

Andreas Jacke

Écriture féminine im internationalen Film

Margarethe von Trotta, Claire Denis,
Chantal Akerman und Sofia Coppola



Psychosozial-Verlag

Andreas Jacke
Écriture féminine im internationalen Film

IMAGO

Andreas Jacke

Écriture féminine im internationalen Film

**Margarethe von Trotta, Claire Denis,
Chantal Akerman und Sofia Coppola**

Mit einem Interview mit Margarethe von Trotta
und einem Nachwort von Lutz Ellrich

Psychosozial-Verlag

Gefördert durch die Stiftung Kulturwerk der VG Bild-Kunst



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

Originalausgabe

© 2022 Psychosozial-Verlag GmbH & Co. KG, Gießen

E-Mail: info@psychosozial-verlag.de

www.psychosozial-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche

Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung
elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlagabbildung:

Margarethe von Trotta: © picture alliance/Kai-Uwe Heinrich TSP

Claire Denis: © picture alliance/abaca/Genin Nicolas

Chantal Akerman: © picture alliance/dpa/Hubert Boesl

Sofia Coppola: © picture alliance/Reuters/Carlo Allegri

Autorenfoto: privat

Umschlaggestaltung & Innenlayout nach Entwürfen
von Hanspeter Ludwig, Wetzlar

Satz: metiTec-Software, me-ti GmbH, Berlin

www.me-ti.de

ISBN 978-3-8379-3149-5 (Print)

ISBN 978-3-8379-7837-7 (E-Book-PDF)

»... und dann werden Wörter, die sich dunkel in den Tiefen
deines Gemütes regen, diesen Knoten aus Härte aufbrechen,
der in dein Taschentuch geknäult ist.«

Virginia Woolf, Die Wellen (1931)

Inhalt

Einleitungen	11
Hélène Cixous, die Revolte einer <i>Écriture féminine</i>	13
<i>Écriture féminine</i> im Film und ProQuote Film	26
1 Die Negativität des Eindringlings: Claire Denis	33
1.1 Warum Claire Denis und nicht Kathryn Bigelow? – <i>Chocolat</i> (1988) und <i>J'ai pas sommeil</i> (1994)	33
1.2 <i>L'Intrus</i> (2004): Der herzlose Mann und der getötete Sohn	44
1.3 Gehaltvolle Männerbilder: <i>Beau Travail</i> (1999), <i>35 rhums</i> (2008) und <i>High Life</i> (2018)	56
1.4 Das sexuelle Tabu – <i>Suddenly, Last Summer</i> (1959)	65
1.5 Philosophie: Was ist das christliche Berühren? <i>Trouble Every Day</i> (2001) – Claire Denis und Jean-Luc Nancy	70
2 Die depressive Mutterbindung: Chantal Akerman	83
2.1 Cixous' und Akermans feministische Auseinandersetzung mit der Mutter	83
2.2 <i>My mother laughs: Jeanne Dielman</i> (1975) und <i>Saute ma ville</i> (1968)	87
2.3 Die Form generiert den Inhalt: <i>D'Est</i> (1993) und <i>Hôtel Monterey</i> (1973)	101
2.4 Der mütterliche Wohnraum: <i>La Chambre</i> (1972) und <i>No Home Movie</i> (2015)	105
2.5 Nomadentum: <i>Les Rendez-vous d'Anna</i> (1978)	113
2.6 Philosophie: Ein ethisches Bildkonzept – Chantal Akerman und Emmanuel Levinas	117
2.7 Ein Beispiel: Die unmögliche Beherrschung des Anderen in <i>La Captive</i> (2000)	127
2.8 Vergleich: Kolonialträume – <i>Apocalypse Now</i> (1979) und <i>La folie Almayer</i> (2011)	134

3	Die politische Ethik der Schwestern: Margarethe von Trotta	167
3.1	Eine Ethik des Frauenfilms: <i>Das zweite Erwachen der Christa Klages</i> (1978)	167
3.2	Doppelgängerinnen und Persönlichkeit	178
3.3	Der Wunsch nach Symbiose: <i>Schwestern oder Die Balance des Glücks</i> (1979)	181
3.4	Kritik der Gewalt: <i>Die bleierne Zeit</i> (1981)	188
3.5	Der Schrecken der männlichen Eifersucht: <i>Heller Wahn</i> (1983)	193
3.6	Gegen das Männerkino: <i>Ich bin die Andere</i> (2006) und <i>Die abhandene Welt</i> (2015)	198
3.7	Die drei großen Biopics als Geschichte der Frau	204
3.8	Vom Nutzen und Nachteil der Historie: <i>Jahrestage</i> (2000) und <i>Rosenstraße</i> (2003)	241
3.9	Philosophie: Ingmar Bergman und ein ungelöstes protestantisches Schuldgeständnis	253
3.10	Vergleich: Geschlechtsspezifische Narrative – <i>Jahrestage</i> und <i>Die Blechtrommel</i>	264
3.11	Interview mit Margarethe von Trotta	292
4	Die Vater-Tochter: Sofia Coppola	301
4.1	Die Waffen der jungen Frauen: <i>The Virgin Suicides</i> (1999)	305
4.2	Die Vater-Tochter-Bindung: <i>Lost in Translation</i> (2003)	314
4.3	<i>For your pleasure</i> : Die Königin ist sexy – <i>Marie Antoinette</i> (2006)	324
4.4	Nur Älterwerden oder doch noch Eltern werden? – <i>Somewhere</i> (2010)	333
4.5	Femininer Starkult: Im Kleiderschrank von Paris Hilton – <i>The Bling Ring</i> (2013)	338
4.6	Vergleich: Zweimal Western? – <i>The Beguiled</i> (1971) und <i>The Beguiled</i> (2017)	345
4.7	Philosophie: Die katholische Familie	349
5	Resümee: Vier verschiedene Formen von Bildkonzept und Storytelling	357

Schau-Plätze feministischer Schrift	375
Nachwort	
<i>Lutz Ellrich</i>	
Literatur	381
Filme	397

Einleitungen

»Die neue Geschichte kommt, sie ist kein Traum, sie übersteigt nur das männliche Vorstellungsvermögen ...«

Cixous, Das Lachen der Medusa (2017b, S. 47)

Adorno hat häufiger mit Hegel darauf hingewiesen, dass ein Bewusstsein falschliegt, wenn es sich *über* die Sache stellt, ohne *in* ihr zu sein und eben diese Sache daher nur von oben herab erledigt wird (Adorno 2003a, S. 443). Derlei Würdigung von oben wird dem feministischen Film von männlicher Seite in Zeiten gewachsener Diversitätsansprüche nun aber häufig genug zuteil. So unglaublich wie ihre positiven Urteile, so verlegen werden diese oberflächlichen Befürworter, wenn ihnen richtig auf den Zahn gefühlt wird. Was Jacques Derrida für die Demokratie diagnostiziert hat, gilt nämlich für ihn erst recht für die Frauenfrage: »Es gibt eine irreduzible Kluft, eine unwiderlegbare Unangemessenheit zwischen der Idee der Demokratie und dem, was sich in der Wirklichkeit unter ihrem Namen darbietet« (Derrida 2005, S. 14). Forderungen allein reichen hier nicht aus, vielmehr, und das ist Aufgabe der Filmschaffenden, geht es um Erlebnisräume. Um in die Sache zu geraten, muss also der Fokus viel präziser eingestellt werden, auf den sich eine Analyse des feministischen Films zu richten hat. Sie muss in der Lage sein, die innovativen neuen cineastischen Erlebnisräume vorzuführen. Von dieser Absicht und mit der Hoffnung, sie möge gelingen, ist diese Studie getragen.

Dabei müssen, obwohl die Identität von Begriff und Film (Bild) niemals gegeben sein können, Beschreibungen gefunden werden, die die Leser*in dazu führen, das Gesehene und Gehörte nochmals vor Augen zu haben und zugleich seinen Stellenwert analytisch zu durchdringen. Sprachliche Präzision ist daher ein anvisiertes Ziel: »Denken wird erst als Ausgedrücktes, durch sprachliche Darstellung bündig; das lax Gesagte ist auch schlecht gedacht« (Adorno 2003a, S. 29). Der filmtheoretische

Anteil der vorliegenden Arbeit ist aber dennoch nicht besonders groß, vielmehr galt es anhand des Materials eine breit angelegte und im Einzelfall stets in die Tiefe greifende Studie zu verfassen, die zwar auszughaft vorgeht, aber stets prominente Beispiele für eine feministische Perspektive von den 1970er Jahren bis in die Gegenwart anbieten möchte. Jede der vier zu behandelnden Regisseurinnen wird auf die philosophischen bzw. theologischen Hintergründe ihres Werkes hin analysiert. Das feministische Anliegen, welches von allen Autorinnen ambitioniert betrieben wird, kann damit besser verständlich werden, wenn auch die traditionelle Geisteshaltung, in der sich ihre feministischen Ziele befinden, mit in den Blick kommt. Auf diese Weise erhöht sich der Abstraktionsgrad. Es entsteht so der Eindruck, der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke lasse sich am Ende »nur denken im Sinne einer Transformation der ästhetischen Erfahrung in philosophische Einsicht«, wie es auch bei Adorno der Fall war (Wellmer 1993, S. 31). Diese Transformation ist Aufgabe der Analyse. Sie versucht, die Haltungen herauszuschälen, die den Zuschauer*innen aber bereits in den Werken entgegentraten. Ähnlich wie in Benjamins Deutung der Kunstkritik in der deutschen Romantik sollen die Haltungen aus dem Material selbst abgeleitet werden. Kritik versteht sich weniger als Urteil über das Kunstwerk, sondern als Darstellungsform der in ihm verborgenen Ideen und ästhetischen Konzepte. Diese spezifischen Gehalte werden, wenn auch nicht immer bewusst, von den Künstlerinnen vorgegeben und lassen sich mithilfe eines breit gefächerten filmwissenschaftlichen und religionsphilosophischen Methodenbestecks ans Licht holen.

Alle vier Regisseurinnen haben eigenwillige Filmkunstwerke auf hohem Niveau geschaffen und stehen dabei in spezifischen Kontexten, die durchaus sehr unterschiedliche feministische Haltungen hervorgebracht haben. Diese mentalen Haltungen, die ihren Filmen vorausgehen und sie generieren, gilt es hier nachzuvollziehen. Bei jeder Regisseurin wird die philosophische und religiöse Haltung, kurzum die ethische Basis in einem Kapitel im Detail erläutert, um das jeweils individuelle Verständnis für den Hintergrund ihrer *Écriture féminine* aufzuzeigen.¹ Schließlich sollen

1 Folgende Kapitel entfalten den jeweiligen ethischen Hintergrund der Regisseurin: Kap. 1.5, Kap. 2.6, Kap. 3.9 und Kap. 4.7.

die vier Haltungen und jeweiligen Filmästhetiken untereinander verglichen und miteinander ins Gespräch gebracht werden. Auch dabei geht es nicht primär um Bewertungen, sondern darum, vor dem Hintergrund der entdeckten Differenzen und Gemeinsamkeiten ein Spektrum von unterschiedlichen Möglichkeiten einer feministischen Darstellungsweise im Medium Film aufzuzeigen.

Hélène Cixous, die Revolte einer *Écriture féminine*

»Alle mystische Bedeutung sucht Geheimnis.«

Benjamin, Goethes Wahlverwandtschaften (2006a, S. 146)

Allgemein ist das Kino traditionell seit jeher ein Kino von Männern für Männer gewesen. Diese grundlegende Einsicht wurde eröffnet durch den berühmten und richtungsweisenden Essay von Laura Mulvey »Visual Pleasures and Narrative Cinema«, den sie 1973 schrieb und 1975 in *Screen* veröffentlichte (Mulvey 2009, S. 14). 1980 nannte die Filmwissenschaftlerin Gertrud Koch einen ihrer wichtigsten Grundlagenaufsätze »Warum Frauen ins Männerkino gehen. Weibliche Aneignungsweisen in der Filmrezeption und einige ihrer Voraussetzungen« (Koch 1980). Dieser Titel war programmatisch. Neun Jahre später lautete das Resümee nach knapp zwanzig Jahren feministischer Filmarbeit und Theorie immer noch: »Ausgangspunkt der feministischen Filmtheorie war der männliche Zuschauer, die Analyse seiner Schaulust und seiner Obsessionen. Dies schien naheliegend, da sich die patriarchale Struktur ins Kino hinein verlängert« (Biem et al. 1989, S. 23). Parallel zur feministischen Filmarbeit war also eine feministische Filmtheorie entstanden. Auf einer breiten Ebene wurden die Interessen von Frauen auf vielen Plattformen diskutiert. Im Fokus der Filmindustrie stand aber oftmals der Mann und seine Interessen, von dem sich ein feministisches Kino, wenn es genuin weibliche Interesse verfolgen wollte, erst mal weitgehend zu lösen hatte.

Diese schon damals benannte Ablösung soll im vorliegenden Buch mittels des Ansatzes von Hélène Cixous verfolgt werden, die anders als die am Anfang der 90er Jahre vor allem durch Judith Butler begründete Queer-Theorie von der Differenz zwischen den Geschlechtern ausgeht.

Anders als Butler, die die geschlechtliche Identität, wie wir sie kennen, für ein von der Gesellschaft inszeniertes Konstrukt hält, und deren Thesen vor allem auf Michel Foucaults Diskurstheorie basieren, geht es Cixous darum, das Gedankengut der von Derrida begründeten Dekonstruktion noch entschiedener als ihr Urheber auf dem feministischen Terrain anzuwenden. Der Schwerpunkt liegt dabei nicht wie in der Queer-Theorie auf einer performativen Wandelbarkeit der Geschlechterverhältnisse, sondern vielmehr auf der wechselseitigen Anerkennung der zahlreichen Differenzen *zwischen* den Geschlechtern. Nicht die Selbstdefinition der geschlechtlichen Identität für die Einzelnen, sondern das gesamte soziale Netzwerk steht dabei im Vordergrund. Es geht nicht um die Auflösung scheinbar nicht-begründbarer Differenzen, sondern umgekehrt um ihre Vervielfältigung. Diese Theorie der Geschlechterdifferenzen, die keineswegs binär, sondern weitaus komplexer codiert ist, hebt zwar auf die zahlreichen Unterschiede ab, versucht darin aber zugleich vor allem einen spezifisch weiblichen Raum zu finden und zu artikulieren, der erst freigelegt werden müsse, weil er stets unterdrückt worden sei. Ein primär weibliches Schreiben, das seinerzeit in einer Verwandtschaft zu Luce Irigarays weiblichem Sprechen stand, sollte in einem kreativen Befreiungsakt hervorgebracht werden – eine Aufgabenstellung, die keineswegs als erledigt betrachtet werden kann. Cixous diagnostizierte eine enorme Lücke. Das weibliche Schreiben müsste erst überhaupt in Gang gebracht werden, da es bis auf wenige Ausnahmeautor*innen noch gar nicht existierte.²

Schon 1975 hat Cixous in einem der wohl polemischsten Schlüsseltexte der feministischen Theorie, nämlich *Le Rire de la Méduse*, einige Voraussetzungen der weiblichen Kunstproduktion entwickelt, die für ein genuin weibliches Schreiben bis heute kaum etwas von ihrer Aktualität verloren haben. Das Cixous' Thesen keineswegs obsolet geworden sind, kann man daran erkennen, dass ihr Text 2013 erstmals in Deutsche übersetzt worden

2 Zu diesen Ausnahmen zählt sie beispielsweise James Joyces 1922 erschienenen Roman *Ulysses* (darin wohl aber vor allem Molly Blooms berühmten Monolog). Hélène Cixous hat über Joyce promoviert (Cixous 1968). Joyce gehört ebenfalls zu den bevorzugten Autoren von Jacques Derrida. Er las dessen Werk schon bei seinem ersten Aufenthalt in Harvard 1956 systematisch (Peeters 2013, S. 127f.).

ist (Cixous 2017b, S. 13).³ Andererseits war dieser revoltierende Text von Anfang an umstritten, zumal der gesamten Bewegung des französischen Feminismus rasch die Position zugeschrieben worden ist, bloß eine kurzweilige Eskapade gewesen zu sein (siehe das Statement von Gertrude Postl, in Cixous 2017b, S. 23).⁴ Noch 1994 deutet die Bochumer Anglistin Ingeborg Weber Cixous' Befreiungsschlag als pure Fortsetzung der Romantiker und interpretiert die *Écriture féminine* innerhalb lacanianischer Terminologie als Anschlag auf die symbolische Ordnung und damit als regressive Flucht ins Imaginäre (I. Weber 1994, S. 30ff.). Derartige Deutungen sind ähnlich wie die von Derridas Begriff der Dissemination, der zuweilen auch als psychotische Fluchtlinie interpretiert wird (wobei hier Deleuze mit Derrida verwechselt wird), einfach nur Versuche einer radikalen Entwertung. Bei näherer Betrachtung lässt sie kaum eine ausgewogene Auseinandersetzung mit den Texten der jeweiligen Autor*innen erkennen. Weber erklärt, dass Cixous mit *Le Rire de la Méduse* den Frauen lediglich einen Bärendienst erwiesen habe (ebd.). Zu diesem Zeitpunkt war die nächste Welle, eben die Queer-Theorie, längst angerollt – ausgelöst durch Judith Butlers epochemachendes Buch *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990). Dieser Text sollte für lange Zeit die vorherigen Ansätze überdecken und vereinnahmen. Es lässt sich nachweisen, dass die Lacanianer oftmals versucht haben, die Dekonstruktion und andere Thesen von Derrida in ihr eigenes Theoriegebäude zu integrieren, und dass es dabei oft um eine Vereinnahmung ging. Die Originalität von Cixous' Ansatz würde man durch eine lacanianische Lesart, gegen die sie sich schließlich explizit wendete, ohnehin nur verdecken. Derlei Aneignungen sollen in der folgenden Studie nicht stattfinden. Vielmehr geht es darum, ihren Ansatz in Kombination mit Derridas Thesen als einen reichen Ausgangspunkt und damit als Ansatz für die eigenen, gegenwärtigen Überlegungen zu übernehmen.

Was hat Cixous aber in ihrem Aufsatz genau formuliert? Ihre Re-Lektüre findet nicht anhand eines isolierten Textes aus den 1970er Jahren

3 Elissa Marder hat auf gravierende Übersetzungsfehler innerhalb der englischen Übertragung hingewiesen, die auch hierzulande neben dem französischen Originaltext, wie beispielsweise bei Ingeborg Weber, häufig herangezogen worden ist (Cixous 2017b, S. 87ff.).

4 Postl hat auch die wichtigsten Kritiker*innen von Cixous aufgelistet (ebd., S. 26f.).

statt, sondern vor dem Hintergrund, dass in den letzten Jahren auch zahlreiche andere Texte der Autorin aufgrund vieler aktueller Übersetzungen vermehrt gelesen werden konnten. Cixous' Ansatz brilliert dadurch, dass er die weibliche Unterlegenheit rigoros ablehnt und damit im Gegensatz zur Freud'schen und lacanianischen Psychoanalyse sowie vielen anderen, weitgehend von Männern verfassten soziale Theorien steht. Cixous geht es dabei nicht um einen Kampf gegen das männliche Establishment, sondern darum, die eigene Seite, die weibliche Seite, selbstbewusst zum Sprechen zu bringen. Der Vorteil dieser Theorie bestand in den 70er Jahren darin, die depressiven Züge, die durchaus zur Geschichte der Frauenbewegung gehören (man denke an Autorinnen wie Virginia Woolf, Sylvia Plath oder Ingeborg Bachmann), nur durch einen gezielten und grundlegenden euphorischen Angriff auf die Lächerlichkeit des männlichen Denkens auszuhebeln. Cixous visierte nicht die Auseinandersetzung mit dem anderen Geschlecht, sondern die Ausformulierung einer weiblichen Gegenwelt an. Auf diese Weise ist sie eng mit dem Projekt aller hier zu besprechenden Filmemacherinnen verbunden. Gegen die häufiger angestimmten suizidalen Schwanengesänge, in denen die Frau wie schon einst Antigone als das Opfer einer männlich codierten abendländischen Welt stets dem Untergang geweiht ist (man denke nur an Ingeborg Bachmanns »Todesarten«-Projekt oder an die Selbstmorde von Virginia Woolf und Sylvia Plath), wendete Cixous ein, dass die Frau jederzeit *die* sein kann, die sie ist, sie braucht sich es nur zu trauen, *sich* zu schreiben.

Die spezifische Identitätsfindung der Frau wurde damit von ihrer Frontalstellung gegen eine ohnehin kaum belehrbare Männerwelt entkoppelt. Autonomie mit dem starken Bezug auf ein eigenständiges Begehren, lautete ihr Programm, das heute vielfach gelebt wird. Ein derartiger Standpunkt sucht nicht mehr den Konflikt mit dem anderen Geschlecht, sondern formulierte selbstbewusst die eigene Identität. Weder Dialektik noch Konfrontation, weder Streit noch Versöhnung, sondern die Anerkennung einer grundlegenden Differenz, die durchaus einhergeht mit jener berühmten *Différance* von Derrida, eröffnete den Raum. Dass Cixous' Selbstbehauptungen nur das konventionelle Ungleichgewicht austarierte, wenn sie keine weibliche Unterlegenheit, sondern eine Überlegenheit ihres Geschlechts ausrief, lässt sich leicht nachvollziehen.

Cixous formuliert eine bewusste Selbstbehauptung weiblichen Daseins, dass der patriarchalen Männerwelt an einigen Stellen überlegen sei, und ihr Text stellt den Aufruf an alle Frauen da, aus dem Nährboden ihres Körpers eine genuin weibliche Kultur hervorzubringen. Derrida hat in seinen dekonstruktiven Lektüren die Einschränkungen des männlichen Denkens durch den Phallogozentrismus immer wieder aufgezeigt.⁵ Auch diese Thesen und ihre Tradition werden in dieser Studie in einigen Vergleichen mit den Filmen von männlichen Regisseuren, aber auch für die Taxierung der Bildsymboliken der Regisseurinnen selbst herangezogen. Damit wird gezeigt, wie der Frauenfilm schon früh einen Umgang mit den ikonischen, phallich zentrierten Bildkonzepten innerhalb der patriarchalen Tradition fand, der die Interessen der Cinephilen nicht mehr so einfach befriedigte und nach Öffnungen dieses Diskurses Ausschau hielt. Diese Vergleiche mit dem Männerfilmen erhellen zudem nochmals das innovative Strukturfeld eines genuin feministischen Films, dem es darum geht, eine weibliche Narration zu erfinden, die nicht mehr zum tradierten Schema gehört.

Der Ausgangspunkt der von Cixous gewünschten und gezeigten weiblichen Kultur ist die Artikulation eines weiblichen Begehrens, welches es nach ihrer Ansicht erst noch zum Sprechen zu bringen sei. Körper und Geist, Sexualität und Schreiben, Natur und Kultur, Philosophie und Poesie bildeten dabei keine Gegensätze mehr und sind im Gegenteil, außer im männlichen Denken, gar nicht voneinander zu trennen. Cixous vertritt in ihrer Geschlechterbestimmung schon 1975 – also lange vor Butler – keinen essenziellen Biologismus mehr, in dem das biologische Geschlecht mit dem kulturellem zusammenfällt. Stattdessen betont sie, dass beispielsweise auch Joyce oder Genet zu den Autor*innen gehörten, die weibliches Begehren beschrieben hätten (Cixous 2017b, S. 61). Die *Écriture féminine* ist zwar *primär* eine weibliche Angelegenheit, weil der weibliche Körper andere Eigenschaften aufweist als der männliche, was Autoren wie Joyce oder Genet aber nicht davon abhalten konnte, sich dem weiblichen

5 Durch den Bezug auf Derrida steht diese Studie in Verbindung zu einer früheren von mir, in der ich mittels der Philosophie des franko-algerischen Poststrukturalisten bereits im Detail zeigen konnte, warum die Filme des angeblichen »Frauenregisseurs« Lars von Trier ihrem Publikum auf einer ethischen Ebene erhebliche Schwierigkeiten bereiten (Jacke 2014).

Denken und Schreiben anzunähern, in ihm zu arbeiten, ohne dabei als *hysterisch* zu gelten.

Die gängige feministische Diskussion richtete sich in den 70er Jahren gegen die Freud'sche und noch mehr gegen die Dominanz der lacanianschen Psychoanalyse, deren Thesen zur Weiblichkeit neu und gegen den Strich gelesen wurden. In der Filmtheorie kam hier vor allem der eingangs erwähnte, berühmte Text Laura Mulveys zum Tragen. In diesem Pionier-text wird mit Freud und Lacan die stereotype männliche Perspektive, die der Mann gewöhnlich im Kino einnahm, analysiert. Seitdem findet in der Kinematografie seit Jahrzehnten ein allmählicher Paradigmenwechsel statt. Die Fehleinschätzung innerhalb der psychoanalytischen Weiblichkeitstheorie besteht darin, männliche Projektions- und Begehrensmuster mit genuin weiblichen Strukturen zu verwechseln. Lacans Beschreibung einer Vorherrschaft des Phallus ist demnach keine Realitätsbeschreibung, die weibliche Wünsche enthält, sondern der beschriebene Penisneid war ein Wunsch, den die Männer den Frauen unterstellten. Der Signifikant, dem Lacan, in der Position des Herren in seinem Diskurs, eine privilegierte Position zuschreibt, wurde demnach von Cixous (und später auch von Derrida) zugunsten von Derridas *Dissemination* dekonstruiert: »Freundin hüte dich vor einem Signifikanten der Dich auf die Autorität einer einzigen Bedeutung und eines Sinns zurückführen will!«, schreibt Cixous in *Le Rire de la Méduse* (Cixous 2017b, S. 59). Für Cixous stellt Lacans *Phalluskult* vornehmlich die Brille eines männlichen Fetischismus dar, die dieser rhetorisch gewiefte Analytiker den Frauen überstülpt, ohne dass dies ihrer eigenen Sichtweise entspräche (ebd., S. 58). Weder Freud noch Lacan können damit formulieren, was genuin weiblich ist. Lacans *minus klein phi* ($-\phi$) ist die mathematische Formalisierung der phallischen Funktion, die lediglich auf dem Fehlen des Penis bei der Frau basiert. Etwas verkürzt lautet so die symbolische Gleichung, durch die der Phallus anhand seines Mangels das gesamte Begehren konfiguriert. Der Phallus ist also das was stets fehlt und wird darum überhaupt erst begehrt. Eben diese These stellt für Cixous jedoch keine anthropologische Konstante dar. Für sie ist Lacans abgehobene Analyse nur die mathematische Formalisierung eines Prinzips mit einer uralten patriarchalen Wurzel. Dieser wiederholt somit in einer fundamentalen Weise eine männliche Perspektive innerhalb seines psychoanalytischen Vokabulars. Damit werden die Möglichkeiten einer eigenständigen weiblichen Identität, die sich nicht innerhalb

des männlichen Koordinatensystems konfiguriert, aber weiterhin nivelliert.⁶ Lacan wirft also keinen Blick auf die weibliche Sozialisation der letzten Jahrhunderte bzw. Jahrtausende, bei der Frauen zur Frigidität gezwungen wurden. Cixous hingegen spricht Klartext: *Mann* hatte sie eingemauert, »die kleinen Mädchen mit den >ungezogenen< Körpern« (ebd., S. 41). Es ist ihnen verboten worden, ein eigenes Begehren zu haben. Sie sind die Objekte des männlichen Begehrens – und um das zu sein, dürfen sie kein Begehren haben, das den männlichen Interessen nicht entsprechen könnte.

Der Ausruf einer *Écriture féminine* soll die Frauen dazu bringen, aus dem Verlies ihres Schweigens herauszutreten und ihre eigene Weltsicht und das, was ein genuin weibliches Begehren ist, endlich zu artikulieren. Dass das keine einmalige, sondern eine fortwährende Anstrengung und Lust ist, liegt auf der Hand. 1975 stellt Cixous fest: »Über Weiblichkeit bleibt den Frauen noch beinahe fast alles zu schreiben« (ebd., S. 50). Im Frankreich des 20. Jahrhunderts habe es nur Colette, Marguerite Duras und eben Jean Genet gegeben habe, die als Autor*innen die Weiblichkeit beschrieben hätten. Ohne in ihrem Text weitere Namen zu nennen, seien es laut ihr im angelsächsischen Raum aber bedeutend mehr Autor*innen gewesen (ebd., S. 61) – James Joyce,⁷ Virginia Woolf und Sylvia Plath wurden hier bereits genannt.

-
- 6 Freilich lässt Cixous' feministische Kritik an Lacan die Ansätze aus dessen Seminar *Encore* (1972–1973) außer Acht. Diese Erweiterungen erweisen sich jedoch aufgrund der Tatsache, dass Lacan dem weiblichen Begehren dort einen generell eigenständigen Platz *außerhalb* des phallischen Genießens zuweist, als kompatibler. Außerdem führe laut Lacan das phallische Genießen auch beim Mann dazu, dass er den Körper der Frau nicht genießen könne, solange er an der Existenz des Phallus festhalte (Lacan 1986, S. 79). Auch wenn sich Cixous' Bemerkungen auf den älteren Aufsatz »Die Bedeutung des Phallus« beziehen (1958 verfasst, 1966 publiziert), sind sie aber nicht falsch. Denn der späte Lacan mystifiziert die Frau, indem er ihr Begehren mit dem der Mystikerinnen identifiziert, die Gott, also wiederum ein idealisiertes Männerbild, zu ihrem angebeteten Idol erhoben haben.
- 7 Dass Joyce ein Denker des femininen Diskurses war, fiel schon C.G. Jung auf. In einem Brief von 1932 an Joyce schrieb er: »Höchstens des Teufels Großmutter, weiß soviel von der wirklichen Psychologie einer Frau. Ich jedenfalls nicht« (Ellmann 1994, S. 926). Zugleich verhindert der Sexismus von Joyce, der schon Virginia Woolf unangenehm auffiel, dass man ihn ohne Weiteres der Frauenbewegung zurechnen kann. Er war – ähnlich wie Jean-Luc Godard – auf der formalen Ebene ein enorm wichtiger Ausgangspunkt für die *Écriture féminine*, inhaltlich aber noch zu sehr verhaftet im männlichen Denken.

Die These, dass das Schreiben mit dem Körper verbunden wird, es vom Körper auszugehen hat (ebd., S. 40), wurde in den 1990er Jahren generalisiert und lud zu einer ausführlichen Analyse des Körperkinos ein. Dabei wurde die Frau aber über weite Strecken wieder von einem männlichen Denken vereinnahmt, das sich auf den Phallus konzentrierte. Die Betrachtungen über das Körperkino oder körperliches Schreiben reflektieren die phallische Ebene meistens nicht. Weil die Kultur die Andersheit der Frau verdrängt, wird sie gern als Kontrast, als Opposition, eben als Gegensatz zum Mann betrachtet. So findet sie nicht im Diskurs statt, da sie dessen Funktionieren durch ihre Andersheit stets gefährdet (ebd., S. 43). Auf einer dialektischen Streitfolie (These: Mann, Antithese: Frau, Synthese: die Ehe, die Kinder), sieht der Mann die Frau in seinem System als sein Gegenteil an. Die Dialektik verhindert aber, anders als die *Différance*, die *Unterschiedlichkeit* der Frau(en) wahrzunehmen, denn ihr Anderssein steht keineswegs in einem permanenten Bezugssystem der Negation zum Mann, sie sind nicht sein Pendant, sie beziehen sich nicht ständig auf ihn, sondern vor allem auf sich selbst. Die Frau schreibt aus ihrem Körper, aus ihrem Begehren, ihrer eigenen Sexualität heraus.

Leitfigur ist nun Medusa, die als Symbolisierung der Kastrationsdrohung nur über die männliche Perspektive lacht und dem Begehren des Mannes als eine Fremde gegenübersteht.⁸ Zugleich wird das phallische, männliche Begehren niemals aufhören zu existieren, wie Cixous in einem Interview 2013 erklärt (ebd., S. 183, 186). Ihrer Ansicht nach ist es für die Frauen unerlässlich, in dem Moment zu schreiben, wo sie sich befreien wollen (ebd., S. 44). Nur so können sie ihre Geschichte schreiben, die die kanonisierte Geschichte umschreiben und ergänzen wird. Das *Wortkommen* der Frau ist ihr Eintritt in die Geschichte – eine Geschichte, die immer auf die Verdrängung der Weiblichkeit hin organisiert war (ebd., S. 45). Eben diese Geschichte gilt es daher gegen den Strich zu bürsten, ohne sich am männlichen Denken aufzureiben, ohne es um-

8 Adorno hat den Blick von Walter Benjamins Philosophie wohl zu Recht »medusisch« genannt (Adorno 1990, S. 15). Gemeint war damit, dass Benjamin die gigantischen Kräfte des Mythos wohl durchschaut habe, der den Widerpart zur Versöhnung darstelle. Benjamin selbst hat darauf bestanden, dass die mythische Welt ihre Helden zum Schweigen verdammen kann. Das Schweigen der Frau, die Cixous zum Sprechen bringen will, ist dem wohl verwandt.

zukehren, ohne Widerstreit, sondern in der Bewegung der von Derrida aufgezeigten Dekonstruktion. Wie das Geschriebene potenziell seit jeher vor dem Gesprochenen bestanden hat, ohne richtig gedacht zu werden (Derrida 1992), so hat auch die Frau die Kultur immer schon geformt, ohne in ihr platziert, ja recht benannt worden zu sein. Es geht um etwas, das schon immer da war, aber stets nivelliert worden ist. Insofern könnte diese *Wortkommen* einerseits als Negatives, als Negiertes, im Diskurs auftreten oder aber andererseits – und da beginnt Cixous' Ansatz – indem die Frau als eine neue, bisher unbekannte Positivität bestimmt wird, jenseits aller Mythen, die die Männer um sie herum geschmiedet haben, um sie in ihrem Vorstellungskreis zu bannen. Kurzum, der Status des Ausgeschlossenwordenseins wird übergangen, die daraus resultierende Depression nicht akzeptiert. Die männliche Zuschreibung hat keinen Wahrheitsgehalt.

Zugleich beinhaltet dieser Prozess keine restlose Demythologisierung, sondern eine Dekonstruktion männlicher Mythen. Es geht demnach nicht um das konventionelle Projekt einer Aufklärung, bei der der männliche Mythos nun restlos aufgelöst wird, um dann in eine weibliche Vernunft umzuschlagen. Stattdessen zeigt Medusas Lachen bereits, dass Cixous im Bild bleibt, indem sie innerhalb der Negation der Frau als Mythos der kastrierenden Frau nun die positive Mythologie eines weiblichen Vergnügens heranzieht, um ihre Thesen zu formulieren. Medusa antwortet auf die männliche Projektion, durch ihre Antwort wird der männliche Mythos in einem feministischen Sinne reformiert und umcodiert. Dabei wird die Frau *entdämonisiert*, sie stellt nicht mehr jene Bedrohung dar, die die Männer glauben, in ihr zu sehen. Aber Cixous partizipiert nicht an der Illusion, der Mythos können durch die Vernunft bereinigt werden. Vielmehr wird eine davon weitgehend unabhängige Mythologie installiert.

Auch weil innerhalb einer Frontstellung jede Gegenthese immer unterschwellig eng an ihrer vorausgesetzten These partizipiert, würde eine diametrale Entgegensetzung den echten Möglichkeitsspielraum vollkommen einschränken. Das Geschlechterverhältnis steht ohnehin in keinem symmetrischen Verhältnis zueinander. Indem Cixous die Frau als das Verdrängte der Geschichte bezeichnet, nimmt sie erneut eine Psychoanalyse vor, die sich aber nun auch gegen sich selbst wendet. Das Verdrängte ist hier nicht mehr der Ort, den Lacan oder Freud der Frau zugewiesen hat-

ten. Denn beide mystifizieren die Frau als das Andere, das im Grunde nicht zu verstehen sei. Freud beschreibt sie als *dark continent*, was eine kolonialistische Szenerie evoziert, die ihm selbst wohl kaum bewusst gewesen ist, und Lacan sieht in den Mystikerinnen, die von einer Sexualität mit Gott träumen, ein weibliches Genießen, das er als Lösung des Geschlechterproblems beschreibt (Lacan 1986, S. 82ff.).

Beide haben nicht jenen befreienden Blick auf die weibliche Autonomie, den Cixous einfordert. Nur mittels eines unabhängig vom Begehren des Mannes bestehenden, eigenständigen und gebenden Begehren kann die Frau »aus der Schweigefalle heraustreten« (Cixous 2013, S. 45). Ihre Gabe lässt sich nicht durch den Mann vorzeichnen. Da es noch nicht oder nur unzureichend artikuliert ist und fortwährend Neues zutage bringt, ist dieses Begehren überraschend und kann nicht antizipiert werden. Die Frau soll nicht bei sich selbst ankommen, indem sie den männlichen Diskurs fortführt oder ihn bedient. Sie muss ihre eigene Sprache finden, die eigenen Sprachen der Weiblichkeit erst *erfinden*. Die Frau kann demnach nicht an die männliche Filmgeschichte anschließen, ohne sie grundlegend zu *verändern*. Die Inhalte, die sie sagen will, müssen notgedrungen andere Formen hervorbringen.

Die klassische Differenzierung des abendländischen Denkens, in dem der Logos über dem Mythos situiert wurde, hat für Cixous keine Gültigkeit. Schon Adorno, und nach seiner Ansicht vor ihm bereits der junge Nietzsche und Hegel, haben die »Dialektik der Aufklärung« erkannt, in deren Rahmung logisches Denken nur sein kann, wenn es das Chaos mythologischen Denkens integriert hat (Adorno 1995, S. 50ff.). Innerhalb der vom Mythos gereinigten Vernunft kommt nicht mehr viel zustande, und wie man weiß, kam es im 20. Jahrhundert trotz hoher ethischer Werte und einer vorgeblichen Klarheit des rationalen Denkens, zu eben jenem barbarischen Zivilisationsbruch, der zu Auschwitz führte. Dafür nahmen die Faschisten eben jene ausgeschlossene archaische Mythologie zuhilfe, die die Massen, aber auch viele Intellektuelle betörte. Das konnte nur passieren, weil die Kräfte des mythologischen Denkens gründlich unterschätzt worden waren. Schon während der Aufklärung hat die von Carl Schmitt für politisches Denken und Handeln als völlig ungeeignet erklärte und damit disqualifizierte *Romantik* als Gegenbewegung zur Rationalität agiert (Schmitt 1998). Derrida und mit ihm Cixous würden

die daraus resultierende Trennung zwischen Poesie und Philosophie nicht gelten lassen wollen. Derrida hat genauso wie Hans Blumenberg nachgewiesen, dass ohne Metaphern, die angeblich in der Philosophie nichts zu suchen haben und zur Literatur gerechnet werden, die Philosophie überhaupt nicht auskommen kann, und dass damit die Trennwand, mit der sich die beiden Genres voneinander unterscheiden lassen, viel dünner ist, als gemeinhin angenommen wird.

Umgekehrt kann es in diesem Kontext nun nicht darum gehen, sich für den Mythos zu entscheiden – aber er ist eben doch viel mehr als das *Opium des Volkes*. Diese entwertende Darstellung hat Habermas im Kanon einer langen Tradition erst jüngst wieder im Rahmen seiner Geschichte der Philosophie bei seiner Interpretation der platonischen Ideenlehre wiederholt. Diese habe sich von den alten mythologischen Götterbildern freigestrampelt (Habermas 2019, S. 442ff.). Platon wird kritiklos zum »Begründer der politischen Theorie«, und die Begrenztheit des Mythos gegenüber dem Logos deutlich herausgearbeitet (ebd., S. 470). Das mythologische Denken wird damit gekappt, indem es von Platon durch Moral überwunden wird, wenn er per Sublimation, Denkschub oder kognitiven Antrieb eine »Moralisierung des Heiligen« erreiche (ebd., S. 464). Mystische Weltbilder, in denen »alles mit allem korrespondiert und zusammenhängt«, entwerfen eine Totalität und machen uns die Welt im Bilde anschaulich (ebd., S. 469). Von einer *Dialektik* zwischen der reinen Vernunft und dem gefühlten Raum eines mystischen Verstehens findet sich an dieser Stelle von Habermas' Interpretation der Geistesgeschichte kein Wort mehr. Andererseits hat Walter Benjamin über Johann Wolfgang von Goethe geschrieben, dass es die mythologische Weltsicht des Dichters war, die bei ihm Angst und Schrecken erzeugt habe: »Den Umgang der dämonischen Kräfte erkaufte die mystische Menschheit mit Angst« (Benjamin 2006a, S. 151 [»Goethes Wahlverwandtschaften«]). Die Unmittelbarkeit mystischen Denkens, indem kein Abbild, keine Reflexion möglich sei, dem die Distanz fehle, wird auch von Benjamin durchgängig negativ beurteilt. Aber Benjamin ist nicht so naiv, als dass er nicht wüsste, dass diese mythologischen Kräfte noch eine enorme Rolle in der Moderne spielen und im Grunde genommen nicht überwindbar sind. Der Sturz in den Mythos ist jedoch genauso verheerend wie seine intellektuelle und elitäre Ausschließung.

Die spezifische Fragestellung, die sich hier ergibt, lautet: Wie sieht denn nun ein feministischer Mythos aus? Alle Hollywood-Mythen sind nicht mehr rein, sondern haben den Durchgang durch die Aufklärung längst getätigt – ihre Götter und Göttinnen müssen ohne Aura agieren. Aber sie alle zielen vor allem auf das männliche Denken ab. Wie aber kann sich der mythologische Bildraum seiner männlichen Codierungen entledigen? Zwei häufige Grundbilder scheiden nach Adorno aus: »Dirne und Ehefrau sind die Komplemente der weiblichen Selbstentfremdung in der patriarchalen Welt« (Adorno & Horkheimer 1995, S. 81).

Cixous stellt das Dasein der Weiblichkeit, das auf dem weiblichen Begehren nach dem Anderen basiert, außerhalb der Tauschgeschäfte des Kapitalismus, die sie als männliche Verhaltensweise beschreibt. Der Mann kann nur geben, um zu nehmen. Er kennt nur den Tausch, aber nicht die Tugend »sich ohne Berechnung zu enteignen« (Cixous 2013, S. 54). Die Frau hingegen ist weder am phallischen Fetisch noch am Tausch, also einer Gabe, die zugleich etwas zurückbekommen möchte, in letzter Instanz interessiert: »Die Frau ist ganz offensichtlich nicht jene von Nietzsche erträumte Frau, die nur gibt *um zu*. Wer kann schon Geben als Geben-das-wegnimmt denken [sic!] wenn nicht eben der Mann der alles einnehmen will?« (ebd.). Die Frau will die männliche Welt nicht okkupieren, sie gibt, wenn sie ist, um zu geben. Sie verfügt über eine schenkende Tugend, die Form der Gabe, die Nietzsche im *Zarathustra* beschrieben hat. So verbindet Cixous das Projekt einer Ausarbeitung der weiblichen Identität mit Derridas Theorie der Gabe, die Cixous nicht adaptierte, sondern noch vor ihm formulierte (Derridas explizite Arbeiten zu diesem Thema beginnen erst in seinem Seminar 1977/1978). Die Frau überlistet so nicht nur das Patriarchat, sondern zugleich die von ihm wesentlich organisierte kapitalistische Gesellschaft. Ihre Ökonomie lässt sich nicht mit dem Begriff der Ökonomie ausdrücken (ebd., S. 60).

Gegen die von Weber erhobene Kritik, dass *Le Rire de la Méduse* eine harsche Idealisierung und auch eine Romantik in dem selbstgeschaffenen neuen Frauenbild vornehme, wäre einzuwenden, dass dieser Text schließlich den Status eines Manifests hatte, das sich vehement und durchaus polemisch gegen die Zuschreibungen zur Wehr setzen musste, die der Frau zuvor zuteilgeworden waren. Die stärkste und wohl wirkungsvollste Pointe liegt in einer Sicht auf die Frau, die *kein Opfer* im ursprünglichen ge-

sellschaftlichen Sinne mehr ist. Die Emanzipation, die Cixous denkt, löst sich nicht nur von der Opferposition, sondern ebenso von der Schablone des marxistischen Klassenkampfes ab, in dem es galt, die unterdrückte Klasse von ihren Fesseln zu befreien. Diese Struktur hat lange Zeit auch das feministische Denken bestimmt. An die Stelle der Unterdrückung rückt Cixous das Phänomen der weiblichen Gabe, die aus den Tauschprozessen ausschert. Die Frau verfügt über die Fähigkeit, sich ohne Berechnung zu ent-eignen (ebd., S. 54). Das ist kein verkappter Marxismus, auch keine Negation des Tauschprozesses, der als solcher seinen Sinne behält. Es handelt sich vielmehr um ein Ebene, die diese Dimension übersteigt, alle Äquivalenzen, die jeder Tausch beinhaltet, schlicht aufgrund einer unauflösbaren Differenz beim Geben übersteigt.

Und die Frau verliert so den Status des Opfers, sie wird als Medusa vielmehr das mythologische Objekt der männlichen Angst, eben jenes dämonische und angsterzeugende Bild, das die Männer sich von ihr gemacht haben, wenn sie sie als Mythos begehren, aber zugleich auch fürchten und vernichten müssen. Es gibt kein mystisches Denken, welches nicht in seinem Zentrum auf Angst basiert, weil die Wahrheit darin immer nur *verstellt* auftreten kann. Im Mythos will man es im Grunde nicht wahrhaben, was die Frau tatsächlich ist, stattdessen wird es verdrängt und substituiert. Die Frau bei Cixous wird zu einer lachenden Medusa, weil sie genau weiß, dass das, was die Männer in Bezug auf sie denken, nicht stimmt, dass es gar keine Kastration gibt, dass sie nicht kastriert ist und dass all die Phantasmen, die ihr Dasein bestimmt sollen und bestimmt haben, daher auflösbar sind. Die Angst vor der mythologisierten Frau ergänzt Cixous mit der Angst vor der Auflösung des Mythos: »Wirkliche Texte von Frauen mit Frauengeschichten, das macht ihnen keine Freude, das macht ihnen Angst, davor graust ihnen« (ebd., S. 41). Davon will also der Mann erst mal nichts wissen.

Wenn die Frau sich schreibt in aller ihrer Vielfalt, geht das immer mit einem Lachen einher. Im französischen Wort für »schreiben«, *écrire*, steckt, wie Elissa Marder feststellte, immer schon das Lachen, das im Französischen eben *rire* heißt (Cixous 2017b, S. 89). Durch das Lachen wird das Schreiben mit dem Körper verbunden. Es ist weder ein Geist noch ein Körper, der sich hier schreibt und eben auch verfilmt, sondern immer beides zugleich. »Weibliche Schrift ist eine Beziehung zu Sexualität und Körper, die sich in der Sprache ereignet!« (ebd., S. 90)

Écriture féminine im Film und ProQuote Film

»Filme machen ist für alle Menschen schwierig, die Männer haben auch Schwierigkeiten, Ausdrucksformen zu finden, aber der Blick, mit dem Frauen die Dinge ansehen, ist oft verschieden von dem der Männer. Die Art, wie sich dieser Blick ausdrückt, ist nicht ohne weiteres zu vermarkten, drückt sich nicht in einer traditionell verwertbaren Weise aus.«

Akerman, Interview Frauen und Filme (2011b, S. 117)

Weibliches Schreiben kann und muss im 21. Jahrhundert auch als Möglichkeit betrachtet werden, weibliche Filme anzufertigen. Schon bei Cixous ist das Schreiben selbst so körperlich, dass ihre Texte in den Gesang übergehen. Die Musikalität des Textes (Joyce hat das schon gezeigt) führt auf die physikalische Ebene der verschiedenen Sinneswahrnehmungen, die der Film dann generiert. Das Körper-Sprechen der Frau eignet sich besonders gut dazu, in einer Filmsprache geäußert werden zu können. Wenngleich dieser Transfer vom Medium der Schrift ins Medium einer Bildsprache sicherlich eine spezielle Betrachtung verlangt, so lassen sich doch viele Eigenschaften übertragen. Zunächst wird hier eine andere Filmsprache gefordert sein als jene, die das Medium dominiert – eine lyrische Filmsprache, die jene Eindeutigkeiten aufgibt, die jene vorspiegelte Direktheit preisgibt, die uns so oft gezeigt wurde und immer noch wird, eine Filmsprache, die nicht vom Hier und Jetzt der Präsenz einer pragmatischen Aktion geprägt sein wird. Freilich ist das eine Filmsprache, die wir trotz all der massiven Bemühungen in unserer Gesellschaft bisher immer noch kaum kennengelernt haben, die immer noch zu wenig wahrgenommen wird und deren Eigenheiten noch nicht genug analysiert worden sind. Eine *Écriture féminine* im Film basiert auf der Möglichkeit, genuin weibliches Begehren auch in einer so kostspieligen und damit kapitalistisch organisierten Industrie vermehrt einbringen zu können. Ein erstes Risiko, welches durch das Medium selbst damit bereits einhergeht, ist die Vorstellung, eine besondere Macht ausüben zu können, also eine Illusion von Allmacht, für die Filmemacher und Produzenten gleichermaßen anfällig sind. Diese Vorstellungen haben nach Cixous allesamt einen

»phallischen Wert« (ebd., S. 189). Die Filmindustrie ist also aufgrund ihrer von vornherein geplanten Massenwirkung ein von Frauen nicht ohne Risiken einnehmbares Feld, das zudem deutlich von Männern dominiert wird. Dies gilt trotz der drastischen Veränderungen in den letzten zwei Jahrzehnten nach wie vor für die Filmteams, die Filmproduzenten und die gesamte Bilderproduktion. Der ernsthafte Eintritt weiblicher Autorenschaft fällt hier weitaus schwerer als beispielsweise in der Literatur oder den bildenden Künsten. Das Männerkino wird auch von Männern gemacht. Zudem ist der Film viel enger als die anderen Künste mit dem kapitalistischen Markt verbunden, womit er gleichzeitig jedoch auch einflussreicher ist.

Um eine andere Verteilung zu erreichen, kam vor wenigen Jahren auf einer internationalen Ebene immer expliziter die gestellte Forderung nach einer Frauenquote in der Filmindustrie auf. Um diese Forderung richtig einordnen zu können, muss man die Situation zunächst einmal kurz skizzieren: 1962 befand sich unter den 26 Filmemachern, die den »Neuen Deutschen Film« in Oberhausen ausriefen, keine einzige Frau, so wie es später auch im Filmverlag der Autoren keine Autorinnen gab (Betz et al., S. 9). Als Margarethe von Trotta 1978 mit *Das zweite Erwachen der Christa Klages* debütierte, musste ihr Ehemann, der angesehene Regisseur Volker Schlöndorff, für ihr Vorhaben erst bürgen, bevor die Redakteure des WDR sie als Regisseurin akzeptierten. Er verpflichtete sich damals, einzuspringen, falls es ihr nicht gelingen würde, den Film zu Ende zu drehen (Fischetti 1992, S. 164). 2016 stellte Claudia Lenssen in der Filmzeitschrift *epd* fest, dass nur rund 15 Prozent der Produktionsmittel in Deutschland in die Projekte von Filmemacherinnen fließen und unter den Fernsehformaten erstaunlich viele reine Männerdomänen existierten. Zudem werde es Frauen häufig nicht zugetraut, größere Projekte zu realisieren, weshalb sie auf höhere Budgets verzichten müssten (Lenssen 2016).

»Regisseurinnen waren 2020 so erfolgreich wie nie, auch Autorinnen, Produzentinnen, Produktionsleiterinnen, Cutterinnen und Kamerafrauen kamen so häufig zum Zuge wie nie zuvor. Einzig: Ihr Anteil steigt seit Jahren nur minimal. Waren etwa bei den 100 erfolgreichsten Filmen 2019 insgesamt 20 Prozent der Beschäftigten Frauen, sind es 2020 ganze 21 Prozent« (SPIEGEL Kultur 2021).

Obwohl die Situation sich seit 2018 um immerhin fünf Prozent Anstieg verbessert hat, ist damit klar, von wem das Mainstreamkino in der Gegenwart hergestellt wird.

Auf der anderen Seite ist zu betrachten, dass sich die Forderung nach einer Quote bei der Herstellung eines Films, sofern er als Kunstwerk Geltung haben soll, mit dem Wertmaßstab der Qualität in Konflikt gerät. Es gibt also wie bei Søren Kierkegaards berühmter Entscheidung in *Entweder – Oder* (1843) zwischen Ethik und Ästhetik zwei Beurteilungsregister, und die ästhetischen und ethischen Auswahlkriterien können sich widersprechen. Wer also soll wofür gefördert werden? Eine *Écriture féminine* kann nicht so stromlinienförmige Produkte herstellen, weil ihr Anliegen schließlich gerade darin bestehen muss, mit den Konventionen zu brechen. Oftmals haben diese Filme einen experimentellen Charakter, schließlich soll Neuland betreten werden. So gesehen dreht der Mann, der auf eine lange Tradition zurückgreifen kann, die konventionellen Bilder und muss kein Risiko eingehen. Was ist wichtiger? Eine gängige Ästhetik, die auf ikonischen Bildern basiert, die stets über eine große Kaufauglichkeit verfügt und ihr Massenpublikum im Vorfeld schon gefunden hat, oder Filme, die nach Geschichten über Frauen suchen, die wir noch gar nicht kennen und die auch nicht immer kommerziell funktionieren können, weil sie etwas zeigen, was die vom männlichen Diskurs bestimmten Menschen gar nicht sehen wollen. Frauenfilme müssen dem, was *ist*, widersprechen: »Das Prinzip ist immer, Formen zu finden, die Alternativen zur richtungsgebundenen Fiktion sind und den Betrachtern dabei immer neue Freiräume zu lassen«, erklärte Chantal Akerman (Brenz 2011, S. 27). Frauenbilder sind Bilder von Frauen, die von Frauen gemacht worden sind, aber weltweit immer noch unterrepräsentiert in den Medien auftauchen, was unvereinbar mit den Ansprüchen einer Demokratie ist.

Gefördert wird aber eben nicht nur nach ethischen, sondern eben auch nach ästhetischen Kriterien. Der Schutzschild, den Männer errichten, indem sie erklären, dass sie die besseren Künstler sind und die griffigeren Bilder drehen, kann aber nur allzu leicht dazu verwendet werden, den feministischen Diskurs weiterhin auf grundlegende Weise zu unterdrücken. Hinzu kommt, dass ein nach klassischen Standards und damit scheinbar ästhetisch gut gemachter Film kaum ernsthafte feministische Inhalte ver-

mitteln kann, sondern im Gegenteil immer noch genau jenes einseitige und deutlich erotisierte Frauenbild enthält, das den Frauen im Medium Film als plumpe Projektion männlicher Interessen in der Gesellschaft seit jeher zugeschrieben worden ist. Genau dies moniert Laura Mulveys berühmter Text *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) ein Jahr nach Cixous' Medusa-Text.

Aber auch dann, wenn die Quote erfüllt werden würde, böte das allein noch keine wirkliche Garantie für die Förderung einer genuin weiblichen Artikulation in dem Medium. Frauen können ohne Schwierigkeiten Männerfilme drehen und damit wäre nicht viel gewonnen. Innerhalb der Diversitätsdebatte hat die Frauenquote zudem Priorität: Es geht hier *nicht* um die Artikulationsmöglichkeiten einer Minderheit, die im Spiel demokratischer Mehrheitsverhältnisse unterdrückt wird. Es geht um die Hälfte der Bevölkerung. Genauer genommen – nämlich dann, wenn man unterstellt, dass auch die Männer ihre Partnerinnen verstehen wollen – geht es sogar um noch viel mehr Menschen, im Grunde um alle. Schließlich betrifft dieses Motiv die männliche Identität aufgrund der Interdependenz zwischen den Geschlechtern ebenfalls.

Feminismus ist demnach kein Hobby oder eine Einstellung, die von einer radikalen Minderheit künstlich produziert worden wäre (so wird der Bereich inzwischen aber nur allzu gern in primär männlichen Beschreibungen disqualifiziert), sondern ist ein fester, grundlegender und eigentlich selbstverständlicher Bestandteil unserer demokratisch ausgerichteten Gesellschaft. An die Stelle einer weiblichen Ausdrucksfähigkeit, die es immer noch erst auszuarbeiten gilt, ist ein Genderbegriff getreten, der nicht mehr das spezifisch Weibliche auszudrücken sucht, sondern auf eine Gerechtigkeit und Gleichheit zwischen den Geschlechtern ausgerichtet ist. Delphine Seyrig, die Darstellerin von Jeanne Dielman, erklärte 1975 am Set während der Dreharbeiten: »Alle Frauen sind Feministinnen, andernfalls solltest Du dich umbringen.« Weil die Anerkennung des Anderen erst die eigene Identität konstituiert, führt die Ablehnung feministischen Denkens auf einer geistigen und körperlichen Ebene in eine egozentrierte Übergriffigkeit. Aufgrund seines fundamentalen Interesses verfügt der feministische Diskurs innerhalb der Diversitätsdebatten demnach über eine einzigartige Stellung. Allerdings gibt es zahlreiche weitere Unterschiede, deren Anerkennung sich von den feministischen Forderungen

gen nicht ablösen lassen. Die Position der *Écriture féminine* begreift ihre Forderungen nicht als das Gedankengut einer radikalisierten Minderheit, sondern als den Anspruch auf eine Qualitätserhöhung für die gesamte Gesellschaft. Der Gleichheitsfeminismus, der unsere Gesellschaft viel mehr prägt, zielt aber nicht darauf ab, die Verhältnisse in diese Richtung hin zu korrigieren und sie zu demokratisieren, sondern die Frauen in das männliche System besser als bisher zu integrieren, was die Ziele der Diversität und Demokratie untergräbt.

Der Phallogozentrismus und die mit ihm verbundenen Inhalte lassen sich nicht aushebeln, indem einfach mehr Frauen mehr Filme drehen. Die Forderung nach einem gehaltvollen, ausgereiften weiblichen filmischen Ausdruck geht also über die Forderung nach Gleichberechtigung der Filmschaffenden innerhalb der Produktionsverhältnisse hinaus. Allerdings können die Zuschauer*innen die Einrichtung einer Quote als Grundbaustein dazu begreifen. Denn wer sollte denn feministische Filme drehen, wenn nicht in erster Linie Frauen? Schon rein zahlenmäßig müsste die Hälfte aller Filme von Regisseurinnen gedreht werden, um die schon lange geforderte Parität zu erreichen, die einer Gesellschaft entspricht, die demokratische Gleichberechtigung zur Grundlage hat.

Als die Berliner Künstlerin Tine Rahel Völcker beim Kulturkaufhaus Dussmann nachfragt, warum sie dort keine Filme von Chantal Akerman haben, folgt eine simple Antwort, die die desolante Situation deutlich bezeichnet: »Chantal Akerman ist ne Frau. Kannste vergessen« – und dann folgt der Hinweis, dass es an Regisseurinnen weder bei den Kund*innen noch bei den Produktionsmanager*innen ein Interesse gäbe (Völcker 2020, S. 45). Was *man* aber nicht kaufen kann und sowieso nur selten gezeigt wird, was also kaum erhältlich ist, wird auch kaum gesehen. Andererseits fehlt die Nachfrage. Filme müssen aber marktfähig sein, um ihr Publikum zu erreichen. Daher kann ein Spagat zwischen einem hohen Anspruch und der Bedienung der Sehkonventionen auch eine Möglichkeit sein, die Filmemacherinnen (so wie auch Filmemacher) aufgreifen dürfen.

Vergleicht man ein konventionelles Projekt wie Uli Edels Historien-drama *Der Baader-Meinhof-Komplex* (2008) mit einem durchaus gut vermarkteten, politischen Frauen- und Historienfilm wie *Rosenstraße* (2003) von Margarethe von Trotta, gibt es eine wesentliche Differenz:

»Als branchenrelevanter Hintergrund ist zu den unterschiedlichen Darstellungs- und Wirkungsweisen dieser beiden Geschichtsfilme anzumerken, dass der erste mit seinem plakativ-dramatischen Stil auf ein breites Publikum zielt und seit seinem Erscheinen im Kino, TV und auf DVD ein Publikum von mehreren Millionen Zuschauern erreicht hat (Kinopublikum alleine in Deutschland in 2008 etwa 2,4 Mio.), während sogenannte Autorenfilme und Arthouse-Produktionen wie der von-Trotta-Film in Programmkinos meist nur wenige Tausend Zuschauer in Deutschland finden« (Caron 2019, S. 32).

Erstens wird in dieser Betrachtung deutlich, dass *nicht* allein der Frauenfilm, sondern der Autor*innenfilm generell über eine schwächere Basis verfügt. Dennoch erreicht die historische Darstellung von *Rosenstraße* immer noch viel mehr Menschen als jedes Fachbuch über dasselbe Thema. Sie bewegt sich demnach im Vergleich, wenn es um die Vermittlung von Historie (aber eben auch um Feminismus geht), immer noch innerhalb einer aufklärungsrelevanten Größenordnung (ebd.).

Unter den Autorenfilmer*innen haben die Frauen einen vergleichsweise schwachen Status. Auffallend ist, dass, obwohl Claire Denis und noch mehr Chantal Akerman eine Schlüsselposition im feministischen Film innehaben, nicht alle ihre Filme in allen Sprachen zugänglich sind. So kann das Publikum die deutsche Version des wichtigsten Films von Denis *Beau Travail* (1999) schon länger nicht mehr als DVD erhalten und auch von *White Material* (2009) gibt es keine deutsche Version mehr. Bei Chantal Akerman war ihr Musical *Golden Eighties* (1986), jahrzehntelang nicht erhältlich, wurde allerdings 2020 restauriert. Und bei Margarethe von Trotta sind die in Italien gedrehten Filme bei uns derart schwer zugänglich, dass sie in diesem Buch nicht enthalten sind. Bei Sofia Coppola, die ohnehin die derzeit bekannteste, aber eben auch jüngste und kommerziellste unter den hier analysierten Filmregisseurinnen ist, gibt es solche Probleme natürlich nicht.

1 Die Negativität des Eindringlings: Claire Denis

»Ich fühle mich wie ein winziger Staat, der von 20 großen gegnerischen Staaten umgeben ist und sich seit seiner Geburt die Kehle aus dem Leib schreit, um zu sagen: ›Ich existiere, ich bin, komme mir nicht näher, ich habe Zähne, ich habe Krallen.«

Cixous, Das Buch von Promethea (1990, S. 28)

1.1 Warum Claire Denis und nicht Kathryn Bigelow? – *Chocolat (1988)* und *J'ai pas sommeil (1994)*

Es stellt sich nun die Frage, welche dieser Regisseurinnen überhaupt Filme herstellen, die wirklich eine weibliche Perspektive einnehmen? Kathryn Bigelow, die die erste Frau in der Filmgeschichte war, die 2010 Oscar für die beste Regie bekam, kann dabei als *Alibifunktion* innerhalb des männlichen Betriebs gedeutet werden. Denn ihr preisgekröntes Kriegsdrama *The Hurt Locker* (2008) ist ein ziemlich harter Actionfilm über eine Einheit des US-Kampfmittelräumdienstes im Irakkrieg. Ein Action-Film der ausschließlich Männerprobleme zeigt: Der Hauptdarsteller Jeremy Renner, der die Hauptrolle des coolen Draufgängers spielt, äußerte dazu: »Das ist wohl die spektakulärste Erfahrung überhaupt für mich, nicht nur als Schauspieler, sondern als Mann« (DVD-Interview). Der Drehbuchautor, die drei Hauptrollen, die Kameraleute, die Produzenten, ja selbst die Musiker und der Cutter waren allesamt männlich. Aber das allein wäre vielleicht sogar noch in Ordnung, wenn in *The Hurt Locker* nicht durchgängig eine konventionelle, traditionelle, klassische, patriarchale Perspektive eingehalten würde. Bigelow bekam zwar einen Oscar für die Regie, sieben weitere Oscars gingen jedoch sogleich an ihre Mitarbeiter (inklusive des Hauptdarstellers Jeremy Renner). Noch einen Oscar, den für den besten Film, musste sie sich mit drei Männern teilen. *The Hurt Locker* ist ein gut gemachter Kriegsfilm, der aber nur am Rande und in zweiter Linie über einige, wenige feministische Untertöne verfügt.

Dargestellt wird in diesem »Dokudrama« vor allem der Einsatz des soldatischen Körpers und das durchaus auf eine »kriegsaffirmative Weise« (Richter-Hansen 2017, S. 174). Eine wackelige und rasch schwenkte Kamera sorgt für das nötige Authentizitätsgefühl. Westernelemente und eine Mischung aus Echtheit beglaubigender Ästhetik und artifizieller Inszenierung zielen darauf ab, ein typisches Männerszenario zu zeigen, in dem der irakische Gegner nur marginal auftaucht: »Selbst wenn manche Iraker sichtbar werden, geschieht das nur jeweils sehr kurzzeitig und ohne weitere Kontextualisierung oder Charakterisierung« (ebd., S. 178). Der ganzen Konzentration auf die amerikanische Perspektive liegt sehr wohl ein ideologischer Standpunkt zugrunde (ebd., S. 179). »Hinzu kommt der normative Genderaspekt dieser filmisch figurierten »Andersartigkeit«: Im Gegensatz zum rein männlichen US-Entschärfungskommando sind einige der irakischen Beobachtenden offenbar weiblich« (S. 179f.). Der Held, der Bombenentschärfer Sergeant William James, strotzt nur so vor rebellischem Machotum und Jeremy Renners Schauspiel erinnert dabei an Darstellungen des jungen Rainer Werner Fassbinder oder Sean Penn. Sein afroamerikanischer Sergeant JT Sanborn (Anthony Mackie) wird hingegen als femininer, sorgenvoller, aber eben auch verantwortungsvoller Gegenpart in Szene gesetzt. Er ist auch femininer. Der Hauptakteur ist aber ein *richtiger* weißer Amerikaner, der sowohl seinen Kollegen als auch den Irakern überlegen ist.

Allerdings ist Sergeant James nicht unfehlbar und seine Achillesferse ist die Sehnsucht nach einer intakten Familie und nach seinem Sohn, der noch ein Baby ist. Dieser Familienzusammenhang, der im letzten Teil des Films in einigen wenigen Szenen gezeigt wird, geht über die patriarchale Linie in seiner narrativen Struktur hinaus. Denn hier wird der große Kriegsheld dazu verdammt, im Supermarkt Cornflakes einzukaufen, Karotten zu Ende zu schälen und sich mit seinem Baby zu unterhalten. Das sind die Szenen, wo der Film die Kriegsebene verlässt und ein gewöhnliches Familienleben beschreibt. Aber natürlich lässt sich das der Held nicht lange bieten und flieht vor diesem Alltag am Schluss des Films schnell wieder an die Front, was die Inszenierung mit Elan nachzeichnet und mit Rockmusik unterstützt. Anstatt die fragwürdige Haltung von Sergeant William James tiefergehender zu hinterfragen, wird er so zum Helden, zum Lebensretter stilisiert, dessen Droge eben der Krieg ist. Damit steht der

Film ganz in der Tradition von Coppolas *Apocalypse Now* (1979), dessen ikonisch gewordenes Bild von einer untergehenden Sonne er auch einmal zitiert. Was fehlt, ist aber die Analyse des Szenarios, das Coppola bei seiner Reise ins männliche Herz der Finsternis viel kritischer darzustellen gewusst hat (siehe Kap. 1.3 und 2.8). Vielmehr stellt für die Hauptfigur der Krieg das optimale Mittel dar, ihre eigentlichen Probleme ungelöst liegen zu lassen. Dem Film fehlt zudem das irakische Pendant, die andere Kultur wird dabei sogar augenscheinlich als feindliche dämonisiert. Und er hat überhaupt wenig ungewöhnliche Szenen. Da stakst einige Male eine hinkende Katze durchs Bild. Und da unterhält Sergeant James eine sehr distanzierte Freundschaft zu einem irakischen Jungen, mit dem er etwas Fußball spielt und dem er DVDs abkauft. Als er glaubt, eben dieser Junge sei ermordet worden bei dem Versuch, aus ihm eine menschliche Bombe zu machen, führt das bei James zu einem Amoklauf, bei dem er nach den wahren Tätern sucht, sie aber nicht finden kann. Am Ende war es auch gar nicht die Leiche des Jungen, den er kennt, sondern die eines anderen. Diese Irritation und das Gefühl, dass sogar Kinder für diesen Krieg auf die schändlichste Weise missbraucht werden, gehen an die Grenzen des noch Erträglichen und lassen aus *The Hurt Locker*, bei allem Pathos gegenüber der amerikanischen Hauptfigur, eben doch zumindest noch einen Antikriegsfilm werden. Obgleich ihm die Ironie weitgehend fehlt, erinnert der Film in den häufigen und langen Spannungsszenen bei den Einsätzen auch an *Full Metal Jacket* (1987).

Diese Einordnungen und Vergleiche mit den beiden großen Klassikern über den Vietnamkrieg *Apocalypse Now* und *Full Metal Jacket* zeigen, dass *The Hurt Locker* kaum einer filmischen *Écriture féminine* zugeordnet werden kann, sondern vielmehr anschließt an das ganz große (wenngleich auch kritische) Männer-Kriegsfilm-Kino. Bigelow stellt die phallische Linie dieses Kinos weder formal noch inhaltlich ernsthaft infrage und entwickelt erst recht keine alternative Ästhetik. Vielmehr bedient sie sich in diesem Fundus vom ersten Augenblick an, wo die Soldaten den Arm ihres Roboters sexistisch mit einem Penis vergleichen, der eben in eine Vagina eindringen soll. Später, wenn James seinen Amoklauf gegenüber den eigenen Leuten als Bordellbesuch tarnt, wird auf dieselbe sexistische Ebene Bezug genommen. Ähnlich wie in den anderen beiden Filmen wird die nervöse, ängstliche Stimmung der amerikanischen Soldaten sehr deutlich

herausgearbeitet. Keiner möchte sterben und wenn es geht, auch nicht töten. Aber die klare, direkte, einfache Narration lässt keine Lücken, entwirft keine Vielfalt, sondern zeigt ausschließlich eine einfache, männliche, amerikanische Perspektive, die mit der allergrößten Selbstverständlichkeit vorgeführt wird. *The Hurt Locker* bestätigt konventionelle Verhaltensweisen von männlichen Soldaten und feiert sie als Heldentum.

Bigelow selbst hat laut Katherine Barscay erklärt, dass sie keine feministischen Filme herstellt: »In fact, being labeled as a feminist director is something that Bigelow actively resists, because, for her, the hope is that we will one day arrive in an era where the gender of the filmmaker is irrelevant« (Barscay 2010). Obwohl diese Erklärung eindeutig vor dem Hintergrund zustande kam, dass das explizit feministische Kino als Außenseiter-Kino geächtet wird, trifft diese Selbstbeschreibung in diesem Fall dennoch durchaus zu. Daraus ergibt sich, dass es sinnlos wäre Bigelow in diesem Rahmen zu behandeln. Der echte feministische Film situiert sich in seinen Inhalten nicht schon durch das biologische Geschlecht seiner Urheberin, sondern vielmehr durch ein Symbolisierungssystem, das nicht phallogozentrisch organisiert ist und demnach auch nicht den männlichen Helden in seiner phallischen Potenz ungebrochen zum Zentrum seiner Handlung werden lässt. Und damit sind wir im Bereich dieser Studie. Hat Claire Denis, die zuweilen sogar als die Königin des feministischen Films gefeiert wurde, tatsächlich Frauenfilme gedreht? Denn auch hier sind die Hauptdarsteller oftmals Männer, allerdings werden nie ausschließlich Männerthemen behandelt. Worin unterscheidet sich ihr viel beachtetes Meisterwerk *Beau Travail* (1999), ein Film über Fremdenlegionäre, von Bigelows *The Hurt Locker*? Sicherlich kann die Antwort auf diese Frage nicht *polemisch* im Sinne einer Kritik an Bigelows Männerkino ausfallen, wenngleich es doch auf einer reflektierten Ebene unmöglich erscheint, den männlichen (und phallisch kodierten) Ausdruck eines Arnold Schwarzenegger gleichermaßen zu schätzen wie einen Film von Chantal Akerman. Judith Mayne, von der dieser Vergleich stammt, spricht, wenn sie beides als gleichermaßen lustvoll nebeneinanderstellt, auch von reinem Sehvergnügen der Zuschauer*innen (Mayne 1993, S. 3). Innerhalb ihrer Studie über das Kino und seine Zuschauer*innen wird aber dann sehr wohl unterschieden, mit was für Ansprüchen das Publikum ins Kino geht und wie sich die Zuschauer*innenposition auf verschiedenen Ebenen definiert. Die Ant-

wort auf die Frage »Was ist ein feministischer Film?«, die sogar von den Regisseurinnen oftmals als unnötige Verortung angesehen wird, denn sie drehen schließlich Filme *für alle*, umfasst viele Aspekte, die hier langsam mitentfaltet werden sollen. Ein Motiv wäre aber sogleich herauszustellen, dass eine wesentliche Differenz markiert: Bigelow beschreibt den Feind, den Anderen und damit am Ende auch die Frau als Außen, als diejenigen, die unterliegen, wenn der starke weiße Mann kommt, etwa so, wie es schon im klassischen Western bei den Indianern und Cowboys gewesen ist. Im Gegensatz dazu zeigt Denis viel präziser die eigene Entfremdung der Männer von sich selbst, die das Resultat dieser Ausschließung sind. Sie zeigt den kolonialen Mann oder auch die koloniale Frau, als denjenigen, die sich selbst fremd bleiben, weil sie den Anderen nicht (an-)(er-)kennen. In all ihren Filmen ist die *Différance* zum Anderen eingetragen. Wenngleich die Frau in ihrer Positivität darin lange Zeit nicht besonders stark vorkommt –, einfach weil die Filme vor allem in einem männlich konfigurierten Universum spielen –, wird diese Welt selbst als durchgängig problematisch und gefährlich, aber auch gefährdet geschildert.

Ähnlich wie Stanley Kubrick schon in *2001: A Space Odyssey* (1968), wenngleich jedoch viel deutlicher auf einen sozialen Rahmen hin konzipiert, verhandelt Denis in *High Life* (2018) die Entfremdung innerhalb der Männerwelt als Dystopie, die nur durch das Urbild der Mütterlichkeit, einem Baby, ein starkes positives Gegenbild erhält. Der Film ähnelt motivisch sogar der Szene in *The Hurt Locker*, in der Sergeant William James sich mit seinem Sohn, einem Baby, unterhält. Er erklärt dem Kleinkind, dass es jetzt noch alles liebe, von dieser Liebe aber, wenn es erwachsen sei, nicht viel übrig bliebe. Seine Entfremdung, in der er sich gegen die kindliche Perspektive entscheidet, die er nicht mehr teilen kann, die er nicht mehr empfinden kann und sie daher längst eingetauscht hat gegen ein lässiges männliches Draufgängertum, basiert aber auf einer völlig anderen Haltung, als diejenige von Monte (Robert Pattinson), der *nur* noch für sein Kind in einem leeren Raumschiff weiterlebt. Das ist kein Gegensatz, sondern ein anderes Konzept, was sich dahinter verbirgt, eine andere Lebensauffassung. Und auch der Stil der gesamten Narration ist in *High Life* ein völlig anderer. Wo Bigelow die Tradition weiterführt, steht bei Denis der Bruch, das Offene, das in einer innovativen Bewegung etwas ganz Neues hervorbringt. Etwas, was wir vorher noch nie gesehen haben, etwas,

das unter Umständen visuell weniger einprägsam ist, aber als Erfahrung viel weiter reicht. Wenn Denis das tradierte Feld als das einer radikalen Selbstentfremdung negativ bestimmt, wird damit zugleich immer etwas sichtbar von der bisher unterdrückten, femininen Linie, die hier aber nur auf eine riskante Weise zum Sprechen gelangen kann. Aus dieser Perspektive würde das Leben von Sergeant William James zu dem erheblichen Problem werden, das es in Wirklichkeit für seine Mitmenschen immer schon war. Der andere Part, der bisher nicht gezeigt worden ist, wird nun deutlich. Das Fremde wird gezeigt, es dringt ein in die Situation. Was es aber bedeutet, als ein Eindringling betrachtet zu werden, ist eine Fragestellung, die sich die Regisseurin immer gestellt hat. Alle ihre »Arbeiten verhandeln Erfahrungen des Fremdseins, konfrontieren mit der Brüchigkeit sozialer, familiärer und politischer Strukturen« (Omasta & Reicher 2005, S. 4). Laut Jim Jarmusch drehen sich ihre Geschichten ausnahmslos um das menschliche Verhalten (Jarmusch 2005, S. 7).

Denis ist eine Französin mit Migrationshintergrund, weil sie in verschiedenen westafrikanischen Staaten aufgewachsen ist. Ihr Vater war ein französischer Kolonialbeamter. Sie lebt also als weißes Mädchen, als ein europäischer Eindringling in einem afrikanischen Land. Als Teenager erkrankten sie und ihre Schwester an Kinderlähmung, sie kehrten deshalb zusammen mit ihrer Mutter nach Frankreich zurück. Dort war sie aufgrund ihrer Kindheit in Afrika wieder eine Fremde und ging als Siebzehnjährige in den Senegal und schloss dort ihre Schule ab (ebd., S. 108). Ende der 1960er Jahre besuchte sie dann die namhafte Filmhochschule Institut des Hautes Études Cinématographiques in Paris. Bereits ihr Debütfilm *Chocolat* (1988) verhandelte ihre Kindheitsgeschichte in Afrika.

Der Film kommt ohne jene sensationellen, oft grausamen, sadistischen und dramatischen Szenen aus, die die Zuschauer*innen in Filmen über den Kolonialismus gewöhnlich zu sehen bekommen. Er zeigt vor allem anderen den afrikanischen *Boy Protée* (Isaach de Bankolé), der in einer französischen Kolonialfamilie arbeitet. Der Hausherr Marc Dalens (François Cluzet) muss schon bald für längere Zeit fort, sodass Protée der einzige Mann im Haus ist. Wir sehen ihn in vielen Szenen, die um alltägliche soziale Interaktionen kreisen, nebenbei seinen Dienst tun. Wir sehen ihn also bei dem Verrichten zahlreicher Arbeiten im Haus, es sind fast ausschließlich Tätigkeiten, die in dieser Zeit für gewöhnlich Frauen

ausüben: Er bedient bei Tisch, er bürstet die Kleidung, faltet die Wäsche, öffnet und schließt das Haus usw. Die weißen Frauen haben das Kommando und Protée führt aus, was Mutter Aimée (Giulia Boschi) und ihre Tochter France (Cécile Ducasse) von ihm verlangen. Der Mann, vornehm und zurückhaltend, wird rasch von beiden lieb gewonnen. Nachts, als Aimée sich vor den Hyänen fürchtet, wird er am Eingang zum Schlafzimmer mit einer geladenen Flinte platziert. Die Übergabe der Patronen für diese Waffe geschieht nicht ohne ein Zögern von Aimée, denn unterschwellig gibt es durchaus den Gedanken, Protée könne die Waffe auch gegen sie richten. An einem Abend, den Aimée mit dem betrunkenen Engländer Jonathan Boothby (Kenneth Cranham) verbringt, erfahren wir dann von Aimée, das dem deutschen Besitzer, der zuvor auf dem Anwesen wohnte, von dem Hausboy die Kehle durchgeschnitten worden sei. Als Protée zuvor ihr Abendkleid hinten schließt, ist zu erkennen, dass er die hübsche junge Französin anziehend findet. In seinem Blick zeichnete sich deutlich sein Begehren nach ihr ab. Aufgrund seiner heimlichen Zuneigung, die sie durchaus erwidert, ist er einen Moment lang verzweifelt, als er unter der Dusche hört, dass der Hausherr bald zurückkehren wird. Als die Existenz dieses Begehrens von dem französischen und rassistischen Besucher Luc Segaln (Jean-Claude Adelin) offen ausgesprochen wird, kommt es zu einer kleinen Eskalation: Die am Boden ihres Schlafzimmers sitzende Aimée ergreift Protées Bein, woraufhin dieser sie an den Armen fasst und schroff gerade hinstellt, was wohl soviel heißen soll, dass sie die Form und damit auch die Distanz zu ihm zu wahren hat. Nach dieser Abweisung verlangt Aimée von ihrem Ehemann, dass Protée aus dem Haushalt entfernt wird. Er muss nunmehr in der Garage arbeiten. Die Zeit, in der er ein heimlicher Teil der Familie Dalens gewesen ist, ist für immer vorbei. Der Eindringling, der nicht abgewehrt werden kann und der weiterhin und für immer das Gedächtnis von France kolonisieren wird, ist aus dem Haus.

Nehmen wir für das Motiv des Eindringlings ein zweites Beispiel: *J'ai pas sommeil* (1994) erzählt die Geschichte des homosexuellen afrikanischen Einwanderers Camille (Richard Courcet), der älter Frauen umbringt und zusammen mit seinem weißen Freund bestiebt. »Die Brennpunkte der Erzählung sind nicht um die Tat herum angesiedelt«, schrieb Christa Blümlinger (Blümlinger 2005, S. 130). Der Film ist kein Psychogramm,