

Carola Muysers

**Der weibliche Blick und die Massenkultur, zwei Alternativen auf einen Streich im Hinblick auf die Zukunft der Kunstgeschichte**

Neue Perspektiven am Beispiel der Rezension über *The Female Gaze, Women as Viewers of popular Culture*, Hrsg. Lorraine Gamman, Margret Marshment, *The Women's Press, London 1988, £ 6.95*

Die englischsprachigen Massenkulturprodukte wie Susan verzweifelt gesucht, die homoerotische 501-Jeansreklame, Denver-Clan und der Popstar Madonna gehören mittlerweile zum privaten Konsumrepertoire der KunsthistorikerInnen unseres Landes. Dennoch ist der Versuch, massenkulturelle Themen in die Kunstwissenschaft einzubringen, bis auf wenige Ausnahmen bei der Kritik an der Warenästhetik der 70er Jahre geblieben, die den vieldeutigen und komplizierten Bildstrategien der heutigen Massenmedien nicht mehr gerecht wird.

Die aktuellen Produkte der Massenkultur, die durch Adaption an avantgardistische künstlerische Tendenzen die Hierarchie zwischen der bürgerlichen, elitären Kunst und der populären Bilderwelt für ein Massenpublikum durchbrochen haben, haben die auf dieser Rangordnung beharrenden Ansätze der etablierten Kunstgeschichtsschreibung längst überholt.

Der Blick der KunsthistorikerInnen wird bei der wissenschaftlichen Analyse der massenkulturellen Bilder auf die komplexe Verknüpfung von einem zum visuellen Konsum einladenden Vokabular mit häufig versteckten ideologischen Aussagen stoßen. Zu den ideologischen Grundtendenzen zählt neben der Gutheißen der bestehenden Klassengesellschaft und der Unterdrückung von anderen Rassen die Erhaltung der traditionellen Rollentrennung der Geschlechter.

Zur Untersuchung der letztgenannten Bildkonzeption bietet sich die in den feministischen Kunstwissenschaften erprobte Frage nach der visuell normierten geschlechtsspezifischen Rollenzuweisung an. Mit Hilfe eines feministischen Ansatzes können visuelle Präsentationen von geschlechtsbezogenen Positionen innerhalb der verschiedenen Räume der Gesellschaft, wie Öffentlichkeit und Privatbereich, festgestellt werden.

Aber auch ein rein auf das visuell inszenierte hierarische Geschlechterverhältnis ausgerichteter Blick kann die Vieldeutigkeit der heutigen Massenkultur nicht erschließen. Im Rahmen der MA Women's Studies, den seit Jahren an den britischen Universitäten etablierten Wissenschaftssektionen zu Frauenforschung und feministischer Ästhetik, haben daher britische Kunst-, Kultur- und Medienwissenschaftlerinnen Produkte der aktuellen englischsprachigen Massenkultur<sup>1</sup> untersucht. Ihre an diesem Thema neuentwickelten Ansätze gehen über den auf ein statisches Ge-

schlechterverhältnis trainierten Blick hinaus, ohne jedoch auf emanzipatorisches Gedankengut zu verzichten. Zu dieser Themenvorgabe ist ein Aufsatzband mit 13 Beiträgen erschienen. Die Untersuchungen der Wissenschaftlerinnen orientieren sich unter anderem an rezeptionsästhetischen Fragestellungen, wenn z.B. die aktive visuelle Faszination unter Frauen als Phänomen in der heutigen Massenkultur thematisiert wird. Der weibliche Blick wird aber nicht als eine biologisch auf das weibliche Geschlecht reduzierte Tatsache verstanden, sondern gewinnt in den Beiträgen als sozial konstruierte Gegebenheit an Allgemeingültigkeit. So gesehen kann er im weitesten Sinne für die Sichtweisen der ProduzentInnen von filmischen, fotografischen und literarischen Repräsentationen, die Wahrnehmungsformen der Rezipientinnen und für eine alternative, emanzipatorische Sicht- und Interpretationsweise stehen. Der Aufsatzband bietet eine fundierte Einführung in die auch in den deutschsprachigen feministischen Wissenschaften vernachlässigte Rezeptionsästhetik und liefert vielfältige Argumente zur in den englischsprachigen Wissenschaften bereits ausgereiften wissenschaftlichen Diskussion über massenkulturelle Produkte.

### *1. Postmoderne, Massenkultur und Postfeminismus*

Unabhängig von der Vernachlässigung der Massenkultur als Thema in den deutschsprachigen Wissenschaften sind Ansatzpunkte der Dekonstruktionsmethoden, die unter dem Modewort »Postmoderne« in den verschiedenen Theorien und Praktiken angewendet werden, in die Konzeption von massenkulturellen Produkten eingedrungen. Durch die sich daraus ergebenden mehrdeutigen und pluralistischen Präsentationsformen hat sich die Ikonographie des häufigsten Motivs, die traditionelle Frauenrolle, im Hinblick auf emanzipatorische Gesichtspunkte gewandelt. Das Spannungsverhältnis, das sich von feministischer Seite gegenüber diesen Frauendarstellungen ergeben hat, resultiert unter anderem aus der allgemeingültigen Frage, in wieweit Bilder der Massenkultur einer bürgerlichen wissenschaftlichen Analyse würdig sind. Bezogen auf die aktuelle Ausrichtung der Massenkultur ist diese Frage durch den Zusatz zu erweitern, in wieweit das »postmoderne« Denken von den etablierten Wissenschaften akzeptiert wird.

Entsprechend grundlegend nehmen Janet Lee und Shelag Young in dem Aufsatzband Stellung zur These Craig Owens, nach der sich der Feminismus mit dem »postmodernen« Denken in der Hinterfragung traditioneller Darstellungsformen kreuzt.<sup>2</sup>

Lee setzt ihre Analyse in Verbindung mit der separatistischen Kritik an Owens, in der ihm vorgeworfen wird, die bewußt hergestellte Differenz der feministischen Praktiken und Theorien zu vereinnahmen und damit in das alte Muster des hierarchischen Geschlechterverhältnisses, das auch in den Wissenschaften herrscht, pressen zu wollen.<sup>3</sup> Die Autorin untersucht das Phänomen des »Postfeminismus«, das ihrer Meinung nach infolge des postmodernen Denkens z.B. in Artikeln der vielgelesenen Frauenzeitschriften wie *Elle* und *Cosmopolitan* propagiert wird und aktuelle Weiblichkeitswürfe mitbestimmt. In diesem Diskurs wird die gesellschaftliche Gleichberechtigung der Frauen als verwirklicht und davon ausgehend die Frauenbewegung als ausgedient verstanden. Die Autorin erkennt mit ihrer Deutung des Postfeminismus als ein Medienmodell für Mittelstandsfrauen keine produktiven Perspektiven in

einer Auseinandersetzung mit der heutigen Massenkultur und ihrer emanzipatorischen Ansätze.

Im Gegensatz dazu interpretiert Shelag Young in ihrem Aufsatz »Feminism and the Politics of Power« die neuen Weiblichkeitsentwürfe in der Massenkultur als Grenzüberschreitungen zwischen dem bestehenden Feminismus und den gesamtgesellschaftlichen Entwicklungen.

Bisher konzentrierten sich Eingriffe von Seiten der englischsprachigen Frauenbewegung in Kunst und Kultur vorwiegend auf die Umbewertung von Randbereichen. Young führt als Beispiel Judy Chicago an, die mit der Aufwertung der als weiblich geltenden Handarbeit in ihrer Kunst die herrschende Hierarchie der Künste hinterfragen wollte. Als Folge ihres Projektes »Dinner Party« ist eine lebhaft debattierte Frage entstanden, ob Chicago mit dieser Art von weiblicher Kunst die patriarchale Rangordnung untergraben konnte, oder ob sie die bestehenden Hierarchien nicht sogar bestätigt hat.

Derweil haben von direkten, feministischen Aktivitäten unabhängig progressive Veränderungen in der rollenspezifischen Darstellung von Frauen in der Massenkultur stattgefunden. Als Beispiel führt Young den Popstar Madonna an, die ihrer Rolle eine postfeministische Tendenz gibt. Madonna unterstützt durch ihr Image des »gewöhnlichen Mädchens«, das zum Star reüssiert ist, und ihrem offenen Bekenntnis zum Kapitalismus als »Material Girl«, den konservativen Thatcherismus, nach dem sich jede, die nur will, politische und gesellschaftliche Macht erkämpfen kann.<sup>4</sup> Obwohl sie darin den Prinzipien der linken Frauenbewegung widerspricht, verknüpft sie die feministischen Ideale von sexuellem Selbstbewußtsein und finanzieller Unabhängigkeit mit ihrer Rolle und bringt diese dem breiten Publikum der Massenmedien nahe.

Aktuell wird der bestehende Feminismus von politisch konservativer Seite damit konfrontiert, daß letztere emanzipatorische Werte und Ideale unerwarteterweise aufgegriffen hat und in gesamtgesellschaftliche Zusammenhänge überträgt. Young deutet die ablehnende Reaktion der linken Feministinnen als ein neues Machtgefüge innerhalb der Frauenbewegung, in der ursprünglich patriarchale Machtverhältnisse gegenüber den nicht feministischen Frauen als die »Anderen« wiederholt werden.<sup>5</sup> Sie setzt diese neuen Verhältnisse mit der feministischen Abneigung gegen das postmoderne Denken gleich und kritisiert die bereits bei Lee genannte Reaktion auf die theoretische Annäherung Owens an den Feminismus.

Young vergleicht das momentan bestehende Spannungsverhältnis mit dem Generationskonflikt zwischen der feministischen Mutter mit ursprünglichen Idealen und der modernistischen, scheinbar reaktionären Tochter. Der modernistische Ansatz geht mit dem postmodernen Denken über die Gesellschaftswerte als instabile, sozial konstruierte überein. Dieses Denken ermöglicht einen undogmatischen Umgang z.B. mit der von feministischer Seite bisher stark umstrittenen, als frauenfeindlich geltenden Pornographie. Von diesem modernistischen Umdenken profitiert auch Madonna, die ihre Inszenierung als visuelles, sexuelles Objekt parodiert, indem sie sich selbst mit Fetischen behängt.<sup>6</sup>

Young verbindet ihre Forderung nach Anerkennung von pluralistischen emanzipatorischen Denkansätzen im Sinne der Postmoderne mit der Anerkennung der Massenkultur als ein neues weitreichendes Aktionsterrain.

## 2. Der weibliche Blick und das visuelle Begehren

Die Massenkultur ist ein Ort, wo die verschiedensten Blickpositionen sowohl von außen auf die Produkte wie Film, Werbung und Literatur als auch innerhalb der Produkte festgelegt werden. Sie sind mit den dort für Millionen von ZuschauerInnen ständig produzierten und reproduzierten Rollenzuschreibungen zu komplexen Verhältnissen verbunden. Daraus ergeben sich in das Bild eingeschriebene Blickführungen, nach denen die BetrachterInnen über Identifikation mit den ProtagonistInnen oder über Objektbildung Anteil nehmen. Im Fall einer Objektbildung gibt die Macht, über die visuell dargestellte Person verfügen zu können, den Ausschlag für ein hierarchisches Verhältnis zwischen Blick und Anblick.

Bei der Frage, wie sich innerhalb dieser Machtstruktur ein weiblicher Blick konstituiert, dient die Filmtheorie Laura Mulveys als Ansatzpunkt zu einer weiterführenden Kritik.<sup>7</sup> Mulvey kategorisiert die Blickführung in den klassischen Hollywoodfilmen nach der traditionellen Geschlechterhierarchie. Danach wird der männliche Protagonist als aktiv sehend, das Filmgeschehen vorantreibend eingesetzt, dem sich die weibliche Darstellerin als fetischisierter Anblick unterordnet. Nach Mulvey ergibt sich daraus die Konsequenz, daß die Möglichkeit eines aktiven, visuellen Begehrens, das zwischen dem Betrachter und dem Objekt auf der Leinwand eine Distanz herstellt, dem weiblichen Blick verschlossen bleibt.

Jackie Stacey, Belinda Budge und Suzanne Moore setzen sich aus unterschiedlichen Perspektiven mit Mulveys Schlußfolgerung auseinander.

Belinda Budge spricht sich in »Joan Collins and the Wilder Side of Women« gegen Mulveys Einschränkung für die Existenz eines weiblichen, visuellen Begehrens aus. Am Beispiel der zentralen Frauenrolle der Alexis in Denver-Clan macht Budge deutlich, wie der weibliche, begehrende Blick auf eine attraktive Frau in der Konzeption von Filmbildern bereits angelegt ist. Obwohl Alexis die patriarchalen Spielregeln der Gesellschaft in Denver-Clan offensichtlich einhält, entwirft sie, ökonomisch und sexuell von Männern unabhängig, ein Gegenbild zu den traditionellen Frauenrollen in amerikanischen Seifenoperen. Im Serienzusammenhang kann ihr ununterbrochener Kampf um Erfolg in beruflicher und sexueller Hinsicht mit ihrer Persönlichkeit verschmelzen, ohne wie bei den Heldinnen des film noir letztendlich Grund für die Bestrafung und Entmachtung der aktiven Frau zu werden.<sup>8</sup> Alexis' Image der begehrenswerten Frau entspringt ihrem eigenen Willen und läßt sich nicht auf das Wunschenken einer sie bestimmenden männlichen Macht zurückführen. Die durch Alexis' Rolle vollzogene Verschiebung vom reinen Objektsein zum aktiven Begehrt-Sein-Wollen ist nicht mehr mit einem aus der freudschen Fetischdefinition abgeleiteten Objektbegriff umschreibbar. Zur theoretischen Untermauerung einer weiblichen, sexuellen Eigenständigkeit führt die Autorin die Analyse Kathy Myers an, die die Mehrdeutigkeit von sexuellen Symbolen und ihre sexuelle Bedeutung auch außerhalb eines phallusbezogenen Systems nachweist.<sup>9</sup>

Nach Budge stellt das Phänomen der »ganzen« sinnlichen Frau wie Alexis eine neue, vom traditionellen männlichen und pornographischen Blick unabhängige Möglichkeit des visuellen Begehrens dar. Budge hält einen Rekonstruktions- und Redefinitionsansatz, der der Dekonstruktionstheorie gegenübersteht, zur theoretischen Erschließung des Verhältnisses zwischen der aktiven weiblichen Lust am

Schauen und der Präsentation einer nicht auf ein visuelles Festischdasein reduzierten Frau für unbedingt notwendig.

Umfassender wirft Jackie Stacey in »Desperately Seeking Difference« die Frage nach den Blickpositionen und ihrer geschlechtlichen Bestimmung auf. Die Autorin führt die verschiedenen Ansätze aus der Filmtheorie über geschlechtsgebundene Blickverhältnisse an und macht über ihre Kritik an diesen ihre eigene Fragestellung deutlich.

Bei der Untersuchung von Hitchcockfilmen durch Raymond Bellows, in der das weibliche Begehren immer durch männliche Intervention bestraft als ein ausschließlich masochistisches ausgewiesen wird, weist Stacey auf die Problematik einer statischen und hierarchischen Geschlechtszuweisung des Begehrens hin.<sup>10</sup> In Bellows Theorie wird die Objektwahl und Identifikation durch die ZuschauerInnen nicht als während des Films sich ändernd oder verlagernd dargestellt, so daß kein Platz für emanzipatorische Eingriffe bleibt.

Mary Anne Doanes Differenzierung zwischen einem narzißtischen, weiblichen Blick, und einem voyeuristischen, fetischisierenden männlichen Blick, die auf den von Freud aufgezeigten unterschiedlichen psychischen Veranlagungen von Männern und Frauen beruht, bietet nach Stacey zwar die Möglichkeit, einen von einer männlichen Dominanz freien weiblichen Blick zu skizzieren.<sup>11</sup>

Stacey leitet jedoch aus diesem Zusammenhang die Frage ab, ob Frauen in ihrer Differenz zum männlichen Blick nur eine einzige Blickposition zur Verfügung steht und führt Mulveys Theorie zur weiterführenden Argumentation an. Danach befindet sich eine aktiv begehrende Betrachterin im ständigen Wechsel zwischen einer passiven, weiblichen Position und einer männlichen aktiven. Die Lücken in Mulveys Thematik, die männliche Figur als Objekt und das aktive weibliche Subjekt im Filmgeschehen, bestärken nach Stacey den psychoanalytischen Ansatz, nach dem das weibliche Begehren, das nur in Verbindung mit weiblicher Homosexualität auftaucht, maskulinisiert wird. Für die Autorin ist die visuelle Faszination zwischen Frauen in der westlichen Kultur, die von idealisierten und verführerischen Frauenbildern beherrscht wird, vorgegeben. Dabei ist das sexuelle Begehren, das durch die lesbische Politik im Hinblick auf eine alternative Wahrnehmung herkömmlicher Kulturprodukte und ihrer weiblichen Stars zur Sprache gebracht worden ist, eine bedeutende aber nicht die einzige Form des lustvollen weiblichen Blicks auf Frauen.<sup>12</sup>

Stacey stellt am Beispiel der beiden Filme »All about Eve« (1950) und »Desperately Seeking Susan« (1984) heraus, wie Spannungsfeld der Identifikation und der Differenz zwischen zwei Frauen entstehen kann.<sup>13</sup> Im Filmgeschehen von »All about Eve« wird das Verhältnis zwischen dem weiblichen Ideal verkörpert durch Bette Davis und der sie visuell begehrenden Betrachterin verdoppelt. Wie die Betrachterin bemüht sich Eve um die Identifikation mit dem Idol, was sie im Film schließlich erreicht. Der Filmschluß, der den Identifikationswunsch mit dem weiblichen Star nun bezogen auf Eve mit einer anderen Schauspielschülerin wiederholt, spricht für die permanente Existenz eines lustvollen weiblichen Blicks auf Frauen.

In »Desperately Seeking Susan« führt der anfängliche Identifikationswunsch Robertas mit Susan dazu, daß Roberta eine eigene Persönlichkeit entwickelt, die sich von der Susans unterscheidet.

Nach Stacey thematisieren beide Filme die Differenz zwischen Begehren und Identifikation, die in der psychoanalytischen Filmtheorie zugunsten eines männlich

dominierten Geschlechterverhältnisses aneinander gekoppelt sind. Demgemäß identifizieren sich die aktiven BetrachterInnen mit dem männlichen Part, der zum aktiven Begehren fähig ist. Stacey sieht in der Trennung dieser Phänomene die Möglichkeit einer Herausforderung an die Betrachterin, sich mit der Identifikation mit einem weiblichen Idol auseinanderzusetzen, ohne auf die Aktivität des Begehren verzichten zu müssen.

Im Sinne der These Jackie Staceys, nach der es viele Wunsch- und Begehrensformen unabhängig von einer geschlechtlichen Zugehörigkeit gibt, setzt sich Suzanne Moore in »Here's looking at you, Kid« mit dem Mann als Objekt für den begehrenden Blick auseinander. Davon ausgehend, daß Männlichkeit und Weiblichkeit sozial geschaffene und veränderbare Kategorien sind, untersucht Moore zunächst in der Gegenüberstellung mit dem neuen, seine Erotik zur Schau stellenden Mann in der Massenkultur die Konstruktion der herkömmlichen Darstellungen von Männlichkeit. Nach Moore ermöglicht die Ausrichtung des Stereotypen, männlichen Körpers in seiner Beschaffenheit nicht feminin und daher nicht begehrenswert für andere Männer zu sein, die Unterdrückung des homosexuellen Begehrens zwischen Männern, die Freud als Grundlage der zivilisierten westlichen Gesellschaft bedeutet hat. Dem Mann verbleibt auf der Basis eines heterosexuellen Verhältnisses aus Mangel an einem begehrenswerten Körper die Kontrolle über das Begehren und des Schauens als von ihm selbst weggerichtete Aktivität.<sup>14</sup> Wird der Mann dennoch in einer Filmerzählung als Objekt inszeniert, so wird dies entweder wie in traditionellen Western durch Verletzungen und rituelle Kämpfe berichtigt oder wie in »An American Gigolo« und »Saturday Night Fever« zur Problematik mit moralischer Bestrafung am Filmende gemacht.<sup>15</sup> Demgegenüber plziert Moore das neu aufgekommene Bild des erotischen Mannes, das seinen Ursprung in radikalen, politischen Diskursen der Schwulen- und Lesbenpolitik hat und als Massenkulturprodukt neue Perspektiven für den weiblichen Blick auf die Männlichkeit bietet. Um die neuen Möglichkeiten eines weiblichen Blicks erschließen zu können, will Moore diesen im globalen Zusammenhang von veränderbaren sozial konstruierten Geschlechtszuweisungen und von Rasse, Ort, Geschichte und Klasse definiert haben.<sup>16</sup> Sie stellt damit Mulveys statische Geschlechtskategorisierung infrage. Die Identifikationsprozesse zwischen dem dargestellten Objekt und der Betrachterin sind nach Moore viel komplexer, als sie Mulvey skizziert. Moore definiert den Identifikationsvorgang als fragmentarisch und fähig, sich während der Wahrnehmung zu verändern und von der Psyche der einzelnen BetrachterInnen bestimmt zu sein.

Am Beispiel der Präsentation des Gesangsduos »Wham« macht die Autorin die aktuelle Verschiebung der Blickpositionen deutlich. Der Partner des Sängers George Michael wird, des Singens und Instrumente Spielens unkundig, ausschließlich aufgrund seiner Attraktivität eingesetzt. Durch ihn als attraktiver Anblick und George Michael als hart-männlicher Part ist die heterosexuelle Rollenzuschreibung in den Blickpositionen aufgehoben und gleichzeitig eine einheitliche traditionelle männliche Dominanz geschwächt.<sup>17</sup> Dadurch wird es vor allem für Frauen möglich, sich sowohl mit dem attraktiven Gesangspartner als Anblick zu identifizieren als auch durch einen begehrenden Blick Besitz von ihm zu ergreifen. Die Folgerung Moores, daß ein weiblicher Blick im Gegensatz zur männlichen, monolithischen Blickführung pluralistisch ausgerichtet ist, bietet unabhängig von einer biologistischen Festschreibung neue Blick- und Anblicksverhältnisse für beide Geschlechter.

### 3. Machträume und der weibliche Blick

Die Bilder der Massenkultur legen Eindrücke und Meinungen über das Geschlechterverhältnis bei der Besetzung der verschiedenen Machträume wie Politik, Wirtschaft, Beruf und Unterhaltungsindustrie fest.

Bisher wurden Machträume, wie z.B. die Massenmedien, von Seiten der feministischen Wissenschaft als patriarchal strukturierter Ort für eine emanzipatorische Strategiefindung kaum in Erwägung gezogen. Exemplarisch für diese Haltung steht Laura Mulveys elitäre These, nach der ausschließlich in avantgardistischen künstlerischen Produkten die Möglichkeit besteht, der Festschreibung auf ein hierarchisches Geschlechterverhältnis zu entkommen.

Unter dem Gesichtspunkt, daß der in den Beiträgen definierte weibliche Blick nicht unbedingt geschlechtsgebundene, progressive Standpunkte ermöglicht, bietet gerade er in Konfrontation mit den in der Massenkultur repräsentierten Machträumen neue subversive Sehstrategien.

Lorraine Gamman bringt in »Watching the Detectives – the Enigma of the Female Gaze« die Frage nach dem weiblichen Blick in Zusammenhang mit der Repräsentation der Polizeimacht, als ein Ort der ständigen Absicherung des repressiven Staatsapparates.

Die Autorin rekonstruiert entlang der Blickführungen in der amerikanischen Polizistinnenserie »Cagney & Lacey«, die von zwei weiblichen Gesetzeshüterinnen bestimmt wird, ihre Strategien im Umgang mit einem männlich besetzten Macht-raum. Die vom Serien- und TV-Charakter profitierende filmische Erzählung findet fragmentarisch aus verschiedenen Perspektiven statt und wirkt einer zentrierten Sichtweise entgegen. Die Serie vermittelt wöchentlich 9 Millionen Zuschauerinnen die Bekämpfung von speziell Frauen betreffenden Verbrechen, wie Gewalt gegen Frauen, Mädchenmißhandlung, Vergewaltigung und Prostitution durch die beiden Hauptdarstellerinnen, die die Vorfälle gewaltlos als gesellschaftliches Phänomen und nicht als auszumerzenden Einzelakt angehen.

In den ständigen Konfrontationen mit einem ihrer männlichen Kollegen, der ihnen ihre gleichberechtigte Position streitig machen will, wird die traditionell männliche Kontrollaneignung filmisch präsent gemacht. Die ironische Reaktion der Polizistinnen auf ihren Kollegen interpretiert Gamman als die Demontage der männlich strukturierten Macht, ohne dieselbe Machtposition selbst in Anspruch zu nehmen. Die Autorin nennt in diesem Zusammenhang die Theorie von Julia Kristeva, die die bloße Umkehrung der traditionellen, geschlechtsbezogenen Machtverhältnisse als die bestehende Machtverteilung nicht verändernd ablehnt.<sup>18</sup> Der strategische Umgang mit Machträumen, in denen es wie im Fall der beiden Protagonistinnen eine eigene Position zu finden gilt, kann sich nach Gamman jedoch nicht an Kristevas propagierte Totalverweigerung von Macht orientieren. Die humorvolle Reaktion der beiden Frauen präsentiert den ZuschauerInnen ein Bild von emanzipatorischer Weiblichkeit, das nicht auf der orthodox-feministischen psychoanalytischen Hinterfragung der Geschlechterhierarchie beruht. Die Hauptdarstellerinnen weichen durch ihren spielerischen Umgang mit der traditionellen durch den männlichen Kollegen zugewiesenen Rolle immer wieder einer traditionellen Zuschreibung von Weiblichkeit aus.

In bezug auf Identifikationsmöglichkeiten bietet die Serie vor allem den Aspekt der aktiven Lust und Freude, die die Handlungsstrategien der Polizistinnen innerhalb der Machträume prägen. Das Phänomen der »starken« Frau, das bisher in der britischen Filmtheorie durch Mulvey als »phallisch« ausgerichtet definiert wurde, findet laut Gamman in Massenkulturprodukten wie Cagney & Lacey seine sich von männlicher Domianz entfernende Daseinsberechtigung.

Mehr auf einem soziologischen Standpunkt reduziert betrachtet Margret Marshment in »Substantial Women« den ideologischen Wert, den der Typus der starken Frau in aktuellen filmischen und literarischen Produkten der Massenkultur, häufig von Autorinnen verfaßt, einbringt. Nach Marshment ist dieser neue Frauentyp in dem Widerspruch zu sehen, eine massenkulturelle Antwort auf die Emanzipationsbewegung zu sein und sich weiterhin der herrschenden Geschlechterideologie zu fügen. Die Macht der Heldinnen äußert sich über ihre Verfügung über kapitalistische und unternehmerische Werte. Zwar bleibt die Hierarchie zwischen arm und reich durch ihr Handeln unangetastet, die Repräsentation von Frauen in diesen Positionen löst jedoch die Hinterfragung der Ideologie von Reichtum und Kapital als die eines rein männlichen Machtraumes aus.

Die Rolle der starken Frau funktioniert nicht gänzlich über die Identifikation mit den Qualitäten eines mächtigen Mannes sondern verbleibt, der herrschenden geschlechtspezifischen Rollenzuteilung gemäß, im Rahmen eines bürgerlichen Weiblichkeitsentwurfes. Der Fortlauf der Erzählungen wird neben der Karriereentwicklung durch in Szene gesetzte weibliche Werte der Heldinnen wie Schönheit, Familiensinn und Friedfertigkeit vorangetrieben. Die Verbindung von traditionellen weiblichen Ausdrucksformen mit tradioneller männlicher Macht, die in der Rolle der neuen Heldinnen vorrangig ist, bietet nach Marshment vielen nicht feministischen Frauen die Lösung eines aktuellen Rollenkonfliktes, ausgelöst durch die Problematisierung der konventionellen untergeordneten Position der Frau durch die Frauenbewegung. Während Marshment die Wirksamkeit der kulturell produzierten neuen Frauenbilder positiv deutet, lehnt sie denselben Weiblichkeitsentwurf, von Margret Thatcher real umgesetzt, für politische Strategien ab.

#### *4. Die gesellschaftliche Konstruktion eines weiblichen Blicks, Trennlinie zwischen den Geschlechtern?*

Die gesellschaftliche Festlegung von weiblichen Werten, Verhaltens- und Denkweisen hat innerhalb der traditionellen Geschlechterhierarchie ihr Fundament in der biologistischen Kategorie des weiblichen Geschlechts, mit der sie eine scheinbare Einheit bildet. Mit dieser geschlechtsspezifischen Bestimmung können die verschiedenen Lebens-, Aktions- und Machträume durch Ein- bzw. Ausgrenzung der Geschlechter kategorisiert werden. Dies hat die geschlechtsgebundene Trennung von gesellschaftlichen Räumen zur Folge.

Ann Treneman und Avis Lewallen kommen bei ihrer Untersuchung der bestehenden, eigens für einen weiblichen Blick konzipierten Produkte der Massenkultur zu entgegengesetzten Schlußfolgerungen im Hinblick auf konstruktive, neue Wahrnehmungsformen.

Ann Treneman thematisiert in »Cashing in on the Curse, Advertising and the

Menstrual Taboo«, wie in der Werbung für Binden und Tampons ein durch die biologische Veranlagung dem weiblichen Geschlecht zugewiesener Blick festgelegt ist. Die moderne Reklametechnik geht mit dem westlichen Umgang mit dem Menstruationstabu, der sich durch ein gänzlich Unsichtbarmachen der Existenz der Blutung auszeichnet, ein Bündnis ein. Treneman stellt heraus, daß das Bezugssystem dieser Menstruationsschutzreklamen nur scheinbar der in der Frauenbewegung hervorgebrachte Entwurf der befreiten, aktiven Frau ist. In Wirklichkeit versteckt sich im Zusammenhang mit dem Thema der Menstruation hinter dem Bild der meist eine sportliche Tätigkeit ausübenden Frau eine Verhaltensanleitung, wie die Scham über diesen weiterhin als unrein geltenden körperlichen Vorgang am besten mit dem angepriesenen Schutz zu überspielen ist. Die Autorin leitet diese Bildaussage aus Tamponwerbungen der fünfziger Jahre ab, in denen die Scham an Präsentationen, wie z.B. die Plazierung der für das Menstruationsschutzprodukt werbende Frau in Rückenansicht zur Betrachterin, noch visuell ablesbar war.<sup>19</sup> Die Festschreibung dieses weiblichen Blicks durch die Werbeindustrie, die seit der ersten Tamponwerbung das Schamgefühl der Frauen über ihre Blutung in den von ihr produzierten Bildern immer geschickter bestärkt hat, dient nicht nur der Trennung und Kontrolle der gesellschaftlich zugewiesenen Geschlechterrollen. Zugleich hat sich der Menstruationsschutzmarkt durch seine wirkungsvolle Werbestrategie in den letzten 50 Jahren zu einer 500 Millionen Dollarindustrie mit 50 Produkten entwickeln können. Dieser weibliche Blick unterbindet als Produkt von sozialen und wirtschaftlichen Mechanismen sowie tief verankert durch das gesellschaftliche Tabu mögliche geschlechtsunabhängige, emanzipatorische Umgangsformen mit dem biologischen Phänomen der Menstruation.

Avis Lewallen befaßt sich in »Lace, Pornographie for Women?« mit dem Thema der Pornographie, einem ebenfalls gesellschaftlich konstruierten, geschlechtsgebundenen Phänomen. Im Gegensatz zu Trenemans aufgezeigter Version eines gänzlich durch gesellschaftliche Konventionen und Mechanismen kontrollierten weiblichen Blicks fragt Lewallen nach möglichen emanzipatorischen Sichtweisen in der Pornographie. Sie kritisiert in diesem Zusammenhang die Pornogegnerin Andrea Dworkins, die jede Darstellung eines sexualisierten weiblichen Körpers als Degradierung von Frauen interpretiert.<sup>20</sup> Entgegen Dworkins einseitiger und bei einem hierarchischen Geschlechterverhältnis verbleibender Wertung von sexuellen Darstellungen weist Lewallen auf die Mehrdeutigkeit von visuellen Repräsentationen, selbst mit sexuellem Inhalt hin.<sup>21</sup> Erst innerhalb des Kontextes der festgelegten Geschlechterhierarchie kann eine entsprechende Rezeption entstehen, die Frauen als Darstellerinnen und Konsumentinnen eine untergeordnete Rolle zuweist. Lewallen stellt die bestehende Rezeption von Pornographie weiter infrage, indem sie auf die Theorie Ann Barr Snitows zurückgreift, nach der Pornographie nicht ausschließlich Frauen ausbeutet, sondern grundsätzlich bestehende gesellschaftliche Konventionen und Rollenzuschreibungen der Geschlechter unterlaufen kann.<sup>22</sup>

Daraus ergibt sich nach Lewallen ein Freiraum in der Deutung und Wahrnehmung von sexuellen Darstellungen, den aktuelle Massenkulturprodukte wie die Romanserie »Lace« der Autorin Shirley Conran bereits in Anspruch genommen haben. Die sexuellen Erfahrungen der vier weiblichen Hauptpersonen, die Thema des Romans sind, werden prinzipiell als soziales und damit veränderbares und erlernbares Phänomen dargestellt. Das differenzierte Sexualleben von Frauen als thematischer

Schwerpunkt ermöglicht es, die Position der Konsumentinnen aus einer geschlechtsspezifischen RezipientInnenhierarchie herauszulösen.

Obwohl Lewallen ihre Auseinandersetzung mit der Pornographiedefinition im Hinblick auf eine alternative Pornographie für Frauen führt, hat ihre Forderung allgemeingültigen Wert. Mit der Anerkennung der pornographischen Konsumbedürfnisse von Frauen würde, im Gegensatz zu ihrer von feministischer Seite mehrheitlichen Verleugnung, die Fähigkeit zum aktiven Schauen, Begehren und Machträume erschließen nicht mehr eine ausschließlich durch das männliche Geschlecht in Anspruch genommene sein. Die herrschende Kategorisierung nach dem Geschlecht und der daraus folgenden Zuteilung von gesellschaftlichen Bereichen würde außer Kraft gesetzt werden. Dadurch wäre die sozial konstruierte Trennung der Geschlechter und ihrer Aktions- und Machträume ihrer wichtigsten Funktion, nämlich der Kontrolle über die Gesellschaft, enthoben.

#### Anmerkungen

- 1 Massenkultur ist die Übersetzung des Begriffs popular culture.
- 2 Craig Owens, The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism, in: Postmodern Culture, Hal Foster Herg. London 1985.
- 3 Vgl. Rosa Lee, Resisting Amnesia, Feminist Painting and Postmodernism, in: Fem. Review Nr. 26, Juli 1987. Dieselbe Kritik übt sie auch an J.-Fr.-Lyotard, der in: Brief Reflection on Popular Culture, in: ICA Documents 4, Lisa Appignanesi Hrg., 1986 in seiner Ablehnung der großen traditionellen Erzählformen die im Feminismus zuerst entworfenen fragmentarischen Erzählstrukturen für sich verinnahmt haben soll.
- 4 Vgl. Judith Willisamson, The Making of The Material Girl, New Socialist, Oct. 1985.
- 5 Vgl. Michel Foucault, The History of Sex, An Introduction, Harmondsworth 1984, S. 93, Young verweist auf Foucault, nach dem alle Gruppierungen dominant oder dominiert in Machtausübungen verstrickt sind.
- 6 Janice Winship, A Girl needs to get Street Wise, Magazine for the 1980s, Feminist Review, Nr. 21, Winter 1985, S. 46.
- 7 Laura Mulvey, Visual Pleasure and Narrative Cinema, in: Screen, Vol. 16, Nr. 3, Autumm 1975, S. 6-18.
- 8 Vgl. Janey Place, Women in Film Noir, Hrg. E. Amm Kaplan, BFJ, London 1980, S. 47.
- 9 Kathy Myers, Towards a feminist erotica, in: Camerawork, No 24, March 1982.
- 10 Raymond Bellow, Psychosis, Neurosis, perversion, In: Camera Obscura, Nr. 3/4, 1979, S. 97.
- 11 Mary Anne Doane, Implicit Meanings, London 1975.
- 12 Vgl. Claire Whitiker, Hollywood Transformed, Interview with Lesbian Viewers in: Jump Cut, Hollywood, Politics and Counter Cinema, New York, 1985, S. 107.
- 13 Stacey widerlegt mit ihrer Betrachtung den theoretischen Ansatz Teresa de Lauretis, die die filmische Erzählstruktur auf ein ödipales Verhältnis reduzieren will. Danach erobert der männliche Held ihm fremde Räume, die das weibliche »Ande-

- re« repräsentieren. Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics and Cinema*, London 1984, S. 113, 119.
- 14 Vgl. Antony Easthope, *What a Man's gotta do*, in: *The Masculin Myth in Popular Culture*, London 1986, S. 54 und Rosalind Coward, *Female Desire, Women's Sex Today*, London 1984, S. 230.
- 15 Stephen Neale, *Masculinity as Spectacle, Reflections on Men and Mainstream Cinema*, In: *Screen*, Vol. 24, No. 6, Nov./Dec. 1983, S. 24-26.
- 16 Vgl. Stephen Heath, *The Sexual Fix*, Macmillan 1982.
- 17 vgl. Lucie Irigaray, *When the Goods get together*, In: *New French Feminism*, Hrsg. Elaine Marks, Isabelle de Courti-  
von, Brighton 1981, S. 108.
- 18 Julia Kristeva, *About Chinese Women*, London 1977, S. 37.
- 19 vgl. Judith Willianson, *Decoding Advertisements: Ideology and Meanings in Advertising*, London 1978, S. 99.
- 20 Andrea Dworkin, *Pornography: Men Possessing Women*, London 1981.
- 21 vgl. Rosalind Coward, *Porn What's in it for Women*, in: *New Statesmann*, 13 June 1986 und Susan Kaplan, *The Pornography of Representations*, Cambridge 1986, S. 2.
- 22 Ann Barr Snitow, *Mass Market Romance: Pornography for Women is Different*: in: *Disire: The Politics of Sexuality*, London 1984.