in der Darstellung von Frauen“ fest und konstatiert „einen höheren Anteil berufstätiger Frauen, lediger Frauen, Frauen die in ehemals ‚männlichen‘ Berufen tätig sind und von Frauen, die sexuelle Bedürfnisse und Initiativen zeigen“ (Weiderer 1993, 199). In einem Korpus von 66 Formaten mit Spielhandlung findet sie lediglich 24,3 % der Hauptrollen von Frauen besetzt, bei bedeutenden Nebenrollen sind es 56,6 % (ebd., 96).

Vornehmlich aus sozialwissenschaftlich-medienpsychologischer Richtung setzen sich zahlreiche Veröffentlichungen mit Auswirkungen von Darstellungen von Schlankheit weiblicher Körper in Film und anderen Medien, vor allem Werbung, auf Körperbild und Selbstwahrnehmung von Zuschauerinnen auseinander (Heinberg 1995; Orbach 2009).

Jüngere Ansätze rücken besonders neu auftretende genrespezifische Figurentypen in den Fokus ihrer Forschung, allen voran die ‚Actionheldin‘. Dabei wird hier der von feministischer Theorie geprägte Begriff der Agency, der in feministischer Hinsicht zum Großteil innerhalb der Handlungslogik als physischen „Stärke“ von Figuren verstanden wird (Yvonne Tasker 1995; Rikke Schubart 2007; Gladys L. Knight 2010). Weniger im Vordergrund stehen hier audiovisuelle Inszenierungen und Plots. Vornehmlich auf innerdiegetischer Ebene physisch starke Frauenfiguren werden hier als Zeichen für Emanzipation gewertet: „It seems, after all, feminism was wrong and there is no place a woman can’t go“ (Schubart 2007, 6). Zwar stuft Schubart die Figuren aus CHARLIE’S ANGELS und LARA CROFT hinsichtlich ihrer sexualisierten Kostümierung als kritisch ein, rahmt deren Auftreten jedoch als positive Entwicklung. Hier werden auch die Plotverläufe berücksichtigt, wenn die Autorin herausstellt, dass die meisten der von ihr untersuchten Filme damit enden, dass die Heldin eine ‚maskulin‘ konnotierte Sphäre wieder verlässt, und in eine klassisch ‚feminine‘ Sphäre betritt, indem sie ihr Gewehr niederlegt und von ihrem Liebhaber in ein Paarleben mit klassischen Rollenverteilungen geführt wird – oder, wie in KILL BILL, wieder mit ihrer Tochter vereint wird (Schubart 2002, 23). Katy Gilpatric beschreibt diese Dynamik in der Schlussfolgerung ihrer quantitativen Studie zu „Violent Female Action Characters“: Gewalttätige Actionheldinnen übten ‚maskuline‘ Gewalt aus, erschienen dabei jedoch als Frauen-Stereotypen, indem sie sich männlichen Helden unterordneten und sich in romantische Beziehungen zu diesen begaben (Gilpatric 2011, 735).

Während die angeführten Autorinnen es zunächst eher als positiv bewerten, wenn weibliche Filmfiguren sich ‚tradiert maskuline‘ Verhaltensweisen aneignen, kritisiert die Kulturtheoretikerin Angela McRobbie gerade das breite Spektrum an Möglichkeiten, welches zeitgenössische Medienangebote jungen Frauen suggerieren. Sie sieht darin eine neue Form der „Regulierung“:

The dynamics of regulation and control are less about what young women ought not to do, and more about what they can do. The production of girlhood now comprises a constant stream of incitements and enticements to engage in a range of specified practices, which are understood to be both

progressive but also consummately and reassuringly feminine. What seems to underpin these practices is a suggestion that young women have now won the battle for equality [...]. (McRobbie 2007, 721)

McRobbie benennt einen Trend zu Frauenfiguren, welche im Sinne eines „postfordistischen“ *Have It All* jungen Frauen vermittelten, dass ihnen alle Möglichkeiten offen stünden und die Ziele des Feminismus der zweiten Welle somit erreicht seien. Letztlich seien die gezeigten Figuren jedoch insofern problematisch einseitig, als sie zwar als erfolgreich dargestellt würden, dabei jedoch weitgehend als konsumorientiert und „beruhigend weiblich“, also in traditionell weiblichen Rollenbildern erscheinen. Postfeministische Positionen, welche argumentieren, dass „Gleichberechtigung“ bereits erreicht sei, so Robbie, untergraben Bestrebungen, Frauen in nach wie vor bestehenden Herausforderungen zu unterstützen.

Unter Ansätzen, die sich auf bestimmte Genres fokussieren, finden sich auch zahlreiche, welche im Besonderen Romantic Comedies bzw. sogenannte *Chick Flicks* in den Blick nehmen. Dabei gehen diese zum Großteil kaum über Beschreibungen der Inhalte hinaus, die als Symptome für zeitgenössische Phänomene gelesen werden. So aufschlussreich viele dieser Beobachtungen sind, beleuchten sie jedoch kaum die Artefaktebene, also vor allem auch die audiovisuelle Inszenierung von weiblichen Figuren in diesen Filmen (vgl. Garrett 2007, Radner/Stringer 2011, Kaklamanidou 2013).

Geht die frühe feministische Filmwissenschaft noch von einer Binärstruktur zweier Geschlechter aus, ändert sich dies grundlegend mit Judith Butlers theoretischem Ansatz zum Konstruktionscharakter von sozialem Geschlecht. Zentral ist die – Gender und Queer Studies initiierende – Unterscheidung zwischen Gender als sozialem im Gegensatz zum biologischen Geschlecht („sex“) (Butler 1990). Der Aspekt sozialer Konstruktion von Geschlecht wird zum zentralen Gegenstand dieser Forschungsrichtungen. Zu den zentralen medienanalytischen Ansätzen zählt die Arbeit Judith (später Jack) Halberstams, die in *Female Masculinity* untersucht, inwiefern „Maskulinität“ ein Attribut sein kann, das Frauen sich auf unterschiedliche Weisen aneignen (Halberstam 1998). Konkret auf Film beziehen sich die feministisch ausgerichteten Studien Claudia Liebrands, Ines Steiners und Andrea Braidts, welche sowohl Gender als auch Genre als Konstruktionen verstehen und unterschiedlichen

Ausprägungen dieser Konstruktionen nachgehen – dabei jedoch nicht spezifisch auf die Thematik weiblicher Hauptfiguren eingehen (Liebrand/Steiner 2004, Braidt 2008).¹⁸

Im Kontext kognitiver Filmtheorie wiederum entsteht die Studie Mette Kramers, die sich dadurch von anderen Ansätzen abhebt, als sie gerade mit biologischer Differenz zwischen den Geschlechtern argumentiert und von körperlich-geistigen Präfigurationen und Bedürfnissen weiblicher Menschen ausgeht. Kramer legt dar, wie Inhalte der sogenannten *Attachment Genres* (Romance, Drama und Melodrama) durch die Thematisierung von Fragen der Partnerwahl und dem Sorgen für Kinder und Angehörige für Zuschauerinnen im Sinne eines Übens und imaginiertem Ausleben von relevanten Verhaltensweisen bereichernd sein können (Kramer 2011, 4). Inhalte romantischer Filme und Melodramen, so Kramer, seien somit nicht per se als kritisch und Frauen manipulierend zu sehen, sondern könnten Frauen darin unterstützen, sich in der Trias ihrer Körperlichkeit, ihrer Umwelt und sozio-kulturellem Druck zu orientieren. Sie beanstandet, dass feministische Filmwissenschaft bisher diesen Common Sense-Aspekt von „Frauenfilmen“ negiert und somit auch mögliche Bedürfnisse, die in Zusammenhang mit weiblicher Körperlichkeit und insbesondere auch Mutterschaft stehen, ausgeblendet habe. Zudem stellt sie heraus, dass sich der Feminismus in seinen ersten Wellen mit Fokus auf sozioökonomische und politische Faktoren bisher kaum wirklich mit weiblicher Sexualität befasst hätte. Wenn die feministische Filmwissenschaft vorgibt, weibliches Begehren und dessen Blickstrukturen einen wichtigen Platz einzuräumen, erscheint ihr Konzept von weiblicher Sexualität eher einseitig und männlicher Sexualität gleichgesetzt, als dass es die Komplexität weiblicher Sexualität inklusive *Attachment Issues* erfasse. Feminismus, wie auch wissenschaftliche Auseinandersetzung mit filmischen Frauenfiguren dürfe nicht nur auf Autonomie von Frauen abzielen – eine maskuline Sicht –, sondern müsse Beziehungen und Interdependenzen miteinbeziehen – und ermögliche so eine femininere Perspektive. Es sei zu berücksichtigen, dass Frauen bei Themen um Beziehungen positive Gefühle erfahren: „Addressing attachment concerns at its biological roots also offer common sense explanations for the cultural fascination

¹⁸ Braidts Untersuchungen beziehen dabei kurioserweise keinen Film ein, der nach meiner Definition als frauenzentriert gelten kann. Ich behaupte, es ist ein blinder Fleck der gender-orientierten Film- wie auch anderen Wissenschaften, dass über Auseinandersetzungen mit eher speziellen Themen von Gender-Konstruktion die Beschäftigung mit Frauen erneut marginalisiert bzw. scheinbar „vergessen“ wird.

exercised by the universal themes within the women's film – and scenes of attachment as a whole" (ebd., 9).

Eine weitere auf Inhalte fokussierte Perspektive findet sich in empirisch-sozialwissenschaftlichen quantitativen Studien, die zwar ähnlich feministisch-kritischer Positionen wie jener McRobbies Missstände aufzeigen, jedoch argumentativ keine „systemische Benachteiligung“ miteinbeziehen, sondern stattdessen auf größtmögliche Objektivität setzen: Mit schlagzeilentauglichen Ergebnissen hat diese Richtung eine größere Chance, breitere mediale Aufmerksamkeit zu erreichen als die feministisch-systemkritischen Stimmen. Für die Verbreitung ihrer quantitativen Ergebnisse bezüglich der Unterrepräsentation von Minderheiten in der öffentlich wahrgenommenen Machtverteilung nutzen sie zum Teil prominente Schirmherrinnen. So die Studien von Smith et al., welche vom Geena Davis Institute on Gender in Media, zum Teil unter Förderung der UN, beauftragt und herausgegeben wurden und als deren „Gesicht“ die gleichnamige Schauspielerin fungiert.¹⁹ In Deutschland steht die Schauspielerin Maria Furtwängler Patin für die von der malisa-Stiftung beauftragten Studien, die 2017 „Geschlechterdarstellung in Film und Fernsehen“, 2019 „Weibliche (Selbst-)Inszenierung in den neuen Medien“ hinsichtlich Youtube, Instagram und Musikvideos in den Blick nimmt.²⁰

Exemplarisch seien hier die Studien von Smith et al. genauer beleuchtet, deren Fokus auf der quantitativen Verteilung von weiblichen Figuren und deren sexualisierten Darstellungen liegt. In einem Korpus der US-amerikanischen Top-100-Filme im Jahr 2014 stellen Smith et al. eine Quote von 21% weiblicher Hauptfiguren fest.²¹ Unter allen sprechenden Figuren machen Frauen 30,2% aus. Zudem konstatiert die Studie einen Schwerpunkt bei Frauenfiguren im Alter von 21 und 39 Jahren (57%). Während bei männlichen Figuren hier ebenfalls der Schwerpunkt liegt (45,9%), werden Männer auch zu einem recht großen Anteil in Spielaltern von 40 bis 64 gezeigt (35,6%), bei Frauen ist dieser Anteil weitaus geringer (21,7). Des Weiteren untersucht diese Studie, wie viele weibliche bzw. männliche Figuren jeweils in „sexually revealing clothing“ gezeigt

¹⁹ Zur Kampagne von Geena Davis siehe <https://seejane.org>, hier auch Links zu den genannten Studien (7.5.2019).

²⁰ <https://malisastiftung.org/studien/> (7.5.2019)

²¹ Im Jahr 2007 waren mit Smith et al. 20%, im Jahr 2013 28% der Hauptfiguren der Top-100-US-Filme weiblich.

werden,²² wie viele ganz oder zum Teil nackt sind²³ und wie viele als „attraktiv“ angesprochen oder nonverbal von anderen Figuren als „anziehend“ bewertet werden²⁴ (Smith 2015). Ist die Dominanz der Werte, die Frauen hier bezüglich dieser drei Kriterien erreichen deutlich, sind die Ergebnisse dieses Studiendesigns mit Vorbehalt zu sehen: Da hier Inszenierungsweisen und erzählerische Kontexte in keiner Weise berücksichtigt werden, wird hier jegliche Darstellung von nackten Körpern als „Sexualisierung“ gewertet. Neutrale oder positive Inszenierungen von attraktiven, anziehend gekleideten oder zum Teil nackten Figuren – selbst in nicht-sexuellen Kontexten – schlagen sich innerhalb dieses Studiendesigns als Zeichen für „Objektifizierung“ nieder. Einen vergleichbaren quantitativen Ansatz verfolgt Martha M. Lautzen, die in den Top-100-US-Filmen des Jahres 2011 33% weibliche Figuren und 11% weibliche Protagonistinnen feststellt (Lautzen 2012, 1).

Ein eher populärwissenschaftlicher, dafür breit rezipierter Ansatz, ist der von der Bloggerin Anita Sarkeesian²⁵ weithin bekannt gemachte „Bechdel-Test“²⁶. Dieser feministische Ansatz, der sich empirisch-sozialwissenschaftlicher Methoden bedient, fragt danach, ob ein Film, erstens, mindestens zwei Frauen zeigt, die, zweitens, miteinander reden, und zwar, drittens, über etwas anderes als einen Mann.²⁷ Dieser Ansatz leistet einerseits, Figuren zu identifizieren, die lediglich als Love Interest eines männlichen Protagonisten fungieren bzw. weibliche Figuren, die einzig als am Thema ‚Liebe‘ interessiert dargestellt werden. Andererseits ermöglicht er es, frauenzentrierte Filme zu identifizieren. Dieser Test hat bereits breite Anwendung gefunden, unter

²² Für 27,9% der weiblichen und 8% der männlichen Figuren wurde festgestellt, dass sie in „sexually revealing clothing“ gezeigt wurden (Smith et al. 2015, 10). „Sexually revealing clothing (SRC) refers to tight or revealing apparel worn in such a way that heightens and/or draws gaze to parts of the body from mid chest to mid thigh“ (Ebd., 23).

²³ „Partial or full nudity“ wurde 26,4% der weiblichen und 9,1% der männlichen Figuren attestiert (Smith et al. 2015, 10). „Nudity refers to the amount of skin shown due to the lack of clothing or its insufficient coverage of specific body parts. Nudity (Downs & Smith, 2010, p.725) was coded as none, partial (i.e., skin depicted in breast, midriff, and/or lower buttocks regions), or full (i.e., exposed breast(s) or genitals for females; exposed genitals only for males). A bare buttock is not considered full but rather partial nudity. Also, full nudity is coded if characters are shown without any clothes but use their hands to cover breast and/or genital regions (e.g., The Proposal). These variables were only assessed for characters with human or human-like bodies“ (Ebd. 23).

²⁴ Als „attraktiv“ benannt oder nonverbal markiert werden 12,6% der weiblichen Figuren und 3,1% der männlichen Figuren (Smith et al. 2015, 10). „Characters were also assessed for attractiveness, which demarcates the frequency of verbal (e.g., „he is hot!“) and/or nonverbal references (e.g., making „eyes“ at another character) one (or more) character makes about another character’s physical beauty. Any self references are not taken into consideration on this measure. Further, this measure does not rely on our coders’ standards of physical attractiveness but rather emerges from character dialogue and behaviors. The variable has three levels: no verbal or nonverbal references, 1 verbal or nonverbal reference, or 2 or more verbal or nonverbal references“ (Ebd. 23).

²⁵ feministfrequency.com

²⁶ Der Bechdel-Test geht auf die Bemerkung einer Comicfigur aus *Dykes to Watch out for* (1985) von Alison Bechdel zurück, die bemerkt: „I only go to a movie if it satisfies three basic requirements. One, it has to have at least two women in it, who, two, talk to each other about, three, something besides a man.“ (Chute/Bechdel 2006)

²⁷ Die Webseite bechdeltest.com verzeichnet, welche populären Filme diesen Test bestehen und welche dabei durchfallen. (18.04.2017)

anderem wird er seit 2014 vom Europäischen Filmfonds auf alle für Förderungen eingereichten Projekte angewandt, indem die Skripte auf die drei Aspekte untersucht wird, diese dabei jedoch auch bezüglich Männern stellt.²⁸ Somit werden auch hier messbare Fakten höher gewichtet als Plots und audiovisuelle Inszenierung. Mit der strengen Anwendung dieses Tests fallen indes alle Projekte aus dem Raster, die etwa nur eine Figur im Sinne eines Monodramas zeigen, bzw. nur von Menschen eines Geschlechts erzählen oder gar eine Liebesgeschichte zwischen nur zwei Personen unterschiedlichen Geschlechts in Szene setzen, ohne dass weitere Personen auftreten.

Aus Positionen, welche diese Einseitigkeit des Bechdel-Tests für in der rigiden Anwendung als problematisch erachten, sind zahlreiche Varianten entstanden. So fragt der „Mako Mori Test“ – nach der gleichnamigen Figur aus PACIFIC RIM (2013), die vielfach als auffallend positive Protagonistin benannt wurde – danach, ob es zumindest eine weibliche Figur gibt, die einen eigenen Handlungsbogen erhält, der nicht den Handlungsstrang eines Mannes unterstützt (Romano 2013).

Auf den Bechdel-Test bezieht sich auch die von Maria Furtwänglers malisa-Stiftung, sowie zahlreichen öffentlich-rechtlichen wie privaten deutschen TV-Sendern unterstützte Studie von Elisabeth Prommer und Elisabeth Linke. Diese Arbeit untersucht im deutschen Fernsehen ausgestrahlte fiktionale wie nicht-fiktionale Medienangebote, sowie sämtliche in Deutschland oder mit deutscher Beteiligung gedrehten Kinofilme der Jahre 2011–2016 in Bezug auf die Geschlechterverteilung bei Hauptfiguren, sowie der Top 10 der Kinocharts in Detailanalysen. Hier wird der Bechdel-Test umgekehrt und der sogenannte „Furtwängler-Test“ fragt: „Gibt es zwei Männer? Haben diese erkennbare Namen? Sprechen diese miteinander? Über etwas anderes als Frauen/Beziehung“. Mit dem großen Anteil an Filmen, die diese Kriterien erfüllen – in dieser Studie 87% –, im Gegensatz zum kleineren Anteil von Filmen, die den „Bechdel-Test“ bestehen – 57% – wird eine deutliche Diskrepanz sichtbar: Männer werden in Filmen mehr in Sach-Frauen mehr in Beziehungskontexten gezeigt. Kritisch lässt sich hier anmerken, dass auch diese Tests von einem feministisch begründeten Frauenbild ausgehen, welches fordert, dass Frauen und Männer ‚gleich‘ sein und ‚gleich‘ behandelt werden sollen, wobei ein bei Frauen möglicherweise aufgrund körperlicher Voraussetzungen begünstigtes

²⁸ <http://www.ewawomen.com/en/eurimages-news.html> (15.10.2015)

Interesse an Beziehungen, Partnerschaft und Familie negiert wird. Wieder gilt hier: Eine mögliche biologische Andersartigkeit der Geschlechter wird per se ausgeschlossen und stattdessen die feministische Forderung nach ‚Gleichbehandlung‘ ins Feld geführt. Darüber hinaus untersucht die Studie lediglich das Alter der dargestellten Filmfiguren und stellt hier zwar nicht ganz so drastische Ergebnisse fest, wie jene, zu denen die Studie Smiths et al. kommt, die jedoch denselben Trend bestätigen: „Bis zu einem Alter von Mitte 30 Jahren kommen Frauen und Männer in etwa gleich oft vor.“ Ab Mitte 30 werden für jede auftretende Frau zwei Männer gezeigt, ab 50 Jahren ist das Verhältnis es drei Männer auf eine Frau (Prommer/Linke 2017, 14). Kontexte, Plots und audiovisuelle Inszenierung werden hingegen auch von dieser Studie nicht erfasst. Verdienst dieser breit angelegten Studien ist es, dass sie Aussagen zu quantitativer Repräsentation von Frauen in fiktionalen audiovisuellen Medien ermöglichen und quantitative Unterrepräsentationen eindeutig zu belegen. Dabei wird zum Teil auch untersucht, in welchen Rollen oder Berufen Frauenfiguren auftauchen, sowie, wie diese dabei gekleidet sind. Darüber hinaus, beziehen einige Studien, darunter Smith et al., weibliche Beteiligung aufseiten der Produktion ein und lassen so Schlüsse darüber zu, wer diese Bilder produziert. Auch hinter der Kamera wird eine Unterrepräsentation von weiblichen Kreativschaffenden eindeutig festgestellt. So werden Makro-Strukturen in Darstellung und Produktion sichtbar und vergleichbar mit Zahlen in anderen Ländern – offenbar ist in deutschen Produktionen der Fokus auf der Darstellung junger Frauen weniger ausgeprägt als in den USA. Dabei gehen diese Studien zum Großteil wenig bis gar nicht auf filmästhetische Inszenierungen und vergleichsweise wenig auf Plotstrukturen ein. Eine Ausnahme bildet Hedleys Arbeit zu Geschlechter-Konstellationen in Plots, die jedoch ein eher kleines Korpus in den Blick nimmt. Zudem weisen diese Ansätze starke „blinde Flecken“ des Feminismus der dritten Welle auf, im Sinne, dass sie von der Prämisse ausgehen, dass eine „gerechte“ Darstellung dann vorliegt, wenn Frauen „gleich“ dargestellt werden wie Männer. Was eine solche „Gleichbehandlung“ beinhalten würde, wird nicht näher ausgeführt – und es scheint, als würden hier unausgesprochen bekannte Darstellung von männlichen Figuren als Maßstab für weibliche Figuren gesetzt, ohne dass dieser Maßstab reflektiert würde. So werten diese Studien es häufig bereits als negativ, wenn eine Frauenfigur in einer als ‚typisch weiblich‘ geltenden Rolle dargestellt wird, etwa als Hausfrau, oder leicht bekleidet oder nackt gezeigt wird, ohne dass dabei Ästhetik oder Handlung berücksichtigt werden – welche ja durchaus eine progressive,

wertschätzende bzw. ermächtigende Perspektive auf diese Figur entwerfen könnten. Indem filmästhetische Inszenierungen und Plots ausgeklammert und somit als nicht relevant bewertet werden, unterschätzen diese Ansätze deren Innovationspotential.

Abschließend lässt sich festhalten, dass die genannten Ansätze Methoden für breite Bestandsaufnahmen nutzen, dabei jedoch kaum filmische Inszenierungen oder auch Plotverläufe einbeziehen, welche meiner Ansicht nach für Beurteilungen von weiblichen Hauptfiguren relevant sind. Entsprechend habe ich mich hinsichtlich eines Makro-Rahmens, nämlich in der Genese des Korpus für die vorliegende Studie frauenzentrierter Filme am Vorgehen dieser Ansätze orientiert, hinsichtlich der Detailanalysen benötigte ich jedoch andere Kriterien als die bloßen Merkmale, ob eine Figur nackt oder leicht bekleidet ist oder einen stereotyp weiblichen Beruf ausübt. So gilt es, im Folgenden einen Ansatz zu entwickeln, der eine Neuperspektivierung leistet und eine Erweiterung des Betrachtungshorizonts ermöglicht.

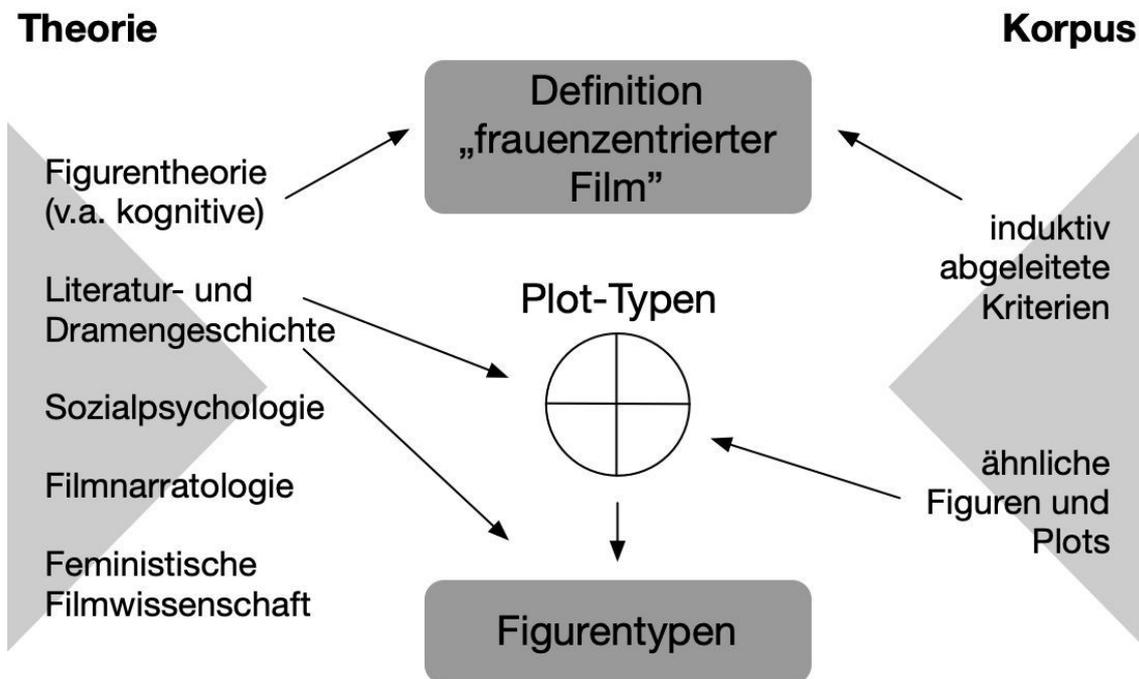
3. Integrativer Analyseansatz: Figurenmodelle und Plots frauenzentrierter Filme

Der in dieser Studie genutzte integrative Analyseansatz zielt darauf ab, sich wiederholende Strukturen in einem breiten Korpus von Filmen zu erfassen, was die Plotverläufe von Filmen mit ähnlichen Plot-Typen, sowie die filmästhetischen Darstellungen von Frauenfiguren darin betrifft. Wie deutlich wird, liegen bisher kaum Ansätze vor, die sowohl audiovisuelle Inszenierungen weiblicher Filmfiguren, als auch die Plots, welche diese durchlaufen, untersuchen und dabei zudem auch Inhalte und Themen in einem großen Korpus quantitativ untersuchen.²⁹ Wenn diese Studie einen solchen in Theorie- und Methodenbildung, sowie daran anschließender Analyse eines umfangreichen Korpus zeitgenössischer Mainstreamfilme realisiert, sind ihr Gegenstand zudem nicht Frauenfiguren im Allgemeinen, sondern vielmehr explizit solche weibliche Figuren, die zentral am Plot des Films beteiligt sind. Wie in 2.1 deutlich wurde, liegen feministisch orientierter Filmwissenschaft, kognitivistischer Film- und Figurentheorie, sowie Ansätzen der empirischen Medien- und Kommunikationswissenschaft, die Frauenfiguren in breiten Korpora quantitativ analysieren, unterschiedliche Wissenschafts-Verständnisse zugrunde: Die psychoanalytische Perspektive ersterer beschreibt objektivisierende Inszenierungen von Frauenfiguren und wurzelt in psychoanalytischer Triebtheorie. Der zweite Ansatz geht dagegen davon aus dass Figuren und Plots sich als Konglomerate an wahrgenommenen Zeichen erst in den Köpfen der Zuschauenden zusammensetzen und beschreibt diese Zeichensysteme. Und der dritte untersucht quantitatives Vorkommen von bisher minderheitlich in Massenmedien gezeigten Personengruppen, mit dem Ziel, Ungleichgewichte in der Repräsentation und damit Missstände bezüglich Vorbildfunktionen und symbolischer Macht sichtbar zu machen. Langfristig ist seine Absicht ein Beitrag dazu, dass zukünftig verschiedene Geschlechter, Ethnien, Altersgruppen, Körperformen ausgewogener in Medienangeboten repräsentiert werden. Über diese drei genannten Ansätze hinaus ziehe ich in der Genese meines Modells zur Untersuchung ‚frauenzentrierter‘ Filme zudem Aspekte, Instrumentarien und Begriffe aus literatur-, theater- und filmwissenschaftlicher

²⁹ Ausnahme ist die Studie Dillmann [x](#) zur Darstellung von toten Frauen im Fernsehen, welche jedoch kein großes Korpus strukturell-vergleichend untersucht.

Figurentheorie, populärer feministischer Medienkritik, Dramen- und Literaturgeschichte, Kulturwissenschaft und Soziologie hinzu, sowie ein kulturhistorisch-kontextualisierendes Modell, das Plot-Typologien beschreibt. Hinsichtlich seiner wissenschaftlichen Kontexte ist dieses Modell also keineswegs homogen, sondern ein facettenreiches und wissenschaftstheoretisch herausforderndes Hybrid: Wie Öl von Wasser scheinen die psychoanalytischen Grundlagen der feministisch-fundierten filmwissenschaftlichen Ansätze von sowohl kognitivistisch fundierten Theorien zur Film- und Figurenwahrnehmung, sowie vom empirisch orientierten Forschungs-Paradigma der quantitativ vorgehenden Untersuchungen abzuperlen. Weshalb also das Wagnis, diese miteinander in Konflikt stehenden Ansätze in den Dialog zu bringen? Ich erinnere an das Erkenntnisinteresse dieser Studie: In einem großen Korpus an breit rezipierten Mainstreamfilmen sollen die Plots hinsichtlich ihrer Aussagen über Möglichkeitsräume von Frauen beleuchtet werden. Dabei gilt es, audiovisuelle Inszenierungen der zentralen Frauenfiguren einzubeziehen, sowie das untersuchte Korpus quantitativ zu erfassen. Ziel war es, einen Zugriff zu entwickeln, mit dem sich Aussagen darüber treffen lassen, wie audiovisuelle Erzählungen direkte oder indirekte Botschaften hinsichtlich Frauenfiguren vermitteln. Das hybride theoretische Modell wurde gewählt, weil dieses Erkenntnisinteresse sich mit nur einer der drei angeführten Perspektiven nicht hinreichend verfolgen ließ: Wie in 2.2 dargelegt, reichen Perspektiven feministischer Filmwissenschaft nicht aus um Figuren in Plotverläufen so zu beschreiben, dass sie sich vergleichen lassen, geschweige denn, dass hier quantitative Repräsentation erfasst wird. Die kognitivistischen Ansätze hingegen berücksichtigen objektifizierende Bildkompositionen nicht, die für dieses Themenfeld höchst relevant erscheinen – und erfassen ebenfalls nicht, ob ein Film überhaupt zentral von Frauen handelt, oder ob Frauen nur ‚Beiwerk‘ sind. So fiel die Entscheidung, verschiedene bestehende Ansätze, die die sich bis dato mit den Gegenständen ‚Figuren‘, ‚Frauenfiguren‘, oder Frauen in Kultur, bzw. Film auseinandergesetzt haben, miteinander zu verschalten und ihre Kategorien, Perspektiven und Methoden zu nutzen. Um den Preis einer per se in sich schlüssigen „Theorie aus einem Guss“ beziehe ich Perspektiven zum Teil in ihren Grundannahmen widersprüchlicher Forschungsrichtungen ein, die meines Erachtens jeweils relevante Aspekte zum Thema ‚Frauenfiguren‘ liefern. Das so entstehende Modell ermöglicht es, Figurengestaltungen in Filmen eines bestimmten Rezeptionsrahmens

bezüglich struktureller Ähnlichkeiten in Plotverläufen und audiovisuellen Inszenierungen darin zu beschreiben.



Grafik 1: Der integrative Analyseansatz

Grafik 1 veranschaulicht die Genese des integrativen Analyseansatzes. Auf der linken Seite steht die Nutzung vorhandener theoretischer Ansätze: Auf der linken Seite des theoretischen Modells stehen die bereits vorhandenen theoretischen Ansätze, Erkenntnisse und Begriffe bezüglich der Gegenstände ‚Figuren‘, ‚Frauenfiguren‘, ‚Plots‘, ‚filmischer Inszenierung‘ und ‚filmischer Narration‘. Um die Schnittmenge dessen zu erfassen, was feministische Filmwissenschaft zur Beschreibung audiovisueller Inszenierung von Frauenfiguren und der Untersuchung von Plots mit zentralen Frauenfiguren leistet, was kognitivistisch fundierte Figurentheorie hinsichtlich des konstruktiven Charakters von Filmfiguren an Kategorien und Begrifflichkeiten beiträgt und was quantitative Studien methodisch in Bezug auf das Sichtbarmachen von Unterrepräsentation bestimmter Bevölkerungsgruppen erlauben, werden die Begriffe und Methoden all dieser Ansätze genutzt. Dabei müssen einige Einschränkungen vorgenommen werden: Wenn Perspektiven aus der feministischen Filmwissenschaft verwandt werden, löse ich diese von ihrem Kontext psychoanalytischer Theorie, sowie von ihrem ideologischen Hintergrund. Dazu gehört ebenfalls, dass ich die Kamera nicht als „Apparatus“ verstehe, der Frauen per se zu Objekten mache. Um Missverständnisse

zu vermeiden, nutze ich daher nicht den bei Mulvey zentralen Begriff des Male Gaze, sondern entwickle daran angelehnt andere Analysekatoren (I.4.5). Zudem gilt es, den Kurzschluss zu vermeiden, eine vermeintlich ‚männliche‘ Perspektive von Inszenierung und und/oder Plot allein – einen Film von einem männlichen Regisseur, mit Drehbuch von einem Mann, sowie männlichem Produzenten oder auch eine männliche Erzählinstanz innerhalb des Films – von vornherein als negativ zu werten: Vielmehr sind hier Unterscheidung der unterschiedlichen Kategorien und Kontexte gefragt, sowie die Botschaften über Frauen, welche der Plot unter Einbezug aller dafür relevanten Parameter vermittelt. Des Weiteren distanzieren mich von pauschalen Analysekatoren wie „wenig Kleidung“ oder „nackt“, wie sie in quantitativen Studien angewandt werden und die implizieren, dass körperbetonte Darstellungen oder auch das Zeigen von unbekleideten Frauenkörpern kategorisch als negativ zu bewerten sind. Um die jeweiligen Ausgestaltungen der Plots und Figuren zu bewerten, zudem das Werte-Modell von Shalom Schwartz aus der Sozialpsychologie hinzugezogen (I.4.2). Diese bilden, zusammen mit weiteren kulturhistorischen Dimensionen, welche für die Formulierung der Plot-Typen benötigt werden, die Ausgangsbasis, auch wenn sie teilweise entgegengesetzten Forschungstraditionen entstammen.

Auf der rechten Seite von Grafik 1 steht das Ausgangskorpus in Deutschland breit rezipierter Mainstreamfilme: Hier wurden die 30 hinsichtlich Besucherzahlen erfolgreichsten Filme der von der Filmförderungsanstalt (FFA) herausgegebenen „Jahreshitlisten (international)“ gewählt, also ein Ausgangskorpus von 450 Filmen. Um zur Abgrenzung eines Untersuchungskorpus mit Filmen, die von Frauen handeln, sowie, um Ähnlichkeiten in Figuren und Plots zu beschreiben, wurden die dafür notwendigen fehlenden Kategorien und Definitionen induktiv bei der Sichtung aus dem Korpus heraus entwickelt: Zunächst galt es, mittels einer Definition mit objektiv eindeutig abgrenzende Kriterien ‚frauenzentrierte‘ Filmen von solchen zu unterscheiden, in denen keine Frauen im Mittelpunkt des Plots stehen (I.2.3). Im Dialog mit dem Material, welches bereits in einem ersten Durchgang grob auf ähnliche Plots und ähnliche zentrale Frauenfiguren hin untersucht wurde, habe ich unter Bezugnahme auf Literatur und Dramengeschichte zwölf tradierte Plot- und Figurentypen formuliert, die ich als Vergleichsfolien für die Filmanalysen nutze (I.3). Das so gespannte theoretische und methodische Feld, das in Teil I ausführlich entwickelt wird, ermöglicht einen strukturellen Vergleich von Mainstreamfilm-Plots über Frauen.

Dieser integrative Analyseansatz geht von einem Figurenmodell aus, das zwar zunächst kognitivistischer Figurentheorie (Eder 2008) in dem Verständnis folgt, dass Figuren vor allem als zusammengesetzte Zeichen zu lesen sind: Der Konstruktionscharakter von Figuren liegt dem Figuren-Modell dieser Studie zugrunde. Dieses weicht jedoch insofern von Ansätzen der kognitivistischen Filmwissenschaft, sowie generell filmwissenschaftlichen Ansätzen ab, als zeitgenössische Frauenfiguren hier nicht in erster Linie mit filmischen Konventionen der Darstellung von Frauenfiguren verglichen werden: filmische Figuren-Stereotypen und deren Inszenierungsweisen sind ganz klar nicht Ausgangsbasis der Untersuchung der Figuren. Ich nähere mich den Figuren mit einem Instrumentarium technischer, filminszenatorischer und -erzählerischer Parameter an, welches sich dezidiert loslöst von filmisch und insbesondere genrespezifischen Figurentypen wie der ‚Femme Fatale‘, der ‚Actionheldin‘ oder der ‚Chick-Flick-Heldin‘. Auch in der Untersuchung von Plots bezieht sich diese Studie nicht auf bereits in der Filmwissenschaft und -geschichte verankerte Modelle, Plot-Typologien, wie sie in Drehbuchratgebern beschrieben werden (vgl. etwa Stückrath 1992 mit Plots des ‚Erstrebens‘, des ‚Wieder-Holens‘, der ‚Verteidigung‘, sowie ‚Bewältigungsversuche‘) und auch nicht nach in der Literaturgeschichte etablierten Plot-Systematiken, die zumeist ebenfalls von Genre-Konventionen ausgehen.

Vielmehr wird hier eine historisch weitere Perspektive eingenommen, auf Figurentypen wie auf Plots: Zunächst habe ich eine universelle Plot-Typologie entwickelt, die vier Plot-Dynamiken unterscheidet, und zwar dahingehend, welche Bewegung der Plot systemisch vollzieht. Diesen universellen Plot-Typen habe ich im Anschluss kulturhistorisch tradierte – explizit nicht filmhistorisch verbreitete – Plots mit Frauenfiguren zugeordnet. Diese tradierten Plots fungieren als Folien, vor denen die aktuellen Mainstream-Plots gelesen und mit denen diese verglichen werden. So rekurriere ich auf Figuren-Typen aus vor-filmischen Erzählkonventionen, die aus kanonisch gewordener Literatur- und Dramengeschichte entwickelt werden.

Mit dieser Perspektive rückt zudem ins Blickfeld, dass Frauen in westlicher Bild- und Erzählkultur seit vielen Jahrhunderten zunächst als durch männliche Perspektiven vermittelte Motive – und Figuren – und damit als etwas ‚Anderes‘ erscheinen. Diesen Sonderstatus von Frauenfiguren als kulturelle Artefakte haben feministische Forschung wie Gender Studies breit thematisiert, hier wird er wiederum zum zweiten Ankerpunkt des Figurenmodells: Wenn heutige Filme diese tradierten, von Männern verschriftlichten

Plots variieren, ist davon auszugehen, dass sichtbar wird, inwiefern Frauenfiguren hier als tradierte ‚Sujets‘ oder als ermächtigte zeitgenössische Subjekte inszeniert werden. Indem Frauenfiguren, die jeweils ähnliche Plots durchlaufen hier zudem gruppiert untersucht werden, – und nicht etwa Figuren, die ähnlich gekleidet sind oder in ähnlichen Genres auftauchen, wie bisher vornehmlich in breiteren filmwissenschaftlichen Ansätzen –, ist davon auszugehen, dass insbesondere wiederholt auftretende Plotverläufe, Abweichungen davon, sowie und ähnliche oder divergierende Inszenierungsweisen derselben sichtbar werden. Es ist davon auszugehen, dass sich mit diesen Perspektiven Erkenntnisse darüber zeigen, wie unsere Kultur – im Wandel zwischen tradierten und zeitgenössischen Ausdrücken –, sich Frauen vorstellt und sie kulturell durch Erzählungen entwirft.

Das der Studie zugrundeliegende den Cultural Studies nahe Verständnis (vgl. Hall 2000; Ryan/Musiol 2008; Hepp 2010) geht davon aus, dass die Arten und Weisen, wie eine Kultur Frauen in ihren jeweiligen Medien darstellt, viel über die jeweilige Kultur, ihre Werte und Machtdynamiken, sowie auch über ihre Effizienz und Nachhaltigkeit aussagt (vgl. Shlain 1998; *THE ASCENT OF WOMAN*). Mit dem von Uwe Pörksen formulierten Begriff der „Visiotypen“, welcher wiederkehrende bildliche Kompositionen meint, die durch ihre spezifische eigene und gewohnheitsmäßig etablierte Darstellung zusätzlich zum Gemeintem eine eigene Bedeutung miterzählt, möchte ich zudem im Verlauf der Analyse auf wiederkehrende audiovisuelle Inszenierungen achten, die über die Filmhandlung hinaus Bedeutungen über das Frausein in der heutigen Welt vermitteln (Pörksen 2007).

4. Aufbau der Untersuchung

Die Arbeit gliedert sich in zwei Teile: Im ersten Teil entwickle ich Bausteine für einen theoretischen und methodischen Ansatz für die Untersuchung frauenzentrierter Filme, mit dem ich im zweiten Teil ein Korpus mit frauenzentrierten Filmen erschließe und hinsichtlich wiederholt auftretender Plot- und Figurentypen analysiere.

Teil I beginnt in *I.1* mit Schärfung der zentralen Begriffe, darunter wird ‚Patriarchat‘, sowie ‚feminin‘, ‚maskulin‘, ‚weiblich‘ und ‚männlich‘. In *I.2* wird die weibliche Filmfigur als kulturelles Phänomen beleuchtet und das Konzept ‚frauenzentrierter‘ Filme entwickelt: Dafür definiere ich in *I.2.1* zunächst, welche Kriterien eine Filmfigur erfüllen muss, damit sie im Kontext dieser Studie als ‚weiblich‘ gelten kann. Daraufhin wird in *I.2.2* das Paradoxon der ‚Protagonistin‘ bzw. ‚Heldin‘ erörtert und innerhalb seines patriarchalen Entstehungsrahmens kontextualisiert. Daraus leitet sich die Entscheidung ab, hier anstatt nach Filmen mit Protagonistinnen nach Filmen mit Frauen im Zentrum des Plots zu fragen. *I.2.3* formuliert schließlich eine Definition ‚frauenzentrierter‘ Filme, mittels derer in Teil II das in Teil III untersuchte Korpus erschlossen wird. *I.3* nimmt eine kulturhistorische Einordnung von Plots vor, in denen Frauen eine zentrale Rolle spielen: Mittels einer Schablone vierer universeller Plot-Typen werden literaturhistorische kanonische Ausgestaltungen von Plots über Frauen, die Bewegungen von Individuation, Begegnung, Strategie und Integration nachvollziehen, nach ihren Gemeinsamkeiten und Varianten ausdifferenziert. Die implizit im Dialog mit dem Korpus entwickelten zwölf Plot-Typen mit ihren jeweils dazugehörigen Figurentypen dienen im Analyseteil als Folien zum Abgleich der zeitgenössischen Mainstream-Frauenfiguren und ihren Plots. Das konkrete analytische Instrumentarium und die dazugehörigen Kategorien und Begriffe werden in *I.4* ausformuliert: *I.4.1* entwickelt eine Skala, welche es erlaubt, die Agency von Figuren auf Handlungsebene innerhalb eines Plots zu messen. *I.4.2* erschließt das sozialpsychologische Werte-Modell von Shalom H. Schwartz für die Untersuchung von sich in der Aktion von Filmfiguren ausdrückenden Handlungsdispositionen. Dieses Modell ermöglicht es, Entwicklungen von Figuren innerhalb einer Filmhandlung schematisch und doch aussagekräftig im Sinne eines „Vorher/Nachher“ zu beschreiben. Im Anschluss daran etabliert *I.4.3* Kategorien, mit denen sich unterschiedliche Aspekte erzählerischer Agency frauenzentrierter Filme erfassen lassen. Als zentral dafür, ob eine Figur selbst aus ihrer eigenen Erfahrung heraus

erzählt oder ob vornehmlich von außen über sie erzählt wird, zeigen sich unterschiedliche audiovisuelle Erzählperspektiven, sowie Erzählinstanzen, die den Plot rahmen. Aspekten der Inszenierung von Körperlichkeit widmet sich **I.4.4** und schärft dabei Begriffe und Kategorien, die diesbezüglich relevant sind. In **I.4.5** werden, angelehnt an Perspektiven feministischer Filmwissenschaft, Analysekatoren entwickelt, die Kamerablicke- und Einstellungen auf weibliche Körper und aus diesen heraus beschreiben. Zentral sind hier einerseits objektifizierende Kameraeinstellungen, und voyeuristische Perspektiven, sowie andererseits die Filmfiguren ermächtigende subjektive Perspektiven, die zum Teil sogar aus der eigenen Körperwahrnehmung heraus erzählen. **I.5** führt die erschlossenen Kategorien und Begriffe zu einem multidimensionalen Instrumentarium zusammen, mit welchem frauenzentrierte Filme gewinnbringend untersucht werden können.

In **Teil II** wird das in Teil I entwickelte theoretische und methodische Modell auf das Korpus frauenzentrierter Filme angewandt und untersucht das Analysekorpus quantitativ. **II.1** beleuchtet zunächst das Ausgangskorpus: Filme aus den Jahren 2000–2014, die so erfolgreich in deutschen Kinos liefen, dass sie laut „Jahresfilmhitliste (international)“ der Filmförderungsanstalt (FFA) zu den 30 Filmen der jeweiligen Jahre zählen, die die höchsten Besucherzahlen verzeichneten. In **II.2** werden aus den 450 Filmen des Ausgangskorpus diejenigen identifiziert, die als ‚frauenzentriert‘ gelten können und somit der Analysekorpus generiert. Dieser Schritt liefert bereits relevante Daten zur Repräsentation von Frauenfiguren im Mainstreamkino, die in **II.3** um Kontexte der Produktion ergänzt werden: Es werden die Anteile der Filme erfasst, die von Frauen inszeniert, bzw. produziert wurden oder nach einem Drehbuch bzw. einer Buchvorlage einer Autorin entstanden. **Teil III** bildet das analytische Herzstück der Studie. Hier werden die 86 frauenzentrierten Filme, nach den vier Plot-Typen gegliedert, untersucht. **III.1** beleuchtet diejenigen Filme, in denen die zentralen Frauenfiguren in erster Linie eine Individuation, bzw. einen Identitätskonflikt durchlaufen. Bei den sich hier zeigenden Prinzessinnen- und Jungfrauen-Figuren, die entweder einen ‚göttlichen Auftrag‘ erhalten oder sich durch ihre ‚Reinheit‘ auszeichnen, spielt häufig auch die Frage nach körperlicher oder geistiger Stärke eine zentrale Rolle. **III.2** widmet sich Filmen mit zentralen weiblichen Figuren, deren Plots sich vor allem um deren Beziehungen drehen. Besonders zentral sind hier Machtgefälle zwischen einem Mann und einer Frau, wenn die Figuren Fräuleins, sind, die errettet werden, Engel, die einen Mann retten, oder autarke Frauen, die Männern überlegen sind. Um Handlungsstrategien zentraler weiblicher

Figuren geht es in den in **III.3** untersuchten Filmen: Hier wird relevant, ob die Figuren hier in ihrem in erster Linie aktiv und zielgerichtetem Handeln, tradierten Skripten ‚femininer‘ bzw. ‚maskuliner‘ Handlungsweisen folgen und ob sie dies öffentlichkeitswirksam tun oder ob sie ihre Ziele eher unbemerkt an Rändern der Gesellschaft umsetzen. Hier finde ich Hexen und Feen, Frauen, die sich für andere aufopfern und diese selbstlos unterstützen, sowie potente Puppen, die einen symbolischen Preis für Erfolg in einer ‚dominanten Sphäre‘ zahlen. Als Letztes werden in **III.4** Filme mit Frauenfiguren beleuchtet, die einen Konflikt oder eine schwierige Situation bewältigen. Zu den in dieser Kategorie auffälligen Figuren-Typen gehören Opferfiguren, Gefangene, Frauen, die geschehenes Leid oder Unglück passiv bewältigen oder hingegen aktiv auf einen Missstand reagieren. Hier zeigt sich der Aspekt, ob und inwiefern die Figuren Unterstützung, Hilfe, insbesondere auch von Männern erhalten als zentral, sowie, inwiefern sich Konsequenzen für das Handeln, bzw. Nicht-Handeln von Figuren zeigen. Im Resümee in **III.5** frage ich nach der Bedeutung des wiederholt auftretenden visuellen Motivs, welches innerdiegetisch als ‚stark‘ konzipierte Frauenfiguren in einzelnen Sequenzen als „tote Jungfrau“ zeigt und damit ein – etwa in der Ausgestaltung von Caravaggio – kulturell sehr tradiertes Bildmotiv weiblicher Ohnmacht reinszeniert. Abschließend folgt ein kurzer Ausblick, der die Ergebnisse in einem breiteren Kontext einordnet, Vorschläge für Anschlussforschung, sowie Übertragung in *Best-Practice*-Empfehlungen für Filmproduktionen formuliert und gesellschaftspolitische Implikationen benennt.

Teil I: Bausteine eines Modells frauenzentrierter Filme

– Theorie und Methode

Um aktuelle Mainstreamfilme über Frauen in den für die Fragestellung relevanten Aspekten zu untersuchen, braucht es ein facettenreiches theoretisches Modell. Dieses ließ sich nicht aus einer wissenschaftstheoretischen Theorie aus einem Guss gewinnen. Da dies in erster Linie eine analytische Studie ist, fiel die konzeptuelle Entscheidung, die Theorie zum Teil auch induktiv aus dem in Teil II untersuchten Korpus zu entwickeln. So werden in diesem Teil die Bausteine eines integrativen Analyseansatzes vorgestellt, die zusammen ein multidimensionales Modell bilden, mit dem sich frauenzentrierte Filme zunächst aus einem größeren Korpus isolieren und anschließend hinsichtlich ihrer Plots und ihren audiovisuellen Inszenierungen analysieren lassen.

1. Begriffliche Vorüberlegungen

Bevor ich den Fokus auf filmische Plots mit weiblichen Figuren richte, gilt es, einige im Kontext dieses Themenfeldes relevante Konzepte und Begriffe zu umreißen und zu definieren.

1.1 Patriarchat

Eine Klärung des Begriffs ‚Patriarchat‘ ist sinnvoll und notwendig, da eine der Grundannahmen dieser Studie darin besteht, dass sich westliche Kulturen derzeit im Übergang befinden: von einer viele Jahrtausende lang andauernden Epoche, in der vornehmlich Männer öffentliches Leben gestalteten, in eine, in der Frauen zunehmend Gestaltungsräume übernehmen.³⁰ Dieses Verständnis bereitet den Kontext dafür, ‚tradierte‘ weibliche Rollenbilder, die in einer Zeit entstanden, in der Männer sowohl öffentliches Leben als auch weitgehend Bild- und Schriftproduktion bestimmten, von neueren und progressiveren zu unterscheiden.

³⁰ Auch in asiatischen Ländern, sowie Staaten des Nahen Ostens ist dies zu beobachten, allerdings vielfach noch in sehr viel früheren Stadien. Zudem ist hier häufig eine Gleichheit der Geschlechter vor dem Gesetz noch nicht gegeben.

Unter ‚Patriarchat‘ sei hier eine ‚Gesellschaftsordnung, bei der der Mann eine bevorzugte Stellung in Staat und Familie innehat und bei der in Erbfolge und sozialer Stellung die männliche Linie ausschlaggebend ist‘³¹ verstanden: Zentral ist dabei, dass es sich um ein gesellschaftlich strukturiertes Machtverhältnis handelt, innerhalb dessen Männern aufgrund ihres Geschlechts Privilegien zukommen, die Frauen entbehren. Der Begriff wird hier hinsichtlich struktureller Gleichberechtigung vor dem Gesetz verstanden und impliziert keinen ausgeglichenen Ist-Zustand, etwa bezüglich Umsetzung von Berufschancen und Einkommen, wie es häufig mit dem Begriff der ‚Gleichstellung der Geschlechter‘ gefordert wird. Feministische Positionen fassen den Begriff des Patriarchat weitaus radikaler: Hier sind es Männer, die Frauen unterdrücken und somit mittels aktivem Handeln Macht gegenüber diesen ausüben. Diese Sicht teile ich nicht. Vielmehr verstehe ich eine patriarchale Struktur als eine Gesellschaftsstruktur, die jedoch ihrerseits in persönliche und berufliche Beziehungen fortwirkt und sich somit innerhalb der Leben von Männern wie Frauen fortsetzt. Wenn hier vom Patriarchat gesprochen wird, ist damit jedoch nicht primär von Männern ausgehendes machtvoll Agieren gemeint, dem Frauen als Opfer ausgeliefert sind.

Mit diesem Verständnis kann das Patriarchat offiziell und von rechtlicher Seite in Deutschland seit 1991 als beendet verstanden werden: Seither besteht Gleichbehandlung von Männern und Frauen vor dem Gesetz: Zwar können Eheleute bereits seit 1977 entweder den Namen des Mannes oder der Frau als gemeinsamen Ehenamen führen. Bis März 1991 galt jedoch, dass, sollte sich ein Ehepaar nicht für einen Nachnamen entscheiden, der Name des Mannes zum Ehenamen wurde. Erst seither behalten in einem solchen Fall beide Partner ihre jeweiligen Familiennamen. Eine zuvor bestehende Bevorzugung des Mannes wurde zugunsten der Gleichstellung der Geschlechter abgeschafft. Dies mag als Detail erscheinen, welches höchstwahrscheinlich im Moment des Inkrafttretens dieses Gesetzes kaum spürbar war für Männer und Frauen in Familien und Organisationen, die gerade nicht heirateten. Es ist jedoch dahingehend relevant, als dass damit deutlich wird, dass, erstens, in Deutschland bis 1991 eine Gesellschaftsordnung herrschte, welche Männern eine bevorzugte Stellung in Staat und

³¹ Duden, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Patriarchat> (abgerufen 28.2.2019)

Familie zukommen ließ, bei der in Erbfolge und sozialer Stellung die männliche Linie ausschlaggebend war, und dass, zweitens, dies seit 1991 nicht mehr der Fall ist.

Zentral für den Kontext dieser Studie ist der Hintergrund, dass unsere Kultur sich über einen langen Zeitraum in einer patriarchalen Struktur befand, die zudem die in dieser Zeit entstandenen Bilder und Geschichten prägte. Schematisch lässt sich die Struktur patriarchaler Kulturen wie folgt erfassen: In der Mitte stehen Männer, die miteinander die in der Öffentlichkeit relevanten Themen besprechen und verhandeln. Frauen sind jeweils einem Mann zugeordnet und bilden einen zweiten Kreis um die Männer herum. Dabei sind sie jedoch nicht untereinander verbunden. Im Wettstreit um Erfolg und Status des Mannes, um die eigene Schönheit und ein repräsentatives Zuhause werden sie zu Konkurrentinnen. Frauen, die keinen Mann haben, stehen ganz im Abseits. Männern kam zudem das Privileg zu, den Großteil als kanonisch geltender kultureller Artefakte zu produzieren, während Frauen eher im Häuslichen und mit Kinder-Fürsorge beschäftigt waren. Für die Auseinandersetzung mit Plots gilt es, im Bewusstsein zu halten, dass es vornehmlich Männer waren, die Geschichten verschriftlichten. Ein weiterer in diesem Kontext relevanter Aspekt sind Geschlechter-Dynamiken aus vor-patriarchalen Zeiten, die in biologischen Geschlechterunterschieden zwischen Männern und Frauen wurzeln und ebenfalls fortwirken: Zahlreiche Generationen gehen den aktuell lebenden voraus, in welchen Frauen, gerade in Zeiten kriegerischer Auseinandersetzungen, auf männlichen Schutz angewiesen waren, wenn es ums Überleben und die Sicherheit von Kindern ging. Die Evolutionspsychologin Elisabeth Debold argumentiert, dass Frauen somit früh in der Entwicklungsgeschichte lernten, den Wert ihrer für Männer attraktiven Körperlichkeit taktisch einzusetzen um im Gegenzug von physisch stärkeren Männern geschützt zu werden (Debold 1994). Diese Konstellationen und Machtdynamiken aus patriarchaler wie vor-patriarchaler Zeit sind nach wie vor spürbar. Wie diese sich in zeitgenössischen massenmedial verbreiteten Erzählungen über Frauen niederschlagen ist eine der Ausgangsfragen dieser Studie. Vielfach geschieht es unbewusst, wenn unter Frauen Verhaltensweisen zum Ausdruck kommen, die zwar einst überlebensnotwendig, heute jedoch – rational gesehen – keineswegs mehr notwendig sind: Seien es vergleichende Blicke, die Frauen einander zuwerfen, seien es Hemmungen, als Frau selbst ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu treten und eine eigene, vom Konsens der Masse abweichende Meinung zu vertreten, oder seien es Abwertung und üble Nachrede von Frauen seitens einer Frau die dies zu tun wagt. Auch der Tauschwert weiblicher Körperlichkeit hat nach

wie vor Konjunktur und macht heute einen zentralen Teil Weltwirtschaft aus – sei es in Pornografie, Prostitution oder als Werbeversprechen von Kosmetik- und Mode- und Lifestyle- Industrien. Produkte werden für Männern mit sexuell attraktiven Frauen als lockender Dekoration angepriesen, Produkte für Frauen werden ebenfalls mit gutaussehenden Frauen beworben, mit der Botschaft: „Wenn Du auch so aussehen möchtest, kaufe dieses Produkt“.

Die Tatsache, dass kulturelle Artefakte, wie auch frühe Filme vor allem von Männern wie aus männlicher Perspektive produziert wurden, prägt auch Sehgewohnheiten: Mit dem Konsum derartiger Bilder und Medien trainieren sich Mädchen und Frauen (analog Mulveys Identifikationsthese) früh an, einen „männlichen Blick“ auf sich selbst einzunehmen. In der gegenwärtigen Mainstreamkultur lernen weibliche Menschen, sich selbst – und vor allem den eigenen Körper – eher von außen als begehrenswertes Objekt bzw. im Abgleich mit aktuell populären äußeren Erscheinungsbildern von Frauenkörpern betrachten und wahrzunehmen. Lernfelder und Kulturräume, in denen Frauen sich zunächst von innen heraus erleben und kennenlernen, bilden nach wie vor Ausnahmen.

Als Prägungen aus jahrtausendealten vor-patriarchalen und patriarchalen Machtstrukturen und Rollenbildern sind alte Reaktions- und Verhaltensmuster tief in menschlichen Stammhirnen verankert, die einige Gesetzesänderungen, öffentliche Debatten oder Demonstrationen nicht über Nacht zu überschreiben vermögen. Seit Generationen bestehende und zum Teil subtile Mechanismen wirken fort, auch wenn die Funktion, die sie in der Evolutionsgeschichte erfüllt haben, häufig nicht mehr besteht. Um neue Strukturen nachhaltig zu etablieren, gilt es zunächst, sich der alten Dynamiken bewusst zu werden. Es ist Intention der vorliegenden Studie, hierzu einen Beitrag zu leisten.

1.2 ‚Feminin‘ und ‚maskulin‘, ‚weiblich‘ und ‚männlich‘

Zur Fortsetzung tradierter geschlechtlicher Zuordnungen tragen auch die in der deutschen Sprache unklaren Begriffe ‚maskulin‘ und ‚feminin‘ bei, die häufig Synonym mit ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ verwendet werden. Die weitere Erörterung dieses Themenspektrums fordert diesbezüglich begriffliche Eindeutigkeit und ich definiere diese Attribute hier als trennschärfer als im allgemeinen Sprachgebrauch üblich.

Dem Duden zufolge steht ‚weiblich‘ für „dem gebärenden Geschlecht angehörend“, „zur Frau als Geschlechtswesen gehörend“, jedoch auch „von der Art, wie

es (in einer Gesellschaft) für die Frau, das weibliche Geschlecht als typisch, charakteristisch gilt; feminin“.³² ‚Feminin‘ wird definiert als „für die Frau charakteristisch, weiblich“, „das Weibliche betonend“³³. Überschneiden sich diese beiden Definitionen wie deutlich wird, wenn diese aufeinander verweisen, verstehe ich diese beiden Begriffe als etwas sehr Unterschiedliches bezeichnend und werde sie hier entsprechend verwenden. ‚Weiblich‘ beschreibt hier die biologische Ebene beschreiben, also weibliches Geschlecht. ‚Feminin‘ hingegen sei verstanden als ‚dem Gender Frau zugeordnet‘, also sozial zugeschriebene Attribute oder Eigenschaften betreffend. ‚Weiblich‘ beschreibt Sex, ‚feminin‘ erfasst Gender: Deziert kulturelle Zuschreibungen.³⁴

‚Feminin‘ bezeichnet also Qualitäten und Verhaltensweisen, die Frauen, kulturell gewachsen, zum Teil aufgrund ihrer biologischen Disposition, zugeordnet werden. Und darin stecken bereits zwei Fehlerquellen: Erstens bezeichnet der Begriff keine Frauen biologisch inhärenten Identitätsmerkmale, sondern lediglich aus der Biologie abgeleitete Interpretationen. Zweitens wurden diese Interpretationen von Menschen in Zeiten patriarchaler Gesellschaften gemacht, in denen tradierte Vorstellungen von Geschlechterrollen vorherrschten, welche sich im Zuge der Verwendung dieses Begriffs im Sprachgebrauch verankerten. Anhand zweier Beispiele lässt sich dies nachvollziehen: Aus dem biologischen Faktum, dass Frauen Kinder gebären, wird häufig abgeleitet, dass Frauen emotional „reifer“ und geschulter seien als Männer. Und der körperlichen Gegebenheit, dass eine gesunde Frau im gebärfähigen Alter einmal im Monat menstruiert, folgt oft der Kurzschluss: „Frauen haben hormonelle Schwankungen und sind deshalb emotionaler als Männer“. In beiden Fällen handelt es sich um aus der Biologie abgeleitete Fehlinterpretationen: Nur weil Frauen sich in der Vergangenheit mehr mit der Fürsorge für Kinder beschäftigt haben als Männer, und einmal im Monat einen hormonellen Zyklus durchleben, der sich auf Körper und Geist auswirkt, haben sie vielleicht unterschiedlichere, jedoch weder „mehr“ Emotionen als Männer, noch ist davon auszugehen, dass Frauen per se besser mit Emotionen umgehen können als Männer. Diese

³² <http://www.duden.de/rechtschreibung/weiblich> (4.3.2019)

³³ <http://www.duden.de/rechtschreibung/feminin> (4.3.2019) Die Duden-Definition setzt sich wie folgt fort: „(oft abwertend) (als Mann) nicht die charakteristischen Eigenschaften eines Mannes habend, nicht männlich, zu weich, weibisch“. So scheint dem Begriff eine gewisse kulturelle Abwertung desjenigen, was „zu Frauen gehört“ inhärent zu sein.

³⁴ Zum Vergleich von Sex und Gender siehe Butler (1990)

beiden Schlussfolgerungen – zudem starke Allgemeinplätze –, treffen weder auf jede Frau zu, noch gibt es Anlass dazu, sie als Wesenskerne weiblicher Menschen anzunehmen. Die Genderforschung bezeichnet derartige Kausalketten, welche biologische Fakten mit tradierten Geschlechterbildern verknüpfen, um letztere zu zementieren, als „Biologismus“ (vgl. Cameron 2010).

Wie weit die Auswirkungen dieser Allgemeinplätze für Kultur und Sprachgebrauch reichen, wird deutlich, wenn angebliche „naturegegebene“ und kontrastierende Identitätsmerkmale von Frauen und Männern betrachten. Aus der biologischen Tatsache, dass Männer mehr Muskelmasse haben als Frauen, folgt die Aussage „Männer sind stärker als Frauen“, die im Allgemeinen zutrifft, wenn es um physische Stärke geht. Daraus eine Dichotomie von „Männer sind stark und Frauen sind schwach“ abzuleiten, ist jedoch eine Interpretation, die auf der Vorstellung beruht, dass Frauen und Männer grundsätzlich gegensätzlich zueinander sind. Letztere Gegenüberstellung ist zudem irreführend und falsch, wenn die Bedeutung von „Stärke“ ausgeweitet wird auf Emotionen und Charakter. Einem Geschlecht davon per se mehr zuzuschreiben ist Interpretation und kreiert weitere Allgemeinplätze, etwa: Frauen seien nicht charakterstark, nicht in der Lage, ihre Gefühle zu kontrollieren und somit weniger fähig zu verschiedenen fordernden gesellschaftlichen Positionen. Ähnlich verhält es sich mit dem Gegensatzpaar „Weil Frauen emotional sind, sind Männer rational“, aus welchem zahlreiche kulturelle Stereotypen entstanden: Frauen seien nicht zu rationalem Denken und Handeln in der Lage und daher weniger fähig als Männer, anspruchsvolle intellektuelle und innovative Arbeit zu leisten, und – wieder – weniger für verantwortungsvolle Positionen geeignet. Männer hingegen seien nicht zu Empathie fähig, hätten keinen Zugang zu Gefühlen und Intuition. Woraus wiederum geschlussfolgert wird, dass Männer weniger in Verantwortung zu ziehen für ungeschicktes oder unangemessenes zwischenmenschliches Verhalten, sowie der Schluss, dass sie weniger befähigt als Frauen befähigt seien, für Kinder zu sorgen. Bezüglich beider Geschlechter bestehen stark wirksame kulturelle Stereotype fort, die nicht nur in Massenmedien und Witzen, sondern auch in politischen Debatten, Unternehmen und Familien täglich präsent sind – zum Schaden von Frauen wie Männern.

Es wird deutlich, dass die Begriffe ‚feminin‘ und ‚maskulin‘ geschlechtlich zugeordnete Eigenschaften beschreiben, die auf kulturellen Prägungen beruhen, welche sich wiederum im Laufe der Geschichte verändern. Daher sind diese Begriffe für die

Untersuchung von filmischen Frauenfiguren und Plots von Mainstreamfilmen wenig geeignet, geht es doch in dieser Studie gerade darum, das zu beschreiben, was sich im Wandel befindet und sich an Zuschreibungen verändert. Somit werden hier stattdessen die Begriffe ‚tradiert maskulin‘ und ‚tradiert feminin‘, verwandt, um deutlich zu machen, dass es sich bei den jeweils beschriebenen Attributen nicht um etwas handelt, das Frauen oder Männern naturgegeben inhärent ist, sondern dass sich auf etwas bezogen wird, was kulturell als Männern oder Frauen als Merkmal oder Charakteristika zugeordnet wurde.

Neben den bereits genannten geschlechtlichen Zuschreibungen bedeutet ‚tradiert maskulin‘ demnach neben ‚stark‘, ‚rational‘ und ‚gefühllos‘ auch ‚zielorientiert‘, ‚klar‘, ‚aktiv‘, ‚verantwortungsvoll‘ und ‚kompetent‘. Und ‚tradiert feminin‘ bedeutet über ‚schwach‘, ‚emotional‘, ‚irrational‘ hinaus auch ‚wankelmütig‘, ‚sozial‘, ‚mitfühlend‘, ‚liebepoll‘, ‚passiv‘, ‚geschwätzig‘. Wenn im Folgenden von ‚tradiert feminin‘ und ‚tradiert maskulin‘ die Rede ist, sind damit Eigenschaften gemeint, die in der Vergangenheit als ‚typisch weiblich‘ oder ‚typisch männlich‘ galten, die heute jedoch keinem bestimmten Geschlecht mehr zugeordnet werden können.

Wie Ansätze aus Genderforschung und feministischer Philosophie gezeigt haben, basieren viele dieser Zuschreibungen auf dichotomen Grundannahmen, die dem Mann Kultur, Geist und Überlegenheit zuschreiben, wohingegen der Frau Natur, Emotion und Unterlegenheit zugeordnet werden. Diese Herleitungen männlicher und weiblicher „Wesensarten“ finden sich durchgehend bei kulturprägenden westlichen – männlichen – Denkern, von Aristoteles über Descartes bis Humboldt und Max Weber (von Braun 2007). Diese dichotomen patriarchalen Rollenbilder wirken nach wie vor fort – zum Teil weniger offensichtlich als noch vor hundert oder zweihundert Jahren, jedoch in vergleichbaren Dynamiken. So zeigen sich über Jahrtausende verinnerlichte und gelebte Rollen in Form von ‚verinnerlichten Patriarchen‘ in Frauen wie in Männern: Überzeugungen oder Glaubenssätze, die dazu führen, dass Frauen und Männer sich nach alten Rollenmustern verhalten oder andere danach bewerten. Das Spektrum, wie sich dies ausdrücken kann ist breit und diese Dynamiken können sich offensichtlich oder subtil zeigen: Alte Rollenbilder sind am Werk, wenn Frauen andere Frauen als potentielle Konkurrentinnen sehen, den eigenen Körper im Spiegel mit kritischen Blicken nach gängigen Schönheitsnormen bewerten, körperliche Signale missachten, oder ihre Körperlichkeit und Sexualität manipulativ einsetzen, um von Männern etwas zu bekommen. Sie zeigen sich, wenn Mütter verurteilt werden, die keinem tradierten

Mutterbild entsprechen, – oder umgekehrt, wenn Frauen der unbequemen Frage nach dem Potential des eigenen Lebenswegs zunächst ausweichen, indem sie Kinder bekommen. Sie wirken, wenn Männer in Meetings mehr Redezeit beanspruchen als die in geringerer Anzahl vertretenen anwesenden Frauen, die vielleicht sogar den Kaffee gemacht haben und das Protokoll schreiben. Und, wenn Männer in Bezug auf weibliche Körper so reden oder sich so verhalten, als stünden diese zu ihrer freien Verfügung. Wenn Männer allein über Belange von Familie oder Partnerschaft entscheiden, oder professionelle Entscheidungen unter sich ausmachen, ohne Frauen miteinzubeziehen, die diese ebenfalls betreffen. Und sie wirken, wenn Frauen solches Verhalten billigen und geschehen lassen. Wenn in Teil II von ‚tradiert femininen‘ oder ‚tradiert maskulinen‘ Eigenschaften gesprochen wird, sind diese Dynamiken und Charakteristika gemeint.

2. Mainstreamfilm-Plots mit weiblichen Figuren

Um die Bedeutung zeitgenössischer Mainstream-Filmplots mit Frauen aus anthropologischer Sicht zu kontextualisieren, beginne ich mit einem kurzen medienhistorischen Abriss. Darin wird deutlich, inwiefern die Darstellung von Frauen innerhalb einer Kultur als Indikator für die Reife dieser Kultur dienen kann. Es folgt ein kurzer Exkurs in die bisherige Theoriebildung hinsichtlich weiblicher Figuren, welche erkennbar macht, wie sehr sich die Theorie bisher an ihrem – aus Sicht vornehmliche männlicher Theoretiker und innerhalb ihres in patriarchalem Kontext auftretenden Gegenstand orientiert hat, anstatt einen breiteren Blick zu einzunehmen. Anschließend kläre ich, in der Absicht, klare Kriterien für die Abgrenzung des Analysekorpus zu etablieren, wann eine Filmfigur hier als weiblich gelten soll, wieso sich das Korpus nicht auf Filme mit Protagonistinnen hin, sondern vielmehr nach Filmen mit Frauen im Zentrum untersucht wird, sowie, welche Bedingungen ein Film erfüllen muss, damit er ‚frauenzentriert‘ gelten kann.

Seit Urzeiten nutzen Menschen Erzählungen, um Sinn zu vermitteln: Die ältesten Zeugnisse menschlichen Geschichtenerzählens finden sich in Bildern als Höhlenmalereien, sowie – weit später – auf künstlerischen Artefakten wie Tonkrügen etc.

Mit jeder medialen Revolution wachsen die Ausdrucksmöglichkeiten: Sprache erlaubt mündliche Überlieferung, die über Jahrhunderte als zentrales Medium des kulturellen Gedächtnisses in vielen Kulturen fungiert (vgl. Assmann 1999). Insbesondere

mündlich überlieferte Volksmärchen sind über viele Jahrhunderte zentrales Medium der Vermittlung für Werte, Moral und Vorbild für eigene Lebensführung. Die Entstehung von Schrift eröffnet Kulturen neue Komplexität gegenüber Bildern und erlaubt zudem Bild-Wort-Kombinationen. Dabei spaltet Schrift auch zum ersten Mal die Kultur in jene Privilegierten, die sie erlernen – in erster Linie Männer – und jene, die sie nicht beherrschen. Der Druck ermöglicht weite Verbreitung – zunächst von religiösen Schriften, später von Zeitungen, Leseheften, Manifesten und Romanen. Hier entsteht erneut ein Machtmonopol: Drucken erfordert größere Ressourcen als Schreiben und so steht dieses Medium weniger Menschen zur Verfügung. Mit Erfindung der Fotografie wird die Malerei in Sachen realistischer Darstellung übertroffen. Und Tonaufnahmen ermöglichen die Kombination von Sprache mit sinnlicher Qualität. Film und Video schließlich kombinieren diese Ausdrucksformen und bringen fotografische Bilder in Bewegung. Aus den erzählerischen und erzählenden Medien einer Kultur lassen sich zahlreiche Schlüsse über deren Weltbild und Bewusstseins-Ebenen ziehen: Glaubt eine Kultur an allmächtige Götter oder sieht sie sich als Teil der Verantwortlichkeit des Weltgeschehens? Wie ist Macht verteilt und wie steht es um die Beziehungen zwischen den Geschlechtern? Der Autor Leonard Shlain weist darauf hin, dass insbesondere die Arten und Weisen, wie eine Kultur Frauen in ihren jeweiligen Medien darstellt, viel über die Weltanschauung dieser Kultur aussagt: Die Entstehung und Verbreitung der Schrift, so seine These im Werk *The Alphabet Versus the Goddess* (1999), trete zeitgleich mit Beginn der monotheistischen Religionen und damit der zunehmenden Vorherrschaft patriarchaler Gesellschaftsstrukturen auf. Das Göttlich-Feminine, noch zentral in den Weltanschauungen prähistorischer und eher matriarchaler organisierten Gemeinschaften, würde zunehmend verdrängt. Die Historikerin Amanda Foreman geht in der von ihr produzierten Dokumentations-Serie *THE ASCENT OF WOMAN* (2015) noch weiter, indem sie die Auffassung formuliert, dass Kulturen, die Frauen wertschätzten und ihnen einen zentralen Platz im öffentlichen Geschehen einräumen, weitaus friedlicher lebten als jene, in denen Frauen weniger am gesellschaftlichen Leben, sowie an politischen Entscheidungen beteiligt waren. Die Unterdrückung weiblicher Kraft, so Foreman, führe zu Kriegen und gesellschaftlichem Ungleichgewicht.

Die Märchenforschung (z.B. Bettelheim 1976) stellt heraus, dass mündlich überlieferte Märchen und Geschichten den Zweck erfüllten, Menschen – nicht nur Kindern – zu lehren, wie man Veränderungen bewältigt und Transformationsprozesse

durchläuft. Davon ausgehend, dass die Erzählungen des 21. Jahrhunderts zum Großteil in audiovisuellen Medien stattfinden, legt diese Studie ihren Fokus auf breit rezipierte Mainstreamfilme, welche sie insofern als „moderne Märchen“ versteht, als ihnen ebenfalls eine Funktion von symbolisch vermitteltem Sinnerwerb zukommt. Mainstreamfilme sind ähnlich allegorisch und symbolisch lesbar wie Märchen oder alte Mythen: Häufig haben hier Figuren besondere Fähigkeiten und/oder es geschieht etwas „Magisches“, das zuvor unmöglich schien. Zudem ähneln sich diese Erzählformen insofern, als sie sie vielfach psychische Erlebnisebenen allegorisch abbilden und deren Bewältigung emotional für die Rezipierenden erfahrbar machen.

Ausgang für den folgenden Entwurf einer Theorie der Frauenfigur ist ein kognitivistisches Figurenverständnis. Nach diesem sind Figuren zuallererst nur Konglomerate aus audiovisuellen Zeichen, welche in individuellen Rezeptionsprozessen in den Köpfen der Zuschauenden unterschiedlich zusammengesetzt werden. Der Entwicklungspsychologe Robert Kegan beschreibt den Prozess, in dem Menschen Bilder rezipieren und ihren Inhalten Bedeutung zuschreiben:

Das Bild befindet sich aber eigentlich nicht auf dem Papier – auf dem Papier befindet sich nur eine Anordnung von hellen und dunklen Formen, von Linien und leeren Räumen; das Bild entsteht in dem metaphysischen ‚Raum zwischen‘ dem Papier und einem bedeutungsbildenden Organismus – Ihnen – nämlich (Kegan 1994, 31).

Analog dazu befinden sich Filmfiguren nicht auf Kinoleinwänden bzw. Bildschirmen oder Lautsprechern bzw. Kopfhörern. Dort werden nur Pixel in unterschiedlichen Farben und Helligkeitsstufen, die sich ständig verändern, sowie unterschiedliche akustische Signale in verschiedenen Lautstärken und Frequenzen vermittelt. Nach Eder entstehen Filmfiguren als „Figurenmodelle“ aus dem Zusammenspiel dieser visuellen und auditiven Zeichen sukzessive im Verlauf des Films im Bewusstsein der jeweiligen Zuschauenden (Eder 2008, 168ff). Dabei vollzieht sich dieser Prozess vor dem Hintergrund der „mental Dispositionen“ der Rezipienten:

Unser Bewusstsein ist also nicht mit einer leeren Leinwand vergleichbar, auf die der Film sein Bild der Figur projiziert, sondern eher mit den Händen eines Bildhauers, der die Figur aus einem Material formt. Die mental Dispositionen lenken die Aufmerksamkeit, beeinflussen die Auswahl, Gewichtung und Speicherung von Informationen und ermöglichen es, Informationslücken zu schließen und über explizit Vermitteltes hinauszugehen. (Eder 2008, 186)

Per Persson weist zudem auf die unterschiedlichen Voraussetzungen unterschiedlicher Menschen hin, die Figuren aufgrund ihrer Vorerfahrungen und ihren medialen Vorkennnissen unterschiedlich deuten (Persson 2003, 8–13). So hängen Prozesse,

innerhalb derer Zuschauende Frauenfiguren rezipieren, eng zusammen mit individuellen Erfahrungen mit anderen weiblichen Personen, erworbenem Wissen oder Überzeugungen über Frauen, sowie den – zum Teil unbewussten – kulturellen Prägungen bezüglich Geschlechterrollen. In einer Zeit, in der sich Geschlechterrollen wandeln, ist daher davon auszugehen, dass neue, progressive Darstellungsweisen auch bei Zuschauenden auf Widerstand stoßen.

Eder definiert eine Figur als „ein wiedererkennbares fiktives Wesen“, das eine „Fähigkeit zu mentaler Intentionalität“ habe (Eder 2008, 64). Unter „mentaler Intentionalität“ wird hier entsprechend des Intentionalitäts-Begriffs der Philosophie des Geistes des Sprachphilosophen John Searle die Fähigkeit verstanden, sich auf Objekte bzw. Umstände in der Außenwelt zu beziehen, bzw. diese „mental zu repräsentieren“. Dass Filmfiguren „intentional“ sind, beschreibt hier also nicht ihre Absichten, konkreten Motive oder Ziele, sondern lediglich ein „Gerichtetsein“ (Searle 2004), einen Bezug auf die Umwelt, indem sie dieser bestimmten Bedeutungen zukommen lassen, sich entsprechend verhalten und reagieren. Für Filmfiguren bedeutet Intentionalität nach Eder, dass diese ein „zumindest rudimentäres Innenleben“ besitzen, sowie die „Fähigkeit, sich mit ihrem Bewusstsein auf Gegenstände zu beziehen, z. B. etwas wahrzunehmen, zu fühlen oder zu wollen“ (Eder 2008, 113f.). Dabei kommen Figuren unterschiedliche Funktionen zu, welche unterschiedliche Ebenen betreffen.

Das Modell der „Uhr der Figur“ Jens Eders unterscheidet vier Perspektiven der Figurenanalyse: Erstens können Figuren als „fiktive Wesen“ untersucht werden, als die sie den Zuschauenden innerhalb des Filmtexts erscheinen, dann geht es um ihre Eigenschaften als menschenähnliche Wesen (Körperlichkeit, Psyche, Sozialität und Verhalten). Die zweite Blickrichtung auf Figuren als „Artefakte“ fokussiert auf die Produktionsseite und damit insbesondere audiovisuelle oder inhaltlich-thematische Gestaltungsweisen. Drittens lassen sie sich als „Symbole“ untersuchen, als Zeichen also, die für etwas Übergeordnetes stehen und viertens als Symptome, als die sie Rückschlüsse auf gesellschaftliche Gegebenheiten zulassen, innerhalb derer sie entstanden. Was diese vier Ebenen spezifisch für Frauenfiguren bedeuten, wird in I, 2.1 geklärt.

Diese Studie nimmt Mainstreamfilme in den Blick, die beim Kinopublikum erfolgreich waren, da davon ausgegangen werden kann, dass diese, anders als Arthouse- oder weniger populäre Filme, Ideen und Überzeugungen vermitteln, welche von der breiten Masse zum Großteil als normal oder gewöhnlich angesehen, verstanden und

akzeptiert werden. Mit ihrem Fokus auf wirtschaftlichen Erfolg werden Mainstreamfilme in der Regel so produziert, dass sie Anklang beim größten Teil der Bevölkerung finden, also in Bezug auf Ästhetik und vermittelte Wertvorstellungen keinen oder keinen allzu großen Anstoß erregen. Nach Jens Eder können Filmfiguren als Symbole und Symptome wie feine Barometer Aufschluss geben darüber, wie eine Gesellschaft bestimmte Aspekte – in diesem Fall Frauen – sieht, sowie über die historischen, politischen und soziokulturellen Kontexte, in denen sie entstanden. Insbesondere die Figuren großer Blockbuster seien, so Eder, „eine Zeit lang omnipräsent und können zu mythischen Gestalten werden [...]“ (Eder 2008, 13). Entsprechend erwarte ich hier von der Analyse von Frauenfiguren in populären Filmen, dass sie Schlüsse darüber zulässt, wie aktuelle westliche Kultur von Frauen denkt und wie sie deren Stellung im gesamtgesellschaftlichen Kontext bewertet. Dabei sind filmische Plots mit weiblichen Figuren im Mainstreamkino in der bisherigen Filmgeschichte keineswegs die Norm: Häufig treten Frauen als unterstützende oder dekorative Nebenfiguren auf (Bond Girls in JAMES BOND-Filmen, Prinzessin Leia in den STAR WARS-Filmen). Manchmal erzählen Frauenfiguren Plots, die jedoch von einem Mann handeln (BENJAMIN BUTTON). Oder ein Filmtitel legt nahe, dass ein Plot von Frauen handelt, bei genauerer Betrachtung ist jedoch ein Mann die zentrale Figur (8 FRAUEN, FRAU ELLA).

Auch figurentheoretische Ansätze haben bis dato kaum weibliche Figuren in den Mittelpunkt gestellt. Vielmehr hat sich die bisherige Theoriebildung vornehmlich an ihrem Gegenstand orientiert und so auch zunächst nur Frauenfiguren beschrieben, die bereits innerhalb patriarchal geprägter Kontexte auftraten. Auch dies mag dazu beigetragen haben, dass vergleichsweise wenig Filme Frauen in ihr Zentrum stellen oder aus deren Perspektive erzählen. Im Folgenden werden die Äußerungen Aristoteles‘ und Gotthold Ephraim Lessings – zweier Vertreter klassischer Figurentheorie unterschiedlicher und weit auseinanderliegender Epochen – kurz umrissen, da deren Schriften wenigen gehören, die überhaupt Aussagen zu Frauenfiguren treffen. Ansonsten erwähnen Figurentheorien in der Regel das Phänomen Frauenfigur kaum und gehen von männlichen Figuren als Norm aus.

Frühe präskriptive, normative Poetiken³⁵ befassen sich mit Frauenfiguren lediglich, wenn es darum geht, sie gegenüber männlichen als nachgeordnet zu markieren oder sie mit Wesensarten auszugestalten, die ihnen die jeweilige Kultur beimisst. So erwähnt Aristoteles in seiner *Poetik* zwar dramatische Frauenfiguren als Beispiele, spricht jedoch in der Regel von „Männern“ als Vorbilder für Figuren und formuliert seine Vorgaben für Tragödien dezidiert für einen „Helden“ (Kapitel 6–22). In seinen Merkmalen der Figurengestaltung formuliert er dabei Einschränkungen für Frauenfiguren; so könnten diese sich zwar mit „Tüchtigkeit“,³⁶ allgemeiner Charakterstärke, zeigen, „allerdings ist ja wohl die Frau im Allgemeinen unterlegen, und der Sklave vollauf untüchtig“ (Aristoteles 2008, Abschnitt 15). Gerade in der weiter hierarchisierenden Erwähnung von Sklaven spiegelt sich die attische Gesellschaftsordnung: So könnten Frauen zwar „tapfer von Charakter sein“, es sei jedoch „nicht angemessen, dass sie in derselben Weise tapfer oder energisch ist wie ein Mann“ (ebd.). So beginnt hier, in der ersten überlieferten figurentheoretischen Schrift bereits die Auffassung, dass weibliche Figuren Variationen gewöhnlichen männlicher Figur seien, welche zudem mit weniger Charakterstärke, Mut und Durchsetzungskraft als Männer darzustellen seien³⁷.

Rund 2000 Jahre später spricht sich Gotthold Ephraim Lessing insbesondere gegen die Darstellung einer Frauenfigur aus, welche – ohne die ‚tradiert femininen‘ Attribute Mitgeföhls und Nächstenliebe – „aus kaltem Stolze, aus überlegtem Ehrgeize Freveltaten verübet“. Er begründet dies damit, dass ein solches Verhalten für Frauen „unnatürlich“ sei:

Wir staunen sie an, wie wir ein Monstrum anstaunen; und wenn wir unsere Neugierde gesättigt haben, so danken wir dem Himmel, daß sich die Natur nur alle tausend Jahre einmal so verirret, und ärgern uns über den Dichter, der uns dergleichen Mißgeschöpfe für Menschen verkaufen will. (Lessing 2014, 108)

³⁵ Zu präskriptiven und deskriptiven Poetiken, wobei unter ersteren jede gemeint sind, die danach fragen, wie Figuren konzipiert und dargestellt werden sollen - zumeist, damit sie bestimmte Wirkungen erzielen – und unter letzteren ab ca. 1900 aufkommende Ansätze gefasst werden, die darauf abzielen, Figuren zu analysieren und zu beschreiben, anstatt vorzuschreiben, wie Figuren zu sein hätten siehe Eder 2008, 62ff.

³⁶ Unter „arete“, der „Tüchtigkeit“ ist bei Aristoteles Tugend im Sinne von Tapferkeit, Besonnenheit, Freigiebigkeit, Gerechtigkeit, Großzügigkeit, Hochgesinntheit und Wahrhaftigkeit gemeint (Vgl. Peter Stemmer: *Tugend. I. Antike*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 10, Basel 1998, 1532–1548;1538).

³⁷ Unbenommen ist dabei, dass zentrale Frauenfiguren bei Aischylos, Euripides und Sophokles durchaus vorkommen, so die Figuren Klytämnestra, Antigone, Elektra, Niobe, Pandora, Phädra, Medea, Andromache, Antigone, Danae, Elektra, Helena.

Stattdessen solle das weibliche Geschlecht auf der Bühne „Zärtlichkeit, nicht Furcht erwecken; nur seine Reize sollen es mächtig machen; nur durch Liebkosungen soll es herrschen und soll nicht mehr beherrschen wollen, als es genießen kann.“ (ebd. 107) Hier zeigen sich deutliche kultur- und zeitspezifische Auffassungen davon, was zur ‚tradiert femininen‘ ‚Natur‘ einer Frau gehöre und was nicht.

Mit diesen beiden Beispielen wird die beschränkte Perspektive der klassischen Figurentheorie auf Frauenfigur, sowie die Notwendigkeit einer breiteren Sichtweise deutlich. Zudem lässt sich erahnen, dass diese Theorien auch maßgeblich zur Ausgestaltung dramatischer Frauenfiguren beitrugen: Damit, dass gefordert wird, Frauen als ‚tradiert feminin‘ darzustellen, wird bereits im vorweggenommen, dass sie als Figuren weniger Handlungsspielräume und innerdiegetische Macht oder ‚Agency‘ (vgl. dazu I.4.1) haben als männliche Figuren. Weit bevor es weibliche Filmfiguren gab, existierten also bereits – normativ formulierte – Auffassungen über das geringere Spektrum an Eigenschaften und Handlungsfähigkeit, mit welchen weibliche Figuren dargestellt werden sollten. Zudem existierten entsprechend gestaltete dramatische Figuren, welche ihrerseits die bestehenden theoretischen Rahmen nicht herausforderten. Neuere deskriptive figurentheoretische Ansätze, die an die älteren Poetiken anknüpfen, folgen den älteren häufig darin, dass sie von männlichen Figuren als Standard ausgehen und formulieren keine expliziten Modifikationen und Schärfungen, die das Phänomen ‚weibliche Figur‘ aufgrund kultureller – sowie, wenn es um Filmfiguren geht, filmhistorischer Dispositionen – erfordert (vgl. Eder 2008). So gibt es bis dato keine umfassende Theorie der weiblichen Filmfigur. Der Umstand, dass Frauen seltener als Männer zentral inszeniert wurden, mag zudem relevant dafür sein, dass diese theoretische Lücke bisher wenig aufgefallen ist. Um diese zu schließen, formuliert dieses Kapitel in einem ersten Schritt figurentheoretische Grundlagen zu weiblichen Filmfiguren und nähert sich in einem zweiten Schritt frauenzentrierten Filmen an. Dabei wird sich zeigen, dass übergeordnetes Zuschreiben und Absprechen bestimmter Wesenszüge und Potentiale, wie sie in den Theorien Aristoteles’ und Lessings anklingen, zum Ersten gehört, was eine Theorie der weiblichen Filmfigur hinter sich lassen muss.

2.1 Weibliche Filmfiguren

Die Frage danach, was eine weibliche Filmfigur ist, erscheint zunächst redundant. Mit der in I.1.2 formulierten Abgrenzungen der Begriffe ‚feminin‘, und ‚weiblich‘ ist jedoch die Unterscheidung zentral, dass eine Figur mit ‚tradiert femininen‘ Merkmalen, die zum Beispiel ein Kleid trägt, nicht zwangsläufig bereits eine weibliche Figur ist. Im Folgenden werde ich die vier Perspektiven der „Uhr der Figur“ in Bezug auf Frauenfiguren spezifizieren und im Zuge dessen definieren, wann eine Figur hier als weiblich gelten soll. So ist für die Perspektive, die Figuren als fiktive Wesen sieht, ‚Frauenähnlichkeit‘ relevant. Diese Perspektive, die schließlich ausschlaggebend ist für die Definition von Frauenfiguren betrachte ich hier als letzte. Zunächst blicke ich auf Frauenfiguren als Symbole und Symptome: Hier geht es darum, weibliche Figuren in ihren übergeordneten Bedeutungen als kultur- und zeitspezifische Phänomene zu lesen. Für die Ebene von Figuren als Artefakte hingegen geht es um audiovisuelle Markierungen, welche die ‚Femininität‘ einer Figur herausstellen.

Frauenfiguren als Symbole: Verkörperungen von anderem

Betrachtet man Frauenfiguren als Symbole, fragt man danach, inwieweit diese für Inhalte – Ideen, Konzepte, politische Standpunkte – stehen, die über die reine Filmhandlung hinausweisen. In der Literatur fungiert „Frau/Jungfrau“, erzählerisch vermittelt, vor allem Symbol für die mannigfaltigen und zum Teil höchst widersprüchlichen Kontexte

der Sinnlichkeit, Sexualität und Sünde, der Keuschheit, Liebe und Erlösung, der Reinheit, der Schönheit und der Kunst, der Seele und der Humanität sowie gesellschaftl. Mentalitäten oder sozialer Probleme der Moderne“ (Butzer/Jacob 2012, 113ff.)

Bezüglich bildlicher Darstellungen verzeichnet die Ikonologie ebenfalls ein großes symbolisches Potential bei der Darstellung von. So gebe es in Bezug auf Ikonographie kaum ‚die Frau‘ als Motiv, vielmehr sei ‚Frau‘ ein in vielfältigen Kontexten auftauchendes bildliches Sujet, dessen Bedeutung erst durch dessen jeweilige Einbettungen und Verknüpfungen bestimmt werde. Dabei stellt Anja Zimmermann eine „enorme Flexibilität und Vielfalt der Bilder des Weiblichen“ fest, die sich in der westlichen Kultur insbesondere als Bildmetaphern für etwas anderes durchsetzen: „Als Projektionsfläche, Symptom und Ort mythischer Erzählungen ist ‚Frau‘ ein visuelles Zeichen, das in unterschiedlichen Zusammenhängen auftaucht“ (Zimmermann 2011, 367). So werden über die Darstellung weiblicher Figuren häufig weltanschauliche und

politische Positionen ausgedrückt und Frauenkörper fungieren als Bildmetaphern und Allegorien für allgemeine Begriffe wie ‚Natur‘ oder ‚Leben‘, sowie auch für politische Utopien, Ideen, Standpunkte in Debatten, Ideale oder Staaten – letztere werden weitaus häufiger durch Frauen- denn von Männerfiguren repräsentiert (ebd., 368f.).

Oft stehen Frauenfiguren auch als symbolische Verkörperungen für „das Gute“ oder „das Böse“, bzw. drücken sich als Figurentypen aus, etwa als „rettender Engel“, „das Göttlich Weibliche“, „gute Fee“ oder „böse Hexe“. Dabei fällt auf, dass diese weiblichen Personifikationen eher von männlicher Seite wahrgenommene Inhalte vermitteln und höchstwahrscheinlich Nebenfiguren sind, die für eine zentrale Figur von Bedeutung sind. Als Symbolträger erscheinen Frauenfiguren in der Mainstream-Kultur bis dato besonders dann, wenn sie von einer patriarchal geprägten Kultur kodierte Gehalte vermitteln.

Frauenfiguren als Symptome und Syndrome: Das Weibliche in der Kultur

Während, wenn man eine Figur als Symbol untersucht, es um ihnen übergeordnete indirekte Bedeutungsgehalte geht, konzentriert sich die Betrachtung einer Figur als Symptom darauf, ein „mentales Modell ihrer kommunikativen Kontexte“ (Eder 2008, 554) zu schaffen. Mit dem Fokus auf der Symptomebene fragt man nach individuellen und soziokulturellen Ursachen und Wirkungen, welche zum einen auf die Entstehung der Figur eingewirkt haben, sowie zum anderen in ihrer Rezeption zum Tragen kommen können.

Für eine breite Korpusanalyse von Frauenfiguren sind diesbezüglich zwei Faktoren von besonderem Interesse. Erstens, unter welchen Bedingungen wurde die Figur produziert? Inwieweit waren Frauen daran beteiligt, eine weibliche Frau zu inszenieren? Hierauf gehe ich in II,3 ein. Zweitens – und dieser Aspekt kommt im Analyseteil zum Tragen – steht auf Symptomebene die Frage nach dem Fortbestehen bzw. dem Auftreten bestimmter Muster und Dynamiken, die sich bezüglich Geschlechterrollen zeigen. Wenn weibliche Figuren sich wiederholt in ähnlichen als Kausalzusammenhänge präsentierten Dynamiken zeigen, so lässt dies Schlüsse über Weiblichkeitsdiskurse zu, die in dem kulturellen Kontext operieren, der diese Erzählungen hervorbringt.

Schlägt Eder vor, „charakteristische Gruppen von Figuren als *Syndrom*, also Symptombündel“ (Eder 2008, 542) zusammenzufassen, verfolge ich dies, indem ich die Figuren im Analyseteil nach Plot-Typen clustere und untersuche – mit dem Anliegen,

hier breitere unterliegende Dynamiken und sich wiederholende und variierende Plot- und Figurenmuster sichtbar zu machen.

Frauenfiguren als Artefakte: Codierungen und Marker für „Femininität“

Die Perspektive auf weibliche Figuren als Artefakte ist nicht wichtig für die Abgrenzung davon, ob eine Figur als weiblich gelten soll oder nicht. Sie ist jedoch aufschlussreich, wenn es darum geht, wie die Weiblichkeit von Figuren filmisch betont wird und tradierte und kulturell gewachsene Inszenierungs-Konventionen zu beschreiben, mit denen Frauen stereotyp in Szene gesetzt werden. Hier geht es also um audiovisuelle Strategien der Inszenierung von ‚Femininität‘, also gesellschaftlich kodierten Zuschreibungen von Weiblichkeit. Bei Frauendarstellungen im Mainstreamfilm ist davon auszugehen, dass diese sich auf Artefaktebene häufig Zeichen und Normen einer explizit zur Schau gestellten Weiblichkeit zu bedienen.

Zu produktionsbedingten Mitteln, welche Stereotypen von Weiblichkeit reinszenieren und gerade im Mainstreamfilm eine breite und selten hinterfragte Anwendung finden, zählen

- *Dramaturgische Figurenkonzeption*: Folgen von ‚tradiert femininen‘ kulturellen und filmischen Erzähl- und Genrekonventionen, etwa Konzeption der weiblichen Figur als Love Interest eines männlichen Helden, als ‚Femme Fatale‘ oder Hauptfigur in einer Romantic Comedy oder einem Melodrama.
- *Besetzung*: Casting einer jungen Schauspielerin, welche zeitgenössischen Schönheitsidealen und Vorstellungen von Weiblichkeit entspricht – mit eher langen Haaren, makelloser Haut, einem den Schönheitsvorstellungen entsprechenden Gesicht, sowie schlankem Körper – die zudem und über ein ‚tradiert feminines‘ *Star Image* verfügt (ggf. bereits in ähnlicher Rolle besetzt, ggf. mediale Berichterstattung über Privat- insbes. Liebesleben, das ggf. jenem der Figur nahe kommt und vor allem nicht gesellschaftspolitisch für Aufsehen gesorgt hat).
- *Kostüm*: Kleidung der aktuellen Mode. Eher Kleider und Röcke als Hosen. Häufig werden die weiblichen Körperformen der Schauspielerin betont und diese eventuell durch knappe Schnitte sexualisiert.

- *Maske*: Make-Up, das Lippen (häufig rot) und Augen betont³⁸, und die Figur in nahezu jeder Szene makellos aussehen lässt: Häufig werden Mainstream-Frauenfiguren beim Aufwachen als bereits perfekt geschminkt und frisiert gezeigt.
- *audiovisuelle Inszenierung*: ‚Feminisierung in Licht und Montage; ggf. weiche Beleuchtung, weichgezeichnete Bilder in romantischen oder sinnlichen Szenen,³⁹ Kameranäherungen über weibliche Körper, die deren Attribute in den Fokus bringen. Großaufnahmen einzelner – unbedeckter oder nur zum Teil bedeckter – Körperteile oder -regionen, die zumeist sexuell konnotiert sind, im Sinne einer Fragmentierung, wie sie Mulvey beschreibt. Emotionalisierende Musik, z. B. verspielt, sanft oder traurig, als Thema der Figur, das wiederholt auftaucht. Von einem weiblichen Körper geäußerte Laute wie Kreischen, Schreien, Stöhnen, Weinen (vgl. Williams 1991).
- *Drehbuch/Sprache*: Stereotyp ‚feminine‘ Äußerungen von Begeisterung, wie „oh!“, „ah!“, „wie niedlich!“; ‚feminine‘ Streit-Floskeln wie „du hast aber gesagt...“, „nie hörst Du mir zu“; ‚feminine‘ in Klatsch-Floskeln wie „hast du schon gehört“, „was hat sie gemacht?“, „du kannst dir nicht vorstellen...“.

Dabei sind diese Attribute der ‚Feminisierung‘ keineswegs realistische Abbildungen von Frauen, sondern bedienen sich kulturell gewachsener, zum Teil stereotyper, Bilder über Frauen.

Frauenfiguren als fiktive Wesen: Weibliches Geschlecht und ‚Frauenähnlichkeit‘

Wie kann eine Frauenfigur nun als fiktives Wesen als ‚frauenähnlich‘ erkannt werden? Gesucht wird hier mit Eders Modell nach ‚frauenähnlicher‘ weiblicher

³⁸ Dieser Aspekt fällt erst als „Mainstream-Norm“ auf, sobald eine Normabweichung stattfindet: So beschreibt die Schauspielerin Tilda Swinton den Eklat, den sie auslöste, als sie sich weigerte, für die Rolle der Hexe in DIE CHRONIKEN VON NARNIA Mascara zu tragen: „Wir boten damals also erstmals über meinen Look, und man zeigte mir frühe Entwürfe der Studios. Sie zeigten eine böse Hexe mit schwarzem Haar, roten Lippen, schwarzem Eyeliner und roten Nägeln. Ich sagte: Ha, interessant, wir sprechen über die Rolle der Weißen Hexe, Ihr habt mich gecasted, und ich bin sehr hellhäutig. Mein Vorschlag wäre also: Wir machen sie weiß, weiß, weiß und weiß! Die Antwort vom Studio-Komitee war: Nein, das geht nicht, die Hexe muss schön sein. In Ordnung, sagte ich, soll das heißen, dass es einer Frau unmöglich ist, ohne rote Lippen und schwarzem Eyeliner schön zu sein? Ja, hieß es, unmöglich. Ich habe mich durchgesetzt. Und damals hat sich mir die Wichtigkeit dieser Geste eingeprägt: Nie, nie Mascara tragen.“ <http://www.sueddeutsche.de/kultur/tilda-swinton-im-gespraech-nie-nie-mascara-1.1014873> (14.04.15)

³⁹ Weichzeichnen bzw. Weichmachen ist von Beginn an ein „feminin“ konnotiertes filmisches Mittel: Der *soft focus* etablierte sich im Hollywood der 1910er Jahre in der Inszenierung weiblicher Stars, wurde zum Darstellungsmittel für Rückblenden, Träume und „subjektive“ Einstellungen (vgl. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=693> (14.4.15))

Körperlichkeit und Körpersprache, sowie nach ‚frauenähnlicher‘ Mimik und Sprache. Mit dem Verständnis, dass es sich bei einer Figur um ein Zeichenkonglomerat handelt, kann eine Figur streng genommen nicht weiblich sein, da die Zeichen, die eine Figur konstituieren, weder ein biologisches noch ein soziales Geschlecht haben können. Eine Figur kann also dann als weiblich erkannt werden, wenn ihr Figurenmodell als ‚frauenähnlich‘ identifiziert wurde. Dies erscheint intuitiv als vergleichsweise einfach: Es geht also darum, das intradiegetisch behauptete Geschlecht der Figur zu beurteilen, was sich auch über das Geschlecht der Person, welche diese Figur darstellt, erkennen lässt⁴⁰. Ich definiere entsprechend:

Ist eine Figur auf intradiegetischer Ebene als biologisch weiblich gezeigt, handelt es sich um eine weibliche Figur. Wird eine Figur nicht geschlechtlich markiert, handelt es sich dann um eine weibliche Figur, wenn sie von einem weiblichen Menschen dargestellt wird; verkörpert durch eine Schauspielerin oder bei animierten Figuren durch die Stimme einer Sprecherin.

Ob eine Figur in dieser Hinsicht ‚frauenähnlich‘ ist, lässt sich also zumeist relativ eindeutig beantworten.

Allerdings gibt es Grenz- und Sonderfälle⁴¹: So werden Figuren in Animations- oder auch Puppenspiel-Filmen nicht von menschlichen Darstellern verkörpert, sondern ihre Körper sind gezeichnet, gebastelt, modelliert oder geknetet und per Computeranimation oder sie werden durch Stop-Motion-Verfahren bzw. Handspiel bewegt. Häufig verweisen hier die Figurenkörper auf geschlechtliche Biologie, etwa durch weibliche Brüste oder Hüften oder eine weibliche Stimme. Hingegen zählen

⁴⁰Dabei ist mit Geschlecht nach der Abgrenzung von Gayle Rubin (1975) das biologische Geschlecht gemeint, wohingegen Gender die soziale Konstruktion von Geschlecht meint. Mette Kramer, welche die akademische und in vielen anderen Kreisen übliche Konvention kritisiert, die den Begriff ‚Geschlecht‘ durchgehend mit dem auf rein sozial konstruierte Unterschiede abzielenden Begriff ‚Gender‘ zu ersetzen, bemerkt: „In academia, and most other milieus, the term *sex* has become unacceptable: *gender* has replaced *sex*. The term *gender* refers to cultural differences between female and male roles that include, but are by no means limited to, biological differences. Yet far too often, the word is used to imply that the differences between women and men are *entirely* culturally and socially constructed. This misuse of language has complicated any notion of the *embodied* psycho- physiological functions emerging from biological sex, which interacts with experience, societal processes and culture not mentioning perceptual, emotional and cognitive processes.“(Kramer 2011, 34).

⁴¹ So rechne ich in Fällen, in denen eine weibliche Schauspielerin eine männliche Figur spielt – meist ein von Produktionsseite intendiertes Spiel mit der Konstruktion von Geschlecht – nicht als Darstellung einer weiblichen Figur (etwa Asta Nielsen oder Sarah Bernhard in Filmen des jungen 20. Jahrhunderts), ebenso geschlechtlich nicht markierte Figuren (z. B. die kleinwüchsige Schauspielerin Christine Urspruch, die in der Titelrolle von DAS SAMS ein indes als „niedlich“ inszeniertes kindliches Wesen verkörpert), männliche Figuren, die innerdiegetisch eine Frau spielen (wie im Fall des ‚Cross-Dressing‘ in MRS. DOUBTFIRE – DAS STACHLIGE KINDERMÄDCHEN), sowie Transgender-Figuren bzw. transsexuelle Schauspieler. Zu breit rezipierten Filmen, in denen weibliche Schauspielerinnen Transgender-Figuren spielen gehören etwa ORLANDO, BOYS DON’T CRY und TRANSAMERICANA. Hier handelt es sich freilich um Grenzfälle, die gerade in ihrer jeweiligen Abweichung von Weiblichkeit untersucht werden können.

‚tradiert feminine‘ Attribute wie ‚feminine‘ Kleidung, hohe Schuhe, lange Haare, geschminkte Lippen und Augen – bei Cartoon-Figuren stilisiert als Kussmund und lange Wimpern – nicht zur Ebene der fiktiven Wesen, sondern zur Artefakt-Ebene.⁴² Schließlich gibt es Filmfiguren, deren biologisches Geschlecht nicht erkennbar ist – gerade, wenn es sich nicht um menschenähnliche Figuren wie Roboter, sehr einfache Animationsfiguren oder Verkörperungen von Göttern, Orakeln o.ä. handelt; oder wenn die Figur verhüllt, verumumt etc. ist, oder gar nicht körperlich im Bild erscheint. Hier kann eine als weiblich erkennbare Stimme zentraler Indikator sein, der auf ein biologisches Geschlecht verweist. Zudem können Handlungskontexte und Aussagen von anderen Figuren Aufschluss darüber geben, wie eine Figur geschlechtlich identifiziert wird.⁴³

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass dieses Teilkapitel das Kriterium des biologischen Geschlechts der darstellenden Person als ausschlaggebend für die Definition einer Frauenfigur herausstellt und die Kontexte von Frauenfiguren als Symbole und Symptome erörtert, sowie auf Artefaktebene stereotype Inszenierungsweisen benennt, mit denen Frauenfiguren in bisherigem Mainstreamkino ‚feminisiert‘ werden.

2.2 Die ‚Heldin‘ als patriarchale Denkfigur

Der Begriff des ‚Helden‘ oder des ‚Protagonisten‘ fällt häufig, wenn es in Filmwissenschaft oder Drehbuch-Ratgebern um die Beschreibungen von Plots geht. In diesem Teilkapitel gilt es zu erörtern, inwiefern sich der Begriff der ‚Heldin‘ oder der ‚Protagonistin‘ innerhalb eines patriarchal geprägten Rahmens bewegt, ob sie sich für diese Studie eignen, sowie, wie eine derartige Untersuchung aussehen kann.

Der Begriff des ‚Helden‘ rekurriert auf den ‚Heros‘ der griechischen Mythologie, „der ein Halbgott (Sohn eines Gottes u. einer sterblichen Mutter od. umgekehrt) ist oder wegen seiner Taten als Halbgott verehrt wird“, im allgemeinen Sprachgebrauch ist ein Held ein „durch große und kühne Taten besonders in Kampf und Krieg sich auszeichnender Mann edler Abkunft (um den Mythen und Sagen entstanden sind)“

⁴²Andererseits gibt es Beispiele für animierte intradiegetisch weiblich konnotierte Figuren, die mit beschriebenen ‚femininen‘ Attributen dargestellt werden, dabei aber – etwa für komische Effekte – von einem männlichen Sprecher synchronisiert werden.

⁴³So werden derartige oft nur recht abstrakt menschlichenähnlichen Figuren auffällig häufig – durch Synchronstimme wie intradiegetische Rahmung als männlich markiert (etwa in, ET, MONSTERS, INC., WALL-E).

gemeint⁴⁴. Wörtlich steht ‚Heros‘ für einen ‚Schützer‘ und ‚Verteidiger‘. Martin Warnke fasst den Helden als jemanden, der für sich allein steht, und für etwas kämpft, das größer ist als er selbst (Warnke, 2004). Ein Held zeichnet sich also insbesondere durch seine außergewöhnlichen und zudem einzigartigen Taten aus. Zudem fällt auf, dass die Taten, die er vollbringt, – Kämpfen, Schützen und Verteidigen – ins Lager der ‚tradiert maskulin‘ konnotierten Tätigkeiten fallen und zudem kriegerische Handlungen in einer feindlichen Außenwelt, sowie den Gebrauch von Waffen evozieren. Was kann demnach eine Heldin sein? Bereits etymologisch scheint sich hier ein Paradox zu zeigen: Eine Heldin als Frau, die ‚tradiert maskuline‘ kämpferische Taten vollbringt, dabei für sich alleinsteht und gefeiert wird. Damit, so wird deutlich, lässt sich nur ein kleiner Teil klassischer erzählerischer und filmischer Frauenfiguren erfassen. ‚Heldin‘ ist die weibliche Form einer Bezeichnung für einen Mann. Frau, die sich wie ein Mann verhält. Der Begriff könnte also passen für Figuren, die sich wie eine ‚tradiert maskuline‘ Figur verhalten. Die Filmwissenschaftlerin Rikke Schubart nutzt diesen Begriff bewusst, wenn sie Protagonistinnen in Actionfilmen beschreibt, welche sich in einer geschlechtlichen Umkehrung des klassisch-männlichen Heldentopos befänden: „The female hero is a generic anomaly, and the narrative takes a lot of trouble to explain why she is in a man’s world, what she is doing there, and carefully exports her out of the plot [Herv. i. O.]“ (Schubart 2002, 23). Diese Umkehrung führe sogar dazu, dass die Frauenfiguren wieder aus dem klassischen Plot herauskomplementiert würden. Die klassische Heldengeschichte, wie sie auch einschlägige Drehbuchratgeber (insbes. Vogler 2007, basierend auf Joseph Campbell 1949) als Vorbilder für Filmplots vorschlagen, scheint also ein männliches Genre zu sein, in das Frauen nicht hineinpassen, zumal nicht, wenn sie andere als ‚tradiert maskuline‘ Eigenschaften an den Tag legen. Der Begriff der ‚Heldin‘ zeigt sich also als ‚tradiert maskulines‘ Konzept für eine weibliche Figur.⁴⁵

⁴⁴ https://www.duden.de/rechtschreibung/Held_Held_Recke (abgerufen 16.01.2020). Ich greife wiederholt auf Definitionen aus dem Duden zurück, da es in diesen Fällen um allgemeinen Sprachgebrauch, und allgemeines Verständnis von Begriffen, nicht um wissenschaftliche Definitionen innerhalb eines bestimmten Forschungskontexts geht.

⁴⁵ Zahlreiche Autorinnen haben, zumeist basierend auf psychoanalytischen Grundlagen, Entwicklungswege weiblicher Figuren oder auch realer Frauen als ‚Heldinnenreisen‘ beschrieben – darunter Maureen Murdoch (1990), Sylvia Brinton Perera (1981), Valerie E. Frankel (2010), Viktoria L. Schmidt (2001). Diese Modelle gehen nicht von ‚tradiert maskulinen‘ Eigenschaften aus, sondern verstehen sich gerade als Gegenentwürfe zu Joseph Campbells „Heldenreise“. Sie beschreiben Schritte und Stadien, die Frauen durchlaufen müssen um zur nächsten Ebene von Reife zu gelangen. Da kaum davon auszugehen ist, dass diese Modelle druchgehend denjenigen bekannt sind, die Mainstreamfilme mit Frauen produzieren, drehen und schreiben, nehme ich davon Abstand, sie als normative Modelle aktuellen Mainstreamfilmen zugrunde zu legen und zu untersuchen, ob und inwiefern Mainstreamfilm-Plots vergleichbare Entwicklungswege von Frauenfiguren erzählen. Zudem variieren diese Modelle so stark, dass sie sich kaum zu einem einzigen zusammenführen

Zudem steht dahinter ein patriarchales Bild von Feinden, die es mit Waffen zu besiegen gilt. Da diese Studie sich auch für Frauenfiguren interessiert, die sich nicht ‚tradiert maskulin‘ und anders als klassische männliche Filmprotagonisten verhalten, erweist sich der Begriff der ‚Heldin‘ als nur bedingt nützlich, da er bereits bestimmte Verhaltensweisen favorisiert, bzw. andere ausschließt. Ich suche hier also nicht nach ‚Heldinnenfiguren‘, denn dies würde die Untersuchung bereits hinsichtlich ‚tradiert maskuliner‘ Eigenschaften wie „Schwächere retten“, „sich durchsetzen oder „einen Feind besiegen“ vorformen.

Bei Betrachtung des Begriff des ‚Protagonisten‘, zeigt sich, dass es sich damit ähnlich verhält: Die ursprüngliche griechische Wortbedeutung steht für „erster Kämpfer“ evoziert somit ebenfalls ‚tradiert maskuline‘ Eigenschaften; der Protagonist war der „erste Schauspieler“ im altgriechischen Drama (vgl. Hans Jürgen Wulff 2002, 1f.). Nach Eder ist ein Filmprotagonist zudem durch seine zentrale Handlungsfunktion definiert (Eder 2008, 470). Ich suche in dieser Studie zwar nach zentral handelnden Frauenfiguren, jedoch stellt sich die Frage, ob dies unbedingt „alleinstehende“ Figuren sein müssen, die abgesehen von Unterstützung durch als „Helfer“ charakterisierte Nebenfiguren allein für die positiven Wendungen des Plots verantwortlich zeichnen. Das zeitgenössische Mainstreamkino ist so sehr nach der Blaupause klassischer ‚Heldengeschichte‘ konzipiert, dass es leicht ist, der Versuchung zu erliegen, die Analyse daran auszurichten. Dabei ist gerade das Konzept des Helden bzw. des Protagonisten, eines aus patriarchaler Zeit: Der eine Mann, der alle rettet. Die Möglichkeit, dass viele Menschen zusammen einen positiven Wandel herbeiführen, bleibt damit unerwähnt. Um eine solche einseitige Sichtweise zu umgehen, vermeide ich also auch den Begriff der ‚Protagonistin‘. Stattdessen suche ich nach Filmen mit Frauen im Zentrum der Handlung, ohne bereits vorwegzunehmen, wie sich diese zentralen Positionen ausdrücken. Zugegebenermaßen ist der Titel dieser Studie dahingehend irreführend, als er mit „starken Kinoheldinnen“ lediglich bezeichnet, was im allgemeinen Sprachgebrauch verstanden wird unter dem Phänomen, das den Fokus dieser Studie bildet: Weibliche, als physisch oder geistig stark

lassen. Anstatt also zu untersuchen, ob Mainstreamfilme einem „guten“ Modell weiblicher Transformation folgen oder nicht, entwickle ich im Folgenden einen Ansatz von Plotverläufen, der es erlaubt, diese überhaupt erst einmal zu beschreiben.

wahrgenommene Mainstreamfilm-Hauptfiguren. Da dies ein sperriger Titel wäre, wurde der vorliegende gewählt.

Vor dem Hintergrund des von Margrit Tröhler in *Offene Welten ohne Helden* (2007) in Filmen ab den 1990er-Jahren beobachteten Phänomens, dass populäre Filme zum Teil andere Erzählformen finden, als den Plot um eine einzige Hauptfigur herum zu organisieren, suche ich hier eher nach Filmen über Frauen als nach Filmen über eine einzige besondere Frau. Ich untersuche also das Korpus nicht auf Filme mit Protagonistinnen hin, sondern vielmehr nach Filmen mit Frauen im Zentrum. Was einen solchen ‚frauenzentrierten‘ Film ausmacht, gilt es im Folgenden zu klären.

2.3 ‚Frauzentrierte‘ Filme

Nachdem ich in 2.1 definiert habe, dass weibliche Filmfiguren sich vor allem durch die weibliche Biologie ihrer Darstellerin definieren, und in 2.2 geklärt habe, dass ich für diese Studie nach ‚frauenzentrierten‘ Filmen suche, gilt es nun, festzulegen, wie diese von ‚nicht-frauzentrierten‘ Filmen abzugrenzen sind. Dabei sind die im Folgenden formulierten Bedingungen, die ein Film dafür erfüllen muss, aus der empirischen Voruntersuchung des Korpus abgeleitet und entstanden im Dialog mit diesem.⁴⁶ Wenngleich ich, wie in 2.2 herausgestellt, die Begriffe ‚Heldin‘ und ‚Protagonistin‘ für die Analyse von Frauenfiguren nicht nutze, greife ich für die zentrale Entwicklung von frauzentrierten Filmen dennoch auf bisherige Konzepte zu ‚Hauptfiguren‘ zurück und nutze bestehende Definitionen von ‚Protagonisten‘ als Hilfskonstruktion für die Begriffsschärfung. Welche Kriterien muss also ein Film erfüllen, damit ich ihn als frauzentriert fassen können? Zunächst ist erforderlich, dass Frauen im Zentrum der Handlung stehen und der Film von deren Lebens- und Erlebniswelten erzählen. Jedoch welche genauen Kriterien müssen diese weiblichen Hauptfiguren erfüllen? Wie erwähnt, geht es nicht darum, zwangsläufig Filme mit einzelnen ‚Heldinnen‘-Figuren zu finden. Ein frauzentrierter Film kann also eine oder auch mehr Frauen in sein Zentrum stellen.

⁴⁶ Gleichzeitig ist meine Definition nicht zwingend auf Frauen bezogen, sondern lässt sich auf beliebige Korpora zur Identifikation von unterschiedlichsten Figurengruppen anwenden, wenn es darum geht, deren Repräsentanz innerhalb eines zuvor festgelegten Korpus zu untersuchen. Somit bietet der hier vorgestellte Ansatz weite Anschlussmöglichkeiten für künftige Forschung in Bezug auf Repräsentationen von bisher als „Minderheiten“ in Mainstreamfilmen vertretenen Personengruppen (schwarze Frauen, nicht-heterosexuelle Personen, körperlich behinderte Menschen) in Spielfilmen verschiedener Zeiträume, Produktions- oder Distributionsrahmen.

Stehen mehrere Figuren als Hauptfiguren potentiell im Mittelpunkt der Publikums-Aufmerksamkeit (nach Eder ein zentrales Kriterium für Hauptfiguren, vgl. Eder 2008, 468), so fasse ich den Film dann als frauenzentriert, wenn mindestens die Hälfte von ihnen weiblich ist. In einigen Filmen gibt es zwei oder mehr als ähnlich zentral inszenierte Figuren unterschiedlichen Geschlechts. Diese Filme sind dann frauenzentriert, wenn die weibliche Figur neben einer männlichen Hauptfigur mit ähnlichem Handlungsanteil etwa gleichstark im Zentrum der potentiellen Zuschaueraufmerksamkeit steht. Eine solche weibliche *Co-Lead-Figur* macht einen Film dann zu einem frauenzentrierten, wenn diese in ihrer Handlungsfunktionalität der männlichen Hauptfigur nicht eindeutig nachgeordnet ist, und es inhaltlich nicht primär um den Entwicklungsweg der männlichen Figur geht. Filme mit Mehrfigurenhandlung, bei denen Figuren unterschiedlichen Geschlechts im Mittelpunkt stehen und nicht die Mehrzahl von ihnen Frauen sind, die zudem nicht von Anfang bis Ende auftreten, zähle ich nicht als frauenzentrierte Filme, da mich im Kontext der Fragestellung Filme interessieren, in denen es vornehmlich um Geschichten über Frauen geht. Wenn jedoch nicht eine Frau allein als in ihrer Handlungsfunktionalität zentral für den Plot inszeniert wird, jedoch mindestens die zwei zentralsten Figuren weiblich sind, fasse ich den Film durchaus als ‚frauenzentriert‘.

Mit Eder erlangen Figuren dann die größte Aufmerksamkeit vom Publikum, und können demnach als Hauptfiguren gelten, wenn sie erstens eine hohe thematische Bedeutung für den Plot haben – ihre Anliegen also für den Plot zentral sind –, sie zweitens hohe Handlungsanteile haben – sie also verhältnismäßig lange und häufig auf der Leinwand zu sehen sind und einen großen Umfang der Dialogbeiträge sprechen –, sowie ihnen drittens eine hohe Handlungsfunktionalität zukommt – sie also kausal in die Handlung involviert sind und sie für den Plot bedeutsame Entscheidungen treffen und ihr Agieren diesen wesentlich beeinflusst (Eder 2008, 468f.).⁴⁷ Das letzte Kriterium, die Handlungsfunktionalität, ist zudem entscheidendes Merkmal für eine Protagonisten-

⁴⁷ Schließlich ist ein medienspezifisch für Film relevanter Faktor für Hauptfiguren das, was Eder unter „Schauwerte“ fasst: alldasjenige, was die visuelle bzw. auditive Aufmerksamkeit der Zuschauenden auf die Figur lenkt. Dazu gehört neben „filmischen Techniken der Betonung der Figur durch Kadrierung, Farbe, Fokus, Licht, Position im Bildraum usw.“ auch ein eventuelles „Star Image der Darstellerin“. Zudem ist von Bedeutung „der Fokus, den andere Figuren auf sie haben“ und die Inszenierung von „Ungewöhnlichkeit oder Normabweichung“ (Eder 2008, 468). Darüber hinaus sind Betonungen durch Musik, Stimme, Geräusche und Soundeffekte, sowie die Perspektivierung des Geschehens durch die Figur zu nennen, etwa, wenn die Figur das Geschehen per Voice-Over-Erzählstimme kommentiert.

Figur. Es erscheint daher sinnvoll, hier nach Filmen mit zentralen weiblichen Figuren zu suchen, die auch „wesentlicher Motor in der Kausalkette der Handlung“ sind (Eder 2008, 470), mit der Einschränkung, dass sie nicht zwangsläufig allein im Mittelpunkt stehen und sämtliche zentralen Handlungen allein vollziehen. Zudem halte ich es, abweichend von Eders Definition von Hauptfiguren, hier nicht für notwendig, dass die Handlung auch aus ihrer Perspektive erzählt wird (ebd).

Die Korpus-Sichtung bestätigt, dass zahlreiche zeitgenössische Filme aus dem Untersuchungszeitraum eine Protagonistin inszenieren, zuweilen neben einem männlichen Gegenpart, einige stellen jedoch auch zwei oder mehrere Frauen in den Mittelpunkt der Handlung. Zudem zeigt sich, dass einige Filme eine Frauenfigur zwar thematisch in den Mittelpunkt stellen, die größte Handlungsfunktionalität liegt jedoch bei einer männlichen. Als Richtwert ließ sich feststellen, dass thematisch wichtige Frauenfiguren, die innerhalb der ersten zehn Minuten einer Filmhandlung auftreten, in der Regel als zentrale Figuren wirken. Dagegen erscheinen Frauenfiguren, die zwar vielleicht titelgebend für den Film sind, jedoch erst später als nach zehn Minuten zum ersten Mal zu sehen sind, eher als thematische Aufhänger für andere zentrale Figuren wirken, jedoch nicht selbst einen Handlungsbogen durchlaufen, den man protagonal nennen könnte. Zentrale weibliche Figuren sollten also von Anfang an – und spätestens bei Minute zehn – in die Handlung eingebunden sein und bis zum Ende maßgeblich und durch eigene Entscheidungen und Handlungen in diese involviert sein.

Ich definiere frauenzentrierte Filme wie folgt:

Ein Film gilt dann frauenzentriert, wenn er mindestens eine im Zentrum des Plots stehende Frauenfigur aufweist, bzw. mindestens die Hälfte der zentralen Figuren Frauen sind, von denen mindestens eine Figur die folgenden Kriterien erfüllt:

- ihr Anliegen ist von thematischer Bedeutung für den Plot
- ihr kommt mit der größte Handlungsanteil zu, bzw. oder mindestens gleich groß wie jener anderer Figuren
- sie ist wesentlicher Motor in der Kausalkette der Handlung (Handlungsfunktionalität)

- sie tritt nach mindestens zehn Minuten der Filmhandlung auf und ist bis zum Ende in die zentrale Handlung involviert

Diese Definition frauenzentrierter Filme weicht von Eders Protagonisten-Definition insofern ab, als dieser Handlungsanteil, thematischer Bedeutung und Schauwerten je einen etwa vergleichbaren Rang einräumt und zudem keine eindeutigen Ausschlusskriterien definiert.

Auf Grundlage dieser Definition kann ich diejenigen Filme von der Untersuchung ausschließen, bei denen es eindeutig eine männliche Figur ist, anhand derer die Zuschauenden die Handlung verfolgen, auch wenn eine oder mehrere weibliche Figuren im Verlauf der Handlung thematisch wichtig sind und viel Raum in der filmischen Erzählung einnehmen. In einem solchen Fall handelt es sich oftmals um eine weibliche Nebenfigur, die der Filmkritiker Nathan Rabin in dieser spezifischen Ausprägung „Manic Pixie Dream Girl“ nennt: eine Frauenfigur, die im Film lediglich die Funktion erfüllt, dem männlichen Helden wieder Lebensmut zu vermitteln, während über sie selbst kaum Hintergrundinformationen vermittelt werden.⁴⁸ Wenn jedoch die Erzählung um eine weibliche Hauptfigur durch einen männlichen Off-Erzähler gerahmt wird, diese dabei jedoch thematisch deutlich im Mittelpunkt steht, zieht diese immer noch die höchste Aufmerksamkeit der Zuschauenden auf sich und der Film kann somit als frauenzentriert gewertet werden.

Mit diesen Kriterien ist es nun möglich, Filme oder Korpora von Spielfilmen auf ihre Frauenzentriertheit bzw. auf die Anteile von frauenzentrierten Filmen darin zu untersuchen, wie ich es in Kapitel 1 von Teil II tun werde. Bevor ich das Untersuchungskorpus aus dem Ausgangskorpus generiere und es analysiere, gilt es in den folgenden Teilkapiteln kulturhistorisch gewachsene tradierte Frauenfiguren- und Plot-Typen als Folien für die Analyse zu erschließen, sowie das Instrumentarium an zentralen Analyse Kriterien für weibliche Filmfiguren zu formulieren.

⁴⁸Rabin prägte die Bezeichnung „Manic Pixie Dream Girl“ zuerst in seiner Beschreibung der Figur der Claire in ELIZABETHTOWN (Rabin 2007). Der Begriff fasst die märchenhafte Erscheinung der weiblichen Figur, wie ihre übersprühende Art, „manisch“ gute Laune zu verbreiten und ist in englischsprachiger Filmkritik weitgehend etabliert. Was dieser Begriff leistet ist eine grobe Abgrenzung einer vermeintlichen Hauptfigur, die ggf. als Nebenfigur mit viel Handlungsanteil identifiziert werden kann.

3. Kulturhistorische Kontextualisierung: Plot-Typologie kanonischer Erzählungen über Frauen

Wenn kommunikationswissenschaftliche Perspektiven auf Frauenfiguren häufig untersuchen, inwiefern Frauen einseitig oder sexualisiert dargestellt werden (vgl. Lautzen 2012; Smith 2014, 2015) und gendertheoretische filmanalytische Perspektiven herausstellen, inwiefern Frauenfiguren etablierte Kategorien geschlechtlicher Zuschreibung neu performen und auch in ‚tradiert maskulinen‘ Inszenierungsmustern erscheinen, sodass bestehende Kategorien hybrid werden, (vgl. Liebrand/Steiner 2004), beleuchten diese Zugriffe dabei nur einzelne Aspekte des Phänomens ‚Frauenfigur‘. Bislang fehlt ein Ansatz, der Frauenfiguren breit untersucht und diese dabei vor allem als kulturhistorische Artefakte beleuchtet. Bilder, Geschichten und Filme sind als kulturelle Artefakte vor allem auch Ausdrücke ihrer Entstehungskontexte. So lassen sich aus historischen Ausgestaltungen von Geschichten mit Frauenfiguren, – zumal, da diese, wie erörtert, lange in erster Linie von Männern verfasst wurden – zeit- und kulturspezifische Auffassungen über Weiblichkeit und das Frausein herauslesen.

Ziel dieses Teilkapitels ist es, erstens, ein Modell von vier ‚Plot-Typen‘ herzuleiten, welches es vermag, potentiell nahezu jeden Plot einem von vier Grundkategorien zuzuordnen, sowie, zweitens, kanonische Erzählungen und Dramenplots zu umreißen, die in der abendländischen Kultur diese Plot-Typen mit Frauenfiguren ausgestaltet haben. Diese fungieren schließlich in Teil II als Folien für die Plot-Analyse zeitgenössischer Filme. Dort wird geklärt, inwieweit zeitgenössische filmische Erzählungen tradierte Plots und Figurentypen reinszenieren und somit tradierte Geschlechterrollen fortschreiben oder ob und inwiefern sie diese innovativ variieren.

Zahlreiche Plots haben sich als kanonische Geschichten über Frauen ins kulturelle Gedächtnis eingeschrieben: Medea, die angesichts des Verlusts ihrer Kinder wütet; Julia, die sich nach ihrem Romeo verzehrt; die Prinzessin, die von einem Ritter aus Gefahr errettet wird. In all diesen Plots zeigen sich bereits Wertungen über Frauen, die Schlüsse auf das kulturell vorherrschende Frauenbild der Entstehungszeit dieser Plots zulassen. Wenn es im Folgenden darum geht, kulturhistorisch überlieferte Geschichten als Folien für die Betrachtung von Plots mit zeitgenössischen Mainstream-Frauenfiguren nutzbar zu machen, gilt es, den Fehler zu vermeiden, Plots allein aus dem Grund, dass diese alt sind, als ‚Universal-Narrative‘ zu verstehen, die ‚zeitlose Wahrheiten‘ über einen

‚Wesenskern‘ von Frauen, oder gar deren ‚Natur‘ vermitteln. Vielmehr sind auch die historischen Plots als kulturell geprägt zu verstehen. Das hier vorgestellte Modell soll jedoch die Verknüpfungen von Vorstellungen über Weiblichkeit mit Motiven, Figuren und Plotentwicklungen verdeutlichen, wie sie im kulturellen Kanon häufig auftauchen, um diese als kulturelle Konstrukte kenntlich zu machen. Im Anschluss daran kann ich untersuchen, ob und inwiefern zeitgenössische Mainstreamfilme diesen kulturellen Konstrukten folgen oder Alternativen dazu entwerfen.

Ich knüpfe mit diesem Ansatz an Bestrebungen feministisch orientierter Literaturkritik an, welche seit den 1970er-Jahren patriarchal geprägte Strukturen in kanonischen Erzählungen und überlieferten Mythen offenlegen. So erkennen zahlreiche literaturhistorische Untersuchungen in Märchen der Gebrüder Jakob und Wilhelm Grimm Remediationen älterer Volksmärchen, welche jedoch den Frauenfiguren negative Attribute und weniger Dialogtext zuwies, oder sie gar zu den Bösewichten machten: „The Grimm’s edition turned male villains into female ones, replaced ogres with ogresses, and gave more speech to wicked women than to good girls, whose virtuous nature is directly linked to their ability to hold their tongues“, bringen es Helen Fronius und Anna Linton stellvertretend für viele andere auf den Punkt (siehe Fronius/Linton 2008, 2). Bereits die attische Kultur überformte ältere mythische Frauenfiguren und schuf dämonisierte oder domestizierte Variationen von ihnen, bevor diese ins griechische Pantheon aufgenommen wurden, wie der US-amerikanische Arzt und Autor Leonard Shlain darlegt. So sind bereits Frauenfiguren aus heute kanonischen griechischen Dramen patriarchale Umgestaltungen von einst macht- und kraftvolleren, jedoch auch angsteinflößenderen Frauenfiguren (vgl. Shlain 1998, 136–158). Auch in Filmen dargestellte Frauenfiguren sind häufig Spiegel kultureller Umstände ihrer Entstehungszeit. Als in den 1930er Jahren in den USA der „Motion Picture Production Code“ (auch bekannt als „Hays Code“ vgl. Black 1989, Brisbin 2002) definierte, was im Kino als moralisch akzeptabel gelten durfte, beeinflusste dies die Darstellung von Frauenfiguren immens: Erst damit, dass dieser Hays Code Darstellungen von Nacktheit und Sexualität im Film verbot, bildete sich der Typ der zwar bekleideten, dafür umso kunstvoller verführerisch und Begehren weckenden ‚Femme fatale‘ heraus. Gerade Frauenfiguren lassen also auf mehreren Ebenen Schlüsse über die Kultur zu, in denen sie entstehen: Hinsichtlich der allgemeinen Sicht auf Frauen und Weiblichkeit, hinsichtlich

Körperlichkeit und Sexualität, sowie darüber, wie viel Macht und Einfluss Frauen in diesen Gesellschaften zugestanden oder verweigert wird.

Diese Studie vergleicht also bewusst nicht aktuelle Frauenfiguren mit filmhistorisch geprägten Figurentypen oder Stereotypen, da dies nur einen Abgleich mit maximal einem guten Jahrhundert alten medienspezifischen Figurentypen und Inszenierungskonventionen böte. Eine Untersuchung, die im Sinne von Richard Dyer (Dyer 2004), Enno Patalas (Patalas 1963) und Werner Faulstich (Faulstich 2013) nach filmhistorisch geprägten Figurentypen fragt, würde sich darin erschöpfen, sichtbar zu machen, inwiefern zeitgenössische Figuren diesen Figurentypen und ihren Inszenierungsmustern folgen, ohne dabei jedoch Inszenierungen, die von diesen abweichen, genauer zu erfassen. Weitere Gründe dafür, dass sich von der Forschung herausgestellte bestehende Frauenfiguren-Typen bzw. Stereotypen nur bedingt für das Anliegen dieser Studie eignen liegen erstens darin, dass der Filmgeschichte bekannte Frauenfiguren-Typen häufig nicht als zentrale Figuren konzipiert sind, die hier jedoch im Mittelpunkt stehen, sowie zweitens, dass bei diesen häufig Sozialtypen oder Aussehen als entscheidende Merkmale beschrieben werden und dies zwei Aspekte sind, die dezidiert nicht im Fokus dieser Analyse stehen sollen. Vielmehr interessiert mich, inwiefern aktuelle Mainstreamfilme jahrhundertealte Plot- und Figurenmuster reinszenieren oder von diesen abweichen.

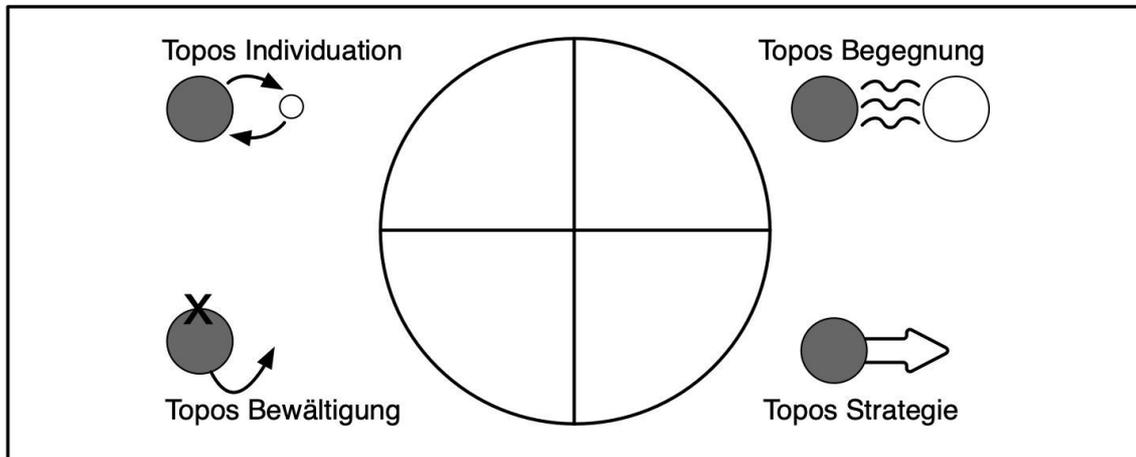
Auch bestehende Filmplot-Typologien eignen sich nur bedingt für die Anwendung in diesem Rahmen. Diejenige von Ronald B. Tobias beschreibt Plots etwa ausgehend von dem, was dabei am stärksten heraussticht: „Die Suche“, „Das Abenteuer“, „Die Verfolgung“, „Die Rettung“, „Die Rache“, „Die Liebe“, „Die Verwandlung“ oder nach ihren zentralen Figurentypen, wie „Der Underdog“, „Das Opfer“ (Tobias 1993). Dabei sind diese und vergleichbare Typologien aus ihren Gegenständen – breit rezipierten Filmen der Filmgeschichte – abgeleitet. Anhand der Bezeichnungen wird deutlich, dass es sich hierbei um bereits kulturell geprägte Erzählmuster handelt, die womöglich bereits mit Genre-Konventionen zusammenhängen. So ist davon auszugehen, dass eher männliche Figuren „das Abenteuer“ erleben, vielleicht in einem Action- oder auch Abenteuerfilm, und es sich bei „die Liebe“ um eine Geschichte zwischen einem Mann und einer Frau in einen „Frauenfilm“ oder einer romantischen Komödie handelt.

Um kulturelle Figuren-Stereotypen und Genre-Konventionen zu umgehen, und mich von Bewertungen durch Rezeptionen zu lösen, benötige ich eine neutralere

Typologie. Hier scheint sich zunächst das Modell Jörn Stückraths anzubieten, welcher Plots „des Erstrebens“, Plots des „Wieder-Holens“, Plots der „Verteidigung“, sowie Plots mit „Bewältigungsversuchen“ unterscheidet (Stückrath 1992). Bei genauerer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass hier der Fokus sehr stark auf aktivem Tun im Außen liegt, also auch auf ‚tradiert maskulinen‘ Topoi, und die eher ‚tradiert feminin‘ konnotierten Themen ‚persönliches Wachstum‘ und ‚Beziehungen‘ wenig explizit bis gar nicht vorkommen. Ausgehend von dem Modell Stückraths nutze ich daher einen Hilfsschritt, der es erlaubt, eine umfassendere und von kulturellen Zuschreibungen freiere Typologie zu entwickeln: So sortiere ich die Plots hier, rein nach der strukturellen Bewegung, welche die zentrale(n) Hauptfigur(en) vollziehen und löse mich damit von historischen, sowie genrespezifischen Prägungen. Die zentrale Frage lautet hier: Welche Bewegung steht für die zentrale(n) Figuren im Vordergrund? Das Modell umfasst vier grundlegende Themenfelder menschlicher Erfahrung, die sich in erzählerischen Plots niederschlagen. Dabei gehe ich davon aus, dass sich nahezu jede Erzählung einem dieser Plot-Typen zuordnen lässt. Die vier Plot-Typen lauten:

1. **Individuation** des Eigenen: Aufgabe, Lebenssinn, Entfaltung Identität. Die zentrale(n) Figur(en) lernen etwas über sich selbst. Ein persönlicher Wachstumsweg steht im Mittelpunkt, eine „Initiation“, ähnlich Joseph Campbells „Heldenreise“ (Campbell 1949), Wachstum der Figur(en), Veränderung, Zuwachs an Reife und Kompetenzen. Der Fokus liegt auf dem Individuum und seiner Transformation.
2. **Begegnungen** mit anderen: Eingehen, Definieren, Aufbauen und Beenden von Beziehungen, Umgang mit unterschiedlichen Perspektiven und Positionen. Fokus des Plots liegt auf der Veränderung der Hauptfigur(en) durch das Zusammentreffen mit einer/mehreren anderen. Der Fokus liegt auf der Synergie bzw. der Spannung, die durch das Zusammentreffen zweier Entitäten entsteht.
3. **Strategieverfolgung** oder intentionale Aktionen: Verfolgen von Zielen, Umsetzen von Plänen. Die Hauptfigur(en) verfolgt, bzw. verfolgen ein Ziel, das sie erreichen will/wollen. Der Fokus liegt auf den Handlungen, die zum Überwinden von Hindernissen bis zum Erreichen des Ziels notwendig sind.

4. **Bewältigung** von Geschehenem: Reaktion auf Unerwartetes, Schwierigkeiten, Konflikte, Widrigkeiten⁴⁹. Der Fokus liegt auf dem körperlichen und emotionalen Zustand der Hauptfigur und ihren Schritten zur eventuellen Besserung.



Grafik 2: Die vier Plot-Typen in ihren Grund-Kategorien

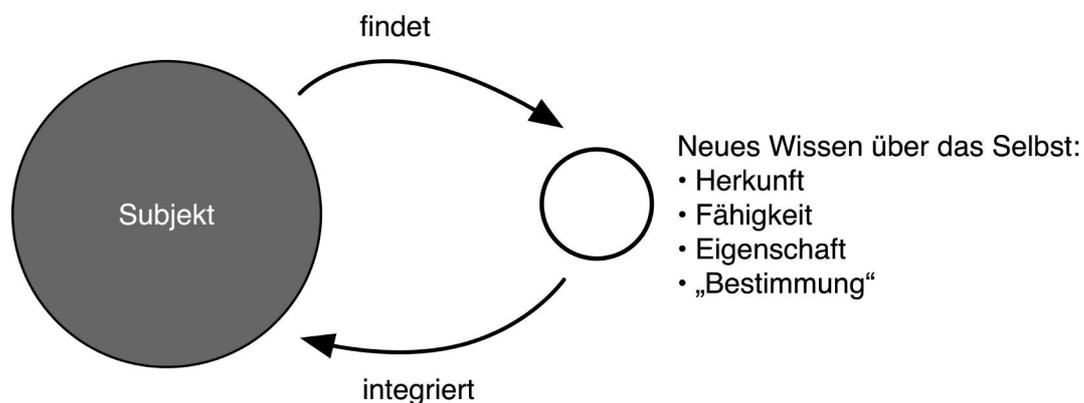
Diese, auch in Grafik 2 abgebildeten, Plot-Typen beschreiben jeweils eine relationale Bewegung des zentralen Subjekts: Im ersten Fall wendet sich das Subjekt sich selbst zu, es hört auf einen inneren oder äußeren Impuls, der die eigene Person betrifft. Beim zweiten Plot-Typus wendet sich das Subjekt einem Gegenüber zu, wobei womöglich aus Unterschieden eine Spannung entsteht. In der dritten Dynamik setzt sich das Subjekt in Bewegung, um im Außen etwas umzusetzen, während es im vierten Fall mit etwas umgeht, das bereits geschehen ist und sich dem eigenen Einfluss entzieht. Diese Typen fungieren gleichsam als ‚Keimzellen‘ von Plots, was bedeutet, dass die das Potential für Erzählungen bergen, die ihrerseits auf unterschiedliche Art und Weise ausgestaltet sein können. Somit bezeichnen sie zunächst nur Themenfelder, noch keine konkreten Themen, Inhalte, Figuren oder Plotverläufe. Dennoch beziehen sie sich in erster Linie auf Erzählungen mit einem zentral konzipierten „mythischen Subjekt“ (de Lauretis 1984). Sobald einem Typus eine Figur, ein Thema und ein konkret ausgestalteter Handlungsverlauf hinzugefügt wird, wirkt ein kultureller Einfluss und es entsteht eine

⁴⁹ Plots, die zentral um den ‚Ursprung der Welt‘ kreisen – in der Regel nicht als zentraler Film-Plot dargestellt, ließen sich dem dritten Plot-Typus „Strategieverfolgung/Aktion bezüglich Beabsichtigtem Wirken“ zuordnen. Der christliche Gott etwa, der in der biblischen Schöpfungsgeschichte an sieben Tagen die Welt erschafft, lässt sich durchaus als „mensenähnlich“ sehen und unter diesem Aspekt betrachten.

Erzählung, die wahrscheinlich auch wertende oder normative ‚Botschaften‘ enthält. In diesem Zustand ist der Plot-Typus kein Potential, keine ‚Keimzelle‘ mehr, sondern er hat eine konkrete Gestalt als Geschichte angenommen. Wenn ich im Folgenden auf kanonisch gewordene Ausgestaltungen dieser Plots eingehe, bei denen Frauen in ihrem Zentrum stehen, so ist dabei besonders von Interesse, inwieweit hier diese vier zunächst neutralen Plots mit bestimmten Werten und Aussagen hinsichtlich Frauen und Weiblichkeit verknüpft werden. Auf Grundlage dieser kanonischen Plots und ihren kulturell stark verbreiteten Ausgestaltungen mit Frauenfiguren werden die Filme in der Analyse geclustert untersucht.

3.1 Plot-Typus ‚Individuation‘

Der erste Plot-Typus kreist um die Themen Identität und Individuation. Hier ist die zentrale Figur gefragt, ihr Potential zu entfalten und einen nächsten Schritt im Leben zu gehen: Etwa indem sie aufgefordert wird, eine große Aufgabe zu bewältigen, oder eine neue Rolle, zuweilen an einem neuen Ort einzunehmen. Zentral ist dabei, dass die Figur mit ihrer Einzigartigkeit konfrontiert ist; dies geschieht etwa durch Botschaften von außen, die ihre wahre Identität enthüllen oder diese in einem neuen Licht erscheinen lassen, häufig hinsichtlich ihrer Familienzugehörigkeit, einer ‚Bestimmung‘ oder durch einen Auftrag, der ihr zugeordnet oder schicksalhaft zugeschrieben wurde –, oder dadurch, dass die Figur selbst neue Eigenschaften, Neigungen und Fähigkeiten an sich entdeckt.



Grafik 3: Die Dynamik des Plot-Typus ‚Individuation‘

Der Großteil der in westlicher Kultur überlieferten kanonischen Erzählungen, die diesem Typus entsprechen, folgen einem Erzählmuster, in dem die Figur sich aus ihrem gewohnten Umfeld löst und – häufig in der Fremde – etwas über sich selbst erfährt, dass sie bei ihrer Rückkehr integrieren muss. Diese Geschichten von Individuation ähneln in ihrer Struktur der in zahlreichen Drehbuchratgebern aufgeführten „Heldenreise“ nach Joseph Campbell, die sich etwa in der *Odyssee* ausdrückt, in mittelalterlichen Aventüren, der Siegfried-Sage sowie zahllosen anderen Mythen und Sagen, in denen es um individuelle Transformation geht (Campbell 1949). Campbell bezieht sich dabei unter anderem auf Erkenntnisse der Ritualforscher und Anthropologen Arnold van Gennep und Victor Turner, die eine Grundstruktur in Initiationsgeschichten, wie auch Initiationsriten unterschiedlichster Kulturen ausmachen. Diese besteht darin, dass der Held – in den Ausführungen dieser Forscher wie Campbells in der Regel männlich – zu Beginn innerhalb seiner bekannten, vergleichsweise stabilen Struktur einen „Ruf“ vernimmt, der ihn auffordert, den sicheren Rahmen zu verlassen und sich in unbekanntes Terrain zu begeben um dort eine zumeist furchteinflößende und zunächst unmöglich erscheinende Aufgabe zu lösen. Durch die Unterstützung von helfenden Figuren gelingt es dem Helden, sich äußerlich wie innerlich auf die Herausforderung so vorzubereiten, dass er sie meistert. In der Regel gewinnt er dadurch eine neue Fähigkeit oder Eigenschaft hinzu, die ihm zu einem anderen machen – Siegfried, der den Drachen besiegt und durch das Bad in dessen Blut unverwundbar wird. Der Abschluss dieses Plot-Typus besteht darin, dass der Held gefordert ist, in seiner neuen Identität in den bekannten Rahmen zurückzukehren und seine neuen Fähigkeiten und Erkenntnisse dort zu integrieren.

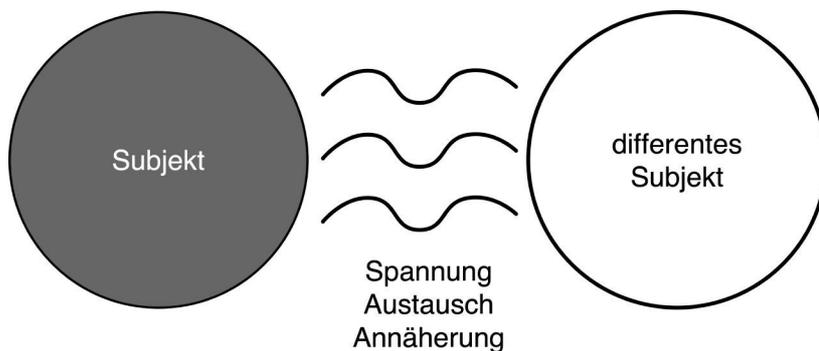
Wie in I.2.2. herausgestellt, lässt sich der Begriff des Helden als patriarchal geprägt verstehen. Diesen Umstand nicht explizit thematisierend, folgt Joseph Campbell in seinen Untersuchungen dieser kulturellen Prägung und führt mit seinem Kompendium an interkulturell diversen „Heldenreisen“ nahezu ausschließlich Plots mit männlichen Figuren an. Auch die heute als kanonisch geltenden „Heldenreisen“ thematisieren zumeist Individuationen von – in der Regel jungen – Männern. Dabei existieren in europäischen Kulturkreisen zahlreiche Individuationsgeschichten mit weiblichen Figuren im Mittelpunkt: Zum einen erzählen die von Charles Perrault und den Gebrüdern Grimm verschrifteten Volksmärchen häufiger von Mädchen als von Jungen. Zum anderen setzten sich auch in mündlicher Überlieferung ab der zunehmenden Urbanisierung und Industrialisierung vor allem Märchen mit zentralen weiblichen Figuren durch. Die

Märchenforscherin Maria Tatar vermutet, dass dies damit zusammenhängt, dass mit erzählt wurden, die mit der Fürsorge von Kindern betraut waren, und dass diese Frauen Geschichten von Mädchen favorisierten (Tatar 2012). Die Märchenforscherin Valerie E. Frankel untersucht dezidiert Plots von Märchen und Mythen, die weibliche Figuren im Mittelpunkt stellen. Sie stellt heraus, dass hier im Vergleich zu solchen mit zentralen männlichen Figuren eher Themen und Geschichten um Beziehungen zu nahen Menschen im Vordergrund stünden und die Geschichten eher im häuslichen Raum angesiedelt seien als dass sie von Abenteuern in der Welt erzählten (Frankel 2010). Prototypisch in Individuationsgeschichten mit einer weiblichen Figur erscheint die ‚junge Frau‘, die Jungfrau. Im Sinne der mittelhochdeutschen Wortbedeutung, nach der die ‚junc-frouwe‘ eine ‚junge Herrin, Edelfräulein‘ bezeichnet, impliziert dieser Begriff zunächst eine junge und zudem nicht an einen Mann gebundene Frau, die ihre eigene ‚Herrin‘ ist (Nübling 2011, 344). Individuationsgeschichten von Frauen stellen klassischerweise Mädchen und junge Frauen in ihren Mittelpunkt, die an der Schwelle stehen, ihre Identität als Frau zu finden. Diese Geschichten entstanden zu Zeiten, so ist zu bedenken, da Familienplanung kaum verbreitet war und das Schicksal einer Frau mit Heirat und Gründung einer Familie weitgehend besiegelt war. Zumindest war es für Frauen nicht üblich war, sobald sie eine Familie hatten, noch Entscheidendes an ihrer Identität zu verändern. So stehen bei tradierten Plots um Initiation weibliche Figuren im Zentrum, die im Begriff sind, die Schwelle vom Mädchen zur Frau zu übertreten. Häufig geht es darum, was für eine Frau sie werden und häufig hat dieser Übertritt auch mit Heirat bzw. ersten sexuellen Begegnungen zu tun, zwei Bereiche, die zumindest nach kirchlichem Ideal zeitlich zusammenfielen.

Die Erzählungen um eine solche ‚junge Frau‘ kondensieren und variieren sich in den Figurentypen der Jungfrau und der Prinzessin. Letztere ist die royale Variante der Jungfrau – eine Figur, die in Märchen aufgrund ihres sozial gehobenen Status Interesse weckt. Beide Figurentypen sind qua Definition alleinstehend und haben noch nicht den Status der gesellschaftlich vollwertigen Frau erreicht, was jeweils erst mit ehelicher Bindung an einen Mann geschehen würde. Häufig erzählen tradierte Plots um Prinzessinnen und Jungfrauen, in denen diese von ihrem Auserwähltsein bzw. ihrer besonderen Herkunft erfahren oder einen Auftrag erhalten. In III.1 werde ich diesem Plot- und Figurentypus in zeitgenössischen Mainstreamfilmen nachgehen.

3.2 Plot-Typus ‚Begegnung‘

Begegnungen sind der zentrale Inhalt des zweiten Plot-Typus. Hier treffen zwei unterschiedliche, meist einander fremde Menschen aufeinander. Der Effekt ist hier zunächst Spannung zwischen den Differenzen: Gegensätzliche Kräfte, Energien und Positionen geraten in Konflikte, Synergie und beginnen gegebenenfalls, gemeinsam etwas Neues zu kreieren. Dabei wären die beiden Parteien in der Grundform dieses Plot-Typus gleich stark und gleich viel wert und lediglich in ihrem Ausdruck verschieden.



Grafik 4: Die Dynamik des Plot-Typus ‚Begegnung‘

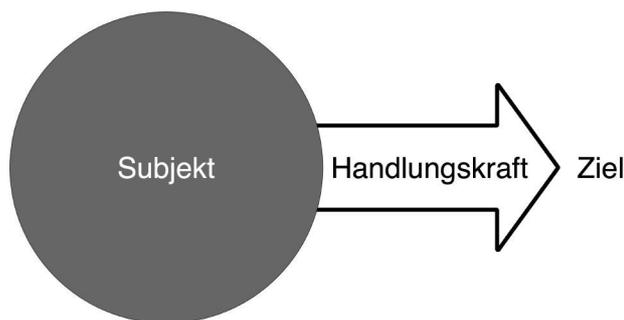
Ein antikes Beispiel für diesen Typus ist Platons Schilderung der androgynen „Kugelmenschen“, die sich vereinigen (Platon 2006 (1804) Symposion, Kap. 14–16). Aus vor-antiker Zeit stammt der ‚Hieros Gamos‘-Topos der ‚Heiligen Hochzeit‘, bei der sich – in unterschiedlichen Kulturen unterschiedlich ausgestaltet – Götter und Menschen symbolisch in einem sexuellen Akt zwischen einer Frau und einem Mann vereinigen. Wenn jedoch eine Person göttlich, die andere menschlich ist, besteht hier schon ein Unterschied in der Bewertung der beiden Figuren. Auch die christliche Erzählung von Adam und Eva bildet diesen Plot-Typus ab, wenngleich auch diese bereits kulturelle Bilder über Männer als rational und Frauen, als emotional und fehlgeleitet, sowie „Sünde“ verkörpernd, miterzählt. Zentrales Element dieses Plot-Typus ist die Spannung, die zwischen den zumeist unterschiedlichen Partnern entsteht, die aufeinandertreffen.

Allgemein handelt es sich hier klassischerweise um Liebes-Plots und zahlreiche kanonische Erzählungen mit Frauen folgen diesem Grund-Typus. Dabei findet sich in Liebes-Plots der abendländischen Erzähltradition häufig die tradierte Dynamik, dass Frauen einen schwächeren, Männer hingegen einen stärkeren Part einnehmen. Etwa

werden Frauen von Männern errettet, bevor es zu einer Paarbildung kommt. Wie sich dies in zeitgenössischen Mainstreamfilmen verhält, sowie, welche weiteren tradierten Plot-Dynamiken, die diesem Typus entsprechen, sich hier zeigen, werde ich in III.2 klären.

3.3 Plot-Typus ‚Strategieverfolgung‘

Der dritte Typus erzählt Plot von zielgerichtetem Handeln: Strategien, die jemand verfolgt, oder Pläne, die jemand umsetzt. Zentral ist hier vor allem, wie Ideen und Vorhaben, in die Tat umgesetzt werden. Dabei sind besonders die Handlungs-Strategien von Interesse, die die Figur verfolgt, wenn sie auf Widerstände stößt. Prototypisch für diesen Plot-Typus steht der kreative christliche Schöpfergott, der in sieben Tagen ohne große Hindernisse Licht und Finsternis, Tag und Nacht, Himmel und Erde, Pflanzen, Tiere und die Menschen schafft (Bibel, Genesis, 1. Mose 1).



Grafik 5: Die Dynamik des Plot-Typus ‚Strategieverfolgung‘

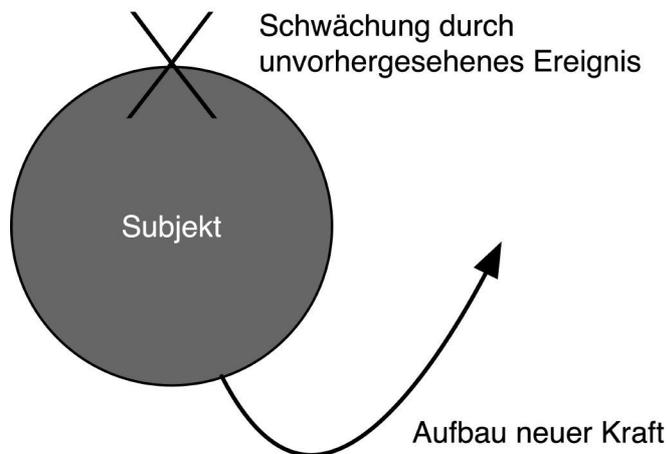
Geschichten mit Frauen, die Ziele verfolgen sind weniger stark verbreitet wie solche, die anderen Plot-Typen folgen. Insgesamt fällt auf, dass Frauenfiguren-Typen, die absichtsvoll und zielorientiert etwas durchsetzen wollen, eher negativ gerahmt werden: Etwa eine rücksichtslose Königin, die etwas durchsetzen will, wie *Maria Stuart* oder auch eine ‚Hexe‘ oder ‚Zauberin‘, die für sich einen Plan ‚ausheckt‘, bei dessen Ausführung sie geheimnisvolle Mittel, spezielles Wissen und Fähigkeiten nutzt, die sich dem Zugriff und dem Verständnis der Allgemeinheit entziehen.

Tritt dieser Figurentyp zunächst als machtvoll in Erscheinung, agieren Hexen in der Regel von außerhalb der dominanten Sphäre und verkörpern ausgegrenzte weibliche Macht. Dieser Figurentyp lässt sich zurückverfolgen zu antiken Rache- und

Schicksalsgöttinnen, wie die Figur der Circe in der *Odysee*, der „furchterregenden Zauberin, die Menschen in Tiere verwandelt“ (Daemmrich 1995, 87f.), sowie die römischen Furien, die in der Regel negativ bewertet werden: So gelten Hexen als „dämonische Verführerinnen“ und „Teufelsbündner“ (Frenzel 2008, 277, 314). Die Hexe als nicht nur fiktiver sondern realer für Stigmatisierung und Ausgrenzung von Frauen sozial angewandter Figurentyp entstand laut der Kulturwissenschaftlerin Sigrid Schade als „Projektionsfigur“ und „Erfindung“ einer „Verständigung über ‚Gut und Böse‘ in organisierten Kreisen gelehrter Theologen, Juristen, Mediziner, Inquisitoren, Humanisten und Künstler“. Diese verschalteten in Figur dieser Figur „antike, mittelalterliche und humanistische mit christlichen Traditionen“. Anhand dieser Figur – zugleich machtvoll und grundböse – wurde „das Böse, nämlich Todsünde und sinnliche Verführung, als ‚Wesensbestimmung‘ von Frauen verhandelt“, welche so als den rationalen Werten der Aufklärung diametral entgegenstanden (Schade 2009, 201f.). Gleichwohl existiert auch eine positiv gerahmte Variante der Hexe: Erscheint die Hexe als ‚dunkel‘, so existiert als deren ‚helles‘ Pendant die gute Fee, die vor allem eine positive Macht ausübt; indem sie Wünsche erfüllt und Menschen mit ihren Zaubern in schwierigen Situationen unterstützt. Dabei fällt auf, dass beide Typen dabei jedoch ebenfalls eher im Verborgenen wirken, sich ihre Taten eher in einem kleinen Rahmen auswirken und sie hier mit unkonventionellen Mitteln Unkonventionelles erreichen. Zu tradierten Ausgestaltungen von Feen- und Hexenfiguren zählen Frau Holle, Titania aus *A Midsummer Night's Dream* (Shakespeare 1597), böse Hexen aus Märchen wie „Hänsel und Gretel“, die im Feuer enden und die prophezeienden Hexen in *Macbeth* (Shakespeare 1606). Inwiefern sich derartige Figuren in zeitgenössischen populären Filmplots ausdrücken, werde ich in III.3 herausstellen.

3.4 Plot-Typus ‚Integration‘

Der vierte Plot-Typus schließlich beinhaltet die Themen Bewältigung und Integration. Hier sieht sich die zentrale Figur vor einer nicht selbstgewählten, herausfordernden und unvorhergesehenen Situation. Die Figur ist gefordert, mit der misslichen Lage umzugehen, ihre Kräfte zu sammeln und eine Haltung, die ihr weiteres Handeln anleitet und sie wieder in einen besseren Zustand bringt.



Grafik 6: Die Dynamik des Plot-Typus ‚Integration‘

Zu Plots von Figuren, die etwas erleiden müssen, finden sich etwa der antike Sisyphos, der dazu verdammt ist, in der Unterwelt bis in alle Ewigkeit einen Felsbrocken einen Berg hinaufzurollen. Auch zahlreiche andere Schilderungen von Höllen entsprechen diesem Typus, so auch Teile aus Dantes *Divina Commedia*. Dabei stehen die schlimmen Bedingungen, in denen sich die Figuren finden, in der Regel in Zusammenhang mit vorherigen von ihnen verübten Handlungen. Die im Plot erzählten Bedingungen sind klar als Strafen für vorzeitiges Verhalten zu verstehen. Anders Jesus, der sich, ans Kreuz genagelt, als Märtyrer für die Menschen opfert.

Zeigen sich männliche Figuren dieses Plot-Typus vornehmlich als Büßende oder Märtyrer, werden Frauenfiguren tradiert vielfach als Trauernde oder Opfer dargestellt: So die bemitleidenswerte christliche Gottesmutter Maria, die um ihren Sohn Jesus trauert. Weibliche Trauernde und Opfer werden in der Kulturwissenschaft häufig in zusammenhängenden Kontexten betrachtet. Gleichzeitig bleibt weibliches Opfertum über viele Jahrhunderte zunächst eine Leerstelle in Erzählungen. Während das männliche Opfer – der gekreuzigte Jesus, der ‚gefallene Held‘ – bebildert und beweint werde, berichteten Erzählungen von weiblichen Opfern lediglich dann über trauernde Hinterbliebene, wenn es sich um junge Frauen handelt, die tragisch starben (Fronius/Linton 2008). Diese Dynamik zeige sich insbesondere in antiken griechischen Opferriten, auf die sich Helen Fronius mit Referenz zu René Girards Sündenbocktheorie

bezieht; in der Regel wurden hier Mädchen geopfert, die sich gerade im Übergang zum Frausein befanden, welche, im Sinne Luce Irigarays als materielle Tauschobjekte des Begehrens („material objects of desire and exchange“) zu verstehen seien (Fronius/Linton 2008, 227).

Der Typus der trauernden Figur wird – im Ausdruck expressiver Trauer – mit der Tradition der ‚Klageweiber‘ in unterschiedlichen Kulturen seit Jahrtausenden weiblich konnotiert (vgl. Loraux 1992). Laut Gisela Ecker ist es als „Tatsache, dass gemäß eingespielten Arbeitsteilungen der Geschlechter das Trauern und genauer noch die öffentliche Zurschaustellung von Trauer von Frauen übernommen wird“ (Ecker 1999, 11). Mit dem sich verbreitenden Christentum verlagert sich der Figurentyp der Trauernden vom lauten, expressiven Klagen zu stiller Trauer und während in der Antike noch ganze Stadtbevölkerungen von Frauen laut klagen, kondensiert sich der Figurentyp auf die um ihren Sohn weinenden Mater Dolorosa im Bildmuster der Pietà. Die Frage, ob jemand unschuldig oder als Strafe leiden muss, sowie, ob sich die leidende Figur aktiv und expressiv oder zurückhaltend und passiv verhält, wird mich auch in III.4 beschäftigen, wenn ich die Ausgestaltungen dieses Figurentyps in aktuellen Filmplots nachvollziehe.

Die in diesem Unterkapitel entwickelten Plot-Typen lassen sich auch für die Untersuchung anderer Korpora an Filmen hinsichtlich anderer Figuren als weiblicher gewinnbringend und mit Mehrwert nutzen. Ich gehe davon aus, dass die hier vorgestellten Plot-Typen universell sind und sowohl über patriarchale als auch über abendländische Erzählkultur hinausgehen. Mit diesem perspektivischen Schritt zurück ließen sich etwa auch Mythen, Sagen und Märchen unterschiedlichsten Ursprungs hinsichtlich der ihnen zugrundeliegenden Werte-, Macht- und Moral-Dynamiken untersuchen. Nachdem ich mich zur Erstellung dieser Typologie zunächst von historisch und kulturell geprägten Plot- und Figurentypen gelöst und in einem zweiten Schritt kulturell geprägte Frauen-Figurentypen umrissen habe, die diesen vier Plot-Typen entsprechen, kann in einem vierten Schritt – der in Teil II vollzogen wird – sichtbar werden, ob und inwiefern zeitgenössische filmische Erzählungen tradierten Erzählungen folgen bzw. ob und inwiefern sie damit brechen. Dazu ist zunächst noch ein dritter Zwischenschritt notwendig, der die im Korpus vorkommenden Plots nach einer ersten Sichtung mit ähnlichen konkreten kulturhistorisch überlieferten Erzählungen abgleicht. Daher werden

in Teil II je Plot-Typus je drei kanonische Plots als Folien für die Untersuchung der Filme genutzt.

4. Filmische Inszenierung zentraler Frauenfiguren: Instrumentarium für die Analyse

Vor dem Hintergrund der beschriebenen kulturhistorischen Kontexte, in denen Frauenfiguren bisher in vor allem patriarchal geprägten Kontexten erschienen, halte ich besonders fünf Aspekte als zentral für die Analyse von frauenzentrierten Filmen: Erstens, wie sehr erscheinen Figuren als selbstbestimmt und ‚stark‘? Zweitens, mit welchen Motivationen und Werten werden Figuren gezeigt und welche rhetorischen Bögen werden diesbezüglich durch den Verlauf der Handlung vermittelt? Drittens die audiovisuelle Erzählperspektive und dabei vor allem die Frage, aus wessen Sicht die zentralen weiblichen Figuren vermittelt werden. Viertens die inhaltliche Rahmung und Bewertung von weiblicher Körperlichkeit, sowie fünftens die audiovisuelle Vermittlung von weiblichen Körpern, wozu auch Blickperspektiven und Kadrage zählen, mit denen weibliche Figuren gezeigt werden. Mit der methodischen Entscheidung, diese Kategorien um das Handeln der Figuren, sowie ihre Inszenierungen in den Mittelpunkt zu stellen, wurde auch entschieden, den Fokus der Figurenanalysen weniger auf Kategorien wie Psyche, Sozietät oder auch thematische Bedeutung von Filmfiguren zu legen. Der Grund für diese Entscheidung lag in der Ausgangsfrage danach, als wie ‚stark‘ eine Figur innerdiegetisch inszeniert wird und, welche breiten Dynamiken, Werte und Aussagen über Frauen sich aus aktuellen Mainstreamfilmen herauskristallisieren, wenn man eine systemische Perspektive einnimmt, welche etwa Berufe oder soziale Schicht von Figuren zunächst einmal hintenanstellt.

Für die Leitfrage, wie selbstbestimmt und systemisch ‚stark‘ Frauenfiguren dargestellt werden, sowie, mit welchen Handlungs-Spielräumen sie gezeigt werden, stelle ich zwei Begriffe als zentral heraus, die in den folgenden Unterkapiteln ebenfalls umrissen werden. Zum einen handelt es sich dabei um den Begriff der ‚Agency‘, zum anderen um den Begriff der ‚prozeduralen Rhetorik‘, welcher beschreibt, wie Handlungsverläufe bestimmte Botschaften und Werte vermitteln.

Als Orientierung sei erwähnt, dass sich die Kategorie der innerdiegetischen Agency (4.1) auf die Ebene von Figuren als fiktive Wesen bezieht. Ebenso der Begriff der Handlungsdispositionen (4.2), wohingegen der Begriff der prozeduralen Rhetorik (4.2), die Kategorien der erzählerischen Agency (4.3), sowie jene von Körperlichkeit in Filmhandlungen (4.4) und Blickstrukturen auf weibliche Figuren (4.5) Figuren als Artefakte untersuchen.

4.1 Innerdiegetische Agency: Selbstbestimmtes Handeln und Überwinden von strukturellen Grenzen

„Agency“ ist zunächst ein Begriff, der bezüglich Literatur und Film häufig pauschal verwendet wird und der häufig beschreibt, wie sehr eine Figur innerhalb ihrer fiktiven Welt handlungsfähig ist und selbst über ihre Handlungen bestimmen kann. Für das Anliegen dieser Untersuchung ist es erforderlich, diesen Begriff zu schärfen. Bestehende Definitionen der Sozialwissenschaft, wie auch der Philosophie verstehen „Agency“ weitgehend als die Kapazität von Individuen, ihre eigenen Entscheidungen zu treffen und frei und unabhängig zu handeln. Dabei werden Abhängigkeiten oder Beziehungen zwischen einzelner Person und Gesellschaft, zwischen freiem Handeln und einer gegebenen Struktur, sowie gesellschaftliche Grenzen und Selbstbestimmung des Individuums unterschiedlich gewichtet von (Raithelhuber 2008; Scherr 2013, 232). Pierre Bourdieu fasst in seinem Habitus-Begriff individuelles Handeln und Struktur als sich gegenseitig beeinflussend: Das Individuum ist nicht seiner Struktur unterworfen, sondern kann diese durch sein Verhalten verändern (Bourdieu 1987). Übersetzt wird „Agency“ häufig mit „Handlungsfähigkeit“.

Was bedeutet dies nun für die Agency von Filmfiguren? Zunächst fasse ich hier die Agency einer Filmfigur als deren Fähigkeit, auf innerdiegetischer Ebene als fiktive Wesen selbstbestimmt und im eigenen Interesse zu handeln. Der Drehbuchautor Chuck Wendig definiert die Agency einer Filmfigur danach, dass diese vor allem aktiv handelt, sowie, dass der Plot sich als direktes Ergebnis ihrer Handlungen entfaltet, ihre Handlungen also effektiv sind und ihre Handlungen sich also auf das Geschehen auswirken (Wendig 2014). Wenn ich innerdiegetische Agency als Handlungsmacht als das Ausmaß verstehe, in dem eine Figur als fiktives Wesen innerhalb ihrer Handlungswelt eigene Motivationen hat, eigene Entscheidungen trifft, diesen in ihren Handlungen folgt, sowie diese Handlungen trotz eventueller Strukturen, die dies nicht begünstigen, erfolgreich umzusetzen vermag, zeigen sich dabei, analog zu Bourdieus Definition, zwei

Ebenen: Erstens, inwiefern die Figur als fiktives Wesen sich mental und emotional ihrer selbst und ihrer Gestaltungsfreiheit bewusst ist und Kompetenzen mitbringt oder erwirbt, die es ihr erlauben, ihre Wünsche und Bedürfnisse umzusetzen. Zweitens, die konkreten Umstände, in denen sich eine Figur befindet, welche ihr freies und selbstbestimmtes Handeln entweder begünstigen oder erschweren. Dabei entscheidet die Gestaltung von Plots darüber, wie einschränkend die Strukturen sind, in denen eine Figur sich befindet – hier gefasst als strukturelle Agency –, sowie, in welchem Maß die Figur sich über diese Beschränkungen durch innere Motivation und mentale Stärke, sowie effektives Handeln hinwegzusetzen vermag – hier mit dem Begriff der individuellen Agency beschrieben. Die möglichen Kombinationen der beiden unterschiedlichen Formen von Agency ergeben theoretisch vier strukturelle Varianten, wie Agency sich stufenweise in ansteigendem Maß in Filmfiguren ausdrücken kann – dabei ist zu bedenken, dass dies jeweils nur eine sehr grobe Abbildung ermöglicht und man theoretisch viel mehr Stufen viel genauer definieren könnte, was ich der Einfachheit halber hier jedoch unterlasse. Die vier Varianten lauten:

- **Stufe 1:** Die Figur erfährt **strukturelle Grenzen** und es **gelingt ihr** mit dem Maß an innerer Stärke und äußerer Umsetzung **nicht, diese Grenzen zu überwinden**. Eine solche Figur zeigt keine oder kaum Agency.
- **Stufe 2:** Die Figur hätte strukturell die Möglichkeiten zu vielfältigem Handeln und erfährt **keine oder kaum Beschränkungen** von außen, dabei **nutzt sie diese Handlungsfreiheiten kaum oder nicht**. Zumeist hat eine solche Figur innere Beschränkungen, so fehlt es ihr etwa an Motivation oder Selbstvertrauen. Bildlich gesprochen stößt sie an eine „innere gläserne Decke“. Eine derartige Figur erfährt strukturelle Agency, nutzt diese jedoch persönlich nicht. Insgesamt legt sie so ebenfalls keine bis sehr wenig Agency an den Tag.
- **Stufe 3:** Die Figur stößt auf **strukturelle Hindernisse und überwindet diese** durch innere Haltung und äußeres Handeln. Diese Figur beweist ein großes Maß an individueller Agency trotz zunächst wenig struktureller Agency. Dieser Typ ist derjenige der am stärksten eine positive Figur vermittelt, die als Vorbild für Zuschauende dienen kann, Hindernisse im eigenen Leben zu überwinden.
- **Stufe 4:** Die Figur hat strukturell die Möglichkeiten zu vielfältigem Handeln und erfährt äußerlich **keine oder kaum Beschränkungen**, sie **nutzt diese Handlungsfreiheiten**, handelt nach ihren Motivationen und Intentionen und setzt

diese erfolgreich um. Diese Figur hat von vornherein ein hohes Maß an struktureller Agency und weist zudem ein hohes Maß an individueller Agency auf. Sie zeigt dabei zwar nicht, wie mögliche strukturelle Grenzen im Außen überwunden werden können, ist jedoch dennoch ein positives Vorbild für Zuschauende, indem sie dazu beiträgt, breite und uneingeschränkte Handlungsfreiräume bestimmter Figuren kulturell zu normalisieren.

Bei diesen vier Stufen handelt es sich um eine hierarchische Abstufung mit ansteigender innerdiegetischen Agency. Während diese Stufen grob unterscheiden, inwiefern einer fiktiven Figur individuelle und strukturelle Handlungsfreiheit zukommt, erfasst die Kategorie der Handlungsdispositionen, die ich in 4.2 etabliere, die inneren Haltungen, Werte und Motivationen, die sich aus den jeweiligen Handlungskontexten der Figuren ergeben.

4.2 Handlungsdispositionen und prozedurale Rhetorik: Motivationen, Ereignisse und Wertungen

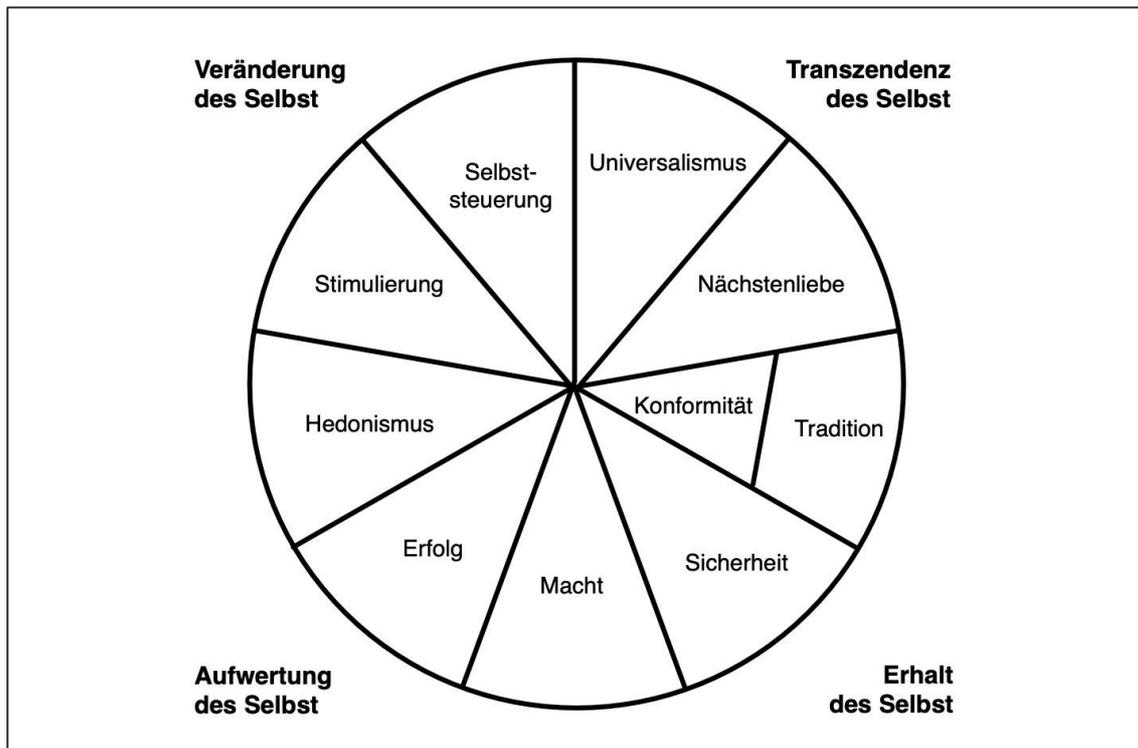
Der kognitivistische Filmtheoretiker Murray Smith hebt hervor, dass Strukturen, innerhalb derer Figuren erscheinen, zu den zentralen gehören, wie Fiktion von den Zuschauenden das Einverständnis zu bestimmten Werten, Praktiken und Ideologien einfordert („Character structures are perhaps the major way by which narrative texts solicit our assent for particular values, practices, and ideologies.” Smith 1995, 4). So vermitteln sowohl Figuren als auch ihre Darstellungen Werte und Botschaften. Im Folgenden betrachte ich jedoch nicht Gesamtstrukturen, in denen Figuren auftreten oder Konstellationen, in denen diese zueinanderstehen, sondern werfen einen Blick darauf, worin ihre Werte, Ziele und Motivationen als fiktive Wesen genauer bestehen.

Während Drehbuchratgeber der vergangenen Dekaden bei der Betrachtung von Werten und Motivationen von Figuren zwischen äußeren Zielen, inneren Bedürfnissen und zentralen Schwächen von zentralen Filmfiguren unterscheiden (vgl. Newman 2001; *Dramatica Pro* 1999, beide hier zit. nach Eder 2008, 448), bringt die hier formulierte Kategorie der ‚Handlungsdispositionen‘ Motivationen, äußere Ziele, innere Bedürfnisse, sowie eventuell sogar Schwächen von Figuren in einem Werte-Schwerpunkt zusammen. Spricht Murray Smith von einem moralischen Zentrum („moral centre“, Smith 1995, 5) einer Figur, in welchem sich Werte einer Figur in einem Schwerpunkt zuspitzen, nähere

ich mich analog dazu den Bedürfnissen und Motivationen von Figuren über den Verlauf eines gesamten Filmes an, indem ich die schwerpunktmäßigen Handlungsmotivationen der zentralen Figuren besonders zu Beginn und zum Ende eines Plots in den Blick nehme. Als Ausgangsbasis nutze ich dafür das Modell der *Basic Human Values* des Entwicklungssoziologen und -Psychologen Shalom H. Schwartz und übertrage es auf fiktive Filmfiguren, um zu benennen, welche Grundhaltungen Figuren jeweils in ihrem Handeln bestimmen.

Schwartz' Modell erlaubt Annäherungen an wertebezogene Zustände, in denen sich Menschen befinden (vgl. Schwartz 2012) und lässt sich auf Filmfiguren beziehen, solange es klar bleibt, dass es an Figuren als fiktive Wesen nur Annäherungen geben kann und es nicht möglich ist einen „wahren Kern“ von Figuren zu benennen. Dieses Modell umfasst zehn Grundwerte, die dieser in psychologisch-soziologischen Studien in 82 Länder als kulturübergreifend herausgestellt hat⁵⁰ (Schwartz 2012). Anders als das Modell der Bedürfnispyramide von Abraham Maslow (Maslow 1977), welches eher situationsabhängige Parameter erfasst – hat eine Figur in einer Situation vielleicht gerade Hunger oder ist ihr gerade kalt, kann sie im nächsten Moment die Welt retten – bildet dieses eher konstantere Schwerpunkte ab, von denen aus sich eine Figur auf die Welt bezieht. Schwartz stellt diese zehn Werte in einem Kreismodell dar (Grafik 7).

⁵⁰ Shalom Schwartz hat dabei insgesamt rund 60.000 Menschen mithilfe des „Schwartz Value Inventory“ zu ihren Werten befragt, bzw. dazu, zu welchen – durch auf bestimmten Werten basierenden Verhaltensweisen charakterisierten – Menschen sie sich als ähnlich empfinden. Er untersucht die zehn Werte in ihren tieferen Zusammenhängen und demografischen Verteilungen. Dabei wurde die Zahl zehn eher zufällig und aus Gründen der Vereinfachung gewählt: „It is reasonable to partition the values items into more or less fine-tuned distinct values according to the needs and objectives of one's analysis“ – eine 2012 publizierte Version verfeinert den Ansatz in 19 enger definierte Werte, was präzisere Anwendungen ermöglicht. (Schwartz 2012, 10)



Grafik 7: Werte-Modell nach Shalom H. Schwartz

Die zehn vom Modell erfassten Werte sind vier Schwerpunkten zugeordnet: Diese übergeordneten Wertegruppen „Erhalt des Selbst“, „Aufwertung des Selbst“, „Veränderung des Selbst“ und „Transzendenz des Selbst“⁵¹ beschreiben Grund-Ausrichtungen einer Person. Ist jemand hauptsächlich damit beschäftigt, sich zu schützen, einen Status Quo zu erhalten, sich zu verteidigen oder zu behaupten, stehen die Werte Konformität/Tradition, Sicherheit und Macht im Vordergrund.⁵² Liegt der Fokus eines Menschen darauf, den eigenen Handlungsspielraum zu erweitern, mit besonderen Leistungen die eigenen Lebensbedingungen zu verbessern oder das eigene Wohlergehen zu maximieren, wird diese in den Werten Macht, Erfolg und Hedonismus erfasst⁵³. Hedonismus⁵⁴, sowie Stimulierung und Selbststeuerung⁵⁵ wiederum bilden die Suche nach neuen Anregungen, Nervenkitzel und Herausforderungen, bzw. die das Streben nach einem autonomen Leben ab, in der jemand eigene Ziele und Visionen in die Welt bringt.

⁵¹ Im Original „conservation“, „self-enhancement“, „openness to change“ und „self-transcendence“. (alle Ü. hier: die Autorin)

⁵² Im Original „conformity“, „tradition und „security“.

⁵³ Im Original „power“, „achievement“ und „hedonism“.

⁵⁴ ‚Hedonismus‘ wird dabei sowohl der Selbststeigerung als auch der Offenheit für Veränderung zugerechnet (Schwartz 2012, 8).

⁵⁵ Im Original „stimulation“ und „self-direction“.

Denkt jemand hingegen kaum an sich selbst und agiert in erster Linie mit Blick auf globale Lösungen bzw. konkret für andere, bzw. ein Allgemeinwohl, bilden dies die Werte Universalismus, Nächstenliebe und wiederum Tradition/Konformität ab: Wenn jemand die eigene Person transzendiert, kann dies entweder mit großen Visionen einhergehen, die ein großes Ganzes betreffen und dabei das Eigene und die eigenen Bedürfnisse inkludiert, oder das Eigene wird, zugunsten einer Zugehörigkeit zu einer Tradition oder Konvention verdrängt und überdeckt, indem das Verhalten vorgeschriebenen oder von anderen erwarteten Normen untergeordnet wird. Diese Gruppierung, sowie die von Schwartz vorgenommene grafische Anordnung der Werte im Kreis legt zudem nahe, dass diejenigen Werte, die nahe beieinanderliegen, häufig zusammen auftreten und sich in den ihnen zugrundeliegenden Motivationen ähneln. Andersherum stehen gegenüberliegende Werte miteinander in Konflikt und treten nur in Ausnahmefällen gleichzeitig bei einem Menschen bzw. in Bezug auf ein und dieselbe Handlung auf.⁵⁶

Um diesen Ansatz nun als analytisches Modell für die Beschreibung der „Welt-Bezogenheit“ von Filmfiguren zu nutzen, modifiziere ich die Bezeichnungen der vier Grundtendenzen leicht und fasse diese, um den Bezug zum Selbst zu betonen, „Erhaltung des Selbst“, „Aufwertung des Selbst“, „Veränderung des Selbst“ und „Transzendenz des Selbst“. Bezieht man dieses Modell und seine Kategorien so auf Filmfiguren, wird es möglich, anhand von intradiegetischen Aktionen und Aussagen der Figuren, deren Zustände schwerpunktmäßig zu beschreiben und die Voraussetzungen zu erfassen, die ihrem Handeln vorausgehen, zu benennen. Zudem lassen sich Entwicklungsbewegungen von Filmfiguren dahingehend beschreiben, ob sich die Prioritäten und Handlungsdispositionen einer Figur im Handlungsverlauf ändern.

Hinsichtlich der Analyse von Frauenfiguren ist nun erstens interessant, ob diese hauptsächlich in ‚tradiert femininen‘ Handlungsdispositionen wie Traditionalismus oder Nächstenliebe dargestellt werden, oder ob sie auch in ‚tradiert maskulinen‘

⁵⁶ So liegen Erfolg und Macht nebeneinander und haben als gemeinsame Grundmotivation das Streben nach sozialer Überlegenheit und Anerkennung. Erfolg und Hedonismus teilen hingegen die Motivation der selbstzentrierten Befriedigung. Gleichzeitig steht Erfolg Nächstenliebe und Universalismus gegenüber, welchen das Motiv der Verbesserung für andere und das Transzendieren von selbstzentrierten Interessen gemein ist. Die Werte ‚Konformität‘ und ‚Tradition‘ sind in einem Keil erfasst, da ihnen beiden als motivationales Ziel zugrunde liegt, das Selbst und eigene Wünsche sozial gesteuerten bzw. auferlegten Erwartungen unterzuordnen. Dabei ist ‚Konformität‘ eher das Anpassen an soziale Normen, die durch Autoritäten des täglichen Lebens ausgedrückt werden und sich womöglich mit der Zeit ändern, wohingegen ‚Tradition‘ sich an abstrakteren – ggf. religiösen – Ideen und Idealen orientiert, die in der Regel der Vergangenheit entstammen. (Schwartz 2012, 9)

Handlungsdispositionen wie Macht, Erfolg, Hedonismus, Stimulierung und Selbststeuerung gezeigt werden. Zentral dabei ist, dass ich zunächst nicht werte, ob etwa Selbststeuerung besser ist als Konformität. Ich frage zunächst nur danach, inwiefern Frauenfiguren in ‚tradiert femininen‘ oder auch in anderen Handlungsdispositionen dargestellt werden. Zweitens liegt mein Fokus auf den Verknüpfungen, die ein Filmplot bezüglich des Handelns einer Figur vollzieht: Welche Handlungsdisposition hat sie zu Beginn bestimmt, wie hat sie gehandelt und in welcher Handlungsdisposition steht sie am Ende da? Im Analyseteil werde ich zahlreiche solcher Handlungsbögen und ihre implizit vermittelten Botschaften nachvollziehen. Auch hier gilt das Interesse zunächst wiederholt auftretenden strukturellen Mustern. Als Beispiel trifft ein Film eine andere wertebasierte Aussage, wenn eine zu Beginn der Handlung von Sicherheit angetriebene Figur am Ende eine sehr freie Wahl, wie sie leben und sich verhalten möchte, sich also in der Handlungsdisposition ‚Selbststeuerung‘ befindet, als wenn diese Figur sich am Ende bestimmten Traditionen konform verhält. Dieses Modell ist nicht streng hierarchisch zu verstehen, dennoch vermitteln die hier im unteren Teil befindlichen Handlungsdispositionen weniger ‚ermächtigte‘ Zustände als diejenigen im oberen Teil.

Stehen in diesem Ansatz also besonders die Handlungsdispositionen einer zu Anfang und am Ende eines Filmplots im Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses, wird, um diese als rhetorische Bögen im Sinne einer ‚Moral von der Geschichte‘ zu fassen, der Begriff der prozeduralen Rhetorik relevant, der im Folgenden erschlossen wird. Dabei geht es darum, wie filmische Inszenierungen Sichtweisen auf die Welt vermitteln. Was gelingt Figuren? Welche Hindernisse sind überwindbar und welche nicht? Dies entscheidet sich auf der Ebene der Plotgestaltung, somit verlasse ich hier das Terrain der Perspektive auf Frauenfiguren als fiktive Wesen und begeben mich auf die Ebene, auf der ich Figuren als Artefakte innerhalb eines künstlich und künstlerisch produzierten Werks betrachte.

Auch bezüglich der Rhetorik von Filmen existieren bereits zahlreiche wissenschaftliche Ansätze (Genannt seien hier beispielhaft Knut Hickethier 2001, Klaus Kanzog (2001), Hans-Edwin Friedrich (2007) und Rose Gillian (2007)). Allerdings unterscheidet sich der hier gewählte Ansatz zur Untersuchung von in Filmen vermittelter Rhetorik bewusst von diesen bestehenden Methoden, Rhetorik audiovisueller Vermittlung insbesondere durch Fokus auf Montagen und Verknüpfung von Einstellungen verschiedener Inhalte und Einstellungsgrößen zu untersuchen. Denn

Rhetorik im Sinne von Einstellungsgrößen und Montagen trifft zwar innerhalb der filmischen Erzählung Aussagen – auf diese gehe ich in I.4.5 ein, wenn es um audiovisuelle Vermittlung von Frauenfiguren geht – sie trifft jedoch nicht explizit Aussagen über Werte und deren Verknüpfung, wie die Fragestellung es erfordert. Stattdessen benötige ich einen Begriff, der Rhetorik im Sinne einer einfachen Gleichung erfasst: Dass etwa eine Ausgangs-Situation plus bestimmtes Handeln eine bestimmte End-Situation schaffen.

Ich fasse diesen Komplex hier unter dem Begriff der ‚prozeduralen Rhetorik‘. Darunter seien hier Wertungen verstanden, die ein filmischer Plot und/oder eine audiovisuelle Inszenierung durch gezeigte Kausalketten vermitteln. Wenn ein positives oder negatives Ereignis in der Handlungsfolge des Plots auf eine bestimmte Handlungsweise einer zentralen Figur folgt, so kann dies bewusst oder unbewusst von den Zuschauenden als kausaler Zusammenhang gewertet werden. Ein klassisches Beispiel, das in feministischer Filmwissenschaft breit diskutiert wurde, sind Frauenfiguren, die in Horror- oder Splatter-Filmen sexuell aktiv sind und in der Folge sterben (Molitor/Sapolsky 1993). Obgleich diese beiden Ereignisse nicht direkt kausal zusammenhängen, entsteht im Kopf der Zuschauenden, gerade, wenn sie eine derartige Konstruktion in verschiedenen Filmen sehen, ein scheinbarer Kausalzusammenhang, der die sexuellen Handlungen der Frau als Ursache für die Wirkung ihres Todes sieht. So vermittelt das filmische Narrativ implizit, dass Frauen, die sexuell aktiv sind – womöglich wird noch betont, dass es sich um uneheliche Sexualität handelt – etwas Verbotenes und nicht Ratsames tun. Oder sogar, dass es in Ordnung ist, wenn Frauen, die ihre Sexualität leben, dafür im Nachhinein bestraft werden.

Der Aspekt der prozeduralen Rhetorik sei hier besonders unter dem Gesichtspunkt verstanden, wie hier zunächst nicht kausal zusammenhängende Ereignisse durch ihre Aufeinanderfolge so verknüpft werden, dass sie Wertungen im Sinne einer ‚Moral von der Geschichte‘ vermitteln. Im Sinne des Games-Forschers Ian Bogosts, der untersucht, wie Videospiele Werte, Glaubenssätze und Sichtweisen auf die Welt prägen, nutze ich hier dessen Begriff der ‚prozeduralen Rhetorik‘. Bogost beschreibt, wie Benutzer von Videospiele innerhalb derer fiktionalen Welten lernen, dass bestimmte Handlungsweisen möglich oder unmöglich, einfach oder schwer sind, sowie zu unterschiedlichen, erwünschten oder zu vermeidenden Ergebnissen führen. So vermitteln

Games Aussagen darüber, wie die Welt funktioniert, welche die Spielenden in direkter Erfahrung erlernen:

In addition to becoming instrumental tools for institutional goals, videogames can also disrupt and change fundamental attitudes and beliefs about the world, leading to potentially significant long-term social change. I believe that this power is not equivalent to the content of videogames, as the serious games community claims. Rather, this power lies in the very way videogames mount claims through procedural rhetorics. (Bogost 2007, ix)

In einem Spiel programmierte Regeln lassen sich nicht umgehen. Dass gleiche Verhaltensweisen auf einmal anders bewertet werden als zuvor, ist höchst unwahrscheinlich. So haben die Spielenden keine andere Wahl als sich den Regeln der jeweiligen Welten anzupassen: Die einzige Art und Weise, wie sie bessere Ergebnisse erzielen, besteht darin, die Gesetze dieser Welten besser zu durchschauen, die zu optimalen Ergebnissen führenden Verhaltensweisen zu finden und sich danach zu verhalten. So lassen sich Spiele auch für sozialen Wandel nutzen, indem diese so programmiert werden, dass die Spielenden gefordert sind, Werte und Verhaltensweisen anzunehmen, die erwünschten Werten wie zum Beispiel Toleranz, Nachhaltigkeit oder Geduld mit anderen trainieren. Gleichwohl können Spiele durch prozedurale Rhetorik auch Logiken innerhalb des Handlungsgefüges herstellen, die bestimmte Bedeutungszusammenhänge herstellen wie etwa „business and the military are indistinguishable“ (Bogost 2007, 83).

Wenngleich sich diese Zusammenhänge in Filmen zunächst etwas anders abbilden und Filmzuschauende nicht selbst aktiv über das Handeln der zentralen Figur entscheiden und entsprechende Konsequenzen erleben, so lässt sich dieses Konzept dennoch gewinnbringend auf die prozedurale Rhetorik von Handlungsabfolgen in Filmen übertragen. Angelehnt an das Konzept Bogosts verstehe ich unter ‚prozeduraler Rhetorik‘ besonders, welche Handlungs-Alternativen der zentralen Figuren hier als positiv und welche als negativ gerahmt werden, sowie, wie die End-Sequenzen die Situationen der handelnden Figuren als ‚Ergebnis‘ derer vorhergehenden Handlungen rahmen. So gehe ich davon aus, dass Mainstreamfilme auf diese Weise Werte und Überzeugungen hinsichtlich dessen vermitteln, was Frauen innerhalb einer – nach wie vor durch patriarchale Strukturen geprägten – Gesellschaft können und dürfen. Bogost beschreibt, wie Videospiele mittels prozeduraler Rhetorik Ideologien kommunizieren:

Political videogames use procedural rhetorics to expose how political structures operate, or how they fail to operate, or how they could or should operate. Videogames that engage political topics codify the logic of a political system through procedural representation. By playing these games and unpacking the claims their procedural rhetorics make about political situations, we can gain an unusually detached perspective on the ideologies that drive them. (Bogost, 2007, 75)

Wenn ich analog dazu Filme als immer auch politische Aussagen implizierend verstehe, kann ich davon ausgehen, dass sich, indem ich Filme mit zentralen weiblichen Figuren mit der Brille der prozeduralen Rhetorik betrachte, deren ideologisch gefärbte Aussagen darüber zeigen, wie Frauen sich verhalten sollten um bestimmte Ziele zu erreichen – oder vielleicht auch nur, um in Sicherheit zu sein. Kulturell vorherrschende Ideologien materialisieren sich, wenn Mainstreamfilme explizite oder implizite Aussagen darüber treffen, was im Leben einer Frau als ‚normal‘ gelten kann – und sei diese eine Superheldin.

4.3 Erzählerische Agency: Erzählperspektiven und Erzählinstanz

Damit Zuschauende in menschenähnliche Erfahrungen in fiktiven Welten einzutauchen können, benötigen sie Figuren, die als menschenähnliche Instanzen in diesen Welten agieren. Häufig fällt in diesem Zusammenhang der Begriff der Identifikation, welcher jedoch recht vage ist und daher hier nicht verwandt wird.⁵⁷ Konkret ist jedoch für die Fragestellung relevant, wie nahe Zuschauende den zentralen Frauenfiguren sind, was sich vor allem durch verschiedene Parameter der erzählerischen Vermittlung entscheidet, denen ich in diesem Unterkapitel genauer nachgehen werde.

Feministische Theorien fügen dem in I.4.1 formulierten Verständnis von ‚Agency‘, wie ich es als ‚innerdiegetische Agency‘ fasse, eine weitere wichtige Facette hinzu: Wenngleich in diesen Agency-Ansätzen ebenfalls Aspekte der Wahl- und Handlungsfreiheit im Vordergrund stehen, wird zudem berücksichtigt, dass Frauen über

⁵⁷ Dabei greifen mit Murray Smith sowohl der Terminus „Identifikation“ als auch jener der „Perspektivübernahme“ zu kurz: Zum einen sei „Identifikation“ ein sehr grober und letztlich ungenauer Allgemeinplatz, da er nicht das meine, was er ausdrücke, wie Smith mit Bezug auf Noël Carroll festhält: „‘identification’ is misleading because it implies that spectators centrally imagine the fictional events of a narrative as if they were the protagonist“. Es finde keine „Verschmelzung“ oder „Geist-Mischung“ statt, wie es der Begriff suggeriere (Smith, 1995, 78). So denkt keine Zuschauerin einer Romanze, sie selbst sei es, die gerade geküsst wird. Zum anderen sei eine „Perspektivübernahme“ im Sinne von subjektiver Erzählperspektive und Point-of-View-Shots, überhaupt nicht notwendig für ein „Mitgehen“ mit einer Figur (vgl. Smith, 1995, 75).

viele Jahrhunderte gesellschaftlich weniger strukturelle Agency zukam als Männern, sowie, dass sich daher historisch auf unterschiedliche Weise an von Männern geschaffene Systeme anpassen mussten.⁵⁸ Damit kommt in feministischen Auslegungen von Agency den Aspekten der Stimme und des Sprechens eine große Bedeutung zu. Gerade feministische Ansätze haben vielfach danach gefragt, ob es Frauen selbst sind, die über sich sprechen oder ob andere Personen ihre Geschichten erzählen. Das betrifft reale, wie auch in fiktionaler Literatur und bildender Kunst dargestellte Frauen. Die zentralen Fragen lauten hier: Sind es Frauen, die über Frauen erzählen und die Bilder von Frauen produzieren und dabei über Vermittlung, Artikulationen und Betonungen entscheiden, oder ist es ein männlicher Blick, der erzählt oder abbildet? Mit diesen Fragen haben sich zahlreiche Feministinnen unterschiedlichster Disziplinen befasst (vgl. etwa Hilde Lindemann (2006), Irigaray (1991), Cixous (2013)).

Angelehnt an diese Fragen formuliere ich hier entsprechend – als Pendant zur Kategorie der innerdiegetischen Agency – die Kategorie der erzählerischen Agency. Diese erfasst, ob und wenn ja, inwiefern die zentralen Frauenfiguren selbst an der filmerzählerischen Vermittlung über die eigene Person und ihre Handlungen beteiligt sind. Die erzählerische Agency beleuchtet somit das Spannungsfeld zwischen Frauenfiguren, welche aus ‚tradiert maskuliner‘ Perspektive – eher von außen und visuell als Schauobjekte – inszeniert werden, oder die andersherum selbst an der audiovisuellen Vermittlung beteiligt sind – etwa, indem Zuschauende zeitnah erfahren, was sie bewegt, oder indem die audiovisuelle Vermittlung den Zuschauenden ihre Perspektive nahebringt. Der Begriff der erzählerischen Agency beinhaltet sowohl das Element der visuellen Erzählinstanz – der Perspektive der Kamera auf die zentrale weibliche Figur –, als auch jenes der sprachlichen Erzählinstanz, welche – gegebenenfalls, dieses Element ist optional – die Erzählung mittels einer Voice-Over-Erzählstimme oder durch Kontexte vermittelnde Schrift rahmt. Diese beiden Aspekte geben Aufschluss darüber, in welchem Maße Plots über weibliche Figuren audiovisuell auch von weiblichen Figuren erzählt werden. Bei Betrachtung dieser Aspekte wird sichtbar, ob die Deutungsmacht über das Geschehen auch bei denjenigen weiblichen Figuren liegt, die dieses durchleben, oder ob es andere – zudem womöglich männliche – Figuren sind, welche das Geschehen

⁵⁸ Vgl. <https://www.britannica.com/topic/philosophical-feminism/Feminist-theories-of-agency> (31.01.2020)

distanziert beschreiben. Im Folgenden stelle ich hier ein Instrumentarium an Analyse Kriterien für erzählerische Agency auf, welches mir erlaubt, den Grad zu bestimmen, zu dem die strukturelle filmerzählerische Vermittlung vonseiten weiblicher Figuren, bzw. Erzählinstanzen geschieht.

Zunächst ist in diesem Zusammenhang das Kriterium des Alignment zentral. Mit diesem Begriff, zu deutsch „Ausrichtung,“ beschreibt der kognitivistische Filmwissenschaftler Murray Smith das Maß, in welchem Zuschauende visuelle und auditive Informationen erhalten, die mehr oder weniger kongruent mit jenen sind, die auch den Figuren zur Verfügung stehen („spectators are (...) provided with visual and aural information more or less congruent with that available to characters“, Smith 1995, 75). Alignment, nach Smith und Eder (Eder 2008, 574) auch ein zentrales Kriterium für Hauptfiguren, schafft also die Voraussetzungen dafür, dass Zuschauende die Handlung von einer ähnlichen Warte wie die zentralen Figuren verfolgen können. Ein hohes Maß an Alignment mit Figuren ist dann gegeben, wenn Zuschauende neue Wendungen und für den Plot relevante Fakten gemeinsam mit den Figuren erfahren und die Ereignisse zeitgleich mit diesen – wenngleich nicht zwangsläufig aus deren Perspektive – erleben. Dabei kann eine Figur selbst mit hohem Alignment inszeniert sein, wenn sie aus einer Außenperspektive gezeigt wird, sie jedoch inhaltlich im Mittelpunkt der Handlung steht und Betrachtende in Szenen, in denen diese Figur auftritt, von für den Plot relevanten Ereignissen erfahren. Eine derartige Ausrichtung auf eine Figur, bei der die Informationsvergabe in etwa mit dem Wissen der Figur übereinstimmt, lässt Zuschauende mit der Figur mitgehen, mitfiebern, sowie Konflikte mit ihr durchleben und lenkt zudem potentiell hohe Aufmerksamkeit auf diese Figur. Alignment kann über visuelle, wie auch sprachliche Vermittlung geschehen. Die folgenden Absätze klären, wie Erzählperspektiven entweder auf visueller oder auf sprachlicher Ebene erzählerische Agency schaffen.

In der Kombination aus visueller Vermittlung und rahmender sprachlicher Instanz sind zahlreiche Konstellationen audiovisueller Erzählperspektiven möglich, die sich, wie etwa Markus Kuhn (2011) und Christina Heiser (2014) herausstellen, insbesondere im zeitgenössischen Film in vielfältigen Kombinationen von Vermittlungs- und Bedeutungsperspektiven niederschlagen. So schaffen einige Stilmittel ein hohes Maß an erzählerischer Agency, darunter Alignment, Voice-Over-Rahmungen der Figur selbst, sowie gar subjektiven Perspektiven der Figuren. Andere hingegen schaffen eine

Außensicht auf die Figur: Wenn die filmische Erzählung aus männlichen Perspektiven vermittelt wird und distanziert darüber erzählt wird, was den Figuren zustößt, ist die erzählerische Agency der zentralen weiblichen Figur eher gering. Im Folgenden gehe ich der Frage nach, nach welchen konkreten Kategorien Filme in Teil II hinsichtlich visueller und sprachlicher erzählerischer Vermittlung untersucht werden sollen.

Die visuelle Erzählinstanz kreiert zunächst das Nähe- oder Distanzverhältnis zu den zentralen weiblichen Figuren, das heißt, die Kameraführung bestimmt die Perspektive der Zuschauenden auf die Figur. Hier unterscheide ich drei mögliche Ausdrucksformen, wobei es sich um ein fließendes Spektrum handelt und Erstere und Letztere Extremformen darstellen, die im Mainstreamfilm kaum bis sehr vereinzelt auftreten:

1. ***Außensicht auf die Figur***: Die Kamera nimmt einen Blick von außen auf die Figuren ein, vermittelt also keine subjektive Perspektive der weiblichen Hauptfigur. Nach Kuhn entspricht dies einer „extra-heterodiegetischen VEI mit Nullfokalisierung“ (Kuhn 2011).
2. Eine Perspektive der ***identifikatorischen Nähe*** (Hickethier 2001): Dies bedeutet, dass die Kamera in einzelnen Einstellungsfolgen oder Sequenzen durch die zentralen weiblichen Figuren – bzw. auch durch andere Figuren – auf diese fokussiert und dabei wechselt zwischen Vermittlung von deren Erleben und Außensicht auf die Figur. Somit handelt es sich um eine personale oder neutrale Erzählstruktur. Am häufigsten ist dabei eine dominante Nullfokalisierung, also eine neutrale Perspektive, mit Tendenz zur internen Fokalisierung durch die Hauptfigur, also, dass das Erleben, die Stimmungen und Wahrnehmungen der zentralen Figur zum Teil miterzählt werden, etwa auch durch Einstellungen, welche Stimmung und Emotionen der Figur illustrieren. Die Handlungslogik konzentriert sich dabei auf die Hauptfigur (Kuhn 2011). Diese visuelle Perspektive findet sich im klassischen Mainstreamkino am häufigsten.
3. Eine ***subjektive Perspektive*** von der Warte einer zentralen weibliche Figur, mit Sequenzen interner Fokalisierung in Form von *point-of-view*-Einstellungen. Von anderen Figuren wird nur dann erzählt, wenn diese im Kontext der Hauptfigur auftauchen. Diese Perspektive lässt einer zentralen Figur hinsichtlich der visuellen Erzählinstanz das größte Maß an

erzählerischer Agency zukommen, da sich die erzählerische Vermittlung ihrem Erleben annähert. Im Mainstreamfilm ist diese Perspektive, zumindest ihr durchgehendes Auftreten für den gesamten Verlauf eines Films sehr ungewöhnlich bis nicht vorkommend. Der Aspekt der in 4.5 erschlossenen Kategorie der ‚somatischen Subjektivität‘ wäre ebenfalls diesem Pol des Spektrums zuzuordnen.

Wenngleich also zu erwarten ist, dass Mainstreamfilme weitgehend eine visuelle Erzählperspektive der identifikatorischen Nähe einnehmen, bieten die beiden anderen Pole der Außensicht bzw. der subjektiven Perspektive die Möglichkeit der Differenzierung, sodass Filme hinsichtlich dessen, wo auf diesem Spektrum sie sich befinden, verglichen werden können.

Nun wende ich mich der sprachlichen Ebene der Erzählperspektive zu: Waren Voice-Over-Erzählstimmen in der Filmgeschichte fast ausschließlich männlich, kann dieser Umstand als gesamtkultureller Ausdruck eines Misstrauens weiblichen Stimmen gegenüber gewertet werden, wie Christina Heiser herausstellt: Entsprechend dem gesellschaftlichen Bild von männlicher Rede als wichtiger, öffentlicher Kommunikation, wurde weibliche Rede häufig mit Häuslichkeit und Geschwätzigkeit, weniger jedoch mit der Vermittlung wichtiger und vertrauenswürdiger Information assoziiert (Heiser 2014, 333).⁵⁹ Während visuelle Erzählinstanzen mit unterschiedlichen Graden der Fokalisierung, wie ausgeführt, ein geringes oder höheres Maß an Nähe zu den zentralen weiblichen Figuren herstellen können, entscheiden hinsichtlich der auditiven Ebene sprachliche Erzählinstanzen über das Maß der erzählerischen Agency. Hier stelle ich folgendes Spektrum auf, mit einer Abstufung von wenig zu viel erzählerischer Agency auf Ebene der zentralen weiblichen Figuren:

1. Das Geschehen wird durch ***Schrift oder eine männliche Voice-Over-Erzählstimme*** gerahmt und gedeutet: Keine erzählerische Agency auf sprachlicher Ebene seitens der zentralen weiblichen Figuren. Es sei denn, die Schrift wäre als Stimme einer weiblichen Figur oder Autorin erkennbar, ein seltener Sonderfall, der etwa bei Verfilmungen fiktionaler Werke von Autorinnen auftreten kann. Zumeist ist in einem solchen Fall jedoch auch eine

⁵⁹ Ausnahmen von weiblichen Erzählstimmen finden sich bis in die 1970er Jahre lediglich in Melodramen und Liebesgeschichten, in denen Frauenstimmen ihr „tragisches, von einem Mann bestimmten Schicksal“ (Heiser 2014, 334f.) schilderten, sowie vereinzelt im Film Noir. So etwa in RAW DEAL, POSSESSED und MILDRED PIERCE.

Voice-Over-Erzählstimme einer zentralen weiblichen Figur zu hören. Insgesamt findet so eine Kontextualisierung von außen statt; die Instanz, die dies artikuliert, rahmt auktorial das Geschehen. Die Figuren werden zu Agierenden in einem gesetzten Rahmen, über den sie selbst keine Deutungsmacht bezüglich der Vermittlung haben.

2. Eine *weibliche Voice-Over-Erzählstimme* rahmt und deutet das Geschehen: Wird das Geschehen durch eine weibliche Erzähl-Instanz vermittelt, besteht eine geringere Distanz der Vermittlung weiblicher Lebenswelten als im Falle von männlichen Erzählstimmen.
3. Eine *zentrale weibliche Figur rahmt das Geschehen selbst mittels Voice-Over*: Eine Figur bewertet die Ereignisse von ihrer eigenen Warte. Ein Beispiel ist der Beginn des Films OUT OF AFRICA in dem die Stimme der zentralen Figur Karen zu hören ist: „Ich hatte eine Farm in Afrika...“

Während weder Voice-Over-Stimmen noch Rahmung durch Schrift in jeden Mainstreamfilm auftreten, so erlaubt eine Untersuchung der hier erschlossenen Stilmittel hinsichtlich erzählerischer Agency in ihrer Gesamtheit eine relativ genaue Einordnung des Grades zu dem ein Film formal nachvollziehbar aus der Perspektive einer zentralen weiblichen Figur erzählt oder ob er eine kulturell tradierte Sichtweise reinszeniert, bei der weitgehend von außen über eine Frauenfigur erzählt wird.

4.4 Körperlichkeit in Filmhandlungen

Die vier bisher erschlossenen Aspekte für die Analyse zentraler weiblicher Figuren in Mainstreamfilmen schaffen bereits ein recht umfassendes Bild: Die Kategorien der innerdiegetischen Agency und der Handlungsdispositionen analysieren die Figuren als fiktive Wesen, hier wird erfasst, wie ‚stark‘ und ermächtigt diese innerhalb der Filmhandlungen erscheinen. Die Kategorien der prozeduralen Rhetorik, sowie der erzählerischen Agency betrachten Figuren als Artefakte und erlauben eine Beurteilung dessen, inwiefern filmische Erzählungen Handlungen von zentralen Frauenfiguren und deren Konsequenzen als ‚stärkend‘ und ermächtigend rahmen, sowie, zu welchem Grad die Figuren selbst an der filmerzählerischen Vermittlung ihrer Plots beteiligt sind. Was diese Kategorien noch nicht abdecken, ist die kulturhistorische Prägung, mit der Frauen in der abendländischen Kultur angeblickt werden, sowie, wie kulturell gewachsen Frauen bildlich dargestellt werden. Gerade aufgrund dieser historischen Kontexte, innerhalb

derer Frauenfiguren erscheinen, halte ich es für zentral, bei ihrer Analyse der Thematisierung und Darstellung weiblicher Körper einen großen Stellenwert zukommen zu lassen. Wenn ich Körperlichkeit als zentrale Analysekatgorie setze, sind dabei zwei verschiedene Ebenen der Betrachtung zu unterscheiden: Erstens, wie weibliche Körper auf innerdiegetischer Ebene verhandelt werden, zweitens, wie sie filmästhetisch inszeniert werden.

Auf der Ebene der Filmhandlung, auf der Frauenfiguren als fiktive Wesen erscheinen, kann Körperlichkeit sich auf mehrere Arten und Weisen zeigen:

1. **Somatische Präsenz:** Wenn Figuren auftreten, wird für Zuschauende auf körperlicher Ebene nachvollziehbar, wie sich diese Figuren fühlen, sowie, wie „verkörpert“ diese Figuren sind. Dazu kann zählen, dass eine Figur ihre Körperlichkeit genießt und sich in ihrem Körper wohlfühlt, oder, dass sie sich körperlich verletzt, krank oder bedroht fühlt. Zudem kann sich vermitteln, ob eine Figur körperlich sensibel ist und sich bewusst im Raum bewegt, oder ob dies weniger der Fall ist. Auch ist hier relevant, wie körperlich Figuren miteinander sind, ob ihre Kommunikation rein verbal abläuft oder ob und inwiefern ihre Körper miteinander kommunizieren. Das kann von Kampf über Streit, bis hin zu Flirt, Spiel und Sexualität reichen. Dieser Aspekt hängt stark mit der Körperpräsenz der jeweiligen Schauspielerinnen zusammen, sowie damit, was sie damit in der jeweiligen Szene vermitteln.
2. **Körperäußerungen und körperliche Prozesse:** Hier stellt sich die Frage, inwiefern Körper mit ihren Körperfunktionen in den Blick rücken. Dazu gehören geschlechtsunabhängige körperliche Äußerungen wie Atmen oder Keuchen, ebenso wie spezifische Körperfunktionen weiblicher Körper als biologische Organismen, wie weibliche Pubertät, Menarche,⁶⁰ weibliches sexuelles Erleben,

⁶⁰ Zu den wenigen populären Filmen der Filmgeschichte, die weibliche Körperfunktionen explizit zeigen, indem sie das der Menarche thematisieren zeigen, gehören der Horrorfilm CARRIE, die Coming-of-Age Dramen THE BLUE LAGOON und MY GIRL. In ersterem wird die zum ersten Mal menstruierende Protagonistin CARRIE zum Gespött ihrer Mitschüler, da sie über diesen körperlichen Vorgang nicht aufgeklärt ist. Ihre Körperlichkeit bahnt sich in Form telekinetischer Kräfte einen Weg, der zu einem Amoklauf in ihrer Schule führt, sowie zum Mord an der Mutter und Carries eigenem Tod führt. Hier wird weibliche Körperlichkeit dämonisiert und die Botschaft vermittelt, dass diese unkontrollierbar und letztlich todbringend ist. In THE BLUE LAGOON, der seinen erzählerischen Reiz sowie insbesondere seine Schauwerte aus der unrealistischen Konstellation zieht, dass zwei Kinder auf einer einsamen Insel stranden, wird der Moment der ersten Menstruation der Figur Emmeline als Schlüsselmoment inszeniert, die jedoch den Schrecken des Jungen über das Ereignis erzählt. Die hier inszenierte weibliche Scham, sowie der Topos, dass Frauen, die ihre Periode haben, launisch sind und allein sein wollen, werden hier inszeniert, obgleich die Erzählung vermittelt, dass die Protagonisten keine der gesellschaftlichen Konnotationen bezüglich sexueller Körperfunktionen kennen und ihr Verhalten „ganz natürlich“ aus ihnen entspringt. Auch in MY GIRL trifft die Menarche die Protagonistin Vada unvorbereitet. Anders als in den zwei anderen erwähnten Beispielen nimmt sich hier eine mütterliche Figur – die Freundin ihres Vaters – dem Mädchen an und

Schwangerschaft, Geburt, Menopause. Dieser Aspekt kann sich mit Ersterem überschneiden, muss es jedoch nicht: Die bloße Darstellung oder Thematisierung genügt hier, bei diesem Punkt ist nicht erforderlich, dass vermittelt wird, wie es der dargestellten weiblichen Figur dabei geht oder dass Zuschauende somatisch mitfühlen.

3. ***Sprachliche und nonverbale Aussagen und Bewertungen:*** Implizite oder explizite Aussagen von Figuren über weibliche Körper. Beispiel für eine explizite Aussage: Ein Kommentar oder Bewertung eines Körpers seitens einer Figur – das kann der eigene Körper oder der Körper einer anderen Figur sein. Beispiel für eine implizite Aussage: Der Körper einer weiblichen Figur wird nonverbal, mittels zustimmender oder ablehnender Laute oder Gesten kommentiert.
4. ***Körpermodifizierende Eingriffe:*** Handlungen, in denen etwas an einem weiblichen Körper verändert wird, wie eine Operation, eine kosmetische oder ärztliche Behandlung. Häufig findet in diesen Szenen eine Trennung zwischen dem Subjekt, der Frauenfigur, und ihrem Körper statt, auf welchen aus einer objektifizierenden Perspektive geblickt wird. Häufig kann die Figur in diesen Szenen selbst nicht entscheiden, was mit ihrem Körper geschieht.

Bei dieser Aufzählung handelt es sich lediglich um verschiedene Aspekte, die zu untersuchen aufschlussreich sein kann. Es handelt sich hier nicht um eine hierarchische Abstufung, bei der bestimmte Aspekte höher zu gewichten sind als andere. Entscheidend für eine Einordnung der innerdiegetischen Darstellung von Körperlichkeit sind die filmanalytischen Ergebnisse dieser Kategorien. Ebenso wenig wird hier davon ausgegangen, dass das alleinige Auftreten einer Kategorie in einem Film bereits ausreichende Informationen für eine Einordnungen der darin auftretenden zentralen weiblichen Figuren zulässt. Anders verhält sich dies bei den Kategorien, welche die Blickperspektiven auf weibliche Körper erfassen.

weht sie in die Sphäre der weiblichen Körperfunktionen ein, wozu hier offenbar gleich die gesamte sexuelle Aufklärung gehört. Die der Entdeckung des Bluts folgt Sequenz, in der Vada von ihrer mütterlichen Freundin geschminkt wird. Somit wird postuliert, dass zu der biologischen Reifung zur Frau auch die soziale Markierung in Form eines ‚femininen‘ Auftretens gehört.

4.5 Blickstrukturen auf weibliche Körper

Wenn ich im Folgenden Kategorien für die Analyse von Blickstrukturen auf weibliche Körper formuliere, gilt es dabei, Blicke im Bildraum durch andere Figuren, die Inszenierung von Blicken und Blickstrukturen auf weibliche Körper, sowie vonseiten weiblicher Körper zu erfassen. Dabei geht es zum einen darum, wie die Blicke der Zuschauenden auf die zentralen weiblichen Figuren geleitet wird, ob diese etwa durch die Fokalisierung einer anderen Figur auf sie vermittelt wird, oder ob die Zuschauerblicke auf sie durch Figuren im Bild gedoppelt werden, welche die Figur eher hinsichtlich ihrer äußeren Erscheinung, denn als Subjekt anblicken, mit dem sie interagieren. Zum anderen dem fällt in diese Kategorie, ob und in welchem Maße Blicke zentraler weiblichen Figuren mittels subjektiver Point-of-View-Einstellungen vermittelt werden. Bei der Ausformulierung der Blickperspektiven knüpfe ich eng an Laura Mulveys Begriff des Male Gaze an. Da der Forschungskontext hier jedoch von jenem abweicht, dem dieser Begriff entspringt, und ich zudem nicht davon ausgehe, dass es per se biologisch männliche Wesen sind, die in von Mulvey beschriebenen Blickstrukturen schauen, spreche ich im Folgenden von einem ‚objektifizierenden Blick‘. Man könnte ebenso von einem ‚tradiert männlichen‘ oder einem ‚patriarchalen Blick‘ sprechen, was jedoch implizieren würde, dass „Männer“ oder „das Patriarchat“ „schuld“ an diesen Blickstrukturen sind und eine Opfer-Täter-Dynamik perpetuieren würde, was hier nicht meine Absicht ist. Der Begriff des ‚objektifizierenden Blicks‘ meint eine von westlichen patriarchalen Kulturen geprägte Art und Weise des männlichen Schauens auf Frauen. Die diesem Blick inhärenten Strukturen zeichnen sich dadurch aus, dass sie Frauen und insbesondere deren Körper als sexuell begehrenswerte Objekte sehen. Gleichwohl haben sich auch Frauen diesen Blick angeeignet und gelernt, sich nach den Maßgaben dieser Blickstrukturen von außen zu betrachten und zu bewerten. Ein ‚objektifizierender Blick‘, sich ausdrückend durch die in 2.2.1 nachvollzogenen bildkompositorischen Inszenierungsmuster, ist also ein Indikator dafür, dass die filmische Inszenierung einen ‚tradiert männlichen‘ Blick auf Frauen und ihre Körper reinszeniert und Frauen zumindest in einzelnen Einstellungen von außen, wertend und als Schauobjekte anstatt als vollwertige Subjekte betrachtet. Angelehnt an die von Mulvey herausgestellten Aspekte, mit denen sich objektifizierender Blick ausdrücken kann, setze ich hier folgende Kriterien filmischer Inszenierung von Blicken für einen objektifizierenden Blick:

1. **Objektifizierende Außenperspektive:** Hier werden weibliche Figuren durch eine distanzierte Außensicht der Mise-en-Scène als besonders begehrenswert gerahmt. Mitunter geschieht dies durch betonende Lichtsetzung Raumgestaltung, Kostüme oder Make-Up. Oder die Inszenierung nutzt Montagen, innerhalb derer Einstellungen, in denen Frauenkörper zu sehen sind, direkt oder bildmetaphorisch mit anderen Kontexten verschaltet werden, die unmittelbar davor oder danach zu sehen sind. Dazu zählen auch – von Mulvey nicht erwähnte – paratelische Inszenierungen von Frauenkörpern, mit denen sich die filminszenatorische Vermittlung der faktischen Handlung zugunsten von Schau- bzw. Hörerlebnissen verlagern, dabei der Fokus der Inszenierung eher auf der Ästhetisierung der Darstellung liegt, als dass es um das körperliche Mit- oder Nachempfinden geht. (vgl. Heidbrink 2010, 257f.).
2. **Dopplung des Zuschauerblicks:** Der Blick auf die Figur wird durch eine andere – klassischerweise männliche – Figur im Bildraum wiederholt und damit das Element des objekthaften Anblickens verstärkt.
3. **Fragmentierung von Körperteilen in Detailaufnahmen:** Mittels Einstellungsfolgen fragmentieren weibliche Körper in der visuellen Darstellung und fokussieren dabei insbesondere in nahen Einstellungen auf sexuell konnotierte Körper-Regionen wie Brust, Hüften und Po.

Audiovisuelle Inszenierungen, die weibliche Figuren nicht objektifizieren, sondern sie stattdessen Zuschauenden in ihrem subjektiven Erleben näherbringen, können sein:

4. **Somatische Empathie:** Einstellungen, die weibliche Körper zeigen, vermitteln den Zuschauenden, wie es diesen Figuren körperlich geht. Diese Kategorie ähnelt der oben als inhaltliche Kategorie aufgestellten somatischen Präsenz, hier geht es jedoch um die formalen Inszenierungsstrategien. Somatische Empathie kann zum einen durch Einstellungen entstehen, die paratelische – nicht für den Handlungsverlauf primär wichtigen – Körperbewegungen oder -funktionen weiblicher Figuren zeigen oder akustisch vermitteln und damit Zuschauende mitempfinden lassen, wie sich die gezeigte Situation für die Figur anfühlt (vgl. Heidbrink 2010, 257f.). Das kann besonders auch durch akustische Vermittlung von körperlichen Lauten

geschehen. Zum anderen kann somatische Empathie auch gerade Bestandteil der Erzählhandlung sein: So, wenn die Figur für den Plot relevante Handlungen vollzieht oder es für den Handlungsverlauf entscheidend ist, dass ihr körperliches Erleben für die Zuschauenden nachvollziehbar wird. Gottlieb Florschütz formuliert mit Referenz zu Christine Noll-Brinckmann als zentrales stilistisches Mittel für somatische Empathie, „dass die jeweils beteiligten Muskeln der Performer zum Publikum hin ausgestellt, sozusagen profiliert werden, so dass die räumliche Orientierung trotz Schnitten gewährleistet ist“.⁶¹ Dabei müssen die Handlungen meiner Ansicht nach nicht „voraussehbar“ sein, wie Florschütz es als Kriterium für somatische Empathie fordert; auch ein plötzlicher Schreck einer Figur kann so dargestellt werden, dass die Zuschauenden ihn nach- oder mitempfinden. Auch hier können auditiv vermittelte körperliche Laute zentral für die somatische Empathie sein.

5. **Somatische Subjektivität:** Die somatische Subjektivität geht insofern noch einen Schritt näher an Figuren und ihr körperliches Erleben heran, als sie mindestens eine subjektive Point-of-View-Einstellung aus Perspektive der zentralen Figur enthält. So entsteht eine audiovisuelle Vermittlung, welche den Blick aus Sicht einer zentralen Figur einbezieht. Dies kann ein Moment in körperlicher Aktivität oder beim Anblicken des eigenen Körpers sein, zum Beispiel in einen Spiegel, das körperliche Erleben weiblicher Figuren erfasst, indem das Erleben aus einem weiblichen Körper heraus erzählt wird. Häufig ist eine subjektive Einstellung eingebettet in eine Sequenz somatischer Empathie. Dabei ist davon auszugehen, dass die Perspektive der subjektiven Kamera im Mainstreamkino nur vereinzelt und in hervorgehobenen Momenten auftritt. Dennoch verleihen derartige Einstellungen der audiovisuellen Inszenierung eine große Nähe zum Erleben der zentralen weiblichen Figur, deren Perspektive sie zeigen. Ich behaupte, dass einzelne dieser Einstellungen bereits dazu führen, dass ein Film eine ganz andere Haltung zu einer zentralen weiblichen Figur einnimmt und vermittelt, als dies

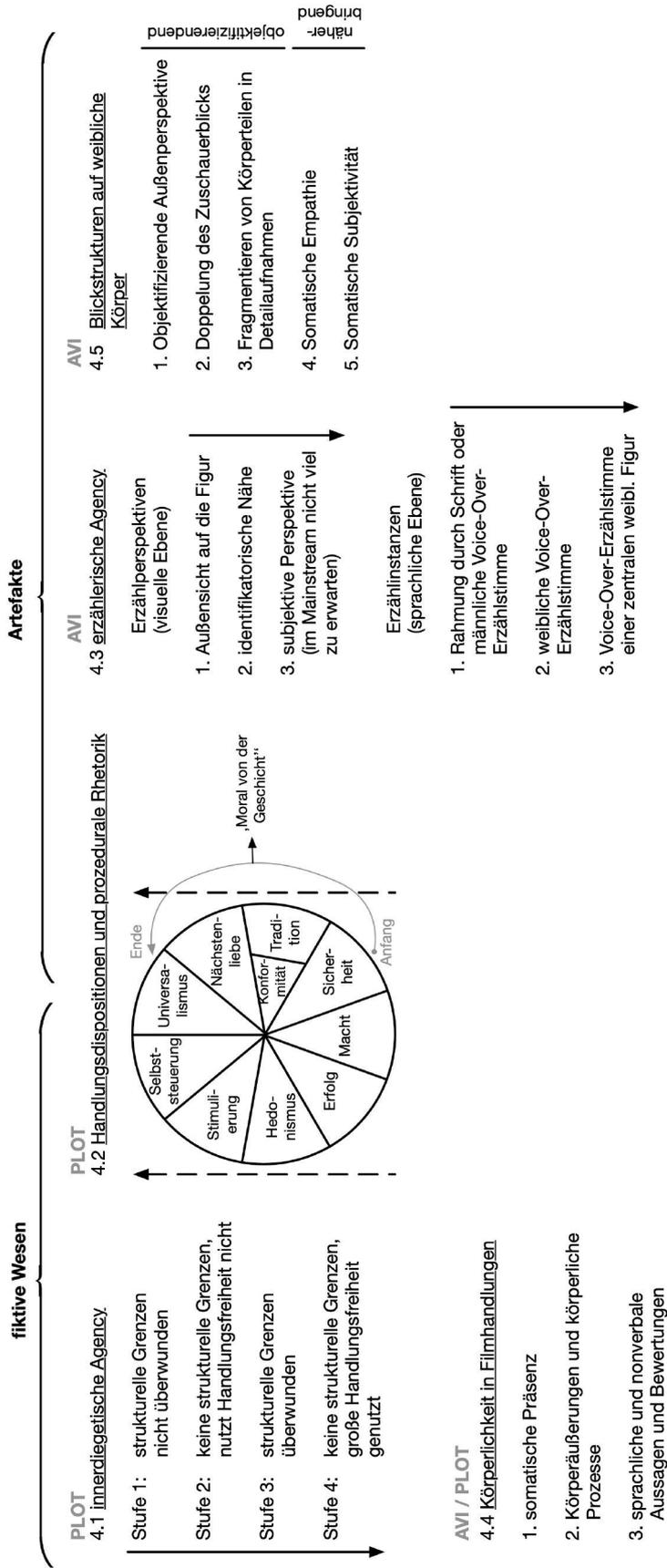
⁶¹ <http://www.uni-kiel.de/medien/empath.html> (15.10.2019)

eine reine Außenperspektive tut, die den Frauenkörper womöglich objektifiziert und sexualisiert. Zu einem solchen somatisch subjektiven Blick aus einem Frauenkörper heraus können durchaus auch begehrlische Blick auf andere Menschen und ihre Körper gehören.

Im Überblick über diese fünf möglichen audiovisuellen Inszenierungsmuster von Blicken auf und aus weiblichen Körpern zeigt sich ein Paradox: Denn ein somatisch subjektiver Blick einer Frauenfigur kann auch ein objektifizierender sein, etwa, wenn eine andere Figur mit Begehren oder auch nur Bewertung angeblickt wird. Mit diesem Paradox zeigt sich die Komplexität der Untersuchung von Blickstrukturen. So können diese Kategorien nicht vereinfachend als negative oder positive Indikatoren für die Beurteilung der Frauendarstellung eines Films gewertet werden, vielmehr erfordern sie stets eine Einbettung in den breiteren Kontext der Filmhandlung und dessen audiovisueller Präsentation.

5. Zusammenführung: Multidimensionales Modell für frauenzentrierte Filme

Es ergibt sich ein Instrumentarium für die Analyse von zentralen weiblichen Filmfiguren, das sechs Kategorien beinhaltet. Die ersten drei, die innerdiegetische Agency, die Handlungsdispositionen, sowie die in Kontexten ihres Handelns implizierten prozeduralen Rhetoriken nehmen den Plot in den Blick, der vierte – erzählerische Agency – bezieht sich auf die audiovisuelle Vermittlung, der fünfte – Körperlichkeit – vor allem auf die Handlung, jedoch auch auf deren audiovisuelle Inszenierung, während der sechste mit Blickstrukturen auf weibliche Körper wieder auf die audiovisuelle Inszenierung fokussiert.



Grafik 8: Analyse-Instrumentarium

Wie Grafik 8 verdeutlicht, sind einige der Kategorien hierarchisch organisiert und geben Aufschluss darüber, als wie ‚stark‘ oder ermächtigt zentrale Frauenfiguren inszeniert werden. Dabei kann die Bewertung eines Films am besten geschehen, indem er im Kontext all dieser Kategorien gesehen wird. Keine der Kategorien allein kann einen Film zu einem machen über den man sagen könnte, dass er „Frauen schlecht darstellt“. Dennoch wäre ein Film, den ich im Folgenden Szenario A nenne, ein viel positiverer und ermächtigender Film insbesondere für Zuschauerinnen als ein Film mit dem Szenario B.

Szenario A wäre ein Film, in dem die zentrale weibliche Figur an strukturelle Grenzen stößt, die sie im Laufe der Filmhandlung nicht selbst überwindet. Ist sie zu Beginn von Selbststeuerung angetrieben, steht am Ende ihre Sicherheit im Vordergrund. Inszeniert wird hauptsächlich aus einer Außensicht auf die Figur, zudem gibt es Rahmung durch Schrift, sowie eine männliche Erzählstimme. Vor allem die weiblichen auftretenden Figuren fühlen sich sichtbar nicht wohl in ihren Körpern. Weibliche Körper müssen leiden und die entsprechenden körperlichen Prozesse (z.B. Krankheit, sexueller Missbrauch, Panik-Zustände) werden ausführlich gezeigt. Sprachliche wie nonverbale Aussagen werten weibliche Körper ab und es finden Eingriffe statt, in denen weibliche Körper wie Objekte modifiziert werden. Dabei werden weibliche Körper aus einer objektivierenden Außenperspektive gezeigt, der Blick auf sie durch Figuren im Bildraum gedoppelt und weibliche Körperteile in Detailaufnahmen fragmentiert. *Szenario B* dagegen ist die Verfilmung eines Plots mit einer zentralen weiblichen Figur mit innerdiegetischer Agency der Stufe 4, innerhalb des Handlungsverlaufs entwickelt sich Figur sich von einer Ausrichtung auf Streben nach Macht hin zu universalistischem Handeln. Dabei nutzt die filmerzählerische Vermittlung identifikatorische Nähe und subjektiver Ich-Erzählperspektive der zentralen Frauenfigur mit Voice-Over der Frauenfigur selbst. Die auftretenden Figuren haben hauptsächlich ein positives eigenes Körperempfinden, natürliche Prozesse weiblicher Körper werden positiv und lebensbejahend thematisiert (z.B. sexuelle Lust, Menstruation, Schwangerschaft, Geburt), sowie weibliche Körper durchgehend positiv und wertschätzend sprachlich gerahmt. Keine Körper werden invasiv modifiziert. Während Szenario A zwar erschreckend klingt, jedoch so durchaus im Mainstreamkino vorkommt, wirkt Szenario B geradezu utopisch und kaum im aktuellen Mainstreamkino vorstellbar. In Teil II wird sich zeigen, wie sehr die Inszenierungsmuster des ersten Szenarios im aktuellen Mainstreamkino vorherrschen. Doch auch Elemente des letzteren werden zu finden sein.

Mit dem Fokus dieser Studie auf Filmen mit zentralen weiblichen Figuren konzentriert, thematisiert diese dabei Intersektionalität (Gender, Ethnizität, Nation, Klasse) nicht explizit. Das Erkenntnisinteresse lag hier vor allem auf der Darstellung von Figuren weiblichen Geschlechts. Der hier entwickelte Ansatz lässt sich jedoch leicht für jede andere abgrenzbare Figurengruppe modifizieren: So ließe sich damit etwa untersuchen, wie Mainstreamfilme eines bestimmten Untersuchungsrahmens Plots mit zentralen schwarzen Figuren, Figuren mit körperlichen Einschränkungen oder Angehörige weiterer sogenannter Minderheiten-Gruppe inszenieren. In diesen Fällen würden Theorien und Ansätze, welche die Phänomene Race, bzw. *Disability*, oder die Repräsentanz weiterer Personengruppen untersuchen, etwa aus den Cultural Studies, in den theoretischen Zugriff einfließen um deren bereits erfolgte Forschungsleistungen zu berücksichtigen und diese in Verschaltung mit anderen, vor allem auch quantitativen Ansätzen, fruchtbar zu machen.

Teil II: Frauenzentrierte Filme im zeitgenössischen Mainstreamkino: Quantitative Erschließung des Untersuchungskorpus

In diesem – vergleichsweise kurzen – Teil generiere ich das Analysekörper mit frauenzentrierten Filmen aus einem Ausgangskörper von 450 Filmen und befrage es auf einige produktionsbedingte und demografische Parameter, sowie andere im Rahmen der Fragestellung relevante Produktionskontexte. Als Ausgangskörper nutze ich die Top-30-Filme der deutschen Kinocharts der Jahre 2000–2014. Ich beginne mit der Abgrenzung von frauenzentrierten Filmen innerhalb des großen Ausgangskörper und nutze dafür die in I.2.3 entwickelte Definition für frauenzentrierte Filme. Im Anschluss befrage ich das so entstandene Untersuchungskörper auf unterschiedliche quantitative Parameter, die eine erste Einordnung und einen Eindruck über das Körper verschaffen: Ich beantworte hier Fragen nach der Verteilung von Genres, Produktionsländern, den Anteilen weiblichen Mitwirkens in den Bereichen Regie und Drehbuch, sowie nach dem Anteil an weiblichen Hauptfiguren in den Top 30, sowie in Top 10 bzw. Top 5. Dabei sind dies lediglich Hintergrundinformationen, die zwar Aufschluss über Trends im zeitgenössischen Mainstreamkino sowie Produktionsbedingungen geben, jedoch lediglich die qualitativen Untersuchungen kontextualisieren und ihnen daher vorangestellt sind.

1. Die „Top30“ der deutschen Kinocharts 2000–2014

Das große Ausgangskörper beinhaltet Filme, die in den Jahren 2000–2014 in deutschen Kinos liefen und die jeweiligen Top-30-Filme der „Filmhitliste: Jahresliste (international)“ ausmachen, die jährlich von der Filmförderungsanstalt (FFA) herausgegeben wird. Damit enthält das Körper diejenigen Filme, die im deutschsprachigen Raum in diesen Jahren am häufigsten im Kino angesehen wurden, d.h., es sind die am stärksten nachgefragten, wie auch am stärksten rezipierten Filme. Ich untersuche Filme dieser Zeitspanne von 15 Jahren um mich einer ‚Generation‘ von breit rezipierten zentralen Frauenfiguren nach der Jahrtausendwende anzunähern, über die bisher wenig vergleichend geforscht wurde. Zudem gehe ich davon aus, dass, wenn ich

nach zeitgenössisch wirksamen Figurentypen und diesbezüglich wirksamen Mustern frage, diese 15 Jahre einen Zeitraum beschreiben, innerhalb derer Figuren aktiven Kinogängern noch präsent sind – bzw. diese überhaupt so alt waren, dass sie diese Filme im Kino gesehen haben. Dabei halte ich die Zeitspanne für groß genug, um eventuelle Entwicklungen und Tendenzen innerhalb des Korpus ausmachen zu können. Ich habe entschieden, die jeweils 30 an den Kinokassen erfolgreichsten Filme einzubeziehen, da ich davon ausgehe, dass dadurch diejenigen Filme dabei sind, von denen Filminteressierte wahrscheinlich zum Großteil zumindest gehört haben.

Mein Erkenntnisinteresse besteht unter anderem in der Frage, ob sich hier strukturelle Gemeinsamkeiten in der Darstellung von Frauen als handelnde Akteure finden. Ist dies der Fall, so ist davon auszugehen, dass es sich hierbei um kulturellere Trends bezüglich Frauenbildern bzw. der Darstellung von Frauen handelt, die auch im über das Mainstreamkino hinausgehenden kulturellen Raum wirken. Dabei erscheint redundant, ob Zuschauer diese Bilder und Geschichten „fordern“, bestimmte Strukturen von Studios aus Markt-Kalkül eingesetzt werden, oder diese überhaupt bewusst inszeniert wurden oder unbeabsichtigt erscheinen: Im Verständnis, dass kulturelle Phänomene in der Regel durch komplexes Zusammenspiel diverser Akteure entstehen, strebt die Studie lediglich an, diese zu beschreiben. Dabei enthält das Korpus zum Großteil US-amerikanische Produktionen, die für den globalen Markt produziert wurden – da dies die vom deutschsprachigen Kinopublikum am breitesten rezipierten waren. Auch hier gilt: Intention der Produzenten, Angebotsvielfalt der deutschen Kinos, sowie Marketingmaßnahmen beeinflussen die Zusammensetzung des Korpus mit Sicherheit stark. Der Studie fragt jedoch nicht nach Gründen dieser Zusammensetzung, sondern nach Beschaffenheit der breit rezipierten Filme.

Auf das Ausgangskorpus von 450 Filmen (s. Anhang, 2.) wende ich die in I.2.3 formulierte Definition von frauenzentrierten Filmen an um das Untersuchungskorpus zu generieren. Zentral ist für das Kriterium ‚Frauenzentriertheit‘, ob eine weibliche Figur thematisch im Mittelpunkt steht und zu denjenigen Figuren gehört die das höchste Alignment für die Zuschauenden bieten. Wenn es eine weibliche Figur gibt, die neben einem männlichen Protagonisten steht und beiden etwa vergleichsweise viel thematische Bedeutung und Alignment zukommt, zähle ich den Film als frauenzentriert. Ebenso inkludiert werden Filme mit mehreren gleichwertigen weiblichen Hauptfiguren. Als notwendiges Kriterium setze ich zudem das induktiv bei Sichtung des Korpus abgeleitete

Kriterium, dass eine zentrale weibliche Figur in den ersten zehn Minuten eines Films eingeführt wird und es bis zum Ende weitgehend um ihre Geschichte geht.

Dabei zeigen sich bei der Abgrenzung vor allem drei unerwartete Fälle, in denen Filme zunächst frauenzentriert erscheinen, die genannten Kriterien jedoch nicht erfüllt werden:

- 1) Zeigt das Filmplakat eine Frau in einer prominenten Position neben einem Mann, sodass zwei gleichwertige Figuren suggeriert werden, ist dies kein hinreichendes Kriterium dafür, dass diesen Figuren auch ein vergleichbar großer Handlungsanteil zukommt. Filme wie MITTEN INS HERZ, STEP UP – MIAMI HEAT, oder RIO 2, die auf ihren Plakaten jeweils eine männliche und eine weibliche Figur in gleicher Größe zeigen, erfüllen nicht die gesetzten Kriterien: In erster Linie deshalb, weil die zentrale weibliche Figur hier nicht im Mittelpunkt des Plots steht, sondern eindeutig der männlichen Figur nachgeordnet ist. Die genannten, sowie zahlreiche andere Filme des Untersuchungskorpus erzählen jeweils die Geschichte, bzw. den Entwicklungsweg einer männlichen Figur, in der Frauenfiguren jeweils als Helferin bzw. Love Interest, jedoch eindeutig nicht als Hauptfiguren auftreten.
- 2) Weist der Filmtitel darauf hin, dass er für Frauen konzipiert wurde – was Frauenzentriertheit nahelegen würde – etwa, indem er den Begriff ‚Frau‘ enthält oder auf eine romantische Handlung hinweist, wie im Falle von WAS FRAUEN WOLLEN, 50 ERSTE DATES, MEINE BRAUT, IHR VATER UND ICH, DARF ICH BITTEN, MEINE ERFUNDENE FRAU – ist dies ebenfalls kein hinreichendes Kriterium dafür, dass der Film auch frauenzentriert ist. Die genannten Filme erzählen ebenfalls Geschichten, welche hauptsächlich den Weg einer männlichen Figur vermitteln und in denen Frauen lediglich einer männlichen Hauptfigur nachgeordnete Nebenfigur mit wenig Alignment sind.
- 3) Selbst wenn im Filmtitel der Name oder die Bezeichnung einer weiblichen Figur erwähnt wird, ist dies kein sicherer Indikator dafür, dass diese Figur eine Hauptfigur ist. So stehen auch in den Filmen ...UND DANN KAM POLLY sowie FRAU ELLA männliche Figuren im Mittelpunkt des Plots. Die jeweils benannten Frauenfiguren haben zwar signifikante thematische Bedeutungen, das Alignment liegt jedoch durchgehend bei den männlichen Figuren, denen die Begegnungen mit den titelgebenden Frauen lediglich Katalysatoren der eigenen Handlung sind.

2. ‚Frauzentrierte‘ Filme im zeitgenössischen Mainstreamkino

Mit diesen Auswahlkriterien stelle ich innerhalb des großen Ausgangskorpus von 450 Filmen der Top 30 der deutschen Kino-Jahrescharts – inklusive doppelter Nennungen – 89 frauzentrierte Filme fest. Somit lassen sich 19,8 % der Filme, die in den Jahren 2000–2014 jeweils zu den 30 meistgesehenen Filmen in deutschen Kinos gehörten, als frauzentriert bezeichnen, bzw. als Filme, die eine weibliche Figur gleichwertig neben eine männliche Figur in den erzählerischen Mittelpunkt stellen.⁶² Damit sind 80,2 % der Filme nicht frauzentriert und legen ihren Fokus auf männliche Figuren oder auf keine spezifische Figur.⁶³ Um welche Filme es sich dabei handelt, zeigt die folgende Liste (Tabelle 1), in der auch abzulesen ist, wie sich die Filme auf die Jahre verteilen, in denen sie in deutschen Kinos liefen. Drei dieser 89 Filme, DIE CHRONIKEN VON NARNIA – DER KÖNIG VON NARNIA, RAPUNZEL – NEU VERFÖHNT, DIE EISKÖNIGIN – VÖLLIG UNVERFROREN, zählen in zwei aufeinanderfolgenden Jahren zu den 30 meistbesuchten Kinofilmen in Deutschland,⁶⁴ es sind also 86 einzelne Filme, die im Analyseteil untersucht werden.

⁶² Zum Vergleich: Lautzen 2012 stellt in den US-amerikanischen Top-100-Filmen des Jahres 2002 16% weibliche Hauptfiguren fest, für 2011 lediglich 11%. 20% waren es im Jahr 2007, 28% in 2013, sowie 21% in 2014 (Lautzen 2015).

⁶³ Zu den wenigen Filmen, die weder auf weibliche noch männliche Figuren fokussieren gehören DAS SAMS (eine nicht geschlechtlich markierte Figur, gespielt von einer weiblichen Schauspielerin), die Ensemblefilme TATSÄCHLICH LIEBE und CLOUD ATLAS, welche Figuren beiderlei Geschlechts zeigen, ohne dabei eindeutig auf Frauen oder lediglich eine Frau und einen Mann fokussieren, sowie der Sachfilm UNSERE ERDE.

⁶⁴ DIE CHRONIKEN VON NARNIA – DER KÖNIG VON NARNIA, RAPUNZEL – NEU VERFÖHNT, sowie DIE EISKÖNIGIN – VÖLLIG UNVERFROREN

Tabelle 1: Frauenzentrierte der Top 30 der „Filmhitliste: Jahresliste (international)“ 2000–2014 (FFA). Filme in Klammern sind bereits im Vorjahr vertreten und werden daher zwar für die Gesamtzahl der Filme (89) berücksichtigt, allerdings besteht das Analysekörpus durch diese drei Dopplungen aus 86 Filmen.

2000	2001	2002	2003
SCARY MOVIE	BRIDGET JONES – SCHOKOLADE ZUM FRÜHSTÜCK	BIBI BLOCKSBERG	EIN CHEF ZUM VERLIEBEN
ERIN BROCKOVICH	MISS UNDERCOVER	PANIC ROOM	MY BIG FAT GREEK WEDDING
ANATOMIE	CHOCOLAT	UNTREU	3 ENGEL FÜR CHARLIE – VOLLE POWER
CHICKEN RUN – HENNEN RENNEN	DIE FABELHAFTE WELT DER AMÉLIE	PLÖTZLICH PRINZESSIN!	MANHATTAN LOVE STORY
3 ENGEL FÜR CHARLIE	LARA CROFT – TOMB RAIDER		WIE WERDE ICH IHN LOS – IN 10 TAGEN
SCHATTEN DER WAHRHEIT	102 DALMATINER		
SCREAM 3	MÄDCHEN, MÄDCHEN!		
	SCARY MOVIE 2		
	NATÜRLICH BLOND!		

2004	2005	2006	2007
WAS DAS HERZ BEGEHRT	MR. & MRS. SMITH	DER TEUFEL TRÄGT PRADA	LISSI UND DER WILDE KAISER
SCARY MOVIE 3	DIE CHRONIKEN VON NARNIA – DER KÖNIG VON NARNIA	SCARY MOVIE 4	DER GOLDENE KOMPASS
MONA LISAS LÄCHELN	DIE WEIßE MASSAI	TRENNUNG MIT HINDERNISSEN	BEIM ERSTEN MAL
BRIDGET JONES – AM RANDE DES WAHNSINNS	DIE DOLMETSCHERIN	(DIE CHRONIKEN VON NARNIA – DER KÖNIG VON NARNIA)	DIE WILDEN HÜHNER UND DIE LIEBE
		DIE WILDEN HÜHNER	WARUM MÄNNER NICHT ZUHÖREN UND FRAUEN SCHLECHT EINPARKEN
		COUCHGEFLÜSTER – DIE ERSTE THERAPEUTISCHE LIEBESKOMÖDIE	

2008	2009	2010	2011
MAMMA MIA!	ZWEIOHRKÜKEN	ECLIPSE – BISS ZUM ABENDROT	BREAKING DAWN – BIS(S) ZUM ENDE DER NACHT 1
SEX AND THE CITY – DER FILM	NEW MOON – BISS ZUR MITTAGSSTUNDE	ALICE IM WUNDERLAND	BLACK SWAN
DER BAADER MEINHOF KOMPLEX	TWILIGHT – BISS ZUM MORGENGRAUEN	RAPUNZEL – NEU VERFÖHNT	(RAPUNZEL – NEU VERFÖHNT)
P.S. ICH LIEBE DICH	DIE PÄPSTIN	SEX AND THE CITY 2	FREUNDE MIT GEWISSEN VORZÜGEN
LOVE VEGAS	SELBST IST DIE BRAUT	EAT PRAY LOVE	THE TOURIST
FRECHE MÄDCHEN	DIE NACKTE WAHRHEIT	RESIDENT EVIL – AFTERLIFE	
	HANNAH MONTANA – DER FILM	WENN LIEBE SO EINFACH WÄRE	

2012	2013	2014
BREAKING DAWN – BIS(S) ZUM ENDE DER NACHT TEIL 2	DIE TRIBUTE VON PANEM – CATCHING FIRE	DIE TRIBUTE VON PANEM – MOCKINGJAY TEIL I
TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER	DIE EISKÖNIGIN – VÖLLIG UNVERFROREN	LUCY
DIE TRIBUTE VON PANEM – THE HUNGER GAMES	HÄNSEL UND GRETTEL – HEXENJÄGER	MALEFICENT – DIE DUNKLE FEE
SNOW WHITE AND THE HUNTSMAN	GRAVITY	(DIE EISKÖNIGIN – VÖLLIG UNVERFROREN)
MERIDA – LEGENDE DER HIGHLANDS	FÜNF FREUNDE 2	FÜNF FREUNDE 3
PROMETHEUS		SEX TAPE
FÜNF FREUNDE		DIE SCHADENFREUNDINNEN
		DAS SCHICKSAL IST EIN MIESER VERRÄTER

3. Produktionskontexte ‚frauenzentrierter‘ Mainstreamfilme

Erwartungsgemäß zeigt sich ein Schwerpunkt an US-Produktionen, die 57,3% der Gesamtzahl der frauenzentrierten Filme im Ausgangskorpus ausmachen. Berücksichtigt man auch Beteiligungen an Produktionen, sind es sogar 73%. Wer im Untersuchungszeitraum im deutschen Kino einen frauenzentrierten Film angeschaut hat, der zu den 30 jeweils im Jahr meistbesuchten Filmen gehörte, hat also mit einer Wahrscheinlichkeit von 3:1 einen US-amerikanisch produzierten Film gesehen. Immerhin 23 der 89, also ein gutes Viertel der Filme (25,8%) entstand mit deutscher Produktionsbeteiligung.

Als nächstes stellt sich mir die Frage, zu welchen Anteilen Frauen bei diesen frauenzentrierten Filmen Regie geführt oder das Drehbuch geschrieben haben. Dabei verstehe ich dies als eine breitere soziodemografische Kontextualisierung der Produktionsbedingungen dahingehend, wie weiblich – nicht wie ‚feminin‘! – die Beteiligung an der Produktion der Filme im Korpus war. Dieser Faktor berührt dabei nicht das Kriterium, ob ein Film frauenzentriert ist oder nicht. Das Geschlecht der an der Produktion Beteiligten ist zudem kein Indikator, der per se auf eine progressive Inszenierung der Frauenfiguren als ‚stark‘ oder ermächtigt hinweist. Dennoch ist hier von Interesse, inwieweit es Frauen sind, die Mainstream-Filmfiguren in Szene setzen. Zwölf der frauenzentrierten Filme wurden von einer Regisseurin umgesetzt,⁶⁵ das entspricht 13,5%, für zwei weitere Filme zeichnete ein männlich-weibliches Regieteam verantwortlich.⁶⁶ Zusammen sind es somit 16,9%⁶⁷ der Filme im Analysekorpus, in der Frauen weibliche Hauptfiguren inszeniert haben – das ist gut jeder sechste Film. Im großen Ausgangskorpus der 450 Filme sind es lediglich sieben zusätzliche Filme, die unter weiblicher Regie entstanden, sowie sechs mit Regiebeteiligung einer Frau. Somit sind nur 6,2% der Filme im großen Ausgangskorpus unter weiblicher Regie bzw. – beteiligung entstanden, das entspricht jedem 16. Film.⁶⁸ Filme, die von Frauen inszeniert

⁶⁵ BRIDGET JONES – SCHOKOLADE ZUM FRÜHSTÜCK, BIBI BLOCKSBERG, WAS DAS HERZ BEGEHRT, BRIDGET JONES – AM RANDE DES WAHNSINNS, DIE WEISSE MASSAI, DIE WILDEN HÜHNER, DIE WILDEN HÜHNER UND DIE LIEBE, FRECHE MÄDCHEN, MAMMA MIA!, TWILIGHT – BISS ZUM MORGENGRAUEN, SELBST IST DIE BRAUT.

⁶⁶ DIE EISKÖNIGIN – VÖLLIG UNVERFROREN, MERIDA – LEGENDE DER HIGHLANDS.

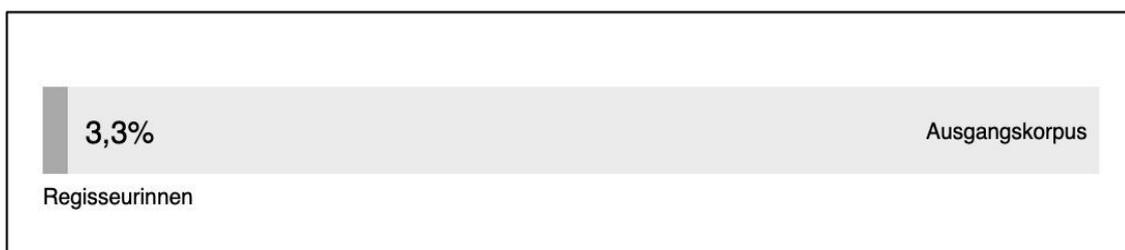
⁶⁷ DIE EISKÖNIGIN schlägt hier, wie oben erwähnt, aufgrund des zweimaligen Vorkommens in der Top-30-Liste doppelt zu Buche.

⁶⁸ Zum Vergleich: Die Studie Lautzen 2013 findet 9% Regisseurinnen in einem Korpus der 250 US-amerikanischen Filme mit den in 2012 in den USA höchsten Einspielergebnissen (Filme aus anderen Produktionsländern nicht eingerechnet). Follows 2014/2 stellt für die US-amerikanischen Top-100-Filme des Jahres 2013 eine Regisseurinnen-

wurden, sind somit weitaus häufiger frauenzentriert als Filme, bei denen die Regie Männern oblag. Diese Zahlen belegen, wie gering nach wie vor der Anteil an erfolgreichen-Mainstream-Regisseurinnen ist. Zudem zeigen diese Daten, wie wenig Filme im Mainstream potentiell aus einer weiblichen Perspektive inszenieren.

Auffällig ist, dass mit fünf Filmen fast die Hälfte der von Frauen inszenierten Filme deutsche Produktionen sind, wovon vier ins Segment des Kinder-/Jugendfilms fallen. Der Film DIE WEISSE MASSAI ist innerhalb des Korpus der einzige deutsche Kinofilm für Erwachsene, der eine von einer Frau inszenierte Protagonistin zeigt. Zudem fällt ins Auge, dass sich im Jahr 2008 zwar drei Filme von Regisseurinnen unter den Top 30 finden, allerdings in den Jahren von 2010–2014 kein einziger dabei ist, bei dem eine Frau allein Regie geführt hat – in diesem Zeitraum entstanden nur zwei⁶⁹ Filme unter weiblicher Co-Regie, ebenfalls aus dem Segment des Familienfilms.

Lediglich 3,3% der Filme des Ausgangskorpus sind frauenzentriert und entstanden weiblicher Regieführung oder Co-Regie (Grafik 9). Das entspricht einem Film von 30. Von Ausgewogenheit in geschlechtlicher Repräsentation hinter der Kamera ist das aktuelle Mainstreamkino also weit entfernt. Zudem verdeutlicht diese Zahl, wie gering der im Mainstream sichtbare Anteil an dezidiert weiblichen Themen ist, die auch von Frauen und somit potentiell mit einem weiblichen Blick – mit allen bereits genannten Relativierungen dazu – inszeniert werden.



Grafik 9: Unter weiblicher Regieführung entstandene frauenzentrierte Filme

45 Filme des Analysekorpus sind Romanadaptionen oder Remakes früherer Filmproduktionen, 41 sind originär verfasste Drehbücher, was in etwa der Relation von

Quote von unter 2% fest. Für die Jahre 1994-2013 kommt er auf einen 5%-Anteil weiblicher Regiebeitteilung. Follows bemerkt zudem, dass es bezüglich Frauenanteilen an Filmproduktionen keine nennenswerte Entwicklung in den zwanzig Jahren seines Untersuchungskorpus gegeben habe. Nach Lautzen 2015 lag der Anteil an Regisseurinnen von US-Top-100-Filmen im Jahr 2014 bei 1,9%.

⁶⁹ Quantitativ drei, da DIE EISKÖNIGIN dabei ist, s. o.

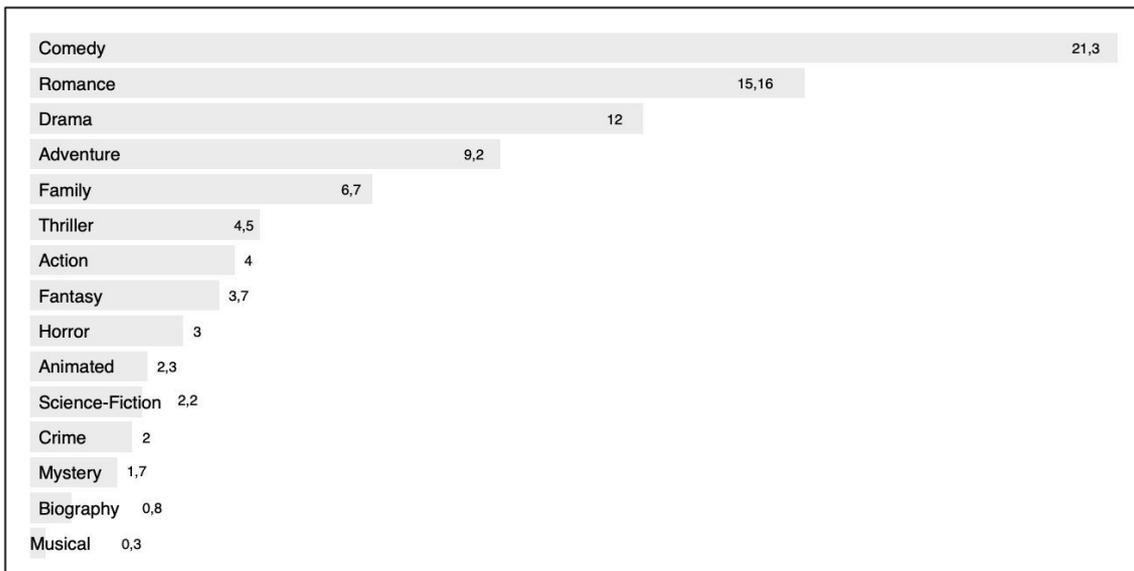
Hollywoodfilmen insgesamt entspricht.⁷⁰ 20 Filme basieren auf einem von einer Frau verfassten Drehbuch, 19 auf dem eines gemischten Drehbuchteams, 47,7% der Filme des Analysekorpus wurden also mit weiblicher Beteiligung geschrieben.⁷¹ In diesem Produktions-Bereich zeigt sich also eine geschlechtlich ausgewogene Verteilung. 26 Drehbücher basierten auf Vorlagen – hauptsächlich Romanen –, welche hauptsächlich von weiblichen Autorinnen verfasst wurden.

Betrachtet man das Korpus frauenzentrierter Filme hinsichtlich der darin vertretenen Genres, zeigt sich, dass hier sämtliche derzeit im Mainstream erscheinenden Genres vertreten sind. Unter den meistgesehenen Filmen der Jahre 2000–2014 befinden sich also auch frauenzentrierte Filme in jedem dort vertretenen Genre. Dabei fällt auf, dass die Kategorie „Comedy“ mit Abstand am häufigsten auftritt. Nach einigem Abstand folgen „Romance“ und „Drama“, wiederum gefolgt von „Adventure“ und „Family“ (Grafik 10). Zum Teil ist dies wenig überraschend, entsprechen doch romantische Dramen und Kinderfilme den von Kramer benannten Attachment Genres, die Frauen gern sehen und bei denen somit die Wahrscheinlichkeit recht hoch ist, dass sie frauenzentriert konzipiert sind (Kramer 2011, 4). Wie erklären sich jedoch die hohen Anteile an „Comedy“, sowie „Adventure“? Ersterer mag zum einen darauf hinweisen, dass Mainstreamplots, in denen Frauen im Mittelpunkt stehen, häufig eher zu ‚leichterer Unterhaltung‘ zählen, zum anderen hängt es damit zusammen, dass die meisten „Romance“-Filme mit der Zuschreibung „Comedy“ verknüpft sind. Zweiterer könnte ein Hinweis darauf sein, dass bezüglich des klassisch männlich besetzten Genres „Adventure“ ein Wandel stattfindet.⁷²

⁷⁰ Nach Follows 2014/1 waren 51% der US-amerikanischen Top-100-Filme der Jahre 1994-2013 Adaptionen.

⁷¹ DIE EISKÖNIGIN sowie DIE CHRONIKEN VON NARNIA schlagen erneut doppelt zu Buche. Zum Vergleich: Die Studie Lautzen 2013 findet 15% Drehbuchautorinnen in einem Korpus der 250 US-amerikanischen Filme mit den in 2012 in den USA höchsten Einspielergebnissen (Filme aus anderen Produktionsländern nicht eingerechnet). Lautzen 2015 verzeichnet 11,2% Drehbuchautorinnen in den US-Top-100 Filmen in 2014.

⁷² Dass Frauenfiguren als Protagonistinnen in Actionfilmen auftreten ist bereits breit untersuchtes Phänomen, siehe etwa Tasker 1995 und Schubart 2007. Mackey-Kallis 2012 argumentiert, dass „more muscular and aggressive women, such as Lara Croft“ ab den 1980ern gleichzeitig mit weicheren medial repräsentierten Männerbildern auftauchten.



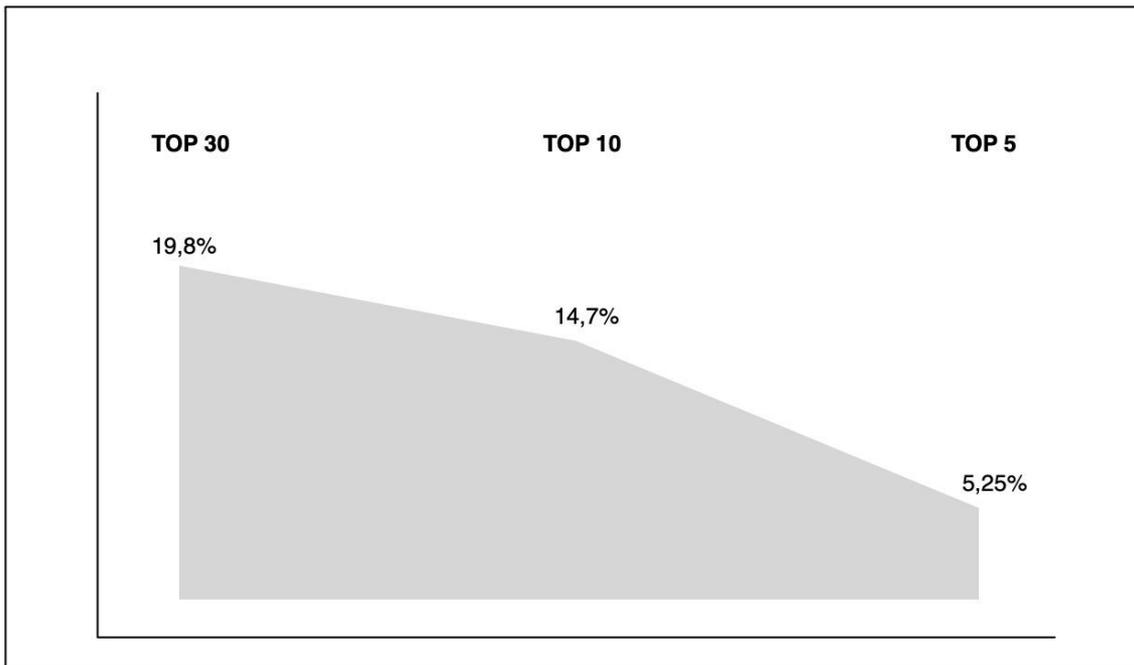
Grafik 10: Genreanteile der Filme im Untersuchungskorpus (nach Klassifizierungen auf imbd.com)⁷³

Bisher habe ich ein Korpus eingegrenzt, das Frauenfiguren in den Top 30 der meistgesehenen Filme ermittelt. Spitzt man die Parameter jedoch zu und blickt allein auf die Top-10-Filme, so finden sich unter 150 Produktionen in 15 Jahren lediglich 22 frauenzentrierte, was einem Anteil von 14,7 % Filmen entspricht (Grafik 11). Dabei sind hier nur in den Jahren 2000, 2005, 2009–2013 zwei oder mehr frauenzentrierte Filme mit in den „Top 10“ vertreten. Verschärft man die Kriterien erneut und berücksichtigt nur die „Top 5“ der in deutschen Kinos am meisten gesehenen Filme der Jahre 2000–2014, sind es hier in den zehn Jahren von 2000–2009 nur zwei frauenzentrierte Filme⁷⁴ und im gesamten Untersuchungszeitraum nur 7 von 75 Produktionen insgesamt,⁷⁵ das entspricht 5,25%. Demnach war nur rund jeder 20. Film in den deutschen Top-5-Kino-Jahrescharts einer, in dem eine oder mehrere Frauenfigur/en als handlungsleitend potentiell die meiste Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich zog/en oder darin einer männlichen Hauptfigur ebenbürtig war/en.

⁷³ Diese Werte wurden auf Grundlage der auf imdb.com verzeichneten Genrezuschreibungen ermittelt. Dabei wurden für Filme mit nur einer Genrebezeichnung ein ganzer Punkt bei diesem Genre verzeichnet. Wurden zwei Genrebezeichnungen angegeben, schlugen diese jeweils mit 0,5 Punkten zu Buche, bei dreien mit 0,333, bei vieren mit 0,25. So entspricht die Gesamtsumme der Gesamtanzahl der Filme und es wird eine Verteilung von Genreanteilen sichtbar. (Letzter Aufruf Genrezuschreibungen imdb.com am 23.09.2015)

⁷⁴ MR. & MRS. SMITH und MAMMA MIA

⁷⁵ MR. & MRS. SMITH, MAMMA MIA, ECLIPSE – BISS ZUM ABENDROT, ALICE IM WUNDERLAND, BREAKING DAWN – BISS ZUM ENDE DER NACHT 1, DIE TRIBUTE VON PANEM – CATCHING FIRE, DIE TRIBUTE VON PANEM – MOCKINGJAY TEIL I



Grafik 11: Sinkender Anteil von frauenzentrierten Filmen bei größerer Konzentration auf Top-Filme

Ähnlich wie die angeführten Studien von Lautzen (2012, 2013), Smith et al. (2014, 2015) und Follows (2015), realisiert dieses Teilkapitel einen quantitativen Ansatz. Dabei wurden noch keine konkreten Figuren untersucht, sondern lediglich demografische und produktionsbezogene Daten erhoben. In den folgenden analytischen Teilkapiteln werde ich den breiteren Kontext, sowie insbesondere die Filmplots und die audiovisuellen Inszenierungen der zentralen weiblichen Figuren erschließen.

Teil III: Figurenmodelle und Plots zeitgenössischer frauenzentrierter Mainstreamfilme – Strukturell-qualitative Analyse des Untersuchungskorpus

In diesem Teil wende ich das in Teil I erschlossene Analyse-Instrumentarium auf das in Teil II erschlossene Analysekorpus an. Entsprechend der Ausgangsfrage und den in ihrem Zusammenhang formulierten Kriterien konzentrieren sich die Filmanalysen vorwiegend auf die Plots und betrachten audiovisuelle Inszenierungen erst auf einer nachgeordneten, ergänzenden Ebene. Der Fokus auf die Makrostrukturen der Plots der 86 Filme und die sich dadurch vermittelte innerdiegetische Agency und prozedurale Rhetorik bedeutet auch, dass hier keine umfassenden und detaillierten Figuren- oder Filmanalysen vorgenommen werden. Wie in Teil I erörtert, war es eine methodische Entscheidung, mich weniger an Kategorien wie Psyche, Sozialität, Bedeutung oder auch gesamter audiovisueller Inszenierung zu orientieren, sondern vor allem das Handeln der Figuren sowie die rhetorischen Bögen, die sich daraus ergeben, in den Mittelpunkt zu stellen. Filmische Mittel werden hier erst im Rahmen der Fragestellung wichtig; als übergeordnete Erzählperspektiven sowie explizit in den Inszenierungen von Blicken auf und aus Frauenkörpern.

Die vier Analyse-Teilkapitel clustern die Filme nach den in Teil I formulierten Plot-Typen, vier Hauptbewegungen, welche die zentralen Subjekte eines Films jeweils innerhalb eines Plots vollziehen: ‚Individuation‘, ‚Begegnung‘, ‚Strategieverfolgung‘ und ‚Integration‘. Dabei stelle ich den vier Kapiteln jeweils drei kanonisch überlieferte Figurentypen voran, die ich nach erster Sichtung des Korpus als strukturell ähnlich mit den zeitgenössischen Plots identifiziert habe. Die Figurentypen entstammen in meinem Kulturkreis bekannten Werken der Literatur- und Theatergeschichte. Bei der Auswahl der Plots habe ich mich vornehmlich auf Dramentexte konzentriert, da diese unter den bereits seit mehreren Jahrhunderten bestehenden Medientexten diejenigen sind, die in ihrer Struktur filmischen Plotverläufen am meisten ähneln. Die hier genannten Figurentypen wurden nach erster Korpus-Sichtung und grober Clusterung von wiederkehrenden

Geschichten in den Mainstreamfilmen als ungefähre Entsprechungen gesucht.⁷⁶ Es handelt sich dabei um Figuren und Plots aus abendländischen und europäischen Erzählungen, die religiösen Darstellungen, Märchen, Dramen, wie auch Romanen entstammen. Die zeitgenössischen Filme habe ich jeweils demjenigen Figuren- und Plot-Typus zugeordnet, der ihnen am nächsten kommt. So ergaben sich Gruppen von drei bis dreizehn Filmen, die ich jeweils zusammen untersuche. Die tradierten Plots und Erscheinungsformen dieser Figurentypen nutze ich jeweils als Folien zum Abgleich dafür, ob ähnliche Handlungsverläufe, Figurentypen und Themen in zeitgenössischen Filmen vergleichbar mit diesen oder variiert – und wenn letzteres, dann in welcher Form? – inszeniert werden. In Fällen, in denen ein Film mehrere dieser Themen behandelt, ordne ich ihn demjenigen Plot-Typus zu, der meiner Ansicht nach darin am stärksten im Fokus steht.⁷⁷

Argumentativ sind die vier Teilkapitel jeweils ähnlich strukturiert: Ich beginne mit einem Bogen zwischen dem jeweiligen Plot-Typus und seinen kulturhistorischen Ausgestaltungen, am Anschluss daran beschreibe ich kurz die drei kanonischen Figurentypen und ihre Plots, die ich den jeweiligen Filmhandlungen als auf strukturelle Weise ähnlich zugeordnet habe. Es folgen ein knapper Überblick über die hier untersuchten Filme und ihre Genres, sowie ein Abriss zu deren dem Plot-Typus entsprechenden Gemeinsamkeiten. Dann betrachte ich Handlungsdispositionen und prozedurale Rhetorik bezüglich der zentralen Frauenfiguren und gebe einen Überblick über die jeweiligen Erzählperspektiven. In jeweils drei daran anschließenden Unterkapiteln zu einem Figurentyp führe ich ein, inwiefern die hier untersuchten Filme dem jeweiligen Typus entsprechen und untersuche jeweils einen Film in einem Close Reading genauer. Diese insgesamt zwölf Close Readings sind keine Film- oder Figurenanalysen im klassischen Sinne, sondern erschließen mit dem Analyse-Instrumentarium jeweils Aspekte, die hinsichtlich des Plots – meist stark im Zusammenspiel und dessen audiovisueller

⁷⁶ Das Vorgehen war hier eher intuitiv und zudem auch von meinen persönlichen Kenntnissen kanonischer Dramen und anderer Literatur geleitet. Es erhebt somit keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Dabei handelt es sich, wie in Teil I erwähnt, um einen Hilsschritt, der ein subjektives Element enthält. Eine Wissenschaftlerin aus einem anderen Kulturkreis würde bei einem ähnlichen Vorgehen andere kanonische Plots anführen. Ich gehe jedoch davon aus, dass ein Abgleich von Mainstreamfilmen mit anderen kanonischen Plots zu vergleichbaren Ergebnissen führen würde, da diese Methode vor allem darin besteht, sich wiederholende Plot- und Inszenierungsmuster strukturell zu beschreiben.

⁷⁷ So bleibt auch hier eine subjektive und eher intuitive Komponente. Und auch hier vermute ich: Hätte jemand anderes die Einordnungen vorgenommen und den einen oder anderen Film einer anderen Kategorie zugeordnet, wäre das sich ergebende Gesamtbild immer noch ein sehr ähnliches. Ich nehme mir hier also die wissenschaftliche Freiheit, mich meiner subjektiven Einschätzung zu bedienen.

Inszenierung –, was darin in Bezug auf die Fragestellung am stärksten heraussticht. Am Ende des Unterkapitels erfolgt ein Abgleich mit den nicht im Close Reading behandelten Filmen, insbesondere im strukturellen Vergleich und hinsichtlich der prozeduralen Rhetorik, die diese Filme vermitteln.

1. Identitätskonflikte filmischer Frauenfiguren

ANATOMIE (D 2000), MÄDCHEN, MÄDCHEN! (D 2001), PLÖTZLICH PRINZESSIN! (USA 2001), DIE CHRONIKEN VON NARNIA – DER KÖNIG VON NARNIA (USA 2005), DER GOLDENE KOMPASS (USA/UK 2007), MAMMA MIA! (USA/GB/D 2008), HANNAH MONTANA – DER FILM (USA 2009), ALICE IM WUNDERLAND (USA 2010), RAPUNZEL – NEU VERFÖHNT (USA 2010), BLACK SWAN (USA 2010), MERIDA – LEGENDE DER HIGHLANDS (USA 2012), SNOW WHITE AND THE HUNTSMAN (USA 2012), DIE EISKÖNIGIN – VÖLLIG UNVERFROREN (USA 2013)⁷⁸

Die oben aufgeführten Filme erzählen Plots um Individuation. Derartige Plots, die zudem Frauen in den Mittelpunkt stellen, wurden in der westlichen Kultur sehr häufig mit Prinzessinnen und Jungfrauen dargestellt. Diese beiden Figurentypen zeichnen sich vor allem durch ihre Eigenständigkeit aus: Es sind junge, noch ungebundene Frauen, die ihren Platz in der Welt noch nicht gefunden haben und auch noch keine bindenden Beziehungen eingegangen sind. Die Jungfrau, die in I.2.3.1 erwähnte „junc-frouwe“ ist zunächst eine Frau, die sich selbst gehört und für sich steht (Nübling 2011, 344). Die Prinzessin ist das royale Mädchen, deren gehobener sozialer Status Interesse bei Zuhörern weckt. Potentiell geht es für das junge Mädchen, die junge Frau darum, ihren Lebensweg, ihre Aufgabe und ihren Platz in der Welt zu finden und die nächste Stufe – die der Frau, die für etwas steht – einzunehmen. Ebenfalls kann diese Transformationsreise die sexuelle Ebene betreffen und den Übergang markieren von einem energetisch für sich stehenden Mädchen zur Frau, die ihre sexuelle Kraft kennt und sie in Begegnungen bringt.

Eine zentrale Ausprägung der ‚jungen Frau‘ ist die Prinzessin, wie sie als Märchenprotagonistin in Erscheinung tritt. Zahlreiche der Grimm’schen Märchen erzählen von einem einfachen Mädchen, das zu einer Prinzessin wird, oder von einer

⁷⁸ Originaltitel sowie Regie und Drehbücher siehe Filmverzeichnis.

Prinzessin, die besondere Fähigkeiten entdeckt und nutzt („Dornröschen“, „Rapunzel“, „Schneewittchen“, „Aschenputtel“, „Rumpelstilzchen“, „Schneeweißchen und Rosenrot“). Sarah Rothschild betrachtet deren Remediationen als Prinzessinnengeschichten in der Literatur des 18. Jahrhunderts und stellt diesbezüglich als zentrales Motiv die Transformation der Protagonistin im Sinne einer Individuation heraus, zu der die Figur selbst nicht viel beiträgt: Die Prinzessinnenfiguren sind durch ein ‚feminines‘ Auftreten und Aussehen und insbesondere durch passives Verhalten gekennzeichnet. Häufig werden sie von Prinzen aus schwierigen Situationen erlöst, oft steht die Heirat mit diesem an Ende der Handlung. Somit erreichen die Prinzessinnen ihren neuen, als erhoben und erstrebenswert dargestellten sozialen Status nicht in erster Linie durch das Entfalten ihres persönlichen Potentials, sondern durch die Eheschließung mit einem adligen Mann (Rothschild 2013, 15ff.).

In Erzählungen um Jungfrauen, vor allem um die Jungfrau Maria von Nazareth und Johanna von Orleans, sind indes zwei Aspekte besonders relevant: zum einen das Erwähltsein für eine große Aufgabe, das Folgen dieses Auftrags, der einen besonderen Weg bahnt, und zum anderen eine ‚Reinheit des Herzens‘, wodurch sich die Jungfrau als würdig für diesen Auftrag qualifiziert und sie gleichsam erst in die Lage versetzt ist, die Schwierigkeiten durchzustehen, denen sie dabei begegnet. In der Figur der Johanna findet sich der Figurentyp der Jungfrau mit dem Element des ‚Kampfes‘ verknüpft. Jeanne d’Arc ist wahrscheinlich derjenige Figurentyp der tradierten westlichen Kulturgeschichte, der weibliches Heldentum am explizitesten verkörpert. Angeleitet wird sie von einem ‚göttlichen Auftrag‘: „sie sagte, daß sie im Alter von dreizehn Jahren eine Offenbarung von Unserm Herrn hatte“ (Duby, 23, zit. nach Macho 2011, 129). Sie ist eine von Gott ‚Auserwählte‘, die der ‚übermenschlich‘ und unmöglich erscheinenden Weisung folgt, die englischen Truppen aus Frankreich zu vertreiben und dem Dauphin als rechtmäßigem König zum französischen Thron zu verhelfen. Der Auftrag gelingt ihr, doch wird sie in der Folge an die Engländer verkauft, verurteilt und grausam hingerichtet. Erst 37 Jahre nach ihrem Tod wird sie rehabilitiert und als Märtyrerin heiliggesprochen (Macho 2011, 130). Indem Johanna, wie auch Maria, in direkter Anbindung zu Gott steht und dessen Auftrag erfüllt, hat sie eine Kraftquelle, mit der sie dem Irdischen und ihren irdischen Gegnern überlegen ist und die sie ihre Mission erfüllen lässt. Gleichzeitig könnte man sie, im Rahmen der christlich-patriarchalen Tradition, auch als lediglich ausführendes Organ eines männlichen Gottes sehen: Dass sie die tradiert maskuline Rolle des Erlösers

– in diesem Fall als Retterin der Nation – einnimmt, ist innerhalb des patriarchalen Systems nur möglich, solange sie als ‚jungfräulich‘ markiert und damit (noch) keine Frau ist (Colvin/Wantanbe-O’Kelly 2009, 2). Gerade mit dieser inneren Sicherheit und Integrität, die ihre Handlungen bestimmt, sticht die historische Figur der Johanna von Orleans in einer von Kriegen und Intrigen gezeichneten Zeit heraus: „She is a stable monolith in an unstable world“, erfasst Marina Warner die Faszination, die von dieser Figur ausgeht (Warner 1999 [1979], 275). Damit, dass Johanna die zwei klassischerweise oppositionellen Topoi ‚Weiblichkeit‘ und ‚Heldentum‘ miteinander verschaltet, wird sie in kulturellen Remediationen zum Vexierbild: Obgleich historisch nicht verbürgt, ziehen literarische Adaptionen dieses Stoffes den Kernkonflikt dieser Figur vielfach aus einer Spannung „zwischen Pflicht und Neigung, zwischen Sendungsbewusstsein und Verlangen nach persönlicher Erfüllung“ (Daemmrich 1995, 189). So ist es in der dramatischen Verarbeitung Friedrich Schillers (1801)⁷⁹ Johannas mit Weiblichkeit konnotierte emotionale Seite, der sie erliegt, als sie sich entgegen ihrer göttlichen Weisung in einen Engländer verliebt, und damit ihre ‚maskuline‘ kämpferische Seite ablegt. Wenn ich in diesem Unterkapitel Neu-Inszenierungen des Johanna-Typus untersuche besteht also eine zentrale Frage darin, wie hier die Gefühls-Seite der Figuren bewertet wird und ob diese sich zum Nachteil dieser auswirken.

Eine andere Variante dieses Plot-Typs ist jener um die Jungfrau Maria, bei dem das Motiv deren ‚Reinheit‘ im Vordergrund steht. Tradiert ist hier gleichsam eine ‚Reinheit des Herzens‘ wie auch des Geistes und des Körpers gemeint: Maria ist ein ‚einfaches Mädchen‘, das sich durch seine körperliche Reinheit, aber gerade auch durch seine Hingabe zu Gott auszeichnet, durch ihre „spirituelle Virginität“ (Irigaray 2010, 16). Auch sie bleibt ihrer Aufgabe gegenüber loyal, demütig und hingebungsvoll, das Neue Testament beschreibt sie als bescheiden. Mit ‚femininem‘ Gefühl sorgt sie sich um Jesus und weicht nicht von ihrer Hingabe ab. Schließlich erhält sie eine Anerkennung für die Standfestigkeit ihrer ‚Reinheit‘, und transzendiert zur ‚Himmelskönigin‘. Im Frühmittelalter wurde Maria zur ‚Prinzessin‘ umgedeutet, da eine Gottesgeburt durch eine „unfreie, niedrige Magd“, nicht mit den Vorstellungen adliger Schichten zu vereinen war. Daher betonen die theologischen Schriften dieser Zeit den „Adel der heiligen

⁷⁹ In Schillers Drama stirbt die Protagonistin zudem nicht wie die historische Johanna auf dem Scheiterhaufen, sondern wie ein Soldat auf dem Schlachtfeld, wie ein klassischer männlicher Held (Daemmrich 1995, 189).

Gottesmutter Maria“ (Schreiner 2003, 91). Remediationen des Plots um die reine Jungfrau verknüpfen diesen Figurentyp vielfach mit dem Topos ‚Tod‘: So das mittelalterliche Totentanz-Motiv um den ‚Tod und die Jungfrau‘, sowie in bildlichen Darstellungen folgender Jahrhunderte, in denen tote Jungfrauen zunehmend als sexualisierte Opfer dargestellt werden. Die weiblichen Figuren wirken darin häufig, als würden sie den Tod nicht scheuen, sondern ihn geradezu – sexuell konnotiert – einladen:

In these images, the female figure is eroticized and, at the same time, punished for her sexuality, which is conflated with vanity, pride, and folly, not least by association with the female figure *voluptas*. Significantly, the woman is exposed to the gaze of the (male) artist and viewer. (Fronius/Linton 2008 4f.)

Die Verbindung von Weiblichkeit, Sexualität, Tod als starkes und nahezu dämonisiertes Motiv einer patriarchalen Kultur, in der die Bilder und Geschichten vornehmlich von Männern gemacht wurden, legt nahe, wie wenig diese drei Themen zur Normalität einer solchen Kultur gehörten: In diesem Motiv scheint sich Angst vor unkontrollierbarer Kraft, für die all diese drei Aspekte stehen, durch künstlerischen Ausdruck zu kristallisieren.

Ich untersuche also die dreizehn oben aufgeführten Filme dahingehend, inwiefern sie bei der Inszenierung von Frauenfiguren, die Identitätskonflikte durchlaufen, Elemente der drei tradierten Figurentypen der Prinzessin, der Jungfrau mit Auftrag, sowie der reinen Jungfrau übernehmen oder neu erzählen. Die dreizehn Filme verteilen sich wie folgt auf unterschiedliche Genres: Vier sind vornehmlich Adventure-Filme (die jedoch zum Teil Action-/Fantasy- und Animations-Elemente enthalten, wobei die Protagonistinnen von realen Schauspielerinnen verkörpert werden), drei sind Komödien, drei Animationsfilme (wiederum mit zahlreichen Adventure-Elementen), und zwei Thriller. Es fällt auf, dass die Filme – entsprechend der tradierten Figurentypen Prinzessin und Jungfrau – von jungen Mädchen erzählen und auch eher für ein junges Publikum produziert sind: So zählt ein Großteil der Filme zum Genre des Familienfilms: sechs dieser Filme haben keine Altersbeschränkung oder werden von der FSK ab 6 Jahren empfohlen. Fünf Filme haben als Zielgruppe offenbar Jugendliche und junge Erwachsene (FSK ab 12), wobei die beiden Thriller (FSK 16) eindeutig für ein älteres Publikum produziert wurden. Um die dreizehn Filme des Korpus, in deren Mittelpunkt ein Narrativ um Individuation steht, mit den tradierten Narrativen vergleichen, gehe ich nach einführenden übergreifenden Beobachtungen zu Plots, Handlungsdispositionen und Erzählperspektiven zunächst auf Prinzessinnen-Figuren ein – mit einer eingehenderen Untersuchung des Films FROZEN.

Anschließend behandle ich Jungfrauen-Figuren, bei denen die Erfüllung eines Auftrags im Mittelpunkt steht – mit einem Close Reading von ALICE IM WUNDERLAND, der Lewis-Carroll-Adaption von Tim Burton –, sowie schließlich auf Jungfrauen-Figuren, bei denen der Aspekt der Reinheit zentral ist – besonders deutlich im näheren Blick auf Weiblichkeitsdarstellungen in ANATOMIE. Dabei fokussieren die drei Analysen jeweils darauf, wie hier Individuation geschieht und durch die filmischen Narrative bewertet wird.

Die Plots dieser Filme folgen vielfach einer Struktur, in der die zentrale weibliche Figur zu Beginn als junge Frau zum ersten Mal gefordert ist, sich ‚erwachsen‘ und verantwortungsvoll zu verhalten, häufig damit einhergehend, dass sie sich aus der begrenzten, ihr bisher bekannten Sphäre herausbewegt. (RAPUNZEL und SNOW WHITE etwa fliehen aus einem Turm, in dem sie schon lange gefangen sind, die Tänzerin Nina in BLACK SWAN befreit sich von der Kontrolle ihrer Mutter – jeweils Bilder für den beschützten, aber auch beschränkten, einengenden Raum der Kindheit). Oft beginnt ihr Handeln mit einem Vorfall, der von außen auf sie eintrifft, zu dem sie sich verhalten müssen: Die Medizinstudentin Paula in ANATOMIE erkennt in der Leiche auf ihrem Seziertischsaal den jungen Mann, den sie gerade noch im Zug gesehen hat, der Popstar Hannah Montana landet in ihrer Heimatstadt in Tennessee, anstatt in New York, wo sie für ein Konzert gebucht war. Durch Begegnungen und Konflikte, auf die sie reagieren, erschließen sich ihnen bisher unbekannte Seiten der eigenen Identität. Das kann einschlägiges neues Wissen über Identität von Vorfahren und Eltern sein: In ANATOMIE erfährt Paula, dass ihr Großvater Gründer einer dubiosen Geheimloge war; Lyra in DER GOLDENE KOMPASS erkennt die ihre Eltern in den beiden Antagonisten, dem ‚guten‘ Lord Asriel und der ‚bösen‘ Mrs. Coulter, RAPUNZEL findet ihre Eltern und Sophie in MAMMA MIA! muss akzeptieren, dass sie nicht erfahren wird, wer ihr Vater ist, hat dafür aber drei Männer gefunden, die bereit sind, diese Rolle gemeinsam auszufüllen. Oder auch das Entdecken von Eigenschaften oder Fähigkeiten, die ihre Persönlichkeit konturiert: Lyra erlebt, dass sie den Kompass lesen kann, der ihr zeigt, worin die Wahrheit besteht, Alice lernt, dass sie ihrer eigenen Stärke und Visionskraft trauen kann, Inken in MÄDCHEN, MÄDCHEN! erlebt ihren ersten Orgasmus beim Radfahren. Ihr neuer Status, ihre Zugehörigkeit, ihre Aufgabe, konturiert all diese Figuren als Persönlichkeit stärker als sie dies zu Beginn der Handlung waren. Dabei liegt der Fokus des Plots in erster Linie auf der Figur, die ihre eigenen Ziele verfolgt und für ihre eigenen Interessen einsteht. Ihr

Konflikt hat jeweils mit der eigenen Identität und eventuell mit ihrer unmittelbaren Familie, ihrem ‚Clan‘ zu tun. Wenn Prinzessinnen/Jungfrauen-Figuren dabei ihre eigene Kraft kennenlernen, berührt dies teilweise auch die Ebene der Sexualität: So in MÄDCHEN, MÄDCHEN! und BLACK SWAN, allerdings bleibt es hier jedoch bei einem ersten Kennenlernen der eigenen sexuellen Kraft, die zudem als disruptiv, hinderlich oder gar zerstörerisch und nicht etwa als Kraftquelle erzählt wird. Entsprechend gestalten sich auch Begegnungen mit männlichen Figuren in RAPUNZEL, HANNAH MONTANA, MAMMA MIA und DIE EISKÖNIGIN eher als freundschaftliches Gefährtentum oder erstes Erproben von Paarbildung, als dass hier die Öffnung einem Partner gegenüber thematisch zentral wäre.

Zunächst tritt die konkrete Figur der Prinzessin im realen Wortsinn häufig auf: Mia in PLÖTZLICH PRINZESSIN!, Snow White in SNOW WHITE AND THE HUNTSMAN, sowie die drei Animationsfilm-Heldinnen Rapunzel in RAPUNZEL – NEU VERFÖHNT, MERIDA, sowie Anna und Elsa in DIE EISKÖNIGIN. Das Erlangen eines königlichen Status steht hier nicht so sehr im Vordergrund: Keine der hier untersuchten zeitgenössisch inszenierten Prinzessinnen diesen Status durch eine Eheschließung erlangt – ein Hinweis auf neue Ausgestaltungen des Figurentyps. Als zentral werden vielmehr die schwierig einzuhaltenden Verhaltensweisen thematisiert, die diese Rolle erfordert. So ist für die meisten dieser Figuren das Annehmen dieser Identität, die von ihnen vor allem bestimmtes Verhalten fordert, mit einem Konflikt verbunden. Eine zudem häufig auftretende Variante des Motivs besteht darin, dass der Auftrag vonseiten einer höheren Instanz kommt: Vier Figuren erfahren von einer sie selbst betreffenden Prophezeiung, die ihnen eine besondere Rolle, aber auch eine große Aufgabe zuschreibt: In vier Filmen hören die zentralen weiblichen Figuren von ihrer Bestimmung, ein Reich von einer Schreckensherrschaft zu befreien (ALICE IM WUNDERLAND, DIE CHRONIKEN VON NARNIA, Lyra in DER GOLDENE KOMPASS, sowie SNOW WHITE AND THE HUNTSMAN) – und sie alle fühlen sich dem zu Beginn nicht gewachsen. Auf andere Figuren kommen Herausforderungen, denen sie sich nicht entziehen können, von außen zu: Nina in BLACK SWAN soll den schwarzen Schwan in *Schwanensee* tanzen und Paula in ANATOMIE ist gefordert, herauszufinden, was es mit den Morden im Umfeld des Anatomieinstituts auf sich hat. Der Topos der Reinheit spiegelt sich häufig auf Ebene der Mise-en-Scène, nämlich in symbolischer Farbgestaltung, insbesondere mit Weiß, Rot und Schwarz (ALICE IM WUNDERLAND, SNOW WHITE AND THE HUNTSMAN, ANATOMIE, BLACK SWAN),

und wird auch inhaltlich stark thematisiert (besonders in den beiden letztgenannten Filmen). Da in einigen der dreizehn Filmen zum Teil Elemente zweier oder auch aller drei der Prinzessinnen- und Jungfrauen-Plot-Typen auftauchen, habe ich in einem solchen Fall den Film demjenigen Figuren- und Plot-Typ zugeordnet, deren Thematik ich in dem Film für am zentralsten halte.

Die Handlungsdispositionen der zentralen weiblichen Figuren – wenig überraschend, geht es bei diesem Plot-Typus schließlich um Selbstfindung –, liegen zu Beginn der Filme mit einem großen Schwerpunkt auf Selbststeuerung: RAPUNZEL will herausfinden, wer sie ist, MERIDA und ALICE sich gegenüber mütterlichen Traditionsbewusstsein durchsetzen und Sophie in MAMMA MIA! wissen, wer ihr Vater ist. Paula in ANATOMIE möchte ihren Berufswunsch Medizinerin durchsetzen, Inken in MÄDCHEN, MÄDCHEN! Orgasmen erleben (Selbststeuerung und Hedonismus).

Hinsichtlich der Erzählperspektiven fällt zunächst auf, dass die überwiegende Mehrheit dieser Filme Erzählhaltungen einnehmen, welche eine Perspektive der identifikatorischen Nähe auf die zentralen weiblichen Figuren einnehmen, dabei jedoch nur wenig subjektive Perspektiven zeigen. In drei Filmen – DER GOLDENE KOMPASS, ALICE IM WUNDERLAND und BLACK SWAN (zu letzteren beiden mehr in den jeweiligen Close Readings) – finden sich einzelne Sequenzen somatischer Subjektivität. In vier Filmen rahmen Erzählstimmen von Figuren das Geschehen rückblickend per Voice-Over. Eine davon ist MERIDA, die selbst jeweils in einem Prolog und einem Epilog das Geschehen kommentiert, was ihr die Deutungsmacht über den Plot verleiht. Mia in PLÖTZLICH PRINZESSIN umreißt in einem Schlussmonolog die kommenden Ereignisse. Eine männliche Nebenfigur kommentiert das Geschehen durchgehend in den zwei Filmen RAPUNZEL und SNOW WHITE AND THE HUNTSMAN: Per Voice-Over deuten so der Dieb Flynn, sowie der „Huntsman“, ein heruntergekommener Mann aus dem Volk, der nach Jahren noch um seine verstorbene Frau trauert, die Geschichte um die zentrale Frauenfigur. Die Perspektivierung auf die Prinzessinnen von der Warte zweier gesellschaftlicher Randfiguren, hebt deren Status kontrastierend hervor. Indem ihre Besonderheit aus einer Außenperspektive betont wird, vergrößert sich auch die Distanz zu den Prinzessinnenfiguren, welche die Zuschauenden eher von außen betrachten und bewundern, als dass sie von deren Innenwelt und ihrem Erleben erfahren. Eine Besonderheit findet sich in SNOW WHITE: Hier setzen die männlichen Voice-Over-Kommentare vor einem Handlungshöhepunkt aus, und zwar ab dem Moment, da Snow

White sich für ihre Selbstbestimmung entscheidet und in einer Brandrede eine Armee für ihren großen Kampf gewinnt. So spiegelt hier die Erzählperspektive die innerdiegetische *Agency*, welche die Protagonistin ergreift. Schließlich fallen die ausgeprägten Song-Sequenzen auf, die für fünf der Prinzessinnen-Figuren jeweils als besonders emotional wirksame Inszenierungen von Selbstaussdruck und Selbststeuerung funktionieren, wie ich besonders im folgenden ersten Unterkapitel näher beleuchte.

1.1 Physisch stark und mädchenhaft: Prinzessinnen

In sechs Filmen finde ich starke Parallelen zum tradierten Figurentyp der Prinzessin, die entscheidendes Wissen über ihre Identität erhält und/oder eine zentrale Fähigkeit entdeckt. Vier dieser Figuren sind Prinzessinnen im Wortsinn, die anderen beiden entsprechen insofern dem Figurentyp, als sie etwas Identitätsbestimmendes über ihre Herkunft erfahren. In all diesen Filmen lernen die Figuren etwas über ihre Abstammung: Die in San Francisco lebende Mia in *PLÖTZLICH PRINZESSIN!* erfährt, dass ihr Vater, den sie nie kennengelernt hat, einer europäischen Adelsfamilie entstammt und sie die Prinzessin des (fiktiven) Königreichs Genovien ist. Ebenfalls mit ihrer Mutter allein aufgewachsen ist Sophie in *MAMMA MIA!*, die zu ihrer Hochzeit auf einer griechische Insel drei ehemalige Liebhaber ihrer Mutter einlädt, um herauszufinden, welcher davon ihr Vater ist. In *HANNAH MONTANA* wird die Protagonistin, ein Teenie-Popstar, die in ihrer kleinen Heimatstadt in Tennessee wieder ihren Selbstwert als einfaches Mädchen Miley kennenlernt. *RAPUNZEL*, die in einem Turm bei einer Hexe aufwächst, erfährt, dass sie eine Prinzessin ist und findet zu ihrer Familie zurück. Die progressiv orientierte Königstochter *MERIDA* hingegen lernt, ihre Mutter und die Beziehung zu ihr wertzuschätzen und wird zu einer zeitgenössischen und selbstbestimmten Prinzessin, die dennoch Traditionen zu ehren weiß. Die Prinzessinnen Anna und Elsa in *DIE EISKÖNIGIN* schließlich erkennen die Wichtigkeit ihres schwesterlichen Bandes und lernen, Elsas besondere Fähigkeit, Schnee und Eis zu erzeugen, auf positive Weise und zu nutzen.

Entgegen tradierter Plots, in denen die Heirat mit einem Prinzen Ziel und Fokus der Handlung ist, bricht *DIE EISKÖNIGIN* damit und erzählt eine Individuationsgeschichte, die sich in ihren Schwerpunkten stark von den tradierten Plots abhebt: Die beiden Prinzessinnen sind als äußerst eigenständig und aktiv handelnd inszeniert. Zudem steht die Beziehung der Schwestern im Mittelpunkt des Plots, die in der Loyalität zueinander ihre gemeinsame Stärke finden. Ein Prinz und eine andere männliche Figur, die beide

zum Love Interest einer der beiden zentralen weiblichen Figuren werden, spielen lediglich nachgeordnete Rollen. Entsprechend wurde der Film hinsichtlich der Inszenierung seiner weiblichen Hauptfiguren von internationaler Kritik weitgehend positiv beurteilt⁸⁰ und insbesondere die zentralen weiblichen Figuren als „strong female characters“ hervorgehoben (z.B. Konnikova 2014). Besonders betont wurde der Bruch mit der Disney-Konvention, Prinzessinnen wie CINDERELLA und ARIELLE als passiv darzustellen. Inhaltlich bedient sich der Film lediglich einzelnen Motiven des gleichnamigen Märchens von Hans Christian Andersen, erzählt jedoch einen ganz eigenen Plot.⁸¹ Die folgende Analyse fokussiert vor allem auf drei Aspekte: Erstens darauf, wie hier eine Initiationsgeschichte zweier zentraler weiblicher Figuren erzählt wird, zweitens darauf, inwiefern die Inszenierung dabei mit dem tradierten Prinzessinnen-Plot bricht und Anna und Elsa als neue, progressive Prinzessinnen präsentiert, sowie drittens auf das zentrale Thema weiblicher Gefühle und dessen Rahmung.

Wenn die Eiskönigin die Geschichte des Schwesternpaares Anna und Elsa in den Mittelpunkt stellt, lese ich diese hier als Initiationsgeschichte, bei der die eine Schwester jeweils in die Fähigkeiten der anderen eingeweiht wird. Verhalten sich beide zu Beginn der Handlung nicht funktional, stehen den beiden am Ende nachhaltigere Verhaltensweisen zur Verfügung. Zunächst ist dabei jedoch relevant, wie die Inszenierung die jeweiligen Qualitäten der Schwestern rahmt und die Themenfelder weiblicher Gefühle und impulsives Handeln einerseits, sowie Vernunft und rationales Handeln andererseits rahmt und durch prozedurale Rhetorik bewertet.

Der Film beginnt mit einem Prolog, in dem einem Chor aus Arbeitern, die Eisblöcke schneiden und transportieren, die Qualitäten des Eises besingt: „Wunderschön, mächtig, gefährlich, kalt. Kraft, die man sicher nicht zähmen kann. Stärker als du, stärker als ich, stärker noch als hundert Mann – uah!!“ So wird die Kraft des Eises, die Elsa eigen ist, bereits zu Anfang als gefährlich gerahmt. Elsa kann zwar einerseits im Schloss eine

⁸⁰ Die Filmkritik-Webseite rottentomatoes.com verzeichnet 89% der Kritiken zu FROZEN als positiv. Für eine negative Kritik, welche die „Uneinheitlichkeit“ des Plotverlaufs bemängelt, siehe Schering 2013.

⁸¹ In dem Kunstmärchen *Die Schneekönigin* sucht das Mädchen Gerda nach ihrem Freund Kay, dessen Herz durch eine teuflische Spiegelscherbe gefriert, woraufhin er „böse“ wird und von einer „Schneekönigin“ entführt wird. Gerda erhält dabei ähnliche Hilfe auf ihrem Weg durch Schnee und Eis wie Anna: Einen Schlitten, warme Kleidung und das Zusammentreffen mit mehr oder minder wohlmeinenden Gestalten. Am Ende sind es Gerdas Tränen, die das Herz von Kay zum Schmelzen bringen. In DIE EISKÖNIGIN ist es Elsas Weinen, das die zur Eisstatue erstarrte Anna auftaut, sodass die beiden zusammen nach Hause zurückkehren können (Andersen 1999).

Schneelandschaft entstehen lassen und damit ihre Schwester Anna erfreuen und darin ausgelassen mit ihr spielen, andererseits richtet sie gerade damit auch großen Schaden an: Zuerst, als Anna nach dem Sprung von einem Schneehügel ausrutscht, wendet Elsa sich erschrocken zu und ein Blitz aus ihrer Hand fährt, der Anna trifft, die bewusstlos zu Boden sinkt, später, als Elsa kurz nach ihrer Krönung von Annas Verlobung erfährt, woraufhin die Schwestern in einen emotionalen Wortwechsel verfallen und Elsa mit einem zornigen „Nein“ – wieder ohne zu beabsichtigen – das Schloss und das ganze Land in Eis und Schnee versetzt. In beiden Fällen setzt sich Elsas Kraft in Situationen der Sorge um die Schwester frei und in beiden Fällen richtet sie damit großen Schaden an. Nach dem ersten Vorfall sucht die Familie bei einem Troll-Ältesten um Rat, welcher Elsas Fähigkeit als „gefährlich“ benennt und ihr sagt, sie müsse diese kontrollieren. Er kann Anna retten, löscht jedoch mit den Worten „das ist sicherer“ Annas Erinnerungen an den Vorfall und die Kraft der Schwester aus. Zurück im Schloss wird dieses von der Außenwelt abgeschlossen und Elsa erhält von ihrem Vater Handschuhe, die ihre Kraft im Zaum halten sollen, zudem muss sie fortan auf ihrem Zimmer bleiben und spielt nicht mehr mit ihrer Schwester. So wird hier eine Initiationsgeschichte erzählt, in welcher die Fähigkeit, die die zentrale Figur an sich entdeckt, zunächst als negativ markiert wird: Ein kraftvolles junges Mädchen, richtet in kindlicher Unbedarftheit durch impulsive, ihrer Schwester zugewandte Affekte Schaden an. Ihr Lernweg besteht darin, zunächst diese Kraft zu deckeln. Vor der Krönung singt sie voller Angst: „Es ist so weit. Lass sie nicht sehen, wie du bist. Nein, das darf heute nicht geschehen.“ Dabei zieht sie mit Blick auf ein Gemälde ihres Vaters die Handschuhe aus, die dieser ihr gegeben hatte und singt: „Erfrier in mir. Doch einerlei, ein Fehler nur und alles ist vorbei“. Hier geht es also darum, die Kraft auf keinen Fall zum Ausdruck zu bringen. Erst als sie, nachdem sie nach dem zweiten Vorfall das ganze Königreich einfriert und mit Scham in die Berge flieht, kann sie – außerhalb des gesellschaftlichen Rahmens – ihre Kraft ganz ausleben: Allein in der Schneelandschaft singt sie für sich den Song „Lass jetzt los“ und lässt dabei ihrer Kraft freien Lauf, indem sie sich ein imposantes Schloss aus Eis und den Schneemann Olaf erschafft, ihren Königinnenmantel und ihre Tiara in den Wind wirft, die streng zurückgebundenen Haare löst und zu einer neuen, jünger und stärker wirkenden Version ihrer selbst wird. Elsa ist in diesem Ausnahmement des Filmes frei, aber auch gerade dadurch ein „Freak“, der verfolgt und einsam ist. So positiv und emotional der Song

zuerst wirkt, drückt er doch aus, dass ihre wahre Kraft nur im Abseits gelebt werden kann.⁸²

Als Anna, die Elsa zurückholen will, bei dieser in ihrem Eisschloss eintrifft, folgt eine konfliktgeladene Begegnung, in der Elsa weiterhin kühl und abweisend zu Anna ist, weil sie dieser nicht schaden will und sie dabei jedoch erneut mit ungewollt mit einem Eis-Blitz ins Herz trifft. Elsa macht sich erneut Vorwürfe: „Du darfst nichts fühlen!“. Nach einigen weiteren – sehr konstruierten – Handlungs-Twists – landen erst Anna, dann Elsa, ohnmächtig und gefangen von Annas Verlobtem Hans, der sich als Intrigant entpuppt, wieder im Schloss. In einem actionreichen Showdown finden sie wieder zueinander: Als Hans sich mit einem Schwert Elsa nähert, wirft sich Anna mit letzter Kraft dazwischen und wird aufgrund eines von Elsa ausgesandten Blitzes zur Eisstatue, an deren erhobener Hand das Schwert zerbricht. Hatte der alte Troll zuvor gesagt, dass nur ein Akt wahrer Liebe Anna nach dem von Elsa angerichteten Schaden retten könnte, und war Anna in der Hoffnung, dieser könne von ihrem Verlobten vollzogen werden, jäh enttäuscht worden, findet dieser nun zwischen den Schwestern statt: Elsa umfasst Annas Wangen mit beiden Händen, umarmt sie weinend und sinkt an ihr hinab. Dabei beginnt Annas hellblauer Eiskörper, Farbe anzunehmen, beginnend in der Herzgegend, sich ausbreitend über Torso und Kopf. Anna taut auf, die Schwestern sehen sich an, sie sind gerettet. In dieser Schlüsselszene nutzen beide Figuren ihre Kräfte positiv und füreinander. Liest man den Plot als Initiationsweg, zeigt das folgende *Happy Ending*, wie Elsa lernt, ihre Fähigkeit in ihre ursprüngliche Umwelt zu integrieren und ihre Kraft innerhalb der Zivilisation in gemäßigte Bahnen zu lenken: Ihrem nun friedlichen und gesellschaftlich adäquaten Gefühlsausdruck entspricht die Eislaufbahn, die sie entstehen lässt und über die sich zwar alle freuen, die jedoch längst nicht so ausdrucksstark ist wie das kunstvolle Eisschloss in den Bergen. Vergleichbar ist das „Mikroklima“, das der Schneemann Olaf von Elsa bekommt; eine Schneewolke, die stets über dem Schneemann schwebt.

Mit den Darstellungskonventionen des Figurentyps der Prinzessin bricht dieser Film auf vielfältige Weise. Die Prinzessin ist hier zunächst nicht nur eine Figur, wie es im klassischen Narrativ der Fall ist, sondern tritt zweifach auf. Die weiblichen Figuren

⁸² „[...] Ich lass' los, lass' jetzt los. Und ich schlag die Türen zu. [...]Ich geh' nie mehr zurück, das ist Vergangenheit!“

stehen eindeutig im Mittelpunkt des Plots, der sich um ‚tradiert feminine‘ Themen dreht: Gefühle, Beziehungen, Liebe, Enttäuschung, Versöhnung. Dabei finden sich zahlreiche Brüche mit dem tradierten Prinzessinnen-Narrativ, sowie neue Inszenierungsweisen: Vor allem verhalten weder Anna noch Elsa sich zu Beginn passiv– im Gegenteil: Elsa erregt durch ihre Aktivität Anstoß und wird durch das Umfeld angehalten, sich zurückzunehmen. Und Anna tobt zu Beginn so wild und ausgelassen im Schnee, wie es nicht der Konvention für eine Prinzessinnenfigur entspricht. Im Aussehen der Figuren wird hier das Bild der klassischen Disney-Prinzessin nachempfunden: mit Wespentailen und betonten Brüsten vermitteln die Prinzessinnen ein sexualisiertes Körperbild. Mit großen Augen und kleinen Nasen und kleinen Mündern dem klassischen Kindchen-Schema nachempfunden, sie sind „huge-eyed child-women in the worst Disney manner“ (Wilson 2013). Besonders deutlich wird dies in der *Make-Over*-Szene Elsas, die während des *Let it go/Ich lass' los*-Songs zu einer im Disney-Sinne klassischen, hier auch sexualisierten Prinzessin wird. Dabei ist, wie die Kritikerin Dana Stevens betont, nicht allein darin, dass Elsa am Ende der Szene aufreizender aussieht als zu Beginn, vielmehr sei zu bedenken, dass Darstellungen von weiblicher Selbstverwirklichung sich in vielen Filmen insbesondere für junge Zuschauer offenbar darin erschöpft, dass eine weibliche Figur singt und sexuell attraktiver aussieht als zuvor (Stevens 2014). Zudem bricht die Inszenierung radikal mit dem tradierten Motiv des ‚Traumprinzen‘, hier sogar selbstironisch mit dem Disney-spezifischen Topos des ‚Traumprinzen auf weißem Pferd‘, der zunächst überzeichnet und mit zahlreichen in diesem Kontext bekannten Kitsch-Elementen ausgestaltet wird (schnulziges Liebeslied, Heiratsantrag) und sich schließlich als Bösewicht herausstellt, der es auf den Thron abgesehen hat. Als Anna, die den Heiratsantrag des Prinzen, den sie zum ersten Mal trifft, sofort annimmt, konstatieren ihr mehrere Figuren (Elsa, Kristoff, die Trolle) ihre Naivität. Bitter muss sie lernen, dass die vermeintliche „Liebe auf den ersten Blick“ nur eine Inszenierung war. So ist am Ende nicht der Prinz Gefährte der Prinzessin, sondern die Helfer-Figur des Eisverkäufers Kristoff ist zu einem Freund geworden, den Anna auch ganz am Ende einmal küsst. Viel wichtiger ist zum Happy Ending – ohne Hochzeit! – dass die Schwestern wieder zueinandergefunden haben. Der Weg der Schwestern zueinander findet eine Entsprechung auf formaler Ebene: Wenngleich die Titelfigur Elsa thematisch im Mittelpunkt steht, liegt das Alignment nur streckenweise bei ihr, über lange Strecken verfolgen die Zuschauenden das Geschehen von Annas Warte. Im Verlauf der Handlung

wechselt das Alignment mehrfach von einer Schwester zur anderen und zwar jeweils bemerkenswerterweise häufig in einem Moment, in dem eine der Schwestern nicht bei Bewusstsein, schlafend, ohnmächtig oder zu Eis erstarrt ist: Zu Beginn liegt der Zuschauerfokus bei Anna, als diese beim Spielen mit Elsa ohnmächtig wird, wechselt es zu Elsa und bleibt bei dieser, bis diese sich, angehalten, ihre Kraft zurückzuhalten, in ihr Zimmer zurückzieht. In der Vorbereitung der Krönung wechselt die Erzählperspektive zwischen den beiden und zeigt ihre unterschiedlichen Gemütszustände: Anna freut sich, Elsa hat Angst, dass ihre Kraft sich zeigen könnte. Im Folgenden erleben die Zuschauenden über eine lange Strecke des weiteren Handlungsverlaufs mit Anna zunächst das Treffen des vermeintlichen Traumprinzen, sowie Elsas Ausbruch und Flucht nach der Zeremonie, sowie Annas Weg, die die Schwester zu suchen. Für eine Szene wechselt das Alignment zu Elsa und ihrer Selbstbefreiung mit dem *Ich lass' los*-Song. Dann wird wieder Annas Handlung verfolgt, die mit ihren Begleitern bei Elsa ankommt, von deren Blitz getroffen wird und schließlich im Schloss, eingeschlossen vom intriganten Prinzen, schwach zu Boden sinkt. In der Folge sind die Zuschauenden wieder bei Elsa, die vom Prinzen angegriffen zurück ins Schloss gebracht und dort eingeschlossen wird. Im folgenden Showdown wechselt das Alignment ein paarmal, bis der Plot in der Szene mündet, in der die Schwestern sich gegenseitig retten. Dabei repliziert die Inszenierung klassische filmische Bildmuster von Liebesszenen: Elsa schaut zunächst von unten, wie der klassisch weibliche Part, mit frohem Gesicht und weit geöffneten Augen, die auf das Gesicht ihres Gegenübers fixiert sind (Abb. 01). Beide blicken sich an und halten sich an den Händen. Einem langen Blick folgt eine innige Umarmung, aus der sich die beiden schließlich lächelnd, mit geröteten Wangen, die Augen halb geschlossen lösen.⁸³ Einer zweiten Umarmung folgt Annas Gesicht in groß, das von Glück und Erfüllung gezeichnet ist. Demgegenüber ist der Kuss, den Anna Kristoff kurz darauf gibt, eindeutig nachgeordnet und lange nicht so innig wie der beschriebene Moment der beiden Schwestern darstellt: Anna küsst ihn kurz von der Seite, er verzieht das Gesicht. Kristoff wird daraufhin auch kein Prinz, sondern lediglich „königlicher Eislieferant“. Ginge man von „Dornröschen“ als tradiertem Prinzessinnen-Narrativ aus, küsst sich hier die Prinzessin selbst wach. Dies findet auch eine

⁸³ Insbesondere anhand dieser Szene entspann sich ein Diskurs in Online-Kritiken über den Film als Statement bezüglich Homosexualität, siehe dazu etwa Chrislove 2014, Dickson 2014. Mir erscheint dies recht weit hergeholt, allerdings kann diese Diskussion als Indiz für die Neuartigkeit der Darstellung von Schwesternliebe im Mainstream gewertet werden.

Entsprechung in der Erzählperspektive: Ab hier ist keine der beiden Figuren mehr ohnmächtig, erstarrt oder schlafend. Die tradiert am Ende eines Prinzessinnen-Plots stehende Hochzeit, ist hier eine Vereinigung der beiden Schwestern. Im Sinne der tiefenpsychologischen Märchenforschung ließen sich Anna und Elsa sogar als zwei Persönlichkeitsaspekte einer Prinzessin auf dem Initiationsweg verstehen, die lernt, dass Gefühl und Verstand sich ergänzen und dass aus diesem Zusammenspiel reifes Handeln entstehen kann: In solch einer Deutung wäre Anna die positive, offene, anderen zugewandte und loyale Seite, die sich nach Nähe sehnt, Elsa dagegen die introvertierte, eher negative, selbstreflektierende Seite, die ihre Kraft unbeherrscht oder angstbestimmt und daher wenig funktionalen nutzt. Solange die Kraft nicht mit der lebenszugewandten Seite in Verbindung steht, äußert sich diese in Sorge und Angst und damit in Destruktion. Der extrovertierten Seite hingegen fehlt die Sammlung und die Selbstkritik, sodass sie – bezüglich des Traumprinzen – naive Entscheidungen trifft. Auf dem Weg der Individuation lernt diese ‚Doppel-Prinzessin‘, Gefühle und Handlungen auf positive Weise in Einklang zu bringen und ihre Kraft in einem gemäßigten Rahmen für ein friedliches Zusammenleben zu nutzen.

Wirkt der Film gerade durch seine Variation klassischer Geschlechterrollen progressiv und modern, vermittelt er in seiner prozeduralen Rhetorik einen Bogen von Nächstenliebe hin zu Konformität: Zu Beginn geht es Elsa um die Nähe zu ihrer Schwester, die sie am Ende nur durch Bändigung ihrer Kraft umsetzen kann. Der Film macht eine Aussage über weibliche Gefühle und weibliche Kraft, nämlich dahingehend, dass diese zerstörerisch und nicht gesellschaftsfähig sind, bevor diese nicht gemäßigt und in geregelte Bahnen gelenkt werden. So bleibt DIE EISKÖNIGIN zwar eine Erzählung von Selbstbestimmung, die allerdings als Schlüssel dazu Mäßigung und Nächstenliebe, „tradiert feminine“ Attribute, vorschlägt. Besonders fällt auf, dass es männliche Figuren sind – der Troll und Elsas Vater –, die Elsas Kraft als negativ deuten und ihr nahelegen, bzw. sie dazu zwingen, diese zu verstecken und zu „kontrollieren“. So schafft der Film eine prozedurale Rhetorik, die ungewöhnliche und gegebenenfalls zunächst unbequeme Fähigkeiten und Talente bei Mädchen als gefährlich rahmt, mit der Schlussfolgerung, dass es besser für alle ist, wenn diese lernen, ihre Kraft zu zügeln. Wie erwähnt, darf Elsa zwar am Schluss eine Eislaufbahn herbeizaubern, jedoch ihre geniale Kreativität und Schaffenskraft, wie sie im beeindruckenden Eisschloss zum Ausdruck kam, ist nicht mehr zu sehen. So schließt der Film mit der tradierten Botschaft, nach der Mäßigung und

Nächstenliebe für Frauen wichtiger sind als Selbstaussdruck und Leben der eigenen Individualität. Frauen, so lehrt die Geschichte der EISKÖNIGIN, sollen durchaus selbstbestimmt sein, wenn sie sich jedoch nicht kontrollieren, schaffen sie eine Welt, in der keiner leben mag – eine Eiswüste. Damit die Selbstbestimmung der Frau auch gesellschaftlich effektiv ist, gilt es, die eigene Kraft in gesellschaftlich akzeptable Bahnen zu lenken.

Die anderen fünf Prinzessinnen-Filme, MERIDA, PLÖTZLICH PRINZESSIN, RAPUNZEL, MÄDCHEN, MÄDCHEN!, HANNAH MONTANA und MAMMA MIA! brechen zwar auf ihre Weise jeweils mit dem tradierten Prinzessinnen-Plot und zum Großteil verfügen die Figuren über hohe innerdiegetische Agency, dennoch vermitteln sie zum Großteil eine prozedurale Rhetorik, welche das Sich-Fügen der zentralen weiblichen Figur in Konventionen als positiv rahmen. In allen diesen fünf Filmen ist die Protagonistin selbst aktiv, keine wird von einer Prinzen-Figur gerettet. Varianten von Prinzen-Figuren tauchen zwar in allen fünf Filmen auf, die jedoch in keinem Fall dem klassischen ‚Traumprinzen‘ entsprechen. In MERIDA, dem einzigen Film, in dem tatsächliche Prinzen auftreten, wird das tradierte Figurenmuster konterkariert– ähnlich wie durch den Intriganten-Prinz in der EISKÖNIGIN–, indem die drei Bewerber um Meridas Hand jeweils als klein, hässlich und/oder trottelig dargestellt werden. Lediglich RAPUNZEL bekommt zunächst Hilfe von dem Dieb Flynn, rettet ihn dann jedoch selbst viel öfter, indem sie sich in Tarzan-Manier an ihren eigenen Haaren über Abgründe schwingt. Insgesamt bricht die Figur der Rapunzel mit dem Figurentyp der passiven Prinzessin, obwohl sie in ihrer äußeren Erscheinung mit ihren großen Augen, einem rosa Kleid und besonders den langen blonden Haaren, wie Elsa und Anna, dem tradierten Disney-Prinzessinnen-Klischee entspricht. Dass sie hinsichtlich der innerdiegetischen Agency keine klassische, passive Prinzessin ist, wird bereits im Intro-Song *Wann fängt mein Leben an?* deutlich, in dem sie ihren Tagesablauf beschreibt:

Sieben Uhr morgens, wieder beginnt der Alltag/Jetzt wird geputzt bis alles ganz sauber ist/Bohnere, wachse, wische, poliere, wasche [...] ich spiel Gitarre, stricke/dann ist kochen dran/ich frag mich wann fängt mein Leben an/Dann wird gepuzzelt, Dart gespielt und gebacken/[...] ein bisschen Ballett und Schach [...] und dann kämm ich und kämm ich, kämm‘ und kämm‘ mein Haar [...].

Es wird deutlich: sie ist aktiv, wenn nicht gar hyperaktiv. Neben ‚tradiert femininen‘ Tätigkeiten benennt sie hier gezielt einige eher ‚tradiert maskuline‘ Aktivitäten wie Dart- und Schachspielen. So erscheint die Prinzessin als nicht nur in klassischen Mädchen-Domänen bewandert, sondern sie es obliegen ihr keine geschlechtlichen Grenzen, dabei

sind die genannten Tätigkeiten, auch die eher ‚maskulinen‘ allesamt spielerisch, recht harmlos und eher häuslich. Rapunzel, die mit nichts überfordert ist und sich dann noch ihre blonde Haarpracht – Insignie weißer Oberschicht-Weiblichkeit – kümmert, entspricht dem weiblichen Rollenbild, der Frau, die alles kann und auch alles haben kann, wie sie Kulturtheoretikerin Angela McRobbie im Rahmen ihrer Beschreibung des „post-feminist sexual contract“ benennt, der sich in „hyper-activity, enthusiastic capacity and visible luminosity of youthful female subjects“ ausdrückt (McRobbie 2007, 734). Auch ihre Haare nutzt Rapunzel dabei sowohl ‚tradiert maskulin‘, wie Tarzan Lianen, sowie auch ‚tradiert feminin‘, wenn sie deren Heilkräfte nutzt und Flynn so im entscheidenden Moment das Leben rettet. Der Film endet zwar damit, dass sie ihre langen blonden Haare gegen einen braunen kinnlangen Haarschnitt eintauscht und so die klassische Prinzessinnen-Frisur ablegt, dennoch entspricht das Ende insofern dem tradierten Plot, als hier eine Familienzusammenführung und schließlich – während des Abspanns – doch noch eine Hochzeit stattfindet. Auf der Tonspur ist folgender Dialog zu hören:

EUGENE: Geheiratet? Sie hat so gedrängelt, da hab’ ich endlich ja gesagt.

RAPUNZEL: Eugene!

EUGENE: Na gut, ich hab’ sie gefragt!

RAPUNZEL: ...und wir leben glücklich bis an unser Ende.

EUGENE: Ja, das tun wir.

Wenngleich mit intertextuellem Witz, wahrt der Film so schließlich doch die Heirats-Konvention und die zuvor aufgebrochene tradierte Rollenverteilung mit der aktiven Prinzessinnenfigur wird in ein klassisches Rollenmuster zurückgeführt: Der Mann macht den Heiratsantrag, den die Prinzessin annimmt. Auch fällt auf, dass Flynn, der mittels Voice-Over den gesamten Plot rahmt, hier mit angeführtem Dialog, obgleich Rapunzel mitredet, das letzte Wort zukommt.

Auch MERIDA, die andere Animations-Prinzessin, tritt als körperlich agil und robust auf und ist mit ihren kämpferischen Zügen, insbesondere ihrer Fähigkeit als Bogenschützin, Ausdruck einer fortschrittlichen Figurengestaltung. Ihren Heiratskandidaten verweigert sie sich mit den Worten „Ich schieße jetzt um meine eigene Hand“, und gibt daraufhin die besten Schüsse des Wettbewerbs ab. Eingangs führt Merida als Voice-Over die zentralen Topoi des Filmes ein:

Manche sagen, unser Schicksal sei verbunden mit dem Land, es sei genau so sehr ein Teil von uns wie wir von ihm. Andere sagen, dass das Schicksal zusammengewebt sei wie ein Stück Stoff, sodass unser Los mit dem vieler anderer verknüpft ist. Es ist das wonach wir suchen, oder was wir unbedingt ändern wollen. Manche finden es nie. Aber es gibt einige, die hingeführt werden.

So kreist dieser Plot um die Verbundenheit mit Tradition, ausgedrückt in der weiblich konnotierten Metapher des Webens, die im Handlungsverlauf konkret wird: Merida lässt die Mutter im Zorn über ihre Erwartungen, sich der Tradition zu fügen, in einen Bären verzaubern und muss sich dieser im Handlungsverlauf annähern und einen von ihr selbst zerstörten Teppich flicken, um die Mutter in einen Menschen zurück zu verwandeln. Meridas Streben nach einer Verbindung zwischen Tradition und Selbststeuerung drückt sich in dem im englischen Original gesungenen Intro-Song *Touch the Sky* aus, der ähnlich stark emotional wirkt wie der *Lass jetzt los*-Song der EISKÖNIGIN und ähnlich stark von Selbstermächtigung handelt:

I will fly/Chase the wind and touch the sky/Where dark woods hide secrets/And mountains are fierce and bold/Deep waters hold reflections/Of times lost long ago/I will hear their every story/Take hold of my own dream/Be as strong as the seas are stormy/And proud as an eagle's scream [...]

Im Verlauf des Plots nähern sich Merida und ihre Mutter einander an und beginnen, ihre gegenseitigen Positionen zu verstehen. Merida wird zur politischen Vermittlerin, zwischen vier kriegerischen Clans, indem sie eine – überraschend von ihrer Bärinnen-Mutter soufflierte – Rede hält, in der sie fordert, dass die junge Generation ihrem Herzen folgen sollte, anstatt an veralteten Traditionen festhalten zu müssen. Daraufhin wird das Gesetz, dass Prinzessinnen heiraten müssen, abgeschafft. Am Ende fasst Merida im Voice-Over in Worte, was auch die prozedurale Rhetorik des Films in einem Bogen von Tradition zu Selbststeuerung vermittelt:

Es gibt Menschen, die sagen, dass man sein Schicksal nicht verändern kann, dass die Fügung alles vorschreibt. Aber ich weiß es besser. Das Schicksal liegt in unserer Hand. Man muss nur mutig genug sein, es zu erkennen.

So wird die Rebellin Merida schließlich zur friedlichen Revolutionärin. Dabei ist auch Meridas Geschichte, wie diejenige Elsas, ein Narrativ einer Läuterung. Wie Elsa zahlt auch Merida einen hohen Preis für eine impulsive Handlung, die schlimme Konsequenzen hat: Wie Elsa und Anna ist sie zu Beginn allein, nähert sich am Ende mit einem Eingeständnis von Nächstenliebe zu einer anderen zentralen weiblichen Figur dieser an und findet dadurch ihren Platz in der Gemeinschaft.

Haben die anderen drei Prinzessinnenfiguren in PLÖTZLICH PRINZESSIN, HANNAH MONTANA und MAMMA MIA! zwar keine Superkräfte wie Rapunzel und Elsa, so ist jedoch auch bei ihnen zu Beginn die Handlungsdisposition Selbststeuerung im Vordergrund. Auch hier treten junge Männer als Love Interests auf, die jedoch in ihrer Bedeutung eher randständig und in ihrem Anteil an der Handlung der Individuation der

Protagonistin nachgeordnet sind. Am stärksten folgt PLÖTZLICH PRINZESSIN dem klassischen Prinzessinnen-Narrativ: Hier steht der Konflikt der Hauptfigur Mia lediglich darin, ihre Rolle als Prinzessin anzunehmen. Viel Aktivität ist dabei nicht von ihr gefordert; großen Raum nehmen Szenen ein, in denen sie von anderen durch Make-Over und Benimm-Training zur Prinzessin transformiert wird. Das größte Hindernis dabei sind ihre körperliche Ungeschicklichkeit sowie ihre innere Sturheit; sie lebt in ihrer eigenen Welt und es fällt ihr schwer, Kontakte einzugehen. Der den Beginn untermalende Song *Supergirl* führt sie mit diesem Charakterzug ein: „I'm supergirl/And I'm here to save the world/And I wanna know/Who's gonna save me?“, wobei bereits der Prinzessinnen-Topos des Gerettet-Werdens anklingt. Am Ende überwindet Mia diese Hindernisse indem sie ihre Bestimmung der royalen Rolle annimmt und dieser entspricht, jedoch aus eigenen Stücken und mit eigenen Worten: In einer staatlichen Ansprache erklärt sie sich selbst zur Prinzessin – ein Searle'scher Sprechakt par excellence. Anschließend spiegelt sich ihre erzählerische Agency in einem Voice-Over, der das Geschehen rahmt und so auf Ebene der Erzählperspektive die Ermächtigung der zentralen weiblichen Figur spiegelt.

Für HANNAH MONTANA und Sophie in MAMMA MIA! schließlich sind Lektionen über ihr Leben zentral, die diese lernen und welche sie demütiger werden lassen: Hannah lernt in ihrer Heimat den Wert ihrer einfachen ländlichen Wurzeln schätzen – ein Twist in Richtung Tradition. Sophie sieht ein, dass sie für ihr Selbstverständnis nicht wissen muss, wer ihr Vater ist und lässt von ihrem Heiratsplan ab, um zunächst weiter unbeschwert jung zu sein und mit ihrem Freund zu reisen – eine Bewegung hin zu Selbststeuerung. Dabei drücken auch diese beiden Figuren ihren inneren Weg insbesondere über emotional starke Songs aus: Hannas Weg zurück in die Tradition drücken ihre Country-Songs *You'll Always Find Your Way Back Home*, sowie das sentimentale Duett *Butterfly, Fly Away* aus, das sie zusammen mit ihrem Vater singt. In MAMMA MIA, der Verfilmung des gleichnamigen Abba-Musicals, drückt sich Sophies zu Beginn naive Weltsicht im verträumten Song *I Have a Dream* aus. Als sie das Tagebuch ihrer Mutter liest, singt sie *Honey, Honey* – die verliebte und aufgeregte Haltung der jungen Frau von damals nachempfindend. Dieser Film erzählt, wie MERIDA, ebenfalls von der Vertiefung einer Mutter-Tochter-Beziehung und auch hier kommt der Mutter-Figur, gespielt von Meryl Streep, eine zentrale Rolle zu.

So weichen die Prinzessinnenfiguren unterschiedlich stark vom tradierten Narrativ ab. Insgesamt sind die Figuren jedoch sehr viel aktiver und Prinzen spielen

geringere Rollen, das Element des schönen, mädchenhaften Aussehens bleibt dennoch nahezu ungebrochen. Obgleich viele der Plots zu Beginn von Selbststeuerung der zentralen weiblichen Figur in den Fokus stellen, endet der Großteil der Filme damit, dass die Figuren zum ‚tradiert femininen‘ Wert der Tradition zurückkehren. Die innerdiegetische Agency variiert zwischen 3 und 4: Alle sind handlungsmächtig, die Grenzen, auf die sie treffen sind dabei größer (MERIDA) oder kaum vorhanden (MAMMA MIA, PLÖTZLICH PRINZESSIN, HANNA MONTANA!).

1.2 Geistig stark und linientreu: Jungfrauen mit Auftrag

In vier der Individuations-Plots besteht die Initiation der zentralen weiblichen Figuren darin, dass diese Aufträge bzw. Aufgaben erhalten. Auf dem Weg, diese zu erfüllen, lernen die Figuren jeweils eine neue Seite an sich kennen lernen, in die sie erst durch den Auftrag ganz hineinwachsen. Ich lese diese Filme entsprechend vor dem Hintergrund des tradierten Narratives der Johanna von Orléans, die von einer höheren Macht von ihrer Bestimmung zu einem als unmöglich erscheinenden Auftrag erfährt, diese durch ihren Glauben erfüllt, jedoch schließlich durch ihre starken und irrationalen Gefühle für einen Mann zu Fall kommt. Es gilt zu untersuchen, inwiefern hier die zentralen weiblichen Figuren ebenfalls als loyal und beständig erzählt inszeniert werden, sowie, ob sie durch ihr ‚tradiert feminines‘ Gefühl vom Weg abkommen.

Zwar nicht durch die Stimmen von Heiligen wie Johanna, jedoch durch andere wundersame Wesen erfahren ALICE IM WUNDERLAND, Lyra in DER GOLDENE KOMPASS und Lucy in DIE CHRONIKEN VON NARNIA von einer sie selbst betreffenden Prophezeiung, nach der allen dreien in der jeweiligen fantastischen Welt eine Rolle als Retterin der ‚guten‘ Wesen dieser Sphäre zukommt. Dabei haben sie sich alle zuvor aktiv in Bewegung gesetzt und gehandelt.⁸⁴ Alice läuft selbst dem Kaninchen hinterher und fällt in das Loch, das sie in das Wunderland führt, Lucy ist in einen Wandschrank gegangen, durch den sie in das Reich Narnia gelangt, und Lyra macht auf sich aufmerksam, indem sie Lord Ascot hilft. Daraufhin erfahren sie überraschend von ihrem jeweiligen Auftrag: Die fantastischen Welten, in die es die Figuren jeweils verschlägt, sind durch die Übernahme einer bösen Macht aus dem Gleichgewicht geraten und zum Teil erwarten die Figuren der ‚guten‘ Seite die Protagonistin bereits seit Langem als Retterin, die erst im

⁸⁴ Daher werden diese Narrative nicht dem vierten Plot-Typus zugeordnet.

Handlungsverlauf von einer großen Aufgabe unterrichtet werden. Bei der Übermittlung oder Erfüllung der Prophezeiung – jeweils durch eine männliche Figur – werden andere fantastische Figuren erwähnt: ALICE erfährt von der blauen Raupe Absolem – alt, weise, mit rauchender Pfeife und Brille –, der eine Pergamentrolle besitzt, auf dem alles, was je geschieht, verzeichnet ist –, dass sie am bald anstehenden „Blumertag“ mit dem „Mrutal-Schwert“ der „Weißen Königin“ den „Jabberwocky“, den Drachen der „Roten Königin“ erschlagen wird. Auf dem Pergament ist sie selbst in Rüstung und mit erhobenen Armen zu sehen, ein großes Schwert zum Schlag auf einen langen Drachenhals ausholend. Das Mädchen Lyra das in DER GOLDENE KOMPASS ist in einer Fantasiewelt den „Gobblern“ auf die Spur gekommen ist, die Kinder entführen, und bekommt auf einem Schiff der „Gypter“, die sie gerettet haben, von der Hexenkönigin Serafina die geheimnisvollen Worte zu hören, dass sie „das Kind“ sei, und in einer bestimmten Siedlung Hilfe erhalten würde, die in der Nähe des Ortes liegt, an dem die Gobbler den gefangenen Kindern Schlimmes antun, sowie, dass sie all ihren Mut bräuchte. Auch die Geschwister in DIE CHRONIKEN VON NARNIA befinden sich in einer Welt voll fantastischer Wesen, wo sie von einem Biber hören, dass sie laut einer Prophezeiung die vier zukünftigen Könige des Reichs seien, sowie, dass sie dem Löwen Aslan helfen würden die Hexe zu besiegen, die derzeit das Reich übernommen hat. MÄDCHEN, MÄDCHEN! dagegen spielt im Teenager-Alltag dreier Achtzehnjähriger. Wenngleich die Figuren hier keine himmlische Weissagung erhalten, erfahren sie doch vom ihnen bisher unbekanntem Terrain weiblicher Orgasmen. Dass Inken unvermittelt beim Fahrradfahren einen Höhepunkt erlebt, eröffnet ihr eine neue Erfahrung, die sie so nachhaltig beeindruckt, dass sie – Vergleichbar mit Johannes Vernehmens von Stimmen – ihr weiteres Handeln bestimmt. So ist sie fortan davon motiviert, erneut einen Orgasmus zu erreichen und auch für ihre Freundinnen Vicky und Lena geht es im Verlauf des Plots um die Erfüllung dieses Auftrags. Im folgenden Close Reading vollziehe ich nach, wie die Lewis-Carroll-Adaption ALICE IM WUNDERLAND von Tim Burton einen Auftrags-Plot als Initiation in das eigene Potential erzählt, wobei die audiovisuelle Inszenierung somatische Empathie und Subjektivität nutzt, was zu einer immersiven Zuschauererfahrung führt, die Aufträge jedoch von männlichen Figuren kommen.

Alices Individuation beginnt damit, dass ihr Vater ihr auf liebevoll-spielerische Weise vermittelt, der eigenen Wahrnehmung zu trauen, sei diese auch abweichend von der Norm: Nachdem die als kleines Mädchen eine geschäftliche Versammlung ihres

Vaters mitbekommt, welchem aufgrund seines Mutes, Güter nach Fernost zu exportieren, vorgeworfen wird, „den Verstand verloren“ zu haben, erzählt sie ihm von einem Traum, in dem aus der Buchvorlage bekannte Motive vorkommen:

ALICE: Und es gab eine blaue Raupe.

VATER: Soso, eine blaue Raupe.

ALICE: Denkst du, ich hab' den Verstand verloren?

VATER (*mit gespielt ernsthaftem Blick, fasst ihr an die Stirn*): Ich fürchte, ja. Du hast eine Meise, bist verrückt, nicht bei Sinnen. Aber ich verrate Dir was: (*lächelt*) Das macht eben die Besten aus.

So lernt Alice früh, dass die Meinung der anderen nicht das ist, was zählt, lernt Spielfreude und Wertschätzung von Phantasie. In der darauffolgenden Szene dreizehn Jahre später, der Vater ist inzwischen verstorben, sitzt sie mit ihrer Mutter in einer Kutsche auf dem Weg zu einem gesellschaftlichen Ereignis, das sich als Alices Verlobungsfeier herausstellen wird. Die Mutter schlägt einen ganz anderen Ton an und ist entsetzt darüber, dass Alice kein Korsett und keine Strümpfe trägt:

ALICE: Ich bin gegen Strümpfe.

MUTTER: Aber du bist nicht angemessen gekleidet.

ALICE: Wer entscheidet, was angemessen ist? Was wäre, wenn angemessene Kopfbedeckung ein Dorsch wäre, würdest du einen aufsetzen?

MUTTER: Alice!

ALICE: Für mich ist ein Korsett das gleiche wie ein Dorsch.

MUTTER: Bitte, nicht heute.

Wie Merida und viele andere Prinzessinnen-Figuren wird auch Alice als ein Mädchen eingeführt, das Konventionen hinterfragt und, gemäß der väterlichen Erziehung, lieber ihrer eigenen Einschätzung traut. Auf dem Fest auf einem großen Anwesen angekommen, trifft Alice auf zahlreiche Figuren – den potentiellen Schwiegervater Lord Ascot, der die Firma ihres Vaters nach dessen Tod gekauft hat, seine Frau, Alices Schwester, ihren Heiratsbewerber Hamish und zwei klatschsüchtige Cousinsen –, die alle einen Rat oder eine Anweisung an Alice haben und ihr ihren zukünftigen Weg skizzieren – Lady Ascot fordert sie auf, mit ihrem Sohn Hamish tanzen, dieser wiederum verlangt, sie solle ihre „Visionen“ für sich behalten und nicht an „unmögliche Dinge“ denken. Ihre Schwester legt ihr nahe, den bevorstehenden Antrag annehmen, da es „nichts Besseres als einen Lord“ gebe und ihr „hübsches Gesicht“ ihr „nicht ewig“ bliebe, sie solle ebenso glücklich werden wie die andere Schwester mit ihrem Mann – welchen Alice kurz darauf mit einer anderen Frau in der Hecke entdeckt – und es sei „bereits alles entschieden“. Schließlich

befiehlt ihr Lady Ascot, Hamish stets bekömmliche Mahlzeiten zuzubereiten. Alices Meinungen dazu interessiert hingegen niemanden. Während Alice vor den Augen der Gesellschaft den Heiratsantrag erhält, sieht sie ein weißes Kaninchen. Sie verabschiedet sich mit „ich muss kurz überlegen“ und folgt diesem durch ein Kaninchenloch ins „Unterland“. Dort muss sie sich, ähnlich wie in der realen Welt, – an Umstände anpassen, in deren Sinn sie keine Einsicht hat – diesmal sogar mit ihrer Körpergröße. Fantastische Figuren beraten darüber, ob sie „die richtige Alice“ sei oder nicht, und erwähnen ihren Auftrag, der darin besteht, dass sie den Drachen der roten Königin töten wird. Sie selbst ist zunächst nicht willens, diesem nachzukommen. Ihr Widerstand scheint jedoch niemanden zu interessieren. Schließlich ergreift sie das Wort und protestiert dagegen, dass wiederholt etwas mit ihr geschieht, auf das sie keinen Einfluss hat. In dieser Schlüsselszene ermächtigt sie sich selbst zur handelnden Akteurin und beschließt, selbst das Geschehen zu lenken und ihre Selbststeuerung zu realisieren:

Vom ersten Moment im Kaninchenbau an hat man mir vorgeschrieben, wer ich zu sein habe und was ich machen muss. Ich wurde geschrumpft, gestreckt, gekratzt und in eine Teekanne gestopft. Mir wurde vorgeworfen, Alice zu sein und nicht Alice zu sein, aber das ist *mein* Traum. *Ich* entscheide, was als Nächstes passiert.

So nutzt diese Adaption die unterschiedlichen Realitätsebenen, der realen sowie der Fantasiewelt des „Unterlandes“ für eine ganz eigene Deutung: im weiteren Verlauf, dass das, was sie erlebt, Realität ist und sie schon einmal als kleines Mädchen im „Unterland“ war: Damals hatte sie jedoch den Namen als „Wunderland“ missverstanden und die zum Teil bedrohlichen Umstände als lustig und spielerisch wahrgenommen. Als junge Erwachsene gilt es für sie nun, den unschönen Umständen, die sie hier antrifft, zu begegnen. Dabei lernt sie, dass sie die Realität sehr wohl beeinflussen kann, und zwar durch die Kraft ihrer Gedanken. Sie sieht ein, dass sie diejenige ist, die am ehesten geeignet ist, den Jabberwocky-Drachen zu töten, obgleich ihr die Aufgabe nach wie vor „unmöglich“ erscheint. So zieht sie – unterstützt von der weißen Königin und dem Hutmacher – in Rüstung und mit dem Schwert der Weißen Königin bewaffnet – von welchem es heißt, dass es „weiß“, was es wolle und Alice es müsse es nur halten – aufs Schachfeld. Als sie den großen schwarzen Drachen sieht, kommen ihr erneut Zweifel:

ALICE: Aber das ist unmöglich.

HUTMACHER: Nur, wenn Du glaubst, dass es das ist.

ALICE: Ich glaube manchmal bereits vor dem Frühstück, an nicht weniger als sechs unmögliche Dinge.

HUTMACHER: Das ist eine grandiose Übung.

In dieser weiteren Schlüsselszene versteht Alice durch den Rat des Hutmachers, ihre Vorstellungskraft nicht nur zum Vergnügen zu nutzen, sondern sich dieser als funktionales Mittel zu bedienen, um in ihren Handlungen über ihr bisheriges Selbst hinauszuwachsen. Während sie auf den Drachen zugeht, folgt Alice dieser Lektion, indem sie eine Art Mental-Training vollzieht, bzw. Umstände aufzählt, die allgemein als „unmöglich“ gelten, von denen sie aber nun gelernt hat, dass sie in der Welt in der sie sich befindet, durchaus real sind:

Sechs unmögliche Dinge, zähl sie auf, Alice. Nummer Eins: Es gibt einen Trank, der bewirkt, dass man schrumpft. Zwei: Und einen Kuchen, der bewirkt, dass man wächst. Drei: Tiere, die sprechen können. Vier, Alice: Katzen, die verschwinden können. Fünf: Es gibt den Ort Wunderland.

Daran anschließend spricht sie aus, was ihr zuvor ebenso unmöglich erschien, jedoch kurz darauf genauso real wird, wie das davor Genannte. „Sechs: Ich kann den Jabberwocky erschlagen.“ So weitet Alice ihre Vorstellungskraft, etwas zu tun, das neu für sie ist und damit auch ihr Handlungsrepertoire. Sie wird zu der „richtigen Alice“, die den Drachen mit einem groß ausholenden Schlag mit dem Schwert erschlägt (Abb. 02) – wie auf der Pergamentrolle vorgezeichnet.

Entsprechend des Initiations-Plots steht nun für Alice an, in ihre alte Welt zurückzukehren. Zum Dank für ihre Tat erhält sie ein Elixier aus dem Blut des Drachen, das ihr einen Wunsch erfüllt, und obgleich Alice es eine „irre, verrückte, wundervolle Idee“ des Hutmachers findet, im Unterland zu bleiben, entscheidet sie sich mit den Worten „ich habe Fragen zu beantworten, Dinge, die ich erledigen muss“ –, in die reale Welt zurückzukehren, wo sie in dem Moment des Heiratsantrags landet, vor dem sie zuvor weggelaufen war: Sie steht wieder im Gartenpavillon, der Heiratsanwärter Hamish kniend vor ihr. Hat sie im Unterland gelernt, dass ihre Realität aus ihrer Vorstellungskraft und ihren Taten entsteht, integriert sie das Gelernte nun in ihre alte Umwelt. Nun ist sie in der Lage, für sich zu entscheiden und einzustehen: So lehnt sie zunächst Hamishs Heiratsantrag ab, sagt allen anderen, die zuvor auf sie eingeredet haben, ihre Wahrheit und löst sich damit von deren Erwartungen. Von Lord Ascot, der nun nicht ihr Schwiegervater wird, wünscht sie eine geschäftliche Unterredung: ähnlich der Anfangsszene steht anstelle des Vaters nun Alice in einem Studierzimmer und präsentiert Ascot eine Vision von Handel mit Indien und sogar China, womit sie die Vision ihres Vaters erweitert – und zeigt damit, dass sie ‚tradiert maskuline‘ Fähigkeiten beherrscht. Ascot bietet ihr daraufhin an, in seinem Unternehmen in die Lehre zu gehen. Die

Schlusszene zeigt Alice auf einem Schiff, auf dem Weg nach China. Sie sieht einen blauen Schmetterling, den sie als die transformierte blaue Raupe Absolem wiedererkennt und blickt zuversichtlich und erwartungsfroh in die Ferne. Wie diese ist auch sie eine andere, nicht länger das ängstliche oder verwirrte Mädchen, sondern eine handlungsfähige, selbstbewusste junge Frau. War sie zuvor handlungsohnmächtig und passiv, eingeengt durch die Vorstellungen der anderen, ist sie nun die Gestalterin. Zudem vermittelt die prozedurale Rhetorik einen Bogen von Selbststeuerung zu Selbststeuerung: innerdiegetisch gewinnt die Hauptfigur durch Verfolgen der eigenen Einschätzungen an Agency. Zudem enthält der Plot die ermächtigende Botschaft, dass eine Frau wesentlichen Anteil an der Erschaffung der eigenen Realität hat, welche sie mit Selbstvertrauen, Visionskraft und mutigen Taten mitgestalten kann. Damit, dass Alice ihre Fähigkeit, der eigenen Wahrnehmung Wert beizumessen, weiter ausbaut, indem sie sich „unmöglicher“ Dinge ausmalt, die zu realen Handlungen werden, vermittelt der Plot eine Parabel über Selbststeuerung und Selbstverwirklichung.

Die audiovisuelle Inszenierung unterstreicht Alices Selbstbestimmung, indem sie häufig deren subjektive Wahrnehmung inszeniert und sich entsprechend ihrer sich verändernden inneren Zustände ändert. Nahezu durchgehend herrscht Alignment mit ihr und das Geschehen wird in identifikatorischer Nähe mit ihr vermittelt. Es existiert keine Rahmung von außen, sondern es ist Alices aktuelles Erleben, das durch somatische Empathie und somatische Subjektivität, die jeweils ihren Zustand nachempfinden, die Erzählperspektive bestimmt. So wird zu Beginn auf dem Gartenfest Alices Gefühl der Einengung geradezu körperlich spürbar, wenn die Menge der Gäste, die ihrem Heiratsantrag beiwohnt, ähnlich einer Mauer vor ihr erscheint (Abb. 03): Die Tiefe des Bildes ist komprimiert und erscheint unrealistisch nah, da hier nicht ganz die Perspektive von Alice gewählt wird, sondern eine, welche die Menschen als näher und dichter aneinander stehend zeigt, als es in der Realität möglich wäre. Verstärkt wird dieser Effekt durch unrealistisch perspektivierte hohe Hecken links und rechts, die eng aufeinander zulaufen. Zudem verleiht die hier zum Einsatz kommende 3D-Technik der Komposition einen zusätzlichen immersiven Charakter. Nach Jesko Jockenhövel findet besonders in den Szenen im Unterland eine „Überwältigung durch visuelle und auditive Mittel“ statt (Jockenhövel 2010, 2). Hier entsteht durch Stereoskopie eine Tiefe, welche den Filmraum stark erweitert und die Zuschauenden optisch mit in das Geschehen zieht. Die identifikatorische Nähe mit Alice wird zum Teil durch somatische Subjektivität verstärkt:

Nach dem Tritt in das Kaninchenloch sind Aufnahmen der fallenden Alice aus einer ebenfalls sich im freien Fall befindlichen, hin- und her-schleudernden Perspektive mit subjektiven Einstellungen aus ihrer eigenen Perspektive montiert. In den Szenen, in denen Alice durch das Essen von „Eat me“-Kuchen und das Trinken aus „Drink me“-Flaschen ihre Größe verändert, betont die Audiovisualität Alices Erleben: Die Phase des Schrumpfens wird von einem absteigenden Ton begleitet. Zeigt die Kamera Alice zunächst als klein im Bildraum, springt die folgende Einstellung auf das nun für Alice reale Größenverhältnis. Mit dem Wachsen von Alices Körper gehen Geräusche von knirschenden, wachsenden Knochen einher, die Kamera behält jedoch ihre Einstellungsgröße bei, sodass Alice als besonders groß im Bildraum erscheint. Bei einem erneuten Schluck aus der Flasche nimmt und schrumpft, folgt ihr die Kamera in ihre neue Perspektive als kleinere Alice. Später, als das Procedere keine neue Erfahrung mehr für sie ist, springt Kamera in Folgeeinstellungen auf das Format Alices Wahrnehmung. Ihre körperliche Wahrnehmung ist hier also zumeist die Bezugsgröße für die identifikatorische Nähe, und nicht der sie umgebende Rahmen. Am Schluss, als Alice erneut vor der Versammlung der Menschen am Pavillon steht, ist auch die Optik eine andere: statt in Formation einer Mauer stehen die Personen nun verteilt beieinander und auch die Umgebung erscheint nicht mehr in verengter Perspektive. Alice geht mit Leichtigkeit durch die versammelten Menschen hindurch, die ihr eine Gasse bilden, wobei die Kamera ihren Bewegungen folgt. Hier tanzt sie den „Futterwacken“-Siegestanz des Hutmachers, bevor sie erhobenen Hauptes durch die Menge schreitet (Abb. 04).

Insgesamt fällt auf, dass, obgleich der Plot von Selbstbestimmung erzählt, Alices große und positiv gerahmte Taten – das Töten des Drachen wie auch die Expansion der ehemals väterlichen Firma – sich sowohl im Spektrum ‚tradiert maskuliner‘ Tätigkeiten bewegen, als auch Ausführungen von Handlungen sind, die männliche Figuren vorformuliert haben und die nicht auf ihren eigenen Ideen basieren – im Falle der Prophezeiung ist es die Raupe, die Ostexpansion war die Mission des Vaters. Und letztlich kann Alice ihre großen Taten auch nur vollbringen, indem sie die Ratschläge vertrauter Männer annimmt: Ihr Vater legt ihr nahe, der eigenen Wahrnehmung zu folgen, der Hutmacher erklärt ihr, dass etwas nur unmöglich sei, wenn sie dies selbst glaube – und ihr im Umkehrschluss die Strategie nahelegt, sich darin zu üben, sich das vorzustellen, was sie möglich machen möchte. Dabei wird von Alices privaten Wünschen und Sehnsüchten wenig vermittelt. Sie äußert zwar, was sie nicht möchte – heiraten, den

Drachen töten – und erhält Lektionen darüber, wie sie das, was wenig vertrauensvolle Figuren von ihr fordern, ablehnen kann, sowie den Weisungen von Figuren, die ihr ehrlich zugetan sind, zu folgen. Der Plot zeigt jedoch nicht, wie Selbststeuerung in Bezug auf genuin eigene Wünsche und Überzeugungen aussehen und umgesetzt werden kann. So positiv und ermächtigt das Schlussbild wirkt, es bleibt der Eindruck, dass die Weiterführung der väterlichen Vision lediglich eine erste Etappe Alices Weg zur Selbstbestimmung ist. Dennoch zeichnet ALICE IM WUNDERLAND einen Lernprozess von Initiation in die eigene Stärke. Der Film zeigt eine Jungfrauenfigur, die lernt, den sich ihr offenbarenden Gesetzen zu folgen. Dabei kreierte die visuelle Inszenierung insbesondere durch den Einsatz von Subjektivierungsstrategien ein nahezu körperliches Miterleben dieses Prozesses einer Ausweitung der eigenen Handlungsmacht. Alice kommt gerade nicht, wie die Schiller'sche Johanna, aufgrund ihrer ‚femininen‘ Emotionalität vom Weg ab, entspricht jedoch insofern dem tradierten Narrativ, als sie sich den, von einer höheren Instanz formulierten Aufgaben folgt und im Zuge der Erfüllung dieser über das alte Bild ihrer selbst hinauswächst. Der Plot vermittelt, wie eine junge Frau durch ‚tradiert maskuline‘ Eigenschaften zur Siegerin in einer Welt wird, in der sie zuvor Opfer der Vorstellungen anderer war und hier nun mit ihrer eigenen Gestaltungskraft vorangeht.

In den anderen drei Filmen finden sich Varianten des Johanna-Narrativs: So ist keine der drei Figuren Lyra Lucy und Inken zunächst begeistert von ihrem Auftrag und dementsprechend ungebrochen loyal wie Johanna. Lyra und Lucy reagieren, wie Alice, zunächst ungläubig, als sie von ihrer Bestimmung hören, eine ähnliche befremdete Stimmung herrscht bei den drei Teenagern in MÄDCHEN, MÄDCHEN, die das Orgasmus-Video sehen. Auslöser ist hier eine Konkurrenz-Thematik: An ihrem 18. Geburtstag erlebt Inkens Volleyballmannschaft zunächst eine schlimme Niederlage, nachdem die gegnerische Kapitänin Cheyenne zuvor im Umkleideraum von ihren Orgasmen geschwärmt hatte und danach besonders gut spielt. Zudem bekommt Inken von der Mutter ihrer Freundin Vicky ein Video über weibliche Orgasmen überreicht, welches die drei Freundinnen erstaunt anschauen. Als ‚übermenschlich‘ wird die Aufgabe für Lyra und Lucy gezeigt, welche, ebenso wie Alice Ehrerbietung vonseiten anderer Figuren erwiesen bekommen, ohne dass sie bereits etwas getan hätte. Für Inken ist der Auftrag eher ein selbst gesetzter, den sie mit Leistungsdruck verfolgt. So wird hier weibliche Sexualität – eine Erfahrung, die nur Frauen zugänglich ist – absurderweise mit ‚tradiert maskulinen‘ Maßstäben gemessen: Orgasmus wird zum Ziel, den es nahezu im

Wettbewerb und um jeden Preis zu erreichen gilt. Selbst wenn ich vorn eingeräumt habe, dass das Geschlecht eines Regieführenden noch nichts über die Figuren aussagt – bei diesem Plot überrascht es mit der Ferne zu den weiblichen Körpern – hinsichtlich Plot-Logik wie auch audiovisueller Inszenierung – wenig, dass hier keine Frau an Drehbuch oder Regie beteiligt war. Der Figurentyp der Jungfrau erscheint hier geradezu als umgestülpt und in der Bewertung gegenteilig gelagert; geht es den Figuren doch gerade darum, sexuelle Erfahrungen zu machen und dadurch ihr Selbst aufzuwerten. Was das Abkommen vom Weg aufgrund von ‚femininem‘ Gefühl angeht, zeigen sich komplexere Varianten: Lyra bleibt standhaft und weicht auch dann nicht von ihrem Auftrag ab, als sie erfährt, dass ihre Gegenspielerin Mrs. Coulter die eigene Mutter ist. Lucy in NARNIA – zwar zentrale handlungsrahmende Hauptfigur mit dem größten Anteil an Alignment ist, jedoch während der Haupt-Handlung im Reich Narnia neben ihren drei Geschwistern wenig aktiv handelnd – ist vor allem loyal gegenüber männlichen Figuren – einem Faun, dem Löwen Aslan und ihren Brüdern – deren aktuelles Leid für sie relevanter ist als ein Auftrag: ‚Tradiert feminin‘ ist sie von akut notwendig erscheinender Nächstenliebe bewegt, wobei der größere strategische Kontext aus ihrem Blick gerät. Zudem fällt eine Gemeinsamkeit ins Auge, die sowohl in NARNIA und dem KOMPASS, wie auch in ALICE und dem Johanna-Narrativ: Die Szene der entscheidenden Schlacht – an welcher jedoch die sehr jungen Mädchen Lucy und Lyra nicht zentral beteiligt sind. Lyra schaut vom Rand zu, auf dem Rücken des Eisbären Iorek. Lucy und ihre Schwester Susan stoßen erst zum Geschehen dazu, als ein Zwerg im Begriff ist, den Bruder Edmund zu töten: Lucy gelingt es, den Angreifer mit Pfeil und Bogen – den Waffen der Göttinnen Artemis/Diana und der Amazonen –, zu töten. Sie ist es auch, die schließlich den verwundeten Bruder mit einem Wundertrank – einem Mittel der Hexen – wieder zum Leben erweckt. So sind auch Lucys Handlungen in erster Linie von Nächstenliebe gegenüber einem Familienmitglied motiviert. Dabei variiert auch bei den Jungfrauen mit Auftrag die innerdiegetische Agency zwischen 3 (ALICE, KOMPASS, NARNIA) und 4 (MÄDCHEN, MÄDCHEN): Alle meistern ihre Herausforderungen, befinden dabei jedoch in unterschiedlich herausfordernden oder bedrohlichen Situationen.

1.3 Erfolgreich und versehrt: Reine Jungfrauen

Während der Figuren-Typ der Johanna sich eher ‚tradiert maskulin‘ und durch aktive Taten auszeichnet, zeigt sich der Typ der Jungfrau Maria eher in ‚tradiert femininen‘ Zügen, die sich eher durch Sein als durch Tun auszeichnet. Inwiefern dies bei

den zentralen weiblichen Figuren in ANATOMIE, SNOW WHITE AND THE HUNTSMAN und BLACK SWAN der Fall ist, werde ich im Folgenden erörtern. Hier kommt den Hauptfiguren ebenfalls jeweils eine große Aufgabe zu, die jedoch mehr der Erfüllung einer Rolle entspricht als das konkrete Vollbringen einer Tat; zudem kommt dem Motiv der Reinheit eine große Bedeutung zu. Die Attribute ‚schwarz‘ und ‚weiß‘, die auch je in einem der Filmtitel auftauchen, zeigen sich in allen drei Filmen als zentrale Elemente der visuellen Inszenierung – und zudem insbesondere in ihrer Metaphorik von ‚rein‘ bzw. ‚gut‘ und ‚unrein‘ bzw. ‚böse‘. Ein weiterer zentraler Aspekt ist die Thematik des Sezierens – von Körpern, wie auch im übertragenen Sinne von mentalen Zuständen und Gesinnungen. Wenn ich diese Filme vor der Folie des tradierten Marien-Plots lese, ist hier vor allem interessant, wie hier die für den Plot-Typus zentralen Elemente inszenatorisch umgesetzt werden. Dazu gehören erstens der Topos ‚Reinheit‘ – sowohl eine ‚Reinheit des Herzens‘, der Gesinnung, als auch des Körpers, insbesondere in Bezug auf Sexualität –, zweitens die Thematik um Hingabe und Loyalität an die Rolle – so dies auch eine Abkehr von nahen Menschen bedeutet –, sowie drittens die letztendliche Belohnung für das Erfüllen der Rolle in einer Enthebung aus dem Diesseits durch die Krönung zur ‚Himmelskönigin‘.

Anders als die Jungfrauen-Figuren des vorangegangenen Teilkapitels, die sich mit eigenen Schritten in die Handlungskonflikte begeben, werden die zentralen weiblichen Figuren hier von männlichen Figuren zu Auserwählten erklärt – eine entscheidende Ähnlichkeit zur Verkündigungsszene Marias: Die Medizinstudentin Paula in dem deutschen Thriller ANATOMIE erhält von ihrem Professor die Mitteilung, dass sie für ein Stipendium ausgewählt wurde, welches darin besteht, dass sie den Sommer in Heidelberg verbringen wird. In dem Psycho-Thriller mit Horror-Elementen BLACK SWAN erfährt die Tänzerin Nina durch einen Aushang, dass sie unter zahlreichen Bewerberinnen für die Doppelrolle des weißen und des schwarzen Schwans im Balletts *Schwanensee* besetzt wurde. Ninas Auserwähltsein findet innerhalb eines deutlichen Machtverhältnisses statt; der Regisseur hatte ihr zuvor in einer privaten Unterredung mitgeteilt, dass die Rolle bereits besetzt sei und sie danach übergriffig geküsst. Die Protagonistin SNOW WHITE trifft – vergleichsweise spät im Handlungsverlauf –, auf einen blinden Zwerg, der ihr verkündet, dass sie diejenige sei, welche die ‚böse Stiefmutter‘ Ravenna besiegen werde.

In ANATOMIE, im Folgenden genauer betrachtet, wird die Reinheits-Thematik in Bezug auf die Protagonistin besonders deutlich ausgestaltet und audiovisuelle untermalt.

wird. Die Medizinstudentin Paula wird in einen Fall verwickelt, in dem sie das dunkle Erbe ihres Großvaters aufdeckt: Dieser war im ‚Dritten Reich‘ Teil einer Geheimloge, die Untersuchungen unternahm, bei denen Menschen bei lebendigem Leibe sezirt wurden. Paula stoppt schließlich die zeitgenössischen Anhänger dieser Loge, die Menschen töten und für Ausstellungen plastinieren. Die folgende Analyse fokussiert dabei vor allem auf die Darstellung von weiblicher Körperlichkeit und das Motiv der Reinheit.

Bereits der Vorspann von ANATOMIE führt das Thema weiblicher Körperlichkeit ein. Es wird der Kontext erzählt, in dem die zentrale weibliche Figur Paula wenig später auftritt und in dem sie sich im Verlauf der Filmhandlung bewegen wird. In einer ästhetisierten Montage mit kurzen Einstellungen und Kamerafahrten wird ein weiblicher Körper gezeigt, allerdings nur in Fragmenten. Beginnend mit einem spannungsvollen Streicher-Ostinato eröffnet ein Kameraschwenk aus tiefem Schwarz nach oben in einen weißen Raum, der sich als sehr helle weiße Haut zeigt. Dann sind Poren und Haare in *Close-Ups* in künstlichem Licht erkennbar. Es folgen Überblendungen zu kurzen, sehr nahen Einstellungen mit Schwenks über einzelne Körperregionen: Eine Halsgrube, dann helle, einzeln sichtbare Körperhaare. Gleichzeitig mit der Rundung einer Ohrmuschel erscheint der Filmtitel ‚ANATOMIE‘ in Großbuchstaben in Stahloptik. Mit dem starken Kontrast zwischen sich bewegendem dunklem Stahl und dem ausgelieferten hellen weiblichen Körper wird ein zentraler visueller Topos des Films eingeführt. Dann nimmt die Kamera ein geschlossenes Auge mit langen Wimpern in den Blick, streift über eine Brustwarze, welche einen Schatten wirft, eine Schulter mit darunterliegendem Schlüsselbein und Rippen, schließlich eine Hand, die den Rundungen einer Körperseite folgt und eine – nun eindeutig als weiblich erkennbare – Brust umfährt (Abb. 05). Mit dramatischem Auftakt beginnt eine Melodie mit spannungsvollem Bogen, während die nächste Einstellung ein Skalpell über den liegenden Frauenkörper zeigt, dahinter, auf dem Rumpf des Körpers, eine männliche Hand. Die Musik steigert sich, während die Hand in der nächsten Einstellung nun mit dem Skalpell die Brust umkreist, den Bauch hinabstreicht, bis Schamhaare zu sehen sind, erneut an den Schläfen ansetzt und an einer Wange hinabfährt, schließlich oberhalb des Nabels ansetzt und – schneidet: Die Haut klafft auf, doch es tritt kein Blut hervor, lediglich dunkles Fleisch ist sichtbar. Zeigt der der Anfangsteil dieser Sequenz kurze Einstellungen von fragmentierten Körperteilen in Detailaufnahmen, inszeniert die darauffolgende eine andere Ebene eines

objektifizierenden Blicks:: das in skizzierenden Bewegungen über den weiblichen Körper fahrende Skalpell aus der Perspektive des Mannes, der das Messer hält, doppelt den Zuschauerblick auf die Frau. Der dann erfolgende Schnitt mit dem Messer in das weiße, makellose weibliche Fleisch vollzieht bildlich den Topos der Penetration nach.

Auf den Schnitt folgt ein Zoom-Out auf einen jungen Mann in weißem Kittel, der sich über eine Frau auf einem Seziertisch beugt, eine Hand auf ihrem Unterbauch, die andere am Messer an der Schnittstelle. Der sinnlich-lustvoll, nahezu intimen Erkundung des toten Körpers, so sehen die Zuschauenden nun, findet statt in einem Anatomiesaal, in dem sich weitere Studenten um diesen wie auch um weitere Seziertische im Hintergrund gruppieren. Aus dem Off ruft eine männliche Stimme: „Kaminski, Handschuhe!“ Als Sprechender wird ein älterer Mann sichtbar, ebenfalls im Kittel: „Die Dame ist ein Lehrmittel und keine Kommilitonin.“ Zu hören ist männliches Gelächter, dann eine junge männliche Stimme: „Hey, Kaminski alter Lüstling, probier’s doch mal mit lebenden Frauen!“ Wieder der Anatomie-Professor, genervt: „Wenn ich ihnen einmal Frischfleisch besorge! Ab morgen gibt es wieder Wasserleichen.“ Hier wird sowohl ein Kontext etabliert, in dem Frauenkörper als „Fleisch“ bezeichnet werden, als auch einer, in dem, wer einen weiblichen Körper als Lustobjekt nutzt, zwar zurechtgewiesen wird, dies dabei jedoch humorvoll kommentiert und nicht als ernsthaftes Vergehen gerahmt wird. Im weiteren Plotverlauf wird weiterhin vielfach ein objektifizierender Blick auf weibliche Körperlichkeit inszeniert – zwar zunächst nicht in Bezug auf die zentrale Figur Paula, wohl aber ihrer Gegenspielerin Gretchen⁸⁵, die im Gegensatz zu Paula sexuell sehr aktiv ist und im Verlauf der Handlung vom Freimaurer Hein getötet und zum anatomischen Schaustück plastiniert wird, das dieser stolz vorzeigt.

Paula wird ebenfalls in der beschriebenen Anfangsszene eingeführt, sie steht an einem Seziertisch und ruft den Professor herbei, mit dem Hinweis, sie habe bei einem Körper eine „anatomische Variation in der Leistengegend entdeckt“. Vor allem zeigt sie sich damit als sexuell unerfahren: „Das ist keine Variation, das ist bei Euch Frauen anders“, belehrt sie der Professor. Paula fallen die Hoden der Leiche auf den Boden, der Raum ist mit männlichem Gelächter erfüllt. In der darauffolgenden Szene, in welcher der Professor ihr in seinem Büro ihren Stipendiumsplatz verkündet, belegt er ihre ‚Reinheit‘ hingegen

⁸⁵ Der Name ist Johann Wolfgang von Goethes *Faust* entlehnt, in dem Gretchen als Jungfrau nach sexuellem Kontakt mit Faust an den moralischen und emotionalen Folgen zugrunde geht.

positiv, bzw. fordert diese noch verstärkt ein. Zunächst lobt er sie für ihre Leistungen; in einem Test war sie – ironischerweise trotz des vorherigen Fauxpas, die männliche Anatomie betreffend, – „bundesweit die Zweitbeste“ und rät ihr anschließend zu dem Anatomiekurs in Heidelberg anstatt etwas „mit jungen Männern“ zu machen. Ihre geplante Urlaubsreise nach Italien solle sie absagen, „in Italien wird ja auch viel gegripscht“, bemerkt er. Dabei wird eine klare Rollenerwartung an Paula deutlich, welche die eingangs eingeführte Polarität expliziert, indem mit dem Körperlich-Weiblichen Lebenslust und mögliche Sexualität assoziiert werden, von dem Paula sich abwenden sollte, um sich als sexuell nicht aktive ‚Jungfrau‘ und Forscherin ganz der – ‚tradiert maskulinen‘ –Wissenschaft und Rationalität zu verschreiben. Ihr im Krankenhaus liegender Großvater ist stolz auf die Auszeichnung und bestätigt Paula in dieser Rolle, sie werde „nicht Pflasterkleber oder Krankenschein-Bürokrat, nein, Mediziner, du bist doch mein ganzer Stolz!“ Dass er dabei die männliche Berufsbezeichnung wählt, verstärkt die ‚tradiert maskuline‘ Rollenerwartung an Paula, die zunächst dem Figurentyp der Maria entgegensetzen scheint, dieser jedoch genau darin entspricht, dass weibliche Sexualität bei ihr nicht stattfindet. Ihre äußere Erscheinung spiegelt diese, sowie auch ihre jungfräuliche Enthaltbarkeit: Paula hat kinnlange braune Haare, trägt Turnschuhe, Hosen – nur einmal einen Rock, allerdings knielang, häufig eine Jeansjacke, um ihren Hals sogar ein kleines Kreuz. Dass Paulas Annahme dieser Rolle eine Absage an das Leben weiblicher Sexualität bedeutet, wird zudem im Gespräch mit ihrer Mutter deutlich, die ihr beim Packen ein Kleid hinhält, mit dem Vorschlag es einzupacken: „Vielleicht geht ihr ja mal aus“. Paula wehrt ab: „Mama, ich fahr da zum Arbeiten hin.“ Der Botschaft der Mutter, die sie zu Lebensfreude, Flirts oder gar Sex ermutigt, lässt sie mit einer Absage an deren Lebensverlauf an sich abperlen: „Ich lass mich jedenfalls nicht schwängern und mir so meine Karriere versauen“, sagt sie und besiegelt damit ihr Bekenntnis zu der Rolle als ‚Jungfrau‘, die sich ‚fromm‘ einer ‚höheren Sache‘ verschreibt. Dabei wird Sexualität nicht unbedingt als ‚sündig‘ markiert wird, sondern vielmehr als etwas, das minderwertig gegenüber der Bedeutung der Rolle ist, für die sie auserwählt wurde. In Heidelberg angekommen erlebt Paula mit anderen Kursteilnehmerinnen zunächst einen Streich, bei dem sich Leichen auf dem Seziertisch bewegen. Während die anderen Frauen vor Schreck schreien, bleibt Paula auch im Charakter ‚tradiert maskulin‘ und besonnen: „Es gibt für alles eine wissenschaftliche Erklärung“, bemerkt sie kühl – und findet diese auch kurz darauf. Hier trifft sie auch auf

Gretchen, die als Gegenpol zur vernünftigen Paula inszeniert wird: Neben dem Namen der Verführerin Fausts trägt sie lange blonde Haare und knappe Kleidung, flirtet ständig mit Männern und macht sexuelle Anspielungen. Paula versichert dem Professor mehrfach, dass sie nicht so ist, wie er es von Frauen erwartet: Wenn dieser suggeriert, dass Paula mit dem das Herauspräparieren eines Herzens „als Frau emotional überfordert“ sei, beweist sie ihm daraufhin mit kühlem Durchführen des Eingriffs das Gegenteil. Als sie ihm gegenüber den durch das Lesen mehrerer kleiner Zeichen gewonnenen Verdacht äußert, bei den im Sezierraum liegenden Leichen könne es sich um Menschen handeln, die nicht eines natürlichen Todes gestorben sein wehrt er ab, sich auf „tradiert feminine“ Qualitäten beziehend: „Emotionen, weibliche Intuition! Weiteres Engagement wäre albern“. Auch dieser Rollenzuweisung folgt sie nicht. Später wird Paula zur ‚blutbefleckten Jungfrau‘, ohne dass sie sexuell aktiv gewesen wäre: Als sie sich auf die Spuren der seltsamen Tode macht und über den Geheimbund der „Antihippokraten“ liest, die für Forschung über Menschenleben gehen und Spuren zu einer Geheimloge verfolgt, die Menschen bei lebendigem Leib „plastinieren“, erhält sie eine Warnung in Form eines roten Farbbeutels. Lesend auf ihrem Bett sitzend, ist ihr Schoß auf einmal in roter Flüssigkeit getränkt. Sie zieht sich die Hose aus, sodass ihre weiße Unterhose sichtbar wird, die nun rote Flecken aufweist: eine visuelle Inszenierung des Bildmusters der ‚entjungferten Frau‘. Paula hat sich also durch die aktive Bemühung um Aufklärung der Fälle ‚schmutzig‘ gemacht und ist im Wortsinn nun nicht mehr ‚rein‘. Zudem findet sie heraus, dass ihr inzwischen verstorbener Großvater Teil des Geheimbundes war. Schließlich schläft sie mit Caspar. Bemerkenswert ist dabei, dass die prozedurale Rhetorik diesen Umstand nicht kausal mit dem blutigen Showdown in Verbindung bringt, die Szenen aber zeitlich nahezu unmittelbar aufeinander folgen, sodass ein Zusammenhang im Sinne einer genretypischen Horrorfilm-Strafe für sexuell aktive Frauen evoziert wird: Gretchen und Paula ereilt das Schicksal klassischer Horrorfilm-Frauenfiguren, die sexuell aktiv waren. Gretchen und ihr neuer Liebhaber werden zunächst nur vermisst. Paula wird, kurz nachdem sie und ihr Kommilitone Caspar miteinander geschlafen haben, Opfer des Kommilitonen Hein, der ihr ein Mittel spritzt, welches sie bei lebendigem Leibe erstarren lässt. Zuvor präsentiert dieser stolz den leblosen Körper Gretchens, welchen er „plastiniert“ hat. Dabei klappt Hein Gretchens Brustkorb auf, zeigt „ihr Herz“, sowie „ihr Gesicht, nur für mich“, während er Letzteres abnimmt (Abb. 06). Hein hat sich die Geliebte, die sich ihm zuvor abgewandt hatte, durch

sein Präparieren ganz zueigen gemacht; eine wortwörtliche Fragmentierung eines weiblichen Körpers findet so auch innerhalb des Handlungsraumes, nicht nur in der audiovisuellen Inszenierung statt. Auch Paula injiziert Hein nun das Lähmungsmittel. Gerettet wird sie von Caspar, dem sie, selbst bewegungslos auf dem Seziertisch liegend, mündlich Anweisungen gibt, was zu tun ist (Abb. 07), bleibt also aktiv Steuernde der Situation. Es folgt ein blutiger Showdown mit Verfolgungsjagd, in welchem Paula, blutgetränkt, um ihr Überleben kämpft. Dabei zeigt die audiovisuelle Inszenierung sie besonders in ihrer physischen Anstrengung als keuchend und schwitzend.

Insgesamt ergibt sich eine Handlungslogik, innerhalb der es der Protagonistin gut geht, solange sie sich den Vorgaben des Professors entsprechend verhält. Sobald sie jedoch gegen diese verstößt und sich selbst auf die Spur der unstimmigen Geschehnisse begibt, wird sie angegriffen. Erfolgsstreben in einem ‚tradiert maskulinen‘ Bereich wird für Frauen gefährlich, wenn sie darin eigenen Überzeugungen und Impulsen folgen so vermittelt die prozedurale Rhetorik. Steht zu Beginn auf Ebene der Paulas Motivation ihr Streben nach Erfolg, wandelt sich dies zu einem Kampf um die eigene Sicherheit, das eigene Überleben. Die Schlusszene, in der Paula ihren Liebhaber im Krankenhaus besucht, verleiht der Bewertung weiblicher Sexualität schließlich doch eine andere Rahmung: Der Geschichts-Doktorand Oliver hatte sich unter dem Namen Caspar in den Anatomie-Kurs geschummelt, um über den „Antihippokraten“-Bund zu recherchieren. Hatte Hein im Showdown dem auf dem Seziertisch liegenden Caspar/Oliver gedroht, ihm den Penis abzuschneiden, greift Paula ihm nun mit den Worten „Ich wollte nur gucken, ob da unten alles in Ordnung ist“, wie selbstverständlich unter der Decke in den Schritt – mit derselben Eindeutigkeit bezüglich Sexualität, wie sie bisher als Frau nur Gretchen an den Tag gelegt hatte. Er ist erregt, sie fährt fort und die beiden küssen sich wild. Die ‚reine Jungfrau‘ ist nun zur sexuell aktiven Frau gereift ist und sagt endlich ‚ja‘ zu Lebenslust und Sexualität. Hatte sie sich zuvor von Caspar/Oliver abgewandt, als dieser sie küssen wollte, mit der Begründung, dies sei „kitschig“, bzw. sie sei im Kopf woanders – nämlich bei der Lösung des Falls –, hat sie am Ende diese Gefühlskälte abgelegt und ist nun – ganz im Sinne eines Erweckungs-Plots, innerhalb dessen eine entjungferte Frau zu einem ‚neuen Menschen‘ wird – eine ‚richtigen‘, hier sexuell aktiven, Frau. Die Effektivität von Paulas Handeln in der ‚tradiert maskulinen‘ Sphäre betreffend, fällt auf, dass es nicht nur Caspar/Oliver ist, der für die Hintergrundinformationen zur Lösung des Falls sorgt, sondern er es auch ist, der Paula im entscheidenden Moment rettet. Ohne ihn

wäre der Fall nicht gelöst und sie nicht am Leben. So erscheint hier am Ende die zu Beginn durch Paulas Verhalten in Unordnung gebrachte klassische Geschlechterordnung wiederhergestellt: Die männliche Figur vollzieht die für den Ausgang entscheidenden Handlungen, die weibliche ist sexuell für ihn verfügbar. Zusammenfassend sticht in der audiovisuellen Inszenierung von ANATOMIE Schaulust an weiblichen Körpern heraus – seien sie tot oder lebendig. Vielfach zeigt der Film drastische Bilder von versehrten weiblichen Körpern. Die Protagonistin wird als ‚reine‘ Jungfrau inszeniert, die sich jedoch mit ihren Taten so stark in eine ‚tradiert maskuline‘ Sphäre bewegt, dass sie damit ihr Leben aufs Spiel setzt. Gerettet von einem Mann, legt sie ihr ‚tradiert maskulines‘ Verhalten ab. Der Jungfrauen-Plot wird hier insofern variiert, als Paula – anders als die schließlich zum Himmel fahrende und ihr weltliches Dasein transzendierende Maria von Nazareth – als Frau aus Fleisch und Blut im Diesseits verbleibt und hier den der Frau angestammten Platz einnimmt, einem Mann sexuelle Befriedigung zu verschaffen.

Letztlich als männliche Bilder ‚perfekter Frauen‘ enden auch die zentralen weiblichen Figuren in BLACK SWAN und SNOW WHITE: Erstere, Nina, gibt als letzte Äußerung als sterbender weißer Schwan – und vielleicht auch sterbende Tänzerin – die Worte „Ich war perfekt!“ von sich. Sie wird Nina insofern zunächst als ‚rein‘ gezeigt, als sie strebsam das tut, was sowohl Choreograph Leroy als auch ihre Mutter von ihr erwarten. Im weiteren Plot-Verlauf treten ihre ‚dunklen‘ Seiten wie Wut und sexuelle Spannung zutage, insbesondere inszeniert in surrealen subjektiven Szenen, die Psycho-Thriller-Elemente – Verstärkung durch die auditive Ebene, Spiegel-Effekte, sowie visuelle Mutationen menschlicher Körper – verwenden: Aus Ninas Körper brechen Vogel-Attribute wie Federstumpen und Flügelansätze hervor, und ihre Augen färben sich rot. Diese übersteigerten audiovisuellen Illustrationen ihres psychischen Zustands erzählen Ninas zunehmende Wandlung zum dunklen, animalischen, triebgesteuerten Wesen – und damit zunehmend zur ‚Unreinheit‘. Allerdings ist genau diese Transformation insbesondere die sexuelle Komponente, von Leroy beabsichtigt provoziert. So erfüllt Nina letztlich mit ihrer Wandlung gerade die Erwartungen der Außenwelt – hier sowohl die Leroy, welcher Nina in der männlich bestimmten Ballettsphäre Nina zum ästhetisierten und sexualisierten Schauobjekt formt, als auch die Vorstellungen der Mutter, einer gescheiterten Tänzerin, die dieses Frauenbild internalisiert hat und für erstrebenswert befindet. Ninas weiblicher Körper wird zum Ende hin zusehends versehrt und im Überlebenskampf gegen die inneren ‚dunklen‘ Kräfte

gezeigt. So ist diese Figur am Ende keineswegs ‚rein‘ im tradierten Sinne, sondern trägt im Gegenteil Elemente des Dunklen, Bösen, Verruchten. Gerade damit bleibt sie jedoch innerhalb des männlich bestimmten Rahmens der Schwanensee-Inszenierung – sowie für jenen des Psycho-Thrillers – eher ästhetisiertes Schauobjekt denn ein selbstbestimmtes Subjekt. SNOW WHITES Reinheit hingegen bezieht sich besonders auf die Reinheit ihres Herzens, welches, wie mehrfach erwähnt wird, für ihre ‚reine‘ Gesinnung steht und eine Wirkung entfaltet, die sich ihrem Zutun entzieht. Diese Wirkung zeigt sich insbesondere durch Reaktionen von Naturwesen, die sich von ihr beeindruckt zeigen: Zunächst ein großes gewalttätiges Wurzelwesen, dem sich Snow White gegenüberstellt und, ihm tief in die Augen blickend, einen kraftvollen Schrei ausstößt, woraufhin das Wesen berührt scheint und sanftmütig wird, später ein weißer Hirsch, der auf einer Lichtung steht und sich, als sie näher tritt, vor ihr verbeugt, als diese näher tritt. Letzteres deutet ein Zwerg als Zeichen ihrer ‚Reinheit‘ und ‚Bestimmung‘: ‚Sie ist die Auserwählte‘, bemerkt er, während andere Zwerge ihm beipflichten, nachdem sie festgestellt haben, dass ihre körperlichen Schmerzen in der Präsenz der ‚Reinen‘ verschwinden. Zudem erhält hier die Reinheit noch eine zusätzliche Bedeutung, indem sie mit Jugend, Lebenskraft und Schönheit assoziiert wird: Als Ravennas Gesicht alt und faltig wird, saugt sie einem jungen Mädchen deren Herz aus und wird daraufhin wieder strahlend jung. Das Mädchen hingegen hat nun graue Haare und das Gesicht einer alten Frau. So hat Ravenna es auf das Herz Snow Whites abgesehen, welches ihr aufgrund seiner Reinheit als Jugendelixier dienen soll. Spuren Ravennas Durst nach Jugend und Schönheit findet Snow White in einem ganzen Dorf von Frauen und Mädchen mit großen Narben im Gesicht, die diese sich zugefügt haben, um sich vor der Königin zu schützen: ‚Unsere Narben sind unser Schutz‘, sagen sie, ‚wer nicht makellos ist, ist für die Königin wertlos‘. So werden auch in diesem Kontext versehrte Frauenkörper gezeigt. Auch der Körper der Protagonistin trägt mehrfach Spuren von Versehrtheit und Gewalt: als Gefangene im Kerker, sowie verausgabt und durchnässt auf der Flucht. Nachdem Snow White einen von Ravenna vergifteten Apfel gegessen hat, fällt sie in einen todesähnlichen Schlaf (Abb. 08), und liegt ähnlich wie Paula auf dem Seziertisch und Nina in der Schlusszene reg- und wehrlos da. In einer Variation des tradierten Dornröschen-Plots erlöst sie schließlich eine Träne des Huntsman (Abb. 09). Sexuell bleibt Snow White dagegen ‚rein‘, obgleich zwei Männer ihr nahestehen: William ihr Jugendfreund und der Huntsman, welcher ihr gegenüber auch eine eindeutige Bemerkung macht. Die Schlusszene zeigt sie als

gekrönte Königin, zentralperspektivisch als starke und unabhängige Herrscherin auch auf Bildebene (Abb. 10). Als Lichtgestalt, gleichsam einer Himmelskönigin, über das Weltliche erhaben, steht sie im Mittelpunkt der Szenerie: alles Dunkel ist besiegt, das Gute, die Reinheit hat gewonnen. Es folgen Blickwechsel mit beiden Männern, die deutlich machen, dass sie keinen von ihnen braucht und, ganz als „junc-frouwe“, für sich selbst steht.

Verhandeln die drei hier untersuchten Filme Reinheit auf unterschiedliche Arten und Weisen, wiederholt sich die Farbsymbolik von Weiß und Schwarz, in Kombination mit Rot, das zumeist als Blut auf weißen Frauenkörpern auftaucht. Während ANATOMIE Paulas Gesinnung als durchgehend ‚rein‘ zeigt, bricht sie diese auf körperlich-sexueller Ebene. Alle drei dieser „reinen“ Jungfrauen zeigen sich als loyal bezüglich ihrer Rolle, auch wenn dies die Abkehr von nahen Angehörigen bedeutet: Paula entdeckt die dunkle Vergangenheit ihres Großvaters, der ursprünglich Inspiration ihres Wegs als Forscherin war. Nina gibt sich im Wortsinn ihrer Rolle hin, auch wenn dies eine radikale Abkehr von ihrer Mutter bedeutet und sie ganz auf sich gestellt ist. Snow White zieht in den Kampf gegen Ravenna und hält eine flammende Rede, mit der sie um neue Unterstützer wirbt, wohingegen sie sich von William und dem Huntsman unabhängig macht. In ihren jeweiligen Enden variieren die Filme den tradierten Marien-Plot, und auch BLACK SWAN trifft einen ähnlichen den Grundton wie das Marien-Narrativ, worin die Protagonistin aufgrund ihrer Loyalität und Reinheit zur „Himmelskönigin“ berufen wird: Nina, die sich am Ende eine Spiegelscherbe in den Bauch gerammt hat und den Tod des weißen Schwans in einer „perfekten“ Darbietung tanzt, ist vielleicht am Ende tot und „transzendiert“ als ästhetisiertes Schauobjekt unter tosendem Beifall wie Maria in andere Sphären (Abb. 11) – auf konkreter Handlungsebene ist sie jedoch tot oder verletzt. Lediglich Snow White wird, wie oben beschrieben, zur realen Königin im Diesseits. Von diesen drei hier betrachteten Plots ist lediglich jener um Snow White auf Handlungsebene ermächtigend. Allerdings zeigt hier die audiovisuelle Inszenierung zahlreiche versehrte Frauenkörper und vermittelt eine starke Dichotomie von schönen, jungen und daher wertvollen Frauen auf der einen, hässlichen, alten und abgewerteten Frauen auf der anderen Seite. Dabei liegt die innerdiegetische Agency hier durchgehend auf Stufe 3: alle Figuren erreichen ihre herausfordernden Ziele, allerdings werden sie dabei alle stark körperlich verletzt.

So kann ich abschließend festhalten, dass zentrale Frauenfiguren in populären Filmen des Untersuchungszeitraums, die Plots um Individuation durchlaufen, größtenteils insofern als ‚stark‘ erscheinen, als sie handlungsmächtig agieren und sich agil und körperlich kraftvoll bewegen. *Prinzessinnen* werden keineswegs entsprechend dem tradierten Plot als passiv dargestellt, vielmehr durchgehend als physisch stark und mit eigenen Meinungen, nach denen sie handeln. Wenn hier eine Figur zur Thronfolgerin wird, dann aufgrund ihrer selbst und nicht, indem sie, wie tradierte Prinzessinnen, einen Prinzen heiraten. Keine wird von einem Prinzen gerettet, die Figuren führen positive Wendungen im Plotverlauf in der Regel selbst herbei. Sie setzen ihre Interessen und Ziele durch, auch mit gekonntem körperlichem Einsatz. Dabei fügen sie sich zum Großteil am Ende doch in Konventionen und passen sich an tradierte Verhaltensmuster an. Während zahlreiche Prinzessinnen ihren Individuationsweg durch kraftvolle Songs unterstreichen, erscheinen gerade Prinzessinnenfiguren audiovisuell häufig als feminisiert: als Zeichentrickfiguren mit großen Augen und/oder mit sexualisierter Körperlichkeit – selbst, wenn es sich um Kinder handelt. *Jungfrauen, für die es um die Erfüllung eines Auftrags* geht, gelingt dieser vor allem, weil sie sich an von männlichen Instanzen formulierte Regeln halten. Entgegen des tradierten Johanna-Plots scheitern die Frauenfiguren hier nicht an ihrem Gefühl, sondern sind erfolgreich im Umsetzen ihrer Ziele. Informationen, welche die Figuren über sich und ihren Auftrag erhalten, werden fast ausnahmslos von männlichen Instanzen mitgeteilt und definiert. Es findet hier also keine Aneignung genuin weiblicher, Kraft statt, die auch mit eigenem Urteilsvermögen, eigenen Wünschen, Zielen oder eigener Intuition in Kontakt steht, sondern in letzter Instanz ein Folgen männlicher Anweisungen: Die Richtungsweisung und die Verantwortung wird Männern überlassen. Vielfach wird dabei jedoch zumindest in einzelnen Sequenzen eine subjektive Perspektive dieser Figuren erzählt, deren Streben nach einem zunächst unmöglich erscheinenden Ziel so zumindest zum Teil als innerer Weg, hin zum Vertrauen in die eigenen Kraft dargestellt wird. *Jungfrauen-Figuren, bei denen der Topos ‚Reinheit‘ zentral ist*, folgen ebenfalls Anweisungen von Männern, hier vor allem von Männern gestellten Rollenerwartungen. Dies geschieht auch auf Kosten des eigenen Körpers: Es fällt eine Häufung versehrtter Frauenkörper ins Auge, sowie objektifizierte audiovisuelle Rahmung derselben als Schauobjekte. Die Figuren durchlaufen eine prozedurale Rhetorik von Selbststeuerung hin zu Selbstaufopferung. Durchgehend zeigt sich, dass in Initiationsgeschichten – deren Grundstruktur inhärent ist, dass eine Figur etwas über sich

lernt, es in nahezu ausnahmslos allen Filmen dieser Kategorie eine männliche Instanz ist, die dem Mädchen ‚verkündet‘ wer es ist und was es zu tun hat.

2. Beziehungen filmischer Frauenfiguren

BRIDGET JONES – SCHOKOLADE ZUM FRÜHSTÜCK (GB 2001), EIN CHEF ZUM VERLIEBEN (USA 2002), MANHATTAN LOVE STORY (USA 2002), MY BIG FAT GREEK WEDDING (USA 2002), UNTREU (2002), WIE WERDE ICH IHN LOS – IN 10 TAGEN (USA 2003), WAS DAS HERZ BEGEHRT (USA 2003), BRIDGET JONES – AM RANDE DES WAHNSINNS (GB 2004), COUCHGEFLÜSTER – DIE ERSTE THERAPEUTISCHE LIEBESKOMÖDIE (USA 2005), DIE WEISSE MASSAI (D 2005), WARUM MÄNNER NICHT ZUHÖREN UND FRAUEN SCHLECHT EINPARKEN (D 2007), BEIM ERSTEN MAL (USA 2007), SEX AND THE CITY – DER FILM (USA 2008), TWILIGHT – BISS ZUM MORGENGRAUEN (USA 2008), LOVE VEGAS (USA 2008), DIE NACKTE WAHRHEIT (USA 2009), NEW MOON – BISS ZUR MITTAGSSTUNDE, (USA 2009), WENN LIEBE SO EINFACH WÄRE (USA 2009), SELBST IST DIE BRAUT (USA 2009), ZWEIFELSKÜKEN (D 2009), ECLIPSE – BISS ZUM ABENDROT (USA 2010), SEX AND THE CITY 2 (USA 2010), BREAKING DAWN – BISS ZUM ENDE DER NACHT: TEIL 1 (USA 2011), FREUNDE MIT GEWISSEN VORZÜGEN (USA 2011), BREAKING DAWN – BISS ZUM ENDE DER NACHT: TEIL 2 (USA 2012), TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER (D 2012)

Die in diesem Unterkapitel betrachteten Filme haben gemein, dass Begegnungen zwischen zwei Menschen das zentralste Element ihres Plots darstellen: Ein Subjekt trifft auf ein anderes, sodass zunächst Spannung entsteht, bevor sich die Figuren einander annähern. Überlieferte, kanonische Erzählungen und Dramen haben derartige Plots vornehmlich als Liebesgeschichte dargestellt. Dabei spiegeln sich in der Konstellation die – zumeist zwei gegengeschlechtliche Partner – zueinander einnehmen, gerade auch kulturell geprägte Geschlechterbilder. Zudem werden die beiden zentralen Figuren häufig als Gegensatzpaare konzipiert, wie ‚passiv‘/‚aktiv‘, ‚gut/hell‘/‚dunkel/böse‘ oder ‚geschwätzig/emotional/wankelmütig‘/‚gefühllos/rational/beherrscht‘, wobei die hier jeweils erstgenannten Attribute tradiert Frauen, die zweitgenannten Männern zugeschrieben werden. Exemplarisch finden sich diese drei Gegensatzpaare in den Figurentypus-Paaren der Minne (Ritter/Burgfräulein), des *Byronic Hero* und der Frau, die sich gerufen fühlt, ihn zu einem besseren Menschen zu machen, sowie des streitenden Paares, das schließlich zueinander findet.

Die im Mittelalter entstehenden ritterlichen Romanzen und Erzählungen, die im Kontext der Minne entstehen, zeichnen den Mann als Retter oder Werber: Beinhaltend Minnegesänge und -dichtungen eine soziale Differenz dahingehend, dass ein Mann um die Gunst einer – überlegenen – höfischen Dame wirbt, findet sich in ritterlichen Romanzen in der Regel vor allem die binäre Konstellation wieder, nach der ein starker und aktiver Mann eine schwache und passive Frau aus einer gefährlichen Lage errettet.

Als Lohn für den Mann steht hier die Gunst der Adligen. Der entsprechende Figurentyp, der im kulturellen Gedächtnis erhalten geblieben ist, entspricht einem ‚hilflosen Burgfräulein‘, das, selbst bewegungslos, von einem ‚Ritter auf weißem Pferd‘ vor einem Drachen oder aus einer anderen bedrohlichen Situation gerettet wird.

Eine Gestalt der englischen Literatur der Romantik ist der Byronic Hero, ein als ‚dunkel‘, ‚böse‘ und ‚wild‘ charakterisierter Mann,⁸⁶ der sich durch seine rebellische, unabhängige Haltung auszeichnet, mit der er radikal und ausschließlich den eigenen Werten folgt (Thorslev 1962, 172). Tritt ein solcher Figurentyp in einem Roman des 18. oder 19. Jahrhunderts plötzlich in der Welt einer Frau auf, zeigt sich häufig die Dynamik, dass er diese zunächst beschämt oder verärgert, indem er ihre Grenzen überschreitet. Die Frau fühlt sich daraufhin trotz, oder gerade aufgrund seiner ‚Wildheit‘ zu ihm hingezogen, und ihre – vor allem irrationale und triebgesteuerte Liebe zu ihm verstärkt sich, selbst wenn der Mann sich ihr gegenüber unbeherrscht verhält, sie gar verletzt oder ihr gegenüber gewalttätig wird. Schließlich gelingt es der Frau jedoch, kraft der Ungebrochenheit ihrer Liebe, bzw. ihrer Tugendhaftigkeit – entsprechend wird sie als ‚hell und ‚gut‘, konzipiert –, eine Wandlung des Mannes herbeizuführen. Ihre lange Leidenszeit wird damit belohnt, dass der Mann vom unberechenbaren, bedrohlichen und undurchschaubaren maskulinen Naturwesen zum einsichtigen Liebhaber wird, der die Sehnsucht einer Frau nach gesellschaftlichem Ansehen erfüllt und „ihr seine respekteinflößende Macht aus Liebe zu Füßen legt“ (Illouz 2013, 44). Plots, in denen eine Frau, die einen Mann, der sie zunächst schlecht behandelt, qua ihres Durchhaltevermögens über eine Zeit des Leidens, die ihre Tugend auf den Prüfstand stellt, schließlich zu einem ergebenen Ehemann zähmt, versteht Eva Illouz als weibliches romantisches Phantasma (ebd.). Ein solcher Plotverlauf ist seit Samuel Richardsons Roman *Pamela or Virtue Rewarded* (1740) bei Leserinnen populär (vgl. Culea 2006, Fuchs 2004, 113ff.) und wird in den darauffolgenden Jahrhunderten – vornehmlich von Autorinnen – wiedererzählt, ohne dass sich dessen kulturelle Botschaften wesentlich ändern.⁸⁷ Dabei speist sich die Faszination dieses Figurentyps aus der Verschaltung der

⁸⁶ siehe Byrons dramatisches Gedicht *Manfred* (1817).

⁸⁷ Barbara Claire Freeman hebt hervor, dass Autorinnen des 18. Jahrhunderts in ihrem Schreiben traditionelle Frauenrollen kaum hinterfragten: „most eighteenth-century fiction by women reinforces stereotypes of women’s innate inferiority“ (Freeman 1992, 89) und Sandra Gilbert und Susan Gubar zeigen in ihrer wegweisenden Studie *Madwoman in the Attic* (1979), wie Autorinnen des 19. Jahrhunderts der Dichotomie der guten tugendhaften Frau einerseits und der Frau als Monster andererseits verhaftet bleiben.

Gegensätze, dass die ‚Dunkelheit‘ des Mannes leidenschaftlich-sexuelle Triebe in der Frau weckt, die sie zu irrationalen Verhalten verleitet, sie jedoch im Außen ihre Tugendhaftigkeit bewahrt. Ähnlich auch in Emily Brontës Roman *Wuthering Heights* (1847) in dem Catherine, sich erotisch nach unbeherrschten, dominanten Heathcliff verzehrend, bestrebt ist, diesen zu ‚retten‘ oder zu domestizieren, und zwar schließlich seine Liebe gewinnt, jedoch – entgegen der früheren Ausgestaltungen dieses Plots – kein glückliches Ende findet. Charakteristisch für diesen Typus von Erzählung ist zudem, dass es die weibliche subjektive Perspektive beinhaltet: *Pamela* ist ein Briefroman, während die komplex konstruierte Erzählung von *Wuthering Heights* Tagebuchstellen der Protagonistin Catherine integriert.

Eine andere Konstellation zeigt sich im Aufeinandertreffen einer Frau und eines Mannes, die zwar jeweils gegensätzliche Charakterzüge aufweisen, jedoch einen weitgehend gleichwertigen sozialen Status innehaben. Treffen sie außerhalb eines sozialen Machtgefälles aufeinander, liefern sich diese Figuren einen ‚Geschlechterkrieg‘, der sich vornehmlich darum dreht, dass sie ihre Zuneigung füreinander leugnen und einen Konflikt um Resistenz gegeneinander austragen. Als besonders bühnenwirksame Paarkonstellationen zeigen sich ‚streitende Liebende‘ oder ‚sich verschmähende Liebende‘ als Figurentypen in zahlreichen Dramen, in Aristophanes’ *Lysistrata* (411 v. Chr.) ebenso wie in Shakespeares *Much Ado About Nothing* (1600) und *Anthony and Cleopatra* (1623) wie in Heinrich von Kleists *Penthesilea* (1808), jedoch auch in Prosa, wie beispielweise Jane Austens *Pride and Prejudice* (1813). Als zentral fällt hier das Element weiblicher Macht und die damit einhergehende zeitweilige Überlegenheit der weiblichen Figur auf: Die Frau zeigt dem Mann, dass sie rhetorisch oder strategisch stärker oder geschickter ist als er, und macht ihn zum Teil vor anderen lächerlich. Im überwiegenden Maße beschließt ein Happy Ending diese Plots das bezeichnenderweise dadurch herbeigeführt wird, dass die Frau ihren Widerstand aufgibt und sich selbst gegenüber wie dem Mann ihre Liebe zu diesem eingesteht.

Mit 26 Filmen ist der Plot-Typus um Begegnungen der am Häufigsten im Korpus vertretene. Dabei finden sich hier ausschließlich Geschichten, in denen weibliche Figuren in romantischem Kontext auf einen Mann treffen, in keinem Fall trifft etwa eine Frau auf eine Mentorinnen- oder Freundinnenfigur. Weibliche Beziehungen zu anderen Figuren als Männern – gleich ob freundschaftlich oder romantisch –, sind kommen also zumindest in diesem Mainstream-Korpus nicht vor. Wenn ich also im Folgenden ausschließlich

filmische Plots heterosexueller Liebesbeziehungen beschreibe, ergibt sich dieses Spezifikum sich allein aus dem Material.⁸⁸ Der Allgemeinplatz, dass ‚Liebe‘ als ‚Frauenthema‘ gilt, bringt andersherum offenbar mit sich, dass, sobald Frauen in einer Handlung zentral sind, die Plots häufig um Liebe und Beziehungen kreisen. Gerade im Kontrast zu Individuations- und Strategie-Plots stehen hier Gefühle im Mittelpunkt.

Zunächst fällt auf, dass sich der Großteil der 26 Filme den Genres Romantic Comedy und Komödie zuordnen lässt,⁸⁹ gefolgt von einigen Dramen und Komödien, sowie ab 2008 mit Erscheinen der TWILIGHT-Serie das im Mainstream neue Genre der *Romantic Fantasy*, hier mit fünf Filmen vertreten. Die 21 Romantic Comedies unterscheiden sich darin, wie sie den Romantik-Plot inszenieren: Eher frühe Filme des Korpus wie MANHATTAN LOVE STORY, die BRIDGET JONES-Filme und MY BIG FAT GREEK WEDDING sind weitgehend ungebrochene Romantic Comedies, die eindeutig auf ein weibliches Publikum abzielen, indem ihr erzählerischer Fokus auf der zentralen weiblichen Figur liegt. Diese wird trotz zum Teil komödiantischer Überhöhung in ihren Gefühlen ernstgenommen und das Happy Ending stellt insbesondere ihr Glück über den gefundenen Partner in den Mittelpunkt. Später produzierte Komödien, zeigen sich eher als „Grotesque and Ambivalent“, entsprechend der von Grindon Leger aufgestellten Klassifizierung von populären US-amerikanischen Romantic Comedies der Jahre 1997–2009 (Leger 2011, 193): WARUM MÄNNER NICHT ZUHÖREN..., BEIM ERSTEN MAL, LOVE VEGAS, DIE NACKTE WAHRHEIT und ZWEIFIOHRKÜKEN weiten den erzählerischen Fokus auf beide Partner, scheinen also auch Männer zu adressieren.⁹⁰ Stilistisch schlagen sie einen weitaus derberen komödiantischen Tonfall an, nutzen *Screwball*-Elemente, inszenieren drastischere, anzüglichere Witze. Die Filmenden zeigen zum Teil Bilder von einem Paar-Alltag, in dem die unterschiedlichen Partner sich miteinander arrangiert haben, etwa in LOVE VEGAS und BEIM ERSTEN MAL. Andere, wie COUCHGEFLÜSTER und WENN LIEBE SO EINFACH WÄRE bewegen sich als Komödien mit ernsthafterem Grundton eher in Richtung Drama. Zudem ist ein Thriller dabei (UNTREU), sowie und ein Drama (DIE WEISSE MASSAI), welche jeweils tragisch enden.

88 Die Untersuchung anderer Korpora mit einer ähnlichen Methode könnte andere Plots feststellen, so finden sich durchaus Filme im Ausgangs-Korpus, die von Männer-Beziehungen erzählen, wie etwa ZIEMLICH BESTE FREUNDE.

89 Auf imdb.com erhalten 20 der Filme die Attribute ‚Romance‘ und ‚Comedy‘, TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER wird lediglich als ‚Adventure‘ und ‚Comedy‘ bezeichnet, dabei liegt ein großer Plot-Schwerpunkt auf der amourösen Annäherung der Hauptfiguren Lena und Cem.

90 WIE WERDE ICH IHN LOS – IN 10 TAGEN wird auf der DVD-Coverrückseite beworben als „der ultimative Frauenfilm für Männer“.

Inhaltlich stehen in den Filmen der Beziehungs-Kategorie weitgehend weibliche Wünsche und Vorstellungen von Intimität, Beziehung, bzw. einem ‚guten Leben‘⁷ im Mittelpunkt, welche häufig im Widerstreit mit den jeweiligen Realitäten stehen. In den meisten dieser Filme geht es für die Protagonistin darum, die eigenen Erwartungen im Annähern an einen Liebespartner und im Ausgestalten der Paarkonstellation abzugleichen, zu integrieren oder neu zu justieren. Während thematisch hier vielfach weibliches Begehren, gerade auch sexueller Natur, im Vordergrund steht, sind die Handlungsmotivationen der Protagonistinnen sehr unterschiedlich. Diese Unterschiede zeigen sich besonders deutlich in ihren Beziehungen, bzw. den jeweiligen Männerfiguren, zu denen sie in Beziehung stehen. Im Folgenden werden drei unterschiedliche Beziehungs-Konstellationen in zeitgenössisch filmisch inszenierten Liebesgeschichten beschrieben: Erstens der Fall, in welchem der Mann als ‚Retter‘ eines ‚Fräuleins‘ auftritt, der dieses durch die Verbindung und Heirat mit ihm aus einer unkomfortablen Lebenssituation erlöst. Dies wird exemplarisch anhand eines Close-Readings des Films MANHATTAN LOVE STORY verdeutlicht. Zweitens die Dynamik, dass die Frau sich auf einen ‚falschen‘, nach konventionellen Maßstäben unpassenden oder gar ‚bösen‘ Mann einlässt, wie die Protagonistin Bella Swan aus der TWILIGHT-Reihe. Sowie drittens die Konstellation, dass Frau und Mann vom Status her ebenbürtig sind, sich zunächst spielerisch bekämpfen, bis die Frau ihr aggressives Gebaren einstellt und sich in eine ‚feminine‘ Rolle begibt, woraufhin das Paar zueinander findet. In Bezug auf diese Dynamik gehe ich insbesondere auf die Figur Carrie Bradshaw aus den SEX AND THE CITY-Filmen ein. In den Beispielanalysen zeige ich, wie hier filmische Inszenierungen den tradierten Konstellationen folgen und wo diese aufgebrochen oder erneuert werden.

Bezüglich Handlungsdispositionen und prozeduraler Rhetorik finden sich hier vor allem Filme, in denen zunächst Selbststeuerung zentral ist: Zwar enden 23 der Filme mit einem Happy Ending in Form einer konventionellen Paarbildung, bzw. deren Erneuerung, dabei wird diese Paarbildung jedoch nur in wenigen Plots als aus Konformität/Tradition heraus motiviert erzählt; weitaus häufiger steht sie als Ausdruck von Selbststeuerung oder Hedonismus der zentralen Figuren (LOVE VEGAS, BEIM ERSTEN MAL, FREUNDE MIT GEWISSEN VORZÜGEN, DIE WEISSE MASSAI, COUCHGEFLÜSTER, UNTREU). Zumeist will die weibliche Hauptfigur die Verbindung, weil ihr die jeweilige Beziehung viel für ihr Selbstbild oder Genuss und Lebensfreude bedeutet. In TWILIGHT lassen sich Motivation

von Sicherheit und Konformität erkennen, wie unten genauer erläutert wird. In *SEX AND THE CITY* wiederum sind neben Selbststeuerung und Hedonismus auch Erfolg und Sicherheit für die Eheschließung relevant, wobei die Filme mit einer Betonung von Konformität enden. Weitere Variationen zeigen sich in einem Beginn mit Fokus auf Erfolg (*SELBST IST DIE BRAUT*) oder Universalismus (*EIN CHEF ZUM VERLIEBEN*), sowie in Enden, in denen sich Selbststeuerung auch mit Schwerpunkten von Sicherheit (*DIE WEISSE MASSAI*, *UNTREU*) und Universalismus (*DAS SCHICKSAL IST EIN MIESER VERRÄTER*) ausdrücken.

Die Erzählperspektiven dieser Kategorie weisen vielfach subjektive Vermittlung durch Voice-Over-Narration der zentralen weiblichen Figur auf. In elf der 26 Filme ist die weibliche Hauptfigur ebenfalls die Erzählinstanz, die insbesondere durch Voice-Over-Kommentare durch die Handlung führt. Häufig basieren diese Erzähltexte auf geschriebener Sprache: In den beiden *BRIDGET JONES*-Filmen hören die Zuschauenden Bridgets Stimme aus dem Off, die verbalisiert, was die Figur zeitgleich in ihr Tagebuch schreibt. Dabei erscheint Bridget auf der Bildebene selbst in den Situationen, die sie rückblickend kommentiert. Den Eindruck eines „audiovisuellen Tagebuchs“ verstärken subjektive, zum Teil imaginierte Traum- und Angstvorstellungen der Hauptfigur. Ähnlich in den *SEX AND THE CITY*-Filmen, in denen die Protagonistin Carrie das Geschehen im Voice-Over kommentiert und rahmt. Dabei bleibt jedoch unklar, ob der Inhalt – wie in der gleichnamigen Serie – als Kolumne oder Buch veröffentlicht wird; nichtsdestotrotz ist Carrie hier die Chronistin und Deuterin ihres eigenen Lebens. Ohne Voice-Over-Narration, jedoch über geschriebene Sprache wird die Protagonistin in *WIE WERDE ICH IHN LOS...* mittels Einblendungen der von ihr selbst verfassten Magazinkolumnen im Vorspann eingeführt. In *DIE WEISSE MASSAI* und den *TWILIGHT*-Filmen führen die zentralen Figuren jeweils per Voice-Over in das Geschehen ein und geben im weiteren Verlauf Hintergrundinformationen. Dabei lassen sich diese Textteile jeweils auf die in Ich-Perspektive verfassten Buchvorlagen zurückführen, die hier in den filmischen Adaptionen übernommen wird und das Geschehen subjektiv rahmen. In *MY BIG FAT GREEK WEDDING* und *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* führt die Voice-Over-Narration der jeweils besonders zu Beginn als sehr introvertiert dargestellten Hauptfiguren in deren Welt aus ihrer Perspektive ein: beide jungen Frauen sind schüchtern gegenüber Männern und werden von ihren Familien gedrängt, sich endlich dem anderen Geschlecht gegenüber zu öffnen. In zahlreichen Beziehungsfilmen werden zudem Traum- und

Angstvorstellungen aus subjektiven Einstellungen gezeigt (TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER, BRIDGET JONES), zum Teil komödiantisch überhöht. Zwei Filme vermitteln das Geschehen aus einer männlichen Perspektive: In WAS DAS HERZ BEGEHRT führt der Frauenheld Harry per Voice-Over in das Geschehen ein und in WARUM MÄNNER NICHT ZUHÖREN... wird von einer männlichen Erzählstimme gerahmt, die in Timbre und Duktus der Stimme der Grzimek-Tierfilme nachempfunden ist und die Handlung zwischen den auftretenden Frauen und Männern als ein „natürliches Verhalten“ rahmt. Intendiert sein mag hiermit eine ironische Überhöhung des essentialistischen Gehalts der populären Sachbuch-Vorlage – die unmittelbare Wirkung ist jedoch eine Bestärkung des Inhalts, dass Frauen und Männer eben natürlicherweise bestimmte – gegensätzliche – Züge – hätten.

2.1 Sehnsüchtig und vom Glück begünstigt: Errettete Fräuleins

Vier Filme – aus den Jahren 2000–2003 inszenieren einen romantischen Plot, in dem die weibliche Hauptfigur von einem Mann ‚auserwählt‘ wird, der sie wie ein ‚Ritter auf einem weißen Pferd‘ ihren bisherigen Lebensumständen heraus- und mittels eines sozialen bzw. gesellschaftlichen Aufstiegs in ein besseres Leben führt. Dazu zählt MY BIG FAT GREEK WEDDING, in welchem die dreißigjährige Tula, die in ihrer turbulenten griechischen Großfamilie, weil sie noch nicht verheiratet ist, als Sorgenkind gilt, einen netten Mann kennenlernt, mit dem sie eine Beziehung beginnt. Die Hochzeit wird vorbereitet und aufgrund der kulturellen Unterschiede wird es turbulent. MANHATTAN LOVE STORY erzählt von dem Zimmermädchen Marisa, in das sich ein Hotelgast verliebt, welcher sie versehentlich für eine Dame der High Society hält. Nachdem der Irrtum aufgedeckt wird und die Figuren einige Turbulenzen bewältigt haben, heiraten sie trotz des sozialen Gefälles, sodass Marisa und ihr Sohn einem besseren Leben entgegenblicken. Ebenfalls von dem ‚Richtigen‘ gerettet wird die Hauptfigur in BRIDGET JONES, deren größte Sorge es ist, dass sie mit Dreißig noch Single ist. In einer Variation des Jane-Austen-Plots von *Pride and Prejudice* trifft sie zu Beginn auf ihren Jugendfreund Mark Darcy, der jedoch zu ‚nett‘ für sie ist, sodass sie zunächst dem ‚falschen‘ Mann, ihrem Chef Daniel Cleaver, verfällt, welcher sie belügt und betrügt. In entscheidenden Situationen ist jedoch Mark zur Stelle: Er verschafft ihr einen Karrieresprung, hilft ihr, eine Party vorzubereiten und erweist sich als vertrauenswürdig. Schließlich werden die beiden ein Paar. Im Sequel BRIDGET JONES – AM RANDE DES WAHNSINNS rettet Mark Bridget aus einem thailändischen Gefängnis, in welches sie

geriet, nachdem ihr auf einer Reise Drogen untergeschmuggelt wurden. Zuvor war sie fast der Versuchung erlegen, dem „falschen“ Daniel, den sie in Thailand trifft, noch einmal zu verfallen.

Im Folgenden gehe ich näher auf die US-amerikanische romantische Komödie *MANHATTAN LOVE STORY* ein, einem Aschenputtel-Plot mit Jennifer Lopez und Ralph Fiennes. Hier ist die Protagonistin besonders passiv in ihrem Verhalten. Interessant ist hier vor allem, dass ihre Geschichte stark mit dem Topos ‚Schuld‘ verknüpft wird, obgleich sie kaum aktiv etwas getan hat – außer den Angeboten und Avancen eines ihr gesellschaftlich höher gestellten Mannes zu folgen. Die Analyse konzentriert sich auf die Präsentation der beiden Protagonisten als Kontrapole – Marisa als schwach und passiv, der republikanische Politiker Chris dagegen als stark und aktiv –, sowie darauf, wie die damit verbundenen Themen soziale Differenz, Erfolg und sozialer Aufstieg verhandelt werden. Schließlich stelle ich heraus, wie Marisa für die Lage, in welche sie dadurch gerät, dass sie tut, was andere ihr nahelegen – nicht nur intradiegetisch, sondern auch durch die audiovisuelle Inszenierung –, zur ‚Schuldigen‘ wird.

Marisa, Anfang Dreißig, wird zu Beginn als ständig beschäftigte und überforderte alleinerziehende Mutter eingeführt, die mit ihrem zehnjährigen Sohn in einem Latino-Stadtteil New Yorks lebt, inszeniert als ‚Parallelwelt‘ zu Manhattan: Die ersten Einstellungen zeigen Graffiti an den Wänden und Geschäfte mit spanischen Schildern, dazu läuft der Simon- and Garfunkel-Song *Me and Julio Down by the Schoolyard*, welcher sowohl das Setting Latino-Milieu unterstreicht, als auch das Thema verbotene Handlungen – womöglich sexueller Natur – einführt. Zu sehen ist Marisa, die morgens in Eile den Jungen zur Schule bringt. Die Wohnung ist chaotisch, die beiden zu spät dran, für die Busfahrtscheine braucht Marisa das Kleingeld des Jungen, welcher wiederum Lampenfieber hat, weil er in der Schule eine Rede halten muss und sich unsicher fühlt. Auf der Bahnfahrt zur Arbeit – eine der wenigen Szenen, in denen Marisa für sich ist – liest sie *The Drama of the Gifted Child* von Alice Miller, ein anspruchsvolles psychoanalytisches Werk, in dem es besonders auch um die Mutterbeziehung eines Kindes geht. Als Hotelangestellte ist sie ein ebenso rastlos, ein ‚Mädchen für alles‘, fleißig und dem Diktum ihrer Chefin folgend: „Ein Beresford-Mädchen ist bestrebt, unsichtbar zu sein“. Bei ihren Kolleginnen und Kollegen ist sie beliebt und nimmt diesen mit ihrem Organisationstalent und ihrer Schnelligkeit viel ab. Für einen Hotelgast übernimmt sie außerplanmäßige Shopping- und Botendienste in Bezug auf deren

Garderobe und kommt aufgrund dessen zu spät zur Rede Tys in der Schule. Raum für eigene Interessen gibt es in Marisas Leben nicht. Weder in Bezug auf Männer – wie deutlich wird, wenn New Yorker Frauen um sie herum sich über Affären und Dates austauschen, während sie arbeitet sie oder sich um Ty kümmert – noch bezüglich beruflicher Ambitionen: Obgleich ihre Kolleginnen sie dazu ermutigen, sich für eine Stelle im Management des Hotels zu bewerben – schon lange Marisas Traum – reicht sie keine Bewerbung ein.

Da Marisa selbst passiv bleibt, was den eigenen Weg angeht, geschehen hier entscheidende Ereignisse aus ‚Glück‘ – passend zu Marisas Nachnamen ‚Ventura‘, spanisch für ‚Glück‘, ‚glücklicher Zufall‘. Oder ihre Kolleginnen helfen nach: So reicht ihre Freundin Steph heimlich eine Bewerbung in Marisas Namen ein. Steph ermutigt Marisa auch – zusammen mit einer weiteren Latina und einer Schwarzen, dem Stereotyp folgend, dass Latinas und schwarze Frauen sexuell freizügiger gelten als weiße Frauen – ‚mal ein bisschen lockerer‘ zu werden: ‚Man muss auch mal spontan sein im Leben, ein bisschen Spaß haben, du weißt schon: Hoch die Röcke!‘ Die drei beginnen zu tanzen, wobei insbesondere die wiegenden Hüften und Brüste der beleibten schwarzen Frau im visuellen Fokus stehen, während diese ruft: ‚Leb’s aus! Ich leb’s aus!‘. Marisa erscheint so in ihrer sexuellen Zurückhaltung als abweichend von der Norm. Auffällig an dieser Szene ist, dass hier Frauen unter sich sind und doch als objektifizierte Schauobjekte inszeniert werden. Steph ist es auch, die Marisa dazu bewegt, einen Designer-Anzug, den diese für einen Gast zurück ins Geschäft bringen sollte, anzuprobieren. Just in dem Moment als sie ihn anhat, betritt der Politiker Chris Marshall die Suite, zusammen mit Marisas Sohn Ty. Während Marisa die Situation unangenehm ist, gibt Steph sie als Bewohnerin der Suite aus und Ty spielt das Spiel mit. Chris dagegen wird explizit als aktiv inszeniert: Er initiiert sowohl den Kontakt zu Ty, der ihn aufgrund seines Wissens über den republikanischen US-Präsidenten Richard Nixon beeindruckt, über den er Marisa kennenlernt und beide auffordert, mit ihm spazieren zu gehen. Die anschließende Szene im Central Park nimmt visuell das Familienidyll, vorweg, das am Ende real wird. Chris wirft lange, begehrlische Blicke auf Marisa, Ty blickt Chris bewundernd und sehnsuchtsvoll an. Eine objektifizierende Detail-Einstellung zeigt Marisas Po – wie wiederholt im Film –, als eine Zeitung, auf die sie sich gesetzt hat, an ihrem Gesäß kleben bleibt. Sie lüpfte ihren Mantel, während Chris ‚Er ist perfekt!‘ ruft – als Teil eines Dialoges zu einem anderen Thema, jedoch in der Doppeldeutigkeit sehr explizit. Dass

Marisa und Ty in ihrer Konstellation ein Familienvater fehlt, legt Marisas Ausdruck ihrer Sorge bezüglich ihres Sohnes und seiner missglückten Rede, sowie ihrer zeitweiligen Überforderung mit seinem intellektuellen Durst nahe. Chris verrät daraufhin Ty, wie er Lampenfieber vor einem Auftritt bewältigt und nimmt ihm damit die Angst, etwas, das die Mutter nicht geschafft hat. Im Anschluss ist Marisa traurig, sie hegt Gefühle für Chris, weiß jedoch auch, dass der soziale Unterschied groß ist, zumal er ihre wahre Identität ja nicht kennt. und ein Hindernis darstellen könnte. Diese Differenz zwischen den beiden betont die Inszenierung insbesondere durch *Establishing Shots* der Skyline von Manhattan bzw. Kamerafahrten von Marisas Wohnviertel und dem weiten Weg von dort nach Downtown. Nachdem er „Caroline“, der Name, unter dem er Marisa kennengelernt hat, eine Einladung zum Lunch schickt, und die wirkliche Bewohnerin der Suite erscheint, befiehlt er seinem Assistenten, die wahre „Caroline“ zu finden. Er soll sie auf eine Galaveranstaltung zu bringen, zu der Marisa die Einladung zunächst ausgeschlagen hatte. Über den Butler erfährt Marisa von der Einladung, der ihr allerdings rät – um ihrer Karriere willen – die Verbindung an dem Abend zu beenden.

Schließlich wird Marisa – ein weiteres Plot-Element, das den Aschenputtel-Topos variiert, welches vor dem Ball Hilfe von Vögeln bekommt – von ihren Freunden, den für die Außenwelt kaum sichtbaren „guten Geistern“ des Hotels und anderen Freunden und Freundinnen aus der Dienstleistungsbranche Manhattans, in einer Make-Over-Sequenz für die Gala zurechtgemacht: Sie bekommt Kleid und Schuhe aus den teuersten Geschäften, eine neue Frisur, sowie teuersten Diamantschmuck, beschafft von Servicekräften Manhattans, die in prunkvollen Geschäften arbeiten. Als Marisa auf einem hell erleuchteten Steg den Festsaal betritt, verstummen Gespräche und zahlreiche Blicke wenden sich ihr zu. Erneut spiegelt sich Chris' Faszination in langen Einstellungen, in denen er Marisa geradezu starr anblickt, ohne den Blick von ihr abzuwenden. Als diese a ihm mitteilt, dass das zwischen ihnen „nicht länger als heute Abend“ gehen könne, hält er ihrem Blick stand und sagt „dann hätten Sie aber ein anderes Kleid anziehen müssen“. Daraufhin senkt die den Blick, lächelt ihn an und lässt sich von ihm auf die Tanzfläche führen. Erneut bekommt Chris, wonach er fragt und Marisa verbringt die Nacht mit ihm in seinem Hotelzimmer. Als dies am Morgen auffliegt, wird Marisa entlassen. In einer Unterredung mit dem Hotelmanager, zu der auch Chris gerufen wird, kommt Marisas Lüge um ihre vorgebliche Identität ans Licht. Marisa ist nun eine ‚gefallene Frau‘, ohne Job, und wird von der Klatschpresse als Geliebte des bekannten Politikers verfolgt. Dabei

wird sie von zahlreichen Figuren als ‚schuldig‘ angesprochen, insbesondere von ihrer Mutter. Die audiovisuelle Inszenierung zeigt ihr Leid in längeren atmosphärischen Sequenzen, die ihre Trauer betonen. Nüchtern betrachtet, hat Marisa kaum etwas von dem, wofür sie nun bestraft wird, aus eigener Motivation getan, sie ist lediglich passiv geblieben, hat Chris‘ Irrtum nicht aufgeklärt und ihm ihre „echten“ Gefühle – wie sie ihn wissen lässt – gezeigt. Einige Jahre später, als sie in einem anderen Hotel arbeitet, ist es Sohn Ty, der zu einer Pressekonferenz Chris‘ geht, die dort stattfindet, und die Frage stellt, ob es nicht ein „Zeichen von Charakterstärke“ wäre, wenn man jemandem, der einen Fehler gemacht habe, eine zweite Chance gebe. Chris ist erfreut Ty zu sehen, bejaht dessen Frage und Ty – „Nixon hat ja auch mal gelogen!“ – führt Chris in die Mitarbeiterkantine, wo Marisa sitzt. Die beiden küssen sich vor einem Wandgemälde der Skyline Manhattans, im selben Augenblick treten Reporter ein und es gibt ein Blitzlichtgewitter zum Happy Ending. Während des Abspans sind Magazincover zu sehen, auf denen Chris als Senator, Marisa als Hotelmanagerin und beide als glückliches Ehepaar gezeigt werden: Gemeinsam mit Chris gehören Marisa und Ty nun zur oberen Schicht. Bemerkenswert ist, dass ihr Karrieresprung zwar nicht kausal als durch die Verbindung mit Chris entsteht, sondern dadurch, dass die Magazincover parallel gezeigt werden, ein Zusammenhang evoziert wird.

Hier wird eine sich passiv verhaltende Frau also von einem als aktiv gezeigten Mann errettet und steigt sozial auf. Dabei finden sich hier zahlreiche tradierte Inszenierungen eines objektifizierenden Blicks, welche den Mann als aktiv Schauenden, die Frau bzw. Frauen als zum Teil sexualisierte Schauobjekte in Szene setzt. Zudem erfährt auch hier die Protagonistin für sexuelle Aktivität bzw. für den Ausdruck ihrer Gefühle negative Konsequenzen, wohingegen der Mann seinem Begehren straffrei nachgehen kann. Explizit gefährlich ist die Lage, aus der Chris Marisa errettet, zwar nicht, jedoch beendet er ihr Dasein als überforderte alleinerziehende Mutter in der Latino-Parallelwelt. Ob Marisa als erfolgreiche Hotelmanagerin mit Chris als Ehemann mehr Zeit für ihren Sohn hat, bleibt offen. Am Ende steht das Bild einer heteronormativen idealen Kernfamilie mit Vater für Ty, welcher, so die implizite Botschaft, für dessen intellektuelle Entwicklung förderlich sein wird und leisten kann, was die Mutter nicht vermag. So zeigen sich hier tief konservative Werte auch über Geschlechterbilder, ganz im Sinne der republikanischen Politik, die Chris verkörpert.

MY BIG FAT GREEK und die BRIDGET-JONES-Filme inszenieren sehr ähnliche Plots. Und obgleich das Geschehen dieser beider Filmen zum Großteil sehr subjektiv aus Perspektive der Protagonistinnen vermittelt wird – sogar mit durchgehender Voice-Over-Erzählstimme –, verhalten die Figuren Tula und Bridget ähnlich passiv wie Marisa. Alle drei Plots drehen sich um den Glauben an eine ‚wahre Liebe‘, die sich am Ende erfüllt: Dabei warten und hoffen diese ‚tradiert femininen‘ Figuren eher, als dass sie selbst aktiv würden. Die jeweils entscheidende Wendung wird nicht durch sie selbst, sondern durch eine ‚höhere, schicksalhafte Macht‘ hervorgebracht. Insgesamt zieht sich die Faszination dieser Struktur für Zuschauerinnen daraus, dass eine zu Beginn weitgehend eigenständige Frau endlich Schwäche zeigen darf und sich, während sie zuvor allein alle Aspekte ihres Lebens bewältigt hat, in eine ‚tradiert feminine‘ Rolle einer Paarkonstellation einfügen kann, was mit Entspannung und Erleichterung gleichgesetzt wird. Im Vergleich zu den ‚Erretteten‘-Figuren tradierter Minne-Plots unterscheiden sich die zeitgenössischen Plots lediglich darin, dass es hier die Frauen sind, die durch die Rettung des ‚Ritters auf weißem Pferd‘ einen höheren sozialen Status erlangen. Die zeitgenössischen Figuren dieser Kategorie werden mit innerdiegetischer Agency der Stufe 2 inszeniert: Weitgehend erleben sie nur geringe äußere Grenzen, die zudem nicht von ihnen selbst, sondern durch ‚Glück‘, schicksalhafte Fügung oder einen Mann überwunden werden.

2.2 Sexuell erregt und tugendhaft: Unterwürfige

Weibliches Begehren ist auch in den zehn Filmen zentral, die ich als Variationen des tradierten Plots um den ‚Byronischen Helden‘ identifiziere, in welchem die Frau einem Mann verfällt, der nach konventionellen gesellschaftlichen Normen nicht ‚gut für sie‘ ist, nicht ‚zu ihr passt‘, als ‚dunkel‘ und ‚böse‘ erscheint, sie jedoch erotisch anzieht. Die Frau ist zu irrationalem, triebgesteuertem Handeln verleitet und sucht die Nähe des Mannes, mit dem rationalen Argument, ihm helfen oder ihn retten zu wollen. Diese Elemente setzen sich in den zeitgenössischen unkonventionellen Paarkonstellationen fort: In WENN LIEBE SO EINFACH WÄRE beginnt eine geschiedene Frau, deren Kinder bereits aus dem Haus sind, eine Affäre mit ihrem geschiedenen Ehemann, was die Kinder gar nicht gutheißen. WAS DAS HERZ BEGEHRT erzählt von einer Schriftstellerin Mitte 50, die sich in den ca. 60-jährigen Freund ihrer Tochter verliebt, einem Womanizer, der bisher nur junge Freundinnen hat. In UNTREU geht eine verheiratete Mutter eine sexuelle Liaison mit einem 28-jährigen Buchhändler ein. Carola in dem deutschen Film DIE WEISSE MASSAI lässt ihren Freund von einer Keniareise allein zurückkehren um bei Lketinga,

einem Massai – im wörtlichen Sinne dunklen Mann – zu bleiben. Sie heiratet ihn, obgleich er fremd und zum Teil auch bedrohlich für sie bleibt und kann sich erst nach einigen Jahren und der Geburt der gemeinsamen Tochter eingestehen, dass sie die divergierenden Wertvorstellungen und insbesondere den Status, der Frauen in der Massai-Kultur zukommt, nicht länger erträgt. Der Film *COUCHGEFLÜSTER* erzählt von der 37-jährigen Rafi, die ihre Scheidung verarbeitet und eine Affäre mit einem 20-jährigen anfängt, der sich als Sohn ihrer Therapeutin herausstellt. Als diese davon erfährt, wird die Verbindung herausgefordert und es wird deutlich, dass diese insbesondere den gesellschaftlichen Konventionen nicht standhalten kann. In den fünf Filmen der *TWILIGHT*-Serie steht die Liebesbeziehung zwischen der anfangs 16-jährigen scheuen Bella und Edward, einem für immer äußerlich 17-jährigem Vampir im Mittelpunkt, der sie zunehmend in seine „dunkle“ Vampirwelt einführt. Im Folgenden gehe ich auf die Figur der Bella ein, die insgesamt in fünf Filmen auftritt, sodass sich das anschließende Close-Reading auf die gesamte Reihe bezieht.

Der erste der *TWILIGHT*-Filme, *TWILIGHT – BISS ZUM MORGENGRAUEN*, ist dahingehend interessant, da sich hier eine Ambivalenz zwischen der stark subjektiv-weiblichen Bildsprache und der Konzeption der männlichen Figuren zeigt, welcher als Verquickung der Figurentypen des Byronischen Helden sowie des ‚ritterlichen Retters‘ auftritt. Die fünf Filme *TWILIGHT – BISS ZUM MORGENGRAUEN*, *NEW MOON – BISS ZUR MITTAGSSTUNDE*, *ECLIPSE – BISS ZUM ABENDROT*, *BREAKING DAWN – BISS ZUM ENDE DER NACHT: TEIL 1* und *2* (2008–2012) basieren auf vier Romanen der US-amerikanischen Autorin Stephenie Meyer (2005–2008). Darin wird die Liebesgeschichte zwischen Bella und Edward erzählt, welche sich zunehmend von Bellas Menschen- in Edwards Vampirsphäre verlagert. Im vierten Film heiratet Bella Edward, wird selbst zur Vampirin und bekommt eine Tochter. Kritik und wissenschaftliche Auseinandersetzungen hoben besonders die tradierten Geschlechterrollen dieser Filme hervor, wobei insbesondere die Unterordnung der zentralen weiblichen Figur unter die männliche Figur häufig benannt wurde, was häufig mit dem gesellschaftlich-religiösen Hintergrund der Romanautorin als Mormonin in Verbindung gebracht wurde.⁹¹ Zeichnen vier unterschiedliche Regieführende für die fünf Filme verantwortlich, hebt sich

⁹¹ Vgl. https://www.huffpost.com/entry/mormon-influence-imagery_n_623487?guccounter=1 (19.01.20)

insbesondere der erste, TWILIGHT – als einziger von einer Frau inszeniert –, durch seine Bildsprache von den anderen ab, welche in mehreren Szenen die Subjektivität der weiblichen Hauptfigur, insbesondere deren Begehren, deutlich inszeniert. Das folgende Close-Reading nähert sich der filmischen Inszenierung an, indem sie zunächst audiovisuelle Strategien weiblicher Subjektivität und Körperlichkeit beschreibt anschließend auf Plot-Ebene nachvollzieht, wie hier tradierte Geschlechter-Skripte reproduziert bzw. sogar radikalisiert werden.

TWILIGHT überträgt zunächst die Ich-Erzählperspektive des Romans auf den Film, indem er mit dem Prolog des Buches als Voice-Over Bellas beginnt und auch subjektive Einstellungen Bellas zeigt. Insgesamt nimmt der Film eine Haltung identifikatorischer Nähe zu seiner Hauptfigur ein, häufig mit direkter Perspektivübernahme. Ein herausstehendes Stilmittel ist die Untermalung der Stimmung der zentralen weiblichen Figur durch extradiegetische Musik. Die audiovisuelle Gestaltung führt die Zuschauenden in die Erlebniswelt Bellas ein, die als introvertierter Teenager viel mit ihren Empfindungen beschäftigt ist. Traum- und Erinnerungs-Sequenzen Bellas prägen die audiovisuelle Gestaltung. Ihr Erleben wird besonders in Begegnungen mit dem Vampir Edward subjektiv erzählt und in einer Weise ästhetisiert, die sich in mehrerlei Hinsicht als Umsetzung eines objektivierenden Blicks auf einen Mann beschreiben lässt. Die folgende Analyse der Szene, in der Bella Edward zum ersten Mal sieht, vollzieht die hier inszenierten Blickökonomien nach: An ihrem ersten Schultag an der neuen Highschool sitzt Bella mit den Mitschülerinnen Jess und Angela an einem Tisch in der Schulkantine, soeben sind vier Mitglieder der sich Cullen-Familie – Vampire, wie sich später zeigt –, durch eine Tür in einer Fensterfront getreten, untermalt von spannungsvoller Musik mit leisen Beats. Jess führt die Geschwister als „Pflegekinder“ eines „Kuppelvaters“ ein, was eine Atmosphäre von Besonderheit, doch auch Mysterium, sowie die Idee von Inzest evoziert. Eine fünfte Gestalt wird hinter den Fenstern sichtbar. Bella, im Close-Up, fixiert diese, die Augen leicht zusammengekniffen, den Kopf gehoben: „Und wer ist das?“ (Abb. 11). Eine weibliche Singstimme beginnt, eine sehnsuchtsvolle Melodie zu singen, während der junge Mann eintritt, schwillt die Musik an. In der offenen Tür erscheint er im Gegenlicht, sodass sein weiches, leicht gewelltes Haar einen Lichtkranz bildet. Seine Haut ist weiß und glatt, die Lippen dunkel, die Augen und Augenbrauen dunkel betont, die Wangen leicht rosa, die Wangenknochen stehen hervor, sein Mund ist leicht geöffnet (Abb. 12). Sein Blick schweift in den Raum, für den

Bruchteil einer Sekunde blickt er direkt die Kamera – innerhalb der Anschlusslogik also direkt zu Bella, zeitgleich setzt die Musik einen Percussion-Akzent. Dann geht sein Blick ins Leere vor ihm, während er mit lockeren, langsamen Schritten an den Mädchen vorbeischiebt, nahezu lautlos, fast scheint er zu schweben. Währenddessen spricht Jess davon, dass Edward so „wahnsinnig gut aussehe“, für ihn jedoch „hier niemand gut genug“ sei, wobei sie durch Kopfschütteln betont, dass ihr dies „völlig egal“ sei, obgleich ihr Körper eine andere Sprache spricht: Sie wirkt aufgewühlt wirkt, sodass es scheint, als würde sie eine Wirkung Edwards auf sie selbst unterdrücken. Ebenso Bella, wie ihre Reaktion im Close-Up zeigt: Sie hat noch immer den Blick in Edwards Richtung fixiert, die Augen leicht verengt, den Mund etwas geöffnet. Sie schließt die Augen, senkt den Kopf, ihr Mund, durch den sie schwer einatmet, öffnet sich ein ganzes Stück weiter und sie schnappt nach Luft. Aus ihrer Perspektive ist zu sehen, wie Edward an einem Tisch mit seinen Geschwistern Platz nimmt. Es folgt ein Schnitt auf Bella in Nahaufnahme, die, mit geöffnetem Mund, die Augen nach wie vor zusammengekniffen, schräg über ihre Schulter nach hinten zu Edward sieht. Scheinbar unwillkürlich öffnet sich ihr Mund noch weiter. Jess rät ihr: „Verschwende Deine Zeit nicht“. Wie bei etwas Verbotenem erwischt, dreht sich Bella zu Jess, ein erfülltes, überraschtes Lächeln auf dem Gesicht, das sie sogleich abschüttelt und beteuert, dass sie das auch nicht vorhabe. Woraufhin sie sich erneut zu Edward dreht, wieder mit offenem Mund (Abb. 13), im Anschluss daran ein Gegenschuss auf ihn, der sie direkt anblickt. Schnitt auf Bella, deren Mund sich bewegt und noch weiter öffnet, woraufhin sie ihn etwas schließt, als wolle sie ihre Reaktion kontrollieren. Gegenschuss auf Edward im Close-Up, der ihren Blick eindringlich erwidert, dann runzelt er die Augenbrauen und wendet seinen Blick ab. In dieser Sequenz finden sich zahlreiche Elemente eines objektifizierenden Blicks: Die Perspektivübernahme von Blicken einer protagonalen Figur auf eine andere, die im Kontext von Schaulust inszeniert wird, welche die Zuschauenden wiederum durch die audiovisuelle Vermittlung übernehmen, sodass sich ein „dreifacher Blick“ realisiert: Erstens hier der Blick Bellas auf Edward, welcher von der Kamera übernommen wird und somit auch vom Publikum. Dabei ist auffällig, wie Edward – ähnlich der Figur der Judy in Alfred Hitchcocks VERTIGO – als strahlendes Lichtwesen inszeniert wird, mit Schminke und glatter Haut androgyn, wenn nicht gar mädchenhaft wirkend. So wird hier eine objektifizierende Blickökonomie realisiert, bei dem die Blicke einer weiblichen Figur auf eine männliche als zentral inszeniert werden. Edward wird als Objekt der

Begierde inszeniert, zum einen durch die Kontextualisierung, wie Jess' Beschreibung von ihm als mysteriös und „wahnsinnig“ gutausschend, für den „niemand gut genug“ sei. Zum anderen durch die deutlichen körperlichen Reaktionen der jungen Frauen, besonders Bellas Blicke, die hier im Kontrast zu Jess' beherrschtem Verhalten stehen: Bella erlaubt sich, den jungen Mann durchgehend anzusehen und die audiovisuelle Inszenierung ihres Blicks stellt ihr Empfinden in den Mittelpunkt der Szene. Bellas Körper reagiert auf die Anwesenheit des Mannes, in einer Weise, die sich offenkundig ihrer Kontrolle entzieht, wie sich zeigt, wenn sie Augen und Mund weiter öffnet. Ihr Körper öffnet sich, wendet sich ihm hin, auch wenn sie sich dafür drehen muss, um den Blick über die Schulter zu werfen. Den Mund öffnet sie sogar wiederholt scheinbar unvermittelt, nachdem sie ihn zuvor bewusst geschlossen hat. Wenn Bella kurz nach innen lächelt und sich kurz darauf auf die Unterlippe beißt wird erzählt: Sie empfindet Lust. So wird hier mehr als ein objektivierender Blick inszeniert, der klassische Blickökonomien umkehrt und Schaulust einer weiblichen Figur auf eine männliche zeigt: Damit, dass die audiovisuelle Vermittlung unvermittelte körperliche Reaktionen der Protagonistin mit ihrer subjektiven Perspektive kombiniert, entsteht eine audiovisuelle Vermittlung somatischer Subjektivität: Zuschauende werden in Bellas inszenierte Erfahrung hineingezogen und erleben diese nicht nur emotional, sondern auch zum Teil körperlich mit. Mit dieser Inszenierungstechnik der, die sich durch den gesamten TWILIGHT-Film zieht und für welche diese Szene exemplarisch steht, gelingt es der audiovisuellen Inszenierung nicht nur, tradierte Blickökonomien aufzubrechen, sondern sogar, eine Bildsprache von weiblichem Erleben zu entwickeln, welche es vermag, mehr oder minder subtiles subjektives körperliches Empfinden in Szene zu setzen, das ein körperliches Mit- bzw. Nachempfinden von der Zuschauenden evoziert.

Erschließt die audiovisuelle Vermittlung in TWILIGHT eine ermächtigende Seherfahrung bezüglich weiblicher Subjektivität und weiblichem Begehren, steht dieser auf Plot-Ebene ein sehr konservatives Bild von geschlechtlich verteilten Rollen gegenüber, insbesondere in Bezug auf Sexualität. Edward erscheint dabei widersprüchlich und undurchschaubar. Einerseits ist er der ‚dunkle‘ Byronische Held, der Bella ignoriert, taucht ohne Erklärung nicht mehr auf oder behandelt sie abwertend: Als sie sich zu Beginn in der Biologiestunde neben ihn setzt, würgt er, hält sich Hand vor den Mund, rückt von ihr ab und blickt sie scheinbar hasserfüllt an. Auf der anderen Seite verhält er sich besitzergreifend und grenzüberschreitend, etwa wenn er nachts ohne ihr

Wissen neben Bellas Bett steht und ihr beim Schlafen zusieht, weil er es „faszinierend“ findet, oder ihr erklärt:

EDWARD: Unsere Familie unterscheidet sich von anderen unserer Art, wir jagen nur Tiere, wir haben gelernt, unseren Durst zu kontrollieren. Aber du und dein Duft, das ist wie eine Droge für mich. Meine ganz persönliche Droge.

So zeigt sich hier die Seite des ‚ritterlichen Retters‘, der seine animalischen Triebe kontrolliert und Bella mit seinen übermenschlichen Kräften aus zahlreichen lebensbedrohlichen Situationen rettet – zunächst vor einem Van, der auf dem Schulhof auf sie zurast, später vor jungen Männern, die Bella auf einer dunkeln Straße im Nachbarort anfallen, schließlich vor dem ‚Trackervampir‘ James. Bella wiederum ist Edward gegenüber loyal, tut, was er sagt, und erscheint so vor allem als passiv, entsprechend der tradierten Rollenverteilung vom aktiven Mann und passiver Frau. Gleichzeitig zeigt die audiovisuelle Inszenierung Bella als Edward aktiv begehrend, wie oben ausgeführt. So auch in der Szene des ersten Kusses: Als Edward dazu ansetzt, Bella zu küssen, befiehlt er ihr, ganz still zu halten, er wolle etwas ausprobieren – er ist aktiv und bestimmend, sie passiv und folgend. Als sie jedoch auf seine Küsse reagiert und beginnt, diese ähnlich leidenschaftlich zu erwidern und – auf visueller Ebene, nicht sprachlich – aktiv wird, ruft er „Stopp!“ Er ist somit derjenige, der über ihre Handlungen entscheidet und sie davor bewahrt, dass er sie beißt – und reißt sich von ihr los: Ein Byronischer Held, der sich ihr entzieht. So oszilliert Edward zwischen den Rollen des ‚dunklen‘ Mannes, der Begehren entfacht, indem er sich entzieht oder unkontrolliert impulsiv handelt – etwa weil Bellas Geruch ihn ‚verrückt macht‘ – und des ‚Ritters‘, der Bella ewige Liebe schwört und ihr unendliche Loyalität und Schutz versichert, wozu auch gehört, dass er seine ‚Triebe‘ – in Bezug auf Menschenblut wie auf sexuelles Begehren, sanktioniert und verkörpert damit zwei Figurentypen, die auf Frauen – wenngleich auf sehr unterschiedliche Weise – attraktiv wirken können. Die filmische Inszenierung erzeugt Spannung aus der fortlaufenden Verheißung von erotischem Spiel, das jedoch, bevor es dazu kommt, wiederholt abgebrochen wird. Die Erregung wird im ersten Film bis zum Showdown aufrechterhalten, in dem Edward Bella das Leben rettet, indem er ihr – in einer sexuellen Entladung nachempfundenen Szene – das Gift eines anderen Vampirs aus dem Arm saugt.

Wird in der eingangs beschriebenen Blick-Szene deutlich, wie der Film körperliches Erleben und zum Teil weibliches sexuelles Begehren inszeniert, zeigt sich in der Figurenkonzeptionen eine Reinszenierung einer tradierten geschlechtlich

markierten Macht-Dichotomie, innerhalb derer der Frau der passive, unterwürfige und dem Mann der bestimmende, aktive Part zukommt. So entsteht eine ambivalente filmische Erzählung, die zwar auf formalästhetischer Ebene neue Seherlebnisse in Bezug auf weibliches subjektives Erleben und insbesondere Lustempfinden für den Mainstreamfilm erschließt, dabei jedoch auf Plot-Ebene sehr tradierte Figuren inszeniert. Damit bedient der Film mit einer rückschrittlichen Frauenfigur Bedürfnisse eines adoleszenten oder auch erwachsenen weiblichen Publikums, das hier in Zeiten abnehmender Polarität sowie zunehmender Komplexität in realen Paarbeziehungen auf klare Rollenverteilungen und die Möglichkeit zum mentalen Ausleben sexueller Erregung trifft (vgl. Illouz 2013). Zudem ist der Plot besonders für junge Mädchen und Frauen attraktiv, da Bella sich durch ihren Übertritt in die Vampirwelt sowohl von ihren Eltern als auch der Schule und den Gleichaltrigen befreit, generell große Konflikträume für Jugendliche. Somit ist Edward hier der rettende Ritter, der sie in eine bessere Welt ohne Sorgen entführt. Die Cullen-Familie ist jeglichen schwierigen Anforderungen des Lebens enthoben, denen sich Sterbliche ausgesetzt sehen: Sie sind finanziell unabhängig, halten „für immer“ zusammen (anders als Bellas Eltern), ihre Körper verändern sich nicht. Hier wird für Bella ein Ideal ewiger Jugend – als Vampirin altert sie nicht mehr – und ewiger Liebe möglich, das gerade im Kontrast zur Zerbrechlichkeit zeitgenössischer Familien und Beziehungen steht, wie sie es bei ihren Eltern erlebt hat. Die Saga ist ein Teenagertraum: in einem Lebensabschnitt, da Handeln in der Welt vielfach auch bedrohlich wirkt, bedient sie eine Phantasie des Nicht-Handelns, sowie auch des Entdeckt-Werdens – ähnlich der Prinzessinnen-Figuren in III.1.1 – als Besondere, Auserwählte, die hier nichts vollbringen muss, sondern allein wegen ihres „Dufts“ „wie eine Droge“ auf den attraktiven und aus stabiler, wohlhabender Familie stammenden Vampir. Gerade für zeitgenössische Frauen, die sich nahezu durchgehend zu leisten gefordert sehen und sich in Zeiten des Have-It-All-Diktums häufig in Erschöpfungszuständen wiederfinden illustriert die Film-Reihe eine emotionale weibliche Sehnsucht danach, akzeptiert und begehrt zu sein ohne dafür etwas leisten zu müssen. Zudem zeichnen die TWILIGHT-Filme ein alarmierend gewalttätiges Bild von weiblicher Körperlichkeit und Sexualität: Zunächst ist es Edward, der darüber entscheidet, wann die beiden zum ersten Mal sexuellen Kontakt haben und die Bedingungen dafür stellt – nämlich erst, nachdem Bella zur Vampirin geworden ist. In der Darstellung der – tradierten Konventionen entsprechenden – Hochzeitsnacht wird Bellas Erleben und die

Begegnung selbst nicht gezeigt. Die filmische Inszenierung macht lediglich am nächsten Morgen sichtbar, was Edward – dem hier erneut der einzig aktive Part zugeordnet ist – mit ihr gemacht hat: nämlich die Möbel im Apartment zerlegt und Bella zahlreiche große blaue Flecken zugefügt. Auch der Topos Geburt wird auf einer vom weiblichen Körper dissoziierten Ebene erzählt: Bella bekommt ihr Kind, während sie selbst bewusstlos ist, es ist Edward, der das Kind aus ihrem Körper herausholt. (Abb. 15).

In den anderen Filmen wird das Narrativ des Byronischen Helden wenig abgewandelt. LOVE VEGAS zeigt sich als zeitgenössische Reinszenierung des romantischen Narrativs aus dem 18. Jahrhundert: Zwar erlebt Joy keine körperliche Gewalt durch den Mann, allerdings heiratet sie ihn im Alkoholrausch und verliebt sich anschließend in ihn, gerade weil er so ‚schrecklich‘ ist und ihre bisherigen Normen und Werte auf den Kopf stellt. In DIE WEISSE MASSAI ist der Byronic Hero im Wortsinn dunkel, die Frau dagegen ‚hell‘. Hier muss die Protagonistin das Scheitern ihres Vorhabens akzeptieren, den Mann zähmen zu können. Der schwarze Mann bleibt fremd und dunkel, die Frau erweist sich als naiv und nur narzisstisch in der Vorstellung, mit einem Mann einer fremden Kultur eine Beziehung nach ihren Wünschen leben zu können. Das Zähmen des dunklen Helden gelingt also nicht. Wie auch in den anderen Filmen zu Ungunsten der weiblichen Hauptfigur: UNTREUE zeigt weibliche Sexualität als zerstörerische Kraft, wenn die Affäre der Protagonistin ihr Familienglück zerstört. Insgesamt werden weibliche Entscheidungen bezüglich Sexualität hier häufig als fehlgeleitet dargestellt, in der Konsequenz, dass ein Nachgeben in Bezug auf den falschen Mann zentrale weibliche Figur ins Unglück führt. Insgesamt folgen so viele der Unterwürfigen einer prozeduralen Rhetorik, bei der sie sich von Selbststeuerung/Hedonismus, häufig verknüpft mit aktivem weiblichem Begehren, hin zu Konformität bewegen und dabei – wie Bella im Wortsinn – an Lebenskraft oder Handlungsfreiheit einbüßen. Gerade durch die häufig sehr subjektiven Erzählperspektiven gelangt der rückschrittliche Inhalt nah an Zuschauerinnen heran, die so womöglich geneigt sind, die gezeigten Werte zu übernehmen. Vermittelt wird hier die tradierte Botschaft, dass, sich als Frau von sexueller Lust leiten zu lassen, harte Konsequenzen für die eigene Kraft haben kann. Insgesamt sehen sich die Figuren weniger vor strukturellen Grenzen, als dass sie aus freien Stücken komplizierte Verbindungen eingehen. Daher bewerte ich die innerdiegetische Agency hier als der Stufe 2 entsprechend.

2.3 Polarität als freie Wahl: Moderne Chicks

In zwölf Filmen findet sich eine Variante eines romantischen Plots, in der sich die Frau zunächst über den Mann stellt und insbesondere über Machtverhältnisse verhandelt wird. Hier tritt der Mann nicht als ‚dunkel‘ und ‚gefährlich‘ auf, überschreitet aber insofern Grenzen der Protagonistin, als er sich aus ihrer Sicht ‚unmöglich‘ und nicht gemäß ihren Erwartungen an einen Partner verhält. Der Großteil dieser Filme endet jedoch mit dem Überwinden der Differenzen und einem Paar im Happy Ending. In vier Filmen trifft die Protagonistin auf einen Mann, dessen machohaftes Verhalten sie ärgert, mit dem sie aber das berufliche Umfeld teilt (EIN CHEF ZUM VERLIEBEN, WIE WERDE ICH IHN LOS – IN 10 TAGEN und DIE NACKTE WAHRHEIT) oder mit ihm auf einer einsamen Insel landet (TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER). Nach einer Phase des scheinbaren Kampfes gegeneinander gesteht sich die Frau ihre Gefühle für den Mann ein. Vier weitere Filme (ZWEIOHRKÜKEN, WARUM MÄNNER NICHT ZUHÖREN... und die beiden SEX IN THE CITY-Filme) erzählen von bestehenden Beziehungen, innerhalb derer die Frau einerseits das ‚typisch männliche‘ Verhalten ihres Partners beanstandet, der ihr zu unordentlich, zu wenig gesellig und zu einseitig in Kommunikation ist, sich andererseits aber wünscht, dass er sich ‚maskuliner‘ im Sinne klassischer Rollenbilder zeigt. Damit, dass er ‚unritterliche‘ Seiten zeigt und sich im Beziehungsalltag nicht als klassischer Kavalier verhält (WARUM MÄNNER NICHT ZUHÖREN..., ZWEIOHRKÜKEN) oder Angst hat vor der bevorstehenden Hochzeit (SEX AND THE CITY), bröckelt das Bild vom unfehlbaren Retter, der seiner Partnerin ihre Bedürfnisse erfüllt, beginnt diese, sich für andere Männer zu interessieren. In vier weiteren Filmen geht die Protagonistin aus vorwiegend eigennützigen, bzw. hedonistischen Motiven –eine Paarbildung ein, die sie selbst als kurzfristig ansieht. Sie bedient sich eines Mannes um sich mit ihm einen Abend lang zu amüsieren (LOVE VEGAS), mit ihm Sex zu haben (BEIM ERSTEN MAL, FREUNDE MIT GEWISSEN VORZÜGEN), bzw. um durch eine Heirat mit ihm die amerikanische Staatsbürgerschaft zu erlangen (SELBST IST DIE BRAUT). In LOVE VEGAS heiraten die Protagonisten „aus Versehen“ nach einer durchzechten Nacht in Las Vegas, in BEIM ERSTEN MAL wird die Protagonistin bei einem One Night Stand schwanger, in FREUNDE MIT GEWISSEN VORZÜGEN einigen sich die Hauptfiguren auf eine rein sexuelle Beziehung „ohne Gefühle“. Im Verlauf des selbstgewählten bzw. -verschuldeten Partnerschaftsabkommens lässt die Protagonistin den Mann jeweils zunächst spüren, wie inakzeptabel er für sie als Partner ist, lernt aber gerade durch seine ungekünstelte Art,

dass sie auch im Urteilen über sich selbst zu hart gewesen ist, bereut schließlich ihr egoistisches und unfreundliches Verhalten und entwickelt echte Gefühle für den Mann.

SEX AND THE CITY war, ähnlich wie TWILIGHT, ein großer Kassenerfolg bei Kinogängerinnen, wobei die Protagonistin hier etwa doppelt so alt ist wie Bella und sich der Film somit an ein reiferes Publikum richtet. Eine weitere Parallele findet sich in darin, dass der Film insbesondere weibliche Perspektiven evozierende Strategien der audiovisuellen Vermittlung nutzt, dabei aber narrativ traditionelle Rollenbilder reinszeniert. Ging es in der Serie *Sex and the City* (1998–2004) vornehmlich darum, dass vier New Yorkerinnen in ihren Dreißigern ihre zahlreichen Beziehungen und Affären miteinander beredeten, sowie darüber beratschlagten, was sich daraus für allgemeine Schlüsse und Verhaltensregeln ableiten ließen, verlagert sich der inhaltliche Schwerpunkt der beiden SEX AND THE CITY-Filme (2008; 2010), darauf, dass die nun zwischen 40 und 50 Jahre alten Protagonistinnen Ereignisse in Bezug auf weitgehend feste Beziehungen erleben und besprechen: Das zentrale Thema der Protagonistin Carrie früher Kolumnistin, nun Buchautorin und freie Autorin für ein großes Modemagazin, lautet nun „Liebe, nicht wie früher über die Suche nach Liebe, sondern was passiert, wenn man sie gefunden hat.“ Stellten die Wirren um Beziehungs- bzw. Trennungsstatus von Carrie und „Mr. Big“ einen der Haupthandlungsstränge der sechs Staffeln der Serie dar, sind die beiden nun ein Paar, Carries Freundinnen Charlotte und Miranda sind verheiratet und haben Kinder, Samantha hat einen jungen Filmstar-Freund. Inhaltlich steht die Beziehung zwischen Carrie und Big im Mittelpunkt: Zu Beginn der Handlung findet ein unkonventionell pragmatischer ‚Heiratsantrag‘ in Bigs Küche statt, der aus einem Gespräch über das neue Apartment der beiden hervorgeht. Die geplante Trauung wird größer und pompöser als das Paar dies vorhatte, insbesondere, weil Carrie, für das „Braut-Special“ ihrer Modezeitschrift ausgewählt wird, woraufhin sie ein spektakuläres Designerkleid für ihre reale Hochzeit geschenkt bekommt. Big erscheint zunächst nicht zur Trauung, was den zentralen Konflikt auslöst. Carrie fährt mit ihren drei Freundinnen auf die gebuchte Hochzeitsreise und bricht für mehrere Monate den Kontakt mit Big ab. Am Ende gibt es eine Versöhnung und die beiden heiraten in kleinerem Rahmen. Die folgende Analyse konzentriert sich zunächst auf Erzählperspektiven und die audiovisuelle Inszenierung, in einem zweiten Schritt wird nachvollzogen, wie auf Handlungsebene ein Rückgriff auf tradierte Geschlechterrollen geschieht, welche hier nicht ‚nach wie vor‘ wirksam sind,

sondern vielmehr aus einer jeweils freien Positionen heraus gewählt und somit ‚performt‘ werden.

Nicht nur inhaltlich lässt sich *SEX AND THE CITY* als Chick Flick bezeichnen, auch bezüglich der audiovisuellen Bildsprache handelt es sich um einen „Frauenfilm“, welcher einen multiperspektivischen, dialogischen und paratelistischen Raum kreiert, innerhalb dessen Lebensentwürfe und -erfahrungen von Frauen aus verschiedenen Richtungen beleuchtet wird. Zunächst wird das Geschehen extradiegetisch gerahmt durch die Protagonistin Carrie, die per Voice-Over die Figuren und die Themen einführt und die im weiteren Verlauf gezeigten Ereignisse rückblickend kommentiert. Der emotional distanzierte, nonchalante und dennoch warme Tonfall ihrer Erzählstimme vermittelt dabei einen Eindruck von Geborgenheit und Stabilität – am Ende, so wird suggeriert, wird alles gut werden – und steht dabei im Kontrast zur innerdiegetischen Carrie, welche die Ereignisse direkt und oft hochemotional erlebt. Die extradiegetische Erzählstimme kommentiert auch zahlreiche Szenen, in denen Carrie selbst nicht anwesend ist, und die Zuschauenden erhalten zum einen Informationen, über die Carrie selbst nicht verfügt, sodass – etwa in Bezug auf die „geplatzte Hochzeit“ – eine mehrdimensionale Perspektive auf das Geschehen entsteht, mittels derer Handlungen einzelner Figuren nachvollziehbarer werden als diese sich für die innerdiegetische Carrie zeigen.⁹² Zum anderen vermitteln oftmals kurze Sequenzen ohne Alignment der intradiegetischen Carrie Entwicklungen einzelner Figuren und deren Beziehungen: Nachdem Mirandas Ehemann einen Seitensprung gesteht, mit der Begründung, sie beide hätten kaum noch Sex gehabt, folgt eine Einstellung, welche die oft ängstliche Charlotte und ihren Ehemann bei der Liebe in ihrem Ehebett zeigt, dabei Carries Kommentar: „Charlotte schlief in dieser Woche vier Mal mit Harry“. Themen wie hier ‚Sex in Beziehungen‘ werden wiederholt in unterschiedlichen Kontexten bezüglich verschiedener Figuren beleuchtet, sodass mehrere Perspektiven und Standpunkte zu dem Thema präsentiert werden, ohne dass eine

⁹² So wird das Nichterscheinen Bigs bei der Trauung aus unterschiedlichen Perspektiven kontextualisiert: 1. In einer Szene zwischen Miranda – deren Ehemann sie vor kurzem betrogen hat und die am Vorabend der Hochzeit zu Big sagt: „Ihr seid verrückt, dass ihr heiratet!“. 2. Big allein zuhause, am Telefon mit Carrie, er sitzt mit Whiskey über seinem Ehegelöbnis und drückt aus, „es nicht nochmal versauen“ zu wollen – er war bereits zweimal verheiratet. 3. Vor der Trauung ruft er Carrie an, Charlottes Tochter versteckt jedoch deren Telefon. Er versucht es mehrfach, spricht ihr schließlich auf die Mailbox: „Ich kann da ohne dich nicht reingehen. (...) Dieses Spiel mit Braut und Bräutigam wirft mich ganz schön aus der Bahn. Ich muss wissen, dass es noch um uns geht. Du und ich, wie du gesagt hast.“ Als Carrie schließlich ihn anruft, sagt er: „Ich stand schon vor der Tür, ich bin eben wieder abgefahren. Ich kann das nicht, Carrie.“ Carrie, die nur diese letzten Sätze hört, hört ihn nicht weiter an, lässt das Telefon fallen und bricht zusammen: „Oh mein Gott, er kommt nicht!“

sich als dominant oder ‚richtig‘ zeigt. Es wird also eher ein ‚femininer‘ Erfahrungsraum geschaffen, als dass stringent ‚tradiert maskulin‘ die zielgerichtete Handlung einer Figur erzählt würde. Zudem werden diese ‚Frauen-Themen‘ insbesondere in Gesprächsszenen der vier Freundinnen verhandelt, in denen diese die miteinander essen, Drinks zu sich nehmen oder telefonieren, während sie durch Geschäfte gehen und sich dabei im Wortsinn ihre Gefühle von der Seele reden. Diese „chat and chew“-Szenen (Jermyn 2009, 2) bezeichneten Szenen haben insbesondere eine paratellische Qualität, wie vielfach – in Bezug auf die Serie, aber auch für den Film geltend – festgestellt wurde:

Such eating moments literally structure the show [...] Shared meals, in conjunction with the never-ending conversations, function as the pauses where the women make sense of their lives, where they try to sort out what matters and what does not. They measure themselves against each other, listening in sympathy or outrage to how one of their friends might handle the same situation (Gerhard 2005, 43)

Funktion dieser Szenen ist dabei nicht, die lineare äußere Handlung voranzutreiben, sondern vielmehr ein Anhalten dieser, indem sie Aktivitäten gezeigt werden, die mit Entspannung und Genuss verbunden sind – und so auch den Zuschauenden ähnliche Emotionen erlauben. Vor diesem Hintergrund kreiert die filmische Inszenierung eine Atmosphäre freundschaftlich-intimer weiblicher Verbundenheit und Geborgenheit, in welcher die Frauenfiguren ihre jeweiligen Standpunkte zum aktuell diskutierten Thema, insbesondere aber auch gerade ihre Emotionen dazu ausdrücken und diesen „Luft machen“. Dabei geht es in diesen Szenen, welche den Großteil des über 140 Minuten langen Films ausmachen, dezidiert weniger um eindeutige Antworten bzw. schnelle Lösungen, oder darum, wer recht hat, sondern vielmehr um die Möglichkeit der Gefühlsäußerungen, gegenseitige Empathie sowie akzeptierendes Annehmen der Tatsache, dass es zu nahezu jedem Thema viele unterschiedliche Standpunkte gibt, die alle – zumindest aus ihrer jeweiligen Perspektive – eine Seite dessen ausdrücken, was vielleicht „wahr“ ist. Dabei zeigt sich dies als ein eher ‚femininer‘ Container, der nicht nach Regeln linear-kausaler ‚maskuliner‘ Dialektik funktioniert, sondern in dem Emotionen und Meinungen zum Teil mäandern und sich im Kreis bewegen. Diese dem filmischen Universum von *SEX AND THE CITY* zugrundeliegende ‚tradiert feminine‘ Rhetorik erfasst Carrie, wenn sie am Ende die Wiederannäherung zwischen Big und ihr kommentiert, mit dem Satz: „Es war nicht Logik, es war Liebe!“

Zudem weisen zahlreiche Szenen einen noch eindeutigeren paratellischen Charakter auf: So, wenn Carrie zu einem eindringlichen und beatreichen Song in ihrem

alten Apartment mit ihren Kleidern der vergangenen zwei Jahrzehnte posiert, während die drei Freundinnen Champagner trinkend auf Carries Bett sitzen und nach jeder ‚Nummer‘ mit Schildern darüber abstimmen, ob Carrie das gezeigte Kleidungsstück behalten oder entsorgen soll. Hier wird ein Wohlgefühl des Zusammenseins mit Freundinnen, sowie die Sicherheit, in Modefragen richtig zu liegen und von Freundinnen bestätigt zu sein, evoziert. Beim Braut-Shooting für das Magazin erscheint Carrie ebenfalls in jeder Einstellung in einem neuen Kleid, diesmal sehr extravagante Brautkleider, in je unterschiedlichen romantischen oder auch verführerischen und sexuellen Posen, dabei nennt sie im Voice-Over jeweils den Designer, während der Song *Click, Flash* von Ciara – in dem das „flash“ akustisch wie auch inhaltlich „flesh“/ ‚Fleisch‘ heißen könnte – die Situation der Fotografen, flüsternden und beratenden Stylisten, sowie korrigierenden Visagisten um sie herum doppelt. Während diese Szenen die Handlung kaum wesentlich voranbringen, fungieren sie vielmehr als bewegte Mode-Strecken –, das Seherlebnis ähnelt jeweils dem Blättern in einem Modemagazin. Durch die Songs wirken die Szenen – ähnlich Musikvideos –, als atmosphärische Flächen, die hier insbesondere Carrie als ‚Star‘ ihres eigenen Lebens zeigen. Die Szenen bestätigen zudem, dass Carrie in jeder Hinsicht zeitgenössische kulturelle Normen bezüglich dessen erfüllt, wie eine gutaussehende Frau auszusehen habe: Sie steht im Mittelpunkt – zunächst im privaten Rahmen, später wird sie von einem professionellen Team an Profis aus mehreren Perspektiven angeblickt, begutachtet und für gut befunden – die Erfüllung des weit verbreiteten Mädchentraums, gesehen zu werden. Diese Prüfungen besteht sie jeweils, indem sie gekonnt posiert, was darauf hinweist, dass Carrie gelernt hat, Codes eines objektifizierenden Blicks zu entsprechen. Hier braucht es keine männliche Figur, welche die Frauenfigur entsprechend anschaut, der objektifizierende Blick wird hier durch die Freundinnen, bzw. dem Stab an Konsumkultur-Bilder produzierenden Profis realisiert. Diese Perspektive könnte als *Girlfriend Gaze* bezeichnet werden: Als verinnerlichter patriarchaler und objektifizierender Blick auf Frauen, dessen Normen sich in Wechselwirkung mit Medienbildern formen. In Szenen, in denen Carrie selbst vor dem Spiegel steht, wird deutlich, dass sie selbst diesen Girlfriend Gaze internalisiert hat, indem sie sich hinsichtlich Normen von Begehrlichkeit und Stilsicherheit prüft. Zudem werden in diesen Posier-Szenen Carries Motive Selbststeuerung und Hedonismus deutlich: sie ist zunächst eher mit sich selbst und dem Bild, das sie abgibt, beschäftigt, als sich einem Partner zuzuwenden. So ist weder die ‚geplatze Hochzeit‘ noch die

bescheidene reale Trauung am Ende visuell besonders hervorgehoben. Die Szene des Fotoshootings jedoch, in der Carrie allein im üppigen Kleid und in perfekter Ausleuchtung zu sehen ist, wirkt als ikonische Schlüsselszene, die auch auf Werbematerial für den Film im Mittelpunkt steht. Insgesamt ergibt sich eine um die Protagonistin kreisende audiovisuelle Komposition, welche, im Spiegel der Freundinnen ihre Selbstinszenierung als Frau als erfolgreich bestätigt bekommt. Dabei ist diese Form der Selbstdiskursivierung, wie sie insbesondere in ‚Freundinnenfilmen‘ zelebriert wird, hier nicht nur unterstützender, empathischer Natur. Alison Winch hält als Funktion des Genres fest:

The girlfriend flick depicts the priority of female friendship in intimate culture. That is, female friends supply significant emotional and moral support, playing a fundamental role in validating each other’s identities. (Winch 2013, 69)

Das Carrie sich um sich selbst dreht und Freundinnen hat, die ihr die eigene, zum Teil sich wandelnde Identität spiegeln, zeigt sich hier als effektives Mittel der Selbstreflexion und Entwicklung in einer sich im Wandel befindlichen Welt, in der es gilt, Rollenbilder neu zu denken und zu leben. So ‚offen‘ die Chat-and Chew-Szenen zunächst erscheinen, so zeigen sich in Erörterungen der gegenseitigen Diversität auch deutliche Grenzen, in denen einzelne Frauen, die vom Bild der makellosen und modisch nach bestimmten Vorbildern gestylten und sexuell aktiven, jederzeit für Männer verfügbaren Frau abweichen gemaßregelt werden: Während die Frauen am Pool liegen, bekommt Miranda zu spüren, dass sie von der Norm abweicht, weil ihr Schambereich nicht enthaart ist. Carrie und Charlotte verziehen das Gesicht – auch ein Ausdruck des Girlfriend Gaze – und Samantha bemerkt: „Selbst in der Todeszelle würde ich nicht vergessen zu Wachsen“. Der Girlfriend Gaze zeigt sich hier als regulierend und maßregelnd, was Normen von weiblicher Körperlichkeit. Winch bemerkt zu ‚Freundinnenfilmen‘ des Mainstreams:

These films participate in the circulation and production of a particular feminine identity – that of the „girlfriend” – a woman who privileges her female relationships as necessary to her subjectivity. (Winch 2013, 70)

Die Zuschauenden lernen, dass die Identität und das Selbstbild einer Frau auf Freundinnen angewiesen ist, welche diese bei Normabweichung von bestimmtem Verhalten oder Auftreten korrigieren. Innerhalb dieser Konstellationen sind die Bestätigungen und Anweisungen der anderen Frauen ausschlaggebender als eigene Meinungen, eigenes Erleben oder eigene Präferenzen.

Auf Plotebene erscheinen die weibliche Hauptfigur und ihr Partner Big zunächst als modernes New Yorker ‚Paar auf Augenhöhe‘: Beide sind erwerbstätig und suchen nun nach einem gemeinsamen Apartment zum Kauf. Sie finden ein schönes Penthouse, das jedoch mehr kostet als sie auszugeben geplant hatten. Big sagt, er würde „das regeln“ und bringt damit seine ökonomische Überlegenheit zum Ausdruck, Carrie dankt ihm mit einem Lächeln – ganz auf Augenhöhe ist das Paar also doch nicht. Als die Juristin Miranda nach den rechtlichen Hintergründen des Zusammenziehens fragt und die Freundinnen die Auktion einer ‚gefallenen Frau‘ besuchen, die von ihrem langjährigen, reichen Freund von vor die Tür gesetzt wurde, sodass ihr lediglich Schmuckgeschenke blieben, wird Carrie nachdenklich und spricht die Situation mit Big an. Das Gespräch mündet in einem beiläufig wirkenden Hochzeitsantrag am Küchentisch, in dem nicht die konventionelle Antrags-Frage und die darauffolgende Antwort nicht fallen. Als Carrie erwähnt, sie habe nachgedacht über die neue Wohnung und meint, sie würde ihr eigenes Apartment behalten, da sie ja keinerlei rechtliche Ansprüche habe, antwortet Big, fast schon beiläufig:

BIG: Willst du, dass wir heiraten?

CARRIE: Naja, ich dachte, das stünde gar nicht zur Debatte.

BIG: Und wenn es doch zur Debatte stünde?

CARRIE: Wie, warum, möchtest du denn heiraten?

BIG: Gegen eine Ehe mit Dir hätte ich nichts. Hättest du was gegen eine Ehe mit mir?

CARRIE: Nein, ... nein. Nein, ... nein, wenn du das gerne möchtest? Ich meine, würdest du das wollen?

BIG: Ich will dich. Also, ... okay!

CARRIE: Also was, wirklich? Wir werden heiraten?

BIG: Wir werden heiraten. Möchtest du einen Diamantring?

CARRIE: Nein, nein, schenk mir einfach einen monströsen Schrank!

Wenn es hier scheint, als mache sich Carrie nichts aus Konventionen zu machen, da sie das traditionelle Heiratssymbol Ring mit einem praktischen Möbel zur Aufbewahrung ihrer Designerkleidung ersetzt, tauchen im Folgenden doch zahlreiche Symbole tradierter Hochzeits- und Liebessemantik auf. Soll es zunächst nur eine mittelgroße Feier „mit 75 Gästen“ werden und besorgt sich Carrie statt eines Kleides einen Secondhand-Zweiteiler, nimmt das Ereignis bald größere Ausmaße an. Und zwar durch Carries Zutun, die sich mit tradierten romantische Liebesgeschichten beschäftigt und ein Buch, *Liebesbriefe*

großer Männer, *Sturmhöhe* und *Love Story* liest. Aus ersterem liest sie Big abends im Bett einen Ludwig van Beethovens an die „unsterblich Geliebte“, worin dieser seiner fernen und geheimen Geliebten sein Glück über die Verbindung, sowie sein Leid über deren Unmöglichkeit zum Ausdruck bringt. Ein in Zusammensein könne es nur in der Ewigkeit geben: „Ewig dein, ewig mein, ewig uns“, heißt es. Carrie legt Big nahe, ihr auch einmal so etwas zu schreiben – dabei ist ihre Verbindung weder geheim oder unmöglich noch durch Distanz herausgefordert. Sie formuliert hiermit eine tradiert romantische Erwartung an Big, in sie von ihm die Rolle des Minne-Dichters fordert, der um eine Frau wirbt. Gleichzeitig macht sie damit deutlich, dass sie selbst Regie führen will bei der Inszenierung ihrer Liebesgeschichte, welche sie vor allem auf Außen- und Symbolwirkung hin bewertet: So entscheidet Carrie auch, dass die Trauung in der New York Public Library stattfinden soll: „Es war perfekt, Big und ich würden in dem klassischen New Yorker Wahrzeichen heiraten, das all die großen Liebesgeschichten beherbergt“. Auf diese Weise wird die geplante Hochzeit zweier Partner auf Augenhöhe mit mannigfaltigen romantischen Narrativen, Skripten und Bildern in Bezug auf Liebe und Geschlechterrollen aufgeladen – und es ist Carrie, die hier das Ereignis nach ihren Vorstellungen plant.

Als Big nicht zur Trauung erscheint und Carrie ihn anruft, lässt sie nach seinen Worten „ich kann das nicht“, das Telefon zu Boden fallen ohne ihn weiter anzuhören und fordert, man möge sie wegbringen – romantische und dramatische Verhaltensweisen: Würde Carrie sich noch immer auf Augenhöhe mit ihm fühlen, wäre ja auch eine Rückfrage möglich, die eventuell zu Verständnis und Klärung führen würde. Kurz darauf sieht sie aus dem Auto Big in einem anderen Auto, der indes gerade umkehren wollte um zu Carrie zu fahren. Doch ohne, dass ein Wortwechsel möglich wäre, läuft Carrie auf Big zu und schlägt ihn in einer spektakulären Szene mit ihrem weißen Brautstrauß, bis dieser über die ganze Straße verteilt ist. Aus einer Dissonanz und einer unglücklichen Wendung – die verpassten Anrufe – wird ein großes Drama. Nach vielen Monaten ohne Kontakt folgt schließlich die Läuterung Carries, die nun die Hauptschuld bei sich sieht:

Ich habe das Interview [zu der Braut-Fotostrecke in dem Modemagazin] gelesen, kein mal wir, nur ich..., meine Perspektive, ja, die ganze Hochzeit war meine Perspektive, ich habe die Hochzeit größer als Big werden lassen.

Nachdem Carrie von Big versandte Mails mit Abschriften der „Liebesbriefe großer Männer“, sowie einem persönlichen Liebesbrief an sie findet – der also formal ihren Anforderungen an romantische Liebesgesten Folge leistet – ist sie besänftigt. Sie fährt in

das Penthouse, das nun verkauft wird, um dort ein paar (Designer-)Schuhe zu holen, das sie vor der Krise dort abgestellt hatte, und trifft dort – „Es war nicht Logik, es war Liebe!“ – auf Big. Nachdem sich sie beiden beieinander entschuldigt haben, kniet er vor ihr nieder und macht ihr, ihre Hand haltend, macht er ihr nun einen ‚richtigen‘ Heiratsantrag: Erneut ein erfolgreiches Erfüllen eines kulturellen Protokolls, das Carrie zunächst so vehement abgelehnt hatte. Das Ende zeigt die Hochzeit: standesamtlich und ohne Gäste. Carrie trägt ihren Secondhand-Zweiteiler und Big zitiert Beethoven – als einziges Überbleibsel Carries romantischer Wünsche. Höhepunkt ist das darauffolgende Auftauchen der drei Freundinnen und das anschließende Essen in einem einfachen Lokal. Die Voice-Over-Carrie konstatiert, dass nun „Liebe“ über „Labels“ gesiegt habe und meint damit, dass sie auf ein Designerkleid und eine „durchgestylte Feier“ verzichten könne. Dabei stellt das Happy Ending die Verbindung der Freundinnen in den Mittelpunkt und nicht die Verbindung zwischen Mann und Frau: Der Schluss zeigt erneut eine Szene, in der die vier Frauen zusammensitzen, reden und Samanthas 50. Geburtstag feiern. Trotz Carries Aussage, dass ‚Labels‘ nicht so wichtig seien, sind hier vier perfekt gestylte Frauen in einer New Yorker In-Bar zu sehen. Carrie gelingt es so schließlich doch, die ‚richtigen‘ Bilder von sich zu produzieren und ihre Freundinnen feiern sie dafür. Männer sind in dieser Szene nur als Kellner – Dienstleister – anwesend: Paradigmatisch für den Status, den die autarke Frau Männern zuweist; der männliche Partner wird nur noch als Ergänzung des Bildes als ‚perfekte Frau‘ benötigt.

Auch wenn SEX AND THE CITY also teilweise mit klassischen Rollenbildern bricht, werden hier diverse tradierte Bilder als ‚Common Sense‘ einer Mainstreamkultur abgerufen: Carrie und Big greifen in ihrer Unsicherheit ob ihrer neuen Rollen auf tradierte Skripte zurück und liefern sich als modernes Paar auf Augenhöhe einen tradierten, nahezu melodramatischen Geschlechterkampf. So wird Big zu Byronischem Helden wie rettendem Ritter – jedoch nicht aus freien Stücken, sondern weil Carrie ihn dazu macht: Zu Ersterem, wenn sie ihn nicht anhört, als er vor der Trauung zweifelt und nach dem Vorfall nahezu automatisch in die tragische Rolle der ‚Verlassenen‘ fällt, zu Zweiterem, wenn sie von ihm romantisches Minne-Verhalten mit Liebesbriefen fordert und ihn zum Statisten in ihrer Inszenierung der ‚perfekten‘ Hochzeit macht. Mit seinem Kniefall-Antrag erfüllt Big schließlich Carries Sehnsucht nach Konvention und eindeutigen Gesten und Skripten, obgleich sich diese zu Beginn dagegen geäußert hatte. Hier zeigt sich, wie eine moderne, selbstständige Frau Polarität performt und sie einfordert.

Dadurch, dass sie diese Wünsche nicht offen anspricht, sondern sich auf einmal einem Polaritäts-Skript entsprechend verhält, obgleich sie sich in der ursprünglichen Antrags-Szene gegen Konventionen geäußert hatte, entsteht der Konflikt. Schließlich erfüllt Big die Rolle des aktiv handelnden ritterlichen Retters, indem er die nach der Krise passiv bleibende Carrie nun endgültig aus ihrem als traurig markierten Singledasein erlöst.

In den anderen Filme dieser Kategorie wird eine ähnliche Dynamik deutlich: Nachdem zunächst zwei gleichwertige Partner ohne großes Machtgefälle aufeinandertreffen, begibt sich die zunächst unabhängige Frau am Ende in eine tradierte Konstellation: In *SEX AND THE CITY 2* will Carrie noch zu Beginn mehr ausgehen und in der Welt erleben, nach einer Reise mit den Freundinnen – während der sie ihren Exfreund trifft und küsst – kehrt sie reumütig zu Big zurück, bereitwillig, nun mit ihm abends auf dem Sofa Filme zu schauen. Um die Paarbildung am Ende zu realisieren, sind die weiblichen Hauptfiguren gefordert, ihr ‚tradiert maskulines‘ Gebaren abzulegen: Sie wenden sich „Sex ohne Gefühl“ (*FREUNDE MIT GEWISSEN VORZÜGEN*), oder beruflichem Ehrgeiz (*EIN CHEF ZUM VERLIEBEN, WIE WERDE ICH IHN LOS – IN 10 TAGEN*) ab und fügen sich damit in einen passiveren, weniger selbstbestimmten Part einer tradierten Paarbeziehung. Insgesamt wird in zeitgenössischen Ausgestaltungen komödiantischer oder romantischer Geschlechterkriegen die Selbstbestimmung einer ‚modern‘ erscheinenden Frau häufig von ihr selbst rückgängig gemacht: Aus der Freiheit heraus wählt sie – bekannte – tradierte Rollen. In Filmen, in denen die Frau eingangs als dem Mann überlegen dargestellt wird, ist diese ‚Läuterung‘ besonders deutlich: Diese Frauenfiguren sind es, die ihre Erwartungen anpassen und ihre Verhaltensweisen ändern, um den häufig bezüglich sozialem Stand unterlegenen und aus ihrer Sicht mit Makeln behaftete Mann als akzeptablen Partner zu erkennen, was ihr am Ende, als ‚feminin‘ gewordene Frau auch gelingt (*LOVE VEGAS, BEIM ERSTEN MAL, ZWEIFÜHRKÜKEN, WARUM MÄNNER NICHT ZUHÖREN...*). Mit einem hohen Maß an erzählerischer Agency der Frauenfiguren – mittels subjektiver Perspektivierungen und Voice-Over-Rahmungen – fällt weniger ins Auge, dass diese häufig über vergleichsweise wenig Agency innerhalb der Handlung verfügen, bzw. sich selbst zurücknehmen. In diesen Filmen lernen Zuschauende, dass eine Paarbeziehung mit einem Mann erst unter der Voraussetzung erfolgreich wird, dass eine Frau ihre eigene Lebenskraft oder auch verbale herunterdimmt und sich zurücknimmt. Die Figuren dieser Kategorie erfahren ebenfalls eher innere als

äußere Grenzen und realisieren zum Ende hin die Beziehung, die sie sich wünschen: Daher können sie mit Stufe 2 an innerdiegetischer Agency beschrieben werden.

Zusammenfassend stelle ich fest, dass sich viele der Frauenfiguren in Begegnungs-Plots insofern als eigenständig, selbstbestimmt und ‚stark‘ zeigen als es ihnen gelingt, ihren zentralen Wunsch nach einer Paarbeziehung zu verwirklichen. ‚Moderne Chicks‘ erscheinen sogar als den Männern überlegen. Ausnahmen bilden ‚Unterwürfigen‘-Figuren, die sich von ihrem sexuellen Begehren leiten lassen und welche daher am Ende schlechter dastehen als zu Beginn. Dabei zeigen sich gerade hier subjektive Perspektiven von weiblichem Begehren und selbst objektifizierende Blicke auf männliche Figuren. Auf Plot-Ebene endet die Selbstbestimmung ausnahmslos damit, dass sich die Frauenfiguren, um eine erfolgreiche Paarbildung zu realisieren, einem Partner unterordnen. Bella in den TWILIGHT-Filmen fügt sich mehr und mehr den ‚Gesetzen‘ Edwards Vampirwelt, um den Preis des eigenen Menschenlebens. ‚Moderne Chicks‘ kreieren Situationen, die ihre Handlungsfreiheit schwächen, sodass sie Polarität und Unterordnung zumindest performen können, wenngleich diese nicht notwendig wäre. Unabhängigkeit und Selbstbestimmung erscheinen hier als unbilliger Egoismus, der einer Paarbildung im Wege steht. Um eine Partnerin zu werden sind Rücknahme eigener Lebendigkeit und Attribute der Feminisierung geboten. Erschließen diese Filme zum Teil neue Gestaltungsmöglichkeiten für die Vermittlung von weiblichem Erleben, werden dabei inhaltlich zum Großteil sehr traditionelle Rollenbilder reinszeniert, die den teils innovativen filmischen Mitteln entgegenstehen.

3. Handlungsstrategien filmischer Frauenfiguren

3 ENGEL FÜR CHARLIE (USA 2000), 102 DALMATINER (USA 2000), ERIN BROCKOVICH – EINE WAHRE GESCHICHTE (USA 2000), CHOCOLAT – EIN KLEINER BISS GENÜGT (GB/USA 2000), MISS UNDERCOVER (USA 2000), DIE FABELHAFTE WELT DER AMÉLIE (F/BRD 2001), LARA CROFT – TOMB RAIDER (USA/BRD/UK/JAP 2001), NATÜRLICH BLOND! (USA 2001), BIBI BLOCKSBERG (D 2002), MONA LISAS LÄCHELN (USA 2002), 3 ENGEL FÜR CHARLIE – VOLLE POWER (USA 2003), MR. & MRS. SMITH (USA 2005), THE TOURIST (USA/F 2005), DER TEUFEL TRÄGT PRADA (USA 2006), DIE WILDEN HÜHNER (D 2006), DIE WILDEN HÜHNER UND DIE LIEBE (D 2007), DER BAADER MEINHOF KOMPLEX (D 2008), FRECHE MÄDCHEN (D 2008), DIE PÄPSTIN (D/UK/I/E 2009), FÜNF FREUNDE (D 2012), FÜNF FREUNDE 2 (D 2013), FÜNF FREUNDE 3 (D 2014), MALEFICENT – DIE DUNKLE FEE (USA 2014), DIE SCHADENFREUNDINNEN (USA 2014), SEX TAPE (USA 2014).

Dieses Kapitel nimmt diejenigen 25 Filme des Korpus in den Blick, bei denen vor allem das äußere, strategische Handeln der zentralen Frauenfiguren im Fokus steht. Hier verfolgt eine Figur ein Ziel und erreicht dieses. Tradierte Plots mit Frauenfiguren erzählen diese häufig anhand von Hexen und Feen, die im Abseits erfolgreich sind. Wenn Frauen jedoch innerhalb eines gesellschaftlichen Rahmens effizient handeln, erscheinen sie vor allem in zwei Figurentypen: entweder als dezidiert ‚feminin‘ handelnde Helferinnen, oder als kühle Strateginnen mit ‚maskulinen‘ Zügen.

Hexen und Feen wirken vom Rande der Gesellschaft aus und tun etwas als ‚böse‘ oder ‚gut‘ markiertes ‚Übermenschliches‘, indem sie vor allem unkonventionelle Mittel nutzen. Dabei ist die Wirkmacht ihrer Handlungen bedingt; Hexen machen Prophezeiungen, Feen erfüllen Wünsche oder verfluchen Prinzessinnen zu langem Schlaf – was durch einen Prinzenkuss behoben werden kann. Beispiele sind die Hexen in *Macbeth*, sowie Feen in Märchen wie *Dornröschen*.

Kanonische Ausgestaltungen von ‚tradiert feminin‘ handelnden Frauenfiguren, die anderen zu helfen oder diese retten und dabei persönliche Belange zurückstellen, finden sich in den dramatischen Figuren des Euripides, in der *Iphigenie* (406 v. Chr.), die sich für ihren Vater und ihr Land zu sterben entschließt, sowie in der *Alkestis* (438 v. Chr.), die freiwillig in die Unterwelt geht, damit ihr Gatte am Leben bleibt. Diese Dramen enden jeweils mit der Errettung, bzw. Wiederauferstehung der Frauen, die für ihre

großherzigen Taten Gnade erfahren und in somit in ihren ‚femininen‘ Eigenschaften von Selbstlosigkeit, und Opferbereitschaft bestätigt und dafür gefeiert werden.

Weisen Frauenfiguren hingegen klassisch ‚maskuline‘ Qualitäten auf, zeichnet sich der Figurentyp einer ‚kühlen Strategin‘ ab, die sich durch kalkuliertes Handeln aus Eigennutz und Ruchlosigkeit im Verfolgen ihrer Ziele auszeichnet. Auffällig ist, dass hier die als ‚maskulin‘ geltenden Eigenschaften vorwiegend negativ gezeichnet werden: So nutzen diese Figuren zum Teil auch Methoden abseits von Recht und Gesetz, technische Hilfsmittel um der Natur nachzuhelfen, töten Menschen oder lassen töten. Zu diesen Figuren gehören Lady Macbeth (*Macbeth*, Shakespeare 1606), Orsina (*Emilia Galotti*, Gotthold Ephraim Lessing 1772), Lady Milford (*Kabale und Liebe*, Friedrich Schiller 1784), Kunigunde (*Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe*, Heinrich von Kleist 1810). Diese Figuren – jeweils nicht zentrale Figuren der Handlung, sondern böse Intrigantinnen, die der Hauptfigur Schaden zufügen – erfahren jeweils eine Strafe; ihr verwerfliches Handeln wird aufgedeckt, sie werden verbannt oder getötet.

Bezüglich der vertretenen Genres fällt die Häufung an Action-Anteilen auf: LARA CROFT und HÄNSEL UND GRETEL – HEXENJÄGER lassen sich als Action-/Adventurefilme beschreiben, weitere Actionfilme haben Comedy-Anteile, die mehr (die beiden DREI ENGEL FÜR CHARLIE-Filme sowie MR. AND MRS. SMITH) oder weniger stark (THE TOURIST⁹³) ausgeprägt sind. Auch das biographische zeitgeschichtliche Drama DER BAADER MEINHOF KOMPLEX inszeniert in zahlreichen Sequenzen, die Action-Stilmittel nutzen. Zudem finden sich neun Kinder- bzw. Jugendfilme, zum Teil mit Adventure-Elementen (102 DALMATINER, BIBI BLOCKSBERG, DIE WILDEN HÜHNER, MALEFICENT – DIE DUNKLE FEE, FÜNF FREUNDE 1–3) und Romance-Plots (DIE WILDEN HÜHNER UND DIE LIEBE, FRECHE MÄDCHEN), bei denen jedoch das zielgerichtete Handeln im Mittelpunkt steht, nicht ein Plot über eine bestimmte Beziehung.⁹⁴ Über die vier genannten hinaus lassen sich fünf Filme dieser Kategorie dem Comedy-Genre zurechnen: DER TEUFEL TRÄGT PRADA (teilweise ernst wie ein Drama), DIE FABELHAFTE WELT DER AMÉLIE (mit

⁹³ Das Webportal imdb.com bezeichnet *The Tourist* als (Action, Romance, Thriller). Allerdings wurde der Film für einen Golden Globe der Kategorie „Best Motion Picture – Comedy Or Musical“ nominiert (ein Musical ist der Film definitiv nicht) (<http://www.telegraph.co.uk/culture/film/film-news/8201362/Golden-Globes-2011-full-list-of-nominees.html>, 5.10.15)

⁹⁴ Der Grund dafür, dass diese Filme nicht als Darstellungen von romantischen Beziehungen unter 3.2 untersucht wurden liegt darin, dass hier das strategische Agieren der Protagonistinnen in Bezug auf die Mitglieder ihrer Clique und Herausforderungen, die sich für diese ergeben mehr im Fokus der Handlung und ihrer Inszenierung liegt als die Darstellung von tatsächlich existierenden Zweierbeziehungen. Zudem wird hier mehr „geschwärmt“ und rational agiert als geküsst oder Händchen gehalten.

einer verspielten Filmsprache, dabei ebenfalls streckenweise großer Ernsthaftigkeit), MISS UNDERCOVER (zudem mit einem Crime-Plot), NATÜRLICH BLOND, DIE SCHADENFREUNDINNEN und SEX TAPE, die alle auch Romance-Elemente enthalten. Es bleiben die vier Dramen CHOCOLAT (in seiner Leichtigkeit mit zahlreichen Comedy-, zudem Romance-Elementen), ERIN BROCKOVICH (auch ein Gerichtsfilm), MONA LISAS LÄCHELN sowie das Historiendrama DIE PÄPSTIN.

Von den 25 Filmen werden acht durch eine weibliche Erzählstimme gerahmt, in einigen Jugendfilmen (DIE WILDEN HÜHNER, DIE WILDEN HÜHNER UND DIE LIEBE UND FRECHE MÄDCHEN), sowie der Komödie SEX TAPE durch die zentrale weibliche Figur selbst, die in das Geschehen einführen und es zum Teil in Form von inneren Monologen weiter kommentieren. In den Dramen CHOCOLAT, MONA LISAS LÄCHELN und DIE PÄPSTIN, sowie dem Real-/Animationsfilm-Hybrid MALEFICENT ist es jeweils eine weibliche Figur, aus deren Sicht das Geschehen per Voice-Over gerahmt und jeweils als eine herausragende Geschichte einer beispielhaften Frau herausgestellt wird. In Ersterem ist es Viannes Tochter Anouk, die erzählt, in zweiterem eine Schülerin, die in der Handlung zunächst als Antagonistin der neuen Lehrerin Katherine auftritt, später aber eine derjenigen ist, die am meisten von deren Wirken profitiert – das von ihrer Voice-Over-Erzählstimme Vermittelte ist ein rückblickender Dankestext über Katherine in der Schülerzeitung. In MALEFICENT führt eine weibliche auktoriale und extradiegetische Erzählstimme durch das Geschehen, der Film beginnt mit ihrer Einladung zu einem Perspektivwechsel: „Erzählen wir eine alte Geschichte doch einmal neu. Es waren einmal zwei Königreiche...“ Erst am Ende gibt sich die Erzählstimme als die Prinzessin Aurora zu erkennen, die in der Handlung einen zentralen Platz einnimmt:

Ihr seht also, die Geschichte war nicht ganz so wie man sie Euch erzählt hat. Und ich muss es wissen, denn ich war das Mädchen, das man Dornröschen nannte. Anders als die Legende prophezeite, hat weder eine Heldentat noch ein Verbrechen die beiden Königreiche versöhnt. Sondern eine gute Fee, die ihre dunkle Seite überwunden hatte.

Zum einen wird hier so das Geschehen gleichsam als weibliche Reécriture eines kanonischen männlichen Textes – dem Perrault’schen Märchen *Dornröschen* – gerahmt, welche die durch ihre unmittelbare Zeugenschaft über die im Nachhinein vermeintlich ‚wahre‘ von Männern verschriftete Fassung des Geschehens ‚richtigt‘. Zum anderen fällt hier der Kunstgriff auf, mit dem aus dem Märchen, in welchem ein passives Mädchen im Mittelpunkt steht, das von der Gunst eines Prinzen abhängt, eine Transformationsgeschichte einer naturverbundenen starken jungen Frau wird. Dass die

Erzählstimme insbesondere auf die Umdeutung des kanonischen Plots Bezug nimmt, zeigt diese Erzählstrategie als eine effektive Spielart, den Glauben an die Wahrheit in einer ‚maskulin‘ geprägten Kultur bekannter Texte – zudem aus einer weiblichen Perspektive – zu hinterfragen und damit klassische Deutungsmuster, Rollenbilder wie auch narrative Konventionen als nur eine Möglichkeit von vielen zu markieren. Ähnlich in *DIE PÄPSTIN*: der Film bricht nicht nur auf Handlungsebene mit der – vornehmlich von Männern festgehaltenen – Geschichtsschreibung, indem sich die junge Frau Johanna als Mönch ausgibt und schließlich zu Papst Johannes wird, sondern vollzieht selbst einen mit Konventionen spielenden und nachdenklich machenden Geschlechter-Twist auf der Ebene der narrativen Rahmung. Die tiefe raue, klassisch anmutende Erzählstimme stellt sich ganz am Ende als diejenige einer Frau heraus. Es ist die Stimme der Tochter eines Bekannten und Helfers der Protagonistin, die es offenbar Johanna gleichgetan hat und Jahrzehnte später als Chronistin namens Bischof Arnaldo von Johanna deren Geschichte erzählt. Der Überraschungseffekt wirkt stark, da deren Voice-Over-Erzählstimme bis zur Auflösung am Ende tief und dunkel bleibt und die Zuschauenden damit entsprechend der Konvention erwarten, dass diese zu einem Mann gehört. Dieser inszenatorische Kunstgriff spielt so subversiv mit den Rezipierenden dasselbe Spiel, wie Johanna es innerhalb der Handlung tut: die kanonische Geschichtsschreibung wird infrage gestellt und eröffnet die Perspektive darauf, dass Frauen in der Vergangenheit womöglich doch zum Teil Wege gefunden haben, ihre Stimmen zu Papier zu bringen oder auf andere Weise an der Gestaltung des gesellschaftlichen Lebens teilhatten. Der Preis, dafür die eigene geschlechtliche Identität zu leugnen erscheint dabei jedoch sehr hoch. Gegenüber diesen beiden subversiven weiblichen Erzählstimmen finden sich unter den 25 Strategie-Filmen vier, in denen das Geschehen dagegen konventionell aus männlicher Perspektive gerahmt wird: Der „märchenhafte Erzähler“ in *AMÉLIE* dominiert das Geschehen der ersten zwanzig Minuten des Films, in denen dieser den Rahmen der Handlung präsentiert, welche gleichzeitig visuell gedoppelt wird (vgl. Heiser 264ff.). Gleichzeitig hat er eine besondere Beziehung zur zentralen weiblichen Figur: Während andere Figuren lediglich von außen gezeigt werden – wobei jedoch von ihren Wünschen und Gedanken erzählt wird –, kann der Erzähler mit Amélie interagieren und sich sogar in sie hineinversetzen und dabei das, was in ihr vorgeht, gleichzeitig bebildern. In wenigen Momenten werden jedoch auch Amélies eigene Gedanken als „innere Stimme“ hörbar. Dabei bleibt die Deutungsmacht stets beim männlichen Erzähler, den Christina Heiser als

„eingeschränkter omnipotenter, aber allwissender Präsentator“ fasst (Ebd. 273). Zwar vermittelt dieser zum Teil Subjektivität Amélie's, es ist jedoch eine aus der Distanz vermittelnde – und zudem männliche – Instanz, die nicht ihre eigenen Worte wählt, sondern sie von außen als introvertiertes und schüchternes Mädchen zeigt. In den beiden CHARLIE'S ANGELS-Filmen wird die Handlung ebenfalls von einem allwissenden Erzähler gerahmt, der hier jedoch als intradiegetisch an der Handlung beteiligt erkennbar wird – wenngleich ihn die Zuschauenden nicht zu Gesicht bekommen. Im Vorspann führt er die zentralen weiblichen Figuren ein als „drei Mädchen, die zu ungewöhnlichen Frauen heranwachsen“ und erscheint insbesondere dadurch wie ein monotheistischer Gott, dass er auch intradiegetisch die Handlung der drei als „Engel“ – man beachte das Wortspiel der „Engel“, die im Dienste eines „Herren“ stehen – benannten Frauen bestimmt, die in seinem Dienst stehen, indem er ihnen Handlungsanweisungen gibt. „Gottgleich“ bleibt er durch seine ständige Kontrolle über das Wirken der Engel, sowie durch seine Macht unsichtbar zu bleiben. Lediglich am Ende des ersten Films ist er von hinten am Strand sitzend zu sehen, bleibt aber für die Engel unerkannt. Ähnlich bevormundend wirkt die Erzählstimme von Hänsel in HÄNSEL UND GRETEL, der seine Schwester wie selbstverständlich in seine im Plural gehaltene Wir-Erzählung inkludiert, ohne dass die Möglichkeit, dass sie das Geschehen anders sieht, auch nur benannt wird. Der Film beginnt mit einer Rückblende, in der die beiden Protagonisten als Kinder eine Hexe überwältigen, welche diese in ihrem Haus gefangen hält, und sie ins Feuer werfen. Über das Bild des prasselnden Kamins, unterlegt mit weiblichen Schreien, ist Hänsels Stimme zu hören:

Meine Schwester und ich sahen unsere Eltern nie wieder. Es gab nur uns beide. Aber als wir in diesem Haus gefangen waren, haben wir ein paar Sachen gelernt. Erstens: Geh nie in ein Haus, das aus Süßigkeiten besteht. Und zweitens: Wenn du eine Hexe töten willst, mach ihr Feuer unterm Arsch.

Der hier etablierte Duktus, der abwertend und in expliziter wie gewalthaltiger Sprache über Frauen verhandelt, spiegelt sich auf visueller Ebene in Darstellungen von extremer Gewalt gegenüber Frauenfiguren, hier „Hexen“. So zeigt sich in Filmen mit aktiv handelnden Protagonistinnen eine breite Vielfalt an Erzählperspektiven – von weiblichen Außenperspektiven auf eine „besondere Frau“, die zum Teil sogar eine Reécriture kanonischer Überlieferungen inszeniert, bis zu Steuerung bzw. Beeinflussung der Protagonistinnen durch einen „gottgleichen“ männlichen Erzähler. Diese so divergenten

Ausprägungen deuten darauf hin, dass aktiv handelnde Frauen als Subjekte Erzählungen hohes Spannungspotential mit sich bringen.

3.1 Eigenartig im Abseits: Hexen und Feen

In 15 Filmen handeln die zentralen Frauenfiguren aus dem Abseits, vom Rande der dominanten Gesellschaft und verfolgen mit unkonventionellen Mitteln Ziele, welche, so sie gelingen, eher in kleinerem Rahmen Veränderungen bewirken. Dabei treten drei Figuren explizit als Feen oder Hexen auf: Erstens BIBI BLOCKSBERG, die sich als junge Hexe gegen die eifersüchtige „böse Hexe“ Rabia durchsetzt. Zweitens Cruella in 102 DALMATINER, die Hunde töten will, um sich aus deren Fell einen Mantel zu machen. Und drittens MALEFICENT, die Fee in einer Märchenadaption von *Dornröschen*, die ihren Fluch auf die Königstochter wieder aufheben will. Die zentralen weiblichen Figuren der andern sechs Filme sind Hexen und Feen im übertragenen Sinne: Als „böse Hexe“ wird Gudrun Ensslin in DER BAADER MEINHOF KOMPLEX gezeigt. „Gute Feen“ sind Vianne in CHOCOLAT, die einer kleinen asketischen Dorfgemeinschaft in den französischen Bergen mit Schokolade wieder sinnlichen Genuss nahebringt, sowie die junge Frau AMÉLIE, die beginnt, dem Leben anderer Menschen als unsichtbare Helferin auf die Sprünge zu helfen. Auch in den Jugendfilmen DIE WILDEN HÜHNER, DIE WILDEN HÜHNER UND DIE LIEBE FRECHE MÄDCHEN und FÜNF FREUNDE 1–3 erreichen die zentralen Figuren, hier jeweils eine Gruppe von Mädchen (in FÜNF FREUNDE zusammen mit Jungen) für ihre Lebenswelt wichtige Veränderungen, indem sie zusammenhalten und sich für neue, unkonventionelle Wege entscheiden. In DIE WILDEN HÜHNER rettet eine Mädchen-Bande gemeinsam mit einer eigentlich verfeindeten Jungenbande die Hühner, welche Sprottes Großmutter schlachten lassen wollte. Im Sequel DIE WILDEN HÜHNER UND DIE LIEBE, wie auch FRECHE MÄDCHEN geht es um Verliebtheit und erste Paarbildung, wobei der Strategie-Aspekt hier mehr im Vordergrund steht als die Beziehungen.

DIE WILDEN HÜHNER sticht besonders dadurch aus dem Mainstreamfilm-Korpus hervor, dass er ein positives Bild von weiblicher Gemeinschaft erzählt, das zudem konventionelle Inszenierungsmuster von weiblichen Figuren hinter sich lässt. Der Film handelt von der gleichnamigen Mädchenbande um die „Bandenchefin“ Sprotte, die etwa 12 Jahre alt ist. Benannt haben sich die vier, später fünf Mädchen nach der Hühnerschar von Sprottes Großmutter. Die Tiere spielen für sie eine entsprechend wichtige Rolle. Inhaltlich dreht sich der Kernkonflikt um deren Rettung aus dem Stall der Oma, nachdem diese ankündigt, die fünfzehn Tiere zu schlachten, da sie ihr zu viel Arbeit machten und

sie außerdem „alt und zäh“ seien. Jedoch auch im symbolischen Sinn kommt den „Hühnern“ als Motiv eine zentrale Bedeutung zu. Die folgende Analyse legt dar, wie der Film ein positives Bild von Weiblichkeit und weiblicher Gemeinschaft entwirft und damit tradierte Frauenbilder auflöst – paradigmatisch dafür ist die Neurahmung des Hühner-Topos, wie unten erläutert. Dies unterstreicht die audiovisuelle Inszenierung, indem sie insbesondere die Gemeinschaft der Mädchen in der Bildsprache hervorhebt.

Hühner sind Tiere, die besonders mit Weiblichkeit in Verbindung gebracht werden, werden als Nutztiere doch in erster Linie Weibchen gehalten, die Eier legen, ergänzt nur durch meist einen einzigen „Hahn im Korb“. Zahlreiche weitere Redewendungen von Hühnern beziehen sich auf deren weibliche Gruppierung und nutzen Ausdrücke, die auch für eine stereotype Weiblichkeit stehen: Hühner „gackern“, „glücken zusammen“, aber sind auch leicht ängstlich, dann laufen sie „wie ein aufgeschrecktes Huhn“ oder gar „kopflös wie ein Huhn“ herum. Eine Zusammenkunft von redenden Frauen wird zuweilen als „wie im Hühnerstall“ bezeichnet, „auch ein „blindes Huhn findet mal ein Korn“, Frauen werden „dumm wie Hühner“ genannt und es „lachen ja die Hühner“, wenn etwas ganz offensichtlich dumm ist. Diese Ausdrücke machen deutlich, wie stark das Sprechen über Hühner mit Allgemeinplätzen tradierter Weiblichkeit verknüpft ist, die Frauen als dumm, viel redend, schnell aufgeregt, tratschend markieren.

Zu diesen negativen Weiblichkeitsbildern inszeniert der Film einen starken Gegenentwurf, insbesondere bezüglich weiblicher Gemeinschaft: Der Film beginnt mit nahen Einstellungen der Hühnerschar, die gemeinsam herumlaufen, essen, baden, einander im Regen Schutz bieten, oder vor einem alten Radio sitzen. Dazu aus dem Off die Erzählstimme Sprottes: „Hühner sind einfach zu komisch. Sie sind klug, was die wenigsten Menschen wissen.“ Im Anschluss stellt sie einige Tiere namentlich vor und beschreibt deren Besonderheiten. Zu sehen ist eine friedliche und lebendige Gemeinschaft, in Aussehen – Farbe der Federn, Musterung, Größe – und Verhalten sehr unterschiedlicher Hühner, begleitet von verspielt-harmonischer Musik: Ein Idyll von Gemeinschaft in Verschiedenheit. Dabei widerspricht Sprottes Bemerkung zur Klugheit von Hühnern den gegenteiligen Allgemeinplätzen und überschreibt diese mit einer neuen Deutung.

Ähnlich geht der Film bei der Inszenierung von Mädchen vor: jenseits von Klischees, sind diese weder ‚zickig‘ oder ‚lästern‘, noch spielen die Themen

„Konkurrenz“ oder „Aussehen“ besondere Rollen. Die Mädchen laufen, klettern, fahren Rad, tanzen, die meisten von ihnen tragen längere Haare, ihre Kleidung ist bunt und bequem. Damit ist DIE WILDEN HÜHNER in seiner Darstellung von weiblicher Gemeinschaft ein starker Gegenentwurf zu etwa einem Film wie SEX AND THE CITY: Hier steht die Gemeinschaft klar im Mittelpunkt gegenüber der Individualität, und dem, was einzelne Mitglieder der Gruppe erreicht, gekauft oder erlebt haben. Wenn sich die Mädchen treffen, entsteht ein geschützter Raum von Solidarität, Akzeptanz und Verbundenheit: Abseits der Stadt, fern ihrer Elternhäuser schaffen sie sich ein Refugium in einem alten Wohnwagen, den sie sich herrichten. Er steht auf einem Grundstück, das einem der Mädchen, Trude, von ihrem Vater überschrieben wurde. Dies ist ihr „Bandenquartier“, in dem die Mädchen über ihre „Bandenaktionen“ beraten, feiern und „Bandenrituale“ durchführen. Sie schaffen sich eine Welt, in der ihre eigenen Regeln gelten und die für sie Zuflucht vor zum Teil schwierigen Situationen wird. Das wird insbesondere deutlich in der Vermittlung der zum Teil schwierigen Familienhintergründe der Mädchen, die nur in kurzen kontextualisierenden Szenen erzählt oder von Sprotte im Voice-Over kurz erwähnt werden: Sprottes Mutter ist alleinerziehende Taxifahrerin und weint schon einmal die ganze Nacht über eine wieder schiefgegangene „Männergeschichte“, weil Melanies Vater arbeitslos ist, muss die Familie in eine kleinere Wohnung ziehen. Frieda ist genervt davon, dass sie auf ihren kleinen Bruder aufpassen soll und Trude mag die neue Freundin ihres Vaters nicht. Diese individuellen Kontexte stehen jedoch eher im Hintergrund, viel zentraler ist die Gemeinschaft der „Hühner“, die einander auch die Meinung sagen, sich dabei allerdings anders als in SEX AND THE CITY gegen Mode- und Konsumkultur äußern: Als Melanie, die einzige der fünf, die klagt, dass ihr Taschengeld gekürzt würde und sie nicht wisse, wo sie nun „die vierzig Euro“ für ihre „Pickelcreme hernehmen“ soll, ruft Frieda entsetzt: „Vierzig Euro, davon könnte in Indien ein Kind vierzig Jahre lang überleben!“ und auch die anderen stimmen zu, dass das „echt übertrieben“ sei. Später bringt Frieda Melanie eine Flasche Teebaumöl mit.

So entstehen hier Bilder von weiblicher Verbundenheit und Stärke, die tradierten Frauendarstellungen entgegenstehen und stattdessen einen Rahmen von Freundschaft und Empathie schaffen. Diesen Werten entgegen steht Sprottes Großmutter, die es für

„Gefühlsduselei“ hält, dass Sprotte und ihre Freundinnen so an ihren Hühnern hängen.⁹⁵ Sprotte führt die Emotionskälte der Oma auf deren künstliche Herzklappe zurück: „Wie soll ein Mensch nett und freundlich sein, der anstelle eines Herzens ein Stück Plastik mit sich herumträgt?“ Weil die Oma „zwei Kriege erlebt hat“, so Sprotte, will sie ihre Hühner schlachten und einfrieren. Das lässt sich jedoch nicht mit den Werten Sprottes und ihrer Freundinnen vereinen und so schmieden diese einen Plan, die Hühner mit Umzugskartons aus dem Stall zu schmuggeln. Der erste Versuch scheitert jedoch, da die Mädchen nicht schnell genug sind und die Hühner laut werden. Sie brauchen Hilfe und verbünden sich dafür mit der „verfeindeten“ Jungenbande der „Pygmäen“ – „Wir müssen unseren Stolz überwinden“, sagt Sprotte. Die Pygmäen sind nämlich diejenigen, von denen sich die „Wilden Hühner“ insbesondere Beschimpfungen bezüglich „Hühnern“ im konventionelleren Wortgebrauch gefallen lassen müssen: So legt der „Torte“, Mitglied der Jungenbande Sprotte in der Schule ein rohes Ei auf den Stuhl, auf das sie sich setzt, woraufhin Torte gackert und mit den Armen Hühnerflügel mimt. An eine Wand sprüht er: „Frieda ist das blödeste Huhn der Stadt“. Damit, dass die „Hühner“ über ihren Schatten springen und zu dem unkonventionellen Mittel greifen, ihre Feinde um Hilfe zu bitten, können sie nicht nur in einer Nachtaktion die Hühner befreien, sondern auch im Anschluss den Jungen bei der Evakuierung ihres Baumhauses helfen. So gewinnen sie schließlich neue Freunde, mit denen gemeinsam sie schließlich sogar dem Jungen Willy Geleitschutz geben, sodass dieser nicht mehr von seinem Vater verprügelt wird. Dabei unterstützt die audiovisuelle Inszenierung das Bild von einer heilen Gemeinschaft mit menschlichen Werten, indem hier Gemeinschaft auch in der Bildsprache im Vordergrund steht: Sprotte rahmt die Handlung per Voice-Over, dabei deutet sie nicht viel, sondern fasst lediglich Geschehenes in kurzen Sätzen zusammen, und erscheint so auch erzählerisch eher als „Moderatorin“, denn als Deuterin. Dies entspricht auch ihrer Rolle als Anführerin der demokratisch organisierten Bande, als welche sie etwa den Vorschlag der anderen, die „Pygmäen“ um Hilfe zu bitten, umsetzen muss, obwohl sie ihn selbst nicht gut findet. Insgesamt ist im Bandenkontext nur selten eine einzelne Figur allein im visuellen Fokus, meistens sind die Einstellungen sehr weit, sodass alle vier bzw. fünf im Bild sind. Dabei wird keine der Mädchen – oder der anderen Frauenfiguren – sexualisiert

dargestellt. Dies hängt sicher auch damit zusammen, dass es sich hierbei um einen Kinderfilm handelt – obgleich, wie im Falle EISKÖNIGIN deutlich wurde, dass dies keineswegs eine Garantie ist für neutrale Darstellungen weiblicher Körper. Paradigmatisch für die weibliche Gemeinschaft, die der Film inszeniert, besonders auch bezüglich der Bildsprache, ist eine Szene, in der die Mädchen an ihrem neu bezogenen Wohnwagen unbeschwert tanzen: Die Kamera fasst nicht eine Figur in den Blick, sondern zeigt fließende Körper, die sich umeinander bewegen: Eine Darstellung von weiblichen Körpern in Lebensfreude, ohne dass diese dabei als begehrenswerte Objekte dargestellt werden. (Abb. 16; 17). Insgesamt zeichnet DIE WILDEN HÜHNER ein durchweg positives Bild von Weiblichkeit und weiblicher Gemeinschaft – inhaltlich, wie auch in der audiovisuellen Inszenierung. Während der Film also audiovisuell wie auch inhaltlich Konventionen stereotyper Femininität unterläuft, erzählt er von Gemeinschaft, deren Regeln auf Empathie und den Glauben an das Gute in anderen Menschen beruhen und in der – trotz vorheriger Verletzungen und Differenzen – auf Andersdenkende zugegangen wird um sich in einem friedlichen und kooperativen Miteinander größeren Herausforderungen zu stellen.

Im Vergleich zu den acht anderen Filmen, in denen Protagonistinnen aus dem Abseits, bzw. von außerhalb des gesellschaftlich dominanten Rahmens agieren, zeigen sich Parallelen in den Handlungsstrategien, in der Relation zur dominanten Sphäre, sowie in audiovisueller Inszenierung: Zunächst sind die Mittel, welche die meisten der zentralen weiblichen Figuren hier einsetzen, um ihre Ziele zu erreichen, zum Großteil ungewöhnlich und zum Teil ‚magisch‘ oder ‚dunkel‘: BIBI BLOCKSBERG nutzt Hexerei – Zaubersprüche, eine Kristallkugel und einen Hexenbesen –, MALEFICENT ihre Flügel, sowie einen Raben, der sich einen Menschen verwandeln kann, Vianne in CHOCOLAT verzaubert die Bewohner des Dorfes mit sinnlicher dunkler Schokolade nach geheimen Rezepten. Als gewalttätig treten Cruella in 103 DALMATINER und Gudrun Ensslin in Erscheinung; erstere skrupellos gegenüber Tieren, letztere mit bewaffnetem Terror aus dem Untergrund. Einen positiven, dafür skurrilen Charakter haben dagegen Amélie heimliche und ausgeklügelte Taten, mit denen sie den Schicksalen ihrer Mitmenschen auf die Sprünge hilft. Die Cliques-Dynamiken in DIE WILDEN HÜHNER, FRECHE MÄDCHEN und FÜNF FREUNDE erscheinen als am wenigsten ungewöhnlich, hier stehen vor allem Zusammenhalt und Loyalität untereinander im Vordergrund. Dabei inszenieren diese Filme, wie auch BIBI BLOCKSBERG und der erste HÜHNER-Film, eine weibliche Sphäre

mit mehreren Frauen, denen auf Handlungsebene ein hohes Maß an Agency zukommt. Dabei fällt auf, dass es sich bei all diesen Filmen um Jugendfilme aus deutscher Produktion handelt. Was umgekehrt bedeutet, dass von keinem der Filme des Korpus, die für Erwachsene oder von einem anderen Land produziert wurde, eine mehr als zwei Personen umfassende – hauptsächlich – weibliche Gemeinschaft gezeigt wird. Doch auch MALEFICENT und Vianne in CHOCOLAT werden in positiver Beziehung zu zumindest einer weiteren weiblichen Figur gezeigt. Im ersten Fall in der Beziehung MALEFICENTS zu der Prinzessin, im zweiten in der Verbindung Viannes zu ihrer Tochter. Zudem sind es in beiden Fällen diese weiblichen Weggefährtinnen, welche die Geschichten der beiden besonderen Frauen Maleficent und Vianne rückblickend und aus ihrer persönlichen, weiblichen und als Nebenfigur unmittelbar am Geschehen beteiligten Perspektive erzählen. Und auch Gudrun Ensslin in DER BAADER MEINHOF KOMPLEX wird im Verbund mit anderen gezeigt, besonders in der vom Film als zentral inszenierten Verbindung zu Ulrike Meinhoff. Einzig Cruella und Amélie erscheinen als vor allem allein agierend und entscheidend Handelnde. Bei beiden gibt es jedoch eine männliche unterstützende, jedoch nicht mitsteuernde Figur, bei Ersterer den Pelzmacher Le Pelt, bei Letzterer den mit Amélie interagierenden Erzähler.

Ebenfalls eine Betrachtung lohnt der Umfang der Wirksamkeit der zentralen Frauenfiguren in diesen Filmen: Verdienst der WILDEN HÜHNER ist es, dass Tiere gerettet werden und eine Schultheateraufführung, die auf dem Spiel stand, schließlich stattfinden kann. Amélie verhilft ihrem Vater zu neuem Lebensmut, verkuppelt ein Paar, erleichtert einem Gemüseverkäufer das Leben erleichtert und weckt in einer einsamen Frau wieder den Glauben an die Liebe. Vianne führt ein ganzes Dorf aus der Askese in die Lebensfreude. In BIBI BLOCKSBERG greift am Ende die Oberhexe Walburgia ein und rettet den Job Bibis Vaters, indem sie einen von der bösen Hexe Rabia zerstörten Geschäftsbericht wieder zurück in den Computer hext. So wird das, was die Hexenwelt angerichtet hat, wieder rückgängig gemacht. Während dies in ihrem jeweiligen Rahmen entscheidende Veränderungen sind, ist der jeweilige Rahmen persönlicher Natur, betrifft eine Institution oder ein Dorf. Breitere gesellschaftliche Wirkung haben Gudrun Ensslin und die RAF, die aus dem Untergrund die Bundesrepublik in Schrecken versetzen. Jedoch gelingt ihnen der große gesellschaftliche Umbruch, der sie motiviert, nicht. Die auf Makro-Ebene größte Wirkbreite hat Maleficent, welche die beiden Welten der Feenwesen und der Menschen wiedervereint, die lange getrennt waren. Dies findet jedoch in einer

dezidierten Märchenwelt statt. Führt man sich vor Augen, wie häufig das Motiv der Weltrettung in Mainstreamfilmen ist, fällt auf, dass dieses Unterfangen den Figuren dieser Unterkategorie versagt bleibt. Die „Welten“ die Hexen und Feen vom Rande der Gesellschaft retten, sind kleiner, individueller und privater und häufig skurril oder randständig. Was nicht heißt, dass die Wirksamkeit als weniger wertvoll oder relevant zu bewerten ist als die Rettung der „Welt“, eines Raumschiffs, eines Menschenlebens oder eines Unternehmens. Es zeigen sich hier lediglich Wirkrahmen, die Frauen mit besonderen Fähigkeiten offenbar zugetraut werden.

Vianne und Amélie werden als ‚helfende Frauen‘ inszeniert, zu deren entscheidenden Stärken ‚tradiert feminines‘ Gefühl, Empathie, sowie ausgeprägte Kompetenz in häuslichen, privaten und zwischenmenschlichen Details zählen. Diese beiden zeigen sich als ‚gute Feen‘, die mit einfachen Mitteln in vergleichsweise kleinem Rahmen Zauber und Wunder in die Welt bringen. ‚Böse Hexen‘, verkörpern durch Cruella und Gudrun, die beide als bar jeden Mitgefühls, zornig und unerbittlich erscheinen. Cruella in ihrer Habgier nach Tierfellen und Gudrun in ihrer Wut auf das „System“, gegen das sie bewaffnete Überfälle ausführt, um den Preis ihres eigenen Privatlebens: Ihre Kinder zurücklassend, geht sie in den Untergrund und lässt sich als Guerrilla-Kämpferin ausbilden. Diese beiden Figuren sind die einzigen der gesamten Handlungsstrategie-Kategorie, die dezidiert ‚böse‘ Ziele verfolgen, welche in erster Linie von Zerstörung motiviert sind – und sie sind die einzigen, die diese nicht erreichen: Diese beiden ‚bösen Hexen‘ erfahren ein jähes Ende, in dem ihre Körper auf brutale Weise als handlungsunfähig gezeigt werden: Cruella ist hineingebacken in eine riesige Torte und kann sich nicht mehr bewegen, Gudrun endet im kollektiven Suizid im Gefängnis Stammheim, in einem ausgemergelten, schwachen und dreckigen Körper.

Bei der Untersuchung dieser neun Filme fällt zudem auf, dass nicht ein einziges Mal ein objektifizierender Blick inszeniert oder eine weibliche Figur sexualisiert in Szene gesetzt wird. Gerade im Vergleich zu anderen Unterkategorien sticht dies heraus. Dies mag damit zusammenhängen, dass hier Frauen abseits einer primär von Männern geprägten Sphäre handeln. Diese Figuren scheinen keine ernstzunehmende Einflussnahme auf den Lauf der Welt auszuüben, somit entfällt auch die Notwendigkeit, dass ihre Macht durch körperliche Objektifizierung wieder symbolisch einem männlichen Blick untergeordnet wird. Ihre innerdiegetische Agency können mit Stufe 4 bewertet

werden: Innerhalb ihrer Handlungsrahmen stoßen sie auf geringe strukturelle Grenzen und nutzen ihre Handlungsfreiheit in hohem Maße.

3.2 Mit Einfühlsamkeit für die Sache: ‚Feminine‘ Unterstützerinnen

In fünf Filmen stehen Frauenfiguren im Mittelpunkt, denen es gelingt, sich einen Zugang zu einer männlich bestimmten, häufig sogar öffentlichen Sphäre zu verschaffen, dort aktiv mitzuwirken und Anerkennung zu erlangen. Die Frauenfiguren erhalten dabei jeweils, so wird es hier sichtbar, erst dadurch Einlass in tradiert von Männern dominierte Sphären, indem sie sich dezidiert ‚feminin‘ verhalten und einen Teil ihrer Lebendigkeit oder Handlungsmacht ablegen oder verstecken und sich den hier herrschenden Regeln anpassen. Zumeist drückt sich diese Dynamik dadurch aus, dass sie sich im Anschluss insbesondere durch stereotype Eigenschaften einer ‚helfenden Frau‘ hervortun. So nehmen sie sich zunächst in Bezug auf ‚tradiert maskuline‘ Attribute wie Lautstärke, Dominanz, Macht, Aggression und Durchsetzungsfähigkeit zurück – diese Aspekte bleiben eher den männlichen Figuren des Films vorbehalten – um in der dominanten Sphäre geduldet zu werden. Ihre Erfolge erreichen sie hier jedoch, indem sie sich dezidiert „als Frau“ verhalten, sich insbesondere mit Verhaltensweisen zeigen, die in dieser Sphäre als „für Frauen typisch“ gelten. Mit Selbstlosigkeit, Aufopferung, Nächstenliebe, Sanftmut, Bescheidenheit, Empathie, Intuition sowie als Expertinnen bezüglich spezifischem „Frauenwissen“ – etwa über Alltagsorgen von anderen, Heilkunde, Mode oder Kosmetik. Die Figuren legen also zunächst den Teil ihrer Kraft ab, der traditionell als „männlich“ gilt, der insbesondere Selbstbewusstsein, Ausdrucksstärke und das Einstehen für die eigenen Interessen einschließt, um so, weniger stark und bedrohlich, in der männlichen Sphäre akzeptiert werden. Gleichzeitig bringt diese Dynamik der Anpassung einen Rückschritt der Frauen in tradierte Handlungsskripte, in denen sie sich als Unterstützende, Einfühlsame und Aufopfernde zeigen – und insbesondere für diese Eigenschaften gelobt werden – anstatt ihr gesamtes Spektrum an Fähigkeiten in den Handlungskontext einzubringen.

Die Ambivalenz dieser Dynamik zeigt sich besonders deutlich im Film NATÜRLICH BLOND, in der die Protagonistin, eine junge angehende Juristin, sich in der maskulin definierten und dominieren Sphäre von Rechtsverhandlungen in erster Linie durch als ‚feminin‘ geltende Eigenschaften hervortut. Daher wird dieser Film im Folgenden genauer betrachtet. Ähnliche Handlungsmuster finden sich in ERIN BROCKOVICH, DIE PÄPSTIN, MONA LISAS LÄCHELN und SEX TAPE, wie im Anschluss

daran beschrieben. In NATÜRLICH BLOND! fallen auf den ersten Blick weder ein Zurückstellen der eigenen Kraft noch ein Erfolg durch „tradiert feminine“ Eigenschaften ins Auge und der Film scheint zunächst lediglich von einer jungen, blonden, gestylten Frau zu erzählen, welche die dem Stereotyp der ‚Blondine‘ entsprechenden Elemente ‚Mode‘, ‚Styling‘ und ‚Männer‘ hinter sich lässt und zur erfolgreichen Jurastudentin wird, indem sie viel lernt und analytisch denkt, sich also ‚tradiert maskuline‘ Eigenschaften aneignet. Eine genauere Analyse ermöglicht jedoch eine darüber hinaus gehende Lesart. Der Plot verläuft wie folgt: Elle, eine in Los Angeles lebende Modestudentin, die sich zunächst vor allem um ihr Aussehen kümmert und die einem Heiratsantrag ihres Freundes Warner entgegenfiebert, bekommt von diesem einen Laufpass, bevor dieser zum Jurastudium nach Harvard aufbricht, – mit der Begründung, für seinen Karriereplan, „mit dreißig Senator“ zu sein, müsse er „eine Jackie heiraten, keine Marilyn“. Elle beschließt daraufhin, sich ebenfalls in Harvard für Jura einzuschreiben, um Warner zurückzugewinnen. Sie besteht nach exzessivem Lernen die Aufnahmeprüfung und wird nach anfänglichen Schwierigkeiten eine erfolgreiche Jurastudentin. Im Rahmen eines Praktikums bei einem Professor gelingt ihr ein großer juristischer Erfolg, im Zuge dessen sie einen viel netteren Freund findet und das Studium als eine der Jahrgangsbesten abschließt. Die folgende Analyse beschreibt, wie Elle bei ihrem Übergang in die tradiert von Männern dominierte Sphäre sich in Lautstärke und Farbigkeit zurücknimmt um hineinzupassen, sowie, wie sie durch ‚tradiert feminine‘ Eigenschaften als ‚helfende Frau‘ Erfolg hat. Dabei zeigen sich besonders weibliche Räume als Refugien sowie weibliche Solidarität als entscheidende Faktoren für Elles Erfolg, sodass der Plot eine weitaus komplexere Botschaft erzählt als die Erfolgsgeschichte einer weißen blonden Frau in einer ‚Männerwelt‘.

Zunächst wird die zentrale Figur in einem geschützten weiblichen Umfeld gezeigt: Das studentische Verbindungsheim von „Delta Nu“, in dem Elle als deren Vorsitzende lebt, wird inszeniert als schlossähnliches Refugium, in dem die jungen Frauen sich gegenseitig darin unterstützen, so der erste Eindruck, in einem bestimmten Rahmen erfolgreiche kalifornische Frauen zu werden. Dazu gehört hier das Entsprechen von Schönheitsnormen, modisches Know-how, sowie das erfolgreiche Absolvieren von Dates, welche im besten Falle in Eheschließungen mit vielversprechenden, das heißt, wahrscheinlich in Zukunft erfolgreichen, Männern münden. So einseitig das Ziel, so ungebrochen solidarisch sind die ‚Schwestern‘ dabei miteinander: Sie betreiben

gemeinsam Fitness – mit Spaß statt in Konkurrenz –, pflegen sich im gemeinsamen Bad, in Ruhe und Intimität vermittelnden Filmbildern, die an einen Hammam oder auch Harem erinnern – und fiebern mit Elle ihrem großen Date entgegen, bei dem sie den Antrag Warners erwartet. Die Freundinnen fangen Elle nach Warners Laufpass auf und unterstützen sie in ihrem Plan, sich in Harvard zu bewerben, auch wenn sie diese Entscheidung nicht ganz nachvollziehen können. Sie unterstützen Elle beim Lernen, schirmen sie von sozialen Aktivitäten ab und feiern sie nach Ihrem Bestehen mit Konfetti und Luftschlangen. Dabei sind die Freundinnen als ‚dumm‘ inszeniert und es fallen Witze auf ihre Kosten. Elle wird von der audiovisuellen Inszenierung distanziert behandelt und wird zu Beginn der Handlung – anders als gegen Ende – häufig zum Objekt von Witzen über ihre Beschränktheit auf Mode und Aussehen. Trotz Elles Bewerbungsvideo, das einem Lifestyle-Werbespot gleicht – sie zeigt sich darin im Bikini in einem Pool und leitet ihr Potential als Juristin aus ihrem Wissen über TV-Soaps und ihrer wortgewandten Reaktion auf hinterherpfeifende Männer ab – entscheidet sich die Kommission dafür, sie aufzunehmen: „So eine Studentin hatten wir noch nie und streben wir nicht immer nach Vielseitigkeit?“ Dort angekommen sticht sie mit ihrer modisch-bunten Kleidung, ihren langen blonden Haaren und dem kleinen Hund in dem seriösen Ambiente hervor, wird ausgelacht und gemieden. Dabei verhält sie sich nicht bewusst auffällig, sondern kennt lediglich einige Verhaltens-Codes nicht –die in diesem Kontrast zum Teil auch extrem formell und steif wirken. Während die anderen Studierenden in der ersten Seminarsitzung bereits ‚vorgelernt‘ haben und Paragraphen zitieren können, ist Elle unvorbereitet und wird von der Professorin bloßgestellt. „She is laughed at when she uses a pink pen and frilly notepad to take notes and the other students will not let her in their study groups“, bemerkt Ann Archer, die herausstellt, wie Elle insbesondere deshalb gemieden und ausgeschlossen wird, weil sie, durch bunte Kleidung und offenes Zugehen auf andere ihre Lebendigkeit und ihre Kraft – als Frau – zu unmittelbar zeigt (Archer 2006, 17). Elle muss nun ohne das unterstützende Feld ihrer Schwestern-Verbindung auskommen. Die Frauen in Harvard – besonders allen voran Warners neue Verlobte Viviana, die zunächst als eifersüchtige und hinterhältige neue Freundin erscheint – schließen sie aus, bezeichnen sie als „Barbie“ und legen sie herein, sodass sie als einzige verkleidet auf eine Party kommt. Als Prüfungen anstehen und den Besten ein Praktikum in der Kanzlei des Professors winkt, bemerkt Warner Elle gegenüber, dass sie das niemals schaffen würde – und weckt damit ihren Ehrgeiz: Sie beginnt intensiv zu lernen und passt sich auch sonst

den gängigen Codes an, indem sie ihre auffällig bunten Röcke und Kleider gegen Kostüme in gedeckten Farben und klassischen Schnitten eintauscht. Vom „pink-wearing, lipstick-loving, perfectly fashionable law student“ wird sie zu einer “dull, dreary graduate with minimal make-up, and a conventional, conservative style of dress” (Archer, 2). Auch ihr Verhalten verändert sie, indem sie ihre Lebhaftigkeit an der Universität mäßigt und stattdessen einen professionellen Habitus an den Tag legt. Einen Ort, an dem sie ihre Bedürfnisse nach freundschaftlichen Verbindungen und spontanem Agieren stattdessen zum Ausdruck bringen kann, findet sie im lokalen Schönheitssalon – ihrem neuen weiblichen Refugium – wo Paulette zu ihrer neuen Freundin wird, die ihr Beistand leistet, während sie Elle Maniküren gibt. Mit ihrer neuen Professionalität wird sie von für das Praktikum in der Kanzlei ausgewählt und behandelt – gemeinsam mit Warner und Vivian – einen Mordfall. Dabei tut Elle sich insbesondere dadurch hervor, dass sie sofort das Vertrauen der Angeklagten Brooke gewinnt, einer Fitnesstrainerin, der vorgeworfen wird, ihren Mann getötet zu haben, indem Elle sich als Fan ihrer Fitnessvideos ausgibt und zudem feststellt, dass sie beide Verbindungs-Schwwestern sind. So spricht Brooke offen und liefert ihr Alibi, das Elle jedoch – „Schwesternschwur“ – für sich behalten muss, da es ein „peinliches Beauty-Geheimnis“ Brookes beinhaltet – sie ließ sich zur Tatzeit Fett absaugen. So braucht es einen anderen Weg um Brookes Unschuld zu beweisen. Während der Verhandlungen gelingt es Elle dank ihres Expertinnen-Wissens in den Bereichen Mode und Haarstyling, zwei Zeugen der Lüge zu überführen: Sie entlarvt einen vermeintlichen Liebhaber Brookes als homosexuell, weil sich dieser mit Designerschuh auskennt, sowie die Tochter des Opfers, deren Alibi nicht zu der Aussage passt, dass sie sich am selben Tag eine Dauerwelle hat legen lassen. Für diese Leistungen, die sie zum Schluss in einer eigenen Verhandlung darlegt, bekommt Elle große Anerkennung.

Im Zuge des Praktikums geschieht es jedoch auch, dass Elle von ihrem Professor sexuell belästigt wird. Dieser legt in seinem Büro eine Hand auf ihren Oberschenkel und legt Optionen dar, wie er ihre Karriere voranbringen könnte. Elle wendet sich angewidert ab und flüchtet. Hier zeigt sich eine Dynamik, die zum Ende des Patriarchats häufig zwischen Männern und Frauen auftritt, wenn Frauen in tradiert von Männern dominierten Bereichen kraft- und wirkungsvoll auftreten und an Einfluss gewinnen: Callahan bricht die Codes dieser vornehmlich intellektuellen Sphäre, indem er Elle auf ihre Körperlichkeit anspricht und diese zum Handelsgut für berufliche Gefallen macht.

Dadurch ist er als Mann wieder der Mächtige. Für Elle bedeutet dieser Übergriff, dass sie ihre Kompetenz und sogar selbst ihre neu entwickelten Fähigkeiten als Juristin abwertet und infrage stellt:

Ich hör' auf. Das Jurastudium war ein Fehler und dieses Praktikum war ein Fehler [...] Ich habe mir gar nichts verdient. Callahan mir die Stelle nur gegeben, weil er mich so hübsch findet [...] Ich geh zurück nach L. A. Schluss mit den langweiligen Kostümen, Schluss mit den Strumpfhosen, Schluss, jemand sein zu wollen, der ich einfach nicht bin.

Damit fällt sie zurück auf eine Ebene, auf der, sie – wie in ihrem früheren Umfeld in Kalifornien – ihren Selbstwert und den Wert ihrer Leistungen mit ihrem Aussehen als begehrenswerte Frau gleichsetzt. Als sie Paulette im Salon ihr Leid klagt und ankündigt, nach Kalifornien zurückzugehen, wendet sich eine ältere Dame unter einer Trockenhaube ihr zu – es ist die Professorin, die zu Elle zu Beginn unvorbereitet erwischt und sie zurechtgewiesen hatte – die nun drastisch wie ermutigend zu ihr sagt: „Wenn sie zulassen, dass ein bescheuerter Schwanzträger ihr Leben ruiniert, dann sind sie nicht die Frau, für die ich sie halte.“ Indem die Professorin sich in diesem weiblichen Refugiums-Raum zu erkennen gibt und sich solidarisch mit Elle verbindet und ihr Mut zuspricht, wird diese gestärkt. Besonders, da der Schutzraum Salon und die Universität nun für sie eine Schnittmenge aufweisen und Elle von einer Frau Zuspruch erhält, die über Jahrzehnte daran gearbeitet hat, eine einflussreiche Position in der bisherigen Männerdomäne Harvard zu erlangen. Die Professorin ist eine neue ‚Schwester‘. Am Ende wird nach einem Zeitsprung Elles Abschlussfeier in Harvard gezeigt, bei der die Professorin ein Lob auf Elle ausspricht. Auch hat Elle sich inzwischen mit Vivian, der Ex-Freundin von Warner angefreundet, Warner dagegen ist allein. Elle hat es nicht nur geschafft, als die zweitbeste ihres Jahrgangs abzuschließen – sie hat auch eine Kultur der weiblichen Unterstützung innerhalb des vormals männlich bestimmten Rahmens etabliert. Als Untertitel wird die Information eingeblendet, dass Elles neuer Freund, der Anwalt Emmett, ihr noch am selben Abend einen Antrag machen wird, jedoch ist dies nicht mehr als zentral markiert und erscheint eher als Nebensache oder „Dreingabe“.

Hinsichtlich Handlungsdispositionen zeigt sich Elle zu Beginn als von Konformität bestimmt – sie will heiraten, um einem Bild zu entsprechen –, dann findet ein Wandel zu Erfolg statt – sie pusht sich zu Leistung und arbeitet sich hoch – um schließlich zu daraus resultierender Selbststeuerung zu finden. Gerade die Lust an Leistung gilt nicht als tradiert „feminines“ Verhalten. Allerdings erscheint Elles Erfolg insofern als „tradiert feminin“, da sie gerade durch ihre „feminine“ Einfühlsamkeit von

Brooke die Wahrheit hört und dank ihres „femininen“ Expertenwissens die eigentlichen Täter überführt. Gleichwohl bleibt die Grundstruktur des Plots ermächtigend bezüglich weiblicher Teilhabe an klassisch von Männern besetzten Sphären und bietet geradezu eine Anleitung, wie dies gelingen kann: Durch Fleiß, gute Leistung, Nicht-Eingehen auf sexuelle Angebote und Aussprechen der eigenen Wahrheit, auch wenn diese nicht den Konventionen dieser Sphäre entsprechen. Als Schlüssel zum Durchhalten wird hier insbesondere weibliche Solidarität herausgestellt.

Die vier weiteren Filme, *MONA LISAS LÄCHELN*, *ERIN BROCKOVICH*, *DIE PÄPSTIN* und *SEX TAPE* zeigen je eine Protagonistin, die Zugang zu einem „maskulin“ definierten Raum erhält oder hier bestehen möchte und dabei insbesondere tradiert „feminin“ handelt. Im Folgenden beschreibe ich kurz, wie sich diese Dynamik in diesen Filmen zeigt. Dabei liegt der Fokus darauf, ob diese und inwiefern die Figuren ebenfalls auf unterschiedliche Arten und Weisen als „zu viel“ Frau erscheinen, welche Aspekte von Weiblichkeit es hier sind, die als „unpassend“ markiert werden und was die Figuren tun müssen, um in jeweils tradiert von Männern dominierten Rahmen erfolgreich zu sein. *ERIN BROCKOVICH* spielt ebenfalls im Juristenmilieu, wenngleich nicht an einer Ivy-League-Universität und der Kanzlei eines Professors, sondern im Umfeld einer kleinen Kanzlei in Kalifornien, die hart zu kämpfen hat. Ähnlich wie Elle in *NATÜRLICH BLOND* muss sich Erin, eine Arbeitslose, den Gepflogenheiten dieses Milieus anpassen: Auch sie muss ihre freizügigen Kleider – Leopardenkleider mit tiefem Ausschnitt – durch dezente, professionelle Kleidung ersetzen. Zudem muss sie sich in ihren Äußerungen scharfer, aber oft treffender Bemerkungen zügeln und sich im Kundtun ihrer Meinung zurückhalten. *MONA LISAS LÄCHELN* spielt in den 1950er-Jahren an einem Westküsten-College, also ebenfalls einem konservativen Bildungsinstitut. Hierhin kommt die Kunstgeschichtsdoktorandin Katherine als Lehrerin mit idealistischen Zielen: Sie will den jungen Studentinnen kritisches Denken abseits des Lehrplanstoffes vermitteln und ihre Horizonte dahingehend erweitern, dass diese ihre Potentiale verwirklichen, anstatt rasch eine Ehe einzugehen und sich für den Rest ihres Lebens in tradierte Frauenrollen zu fügen. Damit trifft sie einen Nerv bei vielen Schülerinnen, der konservativen Schulleitung sowie einigen der traditionell orientierten Schülerinnen ist sie jedoch ein Dorn im Auge. Am Ende bekommt sie zwar das Angebot, die Anstellung weiterzuführen, allerdings mit strengen Auflagen: Sie soll sich mit den Schülerinnen ausschließlich über den Lehrstoff unterhalten und sich in ihrer Unterrichtsgestaltung streng an den Lehrplan

halten. Zudem wird ihr zur Bedingung gemacht, nach einer Affäre mit einem Kollegen fortan lediglich rein professionelle Beziehungen zu den anderen Mitgliedern des Lehrkörpers zu pflegen. Katherine entschließt sich daraufhin, das College zu verlassen und sie passt sich nicht an das Geforderte an, verliert jedoch auch ihre Stelle. DIE PÄPSTIN wiederum zeigt das gesamte Vollziehen einer weiblichen Anpassungsleistung an das klerikale Milieu des 9. Jahrhunderts: Das in einer armen deutschen Priesterfamilie aufwachsende Mädchen Johanna, das eine große Hingabe zu Gott und einen großen Bildungshunger verspürt, versteht nicht, weshalb Bildung Jungen und Männern vorbehalten ist. Sie reißt aus und schafft es, in einer Domschule zugelassen zu werden, wo ihre Anwesenheit aufgrund ihres Geschlechts zum Ärgernis wird. Währenddessen lebt sie bei einer Pflegefamilie. Der Vater Gerold mag das Mädchen sehr, sodass die Mutter in ihr eine Bedrohung sieht und sie Johanna während Gerolds Abwesenheit verheiratet. Die Zeremonie platzt mit einem Überfall der Normannen, bei dem die Pflegemutter ums Leben kommt. Daraufhin entscheidet sich Johanna, ein neues Leben als „Bruder Johannes“ zu beginnen und sie gibt sich fortan – mit kurzen Haaren und abgebundener Brust – als Mann aus. Später kommt sie in den Vatikan und trifft auch Gerold wieder und versucht, körperliche Regungen und weltliche Liebe zu diesem zu unterdrücken, um ihren Weg als Gottesdienerin – als Mann verkleidet – weiterzugehen. So wird sie unerwartet Papst. Dennoch hält sie die Verbindung mit Gerold aufrecht und lebt auch körperliche Liebe mit ihm. Dies wird entdeckt und unmittelbar nachdem Gerold von Verrätern getötet wurde, erleidet sie auf offener Straße eine Fehlgeburt und stirbt ebenfalls. Ebenfalls Körperlichkeit ist es, die Annie und Jay in SEX TAPE zum Verhängnis wird: Schauplatz ist Los Angeles in den 2010er Jahren, wo sowohl Berufe als auch Reputationen stark davon abhängen, was im Internet über jemanden zu finden ist. Um neuen Schwung in ihr Sexleben zu bringen, das neben allen anderen Verpflichtungen zum Erliegen gekommen ist, initiiert Annie – die Kinder sind bei der Großmutter – einen Sex-Marathon mit ihrem Mann, bei dem die beiden sämtliche Stellungen aus einem 80-er-Jahre-Sexratgeber *Joy of Sex* durchexerzieren – und sich dabei filmen, mit dem Tablet. Versehentlich lädt sich die Aufnahme in eine Cloud synchronisiert sich zahlreiche Tablets, die Jay – aus wenig nachvollziehbaren Gründen – in den vergangenen Monaten an Verwandte, Freunde und Geschäftspartner verschenkt hat. Annie, für die gerade in Aussicht steht, ihren Mütter-Blog lukrativ an eine Babywaren-Kette zu verkaufen, sieht damit insbesondere ihre Karriere gefährdet, da sich eines der Tablets im Besitz ihres neuen Chefs befindet, der

zuvor gefordert hatte, dass Annie alle sexuellen Anspielungen auf ihrem Blog löscht. Insbesondere Annies emphatische Seite ist es, mit der sie sich mit dem Chef – koksend auf dessen Sofa – verbindet, während Jay das Tablet sichert. Annie ist es auch, deren diplomatisches Geschick den Betreiber einer Pornoseite dazu zu bringen, das Video auf dessen Server zu löschen, auf den ein Sohn von Bekannten es hochgeladen hat. So dringt die Intimität der beiden nicht an die Öffentlichkeit und Annies Karriere ist gerettet.

Diese vier Frauenfiguren erreichen ihre Ziele, wie Elle, durch ‚tradiert feminine‘ Eigenschaften: ERIN BROCKOVICH tut sich im Aufdecken eines Umweltverbrechens und im Vertreten der betroffenen Kläger besonders durch ihre Intuition, ihr Einfühlungsvermögen, wie durch ihre Selbstlosigkeit hervor. Auf eigene Faust und unbezahlt, da sie zuvor gefeuert wurde, verfolgt sie in nächtelanger Recherche eine Spur. Später gelingt es ihr in zahlreichen Gesprächen, in denen sie vor allem emphatisch zuhört, das Vertrauen der gesundheitlich geschädigten Dorfbevölkerung zu gewinnen. Mit viel emotionalem Feinsinn managt sie so das Aufsetzen einer großen Klage, aufgrund derer eine große Chemiefirma vor Gericht für schuldig befunden wird. Johanna, als Bruder Johannes und später als Papst, sticht zwar zunächst durch ihre philosophisch scharfen und undogmatischen Bibelauslegungen heraus, aber den größten Einfluss übt sie zum einen mit ihrem Wissen um Heilkräuter und Heilkunst aus – sie rettet Leben und wird Leibarzt des zunächst noch amtierenden Papstes –, sowie zum anderen durch ihre große Nächstenliebe, mit der sie sich als Papst den Armen und den Frauen zuwendet. Katherine in MONA LISAS LÄCHELN ist insofern selbstlos und universalistisch, ihre Studentinnen lehrt, die konservativen Werte zu hinterfragen und sie zur Selbstbestimmung ermutigt – was sie selbst wiederum ihren Job kostet. Wie in NATÜRLICH BLOND entsteht mit dem Wirken der Protagonistin ein Raum weiblicher Solidarität. Annie in SEX TAPE schließlich erscheint sie bei der Rückholaktion des Tablets als „Assistentin“ ihres Mannes. Sie verhält sich insbesondere im Haus ihres Chefs tradiert „feminin“, indem sie diesem sehr emphatisch zuhört, auf ihn eingeht und mit ihm flirtet, während Jay das Haus nach dem Tablet durchsucht. Ihre Selbstlosigkeit geht so weit, dass sie sogar ihrer Gesundheit schadet, indem sie mit dem Chef Koks nimmt. Insgesamt finden sich in diesen vier Filmen kaum sexualisierte Darstellungen von Frauen in der audiovisuellen Inszenierung. Wenn Annie, Elle und Erin freizügige Kleidung tragen, ist dies jeweils intradiegetisch motiviert als Ausdruck ihrer Lust an ihrer Körperlichkeit, dabei sind die Outfits sexualisierend und markieren die Figuren als ordinär: Elle trägt zu Beginn pinkfarbene Kleidung von Kopf

bis Fuß, Erin extrem kurze Röcke und extrem enge Tops mit Raubtiermuster, Annie, als sie ihren Mann verführt, nur ein durchscheinendes weißes T-Shirt, einen roten Slip und Rollschuhe. Sexualität und Körperlichkeit wird so als ‚billiges Mittel‘ gerahmt.

Insgesamt entsteht ein Spannungsfeld: Einerseits zeigen sich Ausdrücke von Weiblichkeit, die als ungeformt, ungezähmt, nicht adäquat und zu viel bewertet werden, mit denen die Figuren keinen Eintritt in tradiert von Männern dominante Sphäre erhalten. Weiblichkeit, die sich als kraftvoll, eigenwillig, bedrohlich, laut, bunt, Körperlichkeit oder Lust betonend zeigt, müssen die Figuren im Handlungsverlauf ablegen. Andererseits haben die Figuren Erfolg mit speziellen ‚tradiert femininen‘ Fähigkeiten und Kenntnissen wie Einfühlungsvermögen, zwischenmenschlichem Geschick, sowie Wissen über Mode oder Kräuter. Systemisch füllen sie damit ein Vakuum an Eigenschaften oder Kenntnissen, das bisher in den von Männern dominierten Sphären fehlt – so, wenn es um helfende, ausgleichende, heilende und emphatische Fähigkeiten geht. Die ‚tradiert femininen‘ Züge der hier erfolgreichen Frauen führen also zum Erfolg, wohingegen andere Teile ihres Frauseins sie darin behindern. Somit kommt diesen Figuren eine innerdiegetische Agency der Stufe 3 zu: Sie überwinden die strukturellen Grenzen, auf die sie treffen.

3.3 Rücksichtslos ‚maskulin‘: Potente Puppen

Neun weitere Filme der Strategie-Kategorie erzählen ebenfalls von Frauenfiguren, die innerhalb einer tradiert patriarchal bestimmten Sphäre Erfolg haben. Anders als bei oben beschriebenen Plots, in denen Figuren innerhalb dieser Sphäre ein Vakuum von als ‚tradiert feminin‘ geltenden Zügen ausfüllen, agieren die Protagonistinnen hier gerade in ‚tradiert maskulinen‘ Eigenschaften und nehmen hier zentrale Rollen ein – zeigen sich sogar zuweilen als stärker oder klüger als Männer – auf audiovisueller Ebene werden sie dabei jedoch objektifizierend dargestellt und entsprechen auch darin, wie hier attraktive Frauen auszusehen haben, den Normen dieser Sphäre. In diesem Kontext gehe ich näher auf die Protagonistin von MISS UNDERCOVER ein, einer ‚maskulinen‘ FBI-Agentin, die sich für einen Einsatz als Miss-Kandidatin verkleiden und ‚feminisieren‘ muss.

Anhand dieses 2000 in den USA produzierten Films wird die Dynamik der hier als ‚potente Puppen‘ gefassten Figuren insbesondere auch auf intradiegetischer Ebene deutlich. Die Hauptfigur, die FBI-Agentin Grace Hart, gespielt von Sandra Bullock, wird zunächst als aggressive Verweigerin ‚tradiertes Femininität‘ dargestellt, die eine

Metamorphose durchläuft: Im Rahmen eines FBI-Einsatzes bei den Miss-United-States-Wahlen wird Grace als einzig passende Beamtin ausgewählt, die sich als Kandidatin ausgeben soll, um so als verdeckte Ermittlerin Zugang zu den Backstage-Bereichen der Veranstaltung zu erhalten. Die beiden Pole der Veränderung, die sie dabei durchläuft, finden sich in ihrem Namen ausgedrückt: Die „harte“ Ermittlerin, die unerschrocken mit Waffen und Schwerekriminalen umgeht, mit krummem Rücken allein im Pub sitzt, mit vollem Mund spricht und deren Lachen eher ein Gurren ist, wird zur gestylten Schönheitskönigin voll Anmut, *grace*. Fällt zu Beginn – im beruflichen Umfeld und in erster Linie unter Männern – hauptsächlich ihr Nachname „Hart“ – ohne ein Ms. –, wird sie zum Ende hin insbesondere mit ihrem Vornamen in der Verniedlichungsform als „Gracie“ angesprochen. So gehe ich insbesondere auf die visuellen Perspektiven wie auf normativen Aussagen über Frauen ein, die implizit wie explizit vermittelte Codes darüber vermitteln, wie Frauen sich zu verhalten und auszusehen hätten. Zudem beschreibe ich Graces Transformation und „Feminisierung“, und deren audiovisuelle Vermittlung.

Die Perspektiven auf Frauen, wie sie in diesem Film auftauchen, lassen sich in zweierlei Weise einteilen, die jeweils unterschiedlich audiovisuell präsentiert werden: Der erste Typ, die ‚Frau als Ärgernis‘ umfasst ungestylte, oft ältere Frauen, die aus männlicher Sicht entweder ‚zu viel‘ oder ‚zu wenig‘ ausgeprägte weibliche Körperformen aufweisen. Der zweite Typ ist die ‚sexy Frau‘, deren Auftreten begrüßt wird. Eine ‚Frau als Ärgernis‘ kommt bereits in der Eingangsszene vor, als Grace russische Ganoven in einem Lokal beschattet und die Kamera die Perspektive ihrer versteckten Kamera übernimmt, welche Bilder an einen vor dem Lokal stehenden Einsatzwagen überträgt. Deren Sicht auf die Verdächtigten wird einmal vom Po, dann von den Brüsten der beliebten älteren Wirtin verdeckt: Es scheint hier ein fragmentierter Körper, der, isoliert von der dazugehörigen Person, von den Ermittlern in der Zentrale aus dem Off mit den Sätzen „Der Arsch von der Kuh ist im Weg!“, bzw. „Die Braut hat zwei Ärsche!“ abgewertet wird. Weitere Frauen dieses Typs sind zu sehen, als die leitenden Ermittler nach geeigneten Kandidatinnen für den Undercover-Einsatz suchen und am PC mit einem Puppen-Ankleideprogramm Badeanzüge und Bikinis auf Fotos von Kolleginnen – und Kollegen – in der Personaldatenbank übertragen. In einer klassischen Male-Gaze-Konstellation sitzen Männer – trotz Eile – johlend mit Popcorn vor dem Bildschirm und bewerten die sichtbaren Körper. Die einzigen weiblichen Anwesenden sind Grace, sowie eine ältere Frau im Hintergrund, die sich eher zurückhält. Dabei

beteiligt sich Grace engagiert am Urteilen und Bewerten; sie verhält sich nicht anders als die Männer: die erste passende Kandidatin sei im Mutterschutz, bemerkt sie, und eigne sich nicht, „es sei denn, sie würden Miss Blähbauch wählen“, dabei lacht sie grunzend. Als eine schlanke Frau mit Brille, kürzeren Haaren und wenig Kurven im Badeanzug auf dem Bildschirm erscheint, wenden sich die Männer angewidert ab und äußern Laute des Missfallens. So wird ein Maßstab für Frauen gesetzt, unabhängig der Persönlichkeit, bestimmten körperlichen Normen zu entsprechen um positiv bewertet zu werden. Der zweite zentrale Frauentyp erfüllt genau diese Norm. Hier handelt es sich um vor allem junge Frauen, denen Männer hinterherschauen; dazu zählen insbesondere die Teilnehmerinnen der Misswahl, die von der visuellen Inszenierung als Schauobjekte gezeigt werden. Zunächst, indem hier das patriarchale Ritual der Misswahl unkritisch abgebildet wird: Frauen mit Modelfiguren und perfektem, glattem Aussehen lächeln und posieren in Badeanzügen. Auch bezüglich dieses Typs wird Graces versteckte Kamera zum Instrument eines objektifizierenden Blicks: Als diese selbst am Wettbewerb teilnimmt, und sich in Ankleide- und Schminkraum der Kandidatinnen befindet, sind erneut fragmentierte weibliche Körperteile bei den Ermittlern in der Kommandozentrale in pixeliger Übertragung zu sehen. Diesmal treffen die objektifizierenden Bilder jedoch auf Zuspruch: Erneut rotten sich die Männer vor dem Bildschirm zusammen, kommentieren, was sie sehen – diesmal anerkennend pfeifend.

Der Film eröffnet eine weitere visuelle Bedeutungsebene, indem die Kandidatinnen der Misswahl als Symbolträgerinnen und ikonografische Verkörperungen von Abstraktem in Erscheinung treten – nämlich als Staaten der USA. Gemäß der ikonografischen Lehre erscheinen sie als Stellvertreterinnen für etwas – hier als von Männern konstruierte politische Entitäten – und ihre individuellen Persönlichkeiten treten in den Hintergrund: In der ersten Szene des Wettbewerbs treten die Kandidatinnen als Freiheitsstatuen auf, mit Strahlenkranz im Haar und Fackel in der Hand (Abb. 18). Anstatt des Gesetzbuches tragen sie jeweils Modell in der kartografischen Form ihres Herkunftsstaats mit dessen jeweiliger Bezeichnung. Vorgestellt werden sie während dieses Show-Auftritts von der sonoren Stimme des Moderators aus dem Off, allerdings lediglich durch die Nennung der Namen ihrer Heimatstaaten, nicht ihren persönlichen Namen: „Texas!... (Klatschen), Rhode Island!... (Klatschen), Ohio!... (Klatschen), New Jersey! (Klatschen)“ Hier überlagern sich die Symbolebenen: Erstens verkörpern die Frauen die zentrale Ikone der Vereinigten Staaten, welche wiederum als Symbol für das

Freiheitsversprechen der USA gegenüber ihren Bürgern steht. Zweitens erscheinen die Frauen als US-amerikanische Bürgerinnen auch als Verkörperungen dieses Versprechens: Amerika macht sie so „frei“, dass sie auf einer großen Bühne stehen und gefeiert werden. Drittens doppelt die filmische Umsetzung diese diskursive Praktik, indem die jeweiligen Figuren auch in körperlichen wie charakterlichen Attributen als jeweilige Verkörperungen ihres Herkunftsstaats inszeniert werden: Die dunkelhaarige Hawaiianerin hat sanfte Gesichtszüge und verhält sich ebenso sanftmütig, wohingegen die rothaarige und vollbusige Texanerin gleich beim „Begrüßungsfrühstück“ einen Streit provoziert. „Rhode Island“ hingegen ist provinziell, klein, schüchtern, aber stolz und liebt Pizza – eine Spezialität dieses kleinen Bundesstaates mit vielen italienischstämmigen Bewohnern.⁹⁶ Grace selbst wird zu „New Jersey“; mit ihrem unglamourösen, ‚maskulinen‘, lauten und ungehobelten Verhalten – inklusive ihrem rücksichtslosen Fahrstil –, sowie ihrer Vorliebe für Bagels und Pizza verkörpert sie die verbreitetsten Stereotypen für diesen von Industrie geprägten Staat. Wenngleich diese Feinheiten eher für US-amerikanisches, denn für ein deutschsprachiges Publikum verständlich sind, bleibt zentral, dass die Frauen hier weniger als Persönlichkeiten auftreten, denn als – auf drei Ebenen – Verkörperungen von etwas. Keine der Contest-Frauen hat individuelle Züge, die über die Stereotypen des stellvertretenden Staates hinausgehen. Erst in den Zwischenrunden werden die Namen der Kandidatinnen genannt, im Finale nennt der Moderator zudem ihre Studienfächer und Hobbies.

Grace entzieht sich zu Beginn des Plots sowohl einer Zuschreibung als ‚Frau als Ärgernis‘, als auch als ‚sexy Frau‘, indem sie sich als ‚Nicht-Frau‘ markiert: So erscheint sie in einer Welt, in der Männer über den Wert von Frauen entscheiden, erst gar nicht als Frau. Zu Beginn wird sie mit keinerlei ‚tradiert feminin‘ konnotierten Attributen eingeführt: Auf dem Weg in die FBI-Zentrale trägt sie einen locker sitzenden schwarzen Anzug, grobe Schuhe – maskuline Kleidung –, das lange struppige Haar ist einfach aus dem Gesicht gebunden. So scheint ihre Verweigerung, als ‚sexualisierte Frau‘ aufzutreten in ihrem Arbeitsumfeld zu funktionieren: „Morgen, meine Herren!“, begrüßt der Chef Graces Einheit, ohne dass ihn jemand korrigiert. Und obgleich sie eine Figur hat, die im

⁹⁶ Letzteres macht Grace sich zunutze um deren Vertrauen zu gewinnen, als sie – zu Unrecht – als potentielle Attentäterin verdächtigt wird. „Kalifornien“ und „New York“ geben sich lautstark, weltgewandt und verführerisch – erstere auf sanftere Art, letztere eher aufreizend und aggressiver, am Schluss outet sie sich auf der Bühne als lesbisch.

Bikini den Normen dieses Typs entsprechen, kommt erst sehr spät jemand die Idee hat, ihr digitales Bild mit einem Bikini zu modifizieren. Ihr Frausein fällt durch die Raster der beiden Typen und bildet innerhalb der hier herrschenden symbolischen Ordnung eine Leerstelle. So grenzt sie sich insbesondere vom Typ der ‚sexy Frau‘ Frau zunächst dezidiert ab, insbesondere, indem sie diesen als ‚dumm‘ abwertet: Als sie in einer Kneipe hört, wie ihr Kollege Eric eine junge Studentin nach ihrem Getränkewunsch fragt, kommentiert Grace dies halblaut zu sich selbst: „Gib ihr Milch!“ Nach einem Gespräch mit den beiden: „Noch viel Spaß in der Spielzeugabteilung!“ und wertet damit die junge Frau als kindlich und nicht ernstzunehmend ab, gerade im Gegensatz zu ihr selbst, und dem von ihr gewählten Job in einer ‚harten‘ Realität, bewegt sich die Frau für sie in einer kindlichen Welt. Später, in der Vorbereitung auf ihren Einsatz schaut Grace Aufzeichnungen früherer Misswahlen und kommentiert die Auftritte der Kandidatinnen mit Äußerungen wie „Uuh, wenn ich doch nur ein Gehirn hätte!“ Dennoch gelingt Grace das Ablegen tradierter Rollenmuster nicht ganz: Sie ist es, die morgens, wie selbstverständlich, für ihre Kollegen Kaffee holt. Dies mag der Preis sein, den Grace – hier ganz im Sinne einer ‚angepassten Performerin‘ für ihren Platz in der ‚maskulinen‘ FBI-Welt zahlt: Sie wird akzeptiert, dennoch übernimmt sie hier eine ‚tradiert feminine‘ Unterstützungs-Aufgabe. Die Art und Weise, mit der sie diese auf ‚tradiert maskuline‘ Weise erledigt, indem sie für Aufregung im Kaffeeladen sorgt, als sie sich mit ihrer FBI-Marke und dem Hinweis, sie sei im Dienst, durch eine wartende Menge hindurchdrängelt, zeigt ihre Rebellion dagegen. Gleichzeitig wird Grace mit ihrem scharfen Verstand als ‚besser als die Männer‘ gezeigt: Als Kollege Matthews den Einsatz bei den Misswahlen leiten soll, ist sie diejenige, die die entscheidenden Ideen hat, insbesondere jene, durch eine Undercover-Agentin Zugang zu den Backstage-Bereichen zu erhalten. Es ist jedoch jeweils Matthews, der dafür Anerkennung erntet. Paradigmatisch dafür, dass Frauen zu beurteilen und über deren Qualität als ‚sexy Frau‘ zu entscheiden, hier eindeutig Männern obliegt, ist die Misswahl. Die Moderatorin Kathy Morningside tut zwar ihr Missfallen von Grace als Kandidatin durch ihre Mimik kund, aber erst der Stylist und Trainer Victor Melling spricht ein Urteil aus: „Es ist völlig ausgeschlossen, dass jemand diese Frau in zwei Tagen in Schuss kriegt.“ Die Formulierung des „in Schuss kriegen“ impliziert, wie sehr Grace von den hier geltenden ‚Normzuständen‘ von Attraktivität abweicht.

Die Sequenz, in der aus Grace eine ‚sexy Frau‘ gemacht wird, zeigt ein Make-Over, geleitet von einem Mann, Melling, der Erfahrung in der „Kreation“ von Miss-

Kandidatinnen hat („in zehn von elf Jahren bekam mein Geschöpf die Krone“) und Grace in Bezug auf Aussehen und Verhalten einer Radikalkur unterzieht. Die dabei zentrale äußere Transformation, das „Unternehmen Tanga“, wie Melling Eric es nennt, wird mit Elementen eines militärischen Einsatzes, als hoch technisch und als „Notfalleinsatz“ in Szene gesetzt: In einem Flugzeughangar rückt ein Bataillon an Fachkräften an, das über Nacht mit Instrumenten und Geräten, koordiniert durch Lautsprecherdurchsagen, mehrere Stunden an Grace ‚arbeitet‘, sogar an ihren Zähnen um „Bier- und Steakrückstände zu entfernen“. Jahrelange Versäumnisse von Schönheitspflege und -prozeduren die eine ‚normale Frau‘ kontinuierlich ‚ableistet‘, müssen nun in wenigen Stunden aufgeholt werden. Dabei mutet die „Operation“ wie Folter an: Aus dem Off ist ein lauter Schrei von Grace zu hören: „das war Außenrand Bikini“, kommentiert Melling. Und es sind die Männer, die nun bestimmen, was sie zu sich nimmt, also auch weitere Kontrolle über ihren Körper ausüben: In einer Pause nimmt ihr Kollege Eric ein Sandwich aus der Hand, in das sie gerade in Begriff ist, zu beißen und drückt ihr eine Selleriestange in die Hand. „Niemand hat gesagt, der Job wäre leicht“, sagt er und beißt in einen Donut. Die Prozedur erscheint so als Strafe, zum einen dafür, dass Grace sich nicht selbst beizeiten darum gekümmert hat, eine ‚sexy Frau‘ zu sein, zum anderen, weil sie sich in die Männerwelt vorgewagt und sich wie selbstverständlich Handlungsmacht angeeignet hat.

Graces Transformation spiegelt sich auch in einem Wandel der Erzählperspektive: Als sie zu Beginn die russischen Gangster im Lokal beobachtet, übernimmt die Kamera vielfach ihre Perspektive und es wird vornehmlich identifikatorische Nähe mit ihr inszeniert, wie auch in den folgenden Szenen: Als sie nach Hause kommt, macht sie Musik mit lauten Beats an, tritt wütend gegen ihr Bett und haut die Tür der Mikrowelle aggressiv zu. Ihr Stimmungszustand wird von der intradiegetischen Musik unterstrichen. Im späteren Verlauf ist Musik entweder ein Teil der Miss-Wahl-Show oder wird kommentierend eingesetzt, von der Stimmung „Gracies“, wie sie nach der Transformation heißt, erfahren die Zuschauenden über die Erzählperspektive nach ihrer Transformation nichts, ab dem Zeitpunkt, da sie eine „sexy Frau“, inszeniert der Film sie von außen. Die audiovisuelle Inszenierung der Szene, als sie zum ersten Mal als Gracie auftritt, zeigt dies besonders: Aus Erics Perspektive, der Kaffee trinkend an einem Auto lehnt und entnervt auf Grace wartet, sehen wir, wie sich das Tor des Hangars langsam öffnet und Menschen heraustreten. In leichter Zeitlupe, zu eindringlichen Beats kommt

die gesamte „Crew“, die sich die Nacht über an Grace betätigt hat, im Morgenlicht aus der Halle, allen voran in der Mitte Melling, das Sakko lässig über die Schulter geschlagen – sein Arbeitseinsatz ist beendet – in seinem Gefolge die Assistentinnen und Assistenten: Frauen in Arzthelfer-Kitteln, mit Instrumenten, Dokumentenmappe, Handschuhen und muskulöse Männer mit Schürzen, in denen Werkzeuge steckt, Friseure, Zahnreiniger und Kosmetiker, die wie Schlachter auftreten. Melling wendet sich um, tritt zur Seite und gibt den Blick auf Grace frei, die Blicke der anderen folgen seinem und es bildet sich ein Spalier. In Zentralperspektive, gerahmt von der blickenden Crew, tritt Grace auf: Sie trägt ein kurzes, enges blassblaues Schlauchkleid, das gerade von ihren Brüsten bis über den Intimbereich reicht und ihre weiblichen Kurven hervorkehrt, Schuhe mit hohen Absätzen, eine voluminös geföhnte Frisur, Fliegerbrille, in der Hand eine kleine Clutch-Handtasche (Abb. 19). Beim Gehen – weiterhin in Zeitlupe – kreuzt sie ein Bein über das andere, während sie langsam die Sonnenbrille abnimmt, das Haar schüttelt, den Mund öffnet und geradeaus direkt in die Kamera blickt. Es folgt ein Gegenschuss auf Eric, der mit Sonnenbrille vor einem Flugzeug steht – die Zuschauenden sehen, dass das bisher Gezeigte seiner Perspektive entspricht. Er ist das blickende Subjekt der Szene, als das er gebannt und ungläubig schaut, er rückt näher, nimmt die Sonnenbrille ab, die Stirn gerunzelt. „Hart, bist du das?“ fragt er. Sie antwortet kühl und abweisend, und rät ihm, sie in ihrem Zustand, zudem ohne Schlaf, nicht zu provozieren, während sie an ihm vorbeischiebt, schaut er fasziniert auf ihren Körper, sein Blick wandert ihren Rücken hinab, wieder hinauf und wieder hinab. Die Szene endet mit einem „Wow“ von Eric und einem „Mein Gott, bin ich gut“, von Melling – auch in dieser Szene haben die Männer das letzte Wort. In dieser nach allen Kriterien eines objektifizierenden Blicks inszenierten Szene erscheint Grace als männliche Kreation, als Pygmalion-Geschöpf, als künstliche „Puppe“, wie eine „Kampfmaschine“ kommt sie aus dem Hangar, nun für den Einsatz bereit. Die Schnittbilder, welche gleich darauf Graces Ankunft beim „Begrüßungsfrühstück“ zeigen, sind begleitet von den ersten Zeilen des Tom-Jones-Songs *She's a Lady*:

Well she's all you'd ever want/She's the kind they'd like to flaunt and take to dinner/Well she always knows her place/She's got style, she's got grace. She's a winner/She's a Lady. Whoa whoa whoa/She's a Lady.

Grace verkörpert nun also – endlich – die Anmut, den ihr Name verspricht. Auffällig ist der Wandel der audiovisuellen Perspektive auf sie, die mit ihrem Wandel einhergeht. Als ‚maskuliner Cop‘ hat sie eine subjektive, eigene Sicht hat, als gestylte ‚Puppe‘ jedoch

nicht mehr. Von nun an nimmt die Erzählperspektive eine distanziertere Sicht auf Gracie ein, der oft etwas in ihrer neuen Rolle misslingt. So ist sie oft aus Beobachterperspektiven auf Bühnen zu sehen, während sie sich lächerlich macht, stolpert oder fällt.

Insgesamt ändert sich mit der äußeren Transformation auch Graces Auftreten, ihre Bewegungen sind eleganter und vor allem ist ihre Stimme höher und sie spricht in einem weicheren Tonfall. Als Nebeneffekt der Transformation zur ‚sexy Frau‘, scheint Grace nun auch leichter einen Draht zu Frauen zu finden. Nach und nach freundet sie sich mit ihren Mitkandidatinnen an und versteht diese mehr und mehr, je weiter sie in ihre Welt eintaucht. So ist sie am Ende, nachdem sie den Fall gelöst und den Anschlag, der auf die Veranstaltung ausgeübt wurde, abgefangen hat, sichtlich gerührt, als die jungen Frauen sie zur ‚Miss Congeniality‘, der beliebtesten unter den Teilnehmerinnen, gewählt wird. Sie hält eine bewegte Dankesrede, darüber, dass sie nun wisse, was wahre Freundschaft sei und dass sie dankbar dafür wäre, was sie mit den Frauen lernen durfte. Abschließend flirtet sie selbstbewusst mit Eric und die beiden verabreden sich. Am Ende hat Grace offenbar gelernt, eine ‚richtige‘, ‚feminine‘ Frau zu sein, die im Gegensatz zum Anfang den gängigen Rollenbildern als ‚sexy Frau‘ entspricht. Für die Miss-Kandidatinnen ist sie nun Freundin, Kollege Eric kann sie nun, bar jeglicher zu Beginn so starken Ambivalenz, selbstsicher als ‚sexy Frau‘ ansprechen und sie – innerhalb der klassischen Rollenverteilung – zu einem klassischen Date bitten. So zeigt MISS UNDERCOVER die zentrale weibliche Figur als Verweigerin der Rolle der ‚sexy Frau‘, die im Verlauf des Plots eine Läuterung erfährt und sich – zunächst nicht freiwillig – an die entsprechenden kulturellen Normen anpasst. Dabei wird diese Transformation als eine Verbesserung in jeder Hinsicht inszeniert, die Grace als Nebeneffekt endlich die ‚tradiert femininen‘ Eigenschaften von Einfühlsamkeit und Mitmenschlichkeit erschließt. Gespiegelt wird die Veränderung durch einen Wandel in der Erzählperspektive, welche zunächst häufig die Perspektive der Protagonistin als ‚tradiert maskuline‘ Agentin übernimmt, sobald Grace eine ‚sexy Frau‘ ist, wird sie vorwiegend in einer Außenperspektive und als Schauobjekt inszeniert.

Im Vergleich mit den anderen acht Filmen dieser Kategorien fällt auf, dass sich die in MISS UNDERCOVER beschriebene Dynamik nahezu durchgehend wiederholt: eine sehr zunächst toughe und ‚tradiert maskuline‘ Frau wird am Ende geläutert und fügt sich in ‚tradierte Femininität‘. Im Folgenden beschreibe ich, wie sich diese Plot-Dynamik in den anderen acht frauenzentrierten Filmen niederschlägt, sowie, wie hier die Figuren

audiovisuell inszeniert werden. Ann Archer sieht in MISS UNDERCOVER eine ähnliche Dynamik wie in NATÜRLICH BLOND!, nämlich dahingehend, dass auch Frauen sich hier ändern müssten, wenn sie in einer männlichen Sphäre Erfolg haben wollen, allerdings genau in entgegengesetzter Richtung:

Miss Congeniality, like *Legally Blonde*, helps perpetuate the idea that women must change in order to be successful in their careers. However, the moviemakers in *Miss Congeniality* add to the confusion by sending the opposite message. Instead of warning against being too feminine, a la Elle Woods, the moviemakers in *Miss Congeniality* caution against being too masculine. (Archer 2006, 19)

Dabei geht Archer in ihren Beschreibungen dieser Dynamiken nicht über das Konstatieren von „zu maskulinem“, bzw. „zu femininem“ Verhalten hinaus und beschreibt weder die weiteren Implikationen der symbolischen Tauschgeschäfte, welche die Figuren beim Eintritt in die männlich dominierte Sphäre erfahren näher, noch deren Niederschlag auf der Ebene der audiovisuellen Inszenierung. Dabei fällt bei der vergleichenden Analyse dieser neun Filme ins Auge, dass gerade hier die zentralen weiblichen Figuren sexualisierende Kleidung tragen und auch audiovisuell vielfach mittels eines objektifizierenden Blicks als Schauobjekte dargestellt werden. Grace in MISS UNDERCOVER und Andy in DER TEUFEL TRÄGT PRADA, werden erst im Verlauf des Films entsprechend ‚umgestylt‘. Die anderen tragen von Beginn an freizügige Kostüme, agieren dabei jedoch ‚tradiert maskulin‘. LARA CROFT, die DREI ENGEL FÜR CHARLIE, Mrs. Smith in MR. UND MRS. SMITH sowie Gretel in HÄNSEL UND GRETEL tragen knappe Kampfuniformen und Waffen, Carly in DIE SCHADENFREUNDINNEN ist eine toughe Anwältin in einem gläsernen Büro mit Blick über Manhattan, Elise in THE TOURIST eine kühl agierende Interpol-Agentin, die sich ‚feminin‘ kleidet, und dabei ‚feminines Gefühl‘ nur spielt.

Wie erwähnt, bedienen sich die in einer ‚tradierten maskulinen‘ Sphäre erfolgreichen zentralen Frauenfiguren, konträr zu den Figuren des vorigen Teilkapitels – ‚tradiert maskuliner‘ Qualitäten Eigenschaften des möglichen Spektrums an Verhaltensweisen. Sie sind erfolgsorientiert, tragen Waffen, kämpfen und erscheinen skrupellos: DIE SCHADENFREUNDINNEN rächen sich zu dritt an einem Mann, der sie alle betrogen hat und Andy in DER TEUFEL TRÄGT PRADA, die ihre Chefin auf eine Geschäftsreise nach Paris begleitet, obwohl dies eigentlich der Wunsch ihrer Kollegin gewesen war. Sie erreichen viel und sind handlungsmächtig, agieren dabei jedoch gleichzeitig nach ‚tradiert maskulinen‘ Werten, bzw. führen Aufträge von männlichen

Figuren aus: Die 3 ENGEL FÜR CHARLIE tun, was Charlie ihnen per Funk befehligt und müssen sogar jeden nächsten Schritt mit ihm abstimmen. Sie kennen keine Hintergründe zu den Missionen, die sie ausführen, ihre so ‚toughen‘, ‚maskulinen‘ Taten sind fremdgesteuert. Auch LARA CROFT erfüllt einen Auftrag ihres Vaters, dessen Hintergründe sie auch zu Beginn nicht kennt. MISS UNDERCOVER, Grace, Mrs. Smith und Elise in THE TOURIST sind Geheimdienst-Agentinnen mit männlichen Auftraggebern. Die beiden Letzteren gehen in der Erfüllung dieser Aufträge sogar gegen ihre intimen Lebenspartner vor. Motive und Gefühle der Figuren zu ihrem Handeln werden kaum vermittelt, die „Agentinnen“ erscheinen als verführerische Vexierbilder im Sinne von Femme Fatales, gerade weil ihre Motivationen unter der harten und attraktiven Schale nicht erkennbar sind. Andy in DER TEUFEL TRÄGT PRADA passt sich in ihrem Job als Assistentin der Chefredakteurin eines Modemagazins den Regeln einer ‚tradiert maskulinen‘ Sphäre an, in der hoher Konkurrenzdruck, sowie Werte von Leistung, Schnelligkeit und Perfektion vorherrschen. Als zu Beginn ‚tradiert feminine‘, feinfühlig und zurückhaltende Frau passt sie sich den ‚tradiert maskulinen‘ Regeln der Modewelt an. Deutlich wird diese Transformation ebenfalls in einer Make-Over-Sezene, in der Andy, – auch hier von einem Mann – zu einer makellosen modebewussten Frau umgestylt wird, was sie für ihre Chefin zu einer repräsentablen und effizienten Mitarbeiterin macht: Sie sieht nun selbst aus wie eine Anhängerin der Modewelt. Die Chefin Miranda Priestly, gespielt von Meryl Streep, erscheint in Härte, Ruchlosigkeit und Kalkül in ‚tradiert maskulinen‘ Eigenschaften. Andy selbst nimmt im Verlauf des Plots ähnlich gefühllose und berechnende Züge an; sie trennt sich von ihrem Freund und folgt den Anweisungen Mirandas, sie nach Paris zu begleiten. Auch wenn Andy dies nicht intendiert hatte und es ihr wichtig ist, die Gefühle der Kollegin nicht zu verletzen, erscheint sie so für die Kollegin als rücksichtslos und gefühllos. Die Frauen werden im ‚tradiert maskulinen‘ Milieu zu Konkurrentinnen. Auch in ihrer Sexualität verhält sich Andy „tradiert maskulin“, wenn sie in Paris einen One-Night-Stand hat. Was Sexualität betrifft, werden auch Elise, Mrs. Smith, die ENGEL, LARA und Carly in DIE SCHADENFREUNDINNEN als kühl und ohne tiefe Gefühle, dabei in ihrer Leidenschaft fordernd und herausfordernd gezeigt. Letztere erklärt etwa in zahlreichen Szenen der traurigen Ehefrau ihres aufgeflogenen Ex-Liebhabers, Kate, wie ein weiblicher Körper für die körperliche Begegnung mit Männern vorzubereiten sei: Sie erklärt in derber, ‚tradiert maskuliner‘ Sprache, wie ein bestimmter Büstenhalter „Tittis hochdrücken“ könne und klärt Kate über

Enthaarung des Intimbereichs auf. Dabei erwähnt sie, dass Männer „einfach nur ein hübsches kleines Fleckchen Wonnewiese“ bei Frauen bräuchten, womit deutlich wird, dass auch ein von Frauenfiguren internalisierter objektifizierender Girlfriend Gaze auf weibliche Körper operiert.

In dieser Kategorie zeigen sich zahlreiche objektifizierende Inszenierungen: In LARA CROFT und HÄNSEL UND GRETEL werden die Körper der weiblichen Hauptfiguren sehr sexualisiert inszeniert. Beide tragen enge Kampfanzüge, welche die Brüste besonders betonen. Die Kamera betont dies, indem Lara oft von der Seite gefilmt wird, – allgemein eine eher ungewöhnliche Einstellung – sodass ihre Brust sichtbar ist. Gretel trägt in einer Sequenz ein Dirndl – und just in dieser Szene landet ihr auf Brust und Dekolleté ein großer Klumpen Blut und Eingeweide. Der Junge, der unmittelbar neben ihr steht, bleibt davon verschont. Losgelöst von der Handlung werden Gretels wie Laras Körper von der audiovisuellen Inszenierung sexualisiert: In einer Szene, in der Lara duscht, wird der objektifizierende mit allen dreien herausgestellten Kriterien umgesetzt: Zunächst Laras Silhouette hinter einem Vorhang sichtbar – , eine direkte Referenz zur Psycho-Duschszene in PSYCHO, dem Lehrbuch-Beispiel für objektifizierenden Voyeurismus. Es folgen nähere Einstellungen in der Dusche, dabei ist ihr Gesicht nicht von vorn zu sehen, sondern sie wird mehrmals seitlich und von hinten gezeigt. Besonders ins Auge fällt dabei ihr wiederholt weitgeöffneter Mund, mit dem sie auf den Wasserstrahl reagiert. Einzelne Einstellungen zeigen ihren Körper fragmentiert, wenn sie sich – zum Teil in Zeitlupe – über die Haare streicht oder sich über den Nacken fährt. Die dritte Ebene wird inszeniert, wenn die Perspektive eines Butlers übernommen wird, der die Szene beobachtet, sich aber im Hintergrund hält. Als Lara mit einem umgewickelten Handtuch aus dem Duschaum hinter den Vorhängen hervortritt, hält er ihr ein weißes Kleid und weiße High-Heels hin:

LARA (an ihm vorbeigehend, ohne ihn anzusehen): Oh, sehr komisch.

BUTLER: Ich versuche nur, eine Lady aus Ihnen zu machen. (In ihr Ankleidezimmer tretend, lässt

LARA: ihr Handtuch fallen, dabei ist eine Brust in der Silhouette zu sehen) Und eine Lady würde sich schämen...

LARA (*Blick über die Schulter zu ihm*): Ja, eine Lady würde sich schämen.

Während Laras Verhalten insgesamt ihre Selbstbestimmung unterstreicht, wird sie dabei, wie paradigmatisch in dieser Szene, als sexualisiertes Schauobjekt inszeniert, das sich allerdings zunächst ‚tradiert femininem‘ Aussehen und Handeln verweigert. Astrid Deuber-Mankowsky beschreibt Lara als Frau mit männlichem Charakter. Daß sie einen

männlichen Charakter hat, erkennt man an ihrer Abenteuerlust, an ihrer Autonomie, an ihrem Handeln; daß sie eine Frau ist, sieht man ihr an. Ihr Frausein, reduziert sich, wiederum in sehr traditioneller Weise, auf ihre „überdimensionierten weiblichen Attribute“. (Deuber-Mankowsky, 2001, 63)

Als Gretel nach einem Kampf bewusstlos ist, fasst ihr ein Junge an die Brust, nachdem er sie zu sich nach Hause gebracht hat und sie pflegt. Dabei erwacht sie und entfernt die Hand mit einem vehementen Griff. Der Vorfall wird nicht weiter thematisiert, offenbar bedarf es in der Handlungssphäre des Films keine Rechtfertigung für das Anfassen weiblicher Körper. In einer späteren Szene wird Gretel, wie erwähnt, im Wald brutal zusammengeschlagen, sie erhebt sich aus dem Schlamm, das Gesicht voll Blut, wobei vor allem ihre durch Schlammspritzer betonten Brüste Blicke auf sich ziehen. Lara wie Gretel entsprechen so dem Figurentyp des unter anderem von Caroline Heldmann geprägten Begriffs des „Fighting Fuck Toys“: auf Plotebene starke Frauen, die mit Gewalt und Waffen ihre Ziele durchsetzen, visuell jedoch sexualisiert werden:

Fighting fuck toys are hyper-sexualized female protagonists who are able to „kick ass“ (and kill) with the best of them. The FFT appears empowered, but her very existence serves the pleasure of the heterosexual male viewer. In short, the FFT takes female agency, weds it to normalized male violence, and appropriates it for the male gaze. (Heldmann 2012)

Selbst, wenn die Filme dieser Kategorie nicht ausschließlich für Männer konzipiert sind, sondern gerade *DIE SCHADENFREUNDINNEN* und *DER TEUFEL TRÄGT PRADA* vor allem auch auf weibliches Publikum abzielen, so greift bei ihrer zentralen weiblichen Figur hier dennoch diese Dynamik und es fällt auf, dass sich insbesondere hier viele Elemente aus klassisch „maskulinen“ Genres finden: Zahlreiche Action-Sequenzen, Verfolgungsjagden, Referenzen und filästhetische Allusionen auf *James Bond* (3 ENGEL) und *Indiana Jones* (LARA CROFT), sowie die *Baywatch-Serie*. In *DIE SCHADENFREUNDINNEN* blicken Carly und Kate durch ein Fernglas auf eine dritte Frau, mit der sich deren Ex-Liebhaber nun trifft – ein Voyeur-Blick. Von der Frauengestalt, die im Bildrahmen des Fernglases erscheint, ist zunächst fragmentiert und in Zeitlupe sichtbar: ein Po in Bikinihose, dann die Frau – jung, vollbusig, blond – frontal, in der Brandung. Ihr Mund ist halb geöffnet, mit den Armen fährt sie über ihre Hüften. Dann ist sie im Laufen zu sehen, wobei Brüste und Po wogen, erneut teils im Close-Up. Gerade die Kombination von Zeitlupe und einzelnen Körperregionen in Detailansicht erzeugen einen objektifizierenden Blick, hier intradiegetisch aus der Perspektive von Frauen und

nicht aus einem männlichen Begehren heraus, sondern in Bewertung, Vergleich und Konkurrenz unter Frauen: Der Girlfriend Gaze.

Auf Ebene des Plots enden acht der neun Filme dieser Kategorie damit, dass die Figuren ihr hartes „tradiert maskulines“ Verhalten ablegen und zur weichen, „tradiert femininen“ Frau werden: Andy in DER TEUFEL TRÄGT PRADA wirft ihr Geschäftstelefon in einen Brunnen, kündigt und kehrt zu ihrem Freund zurück. LARA CROFT steigt, mlilde lächelnd, im fließenden weißen Kleid und mit offenen langen Haaren zum Grab ihres Vaters hinab. In der allerletzten Szene greift sie wieder zu Pistolen und reagiert auf einen programmierten Kampfroboter, – offenbar kann sie nun beides, „maskulin“ und „feminin“ sein. Ähnlich bei Alex, einem der DREI ENGEL, von der wiederholt erzählt wird, das sie nicht kochen kann und die sich gegen eine feste Beziehung sträubt: Am Ende des ersten Films macht sie einen Braten, am Ende des zweiten versöhnt sie sich mit ihrem Freund. Carly kommt am Ende mit dem Bruder ihrer SCHADENFREUNDIN Kate zusammen, welcher für sie ein Haus baut. Das Paar in THE TOURIST rauscht auf einem Motorboot davon und das einander bekämpfende Agentenpaar in MR. UND MRS. SMITH konstatiert beim Paartherapeuten, mit dem sie zu Beginn des Films über den traurigen Zustand ihrer Ehe gesprochen haben, dass sich ihre Ehe merklich gebessert habe. Insbesondere Mrs. Smith, Angelina Jolie, wirkt viel weicher als zu Beginn, trägt offene Haare – wie in LARA CROFT – lacht viel und bewegt sich fließend und sanft. Mr. Smith macht dem Therapeuten bzw. den Zuschauenden per Handzeichen – ohne dass Mrs. Smith etwas davon mitbekommt – zu verstehen, dass sie beide nun etwa zehn Mal in der Woche Sex hätten. Es findet hier also jeweils am Ende eine Rückkehr zu ‚tradiert femininem‘ Verhalten statt, das ‚starke‘ und ‚tradiert maskulines‘ Gebaren, das Abwesenheit legen die Frauenfiguren zugunsten von ‚femininem‘ Gefühl ab. Auffällig ist, dass erst dann eine Paarbildung möglich zu sein scheint, die bei der Mehrzahl der Figuren hier eintritt und als Happy Ending geframt wird. Dies entspricht zudem der von Mulvey beschriebenen Dynamik, nach der eine bedrohliche Frau am Ende gezähmt wird. Eine derartige Bestrafung wird zudem dann deutlich, wenn die Figuren selbst „normalized male violence“, wie es Heldmann fasst, ausüben, wie in HÄNSEL UND GRETEL, wenn sogar Gretel mit Maschinengewehren auf andere Frauen – ‚Hexen‘ – schießt. So zeigt sich hier im systemischen Sinne eine Form von Gewalt, die Frauenfiguren sich selbst oder einander zufügen, indem sie vom ‚tradiert femininen‘ Spektrum nur die Seiten zeigen und leben, die in einer patriarchalen Welt als ‚sexy und

attraktiv‘ gelten. Stehen in diesem Film die junge, schöne Gretel und eine andere, ebenso ‚reine‘ wie junge ‚weiße Hexe‘ für die von patriarchaler Kultur nachgefragten Weiblichkeit, repräsentieren die Hexen den ‚Rest‘ des Spektrums. Hier werden diese dämonisiert: Bereits im Vorspann werden hier Frauen – Hexen – als Scherenschnitte auf unterschiedliche Weise körperlich zerstückelt. Im weiteren Verlauf werden Hexen als alte, hässliche, vor allem deformierte Frauen als unmenschliche Monster markiert, die von den Protagonisten behandelt werden, als seien sie wertloses Getier: Sie werden geschlagen, aufgehängt, getreten, obwohl sie hilflos sind, mit Maschinengewehren beschossen oder an im Wald aufgehängten Drähten zerteilt. So werden die unerwünschten Aspekte von Weiblichkeit hier als ‚grundböse‘ markiert, was innerhalb der Filmlogik eine gewaltsame Zerstörung legitimiert, die in ihrer Rahmung als positiv und lustvoll frappt, wenn nicht gar alarmiert.

Besteht der systemische Preis, den Figuren für Erfolg und Anerkennung zahlen, bei den im letzten Unterkapitel beschriebenen zentralen Figuren darin, dass sie einen Teil ihrer Stärke bzw. Lebendigkeit hinter sich lassen, sowie sich innerhalb des Systems als ‚tradiert feminin‘ Handelnde verhalten, ist die Einbuße der eher ‚tradiert maskulin‘ handelnden Figuren, dass sie in ihren äußeren Erscheinungen stark gängigen Schönheitsidealen entsprechen und insbesondere als für Männer attraktiv auftreten. Der systemische Tausch besteht darin, dass die Figuren einerseits äußerlich und auf Handlungsebene ‚stark‘ erscheinen, dabei aber Ausführende von männlichen Anweisungen sind, sexualisierende Kleidung tragen und auch von der audiovisuellen Inszenierung als Schauobjekte dargestellt werden. Dabei kommt ihnen innerdiegetische Agency der Stufe 4 zu, da sie kaum vor strukturellen Grenzen, stehen.

Insgesamt ergibt sich ein Bild, in dem Figuren, bei denen strategisches Handeln im Mittelpunkt stehen, zum Großteil – dem Thema entsprechend – über ein vergleichsweise hohes Maß an Agency auf Handlungsebene verfügen: Alle setzten viel in Bewegung, zumeist aus starken eigenen Impulsen. Allerdings steht ihnen dabei nicht die ganze Palette menschlicher Eigenschaften zur Verfügung und nicht alle haben eine breite gesellschaftliche Wirkmacht mit ihrem Handeln: Werden Hexen/Feenfiguren mit großer Agency, inhaltlich, wie auf Ebene der Erzählperspektiven gezeigt, bewegen sich diese Figuren inhaltlich außerhalb der dominanten Normen. Uneingeschränkt handlungsmächtige zentrale Frauenfiguren finden sich lediglich in Kinderfilmen wie DIE

WILDEN HÜHNER und FÜNF FREUNDE. Agieren Hexen/Feen ‚tradiert maskulin‘ (102 DALMATINER, BAADER MEINHOF KOMPLEX), sind sie angetrieben von Macht, was sich hier jeweils hinter Hedonismus bzw. Universalismus versteckt. Zudem wird erkennbar, dass aktiv handelnde Frauenfiguren einen symbolischen Preis zahlen, sobald sie sich in die Sphäre männlich dominierter Gemeinschaft begeben. Bezüglich des Anteils an der erzählerischen Vermittlung, hinsichtlich Agency innerhalb der Handlung und/oder den audiovisuellen Inszenierungsstrategien, mittels derer die Figur erscheint. Hinsichtlich der Handlungsdispositionen der zentralen Frauenfiguren zeigen sich Schwerpunkte auf Erfolg, Selbststeuerung und Nächstenliebe. Dabei fällt insbesondere auf, wie sich Handlungsdispositionen hier jeweils nach klassisch geschlechertypischem Verhalten unterscheiden: Wenn weibliche Figuren, die in der Mitte der Gesellschaft wirken, sich in ihrer Aktivität primär ‚feminin‘ verhalten, steht zunächst vor allem Nächstenliebe im Vordergrund. Bewegen sie sich dabei innerhalb eines tradiert von Männern dominierten gesellschaftlichen Rahmens (wie in NATÜRLICH BLOND, ERIN BROCKOVICH, DIE PÄPSTIN, MONA LISAS LÄCHELN, SEX TAPE), sind dabei zudem die Elemente Erfolg bzw. Selbststeuerung zentral. Bei Figuren, die sich hingegen außerhalb der gesellschaftlich sichtbaren Sphäre befinden (BIBI BLOCKSBERG, DIE WILDEN HÜHNER, AMÉLIE, CHOCOLAT, MALEFICENT), paaren sich eher Werte von Nächstenliebe und Universalismus. Legen sie dagegen ‚tradiert maskuline‘ Eigenschaften an den Tag (wie in MISS UNDERCOVER, LARA CROFT, HÄNSEL UND GRETEL, 3 ENGEL FÜR CHARLIE, DIE SCHADENFREUNDINNEN, MR. & MRS. SMITH, THE TOURIST und DER TEUFEL TRÄGT PRADA) steht zu Beginn Erfolg im Vordergrund, gegen Ende erleben diese Figuren (bis auf Gretel) jedoch eine Läuterung, werden ‚feminin‘ und weich und es findet ein Wertewandel hin zu Universalismus und Nächstenliebe statt. Dabei werden sie jedoch als Schauobjekte präsentiert – häufig intradiegetisch wie auch durch die audiovisuelle Inszenierung im Sinne eines objektifizierenden Blicks, als körperlich anziehend inszenierte ‚Modepuppen‘ und Femmes Fatales.

4. Bewältigungs- und Konfliktstrategien filmischer Frauenfiguren

CHICKEN RUN – HENNEN RENNEN (GB 2000), SCARY MOVIE (USA 2000), SCHATTEN DER WAHRHEIT (USA 2000), SCREAM 3 (USA 2000), PANIC ROOM (USA 2002), SCARY MOVIE 2 (USA 2002), SCARY MOVIE 3 (USA 2003), DIE DOLMETSCHERIN (GB/USA/FR/D 2005), SCARY MOVIE 4 (USA 2006), TRENNUNG MIT HINDERNISSEN (USA 2006), LISSI UND DER WILDE KAISER (D 2007), P.S. ICH LIEBE DICH (USA 2007), EAT PRAY LOVE (USA 2010), RESIDENT EVIL – AFTERLIFE (USA/F/D 2010), PROMETHEUS – DUNKLE ZEICHEN (USA/UK 2012), DIE TRIBUTE VON PANEM – THE HUNGER GAMES (2012), GRAVITY (USA/UK 2013), LUCY (F 2014), DIE TRIBUTE VON PANEM – CATCHING FIRE (2013), DAS SCHICKSAL IST EIN MIESER VERRÄTER (USA 2014), DIE TRIBUTE VON PANEM – MOCKINGJAY (2014).

Diese 21 Filme erzählen besonders davon, wie die zentralen Frauenfiguren Missstände bewältigen: Sie alle befinden sich in einer für sie unerwartet eintretenden schwierigen Situation auf die sie zu reagieren gefordert sind: Sie werden verfolgt, gefangen gehalten, finden sich auf andere Weise in einer lebensbedrohlichen Situation oder müssen die wichtigen Parameter loslassen, die ihr bisheriges Leben ausgemacht haben und sehen sich dem Ende einer Beziehung oder dem Scheitern eines Lebensplans gegenüber. So geschieht hier etwas, das den Spielraum der zentralen Figuren so stark beeinträchtigt, dass ihre gewohnten Handlungsweisen nicht mehr greifen, sie auf sich selbst zurückgeworfen sind und neue Umgangsformen mit der Ausnahmesituation finden müssen. Während der neutrale Plot-Typus um ‚Bewältigung‘ von einer Figur erzählt, die den Rückschlag aus eigener Kraft bewältigt, unterscheiden sich kanonischen Erzählungen mit Frauenfiguren: Darin, ob die Schwierigkeiten Konsequenz des eigenen Handelns oder Schicksalsschlag sind, darin, ob die Figuren darauf aktiv reagieren oder passiv bleiben, sowie darin, ob sie bei der Bewältigung Unterstützung erhalten oder nicht. In kanonischen Dramen und Erzählungen finden sich zahlreiche weibliche Opfer-Figuren, sowie Frauenfiguren, für die eine Handlung tragisch endet.

Tradierte Opfer- und Gefangenen-Figuren treten in den Schiller’schen Dramen *Maria Stuart* (1800) und *Die Braut von Messina* (1803) auf, die zudem als mit schicksalhafter Schuld beladen erzählt werden: Maria und Beatrice verlieren durch ungünstige Fügung die männlichen Figuren, die auf dem Weg waren, sie zu erretten, und sterben einen tragischen Tod, der negative Konsequenzen für die Hinterbliebenen nach sich zieht und zudem das Ende einer Dynastie bzw. Familie bedeutet.

Bei anderen Figuren trifft nicht etwas oder jemand von außen auf die Figur und sie ist nicht selbst in akuter Gefahr, erlebt jedoch einen Schicksalsschlag oder eine unhaltbare Situation, in der sie sich oder Mitmenschen in Gefahr sieht. Vielmehr liegt hier die Ursache für ihr Leid in etwas begründet, das mit ihr selbst und ihrem unmittelbaren Umfeld zu tun hat: Aspekte der eigenen Geschichte, der Familie, der Beziehung oder des eigenen Körpers setzen den Figuren zu und führen dazu, dass diese sich in unbekannte Gefilde begeben und dort etwas erfahren, was zur Bewältigung der Situation beiträgt. Ich unterscheide dabei zwischen ‚passiv Bewältigenden‘ und ‚aktiv Reagierenden‘, da sich in der Art und Weise, wie sich eine Figur in einem solchen Zustand verhält, hier jeweils sehr unterschiedliche Dynamiken auf Plot-Ebene zeigen: Für passiv Bewältigende steht in westlicher kulturhistorischer Tradition das ikonische Bild der Pietà als paradigmatisches Bild für weibliche Bewältigung. Dabei steht sie nicht primär für direktes eigenes Leid, vielmehr beweint sie dasjenige ihres Sohnes – eines Mannes –, bzw. den eigenen weltlichen Schmerz über den Verlust desselben – der sich für Maria später transzendiert. Sie erlebt einen großen Verlust, reagiert darauf mit einer Einkehr nach innen, ausgedrückt durch Weinen, einem ‚femininen‘ Weg der Konfliktbewältigung und erfährt schließlich eine ‚Belohnung‘ für Ihr Durchhalten, mit der Auferstehung ihres Sohnes und der eigenen Fahrt gen Himmel. Zudem finden sich tradierte Erzählungen von Trauernden auch in Aischylos’ antiken Tragödien *Sieben gegen Theben* (467 v. Chr.) und *Die Schutzflehenden* (ca. 466 v. Chr.), in denen die klagenden Frauen, ebenfalls Mütter, als Chor auftretend trauern. Zentrale Elemente, insbesondere der Dynamik des Figurentyps der ‚Schmerzensmutter‘, sind das Betrauern des Verlustes von Angehörigen. Dabei lassen sich Ausdruck von Trauer und Schmerz, und auch die Gnade und Vergeltung des erfahrenen Leids – Marias Himmelfahrt und der Auferstehung des Sohnes –, jedoch kaum als aktives Handeln bezeichnen, vielmehr wird hier die Trauernde von ihren Schmerzen erlöst. Anders der Figurentyp der ‚aktiv Reagierenden‘, die in tradierten Erzählungen erlebtem Unrecht mit Aktion, Wut und Handlung begegnet. Entsprechende Ausgestaltungen finden sich in den Figuren der *Medea* (Euripides 431 v. Chr.) und der *Antigone* (Sophokles, 442 v. Chr.), jedoch auch das Gretchen in Johann Wolfgang von Goethes *Faust I* (1808) lässt sich in diesem Kontext lesen. Diese Figuren verhalten sich jeweils zu persönlich erfahrenen Verletzungen: Antigone setzt sich über das Verbot der Bestattung des Bruders Polyneikes hinweg, Medea, hintergangen von ihrem Ehemann, rächt sich an dem Verrat durch

Tötung der gemeinsamen Kinder, und auch das Gretchen wird zur Kindsmörderin, nachdem ihr Liebhaber sie fallengelassen hat. Antigone und Gretchen sterben als Eingespernte, Medea muss dem Land den Rücken kehren.

Zunächst gilt es, im Folgenden das Korpus, sowie die sich hier zeigenden Handlungsdispositionen und Erzählperspektiven zu umreißen. Anschließend steht im Zentrum der Beschreibung der Figurentypen der Opfer und Gefangenen ein Close-Reading von DIE TRIBUTE VON PANEM – THE HUNGER GAMES. Bezüglich Protagonistinnen, die eine schwierige Situation weitgehend passiv bewältigen, untersuche ich GRAVITY. Das Kapitel endet mit der Analyse derjenigen Figuren, die auf Missstände offensiv und aktiv reagieren, hier gehe ich exemplarisch auf TRENNUNG MIT HINDERNISSEN ein.

Die Genres sind hier vielfältig, wobei die Bereiche Adventure/Science-Fiction sowie Komödien stark vertreten sind: Sieben der Filme lassen sich den Genres Adventure/Science-Fiction zuordnen (Die drei Filme der DIE TRIBUTE VON PANEM-Reihe, sowie RESIDENT EVIL – AFTERLIFE, GRAVITY, PROMETHEUS – DUNKLE ZEICHEN und LUCY), hier fällt insbesondere die Häufung von dystopischen Handlungswelten auf. Sieben sind weitgehend dem Comedy-Genre zuzuordnen (die Horror-Persiflagen SCARY MOVIE 1–4, SCREAM 3 – wobei Letzterer stärker auf Horror- und Schreck, denn auf Lach-Effekte setzt, LISSI UND DER WILDE KAISER und der Animationsfilm CHICKEN RUN), drei zählen zum Thriller-Genre (DIE DOLMETSCHERIN, SCHATTEN DER WAHRHEIT, PANIC ROOM). Drei sind Dramen mit Romantik-Plots inklusive Happy Ending (EAT PRAY LOVE, P.S. ICH LIEBE DICH, DAS SCHICKSAL IST EIN MIESER VERRÄTER), die einzige Romantic Comedy (TRENNUNG MIT HINDERNISSEN) indes ist ausnahmsweise eine ohne glückliche Paarbildung am Ende. Die Figuren dieser Filme finden sich in unterschiedlichen misslichen Lagen und allein, auf sich gestellt: In einer Kampfarena, einem Hühnerstall, einem schusssicheren Schutzraum, einer entvölkerten Welt, allein im Weltraum, mit einer tödlichen Krankheit, als Witwe oder nach einer Trennung aus dem Affekt heraus.

Bezüglich der Handlungsdispositionen zeichnet sich in dieser Kategorie ein deutlicher Schwerpunkt in Bezug auf ‚Sicherheit‘ ab. Die Mehrzahl der hier dargestellten zentralen weiblichen Filmfiguren befindet sich in existenziellen Situationen, die meisten von ihnen müssen um ihr Überleben kämpfen. Zum Teil geraten die weiblichen Hauptfiguren dadurch in die lebensbedrohlichen Situationen, dass sie zunächst – ,tradiert

feminin‘ –, etwas für jemand anderen tun: Katniss in *THE HUNGER GAMES* erklärt sich bereit, anstelle ihrer Schwester in die Kampfarena zu gehen, *LUCY*, dargestellt von Scarlett Johansson, die im gleichnamigen Film anstelle ihres Dates einen Botengang erledigt, der sich als lebensgefährlich herausstellt, Claire in *SCHATTEN DER WAHRHEIT*, die in Sorge um ihre Nachbarin merkwürdigen Vorkommnissen nachgeht. Einzig in dreien der 21 Filme – *TRENNUNG MIT HINDERNISSEN*, *P.S. ICH LIEBE DICH* und *EAT PRAY LOVE* – ist das Leben der Hauptfigur nicht konkret bedroht. In diesen drei Filmen entsteht diese Situation aus dem überraschenden Ende einer Beziehung. *TRENNUNG MIT HINDERNISSEN* erzählt einen daraus resultierenden Machtkampf, die beiden anderen davon, wie die Figur wieder in die Selbststeuerung kommt. Dabei ist Holly in *P.S. ICH LIEBE DICH* in Wünschen nach Sicherheit und Tradition/Konformismus gezeigt: am liebsten würde sie, dass alles so wie früher wäre, Gedanken an einen möglichen neuen Partner erlaubt sie sich zunächst nicht. Liz in *EAT PRAY LOVE* dagegen verhält sich zunächst hedonistisch, wenn sie in Italien wieder lernt, das Leben zu genießen. Wenn sie in Indien übt, ihre Selbstvorwürfe loszulassen und auf Bali lernt, sich für eine neue Liebe zu öffnen und sich dagegen nicht mehr zu wehren, nimmt sie eine selbstlose, universalistische Haltung ein. In *LUCY* hingegen findet eine ungewöhnliche Verschaltung von Sicherheit und Universalismus statt: Die Protagonistin steht in Lebensgefahr, erfährt mittels einer Droge jedoch eine Bewusstseinsweiterung und löst sich schließlich in den Raum auf, ‚transzendiert‘, und spricht aus einer das gesamte Wissen des Universums beinhaltenden – universalistischen – Perspektive.

Zu den Erzählperspektiven fällt in dieser Kategorie folgendes auf: Drei der Filme rahmen die Handlung mit einer weiblichen Voice-Over-Erzählstimme. Die auktorialen Erzählstimmen von Hazel Grace in *DAS SCHICKSAL IST EIN MIESER VERRÄTER* und Liz in *EAT PRAY LOVE* ordnen das Geschehen den gesamten Film über im Rückblick ein. Die Voice-Over-Stimme von *LUCY*, die lediglich ganz am Anfang und ganz am Ende zu hören ist, ist dabei nicht die der menschlichen Figur, wie sie zu Beginn eingeführt wird, sondern diejenige Lucys, die am Ende in ein universelles Bewusstsein transzendiert. Zu Anfang rahmt diese Stimme das Geschehen, indem sie sagt: „Vor einer Milliarde Jahren wurde uns das Leben geschenkt. Was haben wir daraus gemacht?“ Seitens der audiovisuellen Inszenierung wird die menschliche Lucy vornehmlich in Außensicht und als Opfer gezeigt – zu Beginn durch eine kontextualisierende Montage, in der handlungsfremde kurze Sequenzen von Antilopen und Raubkatzen eingeblendet werden, welche ersteren

auflauern und diese schließlich erlegen. Mit zunehmender Transformation der Figur steigert sich die identifikatorische Nähe, somatische Subjektivität kommt ein einziges Mal vor; in der Sequenz, in der sich Lucys Körper durch die nachlassende Wirkung der Droge ändert. Insgesamt tritt findet sich in dieser Kategorie identifikatorische Nähe als häufige audiovisuelle Erzählperspektive auf, so in *RESIDENT EVIL*, *PROMETHEUS* und *SCHATTEN DER WAHRHEIT*, in denen zum Teil subjektive Rückblenden der Hauptfiguren, oder – wie in Letzterem – Geistererscheinungen zu sehen sind, die nur die Protagonistin sieht. Ähnlich in *SCREAM 3* und den *SCARY MOVIE*-Filmen, die hauptsächlich Opfer-Perspektiven in identifikatorischer Nähe zeigen, ansonsten aber vielfach von außen auf die verfolgte Frauenfigur fokussieren. Zwei Filme, *HUNGER GAMES – DIE TRIBUTE VON PANEM* und *GRAVITY*, rahmen das Geschehen zu Beginn durch die Einblendung von längeren Texten, welche von außen die – in beiden Fällen lebensbedrohlichen – Situationen umreißen, welche sich für die zentralen weiblichen Figuren anbahnen: In *HUNGER GAMES* werden die „Regeln“ umrissen, nach denen die „Hungerspiele“ stattfinden, bei denen aus jedem „Distrikt“ je zwei Jugendliche ausgelost werden, die einander anschließend in einer Arena auf den Tod bekämpfen, bis nur ein Sieger verbleibt. In *GRAVITY* beschreibt der eingeblendete Text den Weltraum mit Daten und Fakten als Sphäre ein, in der kein Leben möglich ist. In beiden Fällen wird die Situation der zentralen weiblichen Figur so von der nur als Schrift präsenten Erzählinstanz als lebensbedrohlich eingeführt. Zudem treten die zentralen weiblichen Figuren auf diese Weise als Agierende, geradezu Spielfiguren innerhalb dieses fest gesetzten Rahmens auf, dessen Regeln sie unterworfen sind und nicht darüber mitbestimmen, geschweige denn sich selbst aus dieser äußeren Perspektive sehen können. Auf diese Weise erscheinen beide Figuren bereits zu Beginn als diesem Rahmen Ausgelieferte. Auf die Erzählperspektive in *HUNGER GAMES*, die diesbezüglich zumindest vereinzelte subversive Elemente aufweist, gehe ich im Folgenden noch genauer ein. Ein Sonderfall ist die animierte Figur der *LISSI*, die von dem Komiker Bully Herbig synchronisiert wird. Dieser ahmt dabei einen österreichischen Dialekt nach und spricht besonders hoch, sodass die Stimme „weiblich“ markiert wirkt und ein verfremdender und komischer Effekt entsteht, der sich vor allem daraus speist, dass Attribute von „tradiert Femininem“ wie Angst und Liebe ins Komische überhöht werden.

4.1 Blutige Kreaturen: Opfer und Gefangene

Einige der Figuren in diesen dreizehn Filmen werden entführt (LISSI UND DER WILDE KAISER, LUCY), sind in einem Innenraum gefangen (PANIC ROOM, CHICKEN RUN), auf der Flucht vor, bzw. im Kampf mit Killern (SCARY MOVIE 1–4, SCREAM 3), Zombies und/oder einem diktatorischen Regime (RESIDENT EVIL – AFTERLIFE, MOCKINGJAY TEIL1). Anderen wurde etwas in ihre Körper eingefügt, was sie kontrolliert und/oder körperlich und geistig verändert (Alice in RESIDENT EVIL, LUCY). Und auf eine Figur (Katniss in THE HUNGER GAMES, CATCHING FIRE) trifft all dies genannte zu. All diese Figuren sind durch fremdes Einwirken in eine unangenehme und bedrohliche Lage gekommen, die zentralen Handlungsverläufe dieser Filme bestehen darin, dass die Figuren um ihr Überleben kämpfen.

Eine Analyse des Films THE HUNGER GAMES ist diesbezüglich besonders aufschlussreich, da hier die Opferrolle im Rahmen eines Wettkampfes inszeniert wird, welcher selbst wiederum von „Spielmachern“ in Szene gesetzt und orchestriert wird, sodass eine multiperspektivische Sicht auf die Hauptfigur als Opfer sowie auf die Prozesse entsteht, die sie dazu machen. Der Film erzählt von der sechzehnjährigen Katniss, die sich anstelle ihrer kleinen Schwester freiwillig für die „Hungerspiele“ meldet, im Zuge derer sie in einem Waldszenario, mit 23 anderen „Tributen“ um ihr Überleben kämpfen muss. Zwar könnte dieser Film auch insofern innerhalb der Kategorie der Handlungsstrategien untersucht werden, als es Katniss ist, die aktiv in Aktion tritt, und sich selbst opfert – wie Alkestis und Iphigenie, um einem Familienmitglied das Leben zu retten. Da dies jedoch nicht von Beginn an ihr strategisch beabsichtigtes und gesetztes Ziel war und Katniss vielmehr impulsiv auf das unvorhergesehene Ereignis reagiert, dass die Schwester gezogen wird, und dies bereits am Anfang geschieht und somit die Handlung vornehmlich davon erzählt, was ihr anschließend als dieses Opfer widerfährt, untersuche ich diesen Film in der Kategorie, die denen eine Figur auf eine unvorhergesehene schwierige Situation, als Opfer bzw. Bewältigende, reagiert. Die Entscheidung, sich für die Schwester zu opfern, erscheint zudem nicht als rational, sondern impulsiv, nahezu im Sinne von ‚Blutbanden‘, getroffen. Mehr zur Inszenierung von Katniss’ impulsiv-aufopfernden Weiblichkeit im Folgenden. Ich gehe zunächst näher auf die audiovisuelle Inszenierung ein und stelle heraus, wie hier identifikatorische Nähe insbesondere in Bezug auf die Opferrolle umgesetzt wird und umreiße, wie die filmische Inszenierung Katniss’ Subversivität ausdrückt und was dies zur Folge hat. Anschließend

beschreibe ich, wie die Darstellung der Protagonistin in einer dezidiert ‚natürlichen‘ Weiblichkeit einerseits einen Gegenentwurf zu den ‚künstlichen‘ Frauen des ‚Kapitols‘, sowie zu sexualisierten Darstellungen anderer Mainstreamfilme zeichnet, andererseits jedoch diese ‚bessere‘ Weiblichkeit mit Selbstaufopferung und Nächstenliebe doch wieder vor allem Züge allem ‚tradierter Femininität‘ beinhaltet.

Die Erzählperspektive fokussiert vor allem von außen auf Katniss, dabei wird nicht in Alignment mit ihr inszeniert, sodass sie sich, wie oben beschrieben, in einem Rahmen bewegt, über den sie nicht mitverfügt: Zu Beginn steht, wie oben erwähnt, ein Schrifttext, ein Gesetzesauszug, der die brutalen Hungerspiele und ihre Regeln erklärt, es folgt eine Talkshow-Sequenz, in welcher der Spielmacher des Kapitols in lockerem Plauderton mit dem Moderator über das bevorstehende Medienereignis spricht. Die folgende Einstellung beginnt mit einem Schrei und zeigt Katniss, die ihre weinende Schwester tröstet, welche geträumt hat, dass sie für die Spiele ausgelost wird. So erscheint Katniss in einem komplexen Spannungsfeld, mit ihrer Motivation, die Schwester zu beschützen, geringem Spielraum als Bürgerin eines armen Distrikts innerhalb der diktatorischen Ordnung, sowie die den gegensätzlichen Welten ihres armen Distrikts und des reichen Kapitols. Dieser Kontrast zeigt sich im Folgenden auch durch Filmästhetik Erzählhaltung: Als Katniss zu Beginn durch ihren Distrikt läuft, wo die Menschen hungern, dreckige Kleidung tragen und verwahrlost aussehen, entsteht eine Erzählhaltung in identifikatorischer Nähe, wenn ihr eine wacklige Handkamera folgt, die zum Teil subjektive Perspektiven einnimmt. Wacklige Kameraführung setzt sich in den weiteren Szenen fort, die in Katniss' Heimat, dem ‚Distrikt 12‘ spielen und illustriert die Angst und die unsicheren Zustände, in denen die Menschen hier leben. Die Szene des ‚Ernte‘-Ereignisses, bei dem beiden Tribute ausgelost werden, bedient sich zudem stark einer ‚Nationalsozialismus‘-Ästhetik, in Architektur, Verteilung der Menschen in akkurat-militärischen Reihen, sowie deren Aussehen, das in Kleidung und Frisuren die 1930er-Jahre in Deutschland evozieren – und vermittelt so den diktatorischen Charakter des Kapitols, wie auch die bedrängende Situation für die Bürger der Hauptstadt. Im Gegensatz dazu steht die Bildsprache, mit der die filmische Inszenierung das Leben im Kapitol in Szene setzt: Statische Einstellungen und elegante Kamerafahrten bestimmen die Darstellung der bunten, dekadenten und scheinbar hermetisch-sicheren Sphäre, in der das Leben eine nie endende TV-Show zu sein scheint, deren Figuren luxuriöse, farbenfrohe Kleidung tragen und Frauen wie Männer nahezu papageienhaft geschminkt

sind. Zahlreiche Szenen zeigen Berichterstattungen über die Spiele vonseiten des Kapitols als monopolistischer Medienmacht, die auch als Erzählinstanz als Katniss' Gegenspieler inszeniert. Zudem gibt es kurze Szenen, welche Aufstände in einzelnen Distrikten zeigen, sodass eine zusätzliche Informationsebene hinzukommt, welche von den jeweiligen Kontexten erzählt.

In der zweiten, dramatischeren Hälfte des Films ist die Darstellung des Geschehens innerhalb der „Arena“ zentral, wiederum in weiteren filmästhetischen Erzählhaltungen vermittelt: Hier wird zum Einen die zu Beginn in Katniss' Distrikt eingeführten ‚Guerilla‘-Bildsprache genutzt, welche durch den Einsatz von Handkameras und zahlreichen subjektiven Perspektiven insbesondere Katniss' Erleben in identifikatorischer Nähe zeigt. Zum anderen tauchen hier ästhetischer Elemente auf, die an Reality-Shows wie „Big Brother“ oder „Dschungelcamp“ erinnern und unterstreichen, dass hier – innerhalb der Filmhandlung – unvorhersehbares Geschehen live eingefangen und unmittelbar für die Übertragung geschnitten wird. Zudem verstärkt die Bildsprache die räumliche Konstellation: Nach außen hin ist die Arena hermetisch abgeschlossen und wird von dort kontrolliert, für die Akteure im Inneren ist der Raum hingegen unsicher. Die Kameraführung vermittelt, dass hier spontan auf Live-Geschehen reagiert und regelrecht Jagd auf die Insassen gemacht wird: In Suchbewegungen, wenn die Kameras zu langsam im ‚Einfangen‘ und dann ruckartigen Verfolgen der Tribute sind, welche dann entsprechend häufig nicht ganz im Bildraum zu sehen sind, sowie die häufig zu Beginn von Einstellungen stattfindenden Bewegungen von bildlicher Anpassung und Fokussierung der Schärfe. Gerade in den intimen Szenen zwischen Katniss und Peeta sind die Zuschauenden durch diesen voyeuristisch mitinszenierten Blick mit präsent, sodass die Sequenzen sich von konventionellen filmischen Liebesszenen besonders dadurch abheben, dass die scheinbare Privatheit hier keine ist, ja die intermediale Rezeption des Geschehens vielmehr auch den Akteuren bewusst ist und ihr Handeln beeinflusst. Hinzu kommen Szenen, in denen die Spielmacher zu sehen sind, die das Geschehen in der Arena von außen manipulieren, und zum Teil als intradiegetische Voice-Over-Stimmen in der Arena zu hören sind. Diese Kombination aus Verfolgten- und Verfolger-Perspektive verstärkt insbesondere Katniss' Opferrolle. Die schnellen Wechsel zwischen immersiver identifikatorischer Nähe mit ihren subjektiven Halluzinationen nach einem Wespenstich und somatischer Subjektivität nach einer schmerzhaften Verletzung einerseits, sowie das Alignment mit den manipulierenden Spielmachern andererseits, verschalten bei den

Zuschauenden das Mitgehen mit Katniss mit dem Wissen um ihre zunehmende Bedrohung. Die filmische Erzählhaltung vermittelt extreme Eindrücke von Überwältigung und Getriebensein und zeigt die zentrale weibliche Figur als chancenloses Opfers einer mächtigen Maschinerie.

In einem Moment wird dieser Opferstatus allerdings ästhetisch gebrochen und subversiv unterlaufen, indem Katniss „zurückguckt“: Als sie sich einem Geräusch in einem Baum zuwendet und ein zoomendes Geräusch einer Kamera hört, blickt sie direkt in eine in einem Astloch installierte Kamera (Abb. 20). Direkt in die Linse schauend, hält sie deren Blick stand. „Katniss ‚returns the look‘, seizing agency through her refusal to perform the role of the passive object“, beschreiben Alise Keller und Katie L. Gibson diese Szene, in der Katniss auf Ebene der Erzählhaltung Agency erlangt (Keller/Gibson, 2014, 25). Dieser Akt sorgt in der ‚Zentrale‘ für zumindest kurze Verunsicherung und ist auf Handlungsebene erstes Anzeichen für Katniss’ Unterlaufen der Regeln des Kapitols im weiteren Verlauf. Ein weiteres Mal direkt in die Kamera blickt sie, nachdem sie das junge Mädchen Rue – etwa im Alter ihrer Schwester – aus Distrikt 11 nach deren Tod mit Blüten geschmückt hat. Sie wendet sich im Gehen um, sucht eine Kamera – die sie offenbar schnell findet, so viele scheint es davon im Wald zu geben – und hebt den Arm zum Handzeichen der Revolutionäre (Abb. 21; 22) Diese Geste wird live in den Distrikt des toten Mädchens übertragen, die dort Zuschauenden erwidern den Gruß und es bricht in der Folge eine Revolte gegen die „Friedenswächter“ des Kapitols aus. Der Blick in die Kamera – ein Bruch mit den Regeln der klassischen Filmkunst – lässt sich dabei auch im Übertragenen als Blick der zentralen weiblichen Figur zurück auf ihre Inszenierungsapparatur verstehen. Die Figur Katniss legt damit gleichsam die Blickstrukturen offen, welche in klassischer Filmsprache Frauenfiguren zu Objekten machen. Dieser weibliche Blick kehrt den objektifizierenden Blick um und setzt ihn damit außer Kraft, und zwar auf allen drei Ebenen, auf denen er operiert: Erstens blickt Katniss die innerdiegetischen Voyeure, die Zuschauer der Spiele-Übertragung, an, die in diesem Moment ertappt sind – ihr Machtstatus als heimlich Schauende wird in dem Moment hinfällig, da das Objekt ihrer Schaulust zurückschaut und – zum Subjekt wird. Zweitens sprengt der ‚Regelbruch‘ des Blicks in die Kamera die Konstruktion einer zumindest in gewissem Maße illusionistischen, weil durch klassische Kameraführung behaupteten ‚vierten Wand‘ – hier die Wände der Arena – kontrollierten Realität. Die patriarchale Deutungsmacht der Spielmacher, die hier auch ‚Bildmacher‘ sind, über das Geschehen in

dem nun nicht mehr hermetischen, nun nicht mehr kontrollierbaren Raum bröckelt, ist infrage gestellt. Drittens blickt Katniss auch die real vor der Leinwand präsenten Zuschauenden an, die sich zumindest für die Dauer des Besuchs eines Mainstreamkinofilms in dessen patriarchal gewachsenen Strukturen, mit von Männern bestimmte Machtgefüge und Blick-Ökonomien einfügen. Doch es ist nicht nur Katniss, welche die Zuschauenden anblickt, sondern auch die Schauspielerin Jennifer Lawrence. Und mit ihr, durch sie, symbolisch alle Schauspielerinnen, die je in tradiert inszenierten und produzierten Filmen gespielt haben, die in großen Kinos zu sehen waren. Im Blick dieser ‚starken Kinoheldin‘, gleichsam der – inzwischen – Oscarpreisträgerin, schauen auch Machtgefüge an Filmsets und in Produktionsbedingungen, sowie in massenmedialen Vertriebsstrukturen zurück. Es ist ein symbolischer Blick des Schauobjekts ‚Frau‘ zurück, das sich dadurch selbst zum Subjekt ermächtigt. Somit weist der Film nicht nur inhaltlich großes subversives Potential auf, wenn Katniss die unterdrückenden Strukturen herausfordert, indem sie sich wiederholt deren Regeln verweigert, sondern realisiert Subversivität gerade auch in der Erzählhaltung, innerhalb derer sich die zentrale weibliche Figur als resilient gegenüber den Machtstrukturen erweist, indem sie sich selbst eines gewissen Maßes an Agency bedient.

Auf Inhaltsebene ist die Figur der Katniss insbesondere von Kritik und feministisch orientierter Forschung vielfach als Musterbeispiel für eine ermächtigende Frauenfigur benannt worden (Kirby 2015), die für „einen neuen, rebellischen und dabei autarken Mädchentyp“ stehe. Sie zeichne sich aus durch „Züge, die normalerweise für männliche Helden reserviert“ seien und bilde damit einen „Gegenentwurf zum übermächtigen „Rosa Prinzesschen-Schema“ (Steinberger 2012, 12). Insbesondere, indem sie als ‚stark‘ gezeigt werde und männlich gesetzte Regeln breche, überschreibe ihre Inszenierung das kulturell dominierende Skript, nach dem Frauen schwach seien und der Rettung von Männern bedürften (Keller & Gibson 2014, 22f.). Dabei bestehen Katniss’ Stärken vor allem in ihrer ‚Natürlichkeit‘, sowie ihrer authentischen Empathie, ihrer Nächstenliebe. Beides Qualitäten, die sich als ‚tradiert feminin‘ erweisen, wie im Folgenden deutlich wird. So strahlt Katniss mit ihrem ungeschminkten Gesicht, den einfach geflochtenen Haaren und der einfachen Jagdkleidung Naturverbundenheit, Einfachheit und Bescheidenheit aus und steht damit in starkem Kontrast zu den Capitol-Frauen, allen voran der Figur der Effi, welche stark geschminkt – mit aristokratisch-geweißtem Teint und oft farbig stark betonten Augen und Lippen –, perfekten Frisuren,

hohe Schuhen, auf denen sie kaum laufen können, sowie extrem bunter und extravaganter Kleidung auftreten. Damit steht sie dem Weiblichkeitskonzept des Kapitols entgegen, innerhalb dessen Frauen sich ihrer Außenwirkung und ihrem Objektcharakter stets bewusst sind. Katniss verweigert sich soweit sie vermag, dieser Künstlichkeit und jeglicher Form von ‚objekthafter Femininität‘, wie das Kapitel sie für ihre Medieninszenierung einfordert. Sie reagiert mit Befremden, als sie bei ihrer Ankunft zu den Spielen einem Make-Over unterzogen wird, das, wie die vergleichbaren Szenen aus ihr eine ‚richtige‘, also auch hier objektifizierte Frau machen soll:

she is washed, waxed, and exfoliated while lying naked on her back looking awkward and confused.

Katniss is also unaware of her remarkable beauty, clear to everyone else (Dubrofsky & Ryalls, 404)

Im Gegensatz zum Gros der Prinzessinnen-Figuren ist sie weder begeistert von der Prozedur, noch damit einverstanden. Wie Gracie in *MISS UNDERCOVER* äußert sie ihr Missfallen darüber, verhält sich aber anders als diese jedoch ansonsten nicht in erster Linie ‚tradiert maskulin‘, sondern vielmehr ‚tradiert feminin‘.

Zwar scheint sie mit ihrer ‚Natürlichkeit‘ die ‚objekthafte Femininität‘ zu unterlaufen, noch betont dadurch, dass sie sich ihrem guten Aussehen überhaupt nicht bewusst ist. Allerdings zeigt sich ihr Widerstand, ihre Rebellion in diesem Aspekt so als weder gewollt noch bewusst: Vielmehr wird Katniss erzählt als Verkörperung eines geradezu Rousseau’schen idealisierten ‚Naturwesens‘, das sich durch die Unbefangenheit und Naivität auszeichnet, keinerlei Bewusstsein seiner Außenwirkung zu haben. Keine bewusste Rebellin also, sondern eine ‚tradiert feminine‘ Frau, unbewusst durch ihre ‚natürliche Grazie‘ wirkend, die sie selbst nicht kennt und somit nicht gezielt einsetzen kann. Das ‚tradiert Feminine‘ hier als unwissende und somit unterlegende Instanz, die unter dem Blick von den wissenden – und kontrollierenden – ‚tradiert maskulinen‘ Instanzen doch wieder zum Schauobjekt wird, hier mit dem Zusatz als ‚unschuldig‘ weil so unzivilisiert und intellektuell unterlegen, dass es sich seiner Qualität nicht bewusst ist, die erst im Auge des wissenden ‚tradiert maskulinen‘ Schauenden, wieder Voyeurs, entsteht.⁹⁷ Ähnlich ‚tradiert feminin‘ wie auch ‚naturegegeben‘ zeigen sich auch Katniss’

⁹⁷ Auch dieser Aspekt findet seine außerfilmische Fortsetzung, wenn Jennifer Lawrence mit ihrer eher natürlichen Körperlichkeit in journalistischer Berichterstattung als ‚echter‘ und ‚lebensnäher‘, gefeiert wird als etwa die sich als ‚objekthafter‘ präsentierende LARA CROFT-Darstellerin Angelina Jolie (<https://abcnews.go.com/blogs/entertainment/2012/11/jennifer-lawrence-considered-a-fat-actress/> (21.01.2020)). Gleichwohl zeugt dieser Zuspruch, trotz seines Wohlmeinens, von der Selbstverständlichkeit, mit der öffentlich über Qualitäten, Makel und Bedeutung von Frauenkörpern verhandelt wird, sodass sich eine objekthafte Perspektive auf Frauen fortsetzt.

Züge der Nächstenliebe und des Mitgefühls. Zentral, wenn sie sich dem in der Arena evozierten Konkurrenz-Rahmen entzieht und bereit ist, mit Peeta gemeinsam zu sterben, als die zwei als einzige der Tribute noch am Leben sind: Die beiden beschließen, gleichzeitig von giftigen Beeren zu essen, daraufhin entscheiden die Spielmacher kurzerhand, dass beide gewonnen haben, um keinen Imageschaden der Hungerspiele zu riskieren. Gleichzeitig ist diese Entscheidung Katniss' auch eine ‚tradiert feminine‘ insofern als sie sich nicht für aggressives Töten, sondern für mitfühlende Selbstaufgabe entscheidet. Dadurch, dass der Kapitol-Rahmen auf ‚tradiert maskulines‘ Verhalten ausgerichtet ist, kann sie mit unerwartet ‚tradiert femininem‘ Handeln das System sprengen. Indem dieses Handeln aus Nächstenliebe mit Katniss' natürlicher weiblichen Körperlichkeit verknüpft wird, werden hier Nächstenliebe und Selbstaufgabe als ebenso ‚natürlich weiblich‘ markiert: Katniss kämpft anstelle ihrer Schwester und will überleben, um weiter für diese und ihre Mutter zu sorgen. In der Kampfarena sorgt sie schließlich auch für Peeta, den Jungen aus ihrem Distrikt; und selbst, als sie tötet, tut sie dies aus Mitgefühl: der betreffende Tribut wurde zuvor von großen Hunden verletzt und sie erlöst ihn von seinem Leid

Hinsichtlich ihrer Handlungsdispositionen werden keine eigenen Ambitionen und Wünsche Katniss' erzählt, die über die Sicherheit ihrer Angehörigen hinausgingen. Sie befindet sich im andauernden Ausnahmezustand, sodass sie in erster Linie kurzfristige Ziele verfolgt. Während die Köpfe des Kapitols Strategien überlegen, hat Katniss weder Zeit noch inneren Raum dafür und kann lediglich auf dringende Situationen reagieren, häufig affektgeleitet. Gerade die großen Taten dieser ‚Kinoheldin‘ entspringen ihrer scheinbar natürlich-instinktiven Sorge um ihr nahestehende Menschen, denen sie mutig und selbstlos zur Rettung verhilft:

Katniss's caring for others inspires her bravest and only emotional moments. She tends to Peeta when he is nearly fatally wounded and risks her life to retrieve medicine to save him. When she returns with a gash in her forehead, Peeta worries about her injury, but she refuses to use any of the medicine on herself, prioritizing caring for Peeta, as a mother might. (Dubrofsky & Ryalls, 406)

Katniss' Gefühlsausbrüche beziehen sich vor allem auf das Ergehen anderer Menschen, nicht auf ihre eigene Lage. Wenn sie um andere – ihre Schwester, Peeta und Rue – trauert

oder um diese besorgt ist, wird sie in bildkompositorischen Variationen der ‚tradiert feminin‘ Trauernden, Maria, in Pietà-Bildkonstellationen gezeigt, in denen sie den verletzten jungen Mann, das sterbende oder schlafende Mädchen hält oder auf es hinabblickt: Der Körper der unmittelbar mit dem Leib des wichtigen Menschen verbundenen Frau drückt das Leid um diesen Leib, das Leid dieses Leibes aus. Es ist nicht ihr eigenes Leid. So heroisch und universalistisch motiviert die Figur also zunächst wirken mag, bei genauerer Betrachtung zeigt sich vor allem ein Antrieb aus Nächstenliebe, welche auf ‚tradiert femininen‘ Bildern von Mütterlichkeit fußt: der Sorge um andere, die sich unmittelbar und unkontrolliert als körperliche Reaktion zeigt, impulsiv und nicht zu bändigen, wie der Instinkt einer Mutterwölfin. Betrachtet man zudem das Ende des Films und die Rahmung desselben, erscheinen die positiven Zuschreibungen der Kritik besonders in anderem Licht. So wird Katniss zwar am Ende des ersten Films als Siegerin gekrönt und hat jeweils am Ende ein höheres Maß an Sicherheit erreicht als es ihr im Verlauf der Handlung zuteil war. Im Unterschied zu den anderen hier untersuchten Filmen zeichnet sich jedoch bereits neue Gefahr ab: Im ersten Film zeigt die letzte Einstellung den Präsidenten des Kapitols, Snow, der Katniss' Empfang in ihrem Distrikt als Liveübertragung genau beobachtet. Die Zuschauenden haben zuvor erfahren, dass er Katniss nicht mehr traut. Der Film schließt damit, dass Snow ins Dunkle abgeht. Katniss hat zwar überlebt, in Sicherheit, so verstehen wir, ist sie aber keineswegs.

Katniss ist also eine Figur, die zwar bezüglich Handlung und audiovisueller Inszenierung als subversiv heraussticht, indem sie sogar die ‚vierte Wand‘ des Filmraums durchbricht. Gleichzeitig stellt die filmische Erzählung Opferstatus, das Verfolgt- und Getriebensein stark in den Vordergrund und fokussiert mit somatischer Subjektivität insbesondere auf deren körperliche Verwundetheit. Das Frauenbild, das diese Figur vermittelt, setzt insbesondere die ‚Natürlichkeit‘ weiblicher Körperlichkeit mit Naivität und Unbewusstheit gleich und verknüpft Qualitäten wie Nächstenliebe und Selbstaufopferung mit dieser ‚natürlichen Weiblichkeit‘. Sie handelt in erster Linie reaktiv und erscheint so nicht als aktiv und kreativ handelnde, sondern als Erleidende. Bildlich findet dies seine Entsprechung in mehrfachen Pietà-Kompositionen. Auch in dem Erfahren von Gnade und der Krönung am Ende finden wiederholen sich Elemente der Maria von Nazareth. Dem tradierten Opfer/Gefangenen-Plot entspricht HUNGER GAMES jedoch insofern nicht, als Katniss keine schicksalhafte Schuld trägt, zudem

Unterstützer gewinnt und am Ende am Leben ist – was sich wiederum positiv für ihre Familie auswirkt.

Im Abgleich mit dem tradierten Plot um gefangene weibliche Opfer finden sich in dieser Unterkategorie kaum Entsprechungen dazu. Eine ‚schicksalhafte Schuld‘ findet sich bei Cindy in SCARY MOVIE, die in der Vergangenheit bei zu wildem Autofahren einen Mann überfahren hat und dies vertuscht hat. Am Ende wird sie wiederum überfahren – ist jedoch im Sequel bereits wieder lebendig. In sehr tradiertem Sinne ‚schuldig‘ ist die Figur der LUCY die, bevor sie zum Opfer wird, sexuell aktiv war. Sie ist schließlich auch die einzige Figur, die am Ende nicht mehr körperlich anwesend ist – indem sie zu einem übergeordneten Bewusstsein transzendiert. Auch eine symbolische Bestrafung der Körperlichkeit? Alle anderen Figuren überleben — und erhalten Unterstützung durch männliche Figuren. Auffällig ist indes, dass ausnahmslos alle zentralen Frauenfiguren dieser Filme in ihrem Überleben bedroht sind. Ähnlich der Inszenierung von Katniss ist viel körperliches Leid, Verletzungen und Blut zu sehen. Die einzigen Figuren, die nicht verletzt werden, sind die Animationsfiguren Ginger in CHICKEN RUN und Lissi in LISSI UND DER WILDE KAISER, ansonsten geht der Opferstatus häufig bis weit in die weiblichen Körper hinein: Katniss bekommt einen Peilsender implantiert, Lucy einen Beutel Drogen, der ihren Körper von innen transformieren lässt, Alice in RESIDENT EVIL wurde mit einem Virus infiziert, der ihr übermenschliche Kräfte verleiht und es gibt Klone von ihr.

Besonders fallen Versehrtheit und körperliches Leid an der Figur der Lucy ins Auge. Erzählt der Film von einer Weitung des Bewusstseins der Protagonistin und erlangt diese zunehmend an Einfluss über ihre Umgebung, wird dies auf der Bildebene mit starken Opferbildern erzählt: Zu sehen ist Lucy, die blutig geschlagen und zweimal operiert wird und auf einer Flugzeugtoilette bei nachlassender Wirkung der Droge zunächst innerlich und dann äußerlich zu zerfallen scheint, ihr Gesicht deformiert sich zusehends und weist Wunden auf, erst als sie eine weitere Portion der Droge zu sich nimmt, wird ihr Körper durch aus dem Körper kommende Blitze wiederhergestellt.

In der längeren Szenenfolge Lucys initialer Misshandlung zeigt sich deutliche Verknüpfung von Versehrtheit mit Objektifizierung: Sie trägt ein durchscheinendes weißes T-Shirt, darunter einen deutlich sichtbaren dunklen BH. Auf dem Shirt zeichnet sich ein großer Blutfleck ab, sodass Darstellung als Opfer und sexualisiertes Bildobjekt hier gleichzeitig bestehen.

Da keine der zentralen Figuren in den anderen elf Filmen zuvor etwas getan hat, was ihren Opferstatus durch eine begangene Schuld erklären würde, zeigt sich ein logisches Vakuum: Nahezu alle Figuren werden in ihrem Leiden als spektakuläre Schauobjekte gezeigt, besonders auch auf paratelistischer Ebene, indem diese insbesondere in körperlichen Funktionen und Instinkten gezeigt werden: Das Schreien und Fliehen der Figuren in SCREAM 3 und den SCARY MOVIE-Filmen, die vor dem erbarmungslosen Killer fliehen, LUCY, die von ihren Entführern misshandelt wird und zitternd und blutend am Boden liegt, die von Jodie Foster gespielte Mutter in PANIC ROOM, die ungeahnten Kräfte mobilisiert, wenn sie versucht nach draußen zu telefonieren, eine Explosion initiiert und schließlich die Einbrecher mit einer Waffe dazu bringt, ihrer Tochter die benötigte Insulinspritze zu geben. Diese Szenen zeigen insbesondere weibliche Körper im Überlebensmodus. Finden sich hier also kaum Reinszenierungen des tradierten Gefangenen-Plots, zeigen sich hingegen Elemente des Pietà-Topos, wie in HUNGER GAMES. Bildet das tradierte Motiv eine Frau ab, den verkehrten und verwundeten Sohn betrauert, selbst aber körperlich unverehrt ist, sind in zeitgenössischen audiovisuellen Inszenierungen mit zentralen weiblichen Figuren, in denen die Themen ‚Opfer‘ und ‚Bewältigung‘ zentral sind, vor allem verwundete und verkehrte Frauen zu sehen, die häufig als sexualisierte Schauobjekte inszeniert werden. Eine Ausnahme ist HUNGER GAMES, in dem die zentrale weibliche Figur zwar nicht wie in den anderen Filmen auf offensichtliche Weise objektifiziert wird. Vielmehr erscheint sie hier unter dem Deckmantel eines Frauenbildes der Unbewusstheit und Naivität bezüglich der eigenen Sexualität bzw. ihrer Wirkung auf Männer. Das mag zwar zunächst gemäßigt erscheinen, ist aber strukturell ebenso eine Objektifizierung des Körpers durch einen männlichen Blick. Gleichzeitig kommt den Figuren hier innerdiegetische Agency der Stufe 3 zu: Sie alle überwinden die strukturellen Grenzen, auf die sie treffen – jedoch ähnlich der reinen Jungfrauen zu einem Preis, der ihre Körper verkehrt.

4.2 Mit männlicher Hilfe zurück ins Leben: Passiv Bewältigende

Das narrative Muster einer Protagonistin als passiv Bewältigende finde ich in fünf Filmen. Hier erleben die Figuren jeweils Prozesse – die zum Teil bereits vor der unmittelbaren Filmhandlung einsetzen – innerhalb derer sie, zumindest für einen Moment, die zentralen Aspekte dessen loslassen muss, was ihr bisheriges Leben ausgemacht hat. Ihre Beziehungen und weiteren Perspektiven existieren nicht mehr und sie befindet sich an einer Art Nullstelle ohne Halt, von wo aus nicht klar ist, wie es

weitergeht. Auch hier kämpfen viele Figuren um ihr Leben, bzw. dessen Neugestaltung nach einer Veränderung; dem Verlust von Familienmitgliedern oder Partnern, einer Krankheitsdiagnose, dem Ausstieg aus einem sicheren, aber wenig erfüllenden Alltag. Dabei finden diese Kämpfe z.T. auf psychischer Ebene statt, als Verarbeitungsprozesse von Vergangem – mal mehr (GRAVITY), mal weniger explizit (PROMETHEUS).

Dabei fasse ich die Figuren insofern als passiv, als sie nicht aktiv etwas in ihrem Umfeld unternehmen, um ihre Situation zu ändern, sondern sich weitgehend dem Fluss der Ereignisse hingeben, und in eine Phase der Haltlosigkeit geraten, in der es nichts mehr gibt, auf das sie sich verlassen können. Die Frau ist auf sich selbst zurückgeworfen und erlebt eine dunkle, ungewisse Phase der Trauer, der Verzweiflung, des Rückzugs und des Nichthandelns. Im Außen erscheint es als Phase der Erstarrung, als symbolischer Tod, während aber im Inneren der Figur etwas geschieht – das hier mehr oder weniger deutlich gezeigt wird: Die Frau verarbeitet Geschehenes und ist nach dem Prozessieren in der Lage, wider zu handeln, und zwar in neuen Verhaltensweisen. Die erste Bewegung nach der Bewegungslosigkeit geschieht.

Zunächst werde ich genauer auf passive Bewältigung eines Konflikts GRAVITY eingehen. Dieser Film ist besonders dahingehend aufschlussreich, da er von der Kritik vielfach dafür gefeiert wurde, dass er eine Frau in einer ‚tradiert maskulinen‘ Rolle und einem entsprechenden ‚maskulinen‘ Beruf zeigt. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich jedoch, wie die Protagonistin als ‚tradiert-feminin‘ im Sinne von Überwältigt Sein durch Emotionen, und daher schwach und nicht handlungsfähig inszeniert wird. Im Anschluss gilt es, diese Dynamik und ihre Varianten in den vier Filmen P.S. I LOVE YOU, EAT PRAY LOVE, PROMETHEUS – DUNKLE ZEICHEN und DAS SCHICKSAL IST EIN MIESER VERRÄTER zu beschreiben.

GRAVITY wurde von Kritik und Forschung hauptsächlich als Science-Fiction-Thriller mit beeindruckenden Visual Effects rezipiert.⁹⁸ In der Betrachtung der Hauptfigur zeigt sich jedoch die Monodrama-Qualität des Films, welcher kammerspielartig von der inneren Bewältigung des Trauerkonflikts der zentralen Figur erzählt. Die Figur der Dr. Ryan Stone in GRAVITY befindet sich im wörtlichen Sinn in einem leeren Raum – im Weltraum. Dort ist sie als einzige Überlebende nach der

⁹⁸Die Filmkritiken wie wissenschaftlichen Reaktionen auf den Film diskutieren vor allem physikalische Plausibilität und entsprechende „Fehler“ in der Darstellung (vgl. Grant 2013, Macinwain, 2013)

Zerstörung des Space Shuttles und des Hubble-Teleskops durch Kollision mit Teilen eines zerstörten russischen Satelliten – und ab dem ersten Drittel der Filmhandlung ganz auf sich gestellt. Die folgende Analyse untersucht die Dynamik des Wiedergeburt-Plots und die audiovisuelle Inszenierung eines weiblichen Körpers im Überlebenskampf.

„Gravity“ steht zum einen für die Schwerkraft, die allerdings bis zum Ende des Filmes absent ist, als Dr. Stone wieder auf der Erde landet. Womöglich ist hier im übertragenen Sinne auch eine „innere“ Schwerkraft der Protagonistin gemeint, welche diese zurück auf die Erde gravitieren lässt – ihr Überlebenswille oder gar eine physische Kraft, ein Überlebensinstinkt, der wieder bei ihr geweckt wird. Zum anderen steht „gravity“ auch für Schwere, Ernsthaftigkeit und Bedenklichkeit, was auf das schwere und ernsthafte Thema hinweist, das Dr. Stone seit dem Tod ihrer vierjährigen Tochter begleitet. Das spanische Wort „gravidad“ bedeutet „Schwangerschaft“ und verweist auf den Topos der (Wieder-)Geburt, der sich insbesondere auf der Bildebene zeigt.

In dem Häutungs- und Läuterungsprozess erhält die Protagonistin insbesondere männliche Unterstützung, verkörpert durch den Weltraum-Veteranen Matt Kowalski. Zunächst rettet dieser sie, als sie nach der Kollision mit den russischen Satellitenteilen haltlos im Raum schwebt: Er kommt mit einem düsenbetriebenen Rucksack zu ihr, verbindet sich mit einem Seil mit ihr und bringt sie zur ISS-Station. Hier beginnen persönliche Gespräche, welche den Hintergrund, die Backstory, von Dr. Stone umreißt und diese als traumatisierte Mutter einführen, die nach dem Unfalltod ihrer Tochter nahezu aufgehört hat, zu leben, sich in Arbeit gestürzt hat und kaum noch sozialen Kontakte pflegt. Kowalski wird im Folgenden zu ihrem Motivator und gar vertrautem Mentor. Dabei sind die beiden Figuren in tradierten Geschlechterrollen inszeniert: Stone als Junge, Unerfahrene, Ängstliche, über deren weiblichen Körper und Emotionen ein maskulines Kontrollsystem wacht – die Experten in der Zentrale in Houston äußern sich zu Beginn besorgt über ihre hohe Temperatur und ihren hohen Puls – und die ihre Anspannung und Nervosität mit Professionalität zu überspielen versucht. Kowalski als erfahrener Weltraum- und Überlebensexperte begegnet dagegen gefährlichen Situationen gelassen und sogar mit Humor.

Ein erster dramatischer Höhepunkt setzt ein, nachdem die beiden das eigene Space Shuttle zerstört finden und Kowalski die beiden zur internationalen Raumstation ISS-Station navigiert, auf welche sie mit Wucht aufprallen und sich in einem Fallschirm verfangen. Schließlich hängt nur noch Stone lose mit dem Fuß an einer Leine, welche die

beiden mit der Station verbindet. Kowalski wiederum ist durch Seil und Karabinerhaken mit ihr verbunden und verstärkt so den Druck auf Stones Leine zur Station. Er ist es, der die Situation nüchtern und ‚tradiert maskulin‘-rational einschätzt und Stone anweist, ihn loszulassen, was diese zunächst verweigert. Während Kowalski besonnen und klar Anweisungen und Befehle gibt, obgleich es um sein Überleben geht, japst Dr. Stone beim Sprechen und atmet schwer. Zudem ließe sich der Dialog auch als Ausdruck Stones’ Weigerung lesen, ihre Tochter, bzw. die Trauer um diese loszulassen.

STONE: Ich hab’ dich, ich hab’ dich. Ich hab’ dich, ich hab’ dich. Halt dich fest, dann zieh ich dich ran. Festhalten, einfach festhalten. Ich zieh’ dich ran.

KOWALSKI: Ryan hör zu, Du musst mich loslassen. Die Leinen sind zu locker, wir würden beide abdriften. Du musst mich loslassen, sonst sterben wir beide.

STONE: Ich lass dich nicht los, wir schaffen das.

KOWALSKI: Nicht. Lass los Ryan.

STONE: Nein, du bleibst hier.

KOWALSKI (hakt sich aus): Das ist nicht deine Entscheidung.

STONE: Nein, nein, bitte tu das nicht. Bitte, bitte tu das nicht. Nein, bitte bitte tu das nicht.

KOWALSKI: Du schaffst das, Ryan.

STONE: Nein! Ich hatte dich doch, ich hatte dich doch, ich hatte dich doch.

Durch ihre zahlreichen Wiederholungen verstärkt sich der Eindruck ihrer emotionalen und impulsiven Affektivität. Am Schluss liegen Trauer, Leere und Verzweiflung in ihrer Stimme – als wäre es ihre Tochter, die ihr erneut genommen wird und nicht Kowalski, zu dem sie bisher in einer wenig emotionalen, pragmatischen Beziehung gezeigt wurde. Die beiden bleiben in Funkkontakt und während er sein Abdriften vergleichsweise gelassen wegzusteckt scheint und sogar Witze macht, gibt er ihr weitere Anweisungen, bis die beiden den Funkkontakt verlieren. Insgesamt inszeniert der Film besonders auf der Sound-Ebene die Körperlichkeit einer Frau im Überlebenskampf: nahezu durchgehend atmet Stone nervös, hechelt, schnappt nach Luft, japst oder keucht. Dieses wiederholt auftretende Element prägt die Stimmung des Films und baut entsprechende Spannungsbögen, mit ruhigeren und sehr aufgeregten Momenten. Stones Atem und dessen Unregelmäßigkeit funktionieren als paratelles Element, welches die Nervosität Stones körperlich auf die Zuschauer überträgt.

Auf Plot-Ebene steht der entscheidende Wendepunkt erneut mit in Zusammenhang der Figur Kowalskis. Nachdem Stone feststellt, dass die russische Rettungskapsel, in der sie sich nun befindet, nicht betankt ist, gerät sie in Panik. Über

Funk bekommt sie nur noch Kontakt zu einem Inuit-Robbenfischer, im Hintergrund ist Babygeschrei zu hören, was Erinnerungen an ihre Tochter auslöst: „Ich hab auch gesungen für meine Kleine. Hoffentlich treff’ ich sie jetzt wieder“, sagt sie. Stone stellt die Sauerstoffzufuhr ab und schließt die Augen. Da taucht Kowalski im Fenster auf, kommt – der entgegen physikalischer Gesetze, ohne die Atmosphäre in der Kapsel darin zu verändern – zu ihr hinein, setzt sich neben sie, findet zielsicher eine unter dem Sitz versteckte Wodkaflasche, aus der er einen großen Schluck nimmt, bevor er ihr mit sonorer, gelassener Stimme Mut zuspricht und für sie ihre Lage durchdenkt:

Hör zu, willst du hierbleiben oder wieder zurück? Klar, es ist nett hier oben. Du kannst einfach sämtliche Systeme abschalten, alle Lichter ausmachen, die Augen schließen und alles ausblenden. Niemand da, der dir wehtun kann, du bist sicher. Warum noch weitermachen? Warum noch weiterleben? Dein Kind ist gestorben. Es gibt wohl nichts Schlimmeres. Aber wie es weitergeht, liegt an dir. Wenn du dich entscheidest zurückzukehren, dann solltest du es jetzt anpacken. Jetzt entspann dich und leg los! Ein kurzer Flug und du stehst wieder auf der Erde und fängst an, Dein Leben zu leben.

Kurz darauf erwacht Dr. Stone und Kowalski ist verschwunden. So wird deutlich, – sofern nicht bereits durch das Eintreten durch das Fenster klar – dass sein Erscheinen ein inneres Erleben, ein Traum, eine Halluzination, eine Wahnvorstellung Stones selbst war. Sie schaltet den Sauerstoff wieder ein – begleitet von heftigem Ringen nach Luft – , und es gelingt ihr, unter Konsultation des russischen Betriebshandbuchs, eine Funktion auszulösen, mit der die Kapsel sich von der Station abstößt und in Richtung Erdatmosphäre fliegt. Dort landet sie im Wasser und kriecht an Land. Auch hier ist es eine männliche Stimme, eine männliche Figur, die der zentralen weiblichen Figur sagt, was sie tun soll. Selbst wenn man Kowalskis Rat als Äußerung eines ‚maskulinen Anteils‘ bzw. einer männlichen inneren Stimme Stones deuten wollte, da Stone die Szene halluziniert oder träumt, bleibt es auf der Inszenierungsebene eine männliche Figur. Die Szene ist nicht als eigener innerer Monolog inszeniert, sondern es ist die Verkörperung ihres männlichen Kollegen, der ihr Mut zuspricht, und den Überlebensimpuls bei ihr auslöst.

Der Wiedergeburtst-Topos findet sich in zahlreichen Szenen in der bildlichen Inszenierung: zunächst Stone, die erst mit dem Raumschiff, dann mit Kowalski über eine Leine verbunden ist, was eine Nabelschnur-Metapher evoziert (Abb. 23). Als sie im russischen Shuttle den Raumanzug auszieht, erscheint dies wie eine Häutung. Gekrümmt, wie ein Embryo schwebt sie im schwerelosen Raum (Abb. 24). Embryohaft wirkt sie

insbesondere durch ihre androgyne Figur, die – zudem mit kurzen Haaren – in einem Unterhemd und einer Unterhose gezeigt wird und so menschlich-kreatürlich, aber kaum als explizit weiblich erscheint. Am Ende, als die Kapsel im Wasser landet, muss sie sich zunächst durch ein weiteres Element kämpfen, in dem menschliches Leben nicht möglich ist und in dem der Raumanzug sie nach unten zieht. Sie entledigt sich dessen – eine erneute Häutung – und schwimmt –eine Fruchtwasser-Allusion – nach oben. Um Luft ringend taucht sie an der Wasseroberfläche auf und robbt an das nahe gelegene Ufer. Schwer atmend beginnt sie langsam zu krabbeln – wie eine urzeitliche Kreatur – zieht sich hoch, fällt wieder, richtet sich langsam wieder auf und kommt schließlich zum Stehen. So erinnert die Szene an Evolutions-Darstellungen: Als sei sie der erste Mensch, macht sie, schließlich aufgerichtet, langsame und unsichere erste Schritte, mit denen der Film endet. So erzählt der Film die Geschichte einer Frau, die sich aus dem Leben zurückgezogen hat und trauert. Als sie den Lebensmut verliert, gewinnt sie durch männliche Anleitung oder durch eine innere männliche Stimme neuen Mut zum Leben und wird im übertragenen Sinne, wie auch bildlich zu einem neuen aufrechten Menschen. Dabei zeigt die audiovisuelle Inszenierung auf Bildebene eine androgyne Kreatur, akustisch vermittelt sie eine weibliche Stimme, die im Überlebenskampf um Atem ringt. Der Film inszeniert insofern eine ‚tradiert feminine‘ Trauernde, als hier passiv trauernde Figur, die nicht aus eigenem Antrieb in Aktion tritt, aber am Ende eine Gnade erfährt, hier sogar sehr deutlich als Wiederauferstehung bzw. Wiedergeburt in Szene gesetzt.

Der Topos passiver Bewältigung von Verlust findet sich sehr ähnlich in P.S. I LOVE YOU, EAT PRAY LOVE, PROMETHEUS – DUNKLE ZEICHEN und DAS SCHICKSAL IST EIN MIESER VERRÄTER: Auch hier sehen sich die Protagonistinnen mit einschneidenden Veränderungen durch Wegfall zentraler Beziehungen und/oder strukturierenden Parametern ihres Lebens konfrontiert. Tief gefallen, metaphorisch am Boden, gibt es für sie gar Momente, in denen sie selbst nicht mehr in gewohnter Form existieren. Bei der Betrachtung der Filme dieses Plot-Typus fällt zunächst auf, dass die zentralen weibliche Figuren Protagonistinnen sich hier jeweils in fremde Räume und Liminalsphären im Sinne einer *rite de passage* begeben, wo sie, nach einer Phase der Bewegungslosigkeit, zu einer Neuausrichtung finden.

Holly in P.S. I LOVE YOU reist nach dem Tod ihres Mannes mit Freundinnen nach Irland, Liz in EAT PRAY LOVE reist, nachdem sie ihre Ehe und ihr Leben als New Yorker Autorin hinter sich gelassen hat, nach Italien, Indien und Bali. In PROMETHEUS – DUNKLE

ZEICHEN sucht die Forscherin Elizabeth auf einem fernen Planeten nach den „Kreatoren“ der Menschheit. Die Backstory erklärt ihre Motivation, neuen und gesunden Lebensraum für Menschen zu erschließen, mit der Erinnerung an ihren Vater und dessen Tod an einer Epidemie. Während der Expedition durchlebt Elizabeth eine Wiederholung des Verlusts des Vaters, als ihr Geliebter auf ähnliche Weise, durch Infektion mit einem tödlichen Virus, ums Leben kommt. Diesmal ist auch Elizabeths eigener Körper involviert: Elizabeth ist vom infizierten, inzwischen verstorbenen Charlie schwanger. In einer blutreichen Sequenz wird ihr von einem Operationsroboter ein Alien aus dem Körper geschnitten. Die sechzehnjährige krebskranke Hazel Grace in DAS SCHICKSAL IST EIN MIESER VERRÄTER wiederum reist mit ihrem Freund Gus nach Amsterdam, wo es ihm gelingt, sie von ihrer Betrübnis über die eigene Krankheit zu befreien.

Wird in letzterem Fall die Hilfe männlicher Figuren deutlich, findet sich dies auch in allen weiteren Filmen dieser Kategorie: Holly in P.S. I LOVE YOU erhält Briefe ihres verstorbenen Ehemanns Gerry. Dieser hat in seinen letzten Lebenswochen detailreich organisiert, Holly nach seinem Tod in ein neues Leben zu führen. Die Briefe evozieren Dialoge mit Gerry in Hollys Kopf – für die Zuschauenden hörbar –, in denen sie mit diesem über seine Vorschläge diskutiert. Nach anfänglichen Widerständen folgt sie jeweils seinen Anweisungen: sie ringt sich zu einem Karaoke-Auftritt durch, währenddessen sie – trotz des vollen Zuschauerraums – eine subjektive Situation imaginiert, in der sie für Gerry allein singt. Diese inneren Dialoge mit Gerry ähneln an Dr. Stones Unterredung mit Kowalski in der Kapsel. Holly diskutiert mit dem imaginierten Gerry ihre beruflichen Perspektiven und kommt mithilfe eines Zeichens von ihm auf die Idee, Schuhdesignerin zu werden. „Es ist als ob Gerry mir den Weg zeigt“, sagt sie. Das Ende zeigt Holly und ihre Mutter in Irland, sie treffen William, einen alten Freund Gerrys, und dessen Vater. Sowohl zwischen William und Holly als auch ihren Eltern erfolgen verheißungsvolle Blicke und Wortwechsel.

Für Liz in EAT PRAY LOVE sind ebenfalls Impulse von Männern entscheidend: in Indien ist es der Texaner Richard, der sie ermutigt, die Selbstvorwürfe bezüglich ihrer Ehe loszulassen. In Bali ist es ein Mediziner, der ihr rät, jeden Tag zu lächeln und schließlich, sich auf den Australier Felipe einzulassen, den sie kennengelernt hat und mit dem sie wieder Leichtigkeit und Lebensfreude erfährt. Das Ende zeigt den Beginn einer neuen Liebe. Auch wenn Elizabeth in PROMETHEUS als recht aktive Figur erscheint, die intelligent und körperlich geschickt erscheint ist, es hier der Android David, der die

zentralen Entdeckungen, ihr mitteilt, dass sie schwanger ist, und durch seine Handlungen den Plot vorantreibt und sie am Ende von dem entvölkerten Planeten wegbringt. Hazel Grace in *DAS SCHICKSAL IST EIN MIESER VERRÄTER* wiederum, die oft depressiv ist und ihren Eltern ihren bevorstehenden Tod nicht zumuten möchte, bekommt Hilfe von ihrem Freund Gus, ebenfalls Krebspatient, den sie in einer Selbsthilfegruppe kennenlernt. Ähnlich dem Figurentyp des ‚Manic Pixie Dream Girl‘ wird von Gus kaum eine Backstory erzählt und seine Handlungs-Funktion besteht darin, Leichtigkeit und Freude in Hazels Leben zu bringen. Mit ihm lacht sie wieder, er organisiert die gemeinsame Reise nach Amsterdam, arrangiert dort ein Treffen mit ihrem Lieblingsautor und lädt sie zu einem romantischen Abend in einem Restaurant ein. Nach dem für Hazel Grace enttäuschenden Besuch bei dem Autor küssen sich die beiden im Anne-Frank-Haus – unter Applaus anderer Besucher – und, zurück im Hotel, schlafen sie miteinander. Bald nach ihrer Rückkehr in die USA stirbt Gus, der Film endet aber mit einer positiven und hoffnungsvollen Stimmung: Hazel hat wieder Kraft gefunden und blickt nun mit neuem Selbstvertrauen in die Zukunft.

So lässt sich abschließend festhalten, dass die fünf zentralen Frauenfiguren dieser Unterkategorie, die Leid erfahren haben, welches sie passiv bewältigen, durchgehend und in den entscheidenden Momenten Hilfe von einer männlichen Figur erhalten, wodurch eine Wendung zum Positiven stattfindet. Die Enden dieser Filme erzählen jeweils von Frieden, Erleichterung und einem verheißungsvollen Neubeginn. Dabei stehen nicht vor großen äußeren strukturellen Grenzen, es fallen lediglich Beziehungen und Unterstützung weg. Da die Figuren wenig selbst aktiv handeln und Verbesserungen ihres Zustandes vor allem durch Hilfe von männlichen Figuren eintreten, liegt die innerdiegetische Agency dieser Figuren auf Stufe 2.

4.3 Allein und heimatlos: Aktiv Reagierende

Dem im vorigen Unterkapitel beschriebenen Inszenierungsmuster von passiver Konfliktbewältigung steht ein anderes gegenüber: In drei Filmen treten die zentralen Frauenfiguren aktiv in einen Konflikt ein, bzw. rufen diesen erst hervor, indem sie Missstände wahrnehmen, diese benennen und sich dazu verhalten: Claire in dem Thriller *SCHATTEN DER WAHRHEIT* geht seltsam anmutenden Beobachtungen in Bezug auf ihre neuen Nachbarn nach. In *DIE DOLMETSCHERIN* reagiert die UN-Dolmetscherin Sylvia, die ihre Kindheit in Afrika verbracht hat, auf einen Hinweis zu einer Morddrohung auf

einen afrikanischen Diktator. Brooke in *TRENNUNG MIT HINDERNISSEN* konfrontiert ihren Freund nach einem Abendessen mit Gästen damit, dass sie sich mehr Unterstützung wünscht, was in einer Trennung mündet. Enthalten diese Handlungen zunächst nichts, was die Figuren mit einer Schuld belegen würde, wird in diesem Unterkapitel deutlich, dass diese zeitgenössischen filmischen Inszenierungen stark dem tradierten Narrativ von aktiv bewältigenden Frauenfiguren entsprechen: Wie Antigone und Medea reagieren die Figuren hier mit Aktion, Impulsivität und Wut auf augenscheinlich ungerechte oder unhaltbare Situationen, und sind am Ende zwar nicht tot wie Antigone, müssen jedoch, wie Medea, ihren bisherigen Lebensraum verlassen. Zunächst gehe ich dieser Dynamik in einer kurzen Analyse von *TRENNUNG MIT HINDERNISSEN* nach, anschließend gleiche ich die Ergebnisse mit den anderen beiden Filmen ab.

TRENNUNG MIT HINDERNISSEN ist in Bezug auf die beschriebene Dynamik dahingehend interessant, als hier weiblicher Zorn und ausfallende Emotionen als besonders nachvollziehbar inszeniert werden. Der Film erzählt von einem Paar, das sich nach einem Abendessen, zu dem die jeweiligen Eltern und Geschwister eingeladen waren, streitet. Es ist vor allem Brooke, die Frau, die sich über Gary, ihren Freund, ärgert, der ihr nicht mit Vorbereitungen und Abwasch hilft. Im Wortwechsel gegenseitiger Anschuldigungen spricht Brooke die Trennung aus, meint dies jedoch nicht endgültig, sondern lediglich als Aufforderung an Gary, sich zu ändern. Dieser nimmt Brooke jedoch beim Wort und verlässt die gemeinsame Wohnung, welche in weiteren Verlauf zur Kampfzone wird. Die Analyse fokussiert darauf, wie der Film die beiden zentralen Figuren von vornherein als stark unterschiedlich konzipiert, sodass der Frau die Rolle der Reglementierenden zukommt, sowie darauf, wie Brooke als diejenige, die den Konflikt auslöst, indem sie gegen Garys Verhalten Einspruch erhebt, auch als hauptsächlich Verantwortliche für die Trennung markiert wird. Gary wird eingeführt in seinen Eigenschaften, mit denen er Brooke herausfordert, allem voran seiner lauten und häufig unsensiblen Art. Er reißt als Tour-Guide auf einem Sightseeing-Bus den ganzen Tag Witze und möchte abends, wenn er nach Hause kommt, die Füße hochlegen und Computerspiele spielen. Brooke dagegen wird als feinsinnige und detailbewusste Expertin für moderne Kunst gezeigt, die in einer Galerie arbeitet. Auch besteht ein Statusunterschied zwischen den beiden: Gary ein *Self-Made-Man* und Emigrant, der mit seinen polnischen Brüdern das Tourismusunternehmen führt, Brooke stammt aus einer musikalischen und gebildeten Familie, liebt Ballett und ist enttäuscht, dass Gary sie

dorthin nie begleitet. Der Beziehungsstreit beginnt damit, dass Brooke Gary um Unterstützung für ein Abendessen mit ihren jeweiligen Familien als Gästen bittet, während sich dieser lieber auf dem Sofa entspannen will. Beim Essen fällt Gary Brooke vor den Gästen in den Rücken, indem er auf ein Streitthema der beiden anspielt und äußert, die Wohnung wäre viel schöner mit einem Billardtisch – offenbar. Anschließend will er ihr nicht beim Abwasch helfen. Kurz: Brooke hat offenbar allen Grund, von Gary genervt zu sein und bringt dies in Vorwürfen zum Ausdruck, hinter denen offenbar schon lang enttäuschte Erwartungen stehen. Gary wird ausfallend, schimpft und äußert, dass er nicht von ihr „angezickt“ und „einfach nur in Ruhe gelassen werden“ wolle.

BROOKE: Das willst du?

GARY: Ja.

BROOKE: Dann mach doch was du willst, verteil deine Socken in der ganzen Wohnung, lauf rum wie ein Schwein, spiel deine bescheuerten Videospiele – mir egal, das war's.

GARY: Was?

BROOKE: Ich hab's satt. Oh, nein, das hab' ich nicht verdient, das hab ich wirklich nicht verdient, ich will jemanden, der sich für mich interessiert. Ich verbringe keine einzige Sekunde meines Lebens mehr mit so einem rücksichtslosen Mistkerl. Du bist ein Mistkerl!

Kurz darauf sagt Brooke zu ihrer Freundin, dass sie sich gar nicht von Gary trennen wollte, sie wolle nur, dass er tut, was sie möchte. Die Zuschauenden erfahren dies jedoch erst nach der initialen Trennungsszene. Gary hat sie jedoch beim Wort genommen und geht, verletzt, geht er in die Konfrontation: Als Brooke am nächsten Tag nach Hause kommt, hört er laute Musik und spielt mit Freunden an einem Billardtisch. Brooke missinterpretiert auch die Tipps ihrer Freundin und verhärtet so die Fronten, anstatt wieder auf Gary zuzugehen. So ist die Trennung vollzogen, was Brooke wiederum bekräftigt, indem sie ihn aus dem gemeinsamen Bowlingteam ausschließt. Da beide die Wohnung zusammen bezahlt haben, möchte keiner von beiden ausziehen und so liefern sich die beiden von nun an zuhause einen Kampf der Geschlechter – inklusive jeweils stereotyper Arten und Weisen, den anderen zu verletzen: Während Gary offensiv agiert und mit seinen Freunden Strip-Poker-Abende veranstaltet, setzt Brooke – allerdings alleine – auf ähnlich offensive Strategien, in der sie sich als Sexualobjekt in Szene setzt, das Gary nun nicht mehr bekommen kann. Sie unterzieht sich einem Intim-Waxing und läuft wie selbstverständlich vor Gary nackt durch die Wohnung oder lässt sich von unterschiedlichen Männern zu Dates abholen. Obgleich sie sich ihn zurückwünscht, ist

sie zu stolz, ihre Gefühle zu zeigen, sodass sie im Stillen leidet und nach außen hin den Kleinkrieg weiterführt.

Da das Alignment zwischen den Figuren wechselt, erfahren die Zuschauenden, dass beide die Trennung bereuen, aus ihren Fehlern lernen und einsichtig werden. Beide unternehmen jeweils einen Versuch der Wiederannäherung, jedoch zeitlich versetzt und in ungünstigen Situationen, sodass diese nicht fruchten. So wird die Wohnung verkauft und Brooke reist für einige Monate nach Europa. Das epiloghafte Ende zeigt die beiden, wie sie sich nach Monaten wiedertreffen. Beide sehen gut aus und wirken gelöst und freuen sich, einander zu sehen. Gary ist mit einer anderen Frau unterwegs, dennoch besteht eine deutliche Nähe zwischen beiden. Es bleibt offen, ob sie wieder zusammenkommen. Insofern geht der Film über das tradierte Medea-Narrativ hinaus: Brooke verlässt das Land, kehrt jedoch – in gutem Zustand – zurück. Ob die beiden wieder ein Paar werden, bleibt offen. So vermittelt der Film eine ambivalente Botschaft: Einerseits, dass weibliche Rage und aktives Verhalten angesichts von Missständen – hier vergleichsweise wenig gravierend und häuslich – zum Zusammenbruch des bisherigen Lebensraumes führt. Andererseits setzt Brooke mit ihrer Konfrontation auch einen Prozess der Klärung in Gang, der trotz der Verletzungen, welche die beiden einander zunächst zufügen, bei beiden zu einem Überdenken ihres Verhaltens und einem Lernprozess führt.

Die anderen beiden Frauenfiguren dieser Kategorie haben mit Brooke gemein, dass sie in den Konflikten, die sie erst durch ihr aktives Handeln zur Eskalation bringen, ebenfalls sehr auf sich gestellt sind und im Gegensatz zu den passiv Bewältigenden Figuren nur marginalen bis gar keinen Beistand von männlichen Figuren erhalten. Zudem werden sie im Gegensatz zu den Frauenfiguren, die ihr Leid passiv bewältigen, auch auf der Erzählperspektive viel weniger subjektiv geschildert. Zwei zentrale Aspekte, den *TRENNUNG MIT HINDERNISSEN* mit *SCHATTEN DER WAHRHEIT* und *DIE DOLMETSCHERIN* teilt, ist, dass hier die jeweiligen Wohnräume zu Kampfsphären werden, in denen in beiden letzteren Filmen auch echte Waffen – Pistolen und Lähmungsmittel – zum Einsatz kommen, sowie, dass die Frauenfiguren als insofern als ‘tradiert feminin‘ und impulsiv, affektiv, und in ihrem Handeln irrational erscheinen. In *SCHATTEN DER WAHRHEIT* bekommt die neu verheiratete Mutter Claire von einem Geist Hinweise, aus denen sie schließt, dass ihr Mann eine junge Studentin umgebracht hat, mit der er zuvor eine Affäre hatte. Claire selbst hatte die beiden damals in flagranti erwischt – eine für sie traumatische

Situation –, dies jedoch verdrängt. Seither leidet sie unter für sie selbst unerklärlichen Depressionen; ihr Mann und ihre Freundinnen nennen sie „empfindlich“, „krank“ und „unzurechnungsfähig“ und behandeln sie entsprechend distanziert. Im Verlauf ihrer Investigationen wird Claire jedoch der Zusammenhang klar zwischen ihrer Traumatisierung und den geisthaften Erscheinungen im Haus. Dabei wird zwar zu Beginn in identifikatorischer Nähe mit ihr erzählt. Nachdem sie durch das Berühren des Haarzopfes der Verstorbenen jedoch von deren Energie „besetzt“ ist, verlässt das Alignment sie und zeigt sie von außen, als undurchschaubare, und nicht mehr in ihren Handlungen nachvollziehbare ‚Verrückte‘. Dass sie „nicht mehr bei Sinnen“ ist spiegelt die filmische Inszenierung im Wortsinn dadurch, dass nicht mehr aus ihrer Wahrnehmung heraus erzählt wird. Zum Ende hin liefern sich diese Eheleute ebenfalls einen erbitterten Kampf im eigenen Zuhause – diesmal blutig. Er beginnt damit, dass Claire von ihrem Mann ein Lähmungsmittel gespritzt bekommt, sodass sie beinahe in der Badewanne ertrinkt, und endet mit dem Tod des Mannes und Claires knappem Überleben. Auch DIE DOLMETSCHERIN zeigt eine Frau als irrational handelnd: Als Kind hat Sylvia Broome ihre Eltern in dem fiktiven afrikanischen Staat Matobo aufgrund von Handlangern eines Diktators verloren. Die erwachsene Frau arbeitet nun, fern des Landes ihrer Kindheit, bei der UN in New York als Übersetzerin und erfährt durch Zufall von einem Komplott um den Diktator. Sie meldet dies und bekommt Schutz vom Secret Service, insbesondere des Agenten Keller, der ihr jedoch zunächst stark misstraut. Dabei wird von Sylvia kaum in Alignment erzählt und entscheidende Informationen über sie werden den Zuschauenden lange vorenthalten. Schließlich stellt sich heraus, dass das geplante Attentat vom Diktator selbst fingiert wurde. Sylvia nutzt die Gelegenheit um diesen in einem Sicherheitsraum mit einer Waffe zu konfrontieren um persönlich Rechenschaft zu fordern, statt dies den Justizwegen zu überlassen. Dabei wird ihre Entscheidung dazu bis zum Moment, als sie mit der Waffe auftaucht, erzählerisch nicht vermittelt: Die Figur bleibt mit geringem Alignment den Zuschauenden fern. Sylvia wird schließlich des Landes verwiesen, ihr bleiben keine weiteren Kontakte, ihr Bruder und ihr Geliebter sind zuvor den Kämpfen um die korrupten Machenschaften zum Opfer gefallen. So erleben die Frauenfiguren, die einen Konflikt durch ihr aktives Handeln evozieren, nicht nur heftige Kämpfe, die sie viel Kraft kosten und innerhalb derer sie die Menschen und die Räume verlieren/verlassen, die bisher ihr Leben ausmachten, werden auch von der filmischen Inszenierung nicht in ihren Entscheidungsprozessen oder ihrem subjektiven Erleben in Bezug auf die

entscheidenden Wendungen gezeigt. Den Figuren geht es – wie Medea und Antigone im tradierten Narrativ – am Ende weitgehend schlechter als zu Beginn. Eine Ausnahme bildet lediglich das Ende von TRENNUNG MIT HINDERNISSEN, der die läuternde Wirkung des Kampfes betont und einen Hoffnungsschimmer auf eine bessere Zukunft erzählt. Insgesamt erscheinen die drei Figuren als ‚gefallene Frauen‘, die als Konsequenz ihres aktiven Reagierens auf Missstände, das zudem als irrational gerahmt wird, eine Zerstörung ihres bisherigen Lebensraums erfahren. So haben diese Figuren von allen untersuchten die geringste Agency inne, die ich Stufe 1 zuordne: Sie stoßen auf strukturelle Grenzen in ihrem Umfeld, die es ihnen nicht nachhaltig zu überwinden gelingt.

Zusammenfassend stelle ich für zentrale weibliche Figuren in Plots um Konflikte und Bewältigungsstrategien fest, dass hier – insbesondere in Inszenierungen von Opfer-/Gefangenen-Figuren – die Darstellung von körperlicher Versehrtheit auf der Ebene der audiovisuellen Inszenierung viel Raum einnimmt. Das Leiden der Figuren wird hier insbesondere als ein körperliches vermittelt; mit Verletzungen, Wunden, Blut, sowie auffällig vielen Fremdkörpern, die in weibliche Körper injiziert, implantiert oder grob eingenäht werden. Auch die audiovisuelle Inszenierung kehrt die Frauenfiguren als paratellurisch wirksame Schauobjekte heraus. Deren Kreatürlichkeit wird visuell zum Teil durch Bildsprachen verstärkt, die mit Handkamera-Optik und kontextualisierenden Montagen stark emotional wirksame Szenarien von Flucht und Verfolgung entwerfen. Auf auditiver Ebene fällt besonders auf, wie hier auf auditiver Ebene zum Teil Keuchen, Nach-Luft-Schnappen und Schreie als Zeugnisse für weibliche Körper im Überlebenskampf zu untermalenden Klangteppichen werden. Dabei zeitgenössische Opfer-Figuren weitgehend ohne Schuld inszeniert werden und überleben im Gegensatz zu den tradierten Figuren. zeigt sich, dass Frauenfiguren, die sich in einer existentiellen Konfliktsituation passiv verhalten, männliche Hilfe und Richtungsweisung erhalten, welche ihrem Leben eine neue positive Richtung verleiht. Inszenierungen passiv und aktiv bewältigender zentraler weiblicher Figuren hingegen entsprechen sehr genau tradierten Plots: Frauenfiguren, die Missstände hauptsächlich ‚tradiert feminin‘ erleiden, bekommen Hilfe von einem maskulinen Aspekt und blicken am Ende in eine hoffnungsfrohe Zukunft. Figuren, die sich dagegen angesichts eines Konflikts aktiv verhalten und ihrer eigenen Stimme bezüglich Einschätzungen von Richtig und Falsch

folgen, erhalten eher Gegenwind als Unterstützung von männlicher Seite und weder Beistand auf Handlungsebene, noch ist ihr Verhalten von Zuschauerseite emotional nachvollziehbar, indem ihre Entscheidungsprozesse subjektiv oder überhaupt vermittelt werden. Zudem stehen Letztere am Ende als ‚gefallene‘ Frauen da, mit weitaus schlechteren Bedingungen als zu Beginn des Films: sie verlieren ihren Lebensraum.

5. Resümee: Der Blick auf die tote Jungfrau

Die Untersuchung zeigt, dass weibliche Figuren im zeitgenössischen, in Deutschland rezipierten Mainstreamkino nur bedingt ‚stark‘ sind. Zum einen quantitativ: In den ersten 15 Jahren des aktuellen Jahrtausends sind es unter den besucherstärksten Mainstreamfilmen nur 20%, die Frauen in den Mittelpunkt ihrer Handlung stellen. Zum anderen qualitativ: Zum Großteil reinszenieren frauenzentrierte Filme tradierte Plots, die nur bedingt variiert werden. Zunächst progressiv wirkende Figuren⁹⁹ werden dadurch relativiert, dass sie am Ende ihre ‚Stärke‘ ablegen und sich in tradierte Rollenmuster fügen, audiovisuell objektifiziert dargestellt werden oder nur wenig Anteil an der Vermittlung des Plots haben.

In der breiten Analyse fällt auf, dass weibliche Handlungsmacht wiederholt in Schranken verwiesen wird und audiovisuelle Inszenierungen Frauen mit sexualisierten Schauwerten zeigen. Diese Dynamiken kristallisieren sich im wiederkehrenden Motiv der ‚toten Jungfrau‘. Dieses visuelle Motiv, das als Chiffre Eingang in den kulturellen Kanon gefunden hat, zieht sich hier als gemeinsames Thema durch Filme unterschiedlichster Plots und Genres: Jugendliche, leblos erscheinende und handlungsunfähige Frauen finden sich in mehr als der Hälfte der Filme; In ambivalenten todesähnlichen Zuständen, temporärer Lähmung, Ohnmacht oder Erstarrung. Auch in scheinbar ungefährlichen Situationen in Romantic Comedies oder Komödien: In auffälliger Häufung von Make-Over-Szenen, in denen zentrale Frauenfiguren auf Kosmetikliegen ästhetisch normiert werden und dabei zum Teil angekettet sind – wobei der humoristische Rahmen die Gewalt legitimiert. Und – ebenfalls in ‚leichten‘ Genres, wenn Frauenkörpern unter Drogen oder Alkoholeinfluss etwas Irreversibles geschieht, wie eine Heirat oder Geschlechtsverkehr mit unbeabsichtigten Folgen.

In einem Rückgriff auf das Gemälde *Morte della Vergine* von Caravaggio (1605/06) werden die Attribute dieses Visiotyps¹⁰⁰ deutlich, der formelhaft über das hinausweist, was er zeigt und weitere Bedeutungsebenen impliziert: Dargestellt wird dort

⁹⁹ siehe u. a. die positive Rezeption von FROZEN auch seitens ‚feministischer‘ Kritikerinnen und Kritiker.

¹⁰⁰ Uwe Pörksen versteht unter Visiotypen wiederkehrende formelhafte Bildstereotypen, die über ihren reinen Inhalt hinausweisen. Inszenierungsweisen oder Bildelemente werden hier mit zu Bedeutungsträgern und fügen dem Dargestellten eine Bedeutungsebene hinzu, die zunächst nicht offensichtlich mit diesem in Verbindung steht. Ein solcher zur Formel gewordener Visiotyp kristallisiert sich zur ‚sozial verankerte Sehnorm‘ heraus (Pörksen 1997, 10).

der leblose Körper einer jungen Frau, von Trauernden umringt (Abb. 25). Dabei realisiert sich ein mehrdimensionaler objektifizierender Blick auf die tote, hervorgehobene Lichtgestalt im Vordergrund eines zentralperspektivisch organisierten, ansonsten sehr dunklen Bildraumes. Am oberen Rand gerahmt durch einen, opulente Falten werfenden, tiefroten Stoff, fällt der Blick als erstes auf Mariens Herzgegend – auf dem Stoff des hellroten Kleides liegt ihre leblose Hand auf – dann zu ihrem Gesicht, dem hellsten Punkt der Szenerie. Der Blick der Betrachtenden wird gedoppelt durch drei männliche Figuren innerhalb des Bildraumes, welche – zwei mit offenem Mund, offenbar in Entsetzen und Erstaunen, einer in distanziert-kontemplierender Haltung – die Tote anschauen. Die einzige Frau im Bild ist Maria abgewandt, zusammengekauert für sich trauernd. Die leblose Körperlichkeit der Frau wird realistisch und explizit herausgestellt: Die linke Hand hängt schlaff herab, der Ringfinger der rechten wirkt leblos unter die anderen Finger geschoben, die geschwollenen Fesseln und die seitlich auseinanderfallenden Füße wirken bereits erkaltet; augenscheinlich ist dieser Körper nicht mehr bewohnt. Das den Betrachtenden leicht zugewandte Gesicht zeigt dabei kein Leid. Die Figur wirkt entrückt und friedlich schlafend, mit einem leichten Lächeln. Licht von oben wirft harte Schatten auf das fast weiße Antlitz: Möglicherweise eine Illustration des Transitzustands zwischen hellem Leben und dunklem Tod, in dem sich die Dargestellte befindet. Ein zarter Heiligenschein verweist auf die Existenz einer anderen Sphäre. Trotz klassischer ikonographischer Elemente des christlichen Motivs sei das Gemälde weit mehr als die Nacherzählung eines historischen Ereignisses, bemerkt die Kunsthistorikerin Pamela Askew: Vielmehr evoziere die Darstellung die symbolische Bedeutung eines Wunders, indem sie die Plastizität eines leiblichen Todes mit Transzendenz des Irdischen verknüpfe (Askew 1990,16). Die Radikalität, die sich in diesem Werk ausdrücke, so Keith Christiansen, liege gerade in dessen Betonung der Realität des Ereignisses, anstatt auf einem ausgefeilt dargelegten Diskurs über dessen theologische Bedeutung (Christiansen 1992, 299).

Elisabeth Bronfen, die in ihrer herausragenden Studie *Over Her Dead Body* (1992) ästhetisierte Darstellungen weiblicher Tode als Ereignisse herausstellt, anhand derer kulturelle Normen verhandelt werden, legt dar, wie sich im Bildmotiv der toten jungen Frau die Dissoziation einer männlich geprägten Kultur von der eigenen Mortalität zeige: Da sowohl weibliche Körperlichkeit als auch der Tod mit Angst und Faszination besetzt seien, würden ästhetisch gerahmte Schilderungen von jungen toten Frauen, dem

– männlichen – Selbst, erlauben, sich von den bedrohlichen Elemente beider Aspekte zu distanzieren. Totenbetten und Leichenschauhäuser wurden besucht wie Gemäldegalerien, während Wachsmuseen die Faszination mit konservierten toten Körpern mit ästhetischer Lust verbanden (Bronfen 1992, 87).

Die plastische Körperlichkeit dieses Gemäldes findet sich auch in zeitgenössischen filmischen Inszenierungen zentraler weiblicher Figuren, zudem häufig visuell ebenfalls in Farbverläufen von dunkel, hell und rot – kontrastreiche Kontexte von Selbstbestimmung und Handlungsmacht auf der einen, und deren Beschränkung, sowie Bedrohung von Leib und Leben auf der anderen Seite. Innerhalb der Filme aus dem Produktionszeitraum der Jahre 2000–2014, die ich im Rahmen dieser Studie analysiert habe, findet sich der Visiotyp der ‚leblosen Jungfrau‘ in jeder der vier Plot-Typen wieder, nach denen ich die Analysen gegliedert habe. Wenn ich im Folgenden die Ergebnisse der Studie zusammenfasse, führe ich an, wo und inwiefern er sich jeweils findet.

Zur Modellierung meiner Untersuchung habe ich das Phänomen frauenzentrierter Filme zunächst theoretisch erschlossen und herausgestellt, dass Filme dann als frauenzentriert gelten können, wenn das Anliegen einer weiblichen Figur für den Plot von thematischer Bedeutung ist, ihr ein mindestens gleich großer Handlungsanteil wie anderen Figuren zukommt, sie Handlungsfunktionalität aufweist, sie nach mindestens zehn Minuten der Filmhandlung auftritt und ist bis zum Ende in die zentrale Handlung involviert ist. Um Filme hinsichtlich der Botschaften, die sie über zentrale Frauenfiguren vermitteln, zu untersuchen, habe ich vier Plot-Typen identifiziert, die als Folien für die Untersuchung der Filme dienen: Erstens den Plot-Typus um ‚Individuation‘, in dem es um Selbstwerdung geht, zweitens den Typus um ‚Begegnung‘, der erfasst, was geschieht, wenn zwei unterschiedliche Entitäten aufeinandertreffen. Der dritte Typus erzählt von ‚Strategieverfolgung‘, also absichtsvollem und zielgerichtetem Handeln, während der vierte Typ auf ‚Bewältigung‘ und damit Handeln angesichts unerwarteter, schwieriger und konfliktreicher Situationen fokussiert. Anschließend habe ich ein multidimensionales und interdisziplinäres Analyse-Instrumentarium erschlossen, das, erstens, nach innerdiegetischer Agency zentraler Figuren und zweitens den Motivationen, aus denen sie handeln, sowie den sich daraus über den Bogen eines Plotverlaufs ergebenden prozeduralen Rhetoriken fragt. Drittens steht die Frage nach innerdiegetischer Agency der handelnden Figuren, sowie, viertens jene nach allgemeiner Darstellung und Rahmung

von Körperlichkeit innerhalb der Filmhandlung, sowie, fünftens, nach audiovisuellen Blickstrukturen auf weibliche Körper im Film.

Die Analyse habe ich an einem Korpus vorgenommen, der auf Grundlage der Daten der Filmförderungsanstalt (FFA) diejenigen Filme umfasste, die im Zeitraum der Jahre 2000–2014 jeweils zu den 30 besucherstärksten Filmen in deutschen Kinos zählten. Von diesem Ausgangskorpus 450 internationaler Filme erfüllten 86 die formulierten Kriterien für frauenzentrierte Filme, das entspricht 19,8 %¹⁰¹. Bei 73% davon handelt es sich um US-Produktionen (z.T. auch nur mit Beteiligung). Von diesen frauenzentrierten Filmen entstanden 16,9%, also knapp jeder sechste, unter weiblicher Regie. Somit machen Filme, die frauenzentriert und dabei von Frauen inszeniert sind, lediglich 3,3 % des Gesamtkorpus aus. Dass eine Frau eine weibliche Lebenswelt inszeniert, ist also in nur rund jedem 30. erfolgreichen Mainstreamfilm gegeben. Quantitativ sind weibliche Hauptfiguren, wie auch weibliche inszenatorische Perspektiven auf diese also keineswegs ‚stark‘ repräsentiert. Für die Analyse wurden die 86 Filme des Untersuchungskorpus jeweils demjenigen Plot-Typus zugeordnet, dem der Konflikt der zentralen weiblichen Figur am meisten entspricht.

Individuations-Plots habe ich mit tradierten Plots um Prinzessinnen und Jungfrauen verglichen. *Prinzessinnen*, die klassischerweise von einer männlichen Figur erfahren, worin ihr Schicksal besteht, betreten in zeitgenössischen Ausgestaltungen als aktiv Handelnde neue Terrains, kämpfen für ihre Selbststeuerung bemüht und werden mit hoher innerdiegetischer Agency erzählt: RAPUNZEL rettet sich selbst und auch Anna und Elsa in DIE EISKÖNIGIN brauchen keinen Mann, der zu ihrer Rettung herbeieilt. Nur zum Teil besiegeln sie ihre Individuation mit Hochzeiten – in RAPUNZEL wird diese Konvention zwar erzählt, jedoch selbstironisch kommentiert. Ein größeres Gewicht wird dem Finden des eigenen Platzes in der Welt beigemessen. Zum Ausdruck gebracht wird ihre Selbstbestimmung in fünf Filmen durch eindrückliche Songs, in denen es um das Finden und Ausdrücken der eigenen Fähigkeiten und Besonderheiten geht und die zumindest eine kurzzeitige subjektive Erzählperspektive herstellen. Mögen diese Figuren inhaltlich ‚stark‘ wirken, folgen sie in Aussehen und Körperbild zum Großteil dem

¹⁰¹ Da drei dieser 86 als frauenzentriert identifizierten Filme in zwei aufeinanderfolgenden Jahren zu den Besucherstärksten gehören, ergibt sich dieser Prozentsatz aus dem Anteil von 89 Filmen in einem Ausgangskorpus von 450 Filmen.

tradierten Bild eines ‚feminisierten‘ Mädchens. Dieses Spannungsfeld zeigt sich am deutlichsten an Elsa in DIE EISKÖNIGIN. Zudem stellen sich hier aktiv und kraftvoll erscheinende Figuren nur zu Beginn als selbstbestimmt in ihrem Handeln: Am Ende werden zwar viele von ihnen zu akzeptierten Mitgliedern der Gesellschaft, dabei nehmen sie sich jedoch in ihrer Kraft zurück und kehren zu ‚femininen‘ Werten wie Nächstenliebe und Traditionsbewusstsein zurück. So DIE EISKÖNIGIN, die lernen muss, ihre Fähigkeiten zu kontrollieren. Entsprechend bedeutet Individuation hier vielfach das Entdecken des eigenen Potentials zum gesellschaftlich als ‚feminin‘ markierten Wesen; die Frauen lernen wieder, ihren tradierten Platz in der bestehenden Ordnung zu akzeptieren. Sophie in MAMMA MIA sagt zwar die Heirat ab, sie wird jedoch lediglich verschoben und verbleibt somit Teil des Happy Endings.

Jungfrauen mit Auftrag, tradiert verkörpert durch Jeanne d’Arc, die kämpferisch einen göttlichen Auftrag erfüllt, dringen auch im 21. Jahrhundert in ‚klassisch maskuline‘ Bereiche vor – mit der Ausnahme, dass sehr junge Mädchen nicht in physische Kämpfe involviert sind. Entgegen tradierter Plotmuster lassen diese Figuren sich nicht durch Emotionen von ihrem Auftrag abbringen. Ihre Handlungsmacht und Selbstbestimmung werden zum Teil dadurch abgeschwächt, dass eine männliche Stimme die Erzählung rahmt, oder sich der Auftrag als einer von einer männlichen Figur herausstellt. So im Falle von ALICE IM WUNDERLAND: die Stärke, die sie in ihrer glänzenden Ritterrüstung erlangt, nutzt sie, um den Willen ihres Vaters aus- und weiterzuführen. Ihre Eigenständigkeit bleibt somit den Vorgaben und Zielen verhaftet, die zuvor von einer männlichen Instanz formuliert wurden.

Jungfrauen, die mit einer ‚Reinheit des Herzens‘ Maria von Nazareth ähneln, zeigen sich in aktuellen Filmen besonders auch sexuell aktiv, wobei dies in Verbindung mit ‚Schuld‘ und ‚Strafe‘ steht. Hier stehen die Figuren jeweils einer ‚dunklen‘ Macht gegenüber, der sie mit ihrer Reinheit gegenüberstehen. Gerade hier findet sich, – wie auf Caravaggios Gemälde – häufig eine Farbsymbolik von Schwarz und Weiß, das jeweils von Rot durchkreuzt wird: Die eigene sexuelle Kraft oder auch Handlungsmacht bricht mit Wucht hervor, wenn diese Filme von Initiationen in die eigene weibliche Potenz, aber auch deren dunkle Seite erzählen. Erscheinen diese Figuren nach diesen Ermächtigungen mit als handlungsmächtig, lernen sie doch, dass weibliche Sexualität und Körperlichkeit unkontrollierbar und letztlich tödlich ist. Nina in BLACK SWAN geht an der eigenen Kraft zugrunde, SNOW WHITE entscheidet sich rechtzeitig, ‚rein‘ zu bleiben und kann ihre Kraft

in ihre neue Rolle als Königin kanalisieren. Insgesamt zeichnen diese Filme ein abschreckendes Bild weiblicher Körperlichkeit, die hier in toten und verletzten Frauenkörpern als ästhetisiert erscheint.

Häufig kondensiert sich die Transformation zu einer ‚richtigen‘ Prinzessin oder Jungfrau in einer Make-Over-Szene, in welcher der Frauenkörper reguliert und bereit gemacht wird für seine Aufgaben innerhalb tradierter Räume. Szenen in Ankleide- und Garderobenräumen, vor Spiegeln und auf Kosmetikliegen stehen für das ‚Aufrüsten‘ der Frau für den Auftritt in ihrer neuen Rolle. Vielfach wird diese körperliche Transformation – oft auch mit Schmerzen und Unbehagen verbunden ist – von Männern geleitet und ausgeführt. Lediglich in Fantasy-Filmen geschieht das ‚Aufrüsten‘ im wörtlichen Sinne.

Das Motiv der ‚*toten Jungfrau*‘ findet sich in Individuations-Plots zahlreich, zunächst in DIE EISKÖNIGIN, wenn die Schwestern bewusstlos sind oder zu Eis erstarren. Hier ist es vor allem Elsas ungebändigte weibliche Kraft, die zu diesem leblosen Zustand geführt hat. Auch in SNOW WHITE ist eine Frau ‚schuld‘; hier die ‚böse Stiefmutter‘: Snow White erscheint als aufgebahrte Tote, in ästhetisierten Bildern als Ikone für makellose Jugend und Reinheit entworfen, die den von der Stiefmutter verkörperten ‚dunklen‘ Seiten von weiblicher Kraft diametral entgegensteht (Abb. 08). Der über sie gebeugte, sie beweinernde Huntsman bewirkt mit seiner Träne ihre Wiederauferstehung – das Mariennarrativ wird geschlechtlich umgekehrt. ANATOMIE zeigt Paula als gelähmt auf einem Seziertisch liegend, auch über sie neigt sich ein Mann, der sie rettet; mit einer Spritze – invasiv wie ein Phallus (Abb. 07). Hier entsprechen zentrale Elemente der Bildgestaltung jener Caravaggios *Vergine*: Paulas Gesicht erscheint weiß und hell erleuchtet vor einem dunklen Hintergrund, während sie ein rotes Shirt trägt.

Plots um ‚Begegnungen‘ wurden vor den Folien tradierter Plots gelesen, in denen passive ‚Fräuleins‘ von einem Ritter gerettet werden, in denen ‚Unterwürfige‘ einem dunklen Byronic Hero verfallen, oder sich ein Paar Geschlechterkriege auf Augenhöhe liefert.

Die Ausgestaltungen einer ‚*Erretteten*‘ weichen nur insofern von tradierten Plots ab, als es hier jeweils die Frau ist, die im Zuge der ritterlichen Gunst einen höheren sozialen Status erlangt. Ansonsten bleibt die Frau passiv, der Mann ist aktiv. Audiovisuell zeigen sich hier kaum Besonderheiten. Auffällig ist jedoch, dass dieser Typus nur in den ersten vier Jahren des Untersuchungszeitraums auftritt.

Liebes-Plots um einen *Byronic Hero* erscheinen wenig abgewandelt. Die Attraktivität des Mannes wird hier allerdings, wie besonders in der TWILIGHT-Serie, mittels objektifizierender Blicke aus weiblicher Perspektive audiovisuell hervorgehoben. Eine neue Variante ist dabei ebenfalls, dass der inhaltlich ‚dunkle‘ Held, der sich der Frau gegenüber übergriffig und manipulierend verhält, auch zu ihrem Beschützer wird. TWILIGHT inszeniert die Hingabe an den dunklen Mann als Weltflucht: kraft der Beziehung wird Bella nicht geliebt und kann ihrem Dasein als Mensch entinnen. Auch sie handelt weitgehend passiv in ihrer Unterwürfigkeit an den eine ‚dunkle‘ Sicherheit bietenden Mann. In DIE WEISSE MASSAI ist der Mann wortwörtlich dunkel: Die bedingungslose Liebe der ebenso wortwörtlich hellen Frau stellt sich hier als einfältig heraus und führt nicht zu einer bleibenden Bindung. So wird weiblicher Narzissmus, davon ausgehend, den dunklen Mann zähmen zu können, bloßgestellt. Viele Frauenfiguren werden einem unbändigen sexuellen Trieb oder gar Jagdinstinkt folgend gezeigt, der sie sich ‚falschen‘ Männern unterwerfen lässt. So erzählen auch diese Ausgestaltungen von einem Niedergang der Frau aufgrund ihrer gefährlichen Sexualität, die sie zu Fehlentscheidungen verleitet – in UNTREUE zerstört die Transgression der Protagonistin ihr Familienglück. Insgesamt findet sich trotz inhaltlichem Schwerpunkt auf weiblichem Begehren nur vereinzelt – im ersten TWILIGHT-Film – eine Bildsprache, die weibliches Erleben auch audiovisuell vermittelt.

Erscheinen Frau und Mann *sozial ebenbürtig*, so zeigt sich in zeitgenössischen Ausgestaltungen ein Moment weiblicher Überlegenheit innerhalb eines komödiantischen oder romantischen Geschlechterkriegs in modernen Varianten der tradierten Plots von *Much Ado About Nothing* oder *Pride and Prejudice*. Eine dezidiert unabhängige und erfolgreiche Protagonistin erhebt sich über einen Mann, indem sie ihn als dumm oder ‚unmöglich‘ bewertet und ihn als potentiellen Liebespartner ausschließt. Dabei findet häufig eine nachträgliche Addition dichotomer geschlechtlicher Attribute auf: Wenn es keine Polarität zwischen den Figuren gibt, wird eine behauptet oder es finden Rückgriff auf tradierte Skripte statt, welche neu performt werden und wiederum für Spannung und Dramatik sorgen. Die zunächst hedonistisch oder von Selbststeuerung motivierten Frauen – häufig Have-It-All-Karrierefrauen – erfahren eine Läuterung und gestehen dem Mann ihre Gefühle für ihn ein. Der zu Beginn ‚unmögliche‘, aus ihrer Sicht mit Makeln behaftete Mann, ihr zudem häufig in Status unterlegen, erscheint als akzeptabler Partner, sobald die Frau ihre hohen Ansprüche und ihr Bedürfnis zu bestimmen ablegt und sich in

den ‚tradiert femininen‘ Part einer Paarkonstellatation fügt. Wollte Carrie zu Beginn von SEX AND THE CITY 2 noch ausgehen, fügt sie sich gegen Ende Bigs Wunsch nach mehr Häuslichkeit und erhält im Gegenzug einen Diamantring – das klassische Symbol männlichen ‚Erwerbens‘ einer Frau. Die Karrierefrau, so die Botschaft, erkennt schlussendlich, dass sie doch lieber eine ‚richtige‘, also ‚tradierte‘ Frau sein möchte, zu der ein Mann gehört. Diese Entwicklung wird als natürlich, ja als wissenschaftlich nachgewiesene Unausweichlichkeit dargestellt, wenn WARUM MÄNNER NICHT ZUHÖREN tradierte Geschlechterrollen als biologisch bedingte Polarität erklärt, der man sich langfristig nicht entziehen könne. Der Heiratsantrag, der in den Prinzessinnenfilmen aufgeschoben wird, ist in dieser Kategorie fester Bestandteil des Handlungsbogens, der die Rückkehr der Frau in ihre tradierte Rolle markiert.

Das Motiv der ‚**leblosen Jungfrau**‘ findet sich hier besonders explizit in den TWILIGHT-Filmen: Wiederholt, wenn Edward nachts am Bett der schlafenden Bella erscheint und über diese wacht, weil er meint, sie „beschützen“ zu müssen und schließlich sehr deutlich im dritten Teils, als Bella zum Vampir „transformiert“ wird: Durch Schwangerschaft mit ihrem hybriden Menschen-Vampirkind ausgezehrt, kann die bewusstlose Bella nur ‚gerettet‘ werden, indem Edward sie beißt und zum Vampir macht. Gezeichnet von Bisswunden an den Beinen liegt sie mit dunklen Augenhöhlen, eingefallenen Wangen und fahler Haut wie eine Tote aufgebahrt, wie auf einem Seziertisch; ein kurzes blaues Kleid gibt den Blick auf ihre knöchernen Gliedmaßen frei, wenn die Kamera sie aus der Vogelperspektive zeigt. Mit Betonung der Materialität durch Geräusche des Schwammes, mit dem sie gewaschen wird, sowie der Bürste, die durch ihre Haare fährt, wird hier eine in ihrem Realismus drastische Szene aus dem Leichenschauhaus inszeniert – eine filmische Variante des Caravaggio-Realismus.

Filme mit ‚**Strategieverfolgung**‘-Plots habe ich mit außerhalb der Gesellschaft Sphären agierenden ‚Hexen‘, ‚femininen‘ selbstlosen Unterstützerinnen, sowie ‚maskulinen‘ Strateginnen verglichen. Zeitgenössische filmische Ausgestaltungen davon zeigen sich in zahlreichen Aspekten als Zuspitzungen davon. Diese Figuren erscheinen zunächst insofern als ‚stark‘, als sie zum Großteil unmöglich erscheinende Ziele erreichen. Dabei zeigt sich eine Topografie der Ausgrenzung weiblicher Handlungsmacht.

Hexen und Feen handeln außerhalb eines breiten öffentlichen Rahmens und begrenzt wirksam – sie retten nicht die Welt, bestenfalls, wie in DIE WILDEN HÜHNER,

eine Schar Hühner. Figuren wie AMÉLIE, MALEFICENT oder Vivien in CHOCOLAT setzen geheimnisvolle Mittel ein um anderen zu helfen. ‚Hexen‘ dagegen, die in DER BAADER MEINHOF KOMPLEX oder Cruella in 102 DALMATINER dunkle Absichten verfolgen, erfahren brutal inszenierte, an ihren Körpern vollzogene Strafen. In Kinderfilmen erfahren die Figuren ihre Wirkmacht gerade durch die Solidarität einer Clique.

Setzen Frauenfiguren Ziele innerhalb eines – in der Regel von Männern dominierten – gesellschaftlichen Rahmens um, zeigen sich zwei mögliche Dynamiken: Entweder nutzen sie dafür ‚tradiert feminine‘ oder ‚tradiert maskuline‘ Eigenschaften. **‚Feminine‘ Unterstützerinnen** agieren mit Hilfsbereitschaft, Selbstlosigkeit, Empathie und tun sich durch in dieser Sphäre unübliche Qualitäten hervor: ERIN BROCKOVICH erschließt der Juristenwelt Einfühlungsvermögen, DIE PÄPSTIN bringt Mitmenschlichkeit in den Vatikan. So erfahren diese Frauenfiguren Lob und Anerkennung für ihr ‚weibliches Spezialwissen‘ – um Mode, Kosmetik und Heilkräuter –, die Selbstlosigkeit mit der sie dieses anwenden, sowie dafür, dass sie es geschafft haben, sich ‚als Frau‘ in diesem Rahmen durchzusetzen. Dabei ist ihr Erfolg daran gekoppelt, dass sie ihre weibliche Körperlichkeit dämpfen oder kaschieren: Elle in NATÜRLICH BLOND und ERIN BROCKOVICH werden aufgefordert, sich zurückhaltender zu kleiden, DIE PÄPSTIN versteckt ihre Weiblichkeit ganz. Indem sie ihre ‚Femininität‘ bestätigt wird, bleiben diese Figuren innerhalb des männlich dominierten Rahmens als ‚Andere‘ markiert. Mitbestimmung und Handlungsmacht erlangen sie nur bedingt, sondern bleiben eher Assistentinnen und Unterstützerinnen männlich formulierter Strategien.

‚Maskuline Strateginnen‘ – wohl am ehesten diejenigen, anhand denen sich der Begriff „starker weiblicher Figuren“ gebildet hat – dagegen erscheinen mit physischer Stärke, strategischem Geschick und nahezu übermenschlichen Handlungsspielräumen und Fähigkeiten. Sie setzen sich mit Härte und Gefühllosigkeit durch. Auch sie zahlen einen systemischen Preis für ihre Wirkmacht, wenn sie sich intradiegetisch wie in der audiovisuellen Vermittlung als Schauobjekte zeigen: in sexualisierend-knapper Kleidung, als verführerische Femmes Fatales, inszeniert mit objektifizierender Optik, in Kameraeinstellungen, die weibliche Körper fragmentieren oder auch intradiegetisch als Schauobjekte zeigen, die von anderen Figuren betrachtet werden. Dabei zeigt sich in DIE SCHADENFREUNDINNEN ein solcher taxierender Blick nach männlichen Maßgaben als von weiblichen Figuren internalisiert. Häufig ‚rüsten‘ sie sich zur sexualisierten Frau, wobei einige von ihnen besonders durch das Erfüllen patriarchaler Schönheitsnormen,

wie das Tragen bestimmter Kleidung, Enthaarungen und Styling ‚kampfbereit‘ werden: MISS UNDERCOVER wird zu einer attraktiven Kampfmaschine umgebaut, und das – eine neuen Ausgestaltung des Pygmalion-Motivs –, von einem Mann, der sich als ‚Künstler‘ präsentiert und derjenige ist, der – so wird suggeriert – besser weiß, wie eine Frau zu laufen und sich zu kleiden hat, als die Frau selbst. Mittels dieser ‚Feminisierung‘ des weiblichen Körpers kommt am Ende der ‚wahre Kern‘ der Frau zum Vorschein. In LARA CROFT zeigt sich ein objektifizierender Blick als inszenierende Instanz nahezu ungebremst. Dabei ergibt sich eine Ambivalenz aus dem Moment, dass die Figur als eine der ersten explizit als ‚stark‘ inszenierten Frauenfiguren in Computerspielen vielfach als Vorbild für weibliches Publikum besetzt ist. Diese quasi männlichen Helden in sexualisierten Frauenkörpern bezeichne ich als ‚potente Puppen‘, die zudem keine eigenen Ziele verfolgen, sondern als ausführende Organe männlicher Instanzen fungieren. Am Ende erfahren diese Figuren eine Läuterung, in der sie zu einer ‚weichen‘ und ‚tradiert femininen‘ Frau werden: Sie legen ihre Waffen ab und sind nun in der Lage ist, eine Beziehung zu einem Mann einzugehen, was als Happy Ending gerahmt wird.

Das Motiv der ‚*toten Jungfrau*‘ zeigt sich bezüglich Frauen in Strategie-Narrativen in der blutig inszenierten Szene in DIE PÄPSTIN, in der Johanna in Folge einer Fehlgeburt gekrümmt auf der Straße liegt und stirbt: Hat sie als Papst eine Führungsrolle in einer männlichen Sphäre inne, wird sie gerade durch ihre nicht jungfräuliche Körperlichkeit eingeholt und zu Fall gebracht. Die bewusstlose Gretel wird, nachdem sie von einem männlichen Gegner brutal niedergeschlagen wurde, von einem Jungen gepflegt, der sie wäscht und dabei insbesondere ihrer Brust viel Aufmerksamkeit zukommen lässt. Weibliche Körper erscheinen gerade, wenn es um Handlungsmacht geht, als Sollbruchstelle der Agency der weiblichen Figuren.

Bewältigungs-Plots habe ich vor der Folie von tradierten Plots um weibliche Opfer bzw. Gefangenen, der passiv Trauernden – wie Maria von Nazareth – sowie der aktiv mit Wut und Rache Reagierenden – wie Medea und Antigone – untersucht.

Entgegen des tradierten Plots retten sich **Gefangene/Opfer** – in Filmen ab 2010 – selbst. Leiden *Die Braut von Messina* und *Maria Stuart* aufgrund einer schicksalhaften Schuld, sind die aktuellen Figuren alle ohne erkennbaren Grund zu Opfern geworden. Auf Inszenierungsebene werden insbesondere die Körperlichkeit weiblicher Überlebenskämpfe gezeigt: Verletzte, blutende weibliche Körper keuchen und japsen –

im Falle von *Lucy* stark sexualisiert. Besonders HUNGER GAMES Film entwickelt eine Bildsprache, die Flucht und Überlebenskampf durch Handkameraoptik und Wechsel von Alignment zu den ‚Verfolgern‘ zuspitzt und stark körperlich spürbar macht. GRAVITY realisiert Ähnliches auf auditiver Ebene mit einem Klangteppich aus weiblichem Keuchen und Ringen um Atem. Entgegen der tradierten Plots befinden sich die Figuren am Ende nicht in Sicherheit: sie überleben nur knapp und am Ende droht neues Unheil.

Passiv Bewältigende erleben einen Schock, als Ihnen etwas wegbricht, worüber sie sich bisher definiert haben. Sie geraten in emotionale Erstarrung und zeigen, anders als tradierte Figuren, keine offene Trauer. Die aussichtslose Lage – ein Moment der Leere und auch Identitätslosigkeit – wird erst bewältigt, durch Rat und Hilfe von einem Mann, der die Frauen wieder ins Leben zurückführt: In GRAVITY findet die Protagonistin nach der Trauer um ihre verstorbene Tochter wieder zu Lebensmut, und erfährt eine Wiederauferstehung. In bildlichen Geburtsmetaphern landet sie zunächst – anders als Maria, deren Trauer durch die Aufnahme in den Himmel (und damit mit der Wiedervereinigung mit dem Objekt der Trauer) belohnt wird – wieder auf der Erde, wo sie, aus dem Wasser steigend, sich langsam aufrichtet und, als sei sie der erste Homo Sapiens, eine Evolution zum neuen Menschen erfährt.

Aktiv Reagierende hingegen, die ihre Stimme angesichts eines Missstands oder eines drohenden Unrechts erheben, und etwas zum Ausdruck bringen, das nur sie selbst wahrnehmen, rufen dadurch einen Konflikt hervor: Sie verlieren im Verlauf der Handlung ausnahmslos ihre Unterstützer, ihre zentralen Beziehungen und ihr Zuhause/ihre Heimat – wie Medea und Antigone. In entscheidenden Momenten liegt kein Alignment mit ihnen vor, sodass sie opak bleiben. Gerade diese Figuren werden in entscheidenden Situationen nicht in Alignment gezeigt: Für Zuschauende bleiben sie so distanziert und opak: Ihr Verhalten erscheint nicht nachvollziehbar ist oder gar irrational und pathologisch.

Insgesamt findet hier also keine eigenständige Bewältigung statt, die zu Stärkung und Wachstum der Figuren führt: Bedrohung bleibt bestehen, Weibliches Reagieren auf Konflikte, das auf männliche Anweisungen wartet, und diesem folgt, wird belohnt und von Männern abgenommen. Folgen die Figuren hingegen der eigenen Stimme – seitens der Inszenierung kaum vermittelt – und ergreifen selbst Initiative, stehen sie am Ende jeweils weitaus schlechter und ganz allein da; das vor der Äußerung ihres empfundenen Unrechts intakt schienende Heim ist zerstört. Damit werden gerade Frauen in Konfliktsituationen in ungebrochenen tradierten Narrativen gezeigt.

Das *Motiv der leblosen Jungfrau* findet sich hier wiederholt in den HUNGER GAMES-Filmen, wenn Katniss bewusstlos oder verletzt ist und von anderen umsorgt wird. PROMETHEUS zeigt eine schwangere Jungfrau, die einen Alien herausoperiert bekommt. LUCY wird unter Betäubung ein Beutel Drogen implantiert. Gerade Bewältigende erscheinen häufig in paratelistischen Sequenzen weiblicher Körper im Überlebenskampf, die von einer männlichen Instanz bedroht und körperlich versehrt werden.

Abschließend halte ich fest, dass die Untersuchung von zentralen Frauenfiguren im Mainstream ein düsteres Bild zeichnet. Nicht nur werden Figuren, die innerdiegetisch ein hohes Maß an Agency erlangen, im Sinne einer prozeduralen Filmrhetorik bestraft und geben am Ende ihre Wirkmacht zugunsten tradierter Rollen ab oder verlieren diese. Beunruhigender ist, dass der Mainstream nach wie vor kaum wirklich neue, progressive Frauenfiguren hervorbringt, die sich jenseits von Klischees bewegen. Die Figuren des Untersuchungszeitraums zeigen sich zum Großteil in tradierten Figurentypen, die wenn überhaupt, nur wenig variiert werden: Häufig besteht das ‚Neue‘ von Figuren und Plots darin, dass Aspekte tradierter Plots, in denen sie erscheinen, einfach ins Gegenteil verkehrt werden. DIE EISKÖNIGIN wurde als innovativer Film gefeiert, weil hier mit dem Disney-Klischee des Ritters auf weißem Pferd gebrochen wurde und die Figuren sich selbst retten. Wirklich neue, nachhaltige Handlungs-Vorbilder für Frauen entwerfen die Filme jedoch noch nicht, was besonders anhand der Figuren in Strategie-Plots deutlich wird: Nach wie vor werden Frauen die Optionen präsentiert, sich entweder ‚tradiert feminin‘ oder ‚tradiert maskulin‘ zu verhalten – mit den jeweiligen Einschränkungen und Konsequenzen. Radikal neue weibliche Rollenvorbilder stehen im Mainstream noch aus.

Immerhin finden sich in unter weiblicher Regie entstandenen Filmen deutlich weniger sexualisierte Darstellung weiblicher Hauptfiguren und hier werden zum Teil weibliche audiovisuelle Perspektiven für den Mainstream erschlossen. Reinszenierungen tradierter Plots finden sich jedoch auch, wenn Frauen für Drehbuch und/oder Regie verantwortlich zeichnen. Bezüglich audiovisueller Inszenierungen scheinen Regisseurinnen also bewusster tradierte Inszenierungsmuster zu vermeiden, als dies bei Plots der Fall ist. Die – jeweils von Frauen verfassten – Romanvorlagen von TWILIGHT und DIE WEISSE MASSAI erzählen nahezu reaktionäre Plots, die auch von den jeweils diese Filme inszenierenden Frauen diesbezüglich kaum modifiziert werden.

Besonders alarmierend zeigen sich die zeitgenössischen filmischen Remediationen des Visiotyps der leblosen Jungfrau. Diese verstehe ich als symptomatisch für Rückführungen von zunächst neu und ‚stark‘ erscheinenden Frauenfiguren in tradierte Ausgestaltungen. Die Häufung dieses Motivs im Mainstreamfilm fügt sich in den Befund der Medienwissenschaftlerin Joanne Clarke Dillman, die in aktuellen Bildmedien – von Werbung bis TV-Nachrichten – eine überraschend große Zahl lebloser Frauenkörper feststellt: „Dead women litter the cultural landscapes of the 2000s“, (Clarke Dillman 2014, 1). Da diese gerade in ihrer körperlichen Materialität als besonders drastisch und sexualisiert dargestellt würden, schreibe sich somit ein kultureller Diskurs fort, in dem Frauen als wegwerf- und ersetzbar erschienen (ebd.). Die Hartnäckigkeit dieses Visiotyps, innerhalb dessen Frauen auf eine wirkmächtige Art und Weise wiederholt in einer ästhetisierten Darstellung von Passivität und Machtlosigkeit erscheinen, steht exemplarisch für das Fortbestehen tradierter Ausgestaltungen von Narrativen über Frauen. Wengleich dieses Motiv häufig nur in einzelnen Szenen der untersuchten Filme auftaucht, relativiert es die ansonsten behauptete Handlungsmacht und Selbstbestimmtheit der Frauenfiguren.

Als Motiv der Überwältigung mit starker Komponente körperlicher, bzw. sexualisierter Gewalt erscheint das Motiv der leblosen Jungfrau in einer Kultur, in der Frauen erst langsam Führungsrollen einnehmen – und wenn, so häufig eher als ‚maskuline Strateginnen‘ als dass sie ihrer eigenen Stimme Ausdruck verleihen – in seiner Häufung als unbewusste symptomatische Gegenreaktion auf gesellschaftlichen Wandel: Dieses Bild steht als Visiotyp von Passivität und Machtlosigkeit den Inszenierungen von Frauenfiguren als ‚stark‘ diametral gegenüber. Die weibliche Figur wird in ihren Status als Bildobjekt, Ornament und Vanitas-Darstellung zurückgerufen. Das wiederkehrende Motiv der toten Jungfrau zeigt sich als ein nicht auszuhebelnder Mechanismus der Bestrafung weiblicher Agency: Letzten Endes bleibt die Frau hier schön, machtlos und ungefährlich.

Ausblick

Wenn ich in dieser Studie nach ‚starken Kinoheldinnen‘ gefragt habe und die Analyse Dynamiken sichtbar gemacht hat, mit denen ‚Stärke‘ weiblicher Figuren unterminiert oder wieder relativiert wird, ist dies zunächst ein negatives Ergebnis. Dies ist jedoch auch auf die Fragestellung zurückzuführen, die mit dem Begriff ‚starker Kinoheldinnen‘ zwei Kategorien eröffnet, die Figuren danach messen, inwiefern diese ‚wie Männer‘ sind: Zum einen liegt hier ein konventionelles Verständnis von ‚Stärke‘ im Sinne „körperliche[r] Kraft“, „Macht“, „Funktions-“ und „Leistungsfähigkeit“¹⁰² zugrunde. Zum anderen impliziert der Begriff der ‚Heldin‘ die weibliche Form des klassisch männlichen Heroen (vgl. I.2.2). Zwar fragt die Studie nicht nur, inwiefern Frauenfiguren wie Männer sind, sondern erschließt gerade durch die differentiellen und interdisziplinären Analysekategorien einen komplexeren Blick, dennoch bewegt sie sich damit selbst zum Großteil in den klassischen Dichotomien von ‚tradiert maskulin‘ und ‚tradiert feminin‘ und beschreibt, inwiefern Figuren diesen ent- oder widersprechen. Es ist davon auszugehen, dass ein theoretischer Rahmen, der von einem breiteren Verständnis weiblicher Stärke ausgeht, das neben ‚tradiert maskulinen‘ Zügen auch emotionale Kompetenz und Werte-Integrität umfasst, langfristig für zukünftige Untersuchungen sinnvoller ist. Das setzt allerdings voraus, dass auch Mainstreamfilme in ihren Figurenkonzeptionen über diese Dichotomien hinausgehen, was augenscheinlich noch nicht, hoffentlich jedoch in den kommenden Jahren zunehmend der Fall sein wird.

Insgesamt reihen sich die Ergebnisse in den Konsens feministischer Forschung ein: Von Laura Mulveys Feststellungen, dass Frauenfiguren objektifiziert und bestraft würden (Mulvey 2003), über Tania Modleski, die für populäre Literatur konstatiert: „At the end of a majority of popular narratives the woman is disfigured, dead, or at the very least, domesticated.“ (Modleski 1982, 12), bis hin zu Rikke Schubart, die Actionheldinnen als sexualisiert und in ihrer Weiblichkeit beschränkt beschreibt (Schubart 2007). Auch der quantitativ niedrige Anteil von frauenzentrierten Filmen am Ausgangskorpus bestätigt die Leistungen quantitativer Studien (Smith et al. 2014; 2015). So bestätigt diese Studie diese Feststellungen für zeitgenössische Mainstreamfilme,

¹⁰² <https://www.duden.de/rechtschreibung/Staerke#bedeutungen> (30.01.20)

macht dabei jedoch insbesondere durch die Kategorien der prozeduralen Rhetorik und der Agency genauer sichtbar, mittels welcher Dynamiken die Handlungsmacht verschiedener Figurentypen – in jeweils sich breit wiederholenden Mustern – wieder relativiert wird. Dabei geht sie insofern über bestehende Untersuchungen hinaus als hier sowohl quantitative Daten, audiovisuelle Inszenierungen, wie auch Plotverläufe einbezogen werden. In ihrer interdisziplinären Konzeption hat sie dabei Ansätze verschiedener, teils divergierender Forschungsrichtungen für die Analyse fruchtbar gemacht und einige davon – wie Mulveys Kategorien der objektifizierten Darstellung von Frauenfiguren – aus veralteten oder umstrittenen Forschungskontexten gelöst und für zukünftige interdisziplinäre Forschung nutzbar gemacht, die über eine ‚feministische‘ Perspektive hinausgehen.

So halte ich abschließend fest, dass der Aufbau der Studie insgesamt zu gesellschaftlich relevanten Ergebnissen geführt hat: In Zeiten, da die Ziele des Feminismus zum Teil als erreicht gelten, macht sie deutlich, wie abwertend und wenig ermächtigend Darstellungen von Frauenfiguren im Mainstream nach wie vor sind. Kritisch ließe sich einwenden, dass die Konzeption in den Vergleichen tradierter Plots mit aktuellen Filmen vage bleibt und auch wenig berücksichtigt, dass auch in Literaturgeschichte bereits Varianten von tradierten Plots bestehen. Hier handelt es sich, wie erwähnt, um einen Hilfsschritt. In Folge-Untersuchungen würde ich empfehlen, aktuelle Filme lediglich mit den vier hier etablierten Plot-Typen zu vergleichen und damit die Dichotomie von ‚tradiert maskulin‘/‚tradiert feminin‘ hinter sich zu lassen. Was im formulierten Analyseansatz fehlt, sind Kategorien, die das Alter der Figuren, ihre Ethnizität (Race), sexuelle Orientierung (Sexuality), sowie möglicherweise auch Klasse und Nationalität einschließen. Diese habe ich nach Sichtung des Korpus als hier nicht zentrale Kategorien befunden, da nur eine Figur nicht weiß ist, (die Latina Marisa in MANHATTAN LOVE STORY) und nur eine ein nicht-heterosexuelle Bindung eingeht (allerdings handelt es sich dabei um eine prä-sexuelle Paarbildung in einem Kinderfilm – DIE WILDEN HÜHNER UND DIE LIEBE). Dennoch hätte deutlicher herausgestellt werden können, dass die Filme mit weißen, westlichen Schönheitsnormen entsprechenden, heterosexuellen Frauen unter 35, zumeist wohlhabend und US-amerikanisch, eine von der Realität abweichende Normalität behaupten. Für – hoffentlich zu diverseren Ergebnissen kommende – Anschlussforschung sollte der Analyseansatz um diese Kategorien bezüglich Intersektionalität ergänzt werden.

Wenn deutlich wird, dass von Frauen inszenierte Filme weibliche Figuren zwar tendenziell weniger sexualisiert audiovisuell ausgestalten, als dies zum Teil in unter männlicher Regie entstandenen Filmen geschieht, zeigt sie jedoch ebenfalls, dass dies nicht für die Reinszenierung tradierter, ja sogar reaktionärer Plots gilt und dass auch Plots, die sich von Klischees lösen, lediglich Elemente von diesen umkehren, sodass weibliche Ermächtigung nach wie vor Elemente von Weiblichkeit ausschließt. So wird sichtbar, dass im Zeitalter der dritten und vierten Welle des Feminismus entstehende Artefakte systemisch das Patriarchat reproduzieren, anstatt wirklich neue Figuren zu erzählen. Es gilt offenbar, patriarchale Muster auf tieferen Ebenen zu lösen und darüber hinauszugehen, pauschal ‚Männer‘ oder ‚ein ‚System‘ dafür in die Verantwortung zu ziehen: Vielmehr ist es nun an der Zeit, dass Frauen aufhören, – die Kultur produzieren, konsumieren und nachfragen – selbst patriarchale Strukturen in sich, ihren Beziehungen und ihrem Wirken in der Welt fortzuschreiben. Was danach klingen mag, dass Frauen hier ‚Schuld‘ zugewiesen wird, so meine Ansicht, kann vielmehr der Beginn wirklicher Ermächtigung und Selbstbestimmung sein.

Steht als Ergebnis dieser Studie die Abwesenheit von Frauenfiguren, die mit einem breiten Handlungsspektrum von etwa Zielstrebigkeit und emotionaler Kompetenz selbstgewählte Ziele erreichen, diese Eigenschaften am Ende auch beibehalten und dafür, nicht für ihre Erfüllung der ‚femininen‘ Rolle gefeiert werden, lassen sich dafür Empfehlungen für Filmproduktionen ableiten. **Best Practice** wäre es zunächst, dazu beizutragen, dass der Anteil frauenzentrierter Filmen steigt. Meiner Ansicht nach eignet sich das hier erschlossene Kriterium ‚Frauzentriertheit‘ auch besser als der Bechdel Test für die ausgewogene Gestaltung von Festival- und Fernsehprogrammen. Denn es erfasst, ob ein Film Frauen als handelnde Figuren und Zentrum des Plots in den Mittelpunkt stellen – und nicht nur, ob zwei weibliche Nebenfiguren miteinander sprechen. Zudem ist anzuraten, die zentralen Frauenfiguren mit hoher innerdiegetischer Agency (Stufe 3 oder 4) und hoher erzählerischer Agency zu inszenieren. Auch hinsichtlich der Ausgestaltung von Plot-Typen lassen sich Praxistipps formulieren: Filme erzählen dann ermächtigende Geschichten, wenn Frauenfiguren in Individuations-Plots besonders aufgrund von neuen Informationen über sich selbst wachsen, die der eigenen Erfahrung oder Intuition entspringen und denen es gelingt, Gelerntes in ihrem bisherigen Umfeld voll zu integrieren. Bei Begegnungs-Plots wäre es empfehlenswert, auch besonders Begegnungen unter Frauen zu inszenieren und – davon unabhängig – zu

erzählen, wie Frauenfiguren durch Beziehungen in ihren Eigenschaften und Fähigkeiten gestärkt, werden, an Agency und Lebenskraft gewinnen und sich aufgrund der Beziehungen nicht in anderen Lebensbereichen einschränken. Filme, in denen weibliche Figuren Ziele verfolgen tragen, dann zu einem positiven Beitrag bei, wenn diese dabei ein Spektrum an Fähigkeiten nutzen und damit erfolgreich sind, ohne dass sie an Selbstbestimmung, Würde oder Kraft einbüßen. Bewältigung-Plots schließlich sollten Frauenfiguren zeigen, die so unterstützt werden, dass sie ihre Herausforderungen aus eigener Kraft meistern und am Ende mit mehr Kraft oder breiterem Handlungsrahmen dastehen. *Worst Practice* hingegen stellen objektifizierende audiovisuelle Inszenierungen, zentrale Frauenfiguren mit innerdiegetischer Agency der Stufen 1 oder 2, ungebrochene Reinszenierungen tradierter Plots oder genaue Umkehrungen derselben, sowie systemische Preise, welche die Frauenfiguren für innerdiegetische Agency zahlen.

Für die Wissenschaft böte sich an, mit der dargelegten Herangehensweise weitere Korpora an Mainstreamfilmen zu analysieren, etwa die Top-50-Filme der Jahre 2015–2019 oder auf Streamingdiensten meistgesehene Serien – wenn frauenzentrierte Serien im Ganzen untersucht werden, würden sich dabei wahrscheinlich über den Verlauf der Serien eine Reihe vielfältigerer Handlungsdispositionen zeigen als in einzelnen Spielfilmen.

Wendet man den Ansatz auf Filme der Jahre nach 2014 an, zeichnet sich zumindest quantitativ eine positive Entwicklung ab: Fanden sich im Untersuchungszeitraum je 4–9 frauenzentrierte Filme pro Jahr unter den Top-30, sind es in 2015 und 2016 jeweils 11, 2017 sind es neun und 2018 immerhin noch acht. Wenngleich sich also ein leichter Anstieg an frauenzentrierten Filmen unter den besucherstärksten Filmen feststellen lässt, heißt dies noch nicht, dass die Figuren und audiovisuellen Inszenierungen sich positiv verändern. Das Motiv der wehrlosen Jungfrau setzt sich mit Ana in *SHADES OF GREY* – in selbstgewähltem Ausgeliefertsein als handlungstragendem Motiv – und der als ‚starke Kinoheldin‘ gefeierten Rey in *STAR WARS – DAS ERWACHEN DER MACHT* fort. Gerade in 2018 fallen drei frauenzentrierte Filme auf, die aus Sequels bestehen und deren Vorgängerfilme nicht frauenzentriert waren (*DIE UNGLAUBLICHEN 2*, *JURASSIC WORLD – DAS GEFANGENE KÖNIGREICH* *STAR WARS: DIE LETZTEN JEDI*). Es ist zu vermuten, dass Produktionsfirmen inzwischen für Frauenzentriertheit sensibilisiert sind. Wenn in diesen Jahren innovative Frauenfiguren,

wie in MAD MAX – FURY ROAD¹⁰³, WONDERWOMAN¹⁰⁴, HIDDEN FIGURES¹⁰⁵ und BLACK PANTHER¹⁰⁶ im Mainstream erscheinen, zeigen sich die Grenzen der hier angewandten Korpus-Kriterien, welche diese Filme gar nicht in die Analyse einschließen würde, weil sie jeweils nicht in den Top-30 verzeichnen oder – im Falle von MAD MAX-FURY ROAD – die Frauenfigur erst weit später als nach 10 Minuten auftritt. So fallen Filme mit progressiv konzipierten und inszenierten Frauenfiguren wie in den angeführten Filmen, durch das Raster. Für eine genauere Zustandsbeschreibung, die auch feinere Nuancen des Fortschritts abbildet und auch Ensemblefilme und nicht-protagonale Figuren breiter erfasst, müsste zum einen ein breiteres Korpus gewählt werden, das etwa die Top 50-Filme oder die Top-100-Filme einschließt und zum anderen ein Analyseansatz dahingehend neu strukturiert werden, dass er Figuren etwa nach ihrer Redezeit oder der Zeit beurteilt, die sie im Bild sichtbar sind. Gleichzeitig würde damit nicht mehr erfasst, ob sie auch Zentrum eines Plots oder nur helfende Figur sind. Wie ein solcher Ansatz sich mit einer Schärfung und Neuauswertung der hier verwandten Kriterien gewinnbringend realisieren ließe, bliebe zu klären.

Abschließend ein Blick auf die breitere Medienlandschaft, die sich in den Jahren, die diese Studie abdeckt, drastisch gewandelt hat: Hier fällt zunächst der einschneidende Wandel durch die exponentielle – oder gar epidemische – Verbreitung von Smartphones und Social Media ins Auge. Technische Voraussetzungen sowie Plattformen zur unmittelbaren Verbreitung von Foto- und Videoaufnahmen stehen nun nahezu jedem Bürger der Industrienationen zur Verfügung. Diese zunächst vielfach als ‚Demokratisierung‘ begrüßte Entwicklung bringt einerseits neue Herausforderungen hinsichtlich Datenschutzes und Kapitalisierung vermeintlich persönlicher Inhalte mit sich, andererseits stellt sie die Macht von Medienmonopolen und Produktionsfirmen auf den Kopf: Noch nie hatten Minderheiten noch nie einen so breiten Zugang dazu, audiovisuelle Medien von sich selbst zu produzieren und diese zu verbreiten. In der bisherigen Umsetzung zeigt sich jedoch, dass gerade Frauen sich hier häufig selbst objektifizierend und in Girlfriend-Gaze-Perspektive selbst inszenieren. In diesen Medien des neuen Jahrtausends würdevolle Darstellungen in ermächtigenden Plots zu inszenieren

¹⁰³ <https://nypost.com/2015/05/14/why-mad-max-fury-road-is-the-feminist-picture-of-the-year/> (31.01.2020)

¹⁰⁴ <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2017/jun/05/why-wonder-woman-is-a-masterpiece-of-subversive-feminism> (31.01.2020)

¹⁰⁵ <https://cherwell.org/2017/03/30/intersectional-feminism-triumphs-in-hidden-figures/> (31.01.2020)

¹⁰⁶ <https://www.theguardian.com/commentisfree/2019/feb/18/black-panther-oscar-feminist-film-wakanda> (31.01.2020)

zeigt sich also als neue Aufgabe für Frauen, die diese Medien als Plattformen für positiven Wandel nutzen wollen. Die neue Freiheit gilt es mit hohem Bewusstsein und Genauigkeit zu nutzen. Die vorliegende Studie möge mit den dargelegten Kategorien und Kriterien einen Beitrag zur Schärfung der dafür notwendigen Medienkompetenz leisten.

Anhang

1. Literaturverzeichnis

- (¹⁵2013) *Die Bibel: Altes und Neues Testament*. Freiburg: Herder.
- Aeschylus (1949): *Die Sieben gegen Theben*. Freiburg: Herder.
- Aeschylus (1902): *Die Schutzflehenden*. Leipzig: Teubner.
- Alexander, L.A. (2013): *Fictional Worlds: Traditions in Narrative and the Age of Visual Culture* (eBook). North Charleston, SC: CreateSpace.com.
- Andersen, Hans Christian (1999): *Die Schneekönigin: Ein Märchen in sieben Geschichten*. Frankfurt/Main: Insel.
- Archer, Anna M. (2006): „From ‚Legally Blonde‘ to ‚Miss Congeniality‘: The Femininity Conundrum.” *Carozo Journal of Law & Gender*, New York, NY: Yeshiva University, 13.1, S.1–22.
- Aristophanes (1986): *Lysistrata: Die Komödie des Aristophanes*. Berlin: Wagenbach.
- Aristoteles (2008): *Poetik*. Berlin: Akademie-Verlag.
- Askew, Pamela (1990): *Caravaggio's ‚Death of the Virgin‘*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Assmann, Aleida (1999): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck.
- Austen, Jane (2008): *Pride and Prejudice*. Oxford [u.a.]: Oxford Univ. Press.
- Baker, Brian (2015): *Contemporary Masculinities in Fiction, Film and Television*. London: Bloomsbury Academic.
- Bechdel, Alison/Chute, Hillary L. (2006): „An Interview with Alison Bechdel.” *Modern Fiction Studies* 52.4, S. 1004–1013, DOI: 10.1353/mfs.2007.0003.
- Beh, Siew-Hwa/Salyer, Sandra (1972): „Overview.” *Women & Film*, Santa Monica, CA, 1, S. 3–6.
- Bellour, Raymond (2009): „Psychosis, Neurosis, Perversion.” *A Hitchcock Reader*. Deutelbaum, Marshall/Poague Leland (Hgg.). Chichester: Wiley-Blackwell, S. 341–360.
- Bénézet, Delphine (2014): *The Cinema of Agnès Varda: Resistance and Eclecticism*. New York [u.a.]: Wallflower Press.
- Berger, John (2008): *Ways of Seeing*. London: Penguin (Originalausgabe 1973).
- Bettelheim, Bruno (1976): *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. Knopf, New York.

- Black, Gregory D. (1989): „Hollywood Censored: The Production Code Administration and the Hollywood Film Industry, 1930-1940“. In: *Film History* 3,3, S. 167–189.
- Blakesley, David (2004): „Defining Film Rhetoric: The Case of Hitchcock’s ‚Vertigo‘.“ *Defining Visual Rhetorics*. Mahwah, NJ/London: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.
- Blue, Morgan Genevieve (2013): „The Best of Both Worlds? Youth, Gender, and a Post-Feminist Sensibility in Disney’s ‚Hannah Montana‘.“ *Feminist Media Studies* 4.13, S. 660–675.
- Bodrow, Irina (2013): *Die Odyssee der Neuen Amerikanischen Filmheldin*. Diss. FU Berlin, <https://refubium.fu-berlin.de/bitstream/handle/fub188/3637/dissbodrow.pdf?sequence=1> (abgerufen 09.01.2020)
- Bogost, Ian (2007): *Persuasive Games: The Expressive Power of Videogames*. Cambridge, MA [u.a.]: MIT Press.
- Bordwell, David/Thompson, Kristin (2019): *Film History: An Introduction*. New York, NY: McGraw Hill Education.
- Bourdieu, Pierre (1987): *Sozialer Sinn: Kritik der theoretischen Vernunft*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Braidt, Andrea (2008): *Film-Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung*. Marburg: Schüren.
- Braidt, Andrea/Jutz, Gabriele (2002): „Theoretische Ansätze und Entwicklungen in der feministischen Filmtheorie.“ *Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung*. Dorer, Johanna/Geiger, Brigitte (Hgg.). Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Braun, Christina von (2007): „Männliche und weibliche Form in Natur und Kultur in der Wissenschaft“ <https://www.google.de/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKEWjAudWiy4jnAhUJ2KQKHZ4ZDr0QFjAAegQIBRAB&url=http%3A%2F%2Fwww.bpb.de%2Fsystem%2Ffiles%2Fpdf%2FETGV97.pdf&usq=AOvVaw0pYDuvI4d0fw4sEARLb3x1> (abgerufen 16.01.2020)
- Brinton Perera, Sylvia (1981): *Descent to the Goddess: A Way of Initiation for Women*. Toronto: Inner City Books.
- Brisbin, Richard A., Jr. (2002): „Censorship, Ratings, and Rights. Political Order and Sexual Portrayals in American Movies“. In: *Studies in American Political Development* 16, S. 1–27.
- Bronfen, Elisabeth (1992): *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press.
- Brontë, Emily (1976): *Wuthering Heights*. Oxford: Clarendon Press.
- Brook, Heather (2011): „‹Die, Bridezilla, Die!›: Bride Wars, Wedding Envy, and Chick Flicks.“ *Feminism at the Movies. Understanding Gender in Contemporary Popular Cinema*. Radner, Hilary/Stringer, Rebecca (Hgg.). London/New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203152416>.

- Brunner, Laura A. K. (2010): „How Big Is Big Enough?“ *Feminist Media Studies* 10.1, S. 87–98.
- Butler, Judith (1990): *Gender Trouble*. London/New York: Routledge.
- Butzer, Günter/Jacob, Joachim (2012) (Hgg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Byron, George G. B. B. (1817): *Manfred: A Dramatic Poem*. Philadelphia: M. Thomas.
- Caballero Wangüemert, María (2011): *Mujeres de Cine. 360° Alrededor de La Cine*. Madrid: Minerva Biblioteca Nueva.
- Cameron, Deborah (2010): „Sex/Gender, Language and the New Biologism“. *Applied Linguistics*. 31.2, S. 173–192. doi:10.1093/applin/amp022.
- Campbell, Joseph (1949): *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Pantheon.
- Carroll, Lewis (1989): *Alice im Wunderland*. Hamburg: Dressler.
- Carroll, Noël (1998): *Interpreting the Moving Image*. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press.
- Chrislove (2014). „Top Comments: A Queer Perspective on Disney’s ‚Frozen‘.“
<https://www.dailykos.com/stories/2014/2/21/1279401/-Top-Comments-A-Queer-Perspective-on-Disney-s-Frozen> (abgerufen 08.01.2020).
- Christiansen, Keith (1992): „Reviewed Work: Caravaggio’s ‚Death of the Virgin‘ by Pamela Askew.“ *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 55.2, S. 297–302.
- Cixous, Hélène (2013): *Das Lachen der Medusa: Zusammen mit aktuellen Beiträgen*. Übersetzt von Esther Hutfless und Elisabeth Schäfer. Wien: Passagen (Originalausgabe 1975: *Le Rire de la Méduse*).
- Clarke Dillman, Joanne (2014). *Women and Death in Film, Television, and News: Dead but Not Gone*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Cocca, Carolyn (2016): *Superwomen: Gender, Power, and Representation*. New York/London/Oxford/New Delhi/Sydney: Bloomsbury Academic.
- Colvin, Sarah (2009): „Witch, Amazon, or Joan of Arc? Ulrike Meinhof’s Defenders, or How to Legitimize a Violent Woman.“ *Women and Death 2. Warlike Women in the German Literary and Cultural Imagination since 1500*. Woodbridge, UK: Camden House.
- Colvin, Sarah/Wantanabe-O’Kelly, Helen (2009) (Hgg.): *Women and Death 2. Warlike Women in the German Literary and Cultural Imagination since 1500*. Woodbridge, UK: Camden House.
- Cooper, Brenda (2000): „‚Chick Flicks‘ as Feminist Texts the Appropriation of the Male Gaze in *Thelma & Louise*.“ *Women’s Study in Communication* 23.3, S. 277–306.
- (2001): „Unapologetic Women, ‚Comic Men‘ and Female Spectatorship in David E. Kelley’s *Ally McBeal*.“ *Critical Studies in Media Communication* 18.4, S. 416–436.

- Culea, Mihaela (2006): „Desire and Confinement: The Body as Sequestered Object in ‚Pamela; Or, Virtue Rewarded‘.” *Cultural Perspectives: Journal for Literary and British Cultural Studies in Romania* 11, S. 87–104.
- Daemmrich, Horst S./Daemmrich, Ingrid (1995): *Themen und Motive der Literatur*. Tübingen: Franck (Erstausgabe 1987).
- Debold, Elizabeth/Malavé, Idélisse/Wilson, Marie (1994) (Hgg.): *Mother Daughter Revolution. From Good Girls to Great Women*. New York: Bantam.
- De Lauretis, Teresa (1984): *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Houndmills/Basingstoke/Hampshire/London: Macmillan Press.
- (1987): *Technologies of Gender*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1994): *The Practice of Love. Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Bloomington: Indiana University Press.
- Deuber-Mankowsky, Astrid (2001): *Lara Croft. Modell, Medium, Cyberheldin*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Dickson, Caitlin (2014): „Is ‚Frozen‘ the Gayest Movie of the Year?” <https://www.thedailybeast.com/is-frozen-the-gayest-movie-of-the-year> (abgerufen 08.01.2020)
- Doane, Mary Ann (1982): „Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator.” *Screen* 23.3–4, S. 74–87.
- Dockterman, Eliana (2015a): „8 Lessons From a Summer Where Women Ruled the Box Office.” <https://time.com/4010560/women-summer-box-office/> (abgerufen 08.01.2020).
- (2015b): „Vagina Monologues Writer Eve Ensler: How ‚Mad Max: Fury Road‘ Became a ‚Feminist Action Film‘” <https://time.com/3850323/mad-max-fury-road-eve-ensler-feminist/> (abgerufen 08.01.2020).
- Dorer, Johanna/Geiger, Brigitte (2002) (Hgg.): *Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft: Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Dowd, Maureen (2015): „The Women of Hollywood Speak Out” <https://www.nytimes.com/2015/11/22/magazine/the-women-of-hollywood-speak-out.html> (abgerufen 08.01.2020).
- Dubrofsky, Rachael/Ryalls, Emily D. (2014): „The Hunger Games: Performing Notperforming to Authenticate Femininity and Whiteness.” *Critical Studies in Media Communication* 35.1, S. 395–409.
- Dyer, Richard (2004): *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. London, New York: Routledge (Erstausgabe 1986).
- (1998): *Stars*. London: British Film Institute Publishing (Erstausgabe 1980).

- Ecker, Gisela (1999) (Hg.): „Trauer zeigen: Inszenierung und die Sorge um den Anderen.“ Trauer tragen – Trauer zeigen. Inszenierungen der Geschlechter. München: Wilhelm Fink.
- Eder, Jens (2008): *Die Figur im Film*. Marburg: Schüren.
- Ellmeier, Andrea (2011) (Hg.): *Gender Performances. Wissen und Geschlecht in Musik, Theater, Film*. Wien: Böhlau.
- Esselborn-Krumbiegel, Helga (1983): *Der ‹Held› im Roman. Formen des deutschen Entwicklungsromans im frühen 20. Jahrhundert*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Euripides (2002): *Alkestis: Griechisch/deutsch*. Stuttgart: Reclam.
- Euripides (1992): *Iphigenie in Aulis*. Stockert, Walter (Hg.). Wien: Österr. Akad. der Wiss.
- Euripides (1962): *Medea: Tragödie*. Stuttgart: Reclam.
- Fahlenbrach, Kathrin (2010): *Audiovisuelle Metaphern. Zur Körper- und Affektästhetik in Film und Fernsehen*. Marburg: Schüren.
- Faulstich, Werner (³2013): *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Wilhelm Fink (Erstausgabe 2002).
- FFA: „Jahreshitlisten (international)“ 2000–2018 <https://www.ffa.de/filmhitlisten.html> (abgerufen 09.01.2020).
- Flinders, Carol Lee (1998): *At The Root of This Longing. Reconciling a Spiritual Hunger and a Feminist Thirst*. New York: HarperOne.
- Flaßpöhler, Svenja (2018): *Die potente Frau. Für eine neue Weiblichkeit*. Berlin: Ullstein.
- Follows, Stephen (2013): „Do Women Prefer Films Made by Female Filmmakers?“, <https://stephenfollows.com/do-women-prefer-films-made-by-female-filmmakers/> (abgerufen 08.01.2020).
- (2014a): „What Are the Highest-Grossing Movie Adaptations?“ <https://stephenfollows.com/highest-grossing-movie-adaptations/> (abgerufen 08.01.2020).
- (2014b): „What Percentage of a Film Crew Is Female?“ <https://stephenfollows.com/gender-of-film-crews/> (abgerufen 08.01.2020).
- Fouskas, Vassilis K. (2010): „Class, Violence and Masculinity in Hollywood Movies: A Neo Marxian Meta-Narrative.“ *The Politics of Gender. A Survey*. Yoke-Lian Lee (Hg.). London/New York: Routledge, 46–64.
- Franiuk, Renae/Scherr, Samantha (2013): „The Lion Fell in Love with the Lamb’: Gender, Violence, and Vampires.“ *Feminist Media Studies* 13.1: 14–28.
- Frankel, Valerie Estelle (2010): *From Girl to Goddess: The Heroine’s Journey through Myth and Legend*. Jefferson, NC: McFarland.
- Freeman, Barbara Claire (1992): „The Rise of the Sublime: Sacrifice and Misogyny in Eighteenth-Century Aesthetics.“ *The Yale Journal of Criticism* 5.3: 81–99.

- Frenzel, Elisabeth (2008): *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart: Kröner.
- Friedrich, Hans-Edwin (2007) (Hg.): *Rhetorik und Film*. Tübingen: Niemeyer.
- Fronius, Helen/Linton, Anna (2008) (Hgg.): *Women and Death. Representations of Female Victims and Perpetrators in German Culture 1500–2000*. Rochester, New York: Camden House.
- Fuchs, Barbara (2004): *Romance*. New York [u.a.]: Routledge. The New Critical Idiom.
- Garrett, Roberta (2007). *Postmodern Chick Flicks. The Return of the Woman's Film*. New York: Palgrave Macmillan.
- Gerhard, Jane (2005): „Sex and the City‘: Carrie Bradshaw's Queer Postfeminism.” *Feminist Media Studies* 5.1: 37–49.
- Gibson, Katie L./Keller, Alyse (2014): „Appropriating the Male Gaze in ‚The Hunger Games‘: The Rhetoric of a Resistant Female Vantage Point.” *Texas Speech Communication Journal* 38., S. 21–30.
- Gibson, Katie L./Wolske, Melanie (2011): „Disciplining Sex in Hollywood: A Critical Comparison of ‚Blue Valentine‘ and ‚Black Swan‘.” *Women and Language* 34.2: 79–98.
- Gilbert, Sandra/Gubar, Susan (1979): *Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
- Gilpatric, Katy (2010): „Violent Female Action Characters in Contemporary American Cinema.” *Sex Roles* 62, S. 734–746. DOI 10.1007/s11199-010-9757-7.
- Gleisser, Faye (2013): „Get a Grip, Gravity.” <http://www.newcriticals.com/gravity/print>, (abgerufen 08.01.2020).
- Goethe, Johann Wolfgang von (2011): *Faust*. Stuttgart: Reclam.
- Götz, Maya (2013) (Hg.): *Die Fernsehheld(inn)en der Mädchen und Jungen. Geschlechterspezifische Studien zum Kinderfernsehen*. München: kopaed.
- Gough-Yates, Anna (2001): „Angels in Chains? Feminism, Femininity and Consumer Culture in CHARLIE'S ANGELS.” *Action TV. Tough Guys, Smooth Operators and Foxy Chicks*. Bill Osgerby/Anna Gough-Yates, (Hgg.). London/New York: Routledge, S. 115–126.
- Grant, Andrew (2013): „Reviews & Previews.” *Science News* 184.8, S. 34.
- Grimm, Jacob/Grimm Wilhelm (1988): *Grimms Märchen*. Hamburg: Dressler.
- Grimm, Jacob/Grimm Wilhelm (1987): *Schneeweißchen und Rosenrot*. Berlin: Der Kinderbuchverlag.
- Hagen, Kate (2015): „Edging Out the Boys.” <https://blog.blcklst.com/edging-out-the-boys-f6007f0fddcd> (abgerufen 08.01.2020).
- Halberstam, Judith (1998): *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press.
- Hall, Stuart (2000): *Cultural Studies: Ein politisches Theorieprojekt*. Rätzel, Nora (Hg.). Hamburg: Argument Verlag.

- Hamilton, Marybeth (1997): *When I'm Bad, I'm Better: Mae West, Sex and American Entertainment*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Head, Matthew (2008): „Cultural Meaning for Women Composers: Charlotte („Minna“) Brandes and the Beautiful Dead in the German Enlightenment.” *Journal of the American Musicological Society* 57.2: 231–284.
- Hedley, Mark (2002): „The Geometry of Gendered Conflict in Popular Film: 1968–2000.” *Sex Roles* 47.5/6.
- Heidbrink, Henriette/Leschke, Rainer (2010) (Hgg.): *Formen Der Figur. Figurenkonzepte in Künsten und Medien*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbh.
- Heinberg, Leslie (1995): „The Body Image and Televised Images of Thinness and Attractiveness: A Controlled Laboratory Investigation.” *Journal of Science and Clinical Psychology* 14.4, S. 325–338.
- Heiser, Christina (2014): *Erzählstimmen im aktuellen Film. Strukturen, Traditionen und Wirkungen der Voice-Over-Narration*. Marburg: Schüren.
- Heldmann, Caroline (2012): „„The Hunger Games“, Hollywood, and Fighting Fuck Toys.” <https://drcarolineheldman.com/2012/04/05/the-hunger-games-hollywood-and-fighting-fuck-toys/> (abgerufen 08.01.2020).
- Hepp, Andreas (2001): *Cultural Studies und Medienanalyse: Eine Einführung*. Wiesbaden, Verlag für Sozialwissenschaften.
- Hickethier, Knut (2001): *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Hipfl, Brigitte (2002): „Cultural Studies und Feministische Filmwissenschaft. Neue Paradigmen in der Rezeptionsforschung.” *Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung*. Dorer, Johanna/Geiger, Brigitte (Hgg.). Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 192–215.
- Hollinger, Karen (2012): *Feminist Film Studies*. London: Routledge.
- Hopfner, Carla (2005): *Lara Croft und Charlie's Angels. Neue Heldinnen im Actionfilm*. Wien: Braumüller.
- Humm, Maggie. *Feminism and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997.
- Ibsen, Henrik (2016): *Nora oder Ein Puppenheim: Schauspiel in drei Akten*. Berlin: Suhrkamp.
- Ince, Kate (2017): *The Body and the Screen: Female Subjectivities in Contemporary Women's Cinema*. New York: Routledge.
- Illouz, Eva (2012): *Warum Liebe weh tut – Eine soziologische Erklärung*. Berlin: Suhrkamp.
- (2013): *Die neue Liebesordnung. Frauen, Männer und Shades of Grey*. Berlin: Suhrkamp. Edition Suhrkamp Digital.

- Irigaray, Luce (³1991): *Speculum: Spiegel des anderen Geschlechts*. Frankfurt/Main: Suhrkamp
(Originalausgabe 1974: *Speculum of the Other Woman*).
- (2011): *Das Mysterium Marias*. Übersetzt von Angelika Dickmann. Hamburg: tredition. Les Éditions
Du Crieur Public (Originalausgabe 2010: *Le mystère de Marie*).
- Jacob, Clarissa K. (2005): „Women & Film. The First Feminist Film Magazine.” *Feminist Media
Histories* 1.1, S. 153–162. DOI: 10.1525/fmh.2015.1.1.153
- Jermyn, Deborah (2009): *„Sex and the City“*. Wayne State University Press.
- Jockenhoevel, Jesko (2010): „Der stereoskopische Filmraum. Immersion, Diegese, Kohärenz.” *Rabbit
Eye: Zeitschrift für Filmforschung* 2, S. 109–123.
- Johnston, Claire (2004): „Women’s Cinema as Counter-Cinema.” *Film Theory: Critical Concepts in
Media and Cultural Studies*. Shepherdson, Karen J./Simpson, Philip/Utterson, Andrew (Hgg.),
Bd. 3. London: Routledge.
- Kaklamanidou, Betty (2013). *Genre, Gender and the Effects of Neoliberalism*. London, New York:
Routledge.
- Kanzog, Klaus (2001): *Grundkurs Filmrhetorik*. München: Diskurs-Verlag.
- Kaplan, E. Ann (Hg.) (2003): *Feminism and Film*. Oxford: Oxford University Press 2003. Oxford
Readings in Feminism.
- Kegan, Robert (³1994): *Entwicklungsstufen des Selbst. Fortschritte und Krisen im menschlichen Leben*.
München: Kindt.
- Kirby, Philip (2015): „The Girl on Fire: ‚The Hunger Games‘, Feminist Geopolitics and the
Contemporary Female Action Hero.” *Geopolitics* 20.2, S. 460–478.
- Kleist, Heinrich von (2012): *Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe*. Stuttgart: Reclam.
- Kleist, Heinrich von (2006): *Penthesilea: Ein Trauerspiel*. Stuttgart: Reclam.
- Klippel, Heike (2008): „Film: Feministische Theorie und Geschichte.” *Handbuch Frauen- und
Geschlechterforschung*. Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hgg.). Wiesbaden: VS Verlag für
Sozialwissenschaften, S. 736–741.
- Klippel, Heike/Felix, Jürgen (Hgg.) (2002): „Feministische Filmtheorie.” Mainz: Bender, S. 168–185.
- Knight, Gladys L. (2010): *Female Action Heroes*. Santa Barbara: Greenwood.
- Konnikova, Maria (2014): „How ‚Frozen‘ Took Over the World.”
<https://www.newyorker.com/science/maria-konnikova/how-frozen-took-over-the-world>
(abgerufen 08.01.2020).
- Kosut, Mary (Hg.) (2012): *Encyclopedia of Gender in Media*. Los Angeles/London/New
Delhi/Singapur/Washington DC: SAGE.

- Kotzenberg, Walther Albrecht (1907): *Man, Frouwe, Juncfrouwe: Drei Kapitel aus der mittelhochdeutschen Wortgeschichte*. Berlin: Ebering.
- Kramer, Mette (2011): *Romancing the Mind: Women, Emotion, Cognition, and Film*. Kopenhagen, Københavns Universitet, Institut for Medier, Erkendelse of Formidling.
- Kroll, Renate (Hg.) (2002): *Metzler Lexikon Gender Studies*. Stuttgart: Metzler.
- Küchenhoff, Erich (1975): *Die Darstellung der Frau und die Behandlung von Frauenfragen im Fernsehen: Eine empirische Untersuchung einer Forschungsgruppe der Universität Münster*. Schriftenreihe des Bundesministers für Jugend, Familie und Gesundheit, Bd. 34.
- Kuhn, Annette (1994): *Women's Pictures. Feminism and Cinema*. London: Verso.
- Kuhn, Markus (2013): *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Kujundžiski, Žarko (2003). „Amelie Poulain: Saint, Waitress and Probably a Woman.” *Blesok/Shine literature & other arts (Блесок литература и други уметности)*, 33.
- Lautzen, Martha (2012): „It's a Man's (Celluloid) World: On-Screen Representations of Female Characters in the Top 100 Films of 2011.” https://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2011_Its_a_Mans_World_Exec_Summ.pdf (abgerufen 09.01.20)
- (2013): „The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 250 Films of 2012.” https://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2012_Celluloid_Ceiling_Exec_Summ.pdf (abgerufen 09.01.20)
- Lee, Yoke-Lian (2010): „Introduction: The Politics of Gender.” *The Politics of Gender. A Survey*. Lee, Yoke-Lian (Hg.). London/New York: Routledge.
- Leger, Grindon (2011): *The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History, Controversies*. Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1971): *Emilia Galotti*. Stuttgart: Reclam.
- Lessing, Gotthold Ephraim (2014): *Hamburgische Dramaturgie*. Karl-Maria Guth (Hg.). Berlin: Contumax. Sammlung Hofenberg.
- Liebrand, Claudia/Steiner, Ines (Hgg.) (2004): *Hollywood Hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film*. Marburg: Schüren.
- Lindemann, Hilde (2006): *An Invitation to Feminist Ethics*. Boston [u.a.]: McGraw-Hill.
- Linke, Christine/Prommer, Elisabeth (2017): „Audiovisuelle Diversität? Geschlechterdarstellungen in Film und Fernsehen in Deutschland“, Rostock. https://www.uni-rostock.de/storages/uni-rostock/UniHome/Presse/Pressemeldungen/Broschuere_din_a4_audiovisuelle_Diversitaet_v06072017_V3.pdf (abgerufen 12.10.2018).

- Linke, Christine/Prommer, Elisabeth (2019): *Ausgeblendet: Frauen im deutschen Film und Fernsehen*. Köln: Halem.
- Lippert, Renate (2006): „Was ist feministische Filmtheorie heute und brauchen wir sie immer noch? Eine Rezension der Zeitschrift <SIGNS> zu Film und Feminismus“ *Frauen und Film*. Frankfurt/Main: Stroemfeld, Heft 65, S. 211–235. <https://www.jstor.org/stable/24058701> (09.01.2020).
- Loroux, Nicole (1992): *Die Trauer der Mütter. Weibliche Leidenschaft und die Gesetze der Politik*. Frankfurt: Campus.
- Macho, Thomas (2011): *Vorbilder*. München: Wilhelm Fink.
- Macilwain, Colin (2013). „Thrill of Space Exploration Is a Universal Constant” <https://www.nature.com/articles/503313a>, (abgerufen 12.10.2018). DOI: 503.7476 313.
- Mackey-Kallis, Susan (2012): „Gender Embodiment.” *Encyclopedia of Gender in Media*. Mary Kosut (Hg.). Los Angeles/London/New Delhi/Singapur/Washington DC: SAGE, S. 141–145.
- Maslow, Abraham (1977): *Motivation und Persönlichkeit*. Olten: Walter.
- Mayor, Adrienne (2014): *The Amazons. Lives and Legends of Warrior Women across the Ancient World*. Princeton/Oxford: Princeton University Press.
- McClymont, J.D (2008): „The Character of Circe in the Odyssey.” *Akroterion* 53, S. 21–29.
- McDougall, Sophia (2013): „I Hate Strong Female Characters.” <https://www.newstatesman.com/culture/2013/08/i-hate-strong-female-characters> (abgerufen 09.01.2020)
- McRobbie, Angela (2004): „Post-Feminism and Popular Culture.” *Feminist Media Studies* 4.3, S. 255–264.
- (2007): „TOP GIRLS?” *Cultural Studies* 21.4, S. 718–737.
- (2009): *The Aftermath of Feminism. Gender, Culture and Social Change*. Los Angeles/London/New Delhi/Singapur/Washington DC: SAGE.
- Meyer, Stephenie (2005): *Twilight*. London: Atom.
- Mizejewski, Linda (2004): *Hardboiled & High Heeled. The Woman Detective in Popular Culture*. London: Routledge.
- Modleski, Tania (1984): *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*. New York: Methuen.
- (1988). *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*. New York: Routledge.
- Molitor, Fred; Sapolsky, Barry S. (1993). „Sex, Violence, and Victimization in Slasher Films“. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*. 37 (2): 233–42.
- Mulvey, Laura (2003): „Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Feminism & Film*. E. Ann Kaplan (Hg.). Oxford: Oxford University Press.

- Murdoch, Maureen (1990): *The Heroine's Journey*. Boston, MA: Shambhala Publications.
- Neroni, Hilary (2005): *The Violent Woman. Femininity, Narrative, and Violence in Contemporary American Cinema*. Albany: State University of New York Press. SUNY Series in Feminist Criticism and Theory.
- Nikolaus, Akash (2014): „It's Not Just ‚Frozen‘: Most Disney Movies Are Pro-Gay.“
<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/04/its-not-just-frozen-disney-has-always-been-subtly-pro-gay/361060/> (abgerufen 09.01.2010)
- Nübling, Damaris (2011): „Von der ‚Jungfrau‘ zur ‚Magd‘, vom ‚Mädchen‘ zur ‚Prostituierten‘: Die Pejorisierung der Frauenbezeichnungen als Zerrspiegel der Kultur und als Effekt männlicher Galanterie?“ *Jahrbuch für Germanistische Sprachgeschichte* 2, S. 344–362.
- Oleksy, Elzbieta H./Ostrowska, Elzbieta/Stevenson, Michael (Hgg.) (2000): *Gender in Film and the Media*. Frankfurt/Main: Peter Lang.
- Oliver, Kelly (2012): *Knock Me Up, Knock Me Down. Images of Pregnancy in Hollywood Film*. New York: Columbia University Press.
- Orbach, Susie (2009): *Bodies*. London: Picador.
- Pahle, Rebecca (2014): „Lead Actresses Get Less Screen Time Than Lead Actors, Because Hollywood Is a Sexist Sh*t-hole.“ <https://www.themarysue.com/oscars-lead-actresses-screen-time/> (abgerufen 09.01.2020).
- Passmann, Sophie (2018): „Wer Feminismus anstrengend findet, versteht ihn nicht“
<https://www.zeit.de/campus/2018-08/feminismus-z2x-festival-gleichberechtigung-sophie-passmann>
(abgerufen 11.03.2019).
- Patalas, Enno (1963): *Sozialgeschichte der Stars*. Hamburg: Schröder.
- Peitz, Christiane (1995): *Marilyns starke Schwestern. Frauenbilder im Gegenwartskino*. Hamburg: Ingrid Klein.
- Perrault, Charles (1985): *Die Märchen von Charles Perrault*. Apel, Friedmar (Hg.). Zürich: Artemis.
- Persson, Per (2003): *Understanding Cinema. A Psychological Theory of Moving Imagery*. Cambridge, New York: Cambridge UP.
- Pfister, Manfred (1977): *Das Drama*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Plantinga, Carl (Hg.) (1999): *Passionate Views: Film, Cognition, Emotion*. Baltimore [u.a.]: Johns Hopkins University Press.
- Plato (³¹2006): *Sämtliche Werke. Lysis, Symposion, Phaidon, Kleitophon, Politeia, Phaedros*. Ursula Wolf (Hg.), übersetzt von Friedrich Schleiermacher. Bd. 2. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Pörksen, Uwe (1997): *Weltmarkt der Bilder. Eine Philosophie der Visiotype*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Quinlan, M. A. (1912): *Poetic Justice in the Drama*. Notre Dame, Indiana: University Press.

- Rabin, Nathan (2007): „The Bataan Death March of Whimsy Case File #1: Elizabethtown.”
<https://film.avclub.com/the-bataan-death-march-of-whimsy-case-file-1-elizabet-1798210595>
 (abgerufen 09.10.2020).
- Radner, Hilary (2017): *The New Woman's Film: Femme-Centric Movies for Smart Chicks*. New York: Routledge.
- Radner, Hilary/Stringer, Rebecca (2011) (Hgg.): *Feminism at the Movies. Understanding Gender in Contemporary Popular Cinema*. New York/London: Routledge.
- Raithelhuber, E. (2008): „Von Akteuren und Agency – eine sozialtheoretische Einordnung der structure/agency-Debatte“. In: Homfeldt, H. G./ Schröder, W./ Schweppe, C (Hgg.): *Vom Adressaten zum Akteur. Soziale Arbeit und Agency*. Opladen/ Farmington Hills: Springer.
- Richardson, Samuel (1985): *Pamela: Or, Virtue Rewarded*. London [u.a.]: Penguin Books.
- Rickey, Carrie (2013): „Female Directors Gain Ground, Slowly.”
<https://www.nytimes.com/2013/01/13/movies/female-film-directors-slowly-gain-ground.html>
 (abgerufen 09.01.2020).
- Robertson, Ritchie/Watanabe-O’Kelly, Helen (2009): „Women Warriors and the Origin of the State.”
Women and Death 2. Warlike Women in the German Literary and Cultural Imagination since 1500. Sarah Colvin (Hgg.). Woodbridge, UK: Camden House.
- Robinson, Tasha (2014): „We’re Losing All Our Strong Female Characters to Trinity Syndrome.”
<https://thedissolve.com/features/exposition/618-were-losing-all-our-strong-female-characters-to-tr/>
 (abgerufen 09.01.2020).
- Rocha, Lauren (2014): „Wife, Mother, Vampire: The Female Role in the ‚Twilight‘ Series.” *Journal of International Women’s Studies* 15.2, S. 286–298.
- Romano, Aja (2015): „The Mako Mori Test: ‚Pacific Rim‘ Inspires a Bechdel Test Alternative.”
<https://www.dailydot.com/parsec/fandom/mako-mori-test-bechdel-pacific-rim/> (abgerufen 09.01.2020).
- Rose, Gillian (2007). *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London: SAGE Publications.
- Rothschild, Sarah (2013): *The Princess Story. Modelling the Feminine in Twentieth-Century American Film and Fiction*. New York: Peter Lang.
- Royer, Michelle (2019): *The Cinema of Marguerite Duras* (eBook). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Rubin, Gayle (1975): „The Traffic in Women: Notes on the ‚Political Economy‘ of Sex.” *Toward an Anthropology of Women*. Reiter, Rayna R. (Hg.). New York: Monthly Review Press.
- Ryan, Michael/Musiol, Hanna (Hgg.) (2018): *Cultural Studies: An Anthology*. Malden, MA: Blackwell Publishing.

- Schade, Sigrid (2009): „Vom Umgang mit Hexen-Bildern.“ *Hexen: Mythos und Wirklichkeit*. Börner, Lars/Historisches Museum der Pfalz Speyer (Hg.). München: Edition Minerva Hermann Farnung.
- Schering, Sidney (2013): „Die Eiskönigin – Völlig unverfroren‘: Meisterwerk oder Ausrutscher?“ <http://www.quotenmeter.de/n/67594/die-eiskoeningin-voellig-unverfroren-meisterwerk-oder-ausrutscher> (abgerufen 09.01.2020).
- Scherr Albert (2013): „Agency – ein Theorie- und Forschungsprogramm für die Soziale Arbeit?“. In: Graßhoff G. (Hg.): *Adressaten, Nutzer, Agency*. Wiesbaden: Springer VS.
- Schiller, Friedrich (1997): *Die Braut von Messina oder Die feindlichen Brüder: Ein Trauerspiel mit Chören*. Marbach am Neckar: Dt. Schillerges.
- Schiller, Friedrich (1950): *Johanna von Orleans: Eine romantische Tragödie*. Hamburg: Laatzten.
- Schiller, Friedrich (1980): *Kabale und Liebe: Ein bürgerliches Trauerspiel*. Stuttgart: Reclam.
- Schiller, Friedrich (2007): *Maria Stuart: Ein Trauerspiel*. Stuttgart: Reclam.
- Schmidt, Viktoria L. (2001): *45 Master Characters: Mythic Models for Creating Original Characters*. Cincinnati, OH: Writers Digest Books.
- Schott, Bettina (2014): „Frauenpower auf der großen Leinwand.“ <http://blog.maxdome.de/kino-film/frauenpower-auf-der-grossen-leinwand> (12.10.2015).
- Schreiner, Klaus (2003): *Maria. Leben, Legenden, Symbole*. Wissen, München: C.H. Beck.
- Schubart, Rikke (2007): *Super Bitches and Action Babes: The Female Hero in Popular Cinema, 1970–2006*. Jefferson, NC/London: Mc Farland & Co.
- Schubart, Rikke/Gjelsvik, Anne (Hgg.) (2004): *Femme Fatalities: Representations of Strong Women in the Media*. Göteborg: Nordicom.
- Schuchter, Veronika (2013): *Textherrschaft. Zur Konstruktion von Opfer-, Heldinnen- und Täterinnenbildern in Literatur und Film*. Würzburg: Königshausen & Neumann. Film – Medium – Diskurs, Bd. 45.
- Schwartz, Shalom H. (2012): „An Overview of the Schwartz Theory of Basic Values.“ *Online Readings in Psychology and Culture* 2.1 <https://scholarworks.gvsu.edu/orpc/vol2/iss1/11/> (abgerufen 09.01.2020).
- (2005): „Basic Human Values: An Overview.“ https://www.researchgate.net/publication/237364051_Basic_Human_Values_An_Overview (abgerufen 09.01.2020).
- Schweinitz, Jörg (2006): *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: Akademie-Verlag.
- Schwickert, Martin (2014): „Maleficent‘: Wie die böse Fee es sah.“ <https://www.zeit.de/kultur/film/2014-05/maleficent-angelina-jolie> (abgerufen 09.01.2020).

- Shakespeare, William (1998). *Antony and Cleopatra*. Cambridge [u.a.]: Cambridge Univ. Press.
- Shakespeare, William (2006): *Macbeth*. Berlin: Cornelsen.
- Shakespeare, William (2015): *Much Ado About Nothing*. London: Bloomsbury Arden Shakespeare.
- Sherman, Yael D. (2011): „Neoliberal Femininity in ‚Miss Congeniality‘ (2000).” *Feminism at the Movies. Understanding Gender in Contemporary Popular Cinema*. Radner, Hilary/Stringer, Rebecca (Hgg.). London/New York: Routledge.
- Sherwin, Miranda (2008): „Deconstructing the Male: Masochism, Female Spectatorship, and the Femme Fatale in ‚Fatal Attraction‘, ‚Body of Evidence‘, and ‚Basic Instinct‘.” *Journal of Popular Film and Television* 35.4, S. 174–182.
- Shlain, Leonard (1999): *The Alphabet Versus the Goddess: The Conflict Between Word and Image*. London: Penguin.
- Sjö, Sofia (2007): „Are Female Messiahs Changing the Myth? Women, Religion, and Power in Popular Culture and Society.” *Reconfigurations: Interdisciplinary Perspectives on Religion in a Post-Secular Society*. Stefanie Knauss, Stefanie/Onella, Alexander D. (Hgg.). Wien: LIT Verlag, S. 59–72.
- Smelik, Anneke (2007): „Feminist Film Theory.” *The Cinema Book*. Cook, Pam (Hg.). London: British Film Institute/Palgrave Macmillan, S. 491–504.
- Smith, Murray (1995): *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press.
- Smith, Sharon (1972): „The Image of Women in Film: Some Suggestions for Future Research.” *Women & Film* Ausg. 1, S. 13–21.
- Smith, Stacy L. et al. (2015): „Inequality in 700 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race, & LGBT Status from 2007 to 2014.”
https://www.researchgate.net/publication/312489186_Inequality_in_700_Popular_Films_Examining_Portrayals_of_Gender_Race_LGBT_Status_from_2007_to_2014 (abgerufen 09.01.2020).
- Smith, Stacy L./Choueti, Marc/Pieper, Katherine (2014): „Gender Bias without Borders. An Investigation of Female Characters in Popular Films across 11 Countries – Executive Summary.”
<https://seejane.org/wp-content/uploads/gender-bias-without-borders-executive-summary.pdf> (abgerufen 09.01.2020).
- . „Gender Bias without Borders. An Investigation of Female Characters in Popular Films across 11 Countries – Full Research Report.” <https://seejane.org/wp-content/uploads/gender-bias-without-borders-full-report.pdf> (abgerufen 09.01.2020).
- Sophokles (1978): *Antigone: Tragödie*. Stuttgart: Reclam.
- Stein, Atara (2004): *The Byronic Hero in Film, Fiction, and Television*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.

- Steinberger, Petra (2012): „Heldin – Nicht nur für einen Tag. Die Geschichte von ‚Hunger Games‘ ist Vieles für viele. Aber die hat eine Heroin, die wirklich zum Vorzeigen ist.“ *Süddeutsche Zeitung*, 17. April 2012, S. 12.
- Stückrath, Jörn (1992): „Figur und Handlung.“ Brackert, Helmut/Stückrath, Jörn (Hg.): *Literaturwissenschaft: Ein Grundkurs*. Reinbek bei Hamburg, S. 40–54.
- Sweeny, Andrew (2019): „5th Wave Feminism?“ <https://medium.com/@andrewpgsweeny/5th-wave-feminism-769a8b0c31e7> (abgerufen 01.10.2019)
- Synnott, Anthony (1987): „Shame and Glory: A Sociology of Hair.“ *The British Journal of Sociology* 38.3, S. 381–413.
- Tannen, Ricki Stefanie (2007): *The Female Trickster: The Mask That Reveals*. Hove, East Sussex/New York: Routledge.
- Tasker, Yvonne (1995): *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. London: Routledge.
- Tatar, Maria (2012): „Cinderellas: The Long-lost Fairy Tales“. <https://www.newyorker.com/books/page-turner/cinderellas-the-long-lost-fairy-tales> (abgerufen 24.04.2012)
- Tatar, Maria (1987): *The Hard Facts of the Grimm's Fairy Tales*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Taylor, Jessica (2014): „Romance and the Female Gaze Obscuring Gendered Violence in The Twilight Saga.“ *Feminist Media Studies* 14.3, S. 388–402.
- Thornham, Sue (2012): *What if I had been the Hero? Investigating Women's Cinema*. London: Palgrave MacMillan.
- Thorslev, Peter L. (1962): *The Byronic Hero: Types and Prototypes*. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press.
- Tobias, Ronald B. (1999): *20 Masterplots. Woraus Geschichten gemacht sind*. Frankfurt/Main: Zweitausendeins.
- Tömmel, Tatjana Noemi/Tömmel, Sieglinde Eva (2010): „Calm Consideration.“ *Batman und andere himmlische Kreaturen. Nochmal 30 Filmcharaktere und ihre psychischen Störungen*. Möller, H./Doering, S. (Hgg.). Berlin/Heidelberg: Springer, 2010.
- Tröhler, Margrit (2007): *Offene Welten ohne Helden: Plurale Figurenkonstellationen im Film*. Marburg, Schüren. Zürcher Filmstudien, Bd. 15.
- Uhrig, Meike (2014): *Darstellung, Rezeption und Wirkung von Emotionen im Film. Eine interdisziplinäre Studie*. Wiesbaden: Springer VS.
- Vogler, Christopher (2007): *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions (Erstausgabe 1998).
- Warner, Marina (1999): *Joan of Arc. The Image of Female Heroism*. Oxford: Oxford University Press.
- Warnke, Martin (Hg.) (2004): *Politische Kunst. Gebärden und Gebaren*. Berlin 2004.

- Watercutter, Angela (2015): „Ex Machina‘ Has a Serious Fembot Problem.”
<https://www.wired.com/2015/04/ex-machina-turing-bechdel-test/> (abgerufen 01.10.2019)
- Waters, Melanie (Hg.) (2011): *Women on Screen. Feminism and Femininity in Visual Culture*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Weiderer, Monika (1993): *Das Frauen- und Männerbild im deutschen Fernsehen: Eine inhaltsanalytische Untersuchung der Programme von ARD, ZDF und RTL plus*. Bd. 4. Regensburg: Roderer. Medienforschung.
- Weingarten, Susanne (2004): *Bodies of Evidence. Geschlechtsrepräsentationen von Hollywood-Stars*. Marburg: Schüren.
- Wendig, Chuck (2014): „Just What The Humping Heck Is <Character Agency> Anyway?”
<http://terribleminds.com/ramble/?s=character+agency> (abgerufen 16.01.2020)
- Willett, Cynthia/Anderson, Ellie/Meyers, Diana (2015): „Feminist Perspectives on the Self.” Zalta, Edward N. (Hg.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*.
<https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/feminism-self/> (abgerufen 09.01.2020).
- Williams, Linda (1991): „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess.” *Film Quarterly* 44.4, S. 2–13.
- (2008): *Screening Sex*. Durham: Duke University Press.
- Willis, Sharon (1997): *High Contrast. Race and Gender in Contemporary Hollywood Film*. Durham/London: Duke University Press.
- Wilson, Jake (2013): „Frozen‘ Review: Wide-Eyed Twist on Feminism.”
<https://www.smh.com.au/entertainment/movies/frozen-review-wideeyed-twist-on-feminism-20131224-2zvch.html> (abgerufen 09.01.2020).
- Winch, Alison (2013): *Girlfriends and Postfeminist Sisterhood*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Woolf, Virginia (1992). *A Room of One's Own*. Oxford [u.a.]: Oxford Univ. Press.
- Wulff, Hans J. (2002): „Held und Antiheld, Prot- und Antagonist: Zur Kommunikations- und Texttheorie eines komplizierten Begriffsfeldes. Ein enzyklopädischer Aufriß.”
<http://www.derwulff.de/files/2-107.pdf> (abgerufen 09.01.2020).
- Wuss, Peter (²1999): *Filmanalyse und Psychologie*. Berlin: rainer bohn. Edition Sigma.
- Zach, Wolfgang (1986): *Poetic Justice. Theorie und Geschichte einer Literarischen Doktrin. Begriff – Idee – Komödienkonzeption*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Zajko, Vanda/Leonard, Miriam (Hgg.) (2008): *Classical Presences. Classical Myth and Feminist Thought*. Oxford: Oxford University Press. DOI:10.1093/acprof:oso/9780199237944.001.0001
- Zimmermann, Anja (2011): „Frau.” *Handbuch der Politischen Ikonografie*. Warnke, Martin Warnke/Fleckner, Uwe/Ziegler, Hendrik (Hgg.). Bd. 1. München: C.H. Beck, S. 366–371.

2. Ausgangskorpus

	2000	2001	2002
1	AMERICAN PIE – WIE EIN HEIßER APFELKUCHEN	DER SCHUH DES MANITU	HARRY POTTER UND DIE KAMMER DES SCHRECKENS
2	MISSION: IMPOSSIBLE 2	HARRY POTTER UND DER STEIN DER WEISEN	ICE AGE
3	AMERICAN BEAUTY	WAS FRAUEN WOLLEN	HERR DER RINGE I – DIE GEFÄHRTEN
4	THE SIXTH SENSE	AMERICAN PIE 2	HERR DER RINGE II – DIE ZWEI TÜRME
5	GLADIATOR	HERR DER RINGE I – DIE GEFÄHRTEN	STAR WARS, EPISODE II – ANGRIFF DER KLONKRIEGER
6	POKÉMON – DER FILM	CAST AWAY – VERSCHOLLEN	SPIDER-MAN
7	SCARY MOVIE	PEARL HARBOR	MEN IN BLACK 2
8	TOY STORY 2	BRIDGET JONES – SCHOKOLADE ZUM FRÜHSTÜCK	OCEAN’S ELEVEN
9	ERIN BROCKOVICH	DIE MUMIE KEHRT ZURÜCK	JAMES BOND 007 – STIRB AN EINEM ANDEREN TAG
10	DISNEYS DINOSAURIER	SHREK – DER TOLLKÜHNE HELD	DIE MONSTER AG
11	ROAD TRIP	JURASSIC PARK 3	MINORITY REPORT
12	X-MEN – DER FILM	MISS UNDERCOVER	A BEAUTIFUL MIND – GENIE UND WAHNSINN
13	STUART LITTLE	HANNIBAL	SIGNS – ZEICHEN
14	THE GREEN MILE	CHOCOLAT	40 TAGE UND 40 NÄCHTE
15	ANATOMIE	EIN KÖNIGREICH FÜR EIN LAMA	ABOUT A BOY
16	DER STURM	DIE FABELHAFTE WELT DER AMÉLIE	TRIPLE X
17	CHICKEN RUN – HENNEN RENNEN	LARA CROFT – TOMB RAIDER	HARRY POTTER UND DER STEIN DER WEISEN
18	DER GRINCH	DER KLEINE EISBÄR	BIBI BLOCKSBERG
19	3 ENGEL FÜR CHARLIE	PLANET DER AFFEN	RUSH HOUR 2
20	HOLLOW MAN	102 DALMATINER	ROTER DRACHE
21	MEL GIBSON – DER PATRIOT	MÄDCHEN, MÄDCHEN!	LILO UND STICH
22	MEINE BRAUT, IHR VATER UND ICH	SCARY MOVIE 2	BLADE 2
23	SCHATTEN DER WAHRHEIT	UNBREAKABLE – UNZERBRECHLICH	STUART LITTLE
24	SLEEPY HOLLOW	DR. DOLITTLE 2	PANIC ROOM
25	SCREAM 3	EMIL UND DIE DETEKTIVE	SCHWER VERLIEBT

26	NUR NOCH 60 SEKUNDEN	DAS EXPERIMENT	ASTERIX & OBELIX – MISSION KLEOPATRA
27	HARTE JUNGS	DAS SAMS	DIE BOURNE IDENTITÄT
28	JAMES BOND – DIE WELT IST NICHT GENUG	THE MEXICAN	SPIRIT – DER WILDE MUSTANG
29	CRAZY	TEUFLISCH	UNTREU
30	BIG MAMA'S HAUS	NATÜRLICH BLOND!	PLÖTZLICH PRINZESSIN!
	7	9	4
	2003	2004	2005
1	FINDET NEMO	(T)RAUMSCHIFF SURPRISE – PERIODE 1	HARRY POTTER UND DER FEUERKELCH
2	HERR DER RINGE III	HARRY POTTER UND DER GEFANGENE VON ASKABAN	MADAGASCAR
3	GOOD BYE, LENIN!	7 ZWERGE – MÄNNER ALLEIN IM WALD	STAR WARS, EPISODE III – DIE RACHE DER SITH
4	FLUCH DER KARIBIK	SHREK II – DER TOLLKÜHNE HELD KEHRT ZURÜCK	HITCH – DER DATE DOKTOR
5	HERR DER RINGE II	DER UNTERGANG	MR. & MRS. SMITH
6	MATRIX RELOADED	TROJA	MEINE FRAU, IHRE SCHWIEGERELTERN UND ICH
7	CATCH ME IF YOU CAN	THE DAY AFTER TOMORROW	DIE CHRONIKEN VON NARNIA – DER KÖNIG VON NARNIA
8	JOHNNY ENGLISH	HERR DER RINGE III	KRIEG DER WELTEN
9	BRUCE ALLMÄCHTIG	BÄRENBRÜDER	DIE WEIBE MASSAI
10	DAS WUNDER VON BERN	SPIDER-MAN II	KÖNIGREICH DER HIMMEL – KINGDOM OF HEAVEN
11	TERMINATOR 3	WAS DAS HERZ BEGEHRT	FLIGHTPLAN
12	AMERICAN PIE 3 – JETZT WIRD GEHEIRATET	I, ROBOT	KING KONG
13	8 MILE	SCARY MOVIE 3	ROBOTS
14	DAS DSCHUNGELBUCH 2	VAN HELSING	DIE WILDEN KERLE 2
15	EIN CHEF ZUM VERLIEBEN	LAST SAMURAI	BARFUSS
16	LUTHER	DIE UNGLAUBLICHEN	WALLACE & GROMIT AUF DER JAGD NACH DEM RIESENKANINCHEN
17	MATRIX REVOLUTIONS	GROßE HAIE – KLEINE FISCHE	DER KLEINE EISBÄR 2
18	BAD BOYS II	DER WIXXER	SIEGFRIED
19	MY BIG FAT GREEK WEDDING	MONA LISAS LÄCHELN	DIE UNGLAUBLICHEN
20	X-MEN 2	BRIDGET JONES – AM RANDE DES WAHNSINNS	DER BABYNATOR
21	DAS FLIEGENDE KLASSENZIMMER	THE VILLAGE – DAS DORF	BLADE – TRINITY

22	LIGA DER AUßERGEWÖHNLICHEN GENTLEMEN	TERMINAL	DIE REISE DER PINGUINE
23	3 ENGEL FÜR CHARLIE – VOLLE POWER	DARF ICH BITTEN?	FELIX – EIN HASE AUF WELTREISE
24	2 FAST 2 FURIOUS	...UND DANN KAM POLLY	DIE DOLMETSCHERIN
25	DER KINDERGARTEN DADDY	OCEAN'S TWELVE	SIN CITY
26	MANHATTAN LOVE STORY	DAS VERMÄCHTNIS DER TEMPELRITTER	OCEAN'S TWELVE
27	WIE WERDE ICH IHN LOS – IN 10 TAGEN	KING ARTHUR	PER ANHALTER DURCH DIE GALAXIS
28	TATSÄCHLICH... LIEBE	GARFIELD	CONSTANTINE
29	DIE WUTPROBE	DER POLAREXPRESS	ES IST EIN ELCH ENTSPRUNGEN
30	STAR TREK – NEMESIS	50 ERSTE DATES	THE AVIATOR
	5	4	4
	2006	2007	2008
1	ICE AGE 2	HARRY POTTER UND DER ORDEN DES PHÖNIX	KEINOHRRHASEN
2	PIRATES OF THE CARIBBEAN – FLUCH DER KARIBIK 2	PIRATES OF THE CARIBBEAN – AM ENDE DER WELT	MADAGASCAR 2
3	THE DA VINCI CODE	RATATOUILLE	JAMES BOND 007 – EIN QUANTUM TROST
4	DAS PARFUM	DIE SIMPSONS – DER FILM	MAMMA MIA!
5	JAMES BOND 007 – CASINO ROYALE	SHREK DER DRITTE	HANCOCK
6	DEUTSCHLAND, EIN SOMMERMÄRCHEN	MR. BEAN MACHT FERIE	UNSERE ERDE
7	7 ZWERGE – DER WALD IST NICHT GENUG	SPIDER-MAN III	WALL E – DER LETZTE RÄUMT DIE ERDE AUF
8	AB DURCH DIE HECKE	STIRB LANGSAM 4.0	KUNG FU PANDA
9	DER TEUFEL TRÄGT PRADA	DIE WILDEN KERLE 4	INDIANA JONES UND DAS KÖNIGREICH DES KRISTALLSCHÄDELS
10	CARS	NACHTS IM MUSEUM	THE DARK KNIGHT
11	DIE WILDEN KERLE 3	LISSI UND DER WILDE KAISER	DIE WELLE
12	HUI BUH, DAS SCHLOSSGESPENST	OCEAN'S THIRTEEN	SEX AND THE CITY – DER FILM
13	HIMMEL UND HUHN	DER GOLDENE KOMPASS	I AM LEGEND
14	DAS LEBEN DER ANDEREN	DAS BOURNE ULTIMATUM	DER BAADER MEINHOF KOMPLEX
15	WALK THE LINE	300	HIGH SCHOOL MUSICAL 3
16	BORAT	BORN TO BE WILD – SAUMÄBIG UNTERWEGS	P.S. ICH LIEBE DICH
17	X-MEN – DER LETZTE WIDERSTAND	TRANSFORMERS	LEG DICH NICHT MIT ZOHAN AN

18	BROKEBACK MOUNTAIN	DAS STREBEN NACH GLÜCK	DAS VERMÄCHTNIS DES GEHEIMEN BUCHES
19	SCARY MOVIE 4	CHUCK UND LARRY – WIE FEUER UND FLAMME	HORTON HÖRT EIN HU!
20	GARFIELD 2	MITTEN INS HERZ – EIN SONG FÜR DICH	DWK 5 – DIE WILDEN KERLE: HINTER DEM HORIZONT
21	ERGAON – DAS VERMÄCHTNIS DER DRACHENREITER	KEINOHRHASEN	DIE MUMIE
22	THE FAST AND THE FURIOUS – TOKYO DRIFT	RUSH HOUR 3	ASTERIX BEI DEN OLYMPISCHEN SPIELEN
23	WER FRÜHER STIRBT, IST LÄNGER TOT	NACH 7 TAGEN – AUSGEFLITTERT	KRABAT
24	MISSION: IMPOSSIBLE III	BEIM ERSTEN MAL	BURN AFTER READING
25	TRENNUNG MIT HINDERNISSEN	KÖNIGE DER WELLEN	DIE CHRONIKEN VON NARNIA – PRINZ KASPIAN
26	(DIE CHRONIKEN VON NARNIA – DER KÖNIG VON NARNIA)	DIE WILDEN HÜHNER UND DIE LIEBE	WILLKOMMEN BEI DEN SCH'TIS
27	DIE WILDEN HÜHNER	ROCKY BALBOA	LOVE VEGAS
28	MIAMI VICE	WARUM MÄNNER NICHT ZUHÖREN UND FRAUEN SCHLECHT EINPARKEN	KIRSCHBLÜTEN – HANAMI
29	COUCHGEFLÜSTER – DIE ERSTE THERAPEUTISCHE LIEBESKOMÖDIE	AMERICAN GANGSTER	1 1/2 RITTER – AUF DER SUCHE NACH DER HINREIßENDEN HERZELINDE
30	INSIDE MAN	DÉJÀ VU – WETTLAUF GEGEN DIE ZEIT	FRECHE MÄDCHEN
	6 (5)	5	6
	2009	2010	2011
1	ICE AGE 3	AVATAR – AUFBRUCH NACH PANDORA	HARRY POTTER UND DIE HEILIGTÜMER DES TODES, TEIL 2
2	HARRY POTTER UND DER HALBBLUTPINZ	HARRY POTTER UND DIE HEILIGTÜMER DES TODES TEIL 1	PIRATES OF THE CARIBBEAN – FREMDE GEZEITEN
3	WICKIE UND DIE STARKEN MÄNNER	ECLIPSE – BISS ZUM ABENDROT	KOKOWÄÄH
4	ILLUMINATI	INCEPTION	HANGOVER 2
5	AVATAR – AUFBRUCH NACH PANDORA	ALICE IM WUNDERLAND	BREAKING DAWN – BISS ZUM ENDE DER NACHT 1
6	ZWEIOHRKÜKEN	RAPUNZEL – NEU VERFÖHNT	DIE SCHLÜMPFE
7	NEW MOON – BISS ZUR MITTAGSSTUNDE	SEX AND THE CITY 2	TRANSFORMERS 3
8	2012	ICH – EINFACH UNVERBESSERLICH	FAST & FURIOUS FIVE
9	OBEN	FÜR IMMER SHREK	THE KING'S SPEECH
10	TWILIGHT – BISS ZUM MORGENGRAUEN	KINDSKÖPFE	BLACK SWAN
11	NACHTS IM MUSEUM	SHERLOCK HOLMES	DER GESTIEFELTE KATER
12	DIE PÄPSTIN	PRINCE OF PERSIA	DER ZOOWÄRTER
13	DER VORLESER	DRACHENZÄHMEN LEICHT GEMACHT	KUNG FU PANDA 2

14	HANGOVER	FRIENDSHIP!	BAD TEACHER
15	INGLORIOUS BASTERDS	TOY STORY 3	CARS 2
16	MÄNNERHERZEN	ROBIN HOOD	WHAT A MAN
17	DER SELTSAME FALL DES BENJAMIN BUTTON	SHUTTER ISLAND	RIO
18	SLUMDOG MILLIONÄR	KARATE KID	WICKIE AUF GROBER FAHRT
19	SELBST IST DIE BRAUT	ALVIN & DIE CHIPMUNKS 2	JOHNNY ENGLISH – JETZT ERST RECHT
20	TRANSFORMERS – DIE RACHE	KONFERENZ DER TIERE	ALMANYA – WILLKOMMEN IN DEUTSCHLAND
21	MÄNNERSACHE	EAT PRAY LOVE	MÄNNERHERZEN... UND DIE GANZ, GANZ GROBE LIEBE
22	FAST & FURIOUS – NEUES MODELL. ORIGINALTEILE.	KAMPF DER TITANEN	DIE ABENTEUER VON TIM UND STRUPPI
23	DIE NACKTE WAHRHEIT	STICHTAG	(RAPUNZEL – NEU VERFÖHNT)
24	DER KAUFHAUS COP	DIE LEGENDE VON AANG	MEINE ERFUNDENE FRAU
25	G-FORCE – AGENTEN MIT BISS	RESIDENT EVIL – AFTERLIFE	DIE DREI MUSKETIERE
26	TERMINATOR – DIE ERLÖSUNG	MARMADUKE	PLANET DER AFFEN – PREVOLUTION
27	HANNAH MONTANA – DER FILM	WENN LIEBE SO EINFACH WÄRE	THOR
28	TRANSPORTER 3	STEP UP 3D	FREUNDE MIT GEWISSEN VORZÜGEN
29	HORST SCHLEMMER – ISCH KANDIDIERE!	KNIGHT AND DAY	RUBBELDIEKATZ
30	MADAGASCAR 2	VINCENT WILL MEER	THE TOURIST
	7	7	5 (4)
	2012	2013	2014
1	ZIEMLICH BESTE FREUNDE	FACK JU GÖHTE	DER HOBBIT – DIE SCHLACHT DER FÜNF HEERE
2	SKYFALL	DER HOBBIT – SMAUGS EINÖDE	DIE TRIBUTE VON PANEM – MOCKINGJAY TEIL I
3	ICE AGE 4 – VOLL VERSCHOBEN	DJANGO UNCHAINED	MONSIEUR CLAUDE UND SEINE TÖCHTER
4	DER HOBBIT – EINE UNERWARTETE REISE	ICH – EINFACH UNVERBESSERLICH 2	DRACHENZÄHMEN LEICHT GEMACHT 2
5	MADAGASCAR 3 – FLUCHT DURCH EUROPA	DIE TRIBUTE VON PANEM – CATCHING FIRE	DER MEDICUS
6	BREAKING DAWN – BISS ZUM ENDE DER NACHT TEIL 2	DIE EISKÖNIGIN – VÖLLIG UNVERFROREN	TRANSFORMERS – ÄRA DES UNTERGANGS
7	TED	HANGOVER 3	THE WOLF OF WALL STREET
8	THE DARK KNIGHT RISES	FAST & FURIOUS 6	VATERFREUDEN
9	AMERICAN PIE 4 – DAS KLASSENTREFFEN	KOKOWÄÄH 2	GUARDIANS OF THE GALAXY

10	TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER	SCHLUSSMACHER	RIO 2 – DSCHUNGELEFIEBER
11	MARVEL'S THE AVENGERS	DIE SCHLÜMPFE 2	FACK JU GÖHTE
12	MEN IN BLACK 3	DIE CROODS	BAD NEIGHBORS
13	DIE TRIBUTE VON PANEM – THE HUNGER GAMES	DER HOBBIT – EINE UNERWARTETE REISE	LUCY
14	SNOW WHITE AND THE HUNTSMAN	IRON MAN 3	INTERSTELLAR
15	THE AMAZING SPIDER-MAN	LIFE OF PI – SCHIFFBRUCH MIT TIGER	MALEFICENT – DIE DUNKLE FEE
16	MERIDA – LEGENDE DER HIGHLANDS	STIRB LANGSAM – EIN GUTER TAG ZUM STERBEN	DER HOBBIT – SMAUGS EINÖDE
17	DER DIKTATOR	STAR TREK INTO DARKNESS	22 JUMP STREET
18	THE EXPENDABLES 2	KINDSKÖPFE 2	(DIE EISKÖNIGIN – VÖLLIG UNVERFROREN)
19	ALVIN UND DIE CHIPMUNKS 3 – CHIPBRUCH	DIE MONSTER UNI	STROMBERG – DER FILM
20	DER GESTIEFELTE KATER	THOR – THE DARK KINGDOM	PLANET DER AFFEN – REVOLUTION
21	HOTEL TRANSILVANIEN	WORLD WAR Z	DIE PINGUINE AUS MADAGASCAR
22	SHERLOCK HOLMES – SPIEL IM SCHATTEN	HÄNSEL UND GRETEL – HEXENJÄGER	THE LEGO MOVIE
23	96 HOURS – TAKEN 2	DER GROBE GATSBY	FÜNF FREUNDE 3
24	PROMETHEUS	GRAVITY	SEX TAPE
25	CLOUD ATLAS	WIR SIND DIE MILLERS	NON-STOP
26	FÜNF FREUNDE	FRAU ELLA	DER HUNDERTJÄHRIGE, DER AUS DEM FENSTER STIEG UND VERSCHWAND
27	RUBBELDIEKATZ	WHITE HOUSE DOWN	DIE SCHADENFREUNDINNEN
28	STEP UP – MIAMI HEAT	DIE FANTASTISCHE WELT VON OZ	MÄNNERHORT
29	DARK SHADOWS	TURBO – KLEINE SCHNECKE, GROßER TRAUM	PADDINGTON
30	STAR WARS – EPISODE I: DIE DUNKLE BEDROHUNG	FÜNF FREUNDE 2	DAS SCHICKSAL IST EIN MIESER VERRÄTER
	7	5	8 (7)

3. Filmverzeichnis

Der Originaltitel ist nur bei Abweichungen vom deutschen Titel aufgeführt. Die Liste ist alphabetisch, nach Filmtiteln, ohne Berücksichtigung bestimmter Artikel sortiert. So findet sich z.B. der Film DER GOLDENE KOMPASS unter dem Buchstaben G.

3 ENGEL FÜR CHARLIE (CHARLIE'S ANGELS), USA 2000, R: McG (Joseph McGinty Nichol), B: Ryan Rowe, Ed Soloman, John August, V: Ivan Goff/ Ben Roberts

3 ENGEL FÜR CHARLIE – VOLLE POWER (CHARLIE'S ANGELS: FULL THROTTLE), USA 2003, R: McG (Joseph McGinty Nichol), B: John August, Cormac Wibberly, Marianne Wibberly, V: Ivan Goff/ Ben Roberts

8 FRAUEN (8 FEMMES), FR 2002, R: François Ozon, B: François Ozon, Marina de Van

50 ERSTE DATES (50 FIRST DATES), USA 2004, R: PeterSegal, B: George Wing

102 DALMATINER (102 DALMATIANS), USA 2000, R: Kevin Lima, B: Kristen Buckley, Brian Regan, Bob Tzudiker, Noni White, V: Dodie Smith

ANATOMIE, D 2000, R & B: Stefan Ruzowitzky

ALICE IM WUNDERLAND (ALICE IN WONDERLAND), USA 2010, R: Tim Burton, B: Linda Woolverton, V: Lewis Carroll

ARIELLE, DIE MEERJUNGFRAU (THE LITTLE MERMAID), USA 1989, R: John Musker, Ron Clements, B: John Musker, Ron Clements, Roger Allers, V: Hans-Christian Andersen

THE ASCENT OF WOMAN, (Dokumentations-Serie) GB 2015, Amanda Foreman, BBC2/Netflix

DER BAADER MEINHOF KOMPLEX, D 2008, R: Uli Edel, B: Bernd Eichinger, Uli Edel, V: Stefan Aust

BASIC INSTINCT, USA 1992, R: Paul Verhoeven, B: Joe Eszterhas

BEIM ERSTEN MAL (KNOCKED UP), USA 2007, R & B: Judd Apatow

BIBI BLOCKSBERG, D 2002, R: Hermine Huntgeburth, B: Elfie Donnelly, Henriette Piper, V: Elfie Donnelly

BLACK PANTHER, USA 2018, R: Ryan Coggler, B: Ryan Coggler, Joe Robert Cole

BLACK SWAN, USA 2010, R: Darren Aronofsky, B: Mark Heyman, Andres Heinz, John J. McLaughlin

DIE BLAUE LAGUNE (THE BLUE LAGOON), USA 1980, R: Randal Kleiser, B: Douglas Day Stewart, V: Henry De Vere Stacpoole

BODY OF EVIDENCE, USA 1988, R: Uli Edel, B: Brad Mirman

BOYS DON'T CRY, USA 1999, R: Kimberly Peirce, B: Kimberly Peirce, Andy Bienen

BREAKING DAWN – BISS ZUM ENDE DER NACHT: TEIL 1 (THE TWILIGHT SAGA: BREAKING DAWN – PART 1), USA 2011, R: Bill Condon, B: Melissa Rosenberg, Stephenie Meyer V: Stephenie Meyer

BREAKING DAWN – BISS ZUM ENDE DER NACHT: TEIL 2 (THE TWILIGHT SAGA: BREAKING DAWN – PART 2), USA 2012, R: Bill Condon, B: Melissa Rosenberg, Stephenie Meyer, V: Stephenie Meyer

BRIDGET JONES – AM RANDE DES WAHNSINNS (BRIDGET JONES: THE EDGE OF REASON), GB 2004, R: Beeban Kidron, B: Helen Fielding, Andrew Davies, Richard Curtis, Adam Brooks, V: Helen Fielding

BRIDGET JONES – SCHOKOLADE ZUM FRÜHSTÜCK (BRIDGET JONES'S DIARY), GB 2001, R: Sharon Maguire, B: Richard Curtis, Andrew Davies, V: Helen Fielding

CARRIE, USA 1976, R: Brian de Palma, B: Lawrence D. Cohen, V: Stephen King

CHICKEN RUN – HENNEN RENNEN (CHICKEN RUN), GB 2000, R: Peter Lord, Nick Park, B: Peter Lord, Nick Park, Karey Kirkpatrick

CHOCOLAT – EIN KLEINER BISS GENÜGT (CHOCOLAT), GB/USA 2000, R: Lasse Hallström, B: Robert Nelson Jacobs

DIE CHRONIKEN VON NARNIA – DER KÖNIG VON NARNIA (THE CHRONICLES OF NARNIA: THE LION, THE WITCH AND THE WARDROBE), USA 2005, R: Andrew Adamson, B: Ann Peacock, Andrew Adamson, Christopher Markus, Stephen McFeely, V: C.S. Lewis

CINDERELLA, USA 1950, R: Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, B: Ken Anderson, Homer Brightman, Winston Hibler, Bill Peet, Erdman Penner, Harry Reeves, Joe Rinaldi, Ted Sears

COUCHGEGFLÜSTER – DIE ERSTE THERAPEUTISCHE LIEBESKOMÖDIE (PRIME), USA 2005, R & B: Ben Younger

DANCER IN THE DARK, DK/D/NL/USA/GB/S/ISL/FR/FI/NO 2000, R & B: Lars von Trier

DARF ICH BITTEN (SHALL WE DANCE?), USA 2004, R: Peter Chelsom, B: Audrey Wells

DOGVILLE, DK, S, FR, NO, NL, FIN 2003 R & B: Lars von Trier

DIE DOLMETSCHERIN (THE INTERPRETER), GB/USA/F/D 2005, R: Sydney Pollack, B: Martin Stellman, Brian Ward, Charles Randolph, Scott Frank, Steven Zaillian

E.T. – DER AUSSERIRDISCHE (E.T. the Extra-Terrestrial), USA 1982, R: Steven Spielberg, B: Melissa Mathison

EAT PRAY LOVE, USA 2010, R: Ryan Murphy, B: Ryan Murphy, Jennifer Salt, V: Elizabeth Gilbert

ECLIPSE – BISS ZUM ABENDROT (THE TWILIGHT SAGA: ECLIPSE), USA 2010, R: David Slade, B: Melissa Rosenberg, V: Stephenie Meyer

EIN CHEF ZUM VERLIEBEN (TWO WEEKS NOTICE), USA 2002, R&B: Marc Lawrence

DIE EISKÖNIGIN – VÖLLIG UNVERFROREN (FROZEN), USA 2013, R: Chris Buck, Jennifer Lee, B: Jennifer Lee, Chris Buck, Shane Morris, Dean Wellins, V: Hans-Christian Andersen

ERIN BROCKOVICH – EINE WAHRE GESCHICHTE (ERIN BROCKOVICH), USA 2000, R: Steven Soderbergh, B: Susannah Grant

EYES WIDE SHUT, GB/USA 1999, R: Stanley Kubrick, B: Stanley Kubrick, Frederic Raphael

DIE FABELHAFTE WELT DER AMÉLIE (LE FABULEUX DESTIN D'AMÉLIE POULAIN), F/D 2001, R: Jean-Pierre Jeunet, B: Guillaume Laurant, Jean-Pierre Jeunet

FATAL ATTRACTION, USA 1987, R: Adrian Lyne, B: James Dearden

DAS FEST (FESTEN), DK/S 1998, R: Thomas Vinterberg, B: Thomas Vinterberg, Mogens Rukov

FIFTY SHADES OF GREY, USA 2015, R: Sam Taylor-Johnson, B: Kelly Marcel, V: E. L. James

FRAU ELLA, D 2013, R: Markus Goller, B: Dirk Ahner

FRECHE MÄDCHEN, D 2008, R: Ute Wieland, B: Maggie Peren, V: Bianka-Minte König

FREUNDE MIT GEWISSEN VORZÜGEN (FRIENDS WITH BENEFITS), USA 2011, R: Will Gluck, B: Keith Merryman, David A. Newman, Will Gluck, Harley Peyton

FÜNF FREUNDE, D 2012, R: Mike Marzuk, B: Peter Klehmet, Sebastian Wehlings, V: Enid Blyton

FÜNF FREUNDE 2, D 2013, R: Mike Marzuk, B: Peer Klehmet, Sebastian Wehlings, V: Enid Blyton

FÜNF FREUNDE 3, D 2014, R: Mike Marzuk, B: Peter Klehmet, Sebastian Wehlings, V: Enid Blyton

DER GOLDENE KOMPASS (THE GOLDEN COMPASS), USA/GB 2007, R: Chris Weitz, B: Chris Weitz, V: Bill Pullman

GOSFORD PARK, GB/USA/D 2001, R: Robert Altman, B: Julian Fellowes

GRAVITY, USA/GB 2013, R: Alfonso Cuarón, B: Alfonso Cuarón, Jonás Cuarón, George Clooney

HANNAH MONTANA – DER FILM (HANNAH MONTANA: THE MOVIE), USA 2009, R: Peter Chelsom, B: Dan Berendsen, Michael Poryes, Richard Corrl, Barry O'Brien

HÄNSEL UND GRETEL – HEXENJÄGER (HANSEL & GRETEL: WITCH HUNTERS), D/USA 2013, R & B: Tommy Wirkola

HIDDEN FIGURES – UNERKANNTHE HELDINNEN (HIDDEN FIGURES), USA 2016, R: Theodore Melfi, B: Theodore Melfi, Alison Schroeder

DER HOBBIT: SMAUGS EINÖDE (THE HOBBIT: THE DESOLATION OF SMAUG), US/GB/NZ 2013, R: Peter Jackson, B: Fran Walsh, Philippa Boyens, Peter Jackson, Guillermo del Toro, V: J.R.R. Tolkien

JURASSIC WORLD – DAS GEFALLENE KÖNIGREICH, USA 2018, R: J. A. Bayona, B: Derek Connolly, Colin Trevorrow

LARA CROFT – TOMB RAIDER, USA/D/GB/JAP 2001, R: Simon West, B: Sara B. Cooper, Mike Werb, Michael Colleary, Simon West, Patrick Massett, John Zinman

LISSI UND DER WILDE KAISER, D 2007, R: Michael Herbig, B: Michael Herbig, Alfons Biedermann

LOVE VEGAS (WHAT HAPPENS IN VEGAS), USA 2008, R: Tom Vaughan, B: Dana Fox

LUCY, F 2014, R & B: Luc Besson

MÄDCHEN, MÄDCHEN!, D 2001, R: Dennis Gansel, B: Colette Burson, Maggie Peren, Kate Robin, Christian Zübert

MAD MAX – FURY ROAD, USA/AUS 2015, R: George Miller, B: George Miller, Brendan McCarthy, Nico Lathouris

MALEFICENT – DIE DUNKLE FEE (MALEFICENT), USA/GB 2014, R: Robert Stromberg, B: Linda Woolverton, Erdman Penner, Joe Rinaldi, Winston Hibler, Bill Peet, Ted Sears, Ralph Wright, Milt Banta, V: Charles Perrault

MAMMA MIA!, USA/GB/D 2008, R: Phyllida Lloyd, B: Catherine Johnson

MANHATTAN LOVE STORY (MAID IN MANHATTAN), USA 2002, R: Wayne Wang, B: John Hughes, Kevin Wade

MEINE BRAUT, IHR VATER UND ICH (MEET THE PARENTS), USA 2000, R: Jay Roach, B: Greg Glienna, Mary Ruth Clarke, Jim Herzfeld, John Hamburg

MEINE ERFUNDENE FRAU (JUST GO WITH IT), USA 2011, R: Dennis Dugan, B: Timothy Dowling, Allan Loeb

MERIDA – LEGENDE DER HIGHLANDS (BRAVE), USA 2012, R: Mark Andrews, Brenda Chapman, Steve Purcell, B: Brenda Chapman, Mark Andrews, Steve Purcell, Irene Mecchi

MILDRED PIERCE, USA 1945, R: Michael Curtiz, B: Ranald MacDougall, V: James M. Cain

MISS UNDERCOVER (MISS CONGENIALITY), USA 2000, R: Donald Petrie, B: Marc Lawrence, Katie Ford, Caryn Lucas

MITTEN INS HERZ – EIN SONG FÜR DICH (MUSIC AND LYRICS), USA 2007, R & B: Marc Lawrence

MONA LISAS LÄCHELN (MONA LISA SMILE), USA, 2002, R: Mike Newell, B: Lawrence Konner, Mark Rosenthal

MONSTERS, INC., USA 2001, R: Peter Docter, David Silverman, Lee Unkrich, B: Dan Gerson, Andrew Stanton, Jonathan Roberts, Robert Baird, Rhett Reese

MR. & MRS. SMITH, USA 2005, R: Doug Liman, B: Simon Kinberg

MRS. DOUBTFIRE, USA 1993, R: Chris Columbus, B: Randi Mayem Singer, Leslie Dixon

MY BIG FAT GREEK WEDDING – HOCHZEIT AUF GRIECHISCH (MY BIG FAT GREEK WEDDING), USA 2002, R: Joel Zwick, B: Nia Vardalos

MY GIRL, USA 1991, R: Howard Zieff, B: Laurice Elehwany

DIE NACKTE WAHRHEIT (THE UGLY TRUTH), USA 2009, R: Robert Luketic, B: Nicole Eastman, Karen McCullah, Nicole Eastman

NATÜRLICH BLOND! (LEGALLY BLONDE), USA 2001, R: Robert Luketic, B: Amanda Brown, Karen McCullah Lutz

NEW MOON – BISS ZUR MITTAGSSTUNDE, USA 2009, R: Chris Weitz, B: Melissa Rosenberg, V: Stephenie Meyer

ORLANDO, UK/FR/IT/NL/RU 1992, R: Sally Potter, B: Sally Potter, V: Virginia Woolf

OUT OF AFRICA, USA 1985, R: Sydney Pollack, B: Kurt Luedtke, V: Karen Blixen

PACIFIC RIM, USA 2013, R: Guillermo del Toro, B: Guillermo del Toro, Travis Beacham

PANIC ROOM, USA 2002, R: David Fincher, B: David Koepp

DIE PÄPSTIN (POPE JOAN), D/GB/I/E 2009, R: Sönke Wortmann, B: Heinrich Hadding, Sönke Wortmann, Jodi Ann Johnson, V: Donna Woolfolk Cross

PLÖTZLICH PRINZESSIN! (THE PRINCESS DIARIES), USA 2001, R: Garry Marshall, B: Gina Wendkos, V: Meg Cabot

POSSESSED, USA 1974, R: Curtis Bernhard, B: Silvia Richards, Ranald MacDougall, V: Rita Weiman

PROMETHEUS – DUNKLE ZEICHEN (PROMETHEUS), USA/GB 2012, R: Ridley Scott, B: John Spaihts, Damon Lindelof, Dan O'Bannon, Ronald Shusett

P.S. ICH LIEBE DICH (P.S. I LOVE YOU), USA 2007, R: Richard LaGravense, B: Richard LaGravense, Steven Rogers, V: Cecilia Ahern

PSYCHO, USA 1960, R: Alfred Hitchcock, B: Joseph Stefano, V: Robert Bloch

RAPUNZEL – NEU VERFÖHNT (TANGLED), USA 2010, R: Nathan Greno, Byron Howard, B: Don Fogelman, Mark Kennedy, Dean Wellins, V: Jacob & Wilhelm Grimm

RAW DEAL, USA 1948, R: Anthony Mann, B: Leopold Atlas, John C. Higgins

RESIDENT EVIL – AFTERLIFE (USA/F/D 2010), R & B: Paul W. S. Anderson

RIO 2 – Dschungelfieber (Rio 2), USA 2014, R: Carlos Saldanha, Buch: Carlos Saldanha, Don Rhymer

DAS SAMS, D 2001, D, R: Ben Verbong, B: Paul Maar, Ulrich Limmer, V: Paul Maar

SCARY MOVIE, USA 2000, R: Keenen Ivory Wayans, B: Shawn Wayans, Marlon Wayans, Buddy Johnson, Phil Beaman, Jason Friedber, Aaron Seltzer

SCARY MOVIE 2, USA 2001, R: Keenen Ivory Wayans, B: Shawn Wayans, Marlon Wayans, Alison Fouse, Greg Grabianski, Dave Polsky, Michael Anthony Snowden, Craig Wayans

SCARY MOVIE 3, USA 2003, R: David Zucker, B: Craig Mazin, Pat Proft, Shawn Wayans, Marlon Wayans, Buddy Johnson, Phil Beaman, Jason Friedberg, Aaron Seltzer

SCARY MOVIE 4, USA 2006, R: David Zucker, B: Craig Mazin, Jim Abrahams, Pat Proft, Craig Mazin, Shawn Wayans, Marlon Wayans, Buddy Johnson, Phil Beaman, Jason Friedberg, Aaron Seltzer

DIE SCHADENFREUNDINNEN (THE OTHER WOMAN), USA 2014, R: Nick Cassavetes, B: Melissa Stack

SCHATTEN DER WAHRHEIT (WHAT LIES BENEATH), USA 2000, R: Robert Zemeckis, B: Clark Gregg, Sarah Kernochan, Clark Gregg

DAS SCHICKSAL IST EIN MIESER VERRÄTER (THE FAULT IN OUR STARS), USA 2014, R: Josh Boone, B: Scott Neustadter, Michael H. Weber, V: John Green

SCREAM 3, USA 2000, R: Wes Craven, B: Kevin Williamson, Ehren Kruger

SELBST IST DIE BRAUT (THE PROPOSAL), USA 2009, R: Anne Fletcher, B: Pete Chiarelli

SEX AND THE CITY (TV-Serie), USA 1998–2008, Darren Star, HBO

SEX AND THE CITY – DER FILM, USA 2008, R: Michael Patrick King, B: Michael Patrick King, V: Candace Bushnell, Darren Star

SEX AND THE CITY 2, USA 2010, R: Michael Patrick King, B: Michael Patrick King, Candace Bushnell, Darren Star

SEX TAPE, USA 2014, R: Jake Kasdan, B: Kate Angelo, Jason Segel, Nicholas Stoller

SNOW WHITE AND THE HUNTSMAN, USA 2012, R: Rupert Sanders, B: Evan Daugherty, John Lee Hancock, Hossein Amini

STAND BY ME, USA 1986, R: Rob Reiner, B: Bruce A. Evans, Raynold Gideon, V: Stephen King

STAR WARS: DAS ERWACHEN DER MACHT (STAR WARS: THE FORCE AWAKENS), USA 2015, R: J. J. Abrams, B: Lawrence Kasdan, J. J. Abrams, Michael Arndt, V: George Lucas

STAR WARS: DIE LETZTEN JEDI (STAR WARS: THE LAST JEDI), USA 2017, R & B: Rian Johnson, V: George Lucas

STAR WARS: DER AUFSTIEG SKYWALKERS (STAR WARS: THE RISE OF SKYWALKER), USA 2019, R: J. J. Abrams, B: J. J. Abrams, Chris Terrio, Colin Trevorrow, Derek Connolly, V: George Lucas

STEP UP – MIAMI HEAT (STEP UP REVOLUTION), USA 2012, R: Scott Speer, B: Amanda Brody, Jenny Mayer, Duane Adler

SWIMMING POOL, FR 2003, R: François Ozon, B: François Ozon, Emmanuèle Bernheim

DER TEUFEL TRÄGT PRADA (THE DEVIL WEARS PRADA), USA/F 2006, R: David Frankel, B: Aline Brosh McKenna, Lauren Weisberger

THELMA AND LOUISE, USA 1991, R: Ridley Scott, B: Callie Khouri

THE TOURIST, USA/F/I, 2010, R: Florian Henckel von Donnersmarck, B: Florian Henckel von Donnersmarck, Christopher McQuarrie, Julian Fellowes, Jérôme Salle

TRAINSPOTTING, GB 1996, R: Danny Boyle, B: Andrew Macdonald, V: Irvine Welsh

TRANSCAMERICA, USA 2005, R: Duncan Tucker, B: Duncan Tucker, William H. Macy

TRENNUNG MIT HINDERNISSEN (THE BREAK-UP), USA 2006, R: Peyton Reed, B: Jeremy Garelick, Jay Lavender, Vince Vaughn, Jeremy Garelick

DIE TRIBUTE VON PANEM – CATCHING FIRE (THE HUNGER GAMES: CATCHING FIRE), USA 2013, R: Francis Lawrence, B: Simon Beaufoy, Michael Arndt, V: Suzanne Collins

DIE TRIBUTE VON PANEM – MOCKINGJAY, TEIL 1 (THE HUNGER GAMES: MOCKINGJAY – PART 1), USA 2014, R: Francis Lawrence, B: Peter Craig, Danny Strong, V: Suzanne Collins

DIE TRIBUTE VON PANEM – THE HUNGER GAMES, USA 2012, R: Gary Ross, B: Gary Ross, Billy Ray, Suzanne Collins, V: Suzanne Collins

TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER, D 2012, R: Bora Dagtekin, B: Bora Dagtekin, Andy Raymer

TWILIGHT – BISS ZUM MORGENGRAUEN (TWILIGHT), USA 2008, R: Catherine Hardwicke, B: Melissa Rosenberg, V: Stephenie Meyer

...UND DANN KAM POLLY (ALONG CAME POLLY), USA 2004, R & B: John Hamburg

DIE UNGLAUBLICHEN 2 (INCREDIBLES 2), USA 2018, R & B: Brad Bird

UNTREU (UNFAITHFUL), USA 2002, R: Adrian Lyne, B: Claude Chabrol, Alvin Sargent, William Boyles Jr.

VERTIGO, USA 1958, R: Alfred Hitchcock, B: Samuel A. Taylor, Alec Coppel, Maxwell Anderson

VOM WINDE VERWEHT (GONE WITH THE WIND), USA 1939, R: Victor Fleming, B: George Cukor, Sam Wood, Sidney Howard, Ben Hecht, V: Margaret Mitchell

WALL-E: DER LETZTE RÄUMT DIE ERDE AUF (WALL-E), USA 2008, R: Andrew Stanton, B: Andrew Stanton, Jim Capobianco, Jim Reardon

WARUM MÄNNER NICHT ZUHÖREN UND FRAUEN SCHLECHT EINPARKEN, D 2007, R: Leander Haußmann, B: Rochus Hahn, Alexander Stever, V: Allan & Barbara Pease

WAS DAS HERZ BEGEHRT (SOMETHING’S GOTTA GIVE), USA 2003, R & B: Nancy Meyers

WAS FRAUEN WOLLEN (WHAT WOMEN WANT), USA 2000, R: Nancy Meyers, B: Diane Drake, Josh, Goldsmith, Cathy Yuspa

DIE WEISSE MASSAI, D 2005, R: Hermine Huntgeburth, B: Johannes W. Betz, Hermine Huntgeburth, Günter Rohrbach, Ruth Thoma, V: Corinne Hofmann

WENN LIEBE SO EINFACH WÄRE (IT'S COMPLICATED), USA/JAP 2009, R & B: Nancy Meyers

WIE WERDE ICH IHN LOS – IN 10 TAGEN (HOW TO LOSE A GUY IN 10 DAYS), USA 2003, R: Donald Petrie, B: Jeannie Long, Kristen Buckley, Brian Regan, Burr Steers

DIE WILDEN HÜHNER, D 2006, R: Vivian Naefe, B: Güzin Kar, Uschi Reich, V: Cornelia Funke

DIE WILDEN HÜHNER UND DIE LIEBE, D 2007, R: Vivian Naefe, B: Marie Graf, Vivian Naefe, Uschi Reich, V: Cornelia Funke

WONDERWOMAN, USA 2017, R: Patty Jenkins, B: Allan Heinberg

ZIEMLICH BESTE FREUNDE, FR 2011, R & B: Olivier Nakache, Eric Toledano

ZWEIOHRKÜKEN, D 2009, R: Til Schweiger, B: Anika Decker, Til Schweiger

4. Abbildungen



Abb. 01 – DIE EISKÖNIGIN



Abb. 02 – ALICE IM WUNDERLAND



Abb. 03 – ALICE IM WUNDERLAND



Abb. 04 – ALICE IM WUNDERLAND

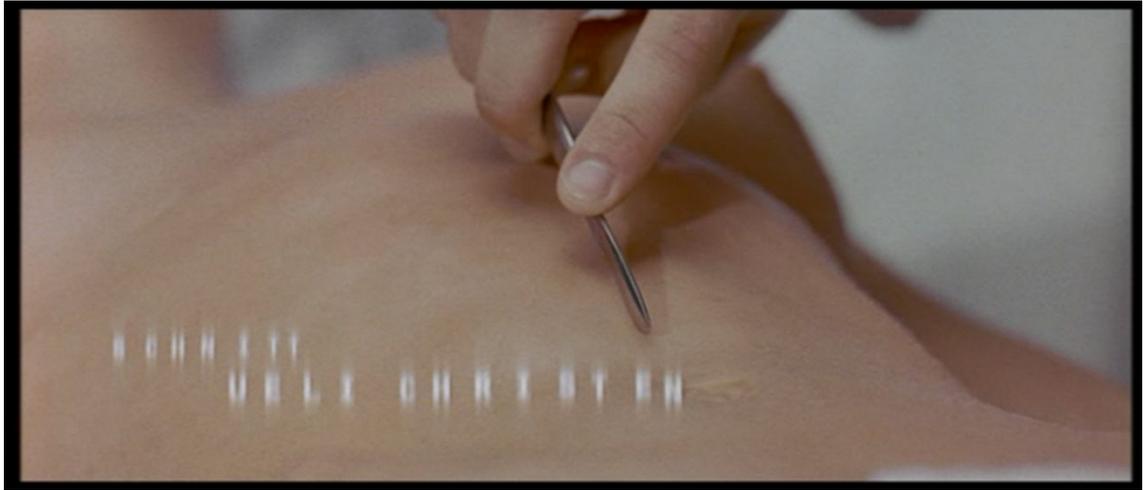


Abb. 05 – ANATOMIE



Abb. 06 – ANATOMIE



Abb.07 – ANATOMIE



Abb. 08 – SNOW WHITE AND THE HUNTSMAN



Abb. 09 – SNOW WHITE AND THE HUNTSMAN



Abb. 10 – SNOW WHITE AND THE HUNTSMAN



Abb. 11 – BLACK SWAN



Abb. 12 – TWILIGHT – BISS ZUM MORGENGRAUEN



Abb. 13 – TWILIGHT – BISS ZUM MORGENGRAUEN



Abb. 14 – TWILIGHT – BISS ZUM MORGENGRAUEN

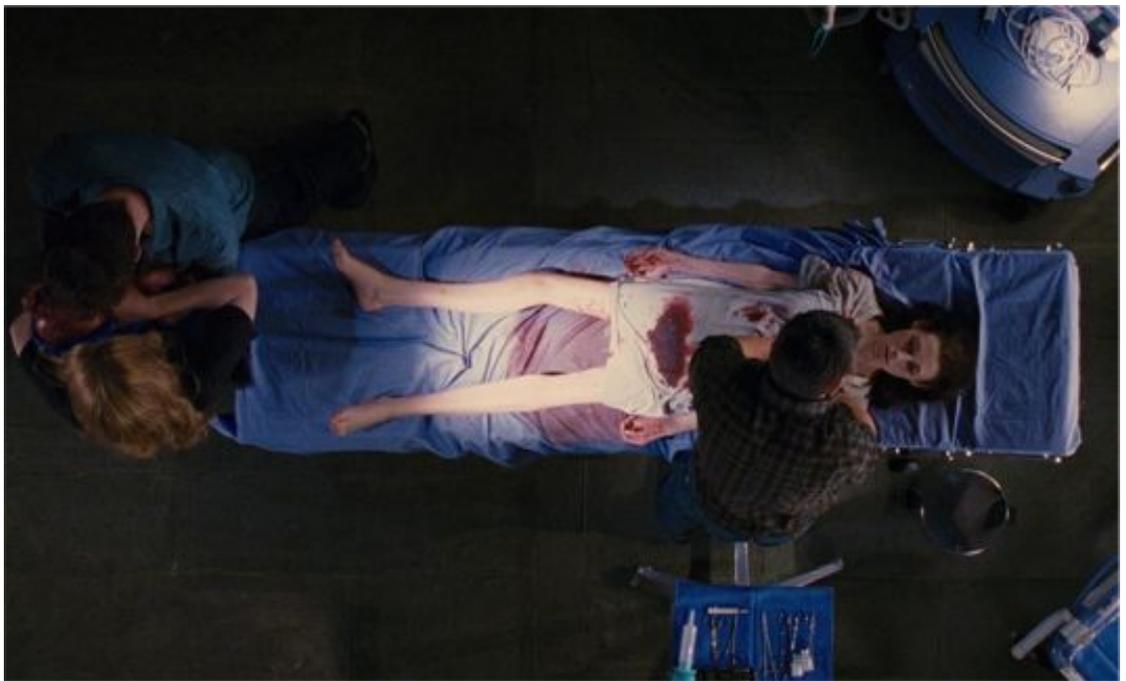


Abb. 15: BREAKING DAWN – BISS ZUM ENDE DER NACHT: TEIL 1



Abb. 16 – DIE WILDEN HÜHNER



Abb. 17 – DIE WILDEN HÜHNER



Abb. 18 – MISS UNDERCOVER



Abb. 19 – MISS UNDERCOVER



Abb. 20 – DIE TRIBUTE VON PANEM – THE HUNGER GAMES



Abb. 21 – DIE TRIBUTE VON PANEM – THE HUNGER GAMES



Abb. 22 – DIE TRIBUTE VON PANEM – THE HUNGER GAMES



Abb. 23 – GRAVITY

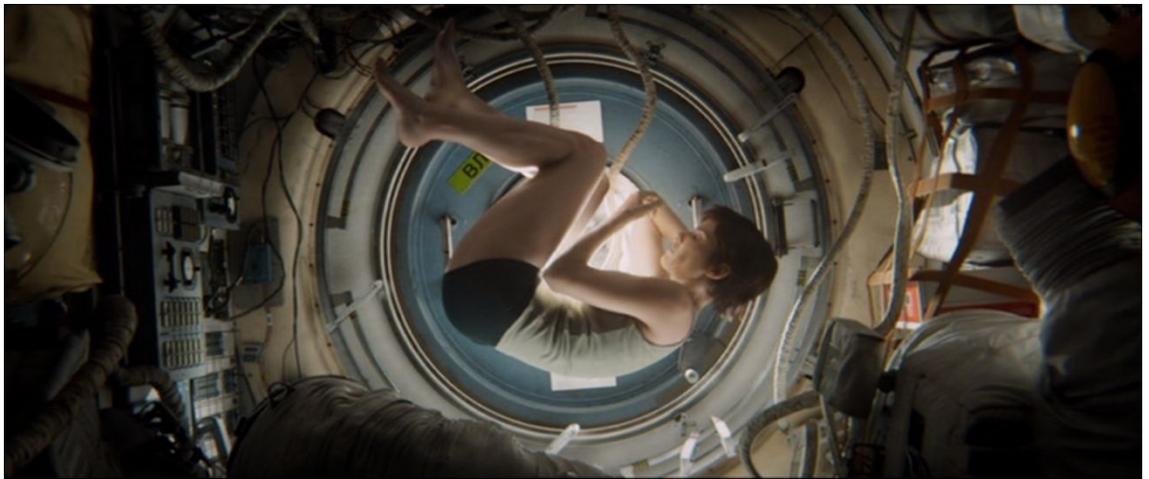


Abb. 24 – GRAVITY



Abb. 25: Michelangelo Caravaggio (1601–1605/06): Morte della Vergine. Musée du Louvre, Paris.



Abb. 26: *FIFTY SHADES OF GREY*



Abb. 27: *FIFTY SHADES OF GREY*



Abb. 28: *STAR WARS: DAS ERWACHEN DER MACHT*

5. Abstract: Kurzfassung der Ergebnisse der Dissertation

Internationale Filmkritik spricht seit den 1990er-Jahren verstärkt von ‚starken Kinoheldinnen‘. Diese Studie untersucht, inwiefern zentrale Frauenfiguren im zeitgenössischen Mainstreamkino als ermächtigt und ‚stark‘ und inszeniert werden – nicht allein im Sinne physischer Stärke, sondern vor allem im Ausdruck von Handlungsmacht auf Plot-Ebene, sowie auch in der audiovisuellen Vermittlung. Filme der Jahre 2000–2014 mit den höchsten Besucherzahlen in deutschen Kinos (Top 30, Daten nach der Filmförderungsanstalt, FFA) werden zunächst dahingehend analysiert, ob ihre Plots von Frauen handeln. Im Anschluss daran wird untersucht, wie zentrale Frauenfiguren in diesen Filmen inszeniert werden.

Zu Beginn steht ein Überblick über die Forschungslage mit Schwerpunkt auf feministisch orientierte Filmwissenschaft und kommunikationswissenschaftliche Studien. Ich definiere, wann ein Film als ‚frauenzentriert‘ gelten kann und stelle eine Plot-Typologie vor, die nach Plots um Individuation, Begegnung, Strategieverfolgung oder Bewältigung/Integration fragen. Für die Analyse wird ein integratives Instrumentarium erschlossen, mit dem frauenzentrierte Filme multidimensional untersucht werden können. Zentral dabei sind die Kategorien innerdiegetischer Agency der Figuren (ob sie auf strukturelle Hindernisse stoßen oder nicht und ihre Ziele erreichen oder nicht), prozeduraler Rhetorik (eine ‚Moral‘, die ein Film über Figuren vermittelt), erzählerische Agency (die Beteiligung von Frauenfiguren an der Vermittlung des Plots), Körperlichkeit (wie ein Film inhaltlich weibliche Körper verhandelt), sowie Blickstrukturen auf weibliche Körper (wie die audiovisuelle Inszenierung weibliche Körper vermittelt). Anschließend wird aus dem Ausgangskorpus von 450 Filmen das Untersuchungskorpus mit 86 frauenzentrierten Filme generiert: 19,8% der Filme stellen also eine Frau in den Mittelpunkt ihres Plots. Das Korpus wird weiterhin auf quantitative Parameter hin analysiert, welche genderspezifische Produktionsbedingungen der Filme kontextualisieren.

Der Analyseteil untersucht die 86 Filme nach der Struktur der vier eingeführten Plot-Typen. In vier Unterkapiteln werden die Filme mit je tradierten Ausgestaltungen dieser Plots gegengelesen werden (z.B. Prinzessinnen- und Jungfrauen-Figuren, Liebende, die auf einen Ritter oder Byronischen Helden treffen, ‚maskuline‘ Strateginnen, ‚feminine‘ Helferinnen, Opfer, Trauernde). Dabei zeigt sich, dass Agency häufig relativiert wird und Figuren sich häufig zum Ende wieder in tradierte Rollenmuster fügen, oder, dass besonders physisch starke Figuren häufig als sexualisierte Schauobjekte dargestellt werden. Es ist also weder zutreffend, dass Frauenfiguren im aktuellen Mainstreamkino progressiv und handlungsmächtig sind, noch zeichnet sich eine positive Entwicklung hinsichtlich quantitativer Repräsentation von Frauenfiguren ab. Zudem werden zunächst als ‚stark‘ erscheinende zentrale Frauenfiguren auffällig häufig als ‚tote Jungfrauen‘ in Szene gesetzt; dieses Motiv steht als Visiotyp von Passivität und Machtlosigkeit beispielhaft für die Reaktion zeitgenössischer westlicher Mainstreamkultur auf weibliche Kraft.

6. Abstract: Key Findings of this Thesis – English

Since the 1990s, international film criticism has increasingly spoken of ‘strong female characters’. This study examines to what extent central female characters in contemporary mainstream cinema are depicted as empowered and ‘strong’ – not only in terms of physical strength, but also in the expression of agency at plot level, as well as in their audio-visual depiction. The study analyses films with the highest number of visitors in German cinemas (top 30, data according to the Filmförderungsanstalt, FFA) in the years 2000–2014; firstly, it is determined whether their plots are about women, and secondly, it is analysed how these characters are staged.

The study begins with an overview of current research with a focus on feminist film studies and communication studies. Following the definition of a ‘woman-centred’ film a plot typology is presented which classifies plots as either about individuation, encounter, strategy pursuit or coping/integration. An integrated model is developed with which women-centred films can be examined multidimensionally. Central to this are the categories of intra-diegetic agency of the characters (whether they encounter structural obstacles or not and achieve their goals or not), procedural rhetoric (the ‘moral’ which a film conveys about characters), narrative agency (the participation of female characters in the mediation of the plot), corporeality (how a film negotiates the topic of female bodies), as well visual perspectives on female bodies (how the *mise-en-scène* stages female bodies). Then, an initial body of 450 films is examined for women-centred films, identifying a total of 86 films (19.8%) that narrate plots evolving around a woman. These make up the corpus for the analysis, which is further contextualised regarding gender specific parameters around the productions of the films.

The analysis section examines the 86 films according to the structure of the four plot types. In four subsections, the films are read against each of the traditional designs of these plots (e.g. princess and virgin characters, lovers who meet a knight or Byronic hero, ‘masculine’ strategists, ‘feminine’ helpers, victims, mourners). It becomes clear that agency of female characters is often relativized and once independent women often end up in traditional role patterns, or that particularly physically strong women characters are often depicted in objectified and sexualised ways. It is therefore not true that female figures in current mainstream cinema are staged as progressive and powerful, nor is there a positive development regarding the quantitative representation of female figures. In addition, central female figures appearing as ‘strong’ are often depicted as ‘dead virgins’; This motif of passivity and powerlessness exemplifies the dynamic of how contemporary western mainstream culture faces female power.