

Silvia Eder

Die Sprachlichkeit des Films im Verhältnis zu geschlechtsspezifischen Machtverhältnissen

“Blonde Venus” und die psychoanalytisch-orientierten
feministischen Filmtheorien

Diplomarbeit

BEI GRIN MACHT SICH IHR WISSEN BEZAHLT



- Wir veröffentlichen Ihre Hausarbeit, Bachelor- und Masterarbeit
- Ihr eigenes eBook und Buch - weltweit in allen wichtigen Shops
- Verdienen Sie an jedem Verkauf

Jetzt bei www.GRIN.com hochladen
und kostenlos publizieren



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de/> abrufbar.

Dieses Werk sowie alle darin enthaltenen einzelnen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsschutz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlanges. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen, Auswertungen durch Datenbanken und für die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronische Systeme. Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe (einschließlich Mikrokopie) sowie der Auswertung durch Datenbanken oder ähnliche Einrichtungen, vorbehalten.

Impressum:

Copyright © 2007 GRIN Verlag
ISBN: 9783640128686

Dieses Buch bei GRIN:

<https://www.grin.com/document/112593>

Silvia Eder

Die Sprachlichkeit des Films im Verhältnis zu geschlechtsspezifischen Machtverhältnissen

“Blonde Venus” und die psychoanalytisch-orientierten feministischen Filmtheorien

GRIN - Your knowledge has value

Der GRIN Verlag publiziert seit 1998 wissenschaftliche Arbeiten von Studenten, Hochschullehrern und anderen Akademikern als eBook und gedrucktes Buch. Die Verlagswebsite www.grin.com ist die ideale Plattform zur Veröffentlichung von Hausarbeiten, Abschlussarbeiten, wissenschaftlichen Aufsätzen, Dissertationen und Fachbüchern.

Besuchen Sie uns im Internet:

<http://www.grin.com/>

<http://www.facebook.com/grincom>

http://www.twitter.com/grin_com

| | | |
|-----------------|---|------------------|
| <u>1</u> | <u>Einleitung.....</u> | <u>1</u> |
| <u>2</u> | <u>Medienpädagogische Ambitionen zum Medium Film.....</u> | <u>12</u> |
| 2.1 | Phasen der medienpädagogischen Theoriebildung..... | 12 |
| 2.1.1 | Bewahrpädagogik - Kinoreformpädagogik – Schulfilmbewegung | 13 |
| 2.1.2 | Die präventiv- normative Medienpädagogik | 17 |
| 2.1.3 | Die kritisch-rezeptive und emanzipatorisch-politische Medienpädagogik | 18 |
| 2.1.4 | Die bildungstechnologisch-funktionale Medienpädagogik | 19 |
| 2.1.5 | Die reflexiv-praktische Medienpädagogik | 20 |
| 2.1.6 | Mit Medienkompetenz zur Medienbildung | 21 |
| 2.2 | Medienpädagogik heute: wofür eine Filmanalyse verwendet werden kann (Interpretationsmethode für den Unterricht)..... | 24 |
| 2.2.1 | Medienerziehung als Unterrichtsprinzip..... | 24 |
| 2.2.2 | Filmerziehung als Bestandteil der Medienerziehung | 27 |
| <u>3</u> | <u>Theoretische Kontexte in ihrer historischen Entwicklung</u> | <u>30</u> |
| 3.1 | Filmtheorien im Wandel - Phasen der Theoriebildung | 31 |
| 3.1.1 | Polypol (1895 – 1909) | 33 |
| 3.1.2 | Oligopol (1909 – 1929)..... | 36 |
| 3.1.3 | Monopol (1930 – 1946) | 39 |
| 3.1.4 | Internationales Monopol (1947 - 1970)..... | 42 |
| 3.1.5 | Tendenzen eines weiteren Polypols (ab 1970) | 47 |
| 3.2 | Queer Studies..... | 49 |
| 3.2.1 | New Queer Cinema..... | 54 |
| 3.3 | Cultural Studies..... | 56 |
| 3.3.1 | Reading Television | 59 |
| 3.4 | Zusammenfassung | 63 |
| <u>4</u> | <u>Einbettung feministischer Filmtheorie in den historischen und kulturellen Kontext</u> | <u>66</u> |
| 4.1 | Frauenbewegungen und feministische Forschung | 67 |
| 4.2 | Theoretische Ansätze und Entwicklungen in der feministischen Filmtheorie | 70 |
| 4.2.1 | Semiotische Ansätze | 71 |
| 4.2.2 | Psychoanalytische Ansätze | 72 |
| 4.2.3 | Gender und Genre | 74 |
| 4.2.4 | Queer Film Theory..... | 76 |
| 4.2.5 | Kontext der Rezeptionssituation..... | 77 |
| 4.2.6 | Kulturalistische Filmhistoriographie | 77 |
| 4.3 | Positionierung der AutorInnen, in der Geschichte der psychoanalytisch orientierten feministischen Filmtheorie | 78 |

| | |
|---|------------|
| <u>5 Die Sprachlichkeit des Films im Hinblick auf geschlechtsspezifische gesellschaftliche Machtverhältnisse</u> | 83 |
| 5.1 Zur psychoanalytischen Subjektkonstitution | 84 |
| 5.1.1 Ödipuskonflikt | 86 |
| 5.1.2 Spiegelstadium..... | 87 |
| 5.2 Visual Pleasure and Narrative Cinema | 89 |
| 5.2.1 Skopophilie | 90 |
| 5.2.2 Skopophilie narzisstischer Ausprägung..... | 91 |
| 5.2.3 Die Frau als Bild, der Mann als Träger des Blickes | 92 |
| 5.2.4 Voyeuristische Schaulust und fetischistische Skopophilie..... | 94 |
| 5.2.5 Mulveys Schlussbetrachtungen | 96 |
| 5.2.6 Kritik und Ausblick | 97 |
| 5.3 Schaulust und masochistische Ästhetik | 99 |
| 5.3.1 Kritik und Ausblick | 109 |
| | |
| <u>6 Referenzfilm: Blonde Venus (von Sternberg, 1932)</u> | 111 |
| | |
| 6.1 Inhaltsangabe | 112 |
| 6.2 Inhaltsanalyse | 112 |
| | |
| <u>7 Schlussbetrachtung und Ausblick</u> | 117 |
| | |
| | |
| <u>8 Literaturverzeichnis</u> | 125 |
| | |
| | |
| <u>9 Filmverzeichnis</u> | 132 |
| | |
| | |
| <u>10 Abbildungsverzeichnis</u> | 133 |

1 Einleitung

Bei der kritischen Rezeption des Films die „*Blonde Venus*“ (Josef von Sternberg, 1932) stellt sich die Frage, wie sich die Sprachlichkeit des Films zu den geschlechtsspezifischen gesellschaftlichen Machtverhältnissen verhält. Aus diesem Grund wurde nach einer geeigneten Methode gesucht, um zu erforschen wie sich dieses Verhältnis theoretisch darstellen lässt. Die Entscheidung fiel auf die psychoanalytisch-orientierte-feministische Filmtheorie der feministischen Filmwissenschaften, da sich diese textorientierte Methode möglicherweise als Interpretationsmethode von Filmen für den Unterricht eignen würde.

Die Auswahl des Referenzfilms ergibt sich durch die differenzierte Darstellung der Frau in der Rolle Helens (Marlene Dietrich) in „*Blonde Venus*“ (1932), im Gegensatz zu dem sonst zu dieser Zeit üblichen, durch eine patriarchale Perspektive entworfenen, stereotypisierten Frauenbild im Erzählkino.

Der Fragestellung liegt die These der feministischen Filmwissenschaften zugrunde, dass Medien immer im Kontext von geschlechtsspezifischen gesellschaftlichen Macht- und Herrschaftsverhältnissen zu denken sind. Sie sind an der Weitergabe und Konstruktion gültiger Wahrheiten und Wirklichkeitskonstruktionen beteiligt. Sie produzieren und vermitteln jenes gesellschaftliche Wissen, das für eine bestimmte Zeit als allgemeingültige „Wahrheit“ gilt (vgl. Dorer, 2002). Wahrheit wird nach Foucault als „*Ensemble von Regeln, nach denen das Wahre vom Falschen geschieden und das Wahre mit spezifischen Machtwirkungen ausgestattet wird*“ gesehen (Foucault 1978, 53). Im Anschluss an Foucault, bezeichnet Dorer (2002) Medien als „*Institutionen der Wahrheitsproduktion*“ (Dorer 2002, 54) und des „*populären Wissens*“ (ebd.), das in einer Gesellschaft zirkuliert. Kulturelle Konzeptionen von Männlichkeit und Weiblichkeit werden von den Medien verdichtet, stereotypisiert und als gesellschaftliche Normen dargestellt (vgl. ebd.).

Film wird laut Braidt / Jutz (2002) als zeichenproduzierende Praxis verstanden, in der Wirklichkeit durch die Filmsprache, wie die Codes der Kamera, die Montage, den Ton,

die Mis-en Scene usw. konstruiert wird. Durch die unter dem Einfluss der Semiotik gewonnene Erkenntnis, dass nicht der Inhalt, sondern die Filmsprache selbst geschlechtsspezifisch codiert ist, kommt es in der feministischen Filmtheorie¹ zu einer Auseinandersetzung mit den Konventionen des Erzählkinos und seinen filmsprachlichen Mitteln. Auf der Ebene der Einstellung durch beispielsweise Dauer und Größe der Einstellung, Lichtführung oder Bildkomposition werden geschlechtspezifische Identitäten geschaffen, genauso wie auf der Ebene der Montage geschlechtsspezifische gesellschaftliche Machtverhältnisse zum Ausdruck kommen (vgl. Braidt / Jutz, 2002).

Die Filmtheorien beantworten mit Rückgriff auf psychoanalytische, semiotische und poststrukturalistische Konzepte die Frage wie Bedeutungen in Filmen produziert werden und inwieweit der Film Interpretationen, Lesarten und Identifikationen vorgibt oder zulässt. Durch diesen textorientierten Ansatz wird das Kino als eine Institution, ein ideologischer Apparat gesehen, der vor allem über die Mechanismen der Identifikation und Fantasie funktioniert. Die feministischen Filmtheorien untersuchen den Anteil von Film und Fernsehen an der Definition der Realität und der Repräsentation von Weiblichkeit und Männlichkeit, sowie welche spezifischen „Subjektpositionen“ für die Zuschauerinnen in diesen Definitionen und Konstruktionen enthalten sind (vgl. Hipfl 2002, 194).

Die erste Phase der feministischen Theoriebildung ist inhaltsorientiert und verpflichtet sich dem Sichtbarmachen und der Bewertung von Rollenklischees. Die Beziehung zwischen „Wirklichkeit“ und filmischer Repräsentation wird als Abbildverhältnis gedacht. Mitte der 70er Jahre kommt es zu einer „*theoretischen Wende*“ (Braidt / Jutz 2002, 292) und die Aufmerksamkeit vom Inhalt der filmischen Repräsentation wird auf die Sprache der Repräsentation verlagert. In der folgenden zweiten Phase, die bis in die Gegenwart andauert, orientiert sich die feministische Filmwissenschaft hinsichtlich ihrer Methode an den Zeichen- und Subjekttheorien der Literaturwissenschaft und bezieht ihre Ansätze wie die Filmtheorie aus der Narrationstheorie, der Psychoanalyse, der Semiotik und dem Strukturalismus. Beide Phasen der feministischen

¹ In dieser Arbeit bezieht sich die feministische Filmtheorie auf die psychoanalytisch-orientierte-feministische Filmtheorie, ausser es werden explizit andere feministische Theoriebildungen erwähnt.

Theoriebildung berücksichtigen in ihrer textorientierten Analyse weder die individuellen Erfahrungswerte, noch die Lebenssituation der RezipientInnen. In den 90er Jahren kommt es unter dem Einfluss der *Cultural Studies* zu einer Annäherung zwischen feministischer Film- und Fernsehforschung mit dem Fokus auf die Zuschauerschaft (vgl. Braidt / Jutz 2002, 292ff).

In dieser Skizzierung der feministischen Filmwissenschaft wird bereits ersichtlich, dass die feministische Filmwissenschaft in relativ kurzer Zeit wesentlichen theoretischen Veränderungen unterlegen ist. Diese Veränderungen laufen einerseits parallel mit den Phasen der Theoriebildung in der Filmtheorie, andererseits sind sie auf die Weiterentwicklung der Theoriekonstellationen innerhalb der feministischen Filmtheorie zurück zu führen. Um den Standpunkt der heutigen feministischen Filmtheorie und somit die Theoriebildung, die der Analyse der Filmbeispiele zu Grunde liegt, zu erklären, beschäftigt sich Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit mit der Genealogie der Filmtheorie und in weiterer Folge Kapitel 4 mit der Genealogie der feministischen Filmtheorie. Albersmeier merkt an, dass „Filmtheorie“ und „Filmanalyse“ sich teilweise überschneiden und ergänzen. Bezeichnenderweise ist der Begriff der „Filmanalyse“ stärker vertreten als die älteren Begriffe „Theorie“, „Kunst“, oder „Ästhetik“. Spricht man demnach von „Theorie“ ist immer auch eine kritische Analyse gemeint. Durch eine filmtheoretische Reflexion lässt sich feststellen, dass nicht nur „Filmtheorie“ und „Filmanalyse“ zusammengehören, sondern dass sie gemeinsam mit der „Filmgeschichte“ und der „Filmkritik“ eine Einheit bilden (vgl. Albersmeier 2001).

Der engere Gegenstandsbereich der feministischen Filmtheorie umfasst das Medium Film. Mit der Entwicklung von Fernsehen und Video hat das Medium Film seine eindeutige Zuordnung zum Kino verloren. Da es in den letzten Jahren zu einer wirtschaftlichen, medienpolitischen und produktionsästhetischen Verschmelzung der getrennten Medien Kino, Fernsehen und Video gekommen ist, hat Zielinski den Begriff der „*Audiovision*“ (Zielinski 1989 zit. nach Braidt / Jutz 1999) vorgeschlagen. Die Filmwissenschaft nimmt an, dass die Medien der Audiovision Gemeinsamkeiten in den Vermittlungsstrukturen aufweisen. Während die Grundlagen des audiovisuellen Erzählens und Darstellens in Kino, Fernsehen und Video gleich sind, unterscheiden sich die Art und Weise der Produktion, Distribution und Rezeption (vgl. Braidt / Jutz 1999). Das Hauptinteresse dieser Arbeit gilt psychoanalytisch-orientierten-feministischen

filmtheoretischen Überlegungen und der Darstellung von Weiblichkeit im Medium Film bezogen auf das Kino. Filmtheorie, feministische Filmtheorie und medienpädagogische Ambitionen werden in ihrem historischen und kulturellen Kontext bezüglich ihrer Beschäftigung mit Film und Kino dargestellt.

In Kapitel 2 wird eine mögliche Verwendung der psychoanalytisch-orientierten-feministischen Filmanalyse im Unterricht bedacht. Den Anfang stellt wiederum die Genealogie der Medienpädagogik dar, anhand derer die Notwendigkeit eines aktuellen Diskurses über eine verstärkte Einbeziehung des Mediums Film in mediendidaktisches Handeln unterstrichen werden soll. Im Verlauf ihrer relativ jungen Geschichte bildet die Medienpädagogik in Abhängigkeit von den jeweiligen politischen Gegebenheiten, erziehungswissenschaftlichen Strömungen und medientechnischen Entwicklungen unterschiedliche Zielkategorien und Ansätze heraus. Eine alleinig gültige Medienpädagogik gab es zu keiner Zeit, wohl aber wechselnd dominierende Richtungen mit unterschiedlich gewichteten Zielkategorien (vgl. Hüther / Podehl 2005). Medienkompetenz ist das Schlagwort des aktuellen medienpädagogischen Handelns, dennoch lässt sich die Schule nicht wirklich auf eine „[...] immer stärkere Verschränkung von Visualität, Konsum Information und Medien“ (Neuß 1998, 74) ein. Der Status quo, den die Medienerziehung im Lehrplan hat, wird anhand des Grundsatzes Medienerziehung (2001) dargestellt. Anschließend wird die Filmanalyse als didaktisches Modell zur visuell vermittelnden Medienerziehung vorgeschlagen. Die Untersuchung in dieser Arbeit dient als Auswahl der theoretischen Perspektive einer auf der psychoanalytisch-orientierten-feministischen Filmtheorie basierenden Filmanalyse. Es wird geprüft, ob sich diese Methode für den Einsatz im Schulunterricht eignet.

In Kapitel 3 werden theoretische Kontexte in ihren historischen Entwicklungslinien umrissen. Basierend auf diesem Hintergrund werden die zwei Forschungsrichtungen *Queer Studies* und *Cultural Studies* vorgestellt, die sich seit den achtziger Jahren herausgebildet haben und die sich, wie die feministische Filmtheorie, mit der weiblichen Zuschauerin sowie der Konstruktion von Identitäten im Film auseinandersetzen. Diese werden in Abgrenzung zu und hinsichtlich ihrer Parallelitäten zur feministischen Filmtheorie skizziert. Dadurch erfolgt eine Eingrenzung des forschungsmethodischen Vorgehens dieser Arbeit.

Zum einem sind dies die *Queer Studies*, die sich im Rahmen der *Queer Film Theory* mit geschlechtsspezifischen Identitäten der Position der ZuschauerInnen im Film auseinandersetzen und wie Braidt und Jutz (2002) feststellen, bereits integraler Bestandteil der feministischen Filmtheorie geworden sind (vgl. Braidt / Jutz 2002). Ausgehend von Judith Butler (1990) wird Geschlecht im Rahmen der *Queer Studies* als performative, diskursive Kategorie und nicht als biologisch/anatomisch fixiertes Geschlecht verstanden. Butler formuliert die These, dass auch das anatomische Geschlecht (*sex*) nicht "natürlich" gegeben, sondern ebenfalls durch symbolische und kulturelle Faktoren konstituiert wird (vgl. Butler 1990). Die *Queer Studies* schließen einheitlich an die These Butlers an. Während innerhalb der feministischen Forschung inzwischen ein breiter Konsens über die Konstruktion des sozialen Geschlechts (*gender*) besteht, teilen sich die Auffassungen über die Beschaffenheit des anatomischen Geschlechts (*sex*) als symbolische und kulturelle Konstruktion in BefürworterInnen und GegnerInnen (vgl. Lutter / Reiseleitner 2002, 91-104).

Die zweite Forschungsrichtung bezeichnet die *Cultural Studies*, die sich durch ihr besonderes Verständnis von Kultur hervorheben. Sie verstehen Kultur als Alltagskultur, die sich auf den gelebten Alltag bezieht („*the way of life*“) und das Gewöhnliche, Alltägliche, wie wir leben, arbeiten, welche Vorstellungen und Perspektiven wir von unserem Leben haben und wie wir uns in vorgegebenen Strukturen verhalten, hervorheben. Der Schwerpunkt dieser Forschungsrichtung liegt weniger auf der Analyse der einzelnen Medien und Medieninhalte sowie den ökonomischen und kulturellen Bedingungen der Produktion, sondern vor allem darauf, welche Bedeutung die Medien für die Menschen haben (vgl. Hipfl 2002).

In Kapitel 5 erfolgt ein Wechsel von der beschreibenden zur analytischen Ebene. Die Untersuchung wie sich die Sprachlichkeit des Films zu den geschlechtsspezifisch gesellschaftlichen Machtverhältnissen verhält, wird anhand der Methode der Dekonstruktion der psychoanalytisch-orientierten-feministischen Filmtheorie durchgeführt. Dazu werden die Theoriekonstellationen der Autorinnen, die in Kapitel 4 nach dem Aufbau ihrer Theorien vorgestellt und positioniert werden, herangezogen. Mit dem Rückgriff auf die Psychoanalyse und die Begriffsgeschichte werden im Text eine Vielzahl von Perspektiven eröffnet, die Konflikte in den Aussagen erkennen

lassen. In den Mittelpunkt der Betrachtungen rückt das „Nichtgesagte“, „Ausgelassenen“ und „Verneinte“.

Die zentrale Fragestellung wird mit Hilfe feministischen Blicktheorien, die durch die Ausarbeitung eines subjektiven Blickpunktes auf der Ebene der Kameraeinstellung Subjektpositionen im filmischen Text analysieren (vgl. Brinckmann 1985), geklärt. Zur Veranschaulichung dieser Subjektpositionen werden vorerst Modelle der psychoanalytischen Subjektconstitution - der *Ödipuskonflikt* (Freud 1905) und das *Spiegelstadium* (Lacan 1949) - herangezogen. Die feministische Filmtheorie knüpft hier an, um die geschlechtsspezifische Verteilung filmisch-symbolischer Macht zu erklären – die Absenz der Frau als Subjekt innerhalb phallozentrischer Diskurse, ihre Unterwerfung zum Schauobjekt, korrespondierend mit Fetischisierung bzw. Überhöhung zum Starkult - und um zu demonstrieren, dass die Filmsprache Hollywood durch das Festhalten an einer realistischen Ästhetik in Übereinstimmung mit der patriarchalischen Ideologie ein Zuschauersubjekt konstruiert, das sich im Besitz des Objekts phantasieren kann, indem der Blick der Kamera als männlicher gezeigt wird (vgl. Jutz 1992).

Ausgangspunkt dieser Untersuchung und der Diskussion über die weibliche Zuschauerin – obwohl sie in ihren Betrachtungen nicht vorkommt - stellt der von Laura Mulvey publizierte Aufsatz „*Visual Pleasure and Narrative Cinema*“ (1975) dar. Er ist bis in die 80er Jahre ausschlaggebend für alle weitere Entwicklungen in der feministischen Filmtheorie. In ihm wird die Schaulust anhand der Ausgangsposition, dass Filme für ein männliches Publikum gemacht sind und den Bedürfnissen des männlichen Unterbewusstes entsprechen, beschrieben. Film funktioniert als Blickinszenierung, wobei die Kamera den Blick der ZuschauerInnen auf bestimmte Dinge lenkt und somit das Kameraauge als menschliches Auge der ZuschauerInnen funktioniert. Aufgrund der gesellschaftlichen Trennung von Geschlechterrollen, kommt es auch hier zu einem geschlechtsspezifischen Unterschied, indem der Mann die aktive Position in Form des Trägers des Blickes einnimmt und der Frau die passive Rolle – die Frau als Bild - zugewiesen wird. Die Frau wird zum Objekt des Blickes des männlichen Protagonisten und des männlichen Zuschauers. Das Bild der Frau ruft jedoch nicht nur Lust hervor, sondern verkörpert die Kastrationsdrohung und schließt Unbehagen mit ein. Die Psychoanalyse bietet zwei psychische Mechanismen zur Abwehr der

Kastrationsdrohung an. Entweder kann der Mann das Trauma der Erfahrung, die die Frau durch die Abwesenheit des Penis verkörpert, neu durchleben, indem er sie untersucht, ihr Geheimnis entmystifiziert und sie unterwirft. Dieser Abwehrmechanismus wird als „sadistischer Voyeurismus“ bezeichnet, der die Angst vor der Kastration kompensiert. Der zweite Mechanismus drückt sich im Fetischismus aus, der Mann ignoriert die Kastration, indem der abwesende Phallus durch den Fetisch ersetzt wird, oder der Körper der Frau zum Fetisch wird (vgl. Mulvey 1975).

Mary Ann Doane kritisiert die These Mulveys eines ausschließlich männlichen Blicks. In „*Film and the Masquerade*“ (1982), räumt sie der Zuschauerin die Möglichkeit ein, sich vom Zur-Schau-Stellen von Weiblichkeit zu distanzieren. Diesen Vorgang bezeichnet sie als *Maskerade* (vgl. Doane 1982). Sie betrachtet ihr Konzept der Maskerade als Gegenentwurf zum psychoanalytischen Ansatz des Weiblichen, obwohl sie selbst von einem Mangel der Frau ausgeht (vgl. Wiese 2003).

Kaja Silverman wiederum erweitert die Mulvey'sche These in ihren Aufsätzen „*Male Subjectivity at the Margins*“ (1992) und „*Dis-Embodying the Female Voice*“ (1985), der männliche Blick symbolisiere Kontrolle, Autorität und Gesetzeskraft. Der begehrende Blick männlicher Protagonisten sei nur in der Lage, das Objekt seines Blickes zu kontrollieren, indem er durch den weiteren Handlungsverlauf als sinngebend ratifiziert wird (vgl. Silverman 1992). Ein weiterer Ansatz Silvermans besteht in der Festschreibung von geschlechtsspezifischen Identitäten in der Synchronisation. Demnach wird die weibliche Stimme immer mit dem Bild synchronisiert, während die männliche Stimme auch entkörperlicht verwendet wird (vgl. Silverman 1985).

Innerhalb der psychoanalytisch orientierten Filmtheorie zeichnen sich insbesondere Studlars und Silvermans Denkansätze aus, da sie die Interaktion zwischen Film und ZuschauerInnen entlang von Modellen beschreiben, die in sich bereits eine Vielfalt möglicher Identifikationen und Begehrensstrukturen voraussetzen (Wiese, 2003). Deswegen und um auf den Referenztext von Gaylyn Studlar „*Schaulust und masochistische Ästhetik*“ (1985) der Filmanalyse des Films „*Blonde Venus*“ von Sternberg (1932) hinzuführen, erfolgt eine Positionierung der Autorinnen und Skizzierung ihrer Theoriekonstellationen in Kapitel 4.

Mitte der 80er Jahre kommt es durch Studlar zu einer Umorientierung innerhalb der feministisch psychoanalytischen Ansätze der Filmwissenschaften. Studlar stellt in ihrem Aufsatz „*Schaulust und masochistische Ästhetik*“ (1985) die Theorie Freuds, der vaterzentrierten ödipalen Phase, anhand der die Schaulust in der Kastrationsangst begründet wird, in Frage. Sie orientiert sich an der präödipalen Stufe der Entwicklung, die an die duale Mutter/Kind Beziehung gebunden ist. Ihre Thesen leitet sie von Deleuzes Studie zum Masochismus (Deleuze 1980) her und arbeitet ein Modell masochistischer Ästhetik aus, mit dem sie die Beziehung zwischen den formalen Elementen in filmischen Text und seinen psychoanalytischen Strukturen betont (vgl. Braidt / Jutz 2002). Dieser Text gilt als Hauptbezugspunkt der Analyse der Sprachlichkeit des Films im Verhältnis zu den geschlechtsspezifischen gesellschaftlichen Machtverhältnissen anhand des Filmbeispiels „*Blonde Venus*“ (von Sternberg, 1932) in Kapitel 6.

➤ Forschungsstand und Forschungslücke

Bei der feministischen Auseinandersetzung mit Medien stellt sich heraus, dass Medien Frauen diskriminierende Strukturen aufrecht erhalten. Hipfl (2002) stellt daraufhin die Frage, „[...]welchen Einfluss Medien als Institutionen einer patriarchalischen Gesellschaft auf die Entwicklung weiblicher Identität haben“ (Hipfl 2002, 193). Die feministische Kritik Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre konzentriert sich demnach darauf, wie Frauen in den Medien präsentiert werden. Inhaltsanalysen in der Werbung bringen eine trivialisierte bzw. stereotypisierte Darstellung der Frau hervor. In Folge versuchen Frauen selbst Filme, besonders Dokumentarfilme, zu machen und den stereotypen Bildern von Frauen durch die Entwicklung alternativer Filmformen (Avantgarde, Dokumentarismus usw.) entgegenzuwirken. Die Rezeptionsseite wird zu diesem Zeitpunkt nicht behandelt, da angenommen wird, dass die Medieninhalte bestimmte Bedeutungen transportieren, die von den Menschen, die diese nutzen, entsprechend aufgenommen werden (ebd.).

In der theoretischen Weiterarbeit haben sich vor allem die psychoanalytisch orientierte Filmtheorie und die *Cultural Studies* hervorgehoben. Beide Ansätze scheinen jedoch durch ihre unterschiedlichen Zugänge unvereinbar. Während sich die Psychoanalyse auf den Ursprung geschlechtlicher Subjektivität konzentriert, setzen die *Cultural Studies* ihren Schwerpunkt darin, zu erforschen, wie Geschlechtsidentität und andere soziale