



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Menschenbilder“
Genderidentitäten in den Filmen australischer Regisseurinnen

Verfasserin

Mag. phil. Claudia N. Skopal

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr. Phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl: A 092 317

Dissertationsgebiet: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider

Dank an (in alphabetischer Reihenfolge)

Alfred Barthofer, Professor an der University of Newcastle, Australien

Meredith Garlick, Filmproduzentin, Australien

Ben Goldsmith, Leiter des "Centre for Screen Studies and Research" der
AFTRS, Australien

Hilde Haider-Pregler, Universitäts-Professorin und Betreuerin der
vorliegenden Arbeit, Universität Wien

Laleen Jayamanne, Dozentin, University of Sydney, Australien

Martin Skopal

Paul und Hildegard Weinhapl

Nicole Wolf

INHALTSVERZEICHNIS

I. Einleitung

I.1. Forschungsfragen	S. 5
I.2. Recherche und Materiallage, Methodik	S. 5
I.3. Gliederung der Arbeit	S. 7
I.4. Was einen australischen Film ausmacht	S. 8

II. Identität

II.1. Was ist Identität?	S. 12
II.2. Identität und Hautfarbe bzw. Körper	S. 17
II.3. Identität und Namen	S. 18
II.4. Identität und gesellschaftliche Veränderungen	S. 18
II.5. Identität und Globalisierung	S. 19
II.6. Identität und Herkunft	S. 19
II.7. Identität und Pilgerreise	S. 21

III. Genderidentitäten

III.1. Identität und Feminismus	S. 23
III.2. Feministische Filmtheorien	S. 25
III.2.1. Feministische Filmtheorie – 1960er Jahre	S. 26
III.2.1.1. Freud/Lacan – Psychoanalyse als Referenzrahmen	S. 27
III.2.1.1.1. Spiegelstadium und Phallus	S. 28
III.2.1.1.2. Kritik an der Psychoanalyse, an Freud und Lacan	S. 29
III.2.1.2. Kino und Spiegel, Kino und Traum	S. 31
III.2.2. Feministische Filmtheorie von den 1970ern bis heute	S. 33
III.3. Einblicke in feministische (Film-) Theorien	S. 35
III.3.1. Simone de Beauvoir, Frankreich	S. 35
III.3.2. Claire Johnston und Laura Mulvey, Groß Britannien	S. 39
III.3.3. Anette Kuhn, Groß Britannien	S. 44

III.3.4. Mary Ann Doane, USA	S. 47
III.3.5. Teresa de Lauretis, Italien/USA	S. 50
III.3.6. Gertrud Koch, Deutschland	S. 54
III.3.7. Judith Butler, USA	S. 56
III.3.8. Barbara Creed, Australien	S. 58
III.3.9. Heide Schlüpmann, Deutschland	S. 60
III.3.10. Christina von Braun, Deutschland	S. 62
III.3.11. E. Ann Kaplan, USA	S. 65
III.3.12. bell hooks, USA	S. 69
Exkurs: Die Darstellung von Farbigen im Film und Farbige als Zuseher	S. 72

IV. Feminismus in Australien

IV.1. Frauen in der australischen Gesellschaft	S. 75
IV.2. Germaine Greer und Anne Summers	S. 76
IV.2.1. Germaine Greer	S. 77
IV.2.1.1 The Female Eunuch	S. 78
IV.2.1.2 Sex and Destiny: The Politics of Human Fertility	S. 81
IV.2.1.3 Shakespeare	S. 82
IV.2.1.4 The Change: Women, Ageing, and the Menopause	S. 83
IV.2.1.5 The Whole Woman	S. 84
IV.2.1.6 The Beautiful Boy	S. 87
IV.2.2. Anne Summers	S. 89
IV.2.2.1. Damned Whores and God's Police	S. 89
IV.2.2.2. The End of Equality	S. 92
IV.2.2.3. Equality for Women, at Work and Everywhere	S. 93
IV.3. Zusammenfassung	S. 95

V. Identitätsbilder in australischen Filmen

V.1. Frauen in der Filmindustrie: ein historischer und aktueller Überblick	S. 97
V.2. Auswahl der analysierten Filme	S. 104
V.2.1. Kriterienkatalog	S. 106
V.3. Filmanalyse	S. 108
V.3.1. 1979: My Brilliant Career, Gillian Armstrong	S. 108
V.3.2. 1999: Holy Smoke, Jane Campion	S. 124
V.3.3. 2000: Looking for Alibrandi, Kate Woods	S. 142
V.3.4. 2003: Japanese Story, Sue Brooks	S. 155
V.3.5. 2005: Look both Ways, Sarah Watt	S. 170

VI. Schlusswort	S. 185
------------------------	--------

VII. Quellenverzeichnis	S. 188
--------------------------------	--------

VIII. Anhang	S. 200
---------------------	--------

- I. Begriffserklärung Gender/Geschlecht
- II. Schwarzer Feminismus als Gegenkonzept
- III. Die Geschichte des australischen Films
- IV. Querschnitt Filmindustrie: Daten und Fakten rund um Festivals, Filmschulen und Film-Funding in Australien.

Zusammenfassung	S. 228
------------------------	--------

Abstract	S. 229
-----------------	--------

Lebenslauf	S. 231
-------------------	--------

I. Einleitung

I.1. Forschungsfragen

Welche Identitätsbilder finden sich in den Filmen australischer Regisseurinnen?

Welche Frauenfiguren schaffen sie in ihren Filmen?

Welches Verhältnis zwischen den Geschlechtern?

Wie stellen sie die australische Familie dar? Gibt es Generationskonflikte?

Thematisieren sie rassistische Vorurteile? Wie gehen sie mit dem Thema Immigration um?

Welche ist ihre Einstellung gegenüber den Ureinwohnern Australiens?

Spielt Religion eine Rolle? Wenn ja, welche?

→ Welches Bild der australischen Gesellschaft vermitteln sie in ihren Filmen?

I.2. Recherche und Materiallage, Methodik

Im Herbst 2004 erfolgte zunächst eine Recherche über die australische Kultur und Gesellschaft, unter besonderer Berücksichtigung der Arbeitsmöglichkeiten für Frauen, der australischen Filmindustrie und der Geschichte des australischen Films.

Im Frühjahr 2005 konnte ein durch das Stipendium für kurzfristiges wissenschaftliches Arbeiten der Universität Wien teilfinanzierter Forschungsaufenthalt an der University of Sydney, Australien durchgeführt werden. Folgende Forschungseinrichtungen wurden während des Aufenthalts herangezogen:

State Library
Fisher Library
Schaeffer Fine Arts Library
Bibliothek der Australian Film Television and Radio School (AFTRS)
University of Newcastle Library

Das umfangreiche Material von Screen Sound konnte leider aus Zeitgründen nicht in die Arbeit einbezogen werden, da das Copyright der Bestände bei unterschiedlichen Besitzern liegt und das australische Copyrightgesetz Arbeitskopien nicht erlaubt.

An der University of Sydney erlaubte die FIAF Datenbank (International Film Archive Database) den Zugriff auf Artikel verschiedener Filmzeitschriften über einige der in dieser Arbeit analysierten Filme.

Filmkritiken, Artikel über die Filme, Analysen und Interviews mit den Regisseurinnen fanden sich auch im Sydney Morning Herald. Zugriff erhielt ich über die Zeitschriftensammlung der State Library.

Monographien über den australischen Film gibt es vorwiegend zur Filmgeschichte, aber derzeit noch keine über australische Regisseurinnen außer über Jane Campion und Gilian Armstrong.

Ein Großteil des benötigten Filmmaterials konnte in Österreich, Großbritannien, USA, Australien und Neuseeland als Kauf-DVD oder als Arbeitskopie erworben werden. Aufgrund des strengen Copyright Gesetzes in Australien durfte die AFTRS Library keine Arbeitskopien von jenen Filmen, die anders nicht verfügbar sind, anfertigen, weshalb sie in diese Arbeit nicht aufgenommen wurden.

Den Referenzrahmen der Arbeit bilden Theorien über Identität, insbesondere Genderidentitäten. Die Filmanalysen erfolgen nach einem Kriterienkatalog, der unter anderem den Handlungsrahmen, die Inszenierung von Körperlichkeit (Kleidung, äußerliche körperliche Merkmale, Inszenierung durch Kamera und daraus resultierende Blicke), das psychologische Profil der Figuren, die Interaktion der Figuren, zwischenmenschliche Beziehungen und soziale Kontexte umfasst.

I.3. Gliederung der Arbeit

Zu Beginn der Arbeit werden verschiedene Identitätstheorien vorgestellt und besprochen. Da es sich bei den Identitätsbildern in den analysierten Filmen vorwiegend um die Darstellung von Frauenfiguren handelt, ist es notwendig, im Theorieteil besonders auf Genderidentitäten und Theorien zur Darstellung von Frauen im Film einzugehen. Um die Vielfältigkeit und die Widersprüche innerhalb der Filmtheorien herauszuarbeiten, werden die Arbeiten von Theoretikerinnen und ihre fachliche Weiterentwicklung der letzten 30 Jahre vorgestellt.

Anschließend soll die Stellung der Frauen innerhalb der australischen Gesellschaft unter Verwendung der Konzepte zweier wichtiger australischer Feministinnen, Anne Summers und Germaine Greer, porträtiert werden.

Ein historischer Überblick über das Wirken von Frauen in der Filmindustrie der letzten 100 Jahre und aktuelle Zahlen und Fakten zur Filmindustrie heute geben Aufschluss über die Möglichkeiten, die Regisseurinnen in Australien offen stehen bzw. verwehrt werden.

Anschließend folgen die Analysen fünf ausgewählter Filme anhand eines Kriterienkatalogs. Im Abschluss sollen diese Filme unter Berücksichtigung der unterschiedlichen Ästhetiken, Themen und Stilmittel in einen möglichen Zusammenhang gestellt werden.

Im Anhang finden sich außerdem ausführlichere Kapitel zu

I. Begriffserklärung Gender/Geschlecht

II. Schwarzem Feminismus als Gegenkonzept

III. Geschichte des australischen Films

IV. Querschnitt Filmindustrie: Daten und Fakten rund um Festivals, Filmschulen und Film-Funding in Australien.

Die Tradition, aus der diese Dissertation stammt, ist eine europäische und nicht australische.

Um eine einfache Lesbarkeit des Textes zu gewährleisten, gelten männliche Formulierungen für beide Geschlechter.

I.4. Was einen australischen Film ausmacht

Obwohl Hollywood den australischen Markt dominiert und Australier lieber amerikanische Filme sehen, besitzt Australien eine Vielfalt an Filmen, die sich mit den unterschiedlichsten Themen auseinandersetzen.

“Australia is a *social bond* uniting (and excluding) diverse people. Australian cinema serves as a vehicle of popular socialization and as a forum for telling uncomfortable truths about its society. Australian films and film institutions negotiate cleavages of ethnicity, gender, race, class and nation. [...] It is a domain of *problem solving* [...].”¹

¹ Tom O'Regan, Australian National Cinema, S. 10.

Mit Hilfe des Mediums Film identifizieren Regisseure soziale Probleme, schlagen Brücken zu anderen Kulturen und zeigen Australiens Ähnlichkeiten, aber auch seine Andersartigkeit zum Rest der Welt.²

Tom O'Regan sieht die Aufgabe des Australischen Kinos einerseits darin internationale Werbung und Verständnis für das eigene Land zu betreiben, andererseits die eigene Nationalität zu stärken, durch die Vermittlung der eigenen Geschichte und eines wachsenden sozialen Verständnisses.

„A domestic film industry – like other cultural industries – helps foster a sense of citizenship and social identities. It creates and represents a common cultural and political core of events and values. It can make 'us' feel good about ourselves.“³

Filme transportieren kulturelle und politische Werte, Geschichte und Identitäten. Dafür werden sie genauso gelobt, wie kritisiert.⁴ Sie erforschen, beschreiben und evaluieren die Gesellschaft, ihre Art zu leben, ihre Neurosen und Ängste. Sie erforschen aktuelle Themen und beunruhigende soziale und kulturelle Wahrheiten und zeigen manchmal Alternativen auf.⁵

Filme wie Tracey Moffatts *BeDevil* oder Sophia Turkiewicz *Silver City* erzählen Gegenidentitäten und Gegengeschichten, wie die der Frauen, der Aborigines und der Immigranten. Sie wählen sich Intoleranz und Ausgeschlossenheit zum Thema, wie in Anna Kokkinos *Only the Brave*.

Das australische Kino hat aber auch soziale Macht. Fördereinrichtungen, Vertrieb und Verleih entscheiden welche Projekte verwirklicht werden.

² Vgl. Tom O'Regan, Australian National Cinema, S.18.

³ Ebenda. S. 19.

⁴ Vgl. Ebenda. S. 19.

⁵ Vgl. Ebd. S. 21.

Drehbuchautoren, Regisseure und Produzenten wählen die Themen aus allen möglichen sozialen Themen und erzeugen fiktive Normen und Wahrheiten. Diese wiederum geben einem bestimmten Geschlecht, einer bestimmten Gruppe von Menschen und bestimmten Nationalitäten mehr Macht auf der Leinwand.

Film hat in der kulturellen Entwicklung Australiens eine wichtige Rolle gespielt. Er hatte in den 70er Jahren die wichtige Funktion, den Stolz der Australier auf ihr Land und sich selbst zu fördern und die eigene Geschichte zu erzählen, anstatt nur als Kulisse für ausländische Projekte zu fungieren:

„Australians would be able to respect themselves more if they were to create their own local stories rather than having those stories and locations plundered by foreigners.“⁶

Die Multikulturalität des Landes spiegelt sich ebenso in den Filmen wider, wie lokale Unterschiede, zum Beispiel die Konkurrenz zwischen den größten Städten Sydney und Melbourne. Gillian Armstrong's *The Last Days of Chez Nous* und Jane Campions *Two Friends* hätten beide in Melbourne spielen sollen, wurden aber in Sydney gefilmt. Diese Städte unterscheiden sich wie Boston von L.A., so Helen Garner. Es ist ein großer Unterschied, ob die Geschichte in einem Haus im warmen und weitläufigen Sydney oder im einengenden und Wetter unbeständigen Melbourne spielt.⁷

Im Gegensatz zu Hollywood besitzen australische Filme ein kleines Budget, daher stehen die Menschen im Mittelpunkt und nicht die Special Effects. Diese Menschen sind nicht etwa „schön und perfekt“ wie aus

⁶ Tom O'Regan, *Australian National Cinema*, S. 31.

⁷ Vgl. Ebenda. S. 268.

den US Filmen, sondern einfache, alltägliche und manchmal mit weniger Schönheit gesegnete Menschen. Zum Beispiel Muriel in *Muriel's Wedding*. Filme zeigen diese Hässlichkeit, die sonst keiner sehen will:

„Such is the terrain of Jackie McKimmie's *Australian Dream* (1987), whose monstrous characters are cruelly mocked. It turns on excoriating Australian lifeways and culture in a mode of hypercriticism.“⁸

Durch diese Filme wird ein Image Australiens konstruiert, das weniger schmeichelhaft ist, das sich aber mit der Geschichte Australiens auseinandersetzt und denen eine Stimme gibt, die unterdrückt sind oder am Rande stehen, also normalerweise nie im Zentrum eines Filmes.

Die Themen sind lokal, wobei das Land einen wichtigen Hintergrund in der australischen Kultur und im Film spielt. Die Natur ist einerseits wunderschön, andererseits aber gefährlich und sollte nicht unterschätzt werden, wie es einem japanischen Businessmann in *Japanese Story* von Sue Brooks passiert.

„Australia's place in the *National Geographic* imaginary is a freakish one of exotic landscapes, vegetation, Aboriginal peoples and weird animals [...]. There is no doubt that the ways of knowing Australia by its flora, fauna and landscape courtesy of nature documentaries and genres of landscape photography privilege the countryside and wilderness. They do not foreground the culture of urban or regional Australia – particularly in the European imagination.“⁹

⁸ Tom O'Regan, *Australian National Cinema*, S. 248.

⁹ Ebenda. S. 92.

II. Identität

II.1. Was ist Identität?

Die Unmöglichkeit auf diese Frage eine eindeutige Antwort zu finden, charakterisiert die gesamte Identitätsforschung. Der Eintrag im Duden zeigt, dass die Menschen Identität als eine stabile Größe empfinden und, dass einerseits eine einzelne Person (siehe 1), aber auch eine Gruppe (Gruppenidentität, siehe 2) Identität besitzen können:

„Identität (abgeleitet vom spätlateinischen *identitas*, zurück zu führen auf *idem*=derselbe)

- 1)a) Echtheit einer Person oder Sache; völlige Übereinstimmung mit dem, was sie ist oder als was sie bezeichnet wird
- b) Psych.: als Selbst erlebte innere Einheit einer Person

2) Völlige Übereinstimmung mit jemandem, etw.; in Bezug auf etwas; Gleichheit¹⁰

Ende des 20. Jahrhunderts begann eine intensive Beschäftigung mit dem Thema Identität in Politik, Medien und Wissenschaften. Die Gründe dafür orten Christina Lutter und Markus Reisenleitner einerseits in der wachsenden Unsicherheit der Menschen durch das Wegfallen alter Sicherheiten und andererseits in der Globalisierung.¹¹ Es ist „eine Zeit der Umbrüche, das Auslaufen traditioneller politischer Modelle, die Krise des Sozialstaates, das Abnehmen stabiler Bindungen an Parteien und Kirchen“.¹² Daraus entstehende Freiheiten werden von den Menschen

¹⁰ Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in 10 Bänden. Bd. 4. Mannheim: Dudenverlag 1999.

¹¹ Vgl. Christina Lutter / Markus Reisenleitner, *Cultural Studies*, S. 93f.

¹² Ebenda. 94.

aufgrund von fehlenden Konzepten nicht unbedingt als Freiheiten, sondern als Unsicherheiten empfunden.¹³

William James gilt als erster Identitätspsychologe, der mit seinem Werk „Principles of Psychology“ (1890) „Identität“ zu einem universitären Forschungsgebiet machte.¹⁴

In die Psychoanalyse eingeführt hat den Begriff der Psychoanalytiker Erik H. Erikson. Er identifiziert ihn als Unruhezustand und nicht als Endzustand.¹⁵ Sein Modell der Lebensphasen, nach dem Identität niemals abgeschlossen sein kann, sondern sich in jeder Lebensphase weiterentwickelt, ein kontinuierlicher Prozess, der von der jeweiligen Wahrnehmung des Menschen abhängt, besteht aus acht Phasen:

Säuglingsalter

Kleinkindalter

Spielalter

Schulalter

Adoleszenz

frühes Erwachsenenalter

Erwachsenenalter

reifes Erwachsenenalter.

Dass alle Kindheitsphasen erst im Erwachsenenalter, also im Nachhinein, reflektiert werden können, führt allerdings zu Verzerrungen der Erkenntnisse.¹⁶

¹³ Vgl. Christina Lutter / Markus Reisenleitner, Cultural Studies. 95.

¹⁴ Vgl. Holdger Platta, Identitäts-Ideen: zur gesellschaftlichen Vernichtung unseres Selbstbewusstseins, S. 57.

¹⁵ Vgl. Ebenda. S. 62.

¹⁶ Vgl. Helmut Jernej, Die Konstruktion von Identität in unserer modernen Informationsgesellschaft, S. 26f.

Erikson zufolge ist Identität etwas, „was ich anderen und andere mir gegenüber präsentieren, [deshalb] kann dieser Terminus nur so lange eine Bedeutung haben, wie ich unter anderen Menschen lebe. Die anderen wollen wissen, woran sie mit mir sind, sie wollen mich identifizieren, und ich möchte, dass sie dies können. [...] Jedenfalls wird Identität Gruppenmitgliedern nur von anderen Gruppenmitgliedern zugesprochen. Unter diesem Gesichtspunkt ist sie eine Rolle.“¹⁷

Die Menschen verstehen subjektiv unter Identität die „Übereinstimmung von Anlagen /Charakter /Interessen /Bedürfnissen /Fähigkeiten /Fertigkeiten /Lebenszielen /Gewissen und psychischer Verfassung eines Menschen sowie als Übereinstimmung dieser Aspekte mit den Lebensumständen und der Wahrnehmung /Einschätzung /Anerkennung durch die Menschen aus der eigenen Umgebung.“¹⁸

Das heißt der Mensch fühlt sich in Harmonie mit sich selbst und der Welt. Er verwirklicht sich selbst.

Entgegen dieser Idealvorstellung, so Holdger Platta, werden die Menschen ununterbrochen mit Identitäts-Ideen, mit Vorschriften, wie sie zu sein und wie sie zu leben hätten bombardiert. Auch sie selbst befassen sich immer wieder mit der Frage nach ihrer Identität. Wie muss ich sein, um von anderen gemocht zu werden? Was haben die anderen, was ich nicht habe? Wer bin ich? Auf der Suche nach Antworten wenden sie sich an die Gesellschaft¹⁹ und identifizieren sich mit anderen Menschen über kulturelle Prozesse:

¹⁷ David De Levita, Der Begriff der Identität, S. 15.

¹⁸ Holdger Platta, Identitäts-Ideen: zur gesellschaftlichen Vernichtung unseres Selbstbewusstseins, S. 67.

¹⁹ Vgl. Ebenda. S. 71.

„Identitäten werden in und durch Kultur produziert, konsumiert und reguliert, indem Bedeutungen durch symbolische Repräsentationssysteme geschaffen werden.“²⁰

Wer gerade die Macht hat zu definieren, bestimmt wie diese Repräsentationen aussehen, wer dazugehört, wer die Außenseiter sind.²¹ Während die Menschen selbst Identität als etwas Stabiles empfinden und sie mit Ganzheit, Selbstverwirklichung, Sinn und Glück verbinden²², drängt die Gesellschaft also den Einzelnen in einen Katalog von Eigenschaften, der für alle Menschen gelten soll, sozusagen eine Einheitsidentität, die allerdings Modeströmungen unterworfen ist.²³

Deswegen können Identitäten niemals einheitlich sein, ja sind historischen Prozessen unterworfen.²⁴ Sie konstituieren sich durch Differenzen und durch die Beziehung zu etwas anderem.²⁵

David De Levita sieht den Versuch Identität fassen und definieren zu wollen als Gefahr Menschen auf Kategorien zu reduzieren:

„Wenn Identität etwas ist, das Personen von anderen Personen zuerkannt wird, bekommt unsere Ausgangsfrage – »Wer bin ich?« –, auf die wir »Identität« für die Antwort hielten, stark die Bedeutung von: »Wer bin ich in den Augen der anderen?«“²⁶

Für De Levita ist die Zuschreibung von Identität eine besondere Art der Reduzierung einer Beziehung:

²⁰ Kathryn Woodward, *Identity and Difference*, S. 2.

²¹ Vgl. Christina Lutter / Markus Reisenleitner, *Cultural Studies. Eine Einführung*, S. 95f.

²² Vgl. Holdger Platta, *Identitäts-Ideen: zur gesellschaftlichen Vernichtung unseres Selbstbewusstseins*, S. 104.

²³ Vgl. Ebenda, S. 89.

²⁴ Vgl. auch Stuart Hall, *Questions of cultural Identity*, S. 4.

²⁵ Vgl. Christina Lutter / Markus Reisenleitner, *Cultural Studies. Eine Einführung*, S. 97.

²⁶ David De Levita, *Der Begriff der Identität*, S. 16.

„In gewisser Weise behandeln mich die Leute, die mich identifizieren wollen, als wäre ich ein Ding mit Eigenschaften (durch die es identifizierbar ist) statt wie einen lebendigen Gegenstand. Sie verdinglichen mich.“²⁷

Ein weiterer Aspekt ist der Begriff „Patchwork Identität“, demnach jeder Mensch mehrere Identitäten in sich vereint, je nachdem welche soziale Rolle er gerade spielt: z.B. den fürsorglichen Vater im Privatleben und den knallharten Manager im Berufsleben.²⁸

Manuel Castells differenziert zwischen Identität und Rolle.²⁹ Eine Rolle ist die Folge des Status oder der Position, die wir in der Gesellschaft einnehmen und orientiert sich an den Erwartungen der anderen.³⁰

Mit dem Begriff der „Rolle“ hat sich auch Erving Goffman wissenschaftlich auseinander gesetzt und durch den für ihn genaueren Begriff „Funktion“ ersetzt:

„[Der] Mensch hat eine persönliche Identität: er ist ein bestimmter Organismus mit eindeutigen Kennzeichen, eine Nische im Leben. [...] Er hat einen Lebenslauf. Zu seiner persönlichen Identität gehört eine Vielzahl von Funktionen – berufliche, häusliche usw. Wenn Gielgud³¹ Hamlet spielt, stellt er eine fiktive oder drehbuchmäßige Identität dar, die sich in Hamlets fiktiven Funktionen als Sohn, Liebhaber, Prinz, Freund usw. ausdrückt [...]. Doch was Gielgud eigentlich tut, das ist natürlich ein Auftreten als Schauspieler, was nur eine seiner Funktionen ist [...].

Und das Problem besteht darin, dass wir den Ausdruck »Rolle« gern sowohl auf Gielguds Berufstätigkeit, auf die Figur Hamlet (»eine von Gielguds Rollen«) und sogar auf die spezielle Funktion Hamlets als Sohn

²⁷ David De Levita, Der Begriff der Identität, S. 18.

²⁸ Vgl. Holdger Platta, Identitäts-Ideen: zur gesellschaftlichen Vernichtung unseres Selbstbewusstseins, S. 97.

²⁹ Vgl. Manuel Castells, Das Informationszeitalter. Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur, S. 9.

³⁰ Vgl. David De Levita, Der Begriff der Identität, S. 166.

³¹ Sir Arthur John Gielgud, (* 14. April 1904 in Kensington, England; † 21. Mai 2000 in Wotton Underwood, England) war ein britischer Schauspieler.

oder Prinz anwenden. Der Unterschied zwischen Wirklichem und Drehbuchmäßigem wird mit dem Unterschied zwischen persönlicher Identität und spezialisierter Funktion verwechselt, oder (auf der Bühne) mit dem Unterschied zwischen Theaterrolle und Funktion. Ich verwende den Ausdruck »Rolle« im Sinne spezialisierter Funktion, die im wirklichen Leben wie auch in dessen Darstellung auf der Bühne vorkommen kann; [...].³²

Für Goffman besitzt jeder Mensch und jede Figur eines fiktiven Werkes eine Identität und übt gleichzeitig von der Identität unabhängige Funktionen aus, wie zum Beispiel die des Vaters oder des Managers etc.

II.2. Identität und Hautfarbe bzw. Körper

Ein wichtiger Identitätsfaktor ist die Hautfarbe. Statt dem negativ besetzten Begriff „Rasse“ soll hier die englische Übersetzung „Race“ verwendet werden. Manuel Castells unterscheidet zwischen Ethnizität und *Race*. Wie sehr *Race* eine Rolle bei der Identitätsfindung spielt, zeigt er anhand der afroamerikanischen Elite, die sich durch den anhaltenden Rassismus wesentlich mehr diskriminiert fühlt, als jene Afroamerikaner, die im Ghetto leben. Die Elite zieht in die Vororte, schickt ihre Kinder auf weiße Privatschulen und versucht von dem Stigma wegzukommen, dass das Ghetto auf ihre Haut projiziert. Zugleich versucht sie die afroamerikanische Identität neu zu erfinden, ohne den Rassismus der Gegenwart zu thematisieren.³³

David de Levita hingegen sieht den Körper als den wichtigsten Identitätsfaktor, weil er in allen anderen Faktoren wie Nationalität, *Race*, Klasse, Herkunft etc. enthalten ist.³⁴

³² Erving Goffman, *Rahmen – Analyse*, S. 148.

³³ Vgl. Manuel Castells, *Das Informationszeitalter. Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur*, S. 58-62.

³⁴ Vgl. David De Levita, *Der Begriff der Identität*, S. 215.

II.3. Identität und Namen

Der Name ist auch ein wichtiger Identitätsfaktor und spielt in vielen Kulturen eine Rolle. Er kann zu Identitätsproblemen beitragen. So kann ein außergewöhnlicher Name seinen Träger außerhalb der Gesellschaft positionieren, ein zu Gewöhnlicher wiederum die eigene Identität nicht ausreichend hervorheben. Die Einschätzung des eigenen Namens geht meist mit der Selbstachtung Hand in Hand.³⁵

II.4. Identität und gesellschaftliche Veränderungen

Wie oben erwähnt verloren und verlieren viele Menschen durch gesellschaftliche Veränderungen, wie die Auflösung der Großfamilie, das Zurücktreten von Vereinen und Kirche, durch neue Berufsanforderungen etc., herkömmliche Richtlinien und Werte und „fielen aus der Sicherheit alter gemeinsamer Orientierungen [...] heraus“.³⁶

Durch die Trennung von Privatem und Beruf stellen die Menschen immer höhere Anforderungen an ihr Privatleben. Im Beruf wird immer mehr gefordert, man muss sich selbst ständig verändern und neu definieren, um mithalten zu können. Menschen, die diesen Anforderungen nicht gewachsen sind oder sich selbst ausschließen, werden in die Rolle des Verlierers gedrängt.³⁷

³⁵ Vgl. David De Levita, Der Begriff der Identität, S. 221.

³⁶ Vgl. Holdger Platta, Identitäts-Ideen: zur gesellschaftlichen Vernichtung unseres Selbstbewusstseins, S. 98f.

³⁷ Vgl. Ebenda, S. 100f.

II.5. Identität und Globalisierung

Jede Kultur bietet verschiedene Identitätsbilder an. Die Globalisierung erleichtert den Zugang zu anderen Kulturen und deren Identitätsbildern. Als Folge davon entstehen manchmal Intoleranz und Ablehnung, aber auch die Möglichkeit des Austausches.

„Durch Globalisierung werden die Differenzen zwischen den einzelnen Kulturen viel sichtbarer. (...) Der Kulturbegriff kann als System betrachtet werden, welches nach „innen“ gebunden an einen Ort gerichtet, aber auch gleichzeitig nach „außen“ offen ist und ständig einem Lernprozess unterworfen wird (...) Eine fremde Kultur kann niemals eine Bedrohung sein, weil wir uns in der fremden Kultur, also im Gegenüber wieder finden und neu entdecken. Das Fremde ist sozusagen auch ein Teil von uns. Auch wir sind uns manchmal selbst fremd. Wir beschäftigen uns mit dieser Fremdheit und im Laufe dieser Reflexionen erhält diese Fremdheit eine neue Bedeutung. Wir ordnen diese neu zu und integrieren diese in unsere Identität. Die Geschichte unserer Identität ist somit ein Wechselspiel zwischen Fremdheit und ein Gefühl des Vertrauens.“³⁸

II.6. Identität und Herkunft

Die Frage nach Identität in einer Welt der Grenzüberschreitungen, stellt sich besonders für Migranten. Begriffe wie „Heimat“ sind nicht mehr stabil, vielmehr müssen sich diese Menschen neu orientieren und verorten und zwischen verschiedenen Kulturen und Lebensformen wählen.³⁹

„Dabei stellt sich allerdings die Frage, welche äußeren Faktoren diese Wahlmöglichkeiten bestimmen, wodurch und von wem etwa definiert wird, was einen >guten< Immigranten ausmacht: Assimilation oder

³⁸ Helmut Jernej, Die Konstruktion von Identität in unserer modernen Informationsgesellschaft, S. 200f.

³⁹ Vgl. Christina Lutter / Markus Reisenleitner, Cultural Studies, S. 128.

Bewahrung, kulturelle Investitionen in die neue Lebenssituation oder aber in Vorstellungen von Herkunft und Tradition.“⁴⁰

Damit haben vor allem die Kinder von Immigranten zu kämpfen, die zwischen dem Herkunftsland ihrer Eltern und deren Kultur und der neuen Heimat wählen müssen. Dieser innere Konflikt kann nur dann gelöst werden, wenn die Menschheit davon ausgeht, dass Identitäten nicht fix und Kulturen nicht bereits vor dem Aufeinandertreffen mit anderen Kulturen „fertig“ sind, sodass eine Kombination aus Altem und Neuem, das zu hybriden Identitäten führt akzeptiert werden kann.⁴¹

Lawrence Grossberg stellt die Frage, ob es nicht an der Zeit für eine Neuformulierung der Identitätsfrage sei:

„Vor allem müssten starre Widerstandsbegriffe aufgegeben werden, die einerseits die Unterdrückten völlig außerhalb von Machtstrukturen annehmen und andererseits den vielfältigen und einander überschneidenden Wirkungsweisen von Macht nicht gerecht werden.“⁴²

Er kritisiert die Tendenz Identitäten über ihre Verschiedenheit, ihre Abgrenzung zum „Anderen“ zu definieren:

„Das moderne Denken ist nicht nur binär, sondern erzeugt Binaritäten als konstitutive Differenzen, in denen der/das Andere immer durch seine »Negativität« definiert wird.“⁴³

Stattdessen schlägt er vor mit positiv besetzten Begriffen zu arbeiten. Auch Stuart Hall ist dieser Meinung. Statt danach zu fragen woher wir

⁴⁰ Christina Lutter / Markus Reisenleitner, Cultural Studies, S. 128.

⁴¹ Vgl. Ebenda, S. 129.

⁴² Ebd., S. 100f.

⁴³ Ebd., S. 101.

kommen und wer wir sind, sollten wir danach fragen, wer wir werden könnten⁴⁴

II.7. Identität und Pilgerreise

Zygmunt Baumann, emeritierter Professor der Universität Leeds, entwickelt in seinem Artikel *From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity* die These, dass Identität eine moderne Erfindung sei. Menschen denken über Identität nur dann nach, wenn sie nicht wissen wo ihr Platz ist, wo sie hingehören zwischen den vielfältigen „Verhaltensformen“:

„‘Identity’ is a name given to the escape sought from that uncertainty.“⁴⁵

Und das sei erst in den letzten Jahrzehnten der Fall. Während die Menschen heute auf der Suche nach Identität sind, versuchte der christliche Pilger einst seine Identität zu verlieren und anonym zu werden. Um den Ablenkungen durch die Städte zu entgehen, ging er in die Wüste, deren Stille seine Gedanken ordnete. Seine Erkenntnisse und Erfahrungen, die er nach Hause brachte, verliehen ihm seine Identität. In der modernen Welt, der Wegwerfgesellschaft, wo weder Beziehungen, noch Jobs, noch sonst etwas von langer Dauer ist, werden auch Identitäten kontinuierlich ausgewechselt:⁴⁶

„And so the snag is no longer how to discover, invent, construct, assemble (even buy) an identity, but how to prevent it from sticking.“⁴⁷

⁴⁴ Stuart Hall / Paul du Gay (Hg.), *Questions of Cultural Identity*, S. 4.

⁴⁵ Zygmunt Baumann, *From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity*, S. 19.

⁴⁶ Vgl. Zygmunt Baumann, *From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity*, S. 23.

⁴⁷ Ebenda, S. 24.

Der einstige Pilger, so Baumann, wurde vom modernen Touristen abgelöst, der auf seinen Reisen nach neuen Erfahrungen sucht, da ihm das Alte zu langweilig geworden ist. Touristen begeben sich gerne an exotische Orte, allerdings unter der Bedingung „that it will not stick to the skin and thus can be shaken off whenever they wish“⁴⁸. Das Fremde sucht der Tourist immer im domestizierten Rahmen, damit es keine Angst einflößt.

⁴⁸ Zygmunt Baumann, *From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity*, S. 29.

III. Genderidentitäten

III.1. Identität und Feminismus

Obwohl es keine eindeutige Definition von Identität in „feministischen theoretischen und politischen Praxen“⁴⁹ gibt, bildet sie „ein zentrales Konzept feministischer Emanzipation“⁵⁰.

Sabine Harks sieht die Tendenz in der feministischen Bewegung politische Identitäten als fixiert anzusehen als Gefahr, da sich politische Identität nur durch Ausgrenzung und Abgrenzung bilden kann, es also auch eine „Nicht – Identität“ geben muss.

„Identitäten, sind Schauplätze des Kampfes um die Macht, die Welt in den eigenen Begriffen zu erklären und zu ordnen.“⁵¹

Manuel Castells sieht Feminismus und seine Vielzahl feministischer Bewegungen als (Neu-) Definition der Identität der Frau:

„So ist die Selbst-Konstruktion von Identität nicht Ausdruck einer immer schon da gewesenen Wesenheit, sondern ein Machtmittel, durch das Frauen, wie sie sind, sich mobilisieren für Frauen, wie sie sein wollen. Der Anspruch auf Identität bedeutet die Schaffung von Macht.“⁵²

Er teilt den Feminismus in drei verschiedene Kategorien⁵³:

1. Kultureller Feminismus: Ein Versuch alternative Fraueninstitutionen aufzubauen.

⁴⁹ Vgl. Sabine Hark, *Deviante Subjekte: die paradoxe Politik der Identität*, S. 29.

⁵⁰ Ebenda, S. 29.

⁵¹ Ebd., S. 31.

⁵² Manuel Castells, *Das Informationszeitalter. Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur*, S. 214.

⁵³ Manuel Castell gibt eine gute Einführung in die Geschichte des Feminismus, auf die hier verwiesen werden soll: Manuel Castells, *Das Informationszeitalter. Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur*, Bd. 2., *Die Macht der Identität*, S. 188-216.

2. Existenzieller Feminismus, der Frausein als moralisch-kulturell überlegen ortet. Zentraler Forschungspunkt sind die biologischen und geschichtlichen Unterschiede zwischen den Geschlechtern.
3. Lesbischer Feminismus.

Durch die Eröffnung von Bildungschancen für Frauen, die verbesserte Arbeitsmarktsituation⁵⁴, durch die zunehmende Kontrolle der Frauen über Schwangerschaften, durch die Vorarbeit der feministischen Bewegung der 60er Jahre und der raschen Verbreitung von Ideen in einer globalisierten Kultur sieht Castells eine große Chance für den Feminismus seine Ideale jetzt umzusetzen.⁵⁵

Als die Keimzelle des Patriarchats ortet er die patriarchalische Familie, die sich durch oben erwähnte Verbesserungen zunehmend in einer Krise befindet. Die Konsequenzen sind eine höhere Scheidungsrate, geringere Eheschließungen, Singlehaushalte und allein erziehende Mütter.⁵⁶

Annette Kuhn sieht die Möglichkeit des Feminismus darin Perspektiven anzubieten:

„Feminism, I would argue, offers not so much a methodology as a perspective – a pair of spectacles, as it were – through which we can look at films.“⁵⁷

⁵⁴ Trotz den noch immer großen Lohnunterschieden zwischen Mann und Frau für die gleiche Arbeit. S. 185.

⁵⁵ Vgl. Manuel Castells, Das Informationszeitalter. Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur, S. 150.

⁵⁶ Vgl. Ebenda, S. 151f, 156 und 159.

⁵⁷ Annette Kuhn, Women's Pictures. Feminism and Cinema, S. 68.

III.2. Feministische Filmtheorien⁵⁸

Im Zuge der Feministischen Bewegung der 1960er Jahre haben sich außer der Gründung von Frauen - Festivals und filmkritischen Magazinen, feministische Filmtheorien entwickelt, die ihre methodologischen Zugänge außerhalb des Feminismus suchten. Ihre Gemeinsamkeiten lagen in dem Bemühen um die Bewusstwerdung, die Analyse und Dekonstruktion patriarchaler Kultur, um dann die gefundenen Erkenntnisse für eine feministische Filmpraxis nutzbar zu machen.

„Why the linkage of feminism and film matters is because all representations, visual or otherwise, are what make gendered constructions of knowledge and subjectivity possible. Without representations we have no gender identities, and through representations we shape our gendered world.“⁵⁹

Feministische Filmtheorie übte einerseits Kritik an bestehenden, dominanten Filmen und Gesellschaftsmodellen, andererseits versuchte sie selbst neue Modelle zu entwerfen bzw. alternative Filme auf den Markt zu bringen.

Als Gemeinsamkeiten der verschiedenen Filmtheorien sieht Maggie Humm folgende Grundsätze⁶⁰:

- Gender ist ein soziales Konstrukt, das Frauen mehr als Männer unterdrückt.
- Das Patriarchat verwendet diese Konstrukte.

⁵⁸ Ein guter Überblick über Feministische Filmwissenschaft findet sich in Alison Butlers *Women's Cinema, The contested Screen* bzw. Sue Thornhams *Feminist Film Theory. A Reader*. Zur aktuellen Situation dieser Disziplin gibt es eine Aufsatzsammlung in Band 30 (2004) von *Signs. Journal of Women in Culture and Society*.

⁵⁹ Maggie Humm, *Feminism and Film*, S. VII.

⁶⁰ Ebenda, S. 5.

- Das auf Erfahrung beruhende Wissen hilft Frauen sich eine zukünftige nicht sexistische Welt vorzustellen.

Ziel der feministischen Filmtheorie sollte sein *„einen Denkansatz, der nicht Männer als Täter und Frauen als Opfer, sondern beide als Handelnde und durch die Geschlechterpolarisierung „Beschädigte“⁶¹ zu entwickeln.*

III.2.1. Feministische Filmtheorie – 1960er Jahre

Ende der 1960er Jahre stellten sich Theoretikerinnen die Frage, ob Kino unabhängig vom Inhalt der Filme Ideologien vermittelt und erzeugt, weshalb sich die kritische Auseinandersetzung vom Inhalt der Filme auf die medienspezifischen Darstellungsformen, die narrativen Strukturen und die filmischen Codes verlagerte.⁶² Als zentrales Motiv galt das „Sichtbarmachen des Unsichtbaren“.

„These matters are centred not only around presences – the explicit ways in which women are represented, the kinds of images, roles constructed by films – but also around absences – the ways in which women do not appear at all or are in certain ways not represented in films.“⁶³

„A crucial issue of Feminist film criticism is the examination of the fact that ‘women as women’ are not represented in the cinema, that they do not have a voice, that the female point of view is not heard.“⁶⁴

Feministische Filmwissenschaften entstanden zur gleichen Zeit unabhängig von einander in Amerika und Europa. Der amerikanische

⁶¹ Britta Frielingsdorf, Frauen im spanischen Fernsehen, S. 12.

⁶² Hermann Kappelhoff, Kino und Psychoanalyse, S. 133.

⁶³ Annette Kuhn, Women’s Pictures. Feminism and Cinema, S. 71.

⁶⁴ Zit. nach Leo Braudy / Marshall Cohen (Hg.), Film Theory and Criticism, S. 251.

Zugang war weniger analytisch und mehr deskriptiv als der europäische.⁶⁵

Wie Frauen repräsentiert wurden und welche Ideen über Realität aus den Filmen abgeleitet werden konnten, beschäftigte besonders die Britinnen Laura Mulvey und Claire Johnston. Als Grundlage ihrer Theorien verwendeten sie die Schriften Sigmund Freuds.

III.2.1.1. Freud/Lacan – Psychoanalyse als Referenzrahmen

In den 60er Jahren galt Freud zunächst als Feind der feministischen Bewegung. Die Britin Juliet Mitchell sah die Gründe dafür in einer falschen Auslegung der Texte Freuds. Sie stellte diese durch die Texte Jacques Lacans in ihrem Buch *Psychoanalysis and Feminism* in einen neuen Zusammenhang. Durch sie wurden beide Theoretiker zu fixen Größen im Dialog zwischen Feminismus und Psychoanalyse.⁶⁶

Aus den Schriften Freuds entnahmen Feministinnen seine Theorien hinsichtlich Sexualität als dominanten Faktor in der Konstitution eines Subjektes und seines Begehrens. Freuds Theorie über die Kastrationsangst des Mannes erklärte ihnen die Entstehung des Patriarchats und die Unterdrückung der Frau, die in den Filmen Hollywoods reflektiert wurde.

Jacques Lacan wandte in der Weiterführung der Psychoanalyse Freuds die strukturalistische Linguistik nach Ferdinand Saussure auf die Psychoanalyse an. Er behauptete, dass das menschliche Unbewusste

⁶⁵ Vgl. Annette Kuhn, *Women's Pictures. Feminism and Cinema*, S. 74.

⁶⁶ Vgl. Shohini Chaudhuri, *Feminist Film Theorists*, S. 18.

genauso wie eine Sprache strukturiert sei⁶⁷ und daher kulturell produziert werde⁶⁸. Der Spracherwerb stand bei ihm im Mittelpunkt der Subjektwerdung, denn ohne Subjekt ist die Sprache lediglich eine Ansammlung von Signifikanten.⁶⁹

Lacan stellte fest, dass der Mann die Frau immer mit einem durch die Mutter geprägten Blick sieht, da die Mutter die „erste Andere“ für ihn sei.⁷⁰ Eine erfolgreiche Vereinigung von Frauen und Männer gibt es nicht, da der Mann die Frau als Objekt sieht und die Frau den Mann entweder idealisiert oder ablehnt.

III.2.1.1.1. Spiegelstadium und Phallus

Lacans Theorie besagt, dass sich das Kind zu Anfang als vollkommenes Wesen fühlt, wenn es sich selbst im Spiegel betrachtet. Erst allmählich setzt das Begreifen der eigenen Identität ein, die mit der Erkenntnis keine Einheit mit der Mutter zu bilden, in einer psychischen Katastrophe endet.

In der phallischen Phase hingegen hat sich das Kind von der Mutter bereits gelöst. Knaben, so die Theorie Lacans, bekommen durch das Betrachten des weiblichen Geschlechts Kastrationsangst, während Mädchen sich entweder als kastriert betrachten oder die Kastration verleugnen, auf jeden Fall aber die Knaben um ihren Penis beneiden, da sich Kinder an der Vollständigkeit orientieren. Freud schloss daraus, dass die Libido männlich sei. Der Phallus meint in diesem

⁶⁷ Vgl. Christina Lutter / Markus Reisenleitner, Cultural Studies. Eine Einführung, S. 98.

⁶⁸ Vgl. Ebenda, S. 98.

⁶⁹ Vgl. Peymane Saghari, Visual Identities, S. 11.

⁷⁰ Vgl. Edith Seifert, Was will das Weib?, S. 131.

Zusammenhang in erster Linie nicht das männliche Geschlecht, sondern „das Objekt, das zur Vollständigkeit fehlt.“ Die Frau, so Lacan, existiert nicht, da ihr dieses sichtbare Zeichen fehlt.⁷¹ Lacan sieht das Bestreben von Mann und Frau darin im anderen Geschlecht die Vervollkommnung zu sehen. Deshalb kann es keine Treue geben, weil der Mann immer wieder eine neue Frau findet, die „für ihn noch mehr den Phallus verkörpert; und die Frau wird ebenfalls dazu geführt, in einem Anderen ihr phallisches Ideal zu sehen“. ⁷² Liebe ist daher der Versuch den Mangel still zu legen, der Versuch Sexualität zu kontrollieren.⁷³ Freud und Lacan sahen die menschliche Sexualität als Begehren, als Genuss und nicht als etwas, das einem Nutzen entspricht.⁷⁴

Freud war also der Auffassung, dass auch das Weibliche wie das Männliche nach dem Phallischen strebt. Lacan ging darüber hinaus und kam zu dem Schluss, dass das Nicht-Existierende, also die Frau, und das Existierende, der Mann, einander bedingen und, dass die Libido in erster Linie weiblich ist, es aber auch eine zweite phallische Libido gibt. Beide sind sowohl Mann als auch Frau inhärent.⁷⁵

III.2.1.1.2. Kritik an der Psychoanalyse, an Freud und Lacan

Während männliche Wissenschaftler, wie David De Levita, sich noch immer der Meinung Freuds anschließen, dass Frauen Penisneid empfinden

⁷¹ Peter Widmer, Subversion des Begehrens. Eine Einführung in Jacques Lacans Werk, S. 93ff.

⁷² Ebenda, S. 98.

⁷³ Ebd. S. 99.

⁷⁴ Ebd. S. 100.

⁷⁵ Vgl. Peter Widmer, Subversion des Begehrens, S. 101f.

„Das Gefühl der Wertlosigkeit, das sich – bezogen auf das Fehlen eines Penis – so oft bei Frauen findet, ist [...] bei der direkten Beobachtung des Unterschiedes der Geschlechter zu verstehen.“⁷⁶

haben bereits in den 1980er Jahren Wissenschaftlerinnen Freuds Aussagen über die weibliche Sexualität hinterfragt. Sie warfen ihm vor den Phallus ins Zentrum seiner Arbeit zu stellen. Tatsache ist, dass Freud sein Leben lang damit kämpfte Weiblichkeit zu verstehen. Er überarbeitete und formulierte seine Theorien immer wieder neu, da er sich ihrer provisorischen Natur bewusst war.⁷⁷

„Freud thematisiert die weibliche Sexualität hauptsächlich in Negationen [...]. Freud beschreibt die Frau, genauer den Zugang des Mädchens zum Begehren bzw. die weibliche Art des Begehrens nach eigener Aussage »nicht immer freundlich«, er beschreibt sie als unvollständiges, verkürztes, verstümmeltes Geschöpf, nennt den Ort der weiblichen Lust verkümmert und gespalten und spricht von den (narzisstischen) »Wunden« und »Narben« als den psychischen Folgen des Penisneids. [...] Tatsächlich lässt sich nicht verhehlen, dass er von der männlichen Betrachtungsweise nicht loskommt und die Frauen vom Weiblichkeits-Phantasma des Mannes interpretiert. Auf das Konto dieses Phantasmas, das mitunter vielleicht auch spezifisch historische Züge aufweist, mag es auch gehen, wenn er von der Unkultiviertheit der Durchschnittsfrau, ihrem geringen »Niveau des sittlich Normalen« oder von ihrer erschreckenden Starrheit spricht.“⁷⁸

Edith Seifert schließt daraus, dass er „Aufgrund seiner mangelhaften Einsichten schließlich vom *Rätsel der Weiblichkeit* [spricht].“⁷⁹

Heide Schlüpmann hält die Psychoanalyse für die Filmtheorie ungeeignet, obwohl der seelische Apparat bei Freud dem technischen Projektionsapparat nahe kommt:

⁷⁶ David De Levita, *Der Begriff der Identität*, S. 207.

⁷⁷ Vgl. Shohini Chaudhuri, *Feminist Film Theorists*, S.21.

⁷⁸ Edith Seifert, *Was will das Weib?*, S. 122.

⁷⁹ Ebenda, S. 123.

„Die Psychoanalyse ersetzte noch nie die Kinoerfahrung und die Sicht auf die Gesellschaft aus dieser Erfahrung, sie war für eine Meta- oder auch nur Paratheorie des Kinos daher ungeeignet.“⁸⁰

Mary Ann Doane sieht die Psychoanalyse unabhängig von den Schriften Sigmund Freuds. Sie findet nicht, dass man mit der Verwendung der Psychoanalyse Freuds Theorie automatisch zustimme:

„Yet, psychoanalysis enhances the legibility of the ideological effects of Western culture’s construction of femininity. When I argue [...] that Freud’s theory of castration anxiety and fetishism relies on positing a distinction between the immediacy of knowledge [...] in the little girl and its delay in the little boy, it is not in order to demonstrate that Freud is “right”. Rather, his statements about female subjectivity are symptomatic of a larger cultural configuration. Psychoanalysis offers itself as a particularly rich and productive site for the examination of these cultural conventions because it relentlessly pursues their logic [...]. I have never felt an obligation to be “faithful” to the texts of Freud or Lacan [...].“⁸¹

III.2.1.2. Kino und Spiegel, Kino und Traum

Jacques Lacans Annahme, dass sich das Kind beim Betrachten seiner selbst im Spiegel als vollkommenes Wesen fühlt, wurde von der feministischen Filmwissenschaft aufgegriffen. Die Lust am Kino bestünde darin, dass sich der Zuseher mit der Figur auf der Leinwand ebenso identifiziere, wie als Kind mit seinem Spiegelbild und so die illusionistische Einheit wieder erlange.

⁸⁰ Heide Schlüppmann, Ungeheure Einbildungskraft, S. 235.

⁸¹ Mary Ann Doane, Femmes Fatales, S. 8.

Christian Metz verwarf diesen Vergleich. Der Zuseher begegnet im Film nicht seinem Bild, wie in einem Spiegel, denn er ist nicht Teil der im Film dargestellten Welt.⁸²

„The spectator is absent from the screen: contrary to the child in the mirror, he cannot identify with himself as an object [...]. In this sense the screen is not a mirror.“⁸³

Gerade weil der Zuseher kein Teil der Filmwelt ist, kann er diese allumfassend betrachten.

Film bietet, wie ein Traum, eine Realität, in die der Zuseher eindringen und die er lieben oder hassen kann. Der Unterschied zum Traum aber ist der, dass sich der Zuseher im Kino bewusst ist, nicht Teil des Filmes zu sein. Christian Metz nennt dies den Filmzustand.⁸⁴

Hermann Kappelhoff übernimmt Metz Vergleich zwischen Film und Traum:

„[D]ie Dunkelheit des Kinos, die Bewegungslosigkeit des Zuschauers, die Überbetonung der visuellen Wahrnehmung, das Ausblenden der alltäglichen Wahrnehmung und die Auflösung des Zeitempfindens. [...] Im Ergebnis erfahre der Zuschauer das Kinobild in der Überaufmerksamkeit abgeschirmter Empfindungsreaktionen wie eine träumerische Halluzination.“⁸⁵

Auch Jean-Louis Baudry verglich das Kino mit einem Traum:

„A parallel between dream and cinema had often been noticed: common sense perceived it right away. The cinematographic projection is reminiscent of dream, would appear to be a kind of dream, really a

⁸² Vgl. Hermann Kappelhoff, *Kino und Psychoanalyse*, S. 139.

⁸³ Christian Metz, *From the Imaginary Signifier*, S. 823.

⁸⁴ Vgl. Hermann Kappelhoff, *Kino und Psychoanalyse*, S. 146.

⁸⁵ Hermann Kappelhoff, *Kino und Psychoanalyse*, S. 145.

dream, a parallelism often noticed by the dreamer when, about to describe his dream he is compelled to say "It was like in a movie..."⁸⁶

III.2.2. Feministische Filmtheorie von den 1970ern bis heute

Feministinnen strebten in den 70er Jahren nach der Entwicklung einer eigenen Filmsprache. Sie betrachteten das Kino als einen entscheidenden Faktor bei der Unterdrückung der Frauen, da Sexismus auf der Ebene des Bildes transportiert und erfahren werde und plädierten für die Repräsentation eines neuen Frauenbildes.

"What often goes unnoticed, becomes naturalized, or is taken for granted within a sexist society."⁸⁷

Durch ihre Ablehnung des dominanten Kinos, wandten sie sich zunächst Avantgarde-Filmen zu, für die sie aber das breite Publikum nicht begeistern konnten.

In den 80er Jahren lösten sich viele Theoretikerinnen von dem engen Rahmen, den ihnen die Psychoanalyse bot. Lesbische und farbige Frauen übten Kritik an den Theorien der Feministinnen.⁸⁸ Sie warfen ihnen vor allgemein von Frauen zu sprechen, wenn sie doch eigentlich weiße Mittelklassefrauen meinten. Die feministische Bewegung sah sich plötzlich mit dem Problem konfrontiert, *„ob es eine singuläre >weibliche Identität< als Ausgangspunkt wissenschaftlicher Arbeit und politischer Aktion überhaupt gibt“*⁸⁹.

⁸⁶ Jean-Louis Baudry, *The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema*, S. 214.

⁸⁷ Annette Kuhn, *Women's Pictures*, Zit. nach Sandra Beck, "I am curious about women", S. 17.

⁸⁸ Maggie Humm, *Feminism and Film*, S. 16.

⁸⁹ Christina Lutter / Markus Reisenleitner, *Cultural Studies. Eine Einführung*, S. 107.

Die Theoretikerinnen wandten sich von der Dichotomie Mann/Frau ab und entwickelten die These, dass es mehr als nur zwei Geschlechter gibt.

In den 90er Jahren verschob sich das Forschungsfeld der Filmtheorie weg von der Psychoanalyse auf Ethnizität, Postkolonialismus, Multikulturalismus und Queer Cinema und dessen hybride Ästhetik aus Poetik, Autobiografie und Realismus.⁹⁰

„In den achtziger und frühen neunziger Jahren hat die Filmkritik [...] die «postmodernen» Wahrheiten revidiert, die sich in den Sechzigern und Siebzigern offenbart hatten. Als die französischen Wellen des Althusserischen Marxismus und der Lacanschen freudianischen Theorie zurückzuebben begannen, ließen die semiotischen und dialektischen Entdeckungen früherer Jahre zwei neue Varianten aufkommen: kognitive Filmtheorie beziehungsweise Kulturwissenschaft.“⁹¹

Erstere beschäftigte sich mit der Frage, wie wir Menschen Film verstehen, letztere damit wie wir ihn benutzen.⁹²

Für zukünftige Entwicklungen zeichnen sich zwei Tendenzen ab: die Fortführung filmhistorischer Forschungen über das frühe Kino hinaus und die Bezugnahme auf philosophische Traditionen.⁹³

„Gegenwärtig befindet sich die feministische Filmtheorie in einer Phase der Selbstreflexion und Neuorientierung. Da die patriarchalen Repressionszusammenhänge nach wie vor existieren und sich kaum etwas bewegt, ist man der ständigen Verweise auf die immergleichen Missstände müde. An die Stelle des früheren Elans sind Zähigkeit und Ironie getreten, aber der oppositionelle Geist ist keinesfalls erlahmt, und ebenso wenig ist die Freude am Kino getrübt.“⁹⁴

⁹⁰ Vgl. Heike Klippel, *Feministische Filmtheorie*, S. 180f.

⁹¹ James Monaco, *Film Verstehen*, S. 452.

⁹² Vgl. Ebenda, S.453.

⁹³ Vgl. Heike Klippel, *Feministische Filmtheorie*, S. 181.

⁹⁴ Heike Klippel, *Feministische Filmtheorie*, S. 183.

Die feministische Filmtheorie der letzten 30 Jahre hat sich vorwiegend mit Hollywood auseinandergesetzt. Um dem Medium Film heute gerecht zu werden, sollte sie nun über diese Grenze hinausgehen und sich mit den breiten Traditionen der internationalen Filmszene beschäftigen. Gender, Genre, Narrative und auch das Starsystem variieren international und können nicht immer mit Hollywood verglichen werden. Für Theorien über den Zuseher müssen auch Entwicklungen wie die DVD und damit die Möglichkeit einen Film allein und nicht in der Gruppe zu sehen einbezogen werden. Die Theoretikerinnen werden sich in Zukunft neuen Herausforderungen stellen müssen.⁹⁵

Obwohl der allgemeine Glaube herrscht, dass Filmtheorie, feministische Filmtheorie und Feminismus nicht mehr zeitgemäß und aktuell sind, ist dies also nicht der Fall. In den folgenden Kapiteln sollen feministische Filmtheorien in Auswahl vorgestellt werden.

III.3. Einblicke in feministische (Film-) Theorien

III.3.1. Simone de Beauvoir, Frankreich

„Although the book predates the movement itself, the starting point for all Second Wave feminist thought is *The Second Sex* (1949), written by the French novelist and philosopher Simone de Beauvoir (1908-86). When de Beauvoir wrote *The Second Sex* she did not identify herself as a feminist, but as a socialist, believing that socialism would bring an end to women’s oppression. For her, that belief only changed in 1972 when she joined the *Mouvement de la Libération des Femmes* (MLF), a Marxist-Feminist group in France; it was then that she called herself a feminist for the first time.“⁹⁶

⁹⁵ Vgl. Shohini Chaudhuri, *Feminist Film Theorists*, S. 123.

⁹⁶ Shohini Chaudhuri, *Feminist Film Theorists*, S. 4.

1949

1949 erschien Simone de Beauvoirs Buch *Das andere Geschlecht*, in dem sie ihre später so einflussreichen Gedanken zur Stellung der Frau in der Gesellschaft niederschrieb.

„Ich habe lange gezögert, ein Buch über die Frau zu schreiben. Das ist ein Reizthema, besonders für Frauen, und es ist nicht neu. In der Debatte über den Feminismus ist genug Tinte geflossen. Jetzt ist sie nahezu abgeschlossen: reden wir nicht mehr darüber.“⁹⁷

Da sie die „Debatte“ aber anscheinend doch nicht als abgeschlossen empfand, beschrieb und kommentierte sie auf 900 Seiten die aktuelle Lage der Frau in der französischen Gesellschaft und setzte sich mit der Frage auseinander, was eine Frau sei und ob es sie überhaupt gäbe. Es sei bezeichnend, dass sich im Gegensatz zu Frauen Männer erst gar nicht die Frage stellen, was ein Mann sei.⁹⁸

Obwohl Frauen und Männer Menschen sind, und obwohl Frauen keine Minderheit sind, hat sich der Mann von jeher als Patriarch behaupten können, weil Frauen keine Mittel haben um sich zusammen zu schließen, weil sie keine eigene Vergangenheit haben und keine Arbeits- und Interessengemeinschaft. Sie leben verstreut unter Männern und sind mit ihnen enger verbunden, als mit anderen Frauen. (Bürgerliche Frauen sind nicht mit den Frauen des Proletariats und Weiße nicht mit schwarzen Frauen solidarisch.⁹⁹)

Frauen empfinden die Bindung an den Mann als notwendig, sie gefallen sich oft in der Rolle der Anderen und deshalb begehren sie nicht auf.¹⁰⁰

⁹⁷ Simone De Beauvoir, *Das andere Geschlecht*, S. 9.

⁹⁸ Vgl. Ebenda, S. 10f.

⁹⁹ Vgl. Simone De Beauvoir, *Das andere Geschlecht*, S. 15.

¹⁰⁰ Vgl. Ebenda, S. 17.

De Beauvoir warnt vor den Schriften von Männern über Frauen, da Männer zugleich Richter und Partei seien.

Die Psychoanalyse ist für sie eine Religion, uneinig mit sich selbst und zu flexibel in ihren Schriften. Sie versagt in vielen Punkten, besonders darin zu erklären, warum die Frau die Andere ist und nicht der Mann, woher die Überlegenheit des Mannes kommen soll, dessen vermeintlichen Ursprung selbst Sigmund Freud nicht kennt, dessen Schriften De Beauvoir als Philosophie deklariert.¹⁰¹ Sie übt Kritik an der männlichen Sichtweise alle von der Norm abweichenden Verhaltensweisen als weiblich zu bezeichnen.

In der Geschichte der Menschheit hat der Mann immer versucht, auch mit Hilfe von Gesetzen, die Frau in Abhängigkeit zu halten. Frauen kommen nicht als Frauen zur Welt, sondern werden von der Gesellschaft erst dazu gemacht:

„Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es. Keine biologische, psychische oder ökonomische Bestimmung legt die Gestalt fest, die der weibliche Mensch in der Gesellschaft annimmt. Die gesamte Zivilisation bringt dieses als weiblich qualifizierte Zwischenprodukt zwischen dem Mann und dem Kastraten hervor. Nur die Vermittlung anderer kann ein Individuum zum *Anderen* machen. Solange das Kind für sich existiert, vermag es sich nicht als geschlechtlich differenziertes Wesen zu begreifen. Für Mädchen wie für Knaben ist der Körper [...] das Werkzeug zum Verständnis der Welt: sie erfassen das Universum mit den Augen, mit den Händen, nicht mit den Geschlechtsteilen.“¹⁰²

Die Frau lehrt man von Kindheit an sich selbst zum Objekt zu machen, um zu gefallen. Man nimmt ihr die Freiheit die Welt zu erforschen, doch

¹⁰¹ Vgl. Simone De Beauvoir, *Das andere Geschlecht*, S. 74.

¹⁰² Simone De Beauvoir, *Das andere Geschlecht*, S. 334.

je weniger sie versucht die Welt zu begreifen und zu verstehen, umso weniger Gefallen findet sie an ihr.¹⁰³

„Selbst die großherzige, ernsthaft auf das Wohl ihrer Tochter bedachte Mutter wird im allgemeinen denken, dass es klüger ist, eine «richtige Frau» aus ihr zu machen, damit sie es in der Gesellschaft leichter hat.“¹⁰⁴

Die Heirat mit einem Mann, vor allem der Liebesakt, wird von der Gesellschaft als Dienst der Frau gesehen und durch Geschenke und dem Versorgen bis ans Lebensende entlohnt. Der Körper der Frau ist also ihr Kapital, das sie einsetzt. Sie nimmt den Namen des Mannes an und wird damit in seine „Schicht“ gehoben, womit sie mit ihrer Vergangenheit bzw. ihrer bisherigen Lebensweise bricht. Bis 1942 war die Frau vom französischen Gesetz sogar rechtlich zum Gehorsam gegenüber ihrem Mann verpflichtet.¹⁰⁵

Im Gegensatz zur Frau ist die Ehe für den Mann eine Entscheidung und kein Schicksal. Er wird nicht verheiratet, sondern verheiratet sich. Seine sexuelle Befriedigung außerhalb der Ehe wird mehr oder weniger geduldet, obwohl seine Ehefrau gewisse Vorrechte besitzt.¹⁰⁶

Da die meisten Arbeitsplätze, die Frauen annehmen unterbezahlt sind, ist die Ehe dagegen eine sehr gute Karriere.¹⁰⁷ Außerdem werden Frauen vorwiegend nach ihrem Aussehen beurteilt.¹⁰⁸ Eine unabhängige, berufstätige Frau hat keine Zeit sich mit gleichem Aufwand um ihr Aussehen zu kümmern, wie eine Ehefrau, die nichts

¹⁰³ Vgl. Simone De Beauvoir, Das andere Geschlecht, S. 348.

¹⁰⁴ Simone De Beauvoir, Das andere Geschlecht, S. 349.

¹⁰⁵ Vgl. Simone De Beauvoir, Das andere Geschlecht, S. 520.

¹⁰⁶ Vgl. Ebenda, S. 518.

¹⁰⁷ Vgl. Ebd., S. 522.

¹⁰⁸ Vgl. Ebd., S. 846f.

anderes zu tun hat. Abgesehen davon wurde in den 40er Jahre die Unabhängige auch mit der leichtlebigen Frau gleichgesetzt.¹⁰⁹

Das Resumee, das Simone de Beauvoir 1949 zieht:

„Tatsache ist, dass die Männer bei ihren Gefährtinnen auf mehr heimliches Einvernehmen stoßen, als die Unterdrücker gewöhnlich bei den Unterdrückten. Unaufrichtigerweise beziehen die Männer daraus das Recht zu behaupten, die Frau habe das Schicksal, das ihr von ihnen auferlegt worden ist, selbst *gewollt*. Wie wir gesehen haben, trägt in Wirklichkeit ihre ganze Erziehung dazu bei, ihr die Wege der Empörung und des Abenteuers zu verschließen. Die ganze Gesellschaft – angefangen bei ihren geschätzten Eltern – belügt sie mit Ruhmreden auf den hohen Wert der Liebe, der Ergebenheit, der Selbsthingabe, und indem sie ihr verheimlicht, dass weder der Geliebte noch der Ehemann, noch die Kinder gewillt sein werden, die unbequeme Last all dieser Gaben zu ertragen.“¹¹⁰

III.3.2. Claire Johnston und Laura Mulvey, Großbritannien

1973

Auch für die britischen Feministinnen Claire Johnston und Laura Mulvey war Weiblichkeit nichts anderes als eine soziale Konstruktion und Film ein ideologisches Produkt. Um einen Bruch zwischen Filmtext und Ideologie zu bewirken forderte Claire Johnston eine „Konstruktion der Wahrheit“ und Infragestellung der neutralen Abbildung der Realität, ebenso wie die der Sprache. Zwischen dem Gebrauch von Film als politischem Mittel und Mittel zur Unterhaltung sah sie keinen Widerspruch.

¹⁰⁹ Vgl. Simone De Beauvoir, Das andere Geschlecht, S. 853.

¹¹⁰ Ebenda, S. 887.

Durch Marxismus und Leninismus näherte sie sich dem Forschungsgebiet der Geschlechteridentität. Medien, so auch der Film, seien für die stereotypen Frauendarstellungen auf der Leinwand verantwortlich, da sie sich als repressive und manipulierende Werkzeuge entpuppten.¹¹¹ Die Notwendigkeit in der Stummfilmära mit Stereotypen und Ikonographie zu arbeiten, um die Handlung für das Publikum verständlicher zu machen, führte im Laufe der Zeit zu einer Fixierung stereotyper Darstellungen von Frauen und Männern, mit denen sich der Zuseher identifiziert.

Ein weiterer Kritikpunkt Johnstons war das unterschiedliche Rollenspektrum, das für Männer breiter gefächert war, als für Frauen. Ihre Aussage „It is probably true to say that despite the enormous emphasis placed on woman as spectacle in the cinema, woman as woman is largely absent“¹¹² bringt die Kritik an der Geschlechteridentität im zeitgenössischen Kino der 1970er/1980er Jahre auf den Punkt. Die alleinige Verantwortung dafür sprach sie dem jeweiligen Regisseur zu, womit sie sich gegen die Redakteurinnen von *Women and Film* wandte. [Diese stellten sich gegen die Auteur-Theorie, die den Regisseur zu einem Superstar mache „as if film-making were a one-man show.“¹¹³] Claire Johnston warf den Redakteurinnen vor durch ihre Aussage die Wichtigkeit einer Theorie zu ignorieren, die unbewusste Strukturen des Films skizziert. Film sei nicht androgyn, sondern transportiere als Produkt einer Gesellschaft deren Ideologie. Um sich dieser entgegen zu stellen, müsse eine neue Sprache erfunden werden, die die Verbindung von Ideologie und Text aufbreche.¹¹⁴

¹¹¹ Vgl. Claire Johnston, *Women's Cinema as Countercinema*, S. 31.

¹¹² Ebenda, S. 33.

¹¹³ Claire Johnston, *Women's Cinema as Countercinema*, S. 34.

¹¹⁴ Ebenda, S. 37.

1975

Einer der einflussreichsten Essays dieser Zeit war Laura Mulveys *Visual Pleasures and Narrative Cinema*, in dem sie der Frage nachging, inwieweit die Lust am Schauen und die Faszination Film durch unbewusste Wahrnehmungsformen strukturiert werden.

„Mulvey’s essay marked a huge conceptual leap in film theory: a jump from the ungendered and formalistic analyses of semiotics to the understanding that film viewing always involves gendered identities.“¹¹⁵

Mulvey wies darauf hin, dass die Dunkelheit des Kinosaaes die Illusion voyeuristischer Distanziertheit forcieren. Die Ähnlichkeit zwischen der Kinoleinwand und einem Spiegel ermögliche eine Identifikation des Zuschauers mit dem projizierten Ich Ideal. Dabei wäre die Lust am Schauen in aktiv-männlich und passiv-weiblich unterteilt. Während der Mann die Handlung vorantreibt und die narrative Struktur des Films kontrolliert, wird die Frau zum Sexualobjekt degradiert. Der männliche Zuschauer identifiziert sich mit dieser „Aktivität“ und erfährt dadurch ein Gefühl von Omnipotenz.

Es gibt drei Arten von Blicken, die im Kino zum Tragen kommen:

- 1) Der Blick durch die Kamera.
- 2) Der Blick des Zusehers auf die Leinwand.
- 3) Der Blick der handelnden Personen auf der Leinwand.

Dominantes Kino versuche 1) und 2) zu Gunsten von 3) zu eliminieren, um die filmische Illusion aufrecht zu erhalten.¹¹⁶

¹¹⁵ Maggie Humm, *Feminism and Film*, S. 17.

¹¹⁶ Vgl. Shohini Chaudhuri, *Feminist Film Theorists*, S. 35.

Mulveys Forderung nach der Zerstörung dieser filmischen Codes, löste eine Debatte in der feministischen Filmtheorie aus. Dabei warf man ihr vor, durch ihre polare Geschlechtsstereotypisierung das weibliche Subjekt aus der Schaulust auszuschließen.

1981

Mulveys Antwort auf diese Vorwürfe erfolgte Anfang der 80er Jahre in einem Essay mit dem Titel: „*Afterthoughts on „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)*“.

Bisher hatte sie die Zuseherin aus ihrer Forschung ausgeklammert, in diesem Essay aber suchte sie nach einer Erklärung für die Lust der Frauen am Kino. Diese könne nur erfolgen, wenn sie sich mit dem Schauspieler, dem männlichen Helden, anstatt mit der Schauspielerin identifizierten. Bezug nehmend auf die Schriften Sigmund Freuds stellte Mulvey fest, dass sowohl Männer, als auch Frauen eine Phase der Männlichkeit in ihrem Leben durchlaufen:

„In this sense Hollywood genre films structured around masculine pleasure, offering an identification with the *active* point of view, allow a woman spectator to rediscover that lost aspect of her sexual identity, the never fully repressed bed-rock of feminine neurosis.“¹¹⁷

Nicht nur in den Tagträumen von Männern, sondern auch von Frauen, so Sigmund Freud, sei der aktive Held männlich. Den Schluss, den Freud daraus zog war, dass „transgeschlechtliche Identifikation“ für Frauen eine Gewohnheit von frühester Kindheit an ist.

Am Beispiel des Melodrams zeigt Mulvey Film als eine Möglichkeit für Frauen repressive Männlichkeit durch Identifikation mit dem männlichen

¹¹⁷ Laura Mulvey, *Afterthoughts on „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)*, S. 124.

Helden auszuleben. Die Handlung des Melodrams wird ins Innere der Figur verlegt, „now rather than being an image or a narrative function, the equation opens out a narrative area previously suppressed or repressed.“¹¹⁸

“[T]he emotions of those women accepting ‘masculinisation’ while watching action movies with a male hero are illuminated by the emotions of a heroine of a melodrama whose resistance to a ‘correct’ feminine position is the critical issue at stake. Her oscillation, her inability to achieve stable sexual identity, is echoed by the woman spectator’s masculine ‘point of view’.”¹¹⁹

2004

30 Jahre später sieht Mulvey den Feminismus der 80er Jahre als eine Grenze zwischen damals und heute.

„The success of neoliberal economics, the collapse of communism, the globalization of capitalism, the export of industry to nonunionized developing economics, the impoverishment of Africa, and an increase in racism both in Europe and other parts of the world definitely changed the political spectrum. It was these events of the 1980s that marked [...] a gap in the continuity of history that created a “before” and an “after”, a “then” and a “now”.”¹²⁰

Die Wichtigkeit der 80er Jahre liegt für sie darin den Zusammenhang zwischen Bild und Referent aufgezeigt und gezeigt zu haben wie wenig die Darstellung von Frauen im Film mit der Realität zu tun hatte. Seit damals haben sich ihrer Meinung nach Frauen Einfluss in der Kunst und auch im Film verschafft.

¹¹⁸ Laura Mulvey, Afterthoughts on „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946), S. 127.

¹¹⁹ Ebenda, S. 122.

¹²⁰ Laura Mulvey, *Looking at the Past from the Present: Rethinking Feminist Film Theory of the 1970s*, S. 1289.

Film ist heute für sie deshalb so wertvoll, weil er Mittel ist, die Geschichte der Menschen zurückzuverfolgen. Die Verbindung von Film und digitalen Medien bietet neues Diskussionsmaterial in Hinblick auf die Einheit „Zeit“:

„In the last resort, the conjuncture between the two media – cinematic and electronic – opens up a space for reflection on time itself [...].“¹²¹

III.3.3. Anette Kuhn, Großbritannien

„[W]hile at a film study summer school, I was struck by the dazzling and somewhat alarming realisation that in all my years of rapt cinemagoing, my enjoyment of the movies had depended in large measure on identification with *male* characters. I had, that is, been putting myself in the place of the man, the hero, in order to enjoy – perhaps even to understand – films. This seemed nothing less than a negation of that part of myself that looked at films as a woman.“¹²²

1984/1985

Während Laura Mulvey die Zuseherin aus ihrer Theorie zunächst ausklammerte, war es gerade die Wirkung von Kino auf Frauen, die Annette Kuhn interessierte. Die Psychoanalyse als Referenzrahmen verwendend kam sie zu dem Schluss, dass sich die Zuseherin für die Dauer der Filmvorführung ihres Geschlechts entweder nicht bewusst ist und sich deshalb mit dem maskulinen Helden identifizieren kann oder, dass das Maskuline kulturell universal ist. Letzteres würde bedeuten, dass die Voraussetzung für Bedeutung im Kino eine De-Feminisierung der Zuseherin sei.¹²³ Kuhn stellte auch die Fragen nach einem

¹²¹ Laura Mulvey, Looking at the Past from the Present: Rethinking Feminist Film Theory of the 1970s, S. 1292.

¹²² Annette Kuhn, Women's Pictures, S. ix.

¹²³ Vgl. Annette Kuhn, Women's Pictures, S. 62.

möglichen weiblichen Blick, einer weiblichen Sprache und was dies für das Kino bedeuten würde.

Das Genre, das von Frauen am meisten genossen wird sei das Melodrama, da es Geschichten von weiblichem Begehren aus weiblicher Sicht erzählt.¹²⁴

„To some extent, they [melodramas and soaps] offer the spectator a position of mastery: this is certainly true as regards the hermeneutic of the melodrama’s classic narrative, [...]. At the same time, they also place the spectator in a masochistic position of [...] identifying with a female character’s renunciation [...]. Culturally speaking, this combination of mastery and masochism [...] suggests an interplay of masculine and feminine subject positions.“¹²⁵

Wie mit sexuellen Unterschieden in den einzelnen Medien und Genres, wie dem Melodrama, umgegangen wird, bestimmen verschiedene Codes und Konventionen. Die Repräsentationen spiegeln nicht unbedingt die Realität wieder, sondern sind kodiert. In einigen Filmen ist die Dualität männlich/weiblich besonders prominent, zum Beispiel, indem die Charaktere durch Cross Dressing Gender-Kategorien aufbrechen. Kleidung ist in unserer Gesellschaft geschlechtsspezifisch und ein äußeres Zeichen für die Differenzierung zwischen Mann und Frau. Vertauscht man diese nach dem Motto *„Change your clothes and change your self. Change your clothes and change your sex.“*¹²⁶, wird eine angeblich natürliche Ordnung als Künstlichkeit ausgestellt.

„By calling attention to the artifice of gender identity, crossdressing effects a ‘wilful alienation’ from the fixity of that identity: it has the potential, in consequence, to denaturalise it, to ‘make it strange’.“¹²⁷

¹²⁴ Vgl. Annette Kuhn, *Women’s Genres: Melodrama, Soap Opera and Theory*, S.146.

¹²⁵ Ebenda, S. 154.

¹²⁶ Annette Kuhn, *The Power of the Image*, S. 53.

¹²⁷ Ebenda, S. 54.

2004

Aus dem Wunsch heraus das dominante Kino zu verstehen und Gender Identitäten aufzubrechen, wurde die Psychoanalyse in den 70er Jahren ein wichtiges Hilfsmittel. Sie bot Kuhn bis in die 90er Jahre einen Referenzrahmen für ihre Theorien. Allmählich jedoch hinterfragt die Theoretikerin ihre Nutzbarkeit für die feministische Filmtheorie. Entstanden ist die psychoanalytische Filmtheorie ihrer Meinung nach aus zwei unterschiedlichen Bedürfnissen:

“[T]o understand the nature of film, in particular its metapsychology, in relation to sexual difference; and to understand how gender informs the contents of films and/or how men and women relate to film and/or cinema. [...] In practice, however, they pull in opposing directions.”¹²⁸

Das erste Bedürfnis, nämlich die Natur des Films in Bezug auf geschlechtliche Unterschiede zu verstehen, Kuhn nennt dies die psychoanalytische Tendenz, hat nichts mit Gender- oder Identitätspolitik zu tun, sondern mit den inneren Subjekten.

Das zweite Bedürfnis, nämlich wie sich Gender auf den Inhalt der Filme auswirkt bzw. die Beziehung von Männern und Frauen zum Kino, sie nennt dies die soziale Tendenz, hingegen sei politisch und sozial. Um diese Tendenz zu verstehen, sei die Psychoanalyse ein unzureichendes und unbefriedigendes Mittel, da sie sich nicht für soziale Aspekte von Gender oder andere soziale Unterschiede wie *Race* und Klasse zuständig fühlt.

Irgendwann schlugen beide Tendenzen einen unterschiedlichen Weg ein, was, so Kuhn, von den Theoretikerinnen nicht bewusst wahrgenommen worden ist. Die soziale Tendenz inspirierte verschiedene Kulturwissenschaften und aus der psychoanalytischen

¹²⁸ Annette Kuhn, *The State of Film and Media Feminism*, S. 1223.

Tendenz ergaben sich Theorien der Maskerade, Fantasie und des Masochismus.¹²⁹

Obwohl Annette Kuhn die Psychoanalyse hilfreich findet, kämpft sie auch heute noch mit Lacans Theorie, die sie teilweise nicht für überzeugend hält. Heute wäre nicht die Psychoanalyse ihre erste Wahl, sondern andere Zugänge wie Ethnographie oder Publikumsuntersuchungen.

III.3.4. Mary Ann Doane, USA

1982

Während sich Mulvey vorwiegend auf die Opposition männlich/aktiv und weiblich/passiv konzentrierte, identifizierte Mary Ann Doane Anfang der 80er Jahre eine weitere, ihrer Meinung nach ebenso wichtige Opposition, nämlich das oppositionelle Paar von Nähe und Distanz zu den Bildern auf der Leinwand. Da die Frau im Film das Objekt ist, ist auch die Frau im Zuseherraum das Objekt und kann die Distanz zu den präsentierten Bildern nicht wahren. Wenn sie sich mit der Frau im Film, also dem Objekt der Begierde identifiziert, ist ihre Schaulust narzisstisch¹³⁰ und masochistisch, wenn sie sich hingegen mit dem aktiven Helden, dem Mann identifiziert erfährt sie eine gewisse Maskulinisierung¹³¹.

Während der Mann in seiner sexuellen Identität fest verankert ist, hat die Frau von Kindheit an gelernt die männliche Position einzunehmen.

¹²⁹ Vgl. Annette Kuhn, *The State of Film and Media Feminism*, S. 1223f.

¹³⁰ Vgl. Mary Ann Doane, *Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator*, S. 135.

¹³¹ Vgl. Ebenda, S. 137.

Ihre sexuelle Mobilität ermöglicht ihr vom Objekt zum Subjekt zu werden. Um diesen „Diebstahl der Männlichkeit“ zu verschleiern, wendet sie die Theorie der Maskerade an, indem sie sich übertrieben weiblich verhält.

„The masquerade, in flaunting femininity, holds it at a distance. Womanliness is a mask which can be worn or removed.“¹³²

Diese Maskerade verwendet sie auch als Zuseherin im Kino:

„The masochism of over-identification or the narcissism entailed in becoming one's own object of desire, in assuming the image in the most radical way. The effectivity of masquerade lies precisely in its potential to manufacture a distance from the image [...].“¹³³

Gewöhnlich wird die Maskerade auch mit der femme fatale assoziiert und stößt bei Männern auf Ablehnung. Die Macht der femme fatale aber unterliegt nicht ihrem Willen. Sie ist unbewusst und verwischt deshalb die Grenzen zwischen aktiv und passiv. Als Trägerin der Macht ist sie eine ambivalente Figur.¹³⁴

1981

Ein Jahr zuvor beschäftigte sich auch Doane mit dem „Frauenfilm“. Das sind Filme, in denen Frauen im Mittelpunkt stehen, geprägt von Klischees und Eindimensionalität. Hauptsächlich handelte es sich dabei um Melodramen, in denen es um Opferbereitschaft und Verzicht geht.¹³⁵ Diese Filme beruhen ihrer Meinung nach auf der Annahme weiblicher Fantasie, die sie aber selbst konstruieren.

¹³² Mary Ann Doane, Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator, S. 138.

¹³³ Ebenda, S. 143.

¹³⁴ Mary Ann Doane, Femmes Fatales, S. 2.

¹³⁵ Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Frauenfilm>.

„The films manifest an obsession with certain psychical mechanisms which have been associated with the female (chiefly masochism, hysteria, and paranoia).“¹³⁶

Für Kuhn war der Frauenfilm Spiegel des dominanten Hollywoodkinos. Die Zuseherin hatte die Wahl auf die dargestellten Frauenfiguren mit Akzeptanz und Nachahmung zu reagieren oder sie abzulehnen, während sich der männliche Zuseher für keines von beidem entscheiden musste.

2004

Rückblickend ist für Mary Ann Doane die Filmtheorie der 70er Jahre deshalb so aufregend gewesen, weil alle absoluten Wahrheiten überdacht und umgestoßen wurden. Die unorthodoxe Herangehensweise der Apparatus Theorie, die Kino als fixierte Relationen zwischen Zuschauer, Projektor und Leinwand sah, veranlasste die Frauen dazu sich gegen alles Totale, Fixierte und Generalisierte zu richten.

„There has been a great deal of criticism of the concept of a cinematic apparatus (including my own), but, to the credit of its theorists, it was an effort to actively think the limits and identity of an object of knowledge rather than to take for granted the prior existence of self-evident and indisputable objects (or subjects).“¹³⁷

Die wichtigste Forschungsfrage aber ist ihrer Meinung nach nie gestellt worden: die der Beziehung zwischen Ästhetik und Politik. Diese Beziehung sei am ehesten noch in der Avantgarde zu finden. Dennoch scheiterte sie als Alternative zu Hollywood an dem engen lokalen

¹³⁶ Mary Ann Doane, *Caught and Rebecca: The Inscription of Femininity as Absence*, S. 70.

¹³⁷ Mary Ann Doane, *Aesthetics and Politics*, S. 1231.

Rahmen und dem Versäumnis diese Filme in einen größeren theoretischen Rahmen zu setzen.

„How are women represented? Can they be represented at all given the strength and tenacity of patriarchal modes of looking? [...] The avant-garde seemed to offer a way out of this dilemma precisely through its refusal of the totalization or representation, of mimesis, and its deflection of semiotic energy inward, toward the filmic medium.“¹³⁸

Welche Strategien sollte die feministische Filmtheorie nun im Hinblick auf Ästhetik und Politik verfolgen? Für Doane liegt die Lösung in der Intensivierung der wissenschaftlichen Forschung und nicht, wie der momentane Trend zeigt, im Gegenteil.

III.3.5. Teresa de Lauretis, Italien/USA

Teresa de Lauretis Arbeit ist seit 20 Jahren beeinflusst vom nordamerikanischen Feminismus. Durch ihre italienische Herkunft macht sie aber auch Gebrauch von europäischem Gedankengut.

1984

Im Gegensatz zu Claire Johnston beschäftigte sich Teresa de Lauretis nicht mit der Auteur Theorie, sondern dem Prozess des sich Identifizierens der Zuseherin. Um erfolgreich zu sein, muss ein Film sein Publikum verführen, ihm Freude bereiten und zwar sowohl dem weiblichen als auch dem männlichen Zuseher. Kino verbindet Bilder über das Mittel der Identifikation mit Gefühlen und Bedeutungen:

¹³⁸ Mary Ann Doane, *Aesthetics and Politics*, S. 1234.

„The cinematic apparatus, in the totality of its operations and effects, produces not merely images but imaging. It binds affect and meaning to images by establishing terms of identification, orienting the movement of desire, and positioning the spectator in relation to them.“¹³⁹

Im Mittelpunkt filmischer Repräsentationen steht der Blick (“the look”). Dabei berief sich De Lauretis auf Laura Mulvey, die das Kino durch den Blick definiert sah: Der Mann, als aktiver Part, der die Frau ansieht, die Frau, passiv, die angesehen wird.

Doch wie, so De Lauretis, könnte diese narrative Position den Zuseherinnen Freude bereiten? Doch nur indem Männlichkeit und Weiblichkeit im Leben eines jeden Menschen abwechseln und somit niemals festgefahrene Positionen sind. Die Zuseherin begehrt und möchte gleichzeitig begehrt werden, also eine Doppelidentifizierung.

Im Gegensatz zu Mulvey sprach sich De Lauretis nicht für die Zerstörung von Schaulust (visual pleasure) aus, da die kritische Reflexion des Problems nicht durch die radikale Dekonstruktion der Funktionsweise des kinematographischen Apparats erreicht werde.

Frauen lernen Filme zu lesen und können eine ebenfalls aktive Bedeutung im Film erreichen und das männliche Monopol durchbrechen. Durch das Aufbrechen der narrativen Struktur im Film ist es möglich die ambivalente Situation von Begehren und begehrt werden aufzudecken.

In *Oedipus Interruptus* geht De Lauretis auch auf den Begriff der Narrativität ein, bei dem es sich nicht nur um die Erzählung einer Geschichte handelt, sondern der auch das am Bild umfasst, was im weitesten Sinne als Text zu verstehen ist. „Sehen“ wird als das Problem

¹³⁹ Theresa De Lauretis, *Oedipus Interruptus*, S.85.

der Kunst bzw. des Künstlers betrachtet und nicht als das des Betrachters.

Die Filmtheorien der 80er Jahre, die sich aus Psychoanalyse und Semiotik entwickelt hatten verwehrten der Frau, ebenso wie Kino, die Position eines Subjektes und somit Erschaffers einer Kultur.

Ihre kritische Analyse wie Frauen in den damals zeitgenössischen Filmen dargestellt wurden, legte sie in ihrem berühmten Essayband „Alice Doesn't“ nieder:

„It will look back at some movies with an evil eye. It will ask questions, interrupt, contend, suppose. And time and time again the same concerns, issues and themes will return throughout the essays, each time diffracted by a different textual prism, seen through a critical lens with variable focus. There are, needless to say, no final answers.“¹⁴⁰

2007

Wiederholtes Thema der feministischen Bewegung ist die Assoziation zwischen Frau und Stummheit bzw. Verrücktheit. Weiblichkeit wird in Verbindung zu einer speziellen Macht gesetzt, einer Macht, die Kultur auszulöschen versucht. Die Frage, die sich De Lauretis daher stellt ist:

„What ist the relation of women to language and writing, including the writing of feminist theory?“¹⁴¹

In den 70er Jahren sahen viele Frauen die Lösung für dieses Problem in der „Neu-Erfindung“ der Sprache. Die Schwierigkeit bestand darin eine Sprache außerhalb der Sprache zu finden, obwohl diese Begriffe wie „stumm“ und „verrückt“ definiert:

¹⁴⁰ Teresa De Lauretis, Alice Doesn't, S. 11.

¹⁴¹ Teresa De Lauretis, Figures of Resistance, S. 241.

„For how can one speak „outside“ of language – neither as „mad“ nor as „not mad,“ neither as woman nor as man – if language itself is what constitutes those very terms, as well as the ground and the play of difference between them?“¹⁴²

Wenn Frauen sich weigern zu sprechen, fallen sie zurück in jene Stummheit, die nicht das Unausgesprochene, sondern das Unsprechbare, die theoretische Stummheit der Frau und ihre Negation als Subjekt bezeichnet. Deshalb müssen sie die Stummheit der Frau durch, gegen, über und unter der Sprache des Mannes sprechen.¹⁴³

Als bestes Beispiel dafür sieht De Lauretis Virginia Woolfs Text *A Room of One's Own*, die Verschriftlichung eines Vortrags aus 1928.

„Not herself a university woman, but one of the greatest writers of English prose, Woolf knew the difficult relation of women to language, the burden of silence that accompanies all efforts of expression.“¹⁴⁴

De Lauretis schlägt vor die feministische Theorie durch das Lesen literarischer Fiktion von Frauen zu revitalisieren. Durch die Konfrontation mit der Sprache, am besten mit einer Übersetzung, konfrontiert sich die Leserin mit dem Anderen in ihr und der Welt. Diese literarischen Texte¹⁴⁵, die De Lauretis ihren Studentinnen zu lesen gab, verneinen die absolute Autorität von Sprache als Basis für Erkenntnis.

„Ironically, they do so entirely through language, or rather, by the hint of a silence at the heart of language.“¹⁴⁶

¹⁴² Teresa De Lauretis, *Figures of Resistance*, S. 242.

¹⁴³ Ebenda, S. 243.

¹⁴⁴ Ebd., S. 243f.

¹⁴⁵ De Lauretis führt u.a. folgende Texte an: *Orlando* von Virginia Woolf, *The Lesbian Boy* von Monique Wittig, *Beloved* von Tony Morrison, *The Female Man* von Joanna Russ.

¹⁴⁶ Teresa De Lauretis, *Figures of Resistance*, S. 260.

III.3.6. Gertrud Koch, Deutschland

1989

Der Blick der Kamera, der dem Zuseher vorgibt, was er sieht, war Ende der 80er Jahre für Gertrud Koch noch immer ein männlicher und sie stellte sich die Frage, ob ein weiblicher Blick durch die Kamera ein anderer sein würde.

Zu diesem Zeitpunkt war das Kino ihrer Meinung nach noch immer ein Ort, an dem sich eine anständige Frau ohne Begleitung nicht sehen lassen konnte. Dennoch bot das Kino die Möglichkeit die Lust am Schauen ausleben zu können. Fernab gesellschaftlicher Konventionen, die das Verhalten von Frauen genau festlegten, konnte die Zuseherin die Fesseln abschütteln und sich ihrer Schaulust hingeben.

Die Antwort auf die Frage, warum Frauen in ein Kino gehen, das die Schaulust der Männer bedient, fand Gertrud Koch im infantilen Stadium des Menschen. Dem Kind ist die Geschlechteridentität noch nicht bewusst und es glaubt sein Geschlecht beliebig verändern zu können. Deshalb können Männer und Frauen eine infantile Schaulust entwickeln, die sich auf Frauen bezieht.

Dass aber die Frau im Kino auch findet, was sie sucht, sieht Koch als eher unwahrscheinlich. Ihrer Meinung nach bevorzugen Frauen das Melodrama, die Komödie oder einen „Problemfilm“ und stehen dem Horrorfilm, Western, Krimi, Kriegsfilm und Pornofilm ablehnend gegenüber. Sie fand, dass das Filmangebot der 80er Jahre diese Bedürfnisse nicht bediente und das weibliche Publikum konsequenterweise ausblieb.

Ebenso kritisierte sie die oberflächliche Hinterfragung geschlechtsspezifischer Unterschiede in der Filmrezeption. Die Psychoanalyse bot ihr keine ausreichende Erklärung dafür warum Frauen ins Kino gehen. Bilder werden, so Kuhn, geschlechtsspezifisch wahrgenommen und lassen ein breites Spektrum an Bedeutungen zu, da sie nicht die Eindeutigkeit der verbalen Sprache besitzen. Je nach Standort des Betrachters ergeben sich andere Motive und gewinnen Bilder andere Bedeutungen.

Ein weiterer Kritikpunkt ihrerseits war, dass sich die Frauen der 80er Jahre auf der Suche nach Identität immer noch mit den von Männergesellschaften entworfenen Bildern von Frauen auseinandersetzten, anstatt mit den Frauen selbst. In vielen Filmen wurde die Zerrissenheit der Zuseherin zwischen einer bösen phallischen und der sich mit ihrer Unterlegenheit abfindenden, schwachen, aber guten Frau thematisiert und Scheinlösungen angeboten.

„Zwischen den falschen Alternativen beginnt die Sehnsucht nach Auflösung in eine neue Identität hinein wirksam zu werden, eine Sehnsucht, die da war, bevor die neue Frauenbewegung sie begrifflich fassen suchte und artikulierte [...]“¹⁴⁷

Sie sieht den alltäglichen Blick des Mannes auf die Frau als indirekt, da er ein Raster über das Bild der konkreten vor ihm stehenden Frau legt. An die Stelle konkreter, subjektiver Bilder treten Standardisierungen und abstrakte Schemata. Er entsinnlicht somit seine Umgebung und auch die Frau und verdinglicht sie noch bevor er einen Blick auf sie wirft.

¹⁴⁷ Gertrud Koch, „Was ich erbeute, sind Bilder“, S. 134.

III.3.7. Judith Butler, USA

1990

Ist Weiblichkeit eine natürliche Tatsache oder eine kulturelle Konstruktion? Dieser Frage ging in den 90ern besonders Judith Butler nach. Welche anderen Identitätskategorien, außer der Binären von „Geschlecht“ können als Konstrukte ausgewiesen werden, die den Anschein von Natürlichkeit und Unausweichlichkeit erwecken?

Butler verwendete als Rahmen ihrer kritischen Untersuchung Genealogie, die nicht nach den Ursprüngen der Geschlechtsidentität oder einer authentischen Sexualität sucht, sondern statt dessen die politischen Einsätze untersucht, die gefährdet werden, wenn Identitätskategorien als ursprünglich bezeichnet werden, obwohl sie von Zwangsheterosexualität und Phallogozentrismus institutionalisiert wurden.¹⁴⁸

A genealogical critique refuses to search for the origins of gender, the inner truth of female desire, a genuine or authentic sexual identity that repression has kept from view; rather, genealogy investigates the political stakes in designating as an origin and cause those identity categories that are in fact the effects of institutions, practices, discourses with multiple and diffuse points of origin. The task of this inquiry is to center on – and decenter– such defining institutions: phallogocentrism and compulsory heterosexuality.¹⁴⁹

Ging der Feminismus zunächst von einer Kategorie „Frau“ aus, die eine bestimmte Identität bezeichnet, war Anfang der 90er Jahre „Frau“ nicht länger ein fester Begriff.

¹⁴⁸ Vgl. Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 9.

¹⁴⁹ Judith Butler, *Gender Trouble*, S. xi.

„Eine Frau zu »sein«, ist sicherlich nicht alles, was man ist. Diese Bestimmung kann nicht erschöpfend sein [...] weil die Geschlechtsidentität in den verschiedenen geschichtlichen Kontexten nicht immer übereinstimmend und einheitlich gebildet worden ist und sich mit den rassistischen, ethnischen, sexuellen, regionalen und klassenspezifischen Modalitäten diskursiv konstituierter Identitäten überschneidet.“¹⁵⁰

Feminismus habe immer den Anschein erweckt eine universale Grundlage zu haben und gegen eine Form von Unterdrückung der Frauen zu kämpfen, obwohl es kein universelles Patriarchat gibt.¹⁵¹

Obwohl oft von der Einheit der Frauen gesprochen wurde, führte „die Unterscheidung zwischen anatomischem »Geschlecht« (sex) und Geschlechtsidentität (gender) eine Spaltung in das feministische Geschlecht ein“¹⁵². Wenn man beide Kategorien an ihre Grenzen treibt, so ergibt sich, dass das Konstrukt „Mann“ nicht automatisch für den männlichen Körper und „Frau“ nicht automatisch für den weiblichen Körper steht, sondern beides auf beide zutreffen kann:

When the constructed status of gender is theorized as radically independent of sex, gender itself becomes a free floating artifice, with the consequence that *man* and *masculine* might just as easily signify a female body as a male one, and *woman* and *feminine* a male body as easily as a female one.¹⁵³

Dies wirft die Frage auf, was ein Geschlecht überhaupt ist und wie man mit wissenschaftlichen Diskursen über Hormone und Chromosomen als bedingende Tatsache umgehen soll. Wenn man Simone de Beauvoirs Aussage folgt, dass man nicht als Frau zur Welt kommt, wo wird dann die Konstruktion von Geschlechtsidentität vollzogen?

¹⁵⁰ Judith Butler, Das Unbehagen der Geschlechter, S. 18.

¹⁵¹ Vgl. Ebenda, S. 18f.

¹⁵² Ebenda, S. 22.

¹⁵³ Judith Butler, Gender Trouble, S. 6.

„Wenn »der Leib eine Situation ist«, wie Beauvoir sagt, so gibt es keinen Rückgriff auf den Körper, der nicht bereits durch kulturelle Bedeutungen interpretiert ist. Daher kann das Geschlecht keine vordiskursive, anatomische Gegebenheit sein. Tatsächlich wird sich zeigen, dass das Geschlecht (*sex*) definitionsgemäß immer schon Geschlechtsidentität (*gender*) gewesen ist.¹⁵⁴

Körperlichkeit ist kein natürlicher, festgelegter Träger von Identität. Identitäten können jederzeit entstehen und sich auflösen.

Alternative Möglichkeiten der Interpretation der Theorie Butlers bestehen darin, Biologie und Kultur als vielschichtige Prozesse aufzufassen, die miteinander interagieren. Der Körper ist Ort der Identitätsbildung und nicht das Ergebnis.¹⁵⁵

III.3.8. Barbara Creed, Australien

„[...] Australian theorist Barbara Creed, whose links are to the Australian Women's Movement, works within a psychoanalytic framework derived from both Sigmund Freud (1856-1939) and the semiotic theorist Julia Kristeva (b.1941). Creed has extended feminist insights to many aspects of postmodern culture. In particular, she has produced an extremely influential analysis of patriarchal ideology in the horror genre, which abounds with visions of woman as the 'monstrous-feminine'.“¹⁵⁶

1993

Das Horrorgenre ist eines der populärsten, aber auch am wenigsten angesehenen Filmgenres. Dennoch widmet sich Barbara Creed in *The Monstrous-Feminine* der Darstellung von Frauen als Monster in Horrorfilmen.

¹⁵⁴ Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 26.

¹⁵⁵ Vgl. Christina Lutter / Markus Reisenleitner (Hg.), *Cultural Studies*. Eine Einführung, S. 114f.

¹⁵⁶ Shohini Chaudhuri, *Feminist Film Theorists*, S. 3.

„Here, Creed focuses on the horror film’s figuration of woman-as-monster, drawing on Kristeva’s notion of the abject¹⁵⁷, defined as that which ‘disturbs identity, system, order’ and ‘does not respect borders, positions, rules’. The abject both fascinates and horrifies: it thrives on ambiguity and the transgression of taboos and boundaries.”¹⁵⁸

Im Horrorfilm verkörpert das Monster immer das Andere, das in uns Unterdrückte. Es verändert im Laufe der Zeit seine Gestalt und verkörpert Frauen, die Arbeiterklasse, andere Kulturen, Minderheiten, andere politische Ideologien, Homosexualität und Kinder. Obwohl die Moral dem Zuseher gebietet das Monster abstoßend zu finden, identifiziert er sich teilweise mit ihm und erfreut sich daran.¹⁵⁹

Horrorfilme ermöglichen dem Zuseher sich mit einem Sicherheitsnetz in das Verbotene, das Tabuisierte zu begeben.

Zu dem „abject“, dem Niederträchtigen gehören auch körperliche Ausscheidungen, die zwar Teil jedes Menschen sind, von der Gesellschaft aber als unappetitlich abgelehnt werden. Ein zweiter Aspekt ist das Überschreiten von Grenzen, zum Beispiel der Grenze zwischen Menschsein und Nicht- Menschsein, Natürlichkeit und Übernatürlichkeit, normaler und abnormaler Sexualität und dem wohlgeformten, sauberen im Gegensatz zum schmutzigen deformierten Körper. Der dritte Aspekt ist Mutterschaft:¹⁶⁰

„According to Kristeva, the female body, especially the mother’s body, is aligned with the abject because it does not hide its debt to nature. But, as Creed emphasizes – more than Kristeva does – ‘woman is not, by her very nature, an abject being’; rather, patriarchal ideology constructs her as such.”¹⁶¹

¹⁵⁷ Am ehesten mit „Niederträchtigkeit“ zu übersetzen.

¹⁵⁸ Shohini Chaudhuri, *Feminist Film Theorists*, S. 91.

¹⁵⁹ Vgl. Ebenda, S. 92.

¹⁶⁰ Vgl. auch Kapitel IV.3.11. E. Ann Kaplan.

¹⁶¹ Shohini Chaudhuri, *Feminist Film Theorists*, S. 93.

Die zentrale Figur des weiblichen Monsters ist nicht die kastrierte, sondern die kastrierende Frau, also nicht das Opfer, sondern der aktive Part. Dazu gehören Vampire, Hexen, Besessene etc. Der Zuseher identifiziert sich mit der Frau, der Besitzerin des Blicks, während der Mann das Opfer ist. Diese Erkenntnis CreeDs widerlegt Mulveys Theorien über die passive schwache, als Objekt dargestellte Frau:

„Thus, the presence of woman as an active monster throws into question theories of spectatorship derived from Mulvey, which align the male character or spectator with the active, controlling gaze and place the woman as the object of that gaze.“¹⁶²

Somit ist das Horrorgenre besonders für Frauen interessant, die sich durch das Identifizieren mit starken Frauen stärker fühlen, wobei Creed zugibt, dass sich der Zuseher meist abwechselnd mit dem Monster und dem Opfer identifiziert. Es sei ein Mythos patriarchaler Strukturen, dass Frauen nicht gewalttätig sind; ein Mythos, der erfunden wurde um sie unter Kontrolle halten zu können. Doch obwohl einige Regisseurinnen Horror/Slasher Filme gedreht haben, zum Beispiel Jane Campion *In the Cut*, tendieren Regisseurinnen im Allgemeinen zu anderen Filmgenres.¹⁶³

III.3.9. Heide Schlüpmann, Deutschland

1998

In den 80er Jahren führte die Wiederentdeckung des frühen Kinos zu einer Revolutionierung der Ansichten rund um den männlichen Blick im Kino.

¹⁶² Shohini Chaudhuri, *Feminist Film Theorists*, S. 102.

¹⁶³ Vgl. Shohini Chaudhuri, *Feminist Film Theorists*, S. 102.

In der Zeit vor dem ersten Weltkrieg war Kino für Frauen ohne männliche Dominanz gemacht worden. Diese war erst in der Reformbewegung zu spüren, die gegen den verderblichen Einfluss des Kinos auf Frauen wetterte, die angeblich „massenhaft“ ins Kino gingen. Diese Liebe der Frauen zum Kino nimmt Schlüpmann als Prämisse um eine neue Kinotheorie zu entwickeln.

„Es gilt diese Liebe nicht als naiv, der Aufklärung bedürftig, anzusehen, sondern als etwas, das uns über die gleichsam revolutionäre Bedeutung des Kinos für die Frauen aufklären könnte.“¹⁶⁴

Die gesellschaftliche Betrachtung des Kinos begann mit Schriften von Männern gegen Kino, Frauen und „Massen“ und endete im Ausschalten jegliche Sinnlichkeit.¹⁶⁵

Obwohl das dominante Kino den Frauen den Blick abspricht, versucht Schlüpmann von der Position der Zuseherin aus eine Ästhetik des Kinos zu entwickeln. Ästhetik bedeutet für sie nicht die Lehre vom Schönen, sondern von der Wahrnehmung. Werden die Frauen vom aktiven Blick ausgeschlossen, bleibt als Ausweg die Suche nach einer Theorie der Wahrnehmung, die nichts mit dem Blick zu tun hat, sondern den Gefühlen, die der Film erzeugt:

„Das Vertrauen in eine mögliche Wahrnehmung, die sich aus diesen Gefühlen bilden könnte und die nicht identisch ist mit dem objektivierenden Blick, erhält Verstärkung in dem Augenblick, da das Kino im Kontext der >Mediengesellschaft< etwas Historisches, Überholtes wird.“¹⁶⁶

¹⁶⁴ Heide Schlüpmann, *Abendröthe der Subjektphilosophie*, S. 8.

¹⁶⁵ Vgl. Heide Schlüpmann, *Abendröthe der Subjektphilosophie*, S. 24.

¹⁶⁶ Ebenda, S. 12.

In den 70er Jahren versuchte die feministische Filmtheorie „eine Liebe zur Wahrnehmung aus der Liebe zum Hollywood-Kino zu lösen, um ihr in der vom Publikum vernachlässigten >amateurhaften< und >experimentellen< Filmkultur einen Ort zu eröffnen“¹⁶⁷. Laura Mulvey wies in ihrem Aufsatz *Visual Pleasure and Narrative Cinema* diesen Weg. In den darauf folgenden Debatten um den „Blick“ wurde dieser Gedanke nicht weiterverfolgt. Stattdessen wandten sich die Theoretikerinnen wieder dem dominanten Kino zu. Um heute eine andere Wahrnehmung, als die des Blicks als Grundstein nehmen zu können, müssen die Menschen erst die Liebe zur Wahrnehmung neu entdecken:

„Die Fixierung auf den Blick hat am Ende die feministische Auseinandersetzung mit dem Kino in sich zusammen fallen lassen. [...] Eine eingreifende Theorie des Kinos beginnt für mich [Heide Schlüpmann] daher heute mit der >Liebe zur Wahrnehmung<.“¹⁶⁸

Die Liebe zur Wahrnehmung hängt für Heide Schlüpmann letztlich an der Sinnlichkeit des Kinos, also an der Attraktivität des Spiegels.¹⁶⁹

III.3.10. Christina von Braun, Deutschland

2000

Wie Judith Butler, geht auch Christina von Braun auf den Unterschied zwischen anatomischem Geschlecht und Gender ein. Dabei führt sie Gender zunächst auf seine ursprüngliche Bedeutung als lexikalisch grammatische Kategorie zurück. Der Vorteil der Kategorie Gender gegenüber dem Begriff Geschlecht liege in der Möglichkeit zwischen biologischem und sozialem Geschlecht zu unterscheiden. Ein weiterer

¹⁶⁷ Heide Schlüpmann, *Abendröthe der Subjektphilosophie*, S. 14.

¹⁶⁸ Ebenda, S. 15.

¹⁶⁹ Vgl. Heide Schlüpmann, *Öffentliche Intimität*, S. 158.

Vorteil des Begriffs Gender ist das Angebot an männliche Wissenschaftler, sich mit der Konstruiertheit ihrer eigenen Geschlechtsidentität auseinander zu setzen.

Während der Begriff Gender in den USA bereits in den 1960/70er Jahren verwendet wurde, erreichte er den deutschsprachigen Raum erst ungefähr 20 Jahre später. Im Gegensatz zu den 70er Jahren hat er mittlerweile eine erhebliche semantische Ausweitung erlangt¹⁷⁰:

„Von der ursprünglichen grammatischen Kategorie hat er sich zu einem Begriff mit weitreichenden Implikationen für die gegenwärtige Subjekt- und Identitätsdiskurse entwickelt. Ging es zunächst darum, durch die bewusste Unterscheidung von *sex* und *gender* auf die gesellschaftliche und kulturelle Konstruktion von >Geschlechtsidentität< aufmerksam zu machen, so ging es bald um eine grundlegende Kritik an essentialistischen Vorstellungen einer >unverrückbaren<, >primären< oder >originalen< Beschaffenheit von Natur, Geschlecht und Identität überhaupt.“¹⁷¹

Bereits in der griechischen Antike galt der männliche Körper als Norm, während der weibliche das Fremde und Unberechenbare symbolisierte. Der weibliche Körper galt aber auch zugleich als der Gemeinschaftskörper, unter anderem, weil die Erbfolge in der weiblichen Linie immer einfacher zu verfolgen war. Unter diesem Aspekt sind Massenvergewaltigungen in Kriegszeiten der Versuch seinem Gegner allgemein zu schaden.¹⁷² Die einzelne Frau ist dabei unbedeutend.

Durch die Säkularisierung wurde das biologische und kulturelle Geschlecht allmählich ununterscheidbar, sodass die Vorstellung entstand, dass die Geschlechterordnung auf Naturgesetzen beruhe.

¹⁷⁰ Vgl. Christina v. Braun / Inge Stephan, Gender Studien, S. 4.

¹⁷¹ Christina v. Braun / Inge Stephan, Gender Studien, S. 4.

¹⁷² Vgl. Ebenda, S. 19ff.

Durch die wissenschaftlichen Erkenntnisse rund um die Fortpflanzung, wurden im 20. Jahrhundert Sexualität und Reproduktion unabhängig von einander gedacht. Mit der Abkoppelung des Sexualtriebs von der Biologie wurden aus den biologischen Kategorien „Sexualität“ und „Geschlecht“ Kulturelle. In Wien entstand zu dieser Zeit mit Sigmund Freud die Psychoanalyse, die sich ebenfalls mit dem Sexualverhalten auseinander setzte.¹⁷³

In ihrem Einführungswerk über Gender Studien geht Christina von Braun zentralen Fragen der Filmtheorie nach: Was passiert mit den Zusehern während der Filmvorführung? Welche Einflüsse hat das Bild auf ihre Wahrnehmung?¹⁷⁴ Gibt es in dieser Hinsicht Geschlechterunterschiede?

Dabei ist sie sich den jüngsten wissenschaftlichen Untersuchungen bewusst, die sich vom Massenspektakel Kino auf neue digitale Medien, wie das Internet, ausgeweitet haben:

„Wie verändert sich die Wahrnehmung des eigenen Körpers, wie die anderer Körper durch die digitale Vernetzung und durch die Wanderung, die das Ich im >virtuellen< Raum unternimmt? Welche >Identitäten< werden dabei gefunden, erfunden, konstruiert? Was bedeutet überhaupt der Begriff der >Identität<, wenn das >Surfen< im Internet die Möglichkeit eröffnet, die eigenen körperlichen Vorgaben – Alter, Rasse, Geschlecht – zu verleugnen oder zu verändern?“¹⁷⁵

¹⁷³ Vgl. Christina v. Braun / Inge Stephan, Gender Studien, S. 30.

¹⁷⁴ Christina v. Braun / Inge Stephan, Gender Studien, S. 296.

¹⁷⁵ Ebenda, S. 303.

III.3.11. E. Ann Kaplan, USA

1983

„Following Laura Mulvey, I argue that the male gaze, in defining and dominating woman as erotic object, manages to repress the relations of woman in her place as Mother – leaving a gap not “colonized” by man, through which, hopefully, woman can begin to create a discourse, a voice, a place for herself as subject.“¹⁷⁶

E. Ann Kaplan nahm Mulveys Ideen über den männlichen Blick auf, identifizierte den Blick aber nicht im wörtlichen Sinne als männlich, sondern als „die männliche Position einnehmend“:

„The gaze is not necessarily male (literally), but to own and activate the gaze, given our language and the structure of the unconscious, is to be in the “masculine” position.“¹⁷⁷

Sie integrierte diese Theorie in ihre Forschungsarbeit über die Darstellung von Müttern bzw. Mutter-Tochter Beziehungen im dominanten Kino.

„The assignment of the Mother in patriarchy to silence, absence, and marginality has been perpetuated by women reacting against conventional bourgeois structures for complex reasons [...]. A close analysis of how the Mother has been constructed in the Hollywood film may give us insight into this parallel (but differently motivated) rejection of the Mother.“¹⁷⁸

In ihrer Forschung stützt sie sich auf die Arbeiten von Julia Kristeva, Luce Irigaray, Hélène Cixous und Monique Wittig und auf von diesen Arbeiten beeinflusste Filme wie *Nathalie Granger* (1972). In diesem Film

¹⁷⁶ E. Ann Kaplan, *Women and Film*, S. 2.

¹⁷⁷ Ebenda, S. 30.

¹⁷⁸ Ebd., S. 5.

ist Stummheit das Mittel durch das sich eine Mutter gegen die Unterdrückung der Frauen in der patriarchalen Gesellschaft wehrt.¹⁷⁹

Als ein Beispiel für die Unterdrückung von „Mutter sein“ widmet Kaplan der *Blonden Venus* (1932) in *Women and Film* ein Kapitel. Marlene Dietrich, die in der feministischen Filmtheorie als Beispiel für die Fetischisierung der Frau im Film schlechthin gilt, spielt in diesem Film eine Mutter und fühlt sich in dieser Rolle sichtlich unwohl. Auch der Regisseur von Sternberg lehnte Marlene als Mutter ab:

„The resistance to having Dietrich portrayed as a mother is clearly linked to the fetishism involved in Von Sternberg’s representation of her. For, if fetishism is partly designed to eliminate male fears of female sexuality, it is also a way of repressing Motherhood.“¹⁸⁰

Gerade durch diese Fetischisierung wird die Rolle der Mutter im Film unabsichtlich als künstlich konstruiert entlarvt. Über die fetischisierte Form der Dietrich wird das traditionelle Gewand (unauffälliges Kleid und Schürze) einer Mutter gelegt, wodurch Dietrich eher einem Dienstmädchen gleicht. Obwohl sie „nur“ die Rolle der Mutter und Ehefrau spielt, wird die Schauspielerin Dietrich in ein besseres Licht als der Ehemann gesetzt. Nicht zuletzt wird auch das Kind nicht als das übliche engelhafte Hollywood Kleinkind, sondern als eigenartig pervers und aggressiv dargestellt.

„[A]ll these ways of undercutting the ideal nuclear family do not arise from any wish to rephrase mothering (i.e. to define it in a way that is different from that of the dominant discourse), but rather emerge unintentionally from, first, the incompatibility, in dominant representation, of female sexuality and mothering and, second, from

¹⁷⁹ Vgl. E. Ann Kaplan, *Women and Film*, S. 9.

¹⁸⁰ E. Ann Kaplan, *Women and Film*, S. 53f.

the film's focus on fetishism as a strategy for lessening male fears of female sexuality."¹⁸¹

Mutter sein, so Kaplan, wird in der Gesellschaft auf allen Ebenen unterdrückt. Dennoch ist es gerade die Position der Mutter, durch die Frauen Fragen stellen und einen Umbruch herbeiführen können, da wir alle als Kleinkinder eine lustvolle Beziehung mit unserer Mutter hatten.¹⁸²

„Female sexuality has been taken over by the male gaze [...]. [...] But while Motherhood has of course been annexed by the symbolic, Kristeva and others have shown that some part remains unviolated, unable to be penetrated by patriarchy. This is because, unlike in the realm of sexuality, some part of Motherhood lies outside of patriarchal concerns, networks, economy. It is this part that eludes control. The extremity of patriarchal domination of female sexuality may be a reaction to helplessness in the face of the threat that Motherhood represents.“¹⁸³

2004

Mit der veränderten politischen Situation, dem Aufbrechen der Konflikte Osten/Westen, Kommunismus/Kapitalismus und dem neuen Konflikt Westen/Islam (siehe 9/11), hat sich auch Kaplans feministisches Interesse auf Traumastudien verschoben:

„My current project includes comparative focus on women's indigenous cinema [...]. In this work, I explore issues of trauma and problematize the transmission of cultural differences between women. While I continue to struggle with issues of the gaze and psychoanalysis, my focus now is less on sexual difference than on the cultural differences racialized by national discourses and historical traditions (institutions, policies, and power relations).“¹⁸⁴

¹⁸¹ E. Ann Kaplan, *Women and Film*, S. 56.

¹⁸² Vgl. E. Ann Kaplan, *Women and Film*, Kapitel 15.

¹⁸³ E. Ann Kaplan, *Women and Film*, S. 205f.

¹⁸⁴ E. Ann Kaplan, *Global Feminisms and the State of Feminist Film Theory*, S. 1242.

In Zusammenhang steht diese Forschung mit der globalen Angst vor Terror. Kaplan entwickelt das Konzept des „interracial gaze“ weiter, das sie in *Looking for the Other* (1997) entwickelt hatte. Dabei konzentriert sie sich auf Traumata von Frauen aus dem Zweiten Weltkrieg bis hin zur Trennung von Aborigineskindern von ihren Eltern im postkolonialen Australien. Untersuchungsobjekte sind Filme von und über Frauen, ebenso wie schriftliche Erinnerungen von Frauen. Ziel ist es ein Modell „ethischen Bezeugens“ durch Medien anzubieten, das sich vom voyeuristischen und sensationsgierigen Berichterstaten abgrenzt.

Mit Kulturwissenschaften und Postkolonialen Studien hat die feministische Filmtheorie einen dramatischen Wechsel erfahren:

„It soon became clear that old secure binaries of feminist film theories were solidly modernist and Western, and they began to erode. In this way, the “center” could not hold. And psychoanalytic theories and issues of the gaze began to be muted to the minor key.”¹⁸⁵

Psychoanalyse ist und sollte nicht aus der Feministischen Filmtheorie ausgeklammert werden, so Kaplan.

„[W]e now face the challenge of seeing to what degree psychoanalytic insights make sense for women in non-Western cultures. Working over classical feminist film theories and the reactions/resistances/corrections in compiling my recent *Feminism and Film* anthology, I felt even more strongly than in the 1980s how important this work was not only for understanding sexual difference but as a lasting contribution to illuminating the root mechanisms of social, political, and interpersonal difference.”¹⁸⁶

¹⁸⁵ E. Ann Kaplan, *Global Feminisms and the State of Feminist Film Theory*, S. 1243.

¹⁸⁶ Ebenda, S. 1244.

III.3.12. bell hooks, USA

„Over the past decade [...] feminism has witnessed internal conflicts and ruptures and radically changed the framework of its own questions. [...] The term “woman”, because it erases differences of race, class, sexual preference, national identity, and historical context, has become for many feminists untenable. Criticisms by those who have been marginalized in relation to white middle-class feminism – women of color, lesbians, Third World women, working-class women – have forced a reassessment of the terms used and the types of questions posed.“¹⁸⁷

bell hooks war eine der Feministinnen, die sich gegen die Verallgemeinerung des Terminus „Frau“ durch weiße heterosexuelle Frauen wehrte.¹⁸⁸ Ihre Beschäftigung mit Film entstand aus dem Zauber des Kinos den Menschen etwas anderes, als das Leben wie es ist, zu schenken:

„Much of the magic of cinema lies in the medium’s power to give us something other than life as is.“¹⁸⁹

Für Schwarze ist die Darstellung von Schwarzen im Kino prinzipiell eine schmerzhaft Erfahrung, weil sie nicht beeinflussen können, wie sie dargestellt werden und wie die anderen sie sehen. So kommen sie nie selbst mit sich ins Reine und haben keine Möglichkeit eine eigene „Identität“ aufzubauen.¹⁹⁰ Um Filme von Weißen überhaupt genießen zu können, müssen sie diese Tatsache, so hooks, ignorieren.

„And they do not want to hear it when I make the point that giving audiences what is real is precisely what movies do not do. They give the reimagined, reinvented version of the real. It may look like something familiar, but in actuality it is a different universe from the world of the real. That’s what makes movies so compelling.“¹⁹¹

¹⁸⁷ Mary Ann Doane, *Femmes Fatales*, S. 9.

¹⁸⁸ Eine genaue Darstellung des Schwarzen Feminismus findet sich in Anhang II.

¹⁸⁹ bell hooks, *reel to real. race, sex, and class at the movies*, S. 9.

¹⁹⁰ Vgl. bell hooks, *Black Looks. Popkultur-Medien-Rassismus*, S. 12.

¹⁹¹ bell hooks, *reel to real*, S. 1.

bell hooks pflichtet der Filmemacherin Pratibha Parmar bei, dass Bilder Macht bedeuten, denn sie bestimmen nicht nur wie andere über uns, sondern auch wie wir über uns selbst denken.¹⁹² Wenn Schwarze also lernen sich selbst anders zu sehen, können sie Filme machen, die auch Weißen ermöglichen Schwarze anders zu sehen.¹⁹³

Im Zeitalter der sich wandelnden Identitäten, wo alles im Fluss ist, bietet das Kino den Menschen ein „sicheres“ Medium günstig und mit großer Zeitersparnis Neues kennen zu lernen und Grenzen zu überschreiten, ohne sich räumlich tatsächlich zu bewegen. Dem Publikum steht es frei den Film individuell zu interpretieren, es sollte sich aber bewusst sein, dass Filme bestimmte „Werte“ transportieren.¹⁹⁴ Diese Werte kann das Publikum annehmen, es kann ihnen aber auch widerstehen, gerade wenn es um Rassismus und Diskriminierung geht.

Stuart Hall warnt davor historisch und kulturell Gewachsenes als natürliche Gegebenheit zu sehen.

Die Frage nach der Identität von Schwarzen haben sich nicht alle schwarzen Filmemacher gestellt. hooks stellte fest, dass manche weiße Filmemacher progressiver in der Darstellung von Schwarzen im Film waren, als konservative schwarze Filmemacher.¹⁹⁵

Ihr geht es darum diesen Filmen etwas entgegen zu halten, die Bilder umzuwandeln und in weiterer Folge einen Paradigmenwechsel herbeizuführen. Um eine neue schwarze Identität zu begründen,

¹⁹² Vgl. bell hooks, *Black Looks*, S. 14.

¹⁹³ Vgl. Ebenda, S. 15.

¹⁹⁴ Vgl. bell hooks, *reel to real*, S. 2f.

¹⁹⁵ Vgl. Ebenda, S. 7.

müssen sich die Schwarzen an die Vergangenheit der Unterdrückung erinnern und gleichzeitig eine Zukunft aufbauen.¹⁹⁶

hooks hat mit Bedauern festgestellt, dass es wenig wissenschaftliche Arbeiten über den Selbsthass der Schwarzen und ihr Übernehmen von weißen Werten, ja ihre Besessenheit vom Weißsein gibt.¹⁹⁷ Wobei sie zwischen „schwarz und schwarz“ je nach regionaler Herkunft unterscheidet.

Um Filme kritisch betrachten zu können, muss das Publikum einen kritischen, oppositionellen Blick entwickeln. Sehen verleiht Macht und kann auch gefährlich sein, deshalb ist der Blick für hooks immer eine politische Aktion. Gerade die Schwarzen hätten durch ihre Unterdrückung und das Verbot „jemanden/etwas anzusehen“ das innere Verlangen danach.¹⁹⁸

„That all attempts to repress our/black people’s right to gaze had produced in us an overwhelming longing to look, a rebellious desire, an oppositional gaze. By courageously looking, we defiantly declared: “Not only will I stare. I want my look to change reality.”“¹⁹⁹

Um den “oppositional gaze” entwickeln zu können, muss der Zuseher die bedingungslose Identifikation mit dem Film verweigern.

Durch ihren “oppositional gaze”, war es schwarzen Frauen möglich sich in „weißen“ Filmen weder mit dem Subjekt/Mann/Täter, noch mit dem Objekt/Frau/Opfer identifizieren zu müssen. hooks kritisiert, dass der Mainstream Feminismus, wo sich die Zuseherin entweder mit dem einen

¹⁹⁶ Vgl. bell hooks, Black Looks, S. 13

¹⁹⁷ Vgl. Ebenda. S. 20.

¹⁹⁸ Vgl. bell hooks, reel to real, S. 197f.

¹⁹⁹ Ebenda, S. 198.

oder dem anderen identifizieren muss, auf diese dritte Möglichkeit erst gar nicht gekommen ist.²⁰⁰

Sie kritisiert weiters weiße Feministinnen dafür, sich in ihren Schriften allgemein auf die „Kategorie Frau“ zu beziehen, wenn sie doch nur weiße Frauen meinten. Die Existenz schwarzer Frauen in der weißen Gesellschaft gestaltet für sie das Thema Frau und Identität komplexer als es vom Mainstream Feminismus behandelt wird.

„Why is it that feminist film criticism, which has most claimed the terrain of woman’s identity, representation, and subjectivity as its field of analysis, remains aggressively silent on the subject of blackness and specifically representations of black womanhood?“²⁰¹

Genauso wie Filme keine Identitätsbilder für schwarze Frauen bieten, bieten auch die Theorien weißer Feministinnen nicht die Möglichkeit eines Dialogs, der schwarze Frauen mit einschließt.²⁰²

Exkurs: Die Darstellung von Farbigen im Film und Farbige als Zuseher

Robert Stam und Louise Spence definieren Rassismus in Anlehnung an Albert Memmi als

„[T]he generalized and final assigning of values to real or imaginary differences, to the accuser’s benefit and at his victim’s expense, in order to justify the former’s own privilege or aggression.“²⁰³

²⁰⁰ Vgl. bell hooks, reel to real, S. 205.

²⁰¹ bell hooks, reel to real, S. 207.

²⁰² Vgl. bell hooks, reel to real, S. 207.

²⁰³ Robert Stam / Louise Spence, Colonialism, Racism, and Representation: An Introduction, S. 879.

Rassismus, Hand in Hand mit Kolonialismus gehend, findet sich auch in der Literatur und im Kino. Zu den Stereotypen kolonisierter Menschen, die ihren Weg in den Film fanden, gehörten „Wilde und Kannibalen“.

„It [das Kino] produces us as subjects, transforming us into armchair conquistadores, affirming our sense of power while making the inhabitants of the Third World objects of spectacle for the First World’s voyeuristic gaze.“²⁰⁴

Robert Stam und Louise Spence orten die Anfänge des Kinos am Höhepunkt des europäischen Imperialismus, was dazu geführt hat, die kolonisierte Welt in einem unschmeichelhaften Licht darzustellen. Doch nicht nur die Stereotypen, sondern auch das Fehlen von unterdrückten Gruppen im Film ist bezeichnend.²⁰⁵

Dennoch nehmen Zuseher Filme unterschiedlich auf und lesen damit oftmals einen Film gegen die Intentionen der Filmemacher. Filme können daher, müssen aber nicht, ein wirksames Mittel zur Verbreitung von Meinungen sein:

„The filmic experience must inevitably be infected by cultural awareness of the audience itself, constituted outside the text and traversed by sets of social relations such as race, class and gender. We must allow, therefore, for the possibility of aberrant readings, reading [sic!] which go against the grain of the discourse. Although fiction films are persuasive machines designed to produce specific impressions and emotions, they are not all-powerful; they may be read differently by different audiences.“²⁰⁶

²⁰⁴ Robert Stam / Louise Spence, Colonialism, Racism, and Representation: An Introduction, S. 880.

²⁰⁵ Vgl. Robert Stam / Louise Spence, Colonialism, Racism, and Representation: An Introduction, S. 881.

²⁰⁶ Robert Stam / Louise Spence, Colonialism, Racism, and Representation: An Introduction, S. 890.

Deshalb ist es wichtig sich der institutionalisierten Erwartungen ebenso bewusst zu sein, wie des kulturellen und ideellen Hintergrunds jeden Zusehers.

Außer dem anderen kulturellen Hintergrund von Farbigen, der sie veranlasst Filme anders als Weiße zu lesen, ist es außerdem die Darstellung von Farbigen im Film, die ihnen die Identifikation mit den Charakteren erschwert. Um dem weißen Publikum die Angst vor den Schwarzen zu nehmen, so Manthia Diawara, werden diese im Film zum Beispiel als Verlierer dargestellt:

„[B]lack male characters in contemporary Hollywood films are made less threatening to whites, either by white domestication of black customs and culture – a process of deracination and isolation – or by stories in which blacks are depicted playing by the rules of white society and losing.“²⁰⁷

Zuseher können sich gegen solche Filme wehren. Unabhängige Produktionen schwarzer Regisseure haben den Sinn der Schwarzen geschärft und ihnen eine neue Sichtweise auf das dominante Hollywoodkino ermöglicht.

„The films show a world which does not position the spectator for cathartic purposes, but one which constructs a critical position for him or her in relation to the ‘real’ and its representation.“²⁰⁸

²⁰⁷ Manthia Diawara, *Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance*, S. 893.

²⁰⁸ Ebenda, S. 900.

IV. Feminismus in Australien

IV.1. Frauen in der australischen Gesellschaft

Die Zahlen, die auf der Website der „Office of Women“²⁰⁹ der australischen Regierung veröffentlicht werden zeigen, dass Frauen immer noch weniger Geld als Männer für die gleiche Arbeit bekommen. Dem Gehalt der Männer am nächsten kommen Universitätsabsolventinnen. Sie bezogen im Jahr 2003 96% des Gehalts der Männer für die gleiche Arbeit.²¹⁰

Die Zahlen zeigen aber auch, dass mehr Frauen als Männer eine höhere Schulbildung anstreben. Bei den höchsten Universitätsabschlüssen sind 51% Frauen.

Auf dem beruflichen Sektor ist die Aufteilung der Geschlechter nach Berufen sehr markant. Frauen arbeiten vorwiegend als Sekretärinnen, Assistentinnen und Buchhalterinnen. Gerade in diesen Berufen ist es üblich Überstunden finanziell nicht abzugelten. Im Jahr 2002 waren 44% aller Beschäftigten Frauen von denen 45% Vollzeit arbeiteten.²¹¹

Im Privatleben heiraten Frauen immer seltener und wenn dann erst später als bisher und bekommen ihr erstes Kind durchschnittlich mit 30 Jahren.

²⁰⁹ Vgl. <http://www.ofw.fahcsia.gov.au>

²¹⁰ „Chapter 4. Working Life.“ In: Women in Australia, (20.8.2008), URL: <http://www.ofw.fahcsia.gov.au/publications/wia/chapter4.html>

²¹¹ Ebenda.

IV.2. Germaine Greer und Anne Summers

Der Feminismus in Australien wurde in erster Linie von zwei Frauen geprägt: Germaine Greer und Anne Summers. Ihre Bücher verursachten mediales Aufsehen und wurden internationale Bestseller. Das Bild, das sie von der Situation der Frau in der australischen Gesellschaft über die letzten 30 Jahre gezeichnet haben ist düster und gibt wenig Hoffnung auf künftige Verbesserung.²¹²

²¹² Möglicherweise wurde ich Zeuge eines gesellschaftlichen Wandels. Während meiner drei Aufenthalte in Australien, wohnte ich bei Familien in mehreren Bundesstaaten, studierte an zwei Universitäten und gewann Einblicke in den Alltag und die Gesellschaft, die man als Tourist normalerweise nicht gewinnt. Besonders auffällig war die Sonderstellung der Mutter in jeder der von mir besuchten Familien.

Verglichen mit der österreichischen Familie, in der Frauen oft unter der Mehrfachbelastung ihrer Rollen als Mutter, Ehefrau und Karrierefrau leiden, hatten die Frauen in Australien ihre verschiedenen Rollen sehr gut im Griff. Dabei wurden sie von ihren Familien intensiv unterstützt. Obwohl die Mutter als „Haushaltsvorstand“ angesehen wurde, waren sich die Kinder ihrer Mehrfachbelastung bewusst und nahmen ihr ohne Aufforderung einen Teil der Last ab. Zwischen Mutter und Kindern gab es bis ins Erwachsenenalter verbale Liebesbekundungen und Angeheiratete wurden von der Mutter im Allgemeinen herzlich aufgenommen und in die Familie integriert. Die Ehemänner unterstützten ihre Frauen ebenso, wo sie konnten, sei es im Haushalt oder beruflich.

Die Frauen selbst vermittelten einen sehr starken Eindruck. Während die österreichischen Frauen oftmals ein schlechtes Gewissen haben, die Unterstützung ihrer Partner und Kinder anzunehmen, war es für diese australischen Frauen etwas Selbstverständliches. Alle Frauen, die ich kennen gelernt habe, waren beruflich äußerst erfolgreich und respektiert, forderten den Freiraum dafür aber auch ein. Alle Beobachtungen meinerseits beziehen sich auf weiße Frauen in Sydney (New South Wales), Perth (Western Australia) und Brisbane (Queensland), die der Mittelklasse angehören.

Ihre Hauptthemen sind die Frau als Mutter, das Berufsleben, körperliche Gewalt gegen Frauen und die Veränderung der Familie bzw. die Kleinfamilie als die Keimzelle der Gesellschaft. Der australische Traum, ein kleines Häuschen in einem Vorort, mit Garten und Wäscheleine, sei der Untergang jeder Frau, so Greer und Summers.

Ihre Bücher sind in keinem wissenschaftlichen Englisch verfasst, sondern emotional und polemisch geschrieben. Besonders Greers Stil wirkte auf viele Frauen abschreckend und vermittelt den Eindruck, dass sie Frauen nicht leiden kann. Dennoch gehört ihr Bestseller *Der weibliche Eunuch* zu den Grundlagewerken des australischen Feminismus.

IV.2.1. Germaine Greer

„You're only young once, but you can be immature forever.“²¹³

Germaine Greer wurde 1939 in Melbourne geboren. Nachdem sie die Klosterschule „Star of the Sea College“, in Gardenvale, Melbourne, besucht hatte, kam sie mit einem Stipendium an die Universität in Melbourne, wo sie Vorlesungen über englische und französische Literatur besuchte. Nach ihrer Graduierung zog sie nach Sydney und schloss sich dort einer Gruppe linker Anarchisten an, die sich „Sydney Push“ nannten und Polygamie praktizierten:

„The Push struck her as completely different from the Melbourne intelligentsia she had engaged with in the Drift, 'who always talked about art and truth and beauty and argument ad hominem; instead, these people talked about truth and only truth, insisting that most of

²¹³ (20.7.2008), URL:
http://www.brainyquote.com/quotes/authors/g/germaine_greer.html

what we were exposed to during the day was ideology, which was a synonym for lies — or bullshit, as they called it.”²¹⁴

Greers Masterarbeit verhalf ihr zu einem Commonwealth Stipendium, mit dessen Hilfe sie ein Doktoratsstudium an der University of Cambridge in England machte. Sie schrieb für verschiedene Magazine und reichte 1968 ihre Dissertation über Shakespeares frühe Komödien ein. Das Angebot einer Lehrstelle an der University of Warwick nahm sie an und heiratete den australischen Journalisten Paul du Feu. Die Ehe hielt drei Wochen und wurde 1973 geschieden.

1970 schrieb sie *Der weibliche Eunuch*, das ein großer Erfolg wurde und sie um die ganze Welt führte. Sie verbrachte die nächsten Jahre damit durch Afrika und Asien zu reisen und Studien über die Situation der Frauen in diesen Ländern anzustellen.

IV.2.1.1. The Female Eunuch/Der weibliche Eunuch

Greers Buch mit dem Titel *Der weibliche Eunuch* erregte großes Aufsehen. Bereits ein Jahr nach dem Erscheinen wurde es in acht Sprachen übersetzt und ging in die zweite Auflage. Die Hauptaussage des Buches ist, dass die traditionelle Kernfamilie, die in Vororten ansässig ist und nach Konsum strebt, ein schädliches Umfeld für Frauen ist, da sie diese sexuell unterdrückt und aus ihnen somit Eunuchen macht. Greer bringt folgende Beispiele:

1) Bereits als Kinder werden Mädchen anders erzogen, als Jungs. Sie erlernen jene Regeln, denen sie sich ihr Leben lang unterwerfen

²¹⁴ “Germaine Greer”, in: Wikipedia, (26.8.2008), URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Germaine_Greer.

werden. Sie verlieren ihre Natürlichkeit und entwickeln ein Schamgefühl bezüglich ihres eigenen Körpers, werden schwach, isoliert und verlieren ihre Lebensfreude. Babys werden behandelt als wären sie eine Mischung aus Puppe und Invaliden. Man unterdrückt ihre Energie, ihre kindlichen Fähigkeiten und macht sie zum Produkt ihrer Mutter. Mädchen werden Locken gedreht und Reifen ins Haar gesteckt, man sagt ihnen, dass sie hübsch aussehen und bestraft sie, wenn sie ihre Kleider schmutzig machen. Während Jungs alleine durch die Gegend ziehen dürfen, werden Mädchen zu Hause im Namen des Schutzes abgekapselt und in Haushaltsarbeiten eingeführt. Die weibliche Persönlichkeit wird verstümmelt, indem eine Feminine geschaffen wird.²¹⁵

- 2) Die Gesellschaft stellt hohe Anforderungen an den Körper der Frau. Sie gibt ihm vor, wie er geformt zu sein hat und verursacht bei denen Komplexe, deren Körper nicht in die Schablone passen.
- 3) Die Arbeitskraft der Frauen ist weniger angesehen als die der Männer. Als Dienerinnen und Hilfskräfte sorgen sie dafür, dass Männer die „wichtigere“ Arbeit machen können.
- 4) Liebesromane, Gesellschaftstänze und Ballett porträtieren Frauen als schwach. Der Liebesroman ist die Quelle des Mythos vom Heiraten und Glücklichen.²¹⁶ Eine Heirat steht für Konsum, der bereits beim Verlobungsring beginnt, der in seiner Größe und Schönheit zu beeindrucken hat. Wenn eine Frau glücklich sein will, muss sie die Heirat verweigern, denn man „kann von keinem Arbeiter verlangen, dass er einen Vertrag auf Lebenszeit unterschreibt: täte er das,

²¹⁵ Vgl. Germaine Greer, Der weibliche Eunuch, S. 90.

²¹⁶ Vgl. Ebenda, S. 220.

könnte sein Arbeitgeber jeden Anspruch auf besseren Lohn und bessere Bedingungen in den Wind schlagen.“²¹⁷ Frauen suchen Sicherheit, aber Sicherheit ist die Verleugnung des Lebens. Sie wären besser gewappnet, wenn sie eine andere Art von Sicherheit anstreben würden, eine Persönliche.²¹⁸ Erst wenn die Frau loslässt, wird der Mann zu ihr kommen, weil er es dann freiwillig tut.

5) Wenn Frauen schon in einer Familie leben müssen, dann in einer Großfamilie, die sich die Arbeit teilt und wo immer jemand da ist, der den Jungen Anleitung gibt. Der Verfall der Großfamilie hat zu dichterem Wohnen geführt, die Eltern sind die Chefs, die die Kinder kommandieren dürfen. Kinder müssen in Schablonen passen und dürfen die Eltern nicht stören. Mütter versuchen ihre Kinder von sich abhängig zu machen, damit sie wenigstens von diesen nicht verlassen werden. Sie schimpfen mit den Vätern, wenn sie im Regen mit den Kindern Fußball spielen, obwohl sie in Wahrheit neidisch auf deren Freiheit sind.²¹⁹ Da Kinder eher Orts- als Personengebunden sind, sollten sie besser von Fremden aufgezogen werden, als von der eigenen Mutter, da diese Personen die Aufgabe freiwillig übernehmen.

6) Frauen haben keine Ahnung, wie sehr Männer sie hassen. Männer können mit ihrer Sexualität nicht umgehen und projizieren ihren Ekel auf die Frauen. Eine Vergewaltigung ist nichts anderes als der Ersatz einer Masturbation. Der Zivilisierungsdrang einhergehend mit seinem Sauberkeitsdrill verursacht bei Menschen Scham und Ekel, die sie dann ihren Partnern in die Schuhe schieben.²²⁰

²¹⁷ Germaine Greer, *Der weibliche Eunuch*, S. 329.

²¹⁸ Vgl. Germaine Greer, *Der weibliche Eunuch*, S. 250.

²¹⁹ Vgl. Ebenda, S. 328.

²²⁰ Vgl. Ebd., S. 257 – 270.

„Revolution ist das Fest der Unterdrückten“ und dazu ruft Germaine Greer am Ende der 340 Seiten auf.

Ihr zweites Buch, *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work*, wurde 1979 publiziert. Im selben Jahr nahm Greer eine Stelle an der University of Tulsa in Oklahoma als Direktorin des „Center of the Study of Women's Literature“ an.

IV.2.1.2. Sex and Destiny: The Politics of Human Fertility

1984 setzte Greer in *Sex and Destiny: The Politics of Human Fertility*²²¹ ihre Kritik an der westlichen Einstellung zu Sexualität, Fruchtbarkeit und der Familie fort. Wiederum kritisierte sie die Kernfamilie und die Einmischung der Regierung in private sexuelle Angelegenheiten.

Ging es in *Der weibliche Eunuch* um die Frau, so spricht dieses Buch vorwiegend von den Kindern und ihrer Ablehnung durch die Gesellschaft. Kinder werden aus dem Leben der Erwachsenen ausgeschlossen, weil diese sich sonst in ihrer Lebensfreiheit eingeschränkt fühlen. Kinder, die laut sind, werden bei gesellschaftlichen Anlässen nicht gerne gesehen, denn sie stören beim Flirten und Trinken.

Ist eine Frau aber wiederum nicht fruchtbar, wird dies als Strafe gesehen und in manchen Kulturen wird sie durch eine andere Frau ersetzt.²²²

²²¹ Der Titel der deutschen Übersetzung lautet: *Die heimliche Kastration* und erschien 1984 im Ullstein Verlag.

²²² Vgl. Germaine Greer, *Die heimliche Kastration*, S. 78f.

Das Los der emanzipierten Frau ist auch kein Besseres, da sie durch die Verhütungsmethoden einem sexuellen Leistungszwang unterworfen ist.

Im letzten Kapitel des Buches wehrt sich Greer gegen den ständigen Vorwurf der Überbevölkerung und warnt vor Zwangssterilisationen in den südlichen Ländern, da die Menschen dort auf ihre Kinder angewiesen sind. Sie bekommen deshalb so viele Kinder, weil viele von ihnen das Erwachsenenalter gar nicht erreichen, um ihre Familien versorgen zu können. Sie macht die ehemaligen Kolonialherren für die Armut in vielen Ländern verantwortlich. Das Buch endet mit den Worten:

„Anstatt Angst vor den Machtlosen zu haben, lasst uns Angst vor den Mächtigen haben, den reichen sterilen Völkern, die, ob sie nun der östlichen oder der westlichen Spielart angehören, in Zukunft nur noch wenig zu gewinnen haben. Die Geburt eines jeden nichtgewünschten [sic!] Kindes ist eine Tragödie, für das Kind selbst und für die dieses Kind nicht wünschenden Eltern, aber trotz all der Aufmerksamkeit, die wir diesem Thema zugewandt haben, werden uns, den Reichen, mehr unerwünschte Kinder geboren als ihnen, den Armen. Das mag widersinnig erscheinen, aber die Zeit erbringt dafür Beweise.“²²³

IV.2.1.3. Shakespeare

1986 publizierte sie *The Madwoman's Underclothes: Essays and Occasional Writings*, eine Sammlung von Artikeln, die sie für Zeitungen und Magazine zwischen 1968 und 1985 geschrieben hatte. Im selben Jahr erschien auch *Shakespeare*.

²²³ Germaine Greer, Die heimliche Kastration, S. 556.

Shakespeare spielte bereits im *The Female Eunuch* eine Rolle, da in seinen Werken Liebe immer sozial und niemals romantisch ist.²²⁴ Ehe ist für ihn keine Konvention, sondern das Ideal und Frauen sind keine passiven und begierdelosen Wesen, sondern leidenschaftlich und schenken ihre Herzen den Männern, egal welche Hindernisse sie überwinden müssen.²²⁵ Während Shakespeares Frauenfiguren niemals ihre Männer verlassen, selbst wenn sie sich dadurch in Lebensgefahr begeben, brechen die männlichen Figuren ihr Versprechen und wenden sich einer anderen Frau zu.²²⁶ Für Shakespeare war die Ehe nicht das „Ende“, sondern eine soziale Institution entstanden aus den Fantasien der Verliebten.²²⁷

IV.2.1.4. The Change: Women, Ageing, and the Menopause

Hatte Germaine Greer im weiblichen Eunuchen mit ihrer Mutter abgerechnet, so erschien 1989 *Daddy, We Hardly Knew You*, ein Tagebuch über ihren Vater, in dem sie ihn als distanziert, lieblos, schwach, feige und kläglich beschreibt, was zu dem Vorwurf führte, dass sie ihr Verhältnis zu ihrem Vater auf alle anderen Männer projiziere.²²⁸

1991 widmete sie *The Change: Women, Ageing, and the Menopause*²²⁹ dem Mythos der Wechseljahre.

²²⁴ Vgl. Germaine Greer, *Der weibliche Eunuch*, S. 215.

²²⁵ Vgl. Germaine Greer, *Shakespeare*, S. 109.

²²⁶ Vgl. Ebenda, S. 113.

²²⁷ Vgl. Ebd. S. 119.

²²⁸ „Germaine Greer“, in: Wikipedia, (26.8.2008), URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Germaine_Greer

²²⁹ Die deutsche Übersetzung heißt „Wechseljahre“ und erschien 1991 im Econ Verlag.

Gleich zu Beginn schreibt sie, dass „nicht begehrt zu werden“ auch heißt frei zu sein.²³⁰ Ihrer Ansicht nach sehen Männer die Wechseljahre als Ende der einzigen wichtigen weiblichen Funktion, nämlich der Fürsorge für Mann und Kind und glauben, dass Frauen genauso empfinden. Greer meint, dass die Frau jene Scham, die sie bei ihrer ersten Periode empfunden hat, nun bei dem Ausbleiben empfindet und, dass dies ein Thema ist, über das man öffentlich nicht spricht. Sie empfiehlt ein Ritual einzuführen, das einen Übergang bedeutet, damit man nicht so tun muss, als wäre nichts geschehen.²³¹

Greer möchte mit ihrem Buch erreichen, dass Frauen erkennen, „dass das Klimakterium eine reale, grundlegende Veränderung darstellt, die wie andere fundamentale Veränderungen im Leben der Frau seelischer Vorbereitung und tief greifender Anerkennung bedarf, wenn sie nicht als unerträglich empfunden werden soll.“²³²

Der Staat leistet keine Hilfestellung. Es wird mehr Aufhebens um das Ende der Erwerbstätigkeit, als um das Eintreten der Menopause gemacht. Greer beschuldigt den Staat und die Wirtschaft festzulegen, welche Ereignisse im Leben eines Menschen wichtig sind.²³³

IV.2.1.5. The Whole Woman

The Whole Woman (1999) führt einige Gedanken aus dem *The Female Eunuch* weiter. Bereits in der Einleitung stellt Greer fest, dass die Frauen der 90er Jahre verunsichert sind. Einerseits ist unklar inwieweit

²³⁰ Vgl. Germaine Greer, Wechseljahre, S. 12.

²³¹ Vgl. Ebenda, S. 47.

²³² Germaine Greer, Wechseljahre, S. 54.

²³³ Vgl. Ebenda, S. 57.

eine Frau ihr Verhalten dem der Männer angleichen muss, um beruflich erfolgreich zu sein, andererseits löst Mutterschaft bei vielen Frauen zwiespältige Gefühle aus.²³⁴ Der wichtigste Faktor aber, um gesellschaftlich erfolgreich zu sein sei die Kombination aus Klugheit und Schönheit²³⁵, wobei viele Frauen bei Letzterer etwas nachhelfen:

„Women are illusionists. They fake light-heartedness, girlishness and orgasm; they also fake the roses in their cheeks, the thickness, colour and curliness of their hair, the thinness of their waists, the length of their legs and the size and shape of their breasts. Men do not seem to have demanded this of them; rather women seem to have bedizened themselves in an all-out last-ditch attempt to grab the attention of otherwise uninterested males.“²³⁶

Auch das Thema Mutterschaft führt Greer in diesem Buch weiter und widmet ihm ein ganzes Kapitel. Das Bild der Mutter habe sich in der australischen Gesellschaft von der Frau mit ausladenden Hüften und großem Busen zu einem schlanken, mehr knabenhaften Wesen entwickelt, da Mutterschaft heutzutage keine Spuren hinterlassen darf.²³⁷ Manche Frauen sind mit der Rolle der Mutter überfordert, andere leben in einem gewalttätigen Umfeld, das sie nicht verlassen können, weil ihnen die finanziellen Mittel fehlen. Greer schlägt vor Mutterschaft zu einer Karriereoption zu machen, als Arbeit, die bezahlt wird, so dass Frauen ihre Kinder in einer anständigen Umgebung aufziehen können.²³⁸

In diesem Buch geht Greer erstmals auch auf Männer ein, die wählen eine Frau zu sein und mit Operationen und Hormontherapien ihr Äußeres verändern. Anlass zu ihrer Beschäftigung mit diesem Thema

²³⁴ Vgl. Germaine Greer, *The Whole Woman*, S. 3.

²³⁵ Vgl. Ebenda, S. 19.

²³⁶ Germaine Greer, *The Whole Woman*, S. 27.

²³⁷ Vgl. Germaine Greer, *The Whole Woman*, S. 196.

²³⁸ Vgl. Ebenda, S. 205.

war die Anstellung einer Kollegin am Newnham College in Cambridge, einem reinen Frauencollege, die als Mann auf die Welt gekommen war. Greer hatte sich gegen diese Anstellung gewehrt und verließ das College aus Protest. Sie kritisierte, dass Frauen nicht gefragt werden, ob sie überhaupt jene Männer, die Frauen sein wollen, als solche anerkennen. Männer als Frauen anzuerkennen, die sich umoperieren lassen, würde bedeuten die Frau als das „Andere“, das Gegenteil eines Mannes zu betrachten, obwohl sie viel mehr ist als ein Mann ohne Penis.²³⁹

„A good-hearted woman is not supposed to mind that her sex is the catch-all for all cases of gender ambiguity, but her tolerance of spurious femalness, her consent to treat it as if it is the same as her own gender identity weakens her claim to have a sex of her own and tacitly supports the Freudian stereotype of women as incomplete beings defined by their lack of a penis. Women’s lack of choosiness about who may be called a woman strengthens the impression that women do not see their sex as quite real, and suggests that perhaps they too identify themselves as the not-male, the other, any other.“²⁴⁰

In *The Female Eunuch* schrieb Greer, dass Frauen keine Ahnung haben wie sehr Männer sie hassen. In *The Whole Woman* rechtfertigt sie sich für diese Aussage, die ihrer Meinung nach am öftesten missinterpretiert worden ist.

„A few men hate all women all of the time, some men hate some women all of the time, and all men hate some women some of the time.“²⁴¹

Für dieses Verhalten gibt es keine rationalen Gründe, so Greer. Männer verletzen und töten Frauen aus „Liebe“. Frauen vergeben ihnen oder

²³⁹ Vgl. Germaine Greer, *The Whole Woman*, S. 68.

²⁴⁰ Germaine Greer, *The Whole Woman*, S. 73.

²⁴¹ Ebenda, S. 281.

geben sich selbst die Schuld daran, um die Familie zusammen zu halten. Manchmal verwechseln sie auch Liebe mit Hass.²⁴²

Greer beendet das Buch mit einer Mischung aus Prophezeiung und Drohung:

„Female power will rush upon us in the persons of women who have nothing to lose, having lost everything already. It could surge up in China where so many women divorced for bearing girl children are living and working together, or in Thailand where prostitution and AIDS are destroying a generation, in Iran or anywhere else where women are on a collision course with Islamic fundamentalism, or anywhere the famished labourer sees luxury foods for the western market grown on the land which used to provide for her and her children. And the women of the rich world had better hope that when female energy ignites they do not find themselves on the wrong side.²⁴³

IV.2.1.6. The Beautiful Boy

The Beautiful Boy (2003) ist ein Buch über die Darstellung von Knaben in der bildenden Kunst. Als Knabe definiert Greer ein männliches Wesen, das alt genug sein muss, um sexuelle Regungen zeigen zu können, aber noch jung genug, um sich nicht rasieren zu müssen. Denn die Schönheit eines Knaben liegt in seinen glatten Wangen, einem unbehaarten Körper, vollem Haar, flachem Bauch und schüchternem Wesen.²⁴⁴ Normalerweise gilt die Nacktheit von Knaben nicht als Entblößung, doch sobald die Geschlechtsteile vom Maler mit Zweigen, Tüchern und Ähnlichem verdeckt werden, mischen sich in die Freude des Betrachters Schuldgefühle.²⁴⁵ Oftmals wird der Jüngling mit dem Wissen um seine eigene Schönheit und deren Vergänglichkeit

²⁴² Vgl. Germaine Greer, *The Whole Woman*, S. 286f.

²⁴³ Germaine Greer, *The Whole Woman*, S. 330.

²⁴⁴ Vgl. Germaine Greer, *Der Knabe*, S. 7.

²⁴⁵ Vgl. Ebenda, S. 10.

dargestellt, was dem Mythos vom Narziss entspricht. Er ist aber auch die Verkörperung von Liebe. Amor wurde in der bildenden Kunst zunächst als Jüngling dargestellt, da die Liebe nicht passiv, sondern aktiv, eben wie der Mann ist. Im 19. Jahrhundert wurde er dann als geschlechtsloses Kleinkind dargestellt, bis Amor schließlich zum Mädchen wurde.

Andere Motive sind der schlafende Knabe, der spielende Knabe oder der Knabe als Soldat.

Mit *The Beautiful Boy* wollte Greer den Anspruch von Frauen auf visuellen Genuss deutlich machen und Laura Mulveys Theorie vom „männlichen Blick“²⁴⁶ ad absurdum führen. Denn wenn der aktive Blick wirklich männlich ist, würde das jeder Frau ihr Frausein absprechen und jeden Maler, der nackte Männer malt, automatisch zu einem Homosexuellen machen.

Für Greer ist der Knabe aber auch Bindeglied zwischen den Geschlechtern.

„Der Blick einer Künstlerin auf den männlichen Körper wird kaum je ein glorifizierender sein. Wenn es stimmt, dass die Kunst im Wesentlichen narzisstisch und elegisch ist, kann die Künstlerin sich selbst als jungen Menschen nur feiern, indem sie jüngere Frauen malt oder fotografiert, und in der Tat gibt es zahlreiche Künstlerinnen, die genau das – und nur das – auch tun. Unterscheidet sich hingegen der Körper, den die Künstlerin betrachtet, so offensichtlich und eindeutig von ihrem eigenen, weil er männlich ist, muss ihr Blickwinkel zwangsläufig zwiespältig, ja sogar herausfordernd sein. Reine Sinnlichkeit entfaltet ihre künstlerische Wirkung dann, wenn ein Kind betrachtet und gefeiert wird – anders als es sich offenbar verhält, wenn das Objekt der Betrachtung ein Mann ist. Der Knabe ist das vergessene Bindeglied. Der Knabe Eros ist imstande, die Geschlechter miteinander zu versöhnen – wenn wir uns zu ihm bekennen.“²⁴⁷

²⁴⁶ Siehe Laura Mulvey, Kapitel III.3.2.

²⁴⁷ Germaine Greer, *Der Knabe*, S. 243f.

IV.2.2. Anne Summers

Annes Summers wurde 1945 in Deniliquin, New South Wales geboren. Sie wuchs in Adelaide auf und besuchte dort eine Klosterschule und die Universität, bevor sie nach Sydney zog und sich in der Frauenbewegung engagierte. 1975 erschien ihr Buch *Damned Whores and God's Police*, nach dessen Erscheinen sie ihre Karriere als Journalistin bei diversen Zeitungen im In- und Ausland begann. 1983 übernahm sie die Leitung des „Status of Women“ im Büro des Premierministers. Drei Jahre später arbeitete sie erneut als Journalistin in Amerika, bevor sie 1992 politische Beraterin des Premierministers wurde. Sie wurde mit Ehrendokortiteln von der Flinders University und der University of New South Wales ausgezeichnet und half Australiens erstes Frauenhilfszentrum, Elsie, aufzubauen.

Zurzeit schreibt sie für den „Sydney Morning Herald“, ist Vorsitzende von Greenpeace International und Stellvertretende Präsidentin vom Sydney Powerhouse Museum, einem der wichtigsten Museen in Sydney. Auf ihrer Website²⁴⁸ bezieht sie zu politischen Ereignissen Stellung und kommentiert Webseiten, die sie im Internet findet und die sich mit „Gender“ beschäftigen.

IV.2.2.1. Damned Whores and God's Police

In den 70er Jahren wurde der Begriff „Familie“ von Feministinnen kritisch beleuchtet. Im Gegensatz zu Viktorianischen Zeiten handelte es sich seit Anfang des 20. Jahrhunderts dabei um die Kernfamilie, die in Australien als die Basis der Gesellschaft gilt.²⁴⁹ Diese Kernfamilie wurde

²⁴⁸ <http://www.annesummers.com.au/>

²⁴⁹ und Homosexuelle, Singles, Alleinerzieher, kinderlose Paare etc. ausschließt

von Feministinnen als Ursprung allen Übels gesehen, da sie Kindern eine Erziehung aufzwingt, die sich nach dem jeweiligen Geschlecht richtet und Frauen damit bereits früh in eine bestimmte Rolle drängt. In dem Moment, in dem Mädchen anders erzogen werden als Buben, so Summers, setzt jenes Minderwertigkeitsgefühl ein, das sie ihr Leben lang begleiten wird.²⁵⁰

Die Familie ist aber auch ein Ort, an dem Frauen vorgeschrieben wird wie sie zu leben, sich zu kleiden und mit wem sie befreundet zu sein haben.²⁵¹

Der Titel des Buches bezieht sich auf zwei Stereotypen von Frauen:²⁵² Die „damned whores“ (die Huren) und „God’s police“ (und die Polizei Gottes). Erstere ist eine Frau, die ihre Sexualität auslebt. In diese Kategorie fallen aber auch Prostituierte und Lesbierinnen²⁵³. Zum zweiten Stereotyp zählt die brave Ehefrau und Mutter, ein asexuelles Wesen, das sich den Konventionen unterwirft.²⁵⁴

„These stereotypes are the product of a society in which sex is viewed as a major means of categorizing people and assigning their social functions. The justificatory ideology – sexism – has been a major component of Australia’s social structure and an exploration of sexism is one of the principle concerns of this book.“²⁵⁵

Im Australien der 70er Jahre war es für Frauen üblich zu heiraten und Kinder zu bekommen anstatt berufstätig zu sein.²⁵⁶ Eine Frau, die keine

²⁵⁰ Vgl. Anne Summers, *Damned Whores and God’s Police*, S. 139.

²⁵¹ Vgl. Ebenda, S. 284.

²⁵² Vgl. Ebd., S. 198 – 210.

²⁵³ In den 70er Jahren war die Homosexualität der Ehefrau ein legaler Grund dem Ehemann die Scheidung zu bewilligen und das Sorgerecht über die gemeinsamen Kinder zuzusprechen.

²⁵⁴ Vgl. Anne Summers, *Damned Whores and God’s Police*, S. 199.

²⁵⁵ Ebenda, S. 68.

²⁵⁶ Vgl. Ebd. S. 195.

Kinder hatte wurde bemitleidet. Man gestand Frauen keinen Freiraum oder Privatsphäre zu und Summers berichtet von der beunruhigenden Anzahl von Frauen, die Antidepressiva nahmen.

Anne Summers bezeichnete damals die Frau als das kolonisierte Geschlecht (colonized sex) und verglich ihre Lebenssituation mit der Kolonisierung eines Landes, die in folgenden vier Stufen erfolgt:

- 1) Invasion
- 2) Kulturelle Dominanz über die Einwohner
- 3) Versuch die Unterdrückten von einander zu isolieren, damit sie sich nicht zusammenschließen können.
- 4) Erwerb von Profit durch die Unterdrückten.²⁵⁷

Diese Art der Kolonisierung traf ihrer Meinung nach auch auf die Frauen zu. Sie werden vom Mann vereinnahmt, dominiert, von einander isoliert und sie leisten unbezahlte und ungeschätzte Arbeit, zum Beispiel die Kindererziehung und die Führung des Haushalts.

Aber nicht nur den Frauen, sondern auch den Kindern, geht es in der Kleinfamilie schlecht. Summers Meinung nach werden Kinder als hilflose Wesen betrachtet, die eine spezielle Behandlung benötigen und Institutionen, wie die Schule, wurden geschaffen um diese zu gewährleisten.²⁵⁸

Als Summers *Damned Whores and God's Police* in den 70er Jahren schrieb, war die Frauenbewegung gerade erst dabei ihre Anliegen zu artikulieren. Über die Bedeutung vieler Begriffe war man sich noch nicht

²⁵⁷ Vgl. Anne Summers, *Damned Whores and God's Police*, S. 244.

²⁵⁸ Vgl. Ebenda, S. 213.

einig.²⁵⁹ Bücher wie Germaine Greers *Der Weibliche Eunuch* bereiteten auf Grund ihrer freizügigen Sprache vielen Frauen Schwierigkeiten.²⁶⁰ Auch Summers wollte zu den Themen sexueller Unterdrückung und Kapitalismus einen Beitrag leisten, Themen, die sie in den nächsten Publikationen aber nicht mehr interessierten.²⁶¹

IV.2.2.2. The End of Equality

2003 erschien Summers Nachfolgewerk *The End of Equality*. Darin zieht sie Bilanz über die Jahrzehnte, die seit *Damned Whores and God's Police* vergangen sind. Frauen haben sich mittlerweile von hochrangigen Politikerinnen bis Oscarpreisträgerin einen Platz in der öffentlichen Welt erkämpft.²⁶² Doch für die meisten Frauen, so Summers, hat sich nicht viel verändert. War Gleichberechtigung in der Vergangenheit ein politisches Thema, so spricht man heute nicht einmal mehr davon. Worüber man hingegen spricht ist „die Familie“ und die Rolle der Frau als Mutter. Als Summers dieses Buch schrieb, war John Howard der aktuelle Premierminister, der, wie er offen zugab, Frauen lieber zu Hause am Herd sah.²⁶³ Auf der einen Seite kürzte er Förderungen für Kinderbetreuungsstätten, auf der anderen beschnitt er Abteilungen innerhalb der Regierung, die sich um Frauenrechte kümmerten, in ihren Kompetenzen.²⁶⁴

²⁵⁹ Wie zum Beispiel Geschlecht, Gender, Chauvinismus und Sexismus.

²⁶⁰ Vgl. Anne Summers, *Damned Whores and God's Police*, S. 16f.

²⁶¹ Vgl. Ebenda, S. 18.

²⁶² Vgl. Anne Summers, *The End of Equality*, S. 1.

²⁶³ Vgl. Ebenda, S. 124.

²⁶⁴ Wie zum Beispiel WEL (Women's Electoral Lobby) oder OSW (Office of the Status of Women). Das Women's Bureau wurde zugesperrt und der Sex Discrimination Commissioner abgesetzt.

Dass es in Australien keine Karenzzeit gibt ist auch ein Punkt, der von Feministinnen immer wieder stark angekreidet wird. Während Angestellte im öffentlichen Bereich wenigstens noch Anspruch auf sechs Wochen Karenz haben, müssen die meisten im privaten Sektor darauf verzichten, es sei denn sie arbeiten zufällig in einem großen Konzern.²⁶⁵

Ein zweites großes Problem ist die steigende Gewalt:

„In 1975 I wrote in *Damned Whores and God's Police* that the incidence of rape in Australia has 'considerably increased': the number of reported rapes had more than doubled, from 251 in 1966 to 544 in 1972. Back then, who could have imagined that in 2001 more than 13,500 women in Australia would report a sexual assault to the police [...]?"²⁶⁶

Da die meisten Vergewaltigungen nicht gemeldet werden, liegen die tatsächlichen Zahlen eher um die 90 000.²⁶⁷ Gerade in den Gemeinden der Aborigines herrscht ein sehr hoher Gewaltanteil.

Das Buch endet mit einer Liste von Organisationen und Politikern, die in den einzelnen Bundesstaaten Frauen fördern und Kontaktadressen, und Websites für Vergewaltigungsopfer und Frauen, die von ihrem Mann geschlagen werden.

IV.2.2.3. Equality for Women, at Work and Everywhere

In einer Rede anlässlich der „PSA Annual Women's Conference“ zwei Jahre später untermauert Summers die oben genannten Themen durch aktuelle Statistiken.²⁶⁸

²⁶⁵ Vgl. Anne Summers, *The End of Equality*, S. 51.

²⁶⁶ Anne Summers, *The End of Equality*, S. 101.

²⁶⁷ Vgl. Ebenda, S. 103.

Die Regierung mache es Frauen immer schwerer ihre Familie und eine Karriere zu kombinieren. Zum Beispiel durch ihr Angebot einer Einmalzahlung bei der Geburt des ersten Kindes, wenn sich die Mutter verpflichtet mindestens 5 Jahre zu Hause zu bleiben, eine Zeitspanne, nach der es quasi unmöglich ist wieder ins Berufsleben einzusteigen. Es sei die „breeding creed“, so Summers, die die Gleichberechtigung beendet habe.²⁶⁹

Die meisten Australierinnen, die Kinder haben und trotzdem arbeiten gehen, tun dies Halbtags, da es keine ausreichende Anzahl an Kinderbetreuungsstätten gibt. Abgesehen von den wenigen Plätzen sind die Kosten für Kinderbetreuung mit 450 australischen Dollar pro Woche sehr hoch. Die staatliche Hilfe für Notfälle hingegen mit 144 Dollar pro Woche zu niedrig.²⁷⁰ Es gibt auch 1,5% mehr allein erziehende Mütter als zu Beginn der 90er Jahre, die auf staatliche Unterstützung angewiesen sind.

Auch bei der Bezahlung bei gleicher Ausbildung für die gleiche Arbeit sind Frauen benachteiligt. Selbst Akademikerinnen verdienen nicht das Gleiche, obwohl sie dieselben Studienfächer belegen und die gleichen Gebühren bezahlen.²⁷¹

Wiederum Thema ist die Gewalterhöhung gegenüber Frauen und Summers gibt zu bedenken, dass es zwar keine Datenbank über derartige Zwischenfälle gibt, aber eine Datenbank, in der gestohlene

²⁶⁸ Anne Summers, „Equality for Women, at Work and Everywhere“, in: Speeches, (23.8.2008), URL: <http://www.annesummers.com.au/speeches.htm>

²⁶⁹ Vgl. Anne Summers, „Equality for Women, at Work and Everywhere“, in: Speeches, (23.8.2008), URL: <http://www.annesummers.com.au/speeches.htm>. S. 8.

²⁷⁰ Vgl. Ebenda, S. 4.

²⁷¹ Vgl. Ebd. S. 3.

Fahrzeuge aufgelistet werden und die vier Mal am Tag auf den neuesten Stand gebracht wird.

„We live in a country that cares more about stolen cars than it does about bashed and violated women.“²⁷²

In 2003 wurden geschätzte 120 000 Frauen sexuell attackiert, das, so Anne Summers, mache 328 Frauen pro Tag.²⁷³

“When I named my book *The End of Equality* I meant it to be a wake-up call – not a prophecy. I assumed, perhaps naively, that if I showed things as they really were, not as we imagined them to be or hoped they were, that change would follow. Instead the reverse seems to be happening. I hope we can head it off before the end of equality become[sic!] a permanent reality and women are relegated back where too many men obviously believe we belong.“²⁷⁴

IV.3. Zusammenfassung

Fasst man die Aussagen Germaine Greers und Anne Summers zusammen so hat sich für die australische Frau das Leben in den letzten 30 Jahren nicht wirklich verbessert. Es steht ihr frei einem Beruf nachzugehen, allerdings verdient sie noch immer nicht gleich viel wie ein Mann in derselben Position. Viele Frauen arbeiten nur Teilzeit, da sie sich die überteuerte Kinderbetreuung nicht leisten können. Die Regierung spricht nicht mehr von den Rechten der Frauen, sondern ihrer Rolle als Mutter. In den Beziehungen scheint es mehr Gewalt zu geben, als früher. Von der Regierungsseite bestehen keine Ambitionen dies näher zu untersuchen und genaue Statistiken zu führen.

²⁷² Anne Summers, “Equality for Women, at Work and Everywhere”, in: Speeches, (23.8.2008), URL: <http://www.annesummers.com.au/speeches.htm>. S. 6.

²⁷³ Vgl. Anne Summers, “Equality for Women, at Work and Everywhere”, in: Speeches, (23.8.2008), URL: <http://www.annesummers.com.au/speeches.htm>. S. 7.

²⁷⁴ Ebenda, S. 13.

Summers und Greer beschreiben jene Welt, in der die Regisseurinnen aufgewachsen sind, deren Filme in dieser Arbeit besprochen werden sollen.

V. Identitätsbilder in australischen Filmen

V.1. Frauen in der Filmindustrie: ein historischer und aktueller Überblick

Anfänge

Frauen waren von Anfang an in der Filmproduktion Australiens als Regisseurinnen und Produzentinnen tätig und verschwanden erst zu Beginn des Aufkommens des Tonfilms allmählich von der Bildfläche. Der Grund dafür war die geringere Anzahl an einheimischen Filmproduktionen zwischen den 1940er und 70er Jahren, in denen das Publikum Hollywoodfilme bevorzugte. Außerdem veränderte sich die Struktur der Filmindustrie:

„Also, the climate of work for women in traditionally male dominated areas became difficult (the post war backlash was hostile to female employment until the 1960s). An increasingly conservative environment emerged, and increasing industrialisation pushed women into unskilled sectors of the work force.“²⁷⁵

Die Pionierin des Australischen Films ist Lottie Lyell (1890-1925), die als Regisseurin, Produzentin und Drehbuchautorin mit ihrem Partner Raymond Longford an 28 Stummfilmen arbeitete und in 21 davon auch mitspielte. Dennoch erhielt sie erst ab dem 18. Film Anerkennung als Co-Regisseurin der Filme.²⁷⁶ 1922 gründeten Lyell und Longford die Longford-Lyell Australian Picture Production Company. Zu dieser Zeit entstand die erste große Welle an unabhängigen australischen Filmproduktionen und es gab noch keine Barrieren für Frauen, die Regie führen wollten:

²⁷⁵ Lisa French (Hg.), *Womenvision*, S. 12.

²⁷⁶ Vgl. "Not just a Pretty face. Women pioneers in Australia's film industry.", (25.7.2008), URL: <http://www.pioneerwomen.com.au/prettyface.htm>

„In the '20s there were no boxes or barriers to women working in film as evidenced by the life of Lottie Lyell – a single woman who pursued a profession. In 1921 Louise Lovely had spoken out for an Australian film industry with wholesome family appeal saying that women were establishing themselves as economically independent “not as an alternative to marriage and raising a family but as a necessary fall back post war and to make their lives more interesting.”²⁷⁷

Mitte der 1920er wurde die erste nur von Frauen geführte Filmproduktionsfirma, McD Productions, von den Schwestern Paulette, Phyllis und Isobel McDonagh gegründet. Die drei Schwestern hatten durch ihren Vater eine hohe Ausbildung genossen und ihre soziale Position machte die Finanzierung ihrer Filme einfacher. Paulette verbrachte Stunden im Kino und studierte die Technik, die Hollywoodfilme verwendeten. Sie schrieb, produzierte und führte Regie in vier Filmen mit Isobel als Star.²⁷⁸ Dabei verwendeten die Schwestern nicht nur ihr eigenes Haus als Studio, sondern produzierten die Filme ohne finanzielle Abgeltung für sich selbst. Obwohl es ihnen möglich war ihre Filme durch JC Williamson Films Ltd zu vertreiben, hatte das australische Publikum gegenüber australischen Filmen Vorurteile.²⁷⁹

„However, Paulette McDonagh was unusual for her time in that she claimed – and was granted by the trade – full credit for her work on the four feature films and several shorts she made in the period 1926 to 1934. This was a record of achievement not matched by any other Australian woman (and few enough overseas).“²⁸⁰

²⁷⁷ Jan Chapman, “Some Significant Women in Australian Film – A Celebration And A Cautionary Tale.”, in: senses of cinema, 2002, (25.7.2008), URL:

<http://www.sensesofcinema.com/contents/02/22/chapman.html>

²⁷⁸ Vgl. “Not just a Pretty face. Women pioneers in Australia’s film industry.”, (25.7.2008), URL: <http://www.pioneerwomen.com.au/prettyface.htm>

²⁷⁹ Vgl. Jan Chapman, “Some Significant Women In Australian Film – A Celebration And A Cautionary Tale.”, in: senses of cinema, 2002, (25.7.2008), URL: <http://www.sensesofcinema.com/contents/02/22/chapman.html>

²⁸⁰ Ina Bertrand, Our Founding Mothers, S. 37.

Ihr Stummfilm *Two Minutes Silence* (1933) war der letzte Australische Film, bei dem eine Frau Regie führte bis Gillian Armstrong 1979 *My Brilliant Career* drehte.²⁸¹²⁸²

1970er Jahre

Um sich gemeinsam ihren Platz in der Filmindustrie zurück zu erkämpfen, schlossen sich Frauen in den 70er Jahren zu Gruppen zusammen:

“[E]xclusion from the boys’ clubs that had for so long dominated all aspects of film in Australia had one lasting benefit: it drew the women together, regardless of their diverse backgrounds and interests [...]“²⁸³

Teil ihrer Arbeit war es Frauen geschichtlich in der Filmindustrie zu verorten und nach historischen Vorbildern zu suchen, aber auch für Ausbildungsplätze und Zugang zur Filmindustrie zu sorgen.²⁸⁴

1971 wurde die Sydney Women’s Film Group (SWFG) gegründet, deren Ziel es war Filme über Themen zu produzieren, die von den Mainstream Medien ausgeklammert wurden, zum Beispiel über das Leben von Hausfrauen und Müttern.²⁸⁵ Unter den 200 Filmen fanden sich auch Jackie McKimmies *Stations* (1983) und Jane Campions Kurzfilme.

²⁸¹ Vgl. “Not just a Pretty face. Women pioneers in Australia’s film industry.”, (25.7.2008), URL: <http://www.pioneerwomen.com.au/prettyface.htm>

²⁸² Armstrong führte auch als erste Australierin bei einem amerikanischen Film Regie.

²⁸³ Ina Bertrand, *Our Founding Mothers*, S. 31.

²⁸⁴ Vgl. Lisa French (Hg.), *Womenvision*, S. 13.

²⁸⁵ Jeni Thornley, Gründungsmitglied berichtet in einem spannenden Artikel über die Zusammensetzung und die Ziele der SWFG. Vgl. Jeni Thornley, “Through a glass darkly. Meditations on cinema, memory, psychoanalysis and feminism”, in: Lisa French (Hg.), *Womenvision. Women and the Moving Image in Australia*, Melbourne 2003.

„The emphasis on de-mystifying the technical aspects of filmmaking was one of the strengths of the SWFG. Members were instrumental in planning conferences, implementing training workshops and organising film festivals – Womenvision in 1973, the Women’s Film Workshops a year later and the International Women’s Film Festival in 1975.“²⁸⁶

Zusammen mit der AWBC, einer Gruppe von Frauen des Fernsehsenders ABC, die versuchten als Produzentinnen und Regisseurinnen anerkannt zu werden, anstatt im Erziehungs- und Kinderbereich zu arbeiten, versuchte die SWFG an der Australian Film and Television School einen Kurs für Frauen zu etablieren, in dem sie den Umgang mit Kameras, Story Boards und Schauspielern erlernten.

„[D]oing this course – learning to lace up projectors and cameras, story board and gain experience working with actors – gave us the confidence to push our way through a male dominated system.“²⁸⁷

Die SWFG setzte sich auch für das Zustandekommen eines Förderungsfonds für Frauen ein.

1976 rief die AFC (Australian Film Commission) einen Women’s Film Fund ins Leben.

Obwohl Frauen sich in den 70er Jahren ihren Weg in die Filmindustrie zu erkämpfen versuchten, waren sie in der Minderheit.

„While Armstrong was often cited in the 1980s as evidence that women had ‘made it’ in the Australian commercial film industry, very few women were directing features in that decade.“²⁸⁸

²⁸⁶ Jan Chapman, „Some Significant Women In Australian Film – A Celebration And A Cautionary Tale.“, in: senses of cinema, 2002, (25.7.2008), URL: <http://www.sensesofcinema.com/contents/02/22/chapman.html>

²⁸⁷ Ebenda.

²⁸⁸ Lisa French (Hg.), Womenvision, S. 14.

Dennoch besitzt Australien, so Andrew Sarris, den internationalen Ruf hervorragende Filmemacherinnen hervorzubringen:

„While women directors in film industries around the world are still seen as anomalous (if mainstream) or marginalised as avant-garde, the Antipodes have been home to an impressive cadre of female filmmakers who negotiate and transcend such notions. Before the promising debuts of Ann Turner (Celia) and Jane Campion (Sweetie), Gillian Armstrong blazed the trail with *My Brilliant Career*.“²⁸⁹

Auch die Journalistin Lynden Barber hält Australien, mit Ausnahme Frankreichs, für das einzige Land, das eine Vielzahl an weiblichen Filmemachern hervorbringt²⁹⁰, eine Ansicht die Julie James Bailey nicht teilt:

„Women who are producers, production managers, writers and actors, and who aspire to direct, have generally not been given the same opportunities on the job as men, with the result that there are many fewer women feature film directors.

Whenever one makes this statement the names of the high profile women directors are put forward to refute it. The point is, however, that these women have been successful despite the narrower career options open to them: most of these women learnt to direct at a film school which is where they got the experience and confidence that the men could get on the job in crew positions. Also many of them have written their own films and used that as leverage to get a directing job.“²⁹¹

In den 90er Jahren, so Lisa French, waren Frauen mit ihren Filmen schon sehr erfolgreich, indem sie Randthemen in den Mittelpunkt rückten und Filme über Menschen machten, die sonst nicht berücksichtigt wurden:

²⁸⁹ Lisa French (Hg.), *Womenvision*, S. 14.

²⁹⁰ Ebenda, S. 15.

²⁹¹ Julie James Bailey, *Reel Women*, S. 201.

„While there are still gains to be made, and the progress to date should not be overstated, the input of women film-makers and those from culturally diverse backgrounds has generated national fictions that have finally included, and sometimes privileged women, migrants, indigenous culture and diverse sexualities that had previously been totally marginalised. Most probably, these advances have had something to do with the contemporary postmodern climate that is pluralist in its focus on multiple points of entry, viewing identity as fluid and embracing differences in class, gender, race and sexuality. [...] Australian women film-makers have had, and continue to have, an impact on the changing positions of women in society.“²⁹²

Lisa French findet die Gemeinsamkeiten in den Filmen von Frauen in dem Interesse Geschichten über Frauen, Machtverhältnisse in der Gesellschaft, Familien und generell „andere“ Geschichten als Männer zu erzählen. Sie schließt sich Leslie Felprin an, dass Frauen manchmal andere Filme als Männer machen „dürfen“, obwohl diese Diskussion eher in den 70er und 80er Jahren statt gefunden hat:

„Contemporary positions have refocused since the 1970s and 1980s when, as Felperin says, the difference between male and female artists was hotly contested; as was the politics of gender in regard to whether it was empowering or essentialist to argue that women might have different strategies, or visions to men.“²⁹³

Viele Regisseurinnen wehren sich dagegen, aufgrund ihres Geschlechts oder ihrer Herkunft in einer Gruppe zusammengefasst zu werden. Sie sehen sich in erster Linie als Filmemacherinnen und erst in zweiter Linie als weibliche Filmemacherinnen.²⁹⁴

Manche Frauen aus der Filmindustrie hingegen halten feministisches Engagement heute für wichtiger als je zuvor. Die Kamerafrau Jane

²⁹² Lisa French (Hg.), *Womenvision*, S. 16.

²⁹³ Ebenda, S. 25

²⁹⁴ Vgl. Ebenda.

Castle, zum Beispiel, findet, dass die meisten Filme noch immer die Geschichten von Männern erzählen.

Heute

Die aktuellsten verfügbaren Zahlen sind aus 2001 und zeigen, dass Frauen zwar 44% der in der Filmindustrie Beschäftigten ausmachen, vorwiegend aber im Vertrieb, der Filmvorführung und der Videoindustrie tätig sind und nicht in den Schlüsselpositionen der Film und Videoproduktion.²⁹⁵

Gegenüberstellung 1996 und 2001 an drei ausgewählten Berufssparten:

Regisseure	Männer	Frauen
1996	76%	24%
2001	72%	28%

Drehbuchautoren	Männer	Frauen
1996	50%	50%
2001	61%	39%

Make-up artists	Männer	Frauen
1996	10%	90%
2001	11%	89%

Wie die Gegenüberstellung zeigt, hat sich die Anzahl der Regisseurinnen in einem Zeitraum von fünf Jahren zwar um 4% erhöht, dennoch machen sie noch immer weniger als die Hälfte der Berufssparte aus. Bei den Drehbuchautoren ist die Anzahl der Frauen überhaupt gleich um

²⁹⁵ „Numbers and proportions of men and women by industry 1971-2001“, in: Get the Picture, (25.7.2008), URL: <http://www.afc.gov.au/gtp/oegender.html>

11% gesunken. Dass Frauen in traditionellen Frauenberufen noch immer stärker vertreten sind, als in männlichen, zeigt die Spalte der Visagisten.

Trotz dieser Zahlen ist die Produzentin Jan Chapman davon überzeugt, dass die unabhängige Filmindustrie in Australien durch Filmförderung seitens der Regierung Frauen die Möglichkeit gab und gibt außerhalb des männlich dominierten Systems zu arbeiten.²⁹⁶

V.2. Auswahl der analysierten Filme

In den 1970er Jahren entstanden Filmfestivals, versuchte man Kurse für Frauen an Filmschulen zu etablieren, rückten „Frauenthemen“ in den Mittelpunkt von Filmen.²⁹⁷ In diese Aufbruchsstimmung hinein entstand der Kinofilm „My Brilliant Career“. Das Besondere an diesem Film ist

- 1) eine Frau (Gillian Armstrong) führte das erste Mal seit 1933 Regie
- 2) der zentrale Charakter des Filmes ist eine Frau (Sybylla)
- 3) es geht um die Befreiung der Frau aus gesellschaftlichen und familiären Konventionen

„My Brilliant Career“ war ein Meilenstein in der Filmindustrie und Gillian Armstrong ein Vorbild für viele Frauen ihr in diesem Beruf nachzueifern.

Im Mittelpunkt des zweiten Films, „Holy Smoke“, steht ebenfalls eine Frau. Die Regisseurin Jane Campion hat sich dem schwierigen Thema

²⁹⁶ Jan Chapman, „Some Significant Women In Australian Film – A Celebration And A Cautionary Tale.“, in: senses of cinema, 2002, (25.7.2008), URL: <http://www.sensesofcinema.com/contents/02/22/chapman.html>

²⁹⁷ Vgl. Kapitel V.1. Frauen in der Filmindustrie: ein historischer und aktueller Überblick.

rund um Sekten und Identitätsbildung durch Sekten angenommen. Auch in diesem Film muss sich eine Frau (Ruth) gegen gesellschaftliche und vor allem familiäre Zwänge wehren.

Der dritte Film, „Looking for Alibrandi“, gibt Einblick in die Probleme der zweiten und dritten Generation von Einwanderern. Josie, ein junges Mädchen, zerbricht beinahe an der scheinbaren Unvereinbarkeit von zwei Kulturen und ihren unterschiedlichen Identitätsbildern.

„Japanese Story“ erzählt von der Ausländerfeindlichkeit der australischen Gesellschaft, besonders gegenüber Asiaten. Die beiden Hauptfiguren Sandy und Hiromitsu finden erst zu einander, als sie die Identitätsbilder ihrer jeweiligen Kultur ablegen.

Im fünften und letzten Film, „Look both Ways“, formt die Angst vor dem Tod die Identität der Menschen.

So vielfältig die Themen der Filme sind und so unterschiedlich die Herangehensweise, in einem sind sie alle gleich: es steht die Geschichte einer starken Frau im Mittelpunkt.

Gab es zu jener Zeit, als Laura Mulvey ihren einflussreichen Artikel „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ schrieb, noch keine weiblichen Filmcharaktere, die die Handlung aktiv vorantrieben und mit denen sich die Zuseherin identifizieren konnte, bieten diese Filme gleich fünf solche weiblichen Filmfiguren. Doch ob und wie die Regisseurinnen die Handlung durch einen „weiblichen Blick“ erzählen wird im Folgenden zu diskutieren sein.

Filmliste:

1979: My Brilliant Career, Gillian Armstrong

1999: Holy Smoke, Jane Campion

2000: Looking for Alibrandi, Kate Woods

2003: Japanese Story, Sue Brooks

2005: Look both Ways, Sarah Watt

Die Filmanalyse erfolgt anhand eines Kriterienkatalogs, dem eine Inhaltsangabe vorangestellt wird.

V.2.1. Kriterienkatalog

Laura Mulveys drei Blicke:

- 1) Der Blick durch die Kamera (Wird die Kamera von einer Frau oder einem Mann bedient? Wer schneidet anschließend das Filmmaterial?)
- 2) Der Blick der Zuseherin (auf die Figuren), Wie präsentiert sich die Figur?
- 3) Der gegenseitige Blick der Figuren (Wer besitzt den aktiven Blick?)

Thema:

Welches ist das Hauptthema? Gibt es Nebenthemen?

Spielen Religion, Rassismus, Sexismus, Immigration eine Rolle?

Mise-en-scène/ Welche Mittel verwendet die Regisseurin:

Setting

Farben

voice-over

Musik

Kameraeinstellungen

Hauptaussage des Films

Conclusio:

Schafft die Regisseurin Frauenfiguren, die einen aktiven Blick haben?
Schafft sie Identitätsbilder, mit denen sich die Zuseherin identifizieren möchte?

Kritiken

V.3. Filmanalyse

V.3.1. 1979: My Brilliant Career, Gillian Armstrong

Handlung:

Sybylla träumt von einer großen Zukunft als Künstlerin, während sie einen Brief an ihre Landsleute verfasst. Sie bemerkt nicht, wie ein Sturm aufzieht, wie ihre Familie hektisch die Wäsche abnimmt und die Fenster schließt und reagiert nicht auf ihre Zurufe. Sybylla wohnt mit ihrer Familie im australischen Busch des 19. Jahrhunderts. Sie will Pianistin werden, mit Gleichgesinnten über Bücher sprechen. Doch ihre Familie hat kein Verständnis dafür und will sie nicht länger ernähren. Sybylla soll einen Posten als Bedienstete annehmen, eine Vorstellung, der sie nichts abgewinnen kann.

Sybyllas Mutter ist ratlos und bittet ihre eigene Mutter um Hilfe. Sie soll Sybylla eine Zeitlang bei sich aufzunehmen und ihr ihre Träumereien austreiben. Sybyllas Großmutter ist eine reiche Frau mit einem großen Anwesen. Besonders ihre zweite Tochter, Sybyllas Tante, versucht der jungen Frau ein feminineres Aussehen und Auftreten zu verschaffen. Es fällt Sybylla schwer ihre Wildheit abzulegen, besonders, da sie damit nur bei den Frauen auf Unmut stößt. Die Männer scheinen von ihrer unkonventionellen Art angetan. Den ersten Heiratsantrag erhält Sybylla von Frank Hawdon, einem Jackeroo²⁹⁸, der auf dem Anwesen ihrer Großmutter wohnt. Sybylla lehnt nicht nur ab, sondern demütigt Frank auch noch. Ihre Großmutter und ihre Tante versuchen ihr zu erklären, wie wichtig eine Heirat für sie ist, besonders mit einem reichen Mann wie Frank. Doch Sybylla möchte nicht heiraten, sie will eine Karriere.

²⁹⁸ Ein Jackeroo ist ein junger Mann, der praktische Erfahrung auf einer Viehfarm sucht, um sich als zukünftiger Manager einer solchen Farm qualifizieren zu können.

Als Harry Beecham, ein Freund der Familie, auf Besuch kommt, gerät ihr Plan ins Wanken und sie verliebt sich in ihn. Harry erwidert ihre Gefühle und lädt Sybylla auf sein Anwesen ein. In den folgenden Wochen ist Sybylla zwischen ihrem Karriereplan und ihren Gefühlen für Harry hin- und hergerissen. Sie versucht ihn von sich zu stoßen, doch Harry ist hartnäckig. Er macht ihr einen Heiratsantrag, den sie ablehnt. Sie fühlt sich noch nicht bereit zu heiraten, möchte erst herausfinden, wer sie ist und erbittet sich von Harry zwei Jahre Bedenkzeit. Falls er sie dann noch „braucht“, will sie zustimmen.

Zurück auf dem Anwesen ihrer Großmutter erfährt Sybylla, dass ihr Vater sich verschuldet hat und Sybylla seine Schulden als Gouvernante abarbeiten soll. Trotz heftigem Protest muss sie die Stelle antreten. Sybylla fühlt sich bei der Familie nicht wohl. Das Haus und die Menschen sind schmutzig, die Kinder frech und nicht erzogen, das Essen ekelhaft und das Klassenzimmer ein Stall. Doch sie verschafft sich Respekt und kann der Familie ihre Liebe zur Literatur vermitteln. Durch ein Missverständnis, man glaubt, dass sie sich in den ältesten Sohn verliebt hat, wird sie vorzeitig nach Hause geschickt und die Schulden erlassen. Als die zwei Jahre um sind und Harry ihr erneut einen Antrag macht, lehnt Sybylla wieder ab. Sie hat das Gefühl ihr Leben noch nicht gelebt zu haben, sie möchte keine Ehefrau und Mutter im australischen Busch sein, sondern Schriftstellerin. Der Film endet damit, dass Sybylla ein Manuskript mit dem Titel „My Brilliant Career“ an einen schottischen Verlag schickt.

Laura Mulveys drei Blicke:

1) Der Blick durch die Kamera:

Ist mit Donald McAlpine ein männlicher. Auch im Schneiderraum sitzt ein Mann: Nicholas Beauman.

2) Der Blick der Zuseherin/wie sich die Figur der Zuseherin präsentiert:

Sybylla: Sybylla präsentiert sich der Zuseherin unkonventionell. Sie wirkt wie ein Fremdkörper in ihrer Zeit. Es stört sie nicht, dass ihre Haare wild vom Kopf abstehen und sie legt keinen Wert auf ihre Kleidung. Sie kann dem femininen Gehabe ihrer näheren Verwandtschaft nichts abgewinnen. Ihr einziges Interesse gilt der Kunst. Sie möchte „etwas“ bewegen, Künstlerin sein und im Kreise Gleichgesinnter leben. Doch welchen Beruf genau und wie sie diesem Ziel näher kommen soll, weiß sie nicht.

Am wohlsten fühlt sich Sybylla in der Gesellschaft von Männern, denn diese fühlen sich alle von ihrer lockeren Art angezogen. Sybylla flirtet mit ihnen, sucht ihre Aufmerksamkeit, doch schreckt sie davor zurück, sobald sie sie besitzt: Franks Blumenstrauß wirft sie ins Wasser und als er ihr einen Heiratsantrag macht lacht sie ihn aus. Auch Harry gegenüber verhält sie sich immer wieder abweisend: Während einer Bootsfahrt bringt sie das Boot zum Kentern, um die romantische Atmosphäre zwischen Harry und ihr zu brechen.

Mit gleichaltrigen Frauen verkehrt sie überhaupt nicht.

Alle Versuche sie femininer erscheinen zu lassen, wirken aufgesetzt und unauthentisch, wie das Spitzenballkleid und die Blumen im hochgesteckten Haar.

Sybylla möchte nicht heiraten, sie möchte eine Karriere.²⁹⁹ Sie will sich dem gesellschaftlichen Zwang nicht beugen, nicht weil sie Harry nicht heiraten will, sondern weil man es von ihr erwartet.

„Sybylla: Why does it always have to come down to marriage?”

²⁹⁹ *My Brilliant Career*, AUSTRALIEN 1979, 0:23:56.

Aunt Gussie: Don't be foolish, child. It's natural to want someone to be part of you, part of your life.

Sybylla: I don't want to be part of anyone."³⁰⁰

Obwohl Harry ihr versichert, dass ihre Wünsche in der Ehe ebenso Platz haben, wie seine, verbindet Sybylla eine bestimmte Vorstellung mit dem Leben als Ehefrau und Mutter.

„Living out in the bush for the rest of my life, I might just as well be dead."³⁰¹

Harte Arbeit auf einer Farm im Busch, Kinder großziehen und einen Partner haben, mit dem sie ihr Leben teilt, sind für sie keine Errungenschaften, sondern Einschränkungen, die ihr die Gesellschaft auferlegt.

Sybylla gibt sich nach außen hin selbstsicher, doch sie ist voller Selbstzweifel. Sie weiß nicht, wer sie ist, will sich selbst finden, bevor sie lebensentscheidende Entscheidungen wie eine Heirat trifft.

In ihrer Zeit als Gouvernante lernt sie das Leben und sich selbst besser kennen. Sie trifft die Entscheidung Schriftstellerin zu werden, oder es zumindest zu versuchen. Mit einer Ehe lässt sich diese Entscheidung ihrer Meinung nach nicht verbinden:

„Maybe I'm ambitious, selfish, but I can't lose myself in somebody else's life and I haven't lived my own yet. I want to be a writer. At least I am going to try."³⁰²

³⁰⁰ *My Brilliant Career*, AUSTRALIEN 1979, 1:11:09.

³⁰¹ *My Brilliant Career*, AUSTRALIEN 1979, 0:08:16.

³⁰² *My Brilliant Career*, AUSTRALIEN 1979, 1:32:52.

Harry: Harry ist ein junger Mann, der sein Leben im Griff hat und weiß, was er will. Bei den Damen ist er sehr beliebt und kann nach seinen Wünschen wählen. Er verliebt sich in Sybylla, weil sie anders ist, unkonventionell, unterhaltsam. Er geht auf ihre Wünsche ein, gibt ihr sogar die zwei Jahre Auszeit. Doch am Ende hat er das Nachsehen.

3) Der gegenseitige Blick der Figuren:

Wie Harry Sybylla sieht: Sybylla überzeugt Harry mit ihrer frechen, herausfordernden Art. Sie gibt sich keck, zeigt ihm ihre Strümpfe, als er ihr vom Baum hilft, singt unanständige Lieder aus dem Pub. Während des Abendessens wirft ihr Harry lange Blicke zu, die sie erwidert. Sie scheint nicht prüde zu sein, deshalb verwirrt ihn ihre Zurückweisung. Er hat das Gefühl sich vor seiner Familie und seinen Gästen lächerlich gemacht zu haben.

Harry versteht Sybyllas Abneigung gegen die Ehe nicht, denn er möchte ihr ein schönes Leben bereiten. Er versteht auch nicht, dass sie darauf besteht „mates“ zu sein, weil sie erstens in einander verliebt sind und zweitens mateship nur zwischen Männern existiert.

Wie Sybylla Harry sieht: Sybylla sieht Harry als einen galanten Mann von Welt. Als sie seine Zuneigung bemerkt stößt sie ihn weg, denn Harry ist ein Störfaktor. Er bedroht ihren Plan unabhängig zu bleiben. Sie bemerkt seine verlangenden Blicke. Harry ist ein Mann, der normalerweise bekommt, was er will.

Wie die Mutter Sybylla sieht: Sybyllas Mutter hat das Gefühl eine wilde und naive Tochter zu haben, die keine Ahnung vom Leben hat. Sybylla hat hochtrabende Lebensziele, die sich die Familie nicht leisten kann. Obwohl ihre Familie für ihren Unterhalt sorgt, zeigt Sybylla kein

Interesse am Leben der Familie. Sie will sich nicht einfügen und geht allen Arbeiten unter Protest nach.

Wie die Großmutter Sybylla sieht: Für die Großmutter ist Sybylla ein Problemfall, der zu ihr geschickt wurde, weil die Eltern ratlos sind. Sie erwartet sich Respekt und Gehorsam. Stattdessen wird Sybylla frech und erhebt gegen sie die Stimme, als die Großmutter eine Erklärung für ihr Ablehnen von Franks Heiratsantrag verlangt:

„Sybylla: To begin with, I don't love him.

Grandmother: That is not the point.

Sybylla: It is to me.

Grandmother: Sybylla, do you want to be a burden on your family forever. With no status in decent society or a home of your own?

Sybylla: I will not be married off to someone I detest by you or anybody.“³⁰³

Mehrmals schickt sie Sybylla auf ihr Zimmer, als wäre sie ein ungezogenes Kind oder weißt sie zurecht. Zum Beispiel als Sybylla im strömenden Regen tanzt und krank wird:

„Now you see the consequences of wild and erratic behaviour.“³⁰⁴

Oder als sie Frank „aussetzt“ und er zu Fuß den weiten Weg zum Anwesen der Großmutter zurück legen muss:

„That girl must learn to behave. I sent her to her room.“³⁰⁵

³⁰³ *My Brilliant Career*, AUSTRALIEN 1979, 0:34:55.

³⁰⁴ *My Brilliant Career*, AUSTRALIEN 1979, 0:23:19.

³⁰⁵ *My Brilliant Career*, AUSTRALIEN 1979, 0:59:45.

Für die Großmutter ist klar, dass Sybylla heiraten wird und zwar nicht unter ihrem Stand. Dafür wird sie sorgen. Sie ist entsetzt, als sie hört, dass Sybylla die Nacht zuvor Trinklieder in Gesellschaft gesungen hat und noch entsetzter, als ihr Sohn vorschlägt aus Sybylla eine Schauspielerin zu machen.³⁰⁶

Da sie Sybylla für selbstsüchtig hält, begrüßt sie es, dass diese als Gouvernante bei einer Familie arbeiten muss und dort eben nicht nur an sich selbst denken kann.

Wie Tante Helen Sybylla sieht: auch für Tante Helen ist Sybylla ein Wildfang, aus dem sie eine junge Lady machen soll. Daher verhängt sie Sybyllas Spiegel und beginnt eine Rundumerneuerung mit Schönheitsmasken und Wässerchen.

„Being misunderstood, that’s a trial we must all bear. You have a wildness of spirit, which is going to get you into trouble all your life. You must learn to control it. And try and cultivate a little more feminine vanity. Plain looks never stopped anyone from being intelligent or witty or making friends.“³⁰⁷

Sie erkennt ihren eigenen Fehler und den Fehler ihrer Schwester in Sybylla wieder. Sybylla weigert sich Frank zu heiraten, weil sie ihn nicht liebt. Sowohl Tante Helen, als auch Sybyllas Mutter haben beide aus Liebe geheiratet und bei beiden hat es ein schlechtes Ende genommen. Tante Helen ist von ihrem Mann für eine andere Frau verlassen worden und Sybyllas Mutter lebt verhärtet und frustriert in Armut. Tante Helen hält Sybylla für naiv. Sie versucht ihr zu erklären, dass eine Heirat einer Frau Respekt in der Gesellschaft verschafft und, dass die besten Ehen jene sind, die auf Freundschaft beruhen.

³⁰⁶ *My Brilliant Career*, AUSTRALIEN 1979, 0:32:41.

³⁰⁷ *My Brilliant Career*, AUSTRALIEN 1979, 0:20:47.

Hauptthema:

Sybylla ist auf der Suche nach ihrer Identität. Sie fühlt sich nicht wohl im Kreis ihrer Familie und findet weder dort, noch in der Verwandtschaft ein Vorbild, jemand Gleichgesinnter, von dem sie lernen möchte. Sie hat das Gefühl erst dann herauszufinden, was mit ihr oder der Welt nicht stimmt, wenn sie sich zurückzieht.

„Give me a chance to find out what’s wrong with the world and with me. Who I am.“³⁰⁸

Das Ende des Films ist offen. Die Zuseherin weiß nicht, ob Sybylla ihr Ziel erreichen wird.

Mise-en-scène:

Setting und Kamera

My Brilliant Career spielt im australischen Busch des 19. Jahrhunderts. Es ist eine staubige, wilde Landschaft, deren Naturgewalten das Leben der Menschen bestimmen. Der Film spielt entweder auf Farmen im Busch, wie die von Sybyllas Familie und jener Familie, bei der sie als Gouvernante arbeitet oder auf Gütern reicher Familien, wie Sybyllas Großmutter und Harrys Familie. Reichtum und Annehmlichkeiten gehen auch mit der Zähmung der Natur einher und werden von Sybylla eindeutig bevorzugt, obwohl sie nicht den Eindruck vermittelt dort hinzugehören. Zwei nachhaltige Kameraeinstellungen sind Sybyllas Tanz im Regen, gefilmt aus der Vogelperspektive, und die letzte Einstellung des Films, als Sybylla im Licht der untergehenden Sonne entspannt an einem Zaun lehnt, nachdem sie das Päckchen mit ihrem Manuskript in den Briefkasten gelegt hat.

³⁰⁸ *My Brilliant Career*, AUSTRALIEN 1979, 1:15:41.

Musik

Durch den Film ziehen sich immer wieder Szenen in denen Sybylla am Piano spielt. Zu Beginn spiegelt sich ihre Wildheit und Leidenschaft in Schumanns „Kinderszenen“, Opus 15, wieder, die sie auf dem verstimmtten häuslichen Piano spielt. Sie sitzt dabei nicht mit dem Rest der Familie in einem Zimmer, sondern alleine im Nebenzimmer. Ihre Mutter fühlt sich von dem Spiel gestört und beendet es abrupt, ebenso wie Sybyllas Hoffnungen auf eine Zukunft als Pianistin.

Auf dem Anwesen der Großmutter spielt Sybylla „ladylike“ vor einem interessierten Publikum auf einem schönen Klavier. Sie wirkt dabei professionell und auch ihr Spiel ist besser. Auf Harrys Anwesen dient das Piano Harry und Sybylla als Möglichkeit einander näher zu kommen, indem sie nebeneinander sitzen und musikalischen Schabernack treiben.

„Although she plays to express different moods, from defiance to ladylike propriety to wistfulness, the piano is by no means a self-expressive instrument for Sybylla. Rather, it is a mark of her precarious social position and her upward, then downward, mobility. Sybylla’s journey, from the highest to the lowest echelons of rural life, maps her social horizons.“³⁰⁹

Schumanns „Kinderszenen“ sind das Leitmotiv der Filmmusik und verändern sich mit jeder Wiederholung und Variation:

„The signature tune is Schumann’s *Kinderszenen Op.15*, which has been arranged for this film in many variations, from single piano to duet to full orchestra.“³¹⁰

³⁰⁹ Felicity Collins, *The Films of Gillian Armstrong*, S. 22.

³¹⁰ Helen Carter, „Gillian Armstrong“, in: *senses of cinema*, September 2002, (30.09.2008), URL: <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/armstrong.html>

Hauptaussage:

Sybylla ist auf der Suche nach ihrer eigenen Identität, die sie in der Gesellschaft nicht finden kann. Da sie aber Teil dieser Gesellschaft ist und bleibt, auch wenn sie sich nicht verheiratet, ist es zweifelhaft, ob sie sich jemals wirklich selbst finden wird. Gillian Armstrongs Literaturverfilmung zeigt, dass Identitäten veränderbar und größtenteils illusionär sind, da sie im Austausch mit anderen Menschen und deren Wertvorstellungen erfolgen und somit nicht von uns selbst bestimmbar sind.

Nicole Wolf bietet in ihrer Dissertation einen weiteren spannenden Aspekt, da sie Sybylla mit Australien gleichsetzt:

„Hauptsächlich verkörpert sie jedoch in intensiver Form das identitätssuchende Australien, welches zwischen der europäischen Herkunft und dem neuen Leben in einer exotischen Umgebung hin und her gerissen ist. Einerseits liebt Sybylla die viktorianisch geprägte Gesellschaft und wünscht sich nichts sehnlicher als ein Teil davon zu sein, andererseits muss sie feststellen, dass ihre Lebenseinstellung mit den Ansichten der feinen Gesellschaft nicht kompatibel ist.“³¹¹

Conclusio:

Sybyllas Umfeld versucht ihr eine Identität aufzuzwingen, die nicht zu ihr gehört. Vor allem ihre Mutter ist für Sybylla das beste Beispiel dafür, wie sie nicht leben möchte. Sybyllas Mutter war eine wunderschöne junge Frau, der alle Möglichkeiten offen standen. Durch eine Liebesheirat wurde sie zu einer verhärmten Ehefrau im staubigen Busch, die jedes Jahr ein Baby bekommt. Beim Anblick eines Fotos aus der Jugendzeit ihrer Mutter bricht Sybylla in Tränen aus. Sie kann es nicht fassen, wie sehr sich ihre Mutter verändert hat und schreibt die Veränderung der Ehe zu.

³¹¹ Nicole Wolf, *Images of Australia on the Screen*, S. 116.

“Tante Helen: Marriage gives us respectability.
Sybylla: That’s what men want us to believe.”³¹²

Sybylla wird nicht von den Männern, sondern von den anderen Frauen, gemaßregelt. Es sind die Frauen, die sich an ihrem Äußeren, ihrem Benehmen und an ihrer Wildheit stoßen, was Sybylla zu drastischen Aussagen bewegt:

„I think parents of ugly girls should be made to strangle them at birth...I was born with three defects...being a girl, being ugly and being clever.“³¹³

Die Männer hingegen sind von ihrem Wesen durchwegs fasziniert. Harry liebt Sybylla, weil sie anders ist und auch ihr Onkel unterstützt ihr Benehmen. Der Film zeigt, dass Männer überhaupt nicht an konventionellen Frauen interessiert sind, die sie als langweilig empfinden, sondern eine Frau mit Leidenschaft und Zukunftsträumen lieben wollen. Wenn Tante Helen also nahe legt, dass man in der Gesellschaft nur respektiert wird, wenn man verheiratet ist, meint sie mit „Gesellschaft“ die anderen Frauen. Der Film führt damit vor Augen, dass es in den Händen der Frauen liegt „die Gesellschaft“ und ihr eigenes Schicksal zu verändern.

Da sie sich durch eine Heirat unglücklich wähnt, beschließt Sybylla mit Männern nur befreundet sein zu wollen. Doch sie strebt nicht irgendeine Freundschaft an, sondern „mateship“. Als „mateship“ bezeichnet man in Australien eine intensive Freundschaft zwischen Männern, die es nicht zwischen Frauen und auch nicht zwischen Männern und Frauen geben kann. Es ist eine enge Bindung, die daraus erwächst, dass Frauen angeblich nicht die gleichen Gefühle wie Männer hegen und Männer

³¹² *My Brilliant Career*, AUSTRALIEN 1979, 0:36:49.

³¹³ Eleanor Witcombe, *My Brilliant Career*, S. 27.

diese Art der Beziehung nur mit anderen Männern ausleben können. Mateship hat deswegen auch eine homosexuelle Konnotation. Es ist eine Beziehung, die über allen anderen Beziehungen steht, die ein Mann haben kann und die immer wieder in Australischen Filmen thematisiert wird.

Da Sybylla von dieser Männerfreundschaft ausgeschlossen ist, strebt sie sie an:

„[S]he is still trying to deny her love for Harry and because she wants to play a role in the male institution of mateship just as she wants to play a role in many other male-dominated realms, such as literature.“³¹⁴

Sybylla ist zu Beginn des Filmes eine passive junge Frau, die ihr Leben in Träumen lebt, während sie in der wirklichen Welt ihr Leben von ihrer Familie bestimmen lässt, wenn auch unter Protest. Immer wieder schlüpft sie in eine aktive Rolle, besonders Harry gegenüber. Einerseits Lustobjekt, macht sie auch Harry durch ihre langen, fordernden Blicke zu einem solchen. Doch im Gegensatz zu den Männern, schreickt sie davor zurück ihr Verlangen umzusetzen.

Am Ende des Filmes ist sie eine stärkere Frau, die sich aktiv für ihr Schicksal einsetzt.

„My Brilliant Career“, eine Literaturvorlage:

Gillian Armstrongs Film beruht auf einer literarischen Vorlage von Miles Franklin. Drehbuchautorin Eleanor Witcombe sieht die Adaption einer Romanvorlage wie „My Brilliant Career“ im Gegensatz zu herkömmlichen Drehbüchern als Herausforderung. Die Schwierigkeit besteht darin die Atmosphäre eines Klassikers zu wahren, den Film aber

³¹⁴ Theodore F Sheckels, Celluloid Heroes Down Under, S. 83.

für ein modernes Publikum zu drehen.³¹⁵ Da ein Roman nicht eins zu eins in das Medium Film umgesetzt werden kann, mussten Änderungen bei der Verfilmung vorgenommen werden:

„Adapting isn't just transposing the book to the screen. That is not possible: the two mediums have different forms and different demands. One is told in narrative, the story given reality in the reader's mind. The other is dramatic, presenting the viewer-listener with an organised selection of sounds and images channelled through other minds, hopefully acceptable to the audience. The dialogue has to be very precise and to the point, and because the human mind is quickly bored, each scene must contain several more "layers" of information – wind blown up, a pile of ironing being ignored, blowflies buzzing, other people going about their business.“³¹⁶

Bei der filmischen Umsetzung musste unter anderem auf die Ich - Erzählerin des Buches verzichtet werden und somit auch auf die direkte Einsicht in Sybyllas Gefühle:

„A certain distance is opened up between Sybylla's voice in the novel and the film's articulation of point-of-view, character, and social milieu. In the transformation of novel to film, the action shifts from the writing of the book to the question of how a writer can emerge from the limited horizons of the film.“³¹⁷

Brian McFarlane hält das Drehbuch sogar für eine Verbesserung der Romanvorlage:

„The screenplay [...] in some ways sharpens and toughens Franklin's often callow and gushy novel“^{318 319}.

³¹⁵ Vgl. Eleanor Witcombe, *My Brilliant Career*, S. Vii.

³¹⁶ Eleanor Witcombe, *My Brilliant Career*, S. Viii.

³¹⁷ Felicity Collins, *The Films of Gillian Armstrong*, S. 23.

³¹⁸ Dt. Übersetzung: "Franklins meist unausgegorenen und überschwänglichen Roman".

³¹⁹ Brian McFarlane, *Australian Cinema*, S. 43.

Miles Sprache strapaziert, seiner Meinung nach, aufgrund von Übertreibungen zeitweise die Geduld des Lesers:

„One wants to avoid the patronage of „she-was-after-all-only-sixteen-when-she-wrote-it“; on the other hand, the book’s fault, *and* strength, seem essentially those of youth.“³²⁰

Der Film sei deshalb einer der besten Adaptionen eines Romans, weil er das „verstaubte“ Original interpretiert, anstatt es eins zu eins zu übernehmen.

Obwohl sich Miles Franklin von Anfang an gegen die Vermutung wehrte, dass Sybylla ein Selbstportrait sei, sind sich die Kritiker einig, dass sie ihre eigene Jugend und ihre Lebenseinstellungen in *My Brilliant Career* verarbeitete:

„She set about creating a microcosm in which the cocky little Sybylla Melvyn is without question a projection of herself. *My Brilliant Career* is the juvenile product of an immature mind at odds with the world. Modelled on that of the cheap melodramatic novels of her time, its action passes through ludicrous situations that are parodies of life. Through it all runs the self-pitying refrain ‘Why am I ugly?’.“³²¹

Miles Franklins hatte ein zwiespältiges Verhältnis zu Männern. Einerseits suchte sie ihre Bestätigung, auf der anderen Seite hatte sie Komplexe, was ihr Äußeres betraf und verwarf einige weibliche Eigenschaften, als den Männern unterlegen.³²²

„A fear of death fixed in her mind as an infant came to be associated with a fear of child-bearing. She was not helped in her troubled adolescence by an unshakeable conviction of physical inferiority and lack of feminine attractiveness. Yet she had to be the centre of attraction. The combination complicated her relationship with suitors

³²⁰ Brian McFarlane, *Words and Images: Australian novels into film*, S. 113.

³²¹ Colin Roderick, *Miles Franklin: Her Brilliant Career*, S. 70.

³²² Vgl. Ebeneda. S. 65.

whose professions of admiration she received with cynicism. It converted her into a skittish coquette stringing two or three men along simultaneously and a synthetic man-hater who nevertheless needed harmless men at her beck and call."³²³

Miles Franklin hatte nicht den schriftstellerischen Erfolg, den sie sich wünschte. Doch sie hörte nie auf eine schriftstellerische Karriere zu verfolgen. Am Ende ihres Lebens und auch heute ist es ihre Persönlichkeit, die man in Australien an ihr schätzt, vor allem aber ihr Glaube an die Überlegenheit ihres Landes gegenüber Amerika und Europa:

„[H]er literary career was not one that flashed a dazzling light over dark waters. Her career as a feminist was a mere crackling of thorns under a pot. What shines most brilliantly from her storm-tossed life and tireless work is neither letters nor feminism, but devotion to the spirit of an expanding Australia [...]. She herself applied the word 'brilliant' satirically to her writings; [...].“³²⁴

Kritiken:

My Brilliant Career wurde ein großer Kinoerfolg und Karrieresprungbrett für Gillian Armstrong, die jedoch den Einladungen nach Hollywood nur zögerlich folgte. Im Gegensatz zu Australien, wo sie von Anfang an Unterstützung fand, saßen in Hollywood die alten Männer der Filmindustrie, die kein Vertrauen in das Können einer Frau hatten.

„The business people in charge of the money are very frightened of a woman in power.“³²⁵

Für Helen Carter sind Armstrongs Filme Charakterstudien:

³²³ Colin Roderick, Miles Franklin: Her Brilliant Career, S. 14.

³²⁴ Ebenda, S. 212.

³²⁵ Peter Galvin, A brilliant career, despite the naysayers, in: Sydney Morning Herald, 11.8.1995. S. 16.

„Armstrong’s films are character studies, with human interaction and personal journey at the heart of the narrative. With that as her springboard, she has ventured to explore several genres, including musical, gangster and most commonly, period drama.“³²⁶

Kern jeden Armstrongsfilms ist für Carter unerwiderte Liebe, unterdrückte Leidenschaft und Freundschaft zwischen Männern und Frauen.³²⁷

„Gillian Armstrong cuts closer to the core of women’s divided yearnings than any other director.“³²⁸

Für Nicole Wolf ist *My Brilliant Career* zusätzlich Gesellschaftskritik:

„Gillian Armstrongs Film thematisiert zahlreiche Aspekte der nationalen Identität und Geschichte, jedoch nicht in einer verklärten, verschönerten Form, wie es in vielen ähnlichen australischen Produktionen der Fall ist. Vielmehr wird intensive Kritik an der eigenen Gesellschaft ausgeübt. [...] Der australische Mut zur Darstellung von unattraktiven und somit realistischeren Figuren begann mit diesem Film und wiederholte sich in vielen Produktionen.“³²⁹

Felicity Collins sieht hinter der Filmproduktion vor allem ein persönliches Motiv:

„What does the figure of the woman as a young writer, who takes her pen in hand to write a different future for herself, mean for cinema and for the young filmmaker who must constantly negotiate what it means to be perceived as an Australian, woman filmmaker?“³³⁰

³²⁶ Helen Carter, „Gillian Armstrong“, in: senses of cinema, September 2002, (30.09.2008), URL:

<http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/armstrong.html>

³²⁷ Vgl. Ebenda.

³²⁸ Ebd.

³²⁹ Nicole Wolf, *Images of Australia on the Screen*, S. 121.

³³⁰ Felicity Collins, *The Films of Gillian Armstrong*, S. 24.

V.3.2. 1999: Holy Smoke, Jane Campion

Handlung:

Die 19 jährige Australierin Ruth Barron reist mit ihrer Freundin durch Indien. Sie nimmt an einer Kundgebung des Gurus Baba teil, dessen Lehren sie faszinieren. Ruth beschließt in Indien zu bleiben und verbrennt ihr Rückflugticket nach Hause.

In Sydney, Australien, engagiert ihre verstörte Familie den teuren amerikanischen Experten für Kultaustreibungen PJ Waters. Um Ruth zur Rückkehr nach Australien zu bewegen, behilft sich ihre Mutter mit einer Lüge. Sie erzählt Ruth, dass ihr Vater im Sterben liegt, doch Ruth weigert sich nach Hause zu kommen. Erst als ihre Mutter einen schweren Asthmaanfall erleidet zwingt die australische Botschaft Ruth ihre Mutter nach Australien zu begleiten.

Nach Hause zurückgekehrt wird Ruth schnell klar, dass sie von ihrer Familie belogen worden ist. Doch ohne Geld kann sie nicht nach Indien zurück und so stimmt sie zu PJs Programm zu durchlaufen.

Die beiden verbringen drei Tage in einer Hütte im Outback. Ruth ist nicht kooperativ. Sie ist angeekelt von PJs Machogehabe, davon, dass er so tut als wäre er ein junger Mann, sich die Haare färbt und zu enge Jeans trägt. Der Wendepunkt tritt ein, als sie im Kreis ihrer Familie ein Video über Sekten sieht. Die Reportage zeigt Sektenmitglieder, die im Namen ihres Glaubens Morde begehen, aber auch von Sektenführern befohlene Massenselbstmorde. Das Gefühl der Liebe, das Ruth durch Babas Lehren erlangt hatte, verschwindet und sie fühlt sich einsam und ungeliebt. In ihrer Verzweiflung sucht sie PJs Nähe und verführt ihn.

PJ, der sich von Anfang an zu Ruth hingezogen gefühlt hat, lässt sich mit ihr sexuell ein und verliert zusehends die Kontrolle über seine Gefühle. Ruth benutzt ihre Macht über PJ um ihn zu erniedrigen, aber

auch um ihm einen Spiegel vorzuhalten. Sie zieht ihm ein Kleid an und schminkt ihn.

Als Ruth die Hütte verlassen will gerät PJ in Panik und will sie gewaltsam zurückhalten. Als das nicht gelingt, packt er Ruth in den Kofferraum seines Wagens. Auf der Straße begegnet er Ruths Brüdern und ihrer Schwägerin Yvonne. Yvonne hört Ruths Klopfen aus dem Kofferraum und befreit sie. Ruth ist blutüberströmt und flüchtet vor PJ. Dieser verfolgt sie, immer noch in der Verkleidung einer Frau, und gesteht ihr seine Liebe. Bald jedoch kann er der Hitze des Outbacks nicht mehr standhalten und bricht halluzinierend zusammen. Ruths Brüder sammeln Ruth und Yvonne ein und transportieren PJ auf der Ladefläche ihres Pickups ab.

Der Film endet mit einem Briefwechsel zwischen Ruth und PJ, der ein Jahr später stattfindet. Ruth ist mit ihrer Mutter nach Indien zurückgekehrt und lebt dort in einer Beziehung. Sie ist immer noch auf der Suche nach dem Sinn des Lebens, aber vorsichtiger und reifer geworden. PJ hat seine Assistentin geheiratet und ist Vater geworden. Beide gestehen sich ihre Liebe, die sie aber nur aus der Ferne leben wollen.

Laura Mulveys drei Blicke:

1) Der Blick durch die Kamera:

in diesem Fall ist es der Blick eines Mannes, Dion Beebe. Doch sind es zwei Frauen, die seinen Blick durch den Schnitt beeinflussen: Veronika Jenet, die für den Schnitt verantwortlich ist und die Regisseurin Jane Campion, die immer den Schnitt ihrer Filme überwacht.

2)Der Blick der Zuseherin/wie sich die Figur der Zuseherin präsentiert:

Ruth: Der erste Mensch, den die Zuseherin auf der Leinwand sieht, ist eine Frau. Es ist Ruth, in einem vollen Bus, irgendwo in Indien. Die Kamera zeigt sie von mehreren Seiten, um ihren Status als Hauptfigur zu unterstreichen.³³¹ Laura Mulvey warf den Frauenfiguren ihre Passivität und den Status eines Lustobjekts vor. Auch Ruth wird zum Lustobjekt, als ein anderer Fahrgast sie begehrllich anblickt und ohne zu fragen ihre Haare berührt. Ruth weiß nicht wer sie angefasst hat, greift aber mit einer schützenden Geste an ihren Kopf.³³²

Ruth präsentiert sich der Zuseherin als ein neugieriger und aktiver Mensch. Sie möchte die fremde Kultur nicht nur als oberflächlicher Tourist kennenlernen. Im Autobus blickt sie gespannt nach allen Seiten und bald darauf beschließt sie an einer Versammlung des Gurus Baba teilzunehmen.

Zurück in Australien zeigt sie sich als starke Frau. Sie tritt PJ selbstbewusst, aber ablehnend gegenüber. Ihre Position behält sie bei, bis PJ ihr ein Video über Morde und Selbstmorde von anderen Sekten vorspielt. Mit dem Verlust ihres Glaubens kann Ruth nicht umgehen und benimmt sich wie ein verängstigtes Kind, das die Nähe und den Schutz eines Erwachsenen sucht. Hatte sie bisher passiv auf PJ reagiert, wird sie nun aktiv und treibt die Handlung mit der Verführung des Kultaustreibers voran. Sie wird zur dominanten Figur, indem sie ihre Macht über PJ ausnützt, um ihn zu demütigen. Das klassische Rollenbild wird umgedreht. Auf der einen Seite lässt sich Ruth auf eine Affäre mit PJ ein und ihre Gefühle wirken aufrecht. Auf der anderen Seite erfreut sie sich daran ihn zu demütigen, indem sie sich anderen Menschen

³³¹ *Holy Smoke*, USA/AUSTRALIEN 1999, 0:00:50.

³³² *Holy Smoke*, USA/AUSTRALIEN 1999, 0:01:12.

sexuell nähert, indem sie ihn auslacht und indem sie ihn schließlich verlässt. Es macht ihr Spaß PJ zu demütigen. Am Ende des Filmes macht sie eine weitere Wandlung durch. Sie bleibt der aktive Charakter, ihre Gefühle aber wandeln sich von Freude am Demütigen anderer zu echtem Mitgefühl und dem Versuch als guter Mensch zu leben.

Wie präsentiert sich Ruth der Zuseherin äußerlich? Im Gegensatz zu dem üblichen passiven Lustobjekt auf der Leinwand ist Ruth mollig und rasiert ihre Körperbehaarung nicht.

Jane Campion ist dafür bekannt Frauen nicht im Stil der Hollywoodschönheiten, sondern so darzustellen, wie sie sind.

“Campion’s aesthetic of the female body is one which opposes the repetitive, standardized and homogenous images of decorous female beauty manufactured by Hollywood and circulated routinely throughout other visual media such as television and magazines.”³³³

Die Darstellerin Ruths, Kate Winslet, hatte wegen ihres Gewichts Probleme mit dem Regisseur von Titanic, ihrem ersten großen Film. Dennoch zeigt Campion sie in *Holy Smoke* nackt in Großaufnahme, ohne sie zu kaschieren, ohne etwas zu „beschönigen“.

„The use of star personas, already established beauties, enables Campion’s wrinkles, red noses-and-all style of filming to have a demystifying effect: the audience is surprised, has a sense of seeing the woman revealed, anew, as she *really* is, registers her as an individual rather than as a representative of the feminine ideal [...].“

PJ: Jane Campion stellt dem starken Frauenbild Ruth einen sechzigjährigen Mann gegenüber, der versucht sein Äußeres einem Zwanzigjährigem anzupassen. Seine Haare und Bart sind tief schwarz gefärbt, er trägt sehr enge Jeans und Cowboystiefel. PJ ist von sich

³³³ Sue Gillett, Views from Beyond the Mirror, S. 2.

selbst eingenommen und hält sich für einen großen Verführer. Frauen gegenüber zeigt er wenig Respekt, nennt sie „ladies“ und hat keine Bedenken trotz der Beziehung zu seiner Assistentin mit anderen Frauen sexuell zu verkehren.

Auch PJ macht eine Transformation durch. Obwohl ihn seine Eitelkeiten lächerlich erscheinen ließen, machte er zu Beginn des Filmes den Eindruck eines professionellen Kultaustreibers. Er verliert diese Professionalität, als er mit Ruth eine Affäre beginnt. Sein Benehmen wird immer grotesker und gipfelt im Verlust seines Verstandes. PJ irrt mit einem roten Kleid und einem Stiefel bekleidet, die Lippen rot geschminkt durch die Wüste, gesteht Ruth seine Liebe und fleht sie sogar an Baba als Retter ihrer Beziehung aufzusuchen.³³⁴

Yvonne: Yvonne ist Ruths Schwägerin und eine der prominenteren Nebenfiguren. Der Zuseherin präsentiert sie sich zu Beginn des Films als oberflächlich und dumm. Yvonne sucht ein Ventil für ihre Unzufriedenheit mit ihrem Leben. Dieses findet sie in fiktiven Beziehungen zu Hollywoodstars. Wenn sie mit ihrem Mann im Bett liegt, stellt sie sich vor mit einem Star zu schlafen. Manchmal verwechselt sie diese miteinander und weiß nicht mehr wer gerade ihr Sexualpartner ist.

Sie versucht sich aufreizend anzuziehen, wirkt aber mit Leopardenfellartigem Bikini, Hose und Schuhe billig und geschmacklos. Sie ist keine starke Frauenfigur, mit der sich die Zuseherin identifizieren kann.

³³⁴ Es wäre spannend hier Laura Mulveys Theorie der Zuseherin auf den Zuseher anzuwenden. Dieser kann sich entweder mit der dominanten Ruth identifizieren und so sein Geschlecht verleugnen, oder aber mit dem schwachen und am Ende durchgedrehten PJ um so zum Masochisten zu werden. (Siehe Kapitel III.3.2.).

3)Der gegenseitige Blick der Figuren:

Wie PJ Ruth sieht: Ruth macht auf PJ den Eindruck eines verlorenen Kindes, das er retten muss. Sie ist bockig und unkooperativ, doch erleichtert sie ihm seine Arbeit durch ihre Neugierde und der Freude an Konfrontation, dem Wunsch aus dem „Duell“ siegreich hervorzugehen. Als er sie schließlich bricht (durch die Reportage über Sekten), hat er Mitleid. Der Anblick der nackten Ruth, die ihren Sari verbrennt, die verängstigt ihren Urin nicht halten kann und verzweifelt nach seinen Lippen sucht, obwohl sie ihn eigentlich abstoßend findet, erschüttert ihn. Als er am nächsten Tag von ihr zurückgewiesen wird, verändert sich sein Blick. Ruth wird vom passiven Lustobjekt zur aktiven Verführerin. PJ, nicht gewöhnt an die Zurückweisung durch Frauen, fühlt sich von ihr noch mehr angezogen. Er begiebt sich auf unbekanntes Terrain und übernimmt den traditionell weiblichen Part, dessen Wunsch darin besteht sexuell dienlich sein zu dürfen.

Wie die Familie Ruth sieht: Auf ihre Familie macht Ruth den Eindruck eines Menschen, der vom rechten Pfad abgekommen ist und gerettet werden muss. Sie sehen sie mit einem besorgten überlegenen Blick und sind stolz darauf soviel Geld und Mühe in die Rettung ihrer Tochter zu investieren.

Wie die anderen PJ sehen: Die Männer respektieren ihn, die Frauen bewundern ihn. Ein Beispiel ist sein Auftritt am Flughafen. Mit Leichtigkeit löst er die in einander verklemmten Gepäckwagen und verteilt sie an die umstehenden Leute, die ihm dankbar zulächeln.

Wie Ruth PJ sieht: Ruth ist die einzige Person im Film, die PJ nicht ernst nimmt. Als sie in der Hütte im Outback ankommen, beobachtet sie ihn durch ein Fenster, wie er seinen Mundspray verwendet. Als er sie

bemerkt, schließt sie rasch das Fenster, schüttelt sich und stößt einen angewiderten Laut aus.³³⁵ Sie erklärt PJ, dass sie ihn nicht ernst nehmen kann, weil er sich die Haare färbt und so tut als wäre er 40 Jahre jünger. Im Gegensatz zu jenen Frauenbildern, die Laura Mulvey kritisiert hat, übernimmt Ruth nicht die passive Rolle des Lustobjekts. Sie bewertet ihr Gegenüber und wird im Laufe des Filmes immer aktiver.

„She wants to make him feel his age and experience the sexual double-standard which degrades the sexual appeal of the aging woman whilst exalting the potency of the aging man. In the process she also trades places, adopting the masculine privilege of arranging the spectacle of a passive body for the audience’s pleasure. She reveals the voyeur’s sadism, the potential ruthlessness of a female gaze constructed to equal, or outdo, the male gaze.“³³⁶

Ihr Blick auf PJ ändert sich mehrmals. Als sie menschliche Nähe braucht, wird er für sie zum Lustobjekt und sie tauscht mit ihm ihre Rolle. Als sie seine fanatische Abhängigkeit von ihrer Person erkennt und flüchten will, fürchtet sie sich vor ihm (er schlägt sie) und am Ende des Films hat sie Mitleid mit ihm.

Wie Yvonne PJ sieht: Yvonne sucht Ersatzrealität in der Beziehung zu amerikanischen Filmstars. PJ ist Amerikaner und auf seinem Gebiet ein Star. Yvonne benimmt sich PJ gegenüber wie ein „Groupie“. Sie schminkt sich für ihn, achtet auf ihre Kleidung, wirft ihm verführerische Blicke zu³³⁷ und schmeichelt ihm mit Worten. Sie versichert ihm, dass er jede Frau dazu bringt alles zu tun.

Sie sucht seine Nähe und schüttet ihm ihr Herz aus, doch als er sie küsst, verfällt sie in die Rolle der Dienerin. Anstatt ihre Bedürfnisse auszuleben, befriedigt sie PJ oral. Am Ende des Filmes ist Yvonne von PJ

³³⁵ *Holy Smoke*, USA/AUSTRALIEN 1999, 0:36:24.

³³⁶ Sue Gillett, *Views from Beyond the Mirror*, S. 79.

³³⁷ *Holy Smoke*, USA/AUSTRALIEN 1999, 0:35:02.

enttäuscht. Mit dem Verlust seines professionellen Auftretens und seines Ansehens, verliert er für sie jeden Reiz.

Wie PJ Yvonne sieht: Als Yvonne PJ ihr Herz ausschüttet, reagiert er mit einem amüsierten Lachen. Er äußert sich nicht zu ihrem Leben, er hilft ihr nicht, er ist nicht für sie da. Er sieht in ihr eine Gelegenheit seine Sexualität auszuleben, eine bequeme und schnelle Nummer ohne viel Aufwand.

Hauptthema:

„The mind is a damned mystery. Why do people believe in God?“³³⁸

Holy Smoke ist ein Film über Menschen, die ihre Identität im Glauben, ihren Sinn im Leben in der Ausübung einer Religion suchen.

„I wanted to examine what the meaning of life was and this film was a way of being able to discuss those issues.“³³⁹

Um den Sinn des Lebens zu entdecken, warum wir existieren und wer wir sind, dafür gibt es keinen einzig richtigen Weg. Vielmehr gibt es viele Wege, wie zum Beispiel westliche und östliche Religionen und sogar Atheismus. Jeder Mensch muss Glaubensfragen für sich selbst entscheiden und darf diese nicht anderen Menschen aufdrängen. Für die Regisseurin Jane Campion ist die Liebe auf der spirituellen Suche eine wichtige Komponente:

„The religious adventure is like being in love‘, she says. ‘It’s hard to understand anybody else’s choice. The spiritual journey is really painful,

³³⁸ *Holy Smoke*, USA/AUSTRALIEN 1999, 0:08.

³³⁹ Ken Autler, *Smoke gets in your eyes*, in: Sydney Morning Herald, Metro, 17.12.1999. S. 4-5.

so we armour ourselves against really feeling anything. Yet, ironically, in order to change the heart, you have to put it in surrender. One of the biggest seductions to that surrender is romantic love."³⁴⁰

Ruths jugendliche Unerfahrenheit lässt sie im exotischen Indien schnell Opfer schöner Worte und der Verführung durch Fremdes und Unbekanntes werden. Doch diese Art von Spiritualität, dieses Überstülpen einer vorgegaukelten Identität, bleibt an der Oberfläche hängen. Ihre spirituelle Erfahrung ist "filtered through her obviously girlish and mass-culture-filled mind".³⁴¹

„For all her conversion to 'Eastern' religion, Ruth remains very much a spoiled, white Westerner – this, indeed, is P.J.'s telling criticism of her later on, and we see its sting. It is easy to imagine that a young woman like Ruth would experience what she took to be religious experience in precisely the sappy, tacky way depicted in her 'conversation'.³⁴²

Ruths oberflächlicher Glaube wird durch die Vorführung eines Dokumentarvideos über Sekten, Massenselbstmorde von Sektenmitgliedern und die arrogante Haltung von Sektenführern zerstört. Mit dem Verlust ihrer Naivität, verliert Ruth aber auch ihre Hoffnung und Lebensfreude. Sie verbrennt ihren Sari, der Symbol ihrer neuen Identität war und deren Verlust sie in eine Lebenskrise stürzt. Ihrer „neuen Identität“ beraubt ist sie identitätslos. Sie sieht sich mit ihrem alten Leben und ihrer Familie konfrontiert, die ihr keine Identitätsvorbilder sein können:

- Ruths Mutter fürchtet sich vor allem Unbekanntem und Fremden. In Indien gerät sie in Panik, als die Toilette aus einem Loch im Boden besteht. Sie stülpt ihr verschwitztes Halstuch über die Öffnung der

³⁴⁰ Howard Feinstein, The Ice queen meets Lady muck, in: Sydney Morning Herald, summer times, 12.1.1999. S. 8-9.

³⁴¹ Dana Poland, Jane Campion, S. 149.

³⁴² Ebenda, S. 149.

Wasserflasche, um daraus zu trinken. Sie stellt keine Fragen und zeigt kein Interesse an Ruths neuem Leben. Niemals stellt sich ihre Mutter die Frage nach dem Sinn des Lebens. Als Ruth ihr diese Frage stellt, hält sie sie für einen Trick:

„Ruth: Why are you here?

Mum: To save you.

Ruth: No, I mean on earth. Why are you here? What’s the point of your life?

Mum: Is this a trick?“³⁴³

- Ruths Vater ist an seiner Familie völlig desinteressiert. Er betrügt seine Ehefrau mit der Sekretärin, die ein Kind von ihm erwartet. Seine inneren Lügen spiegeln sich in seinem äußeren Erscheinungsbild wieder: er kleidet sich mit zu engen Badehosen und versteckt seine Glatze unter einem Toupet.
- Auch Ruths Geschwister bieten keine Vorbilder. Alles, woran sie interessiert sind ist etwas Spaß, darüber hinaus machen sie sich keine Gedanken über das Leben.

„The family here is shown to be dysfunctional only as a cipher to the pure ‚family‘ Ruth finds in India. Their behaviour and characteristics are so surreal, that they seem to be in a different film entirely. [...] PJ describes the Barron family as “a posse of mental illness” [...].“³⁴⁴

Um ihre innere Leere zu füllen sucht Ruth PJs körperliche Nähe, aber da ihr seine körperliche Zuwendung den inneren Frieden nicht ersetzen kann, wendet sie sich bereits am nächsten Morgen wieder ab. Sie fühlt

³⁴³ *Holy Smoke*, USA/AUSTRALIEN 1999, 0:31.

³⁴⁴ Ellen Cheshire, *Jane Campion*, S. 81.

sich nur als Objekt seiner Begierde und hat nicht das Gefühl, dass er sie mag und sieht wie sie wirklich ist.

„If we're so involved with our dreams, how much do we really see each other? Identity is separate from essence. We put together a fabulous identity that's going to protect us from people and also attract fabulous people. Then we spend our lives trying to dismantle it. Growing up is getting naked, finding a different kind of strength that allows you to be without the elaborate trappings of your identity, to become more and more naked to yourself.“³⁴⁵

Der Film bestätigt Christina Lutters und Markus Reisenleitners Theorie, dass durch das Wegfallen alter Sicherheit, wie Religion, auch Anleitungen zur Identitätsbildung wegfallen und die Menschen verunsichern. Als Ruth sich aus ihrem Glauben löst, ist sie ohne Identität und fühlt sich verloren. Er bestätigt weiters, dass der jeweilige Machthaber (in Indien lebt Ruth unter dem Guru Baba, in Australien zunächst unter Aufsicht PJ Waters) bestimmt, was Identität ist und welche Menschen zu den Außenseitern gehören.³⁴⁶

Nebenthemen:

Rassismus

Ruth wirft ihren Eltern vor Inder wegen ihrer dunklen Hautfarbe zu hassen. Ruths Mutter verbindet Indien mit Schmutz, schlechten hygienischen Bedingungen und aufdringlichen Menschen, deren Sprache sie nicht spricht.

Die Demontierung Amerikas

³⁴⁵ Kathleen Murphy, Jane Campion's passage to India, in: Film Comment, Jänner/Februar 2000. S. 36.

³⁴⁶ Vgl. Kapitel II.1. Was ist Identität?

Es ist kein Zufall, dass PJ Amerikaner ist. Amerika bezeichnet sich selbst als die Weltpolizei, die in anderen Staaten Ordnung schafft. Die Bekämpfung anderer Glaubensgrundsätze spielt dabei immer eine Rolle. PJ, der für Amerika steht, ist arrogant und oberflächlich und scheitert schließlich an seiner eigenen Eitelkeit

Mise-en-scène:

Setting und Kamera

Holy Smoke spielt in Indien und in verschiedenen Teilen Australiens.

Indien wird als exotisches, chaotisches, aufregendes und unberechenbares Land gezeigt. Die Kamera präsentiert nur Ausschnitte: ein Gesicht hier, eine Kette dort. In den ersten Minuten bewegt sich die Kamera in sanften Spiralen und imitiert so Ruths Kopfbewegungen. Ruths Blick ist der eines neugierigen Kindes, das seine Umgebung in sich aufsaugt und nicht weiß in welche Richtung es zuerst schauen soll.³⁴⁷

Der Vorort in Sydney, in dem Ruths Familie lebt, wird aus der Vogelperspektive gezeigt. Er besteht aus Einfamilienhäusern entlang einer breiten Straße, die alle gleich aussehen - sogar die Dächer - und denen gepflegte Vorgärten vorgelagert sind. Während sich in Indien das Leben im Freien abspielt, sind in Sydney die Gärten und die Straßen menschenleer.

„A sense of drabness, conventionality and sterility pervades. In the Indian Scenes, life is lived in the streets. There is no hint of the private. Here in Sans Souci [ein Vorort von Sydney] it is the public which is erased: people shelter, privately, behind safe walls of their houses. The

³⁴⁷ Vgl. Sue Gillett, *Views from Beyond the Mirror*, S. 72.

clean and tidy street where Ruth's parents live explains, even more than their words do, why they cannot tolerate or understand Ruth's defection."³⁴⁸

Das Outback, in dem PJ und Ruth drei Tage in einer Hütte verbringen, ist eine mystische Landschaft, die jede Künstlichkeit und Oberflächlichkeit als falsch ausstellt. Die schöne, aber lebensgefährliche Natur (PJ stirbt beinahe an einem Hitzeschlag auf der staubigen Landstraße) bietet den idealen Ort die Seele zu entblößen und wiedergeboren zu werden.

Trotz der Weite des Outbacks, wirkt es klein, da der Fokus nicht auf der Landschaft, sondern auf PJ und Ruth liegt:

„Rather, it is generally tied to focus on a character centrally in the frame, and fits an emphasis on a battle of the sexes [...].“³⁴⁹

Farben

Die Grundfarben des Films sind die Komplementärfarben Rot und Grün, wobei Rot, in sämtlichen Schattierungen, dominiert.

In der Farbenlehre steht Rot für Aggressivität, Aktivität, das Attraktive/Anziehende, die Begierde, Dynamik, Energie, Erotik, Gefahr, Hitze, Hektik, Kraft, Leidenschaft, Liebe, Nähe, Sexualität, das Verbotene, das Verführerische, Wärme und Zorn.

Beispiele für die Farbe Rot sind die rote Jacke der Mutter, Ruths rotes Oberteil mit tiefem Ausschnitt, die Farben Indiens und des Outbacks, das rote Kleid und der rote Lippenstift, den Ruth PJ aufträgt, rote Lichtsäulen in der Bar und der rote Sonnenuntergang als letzte Einstellung des Films. Ein wiederkehrendes Motiv ist Feuer: eine

³⁴⁸ Sue Gillett, *Views from Beyond the Mirror*, S. 73.

³⁴⁹ Dana Poland, *Jane Campion*, S. 145.

Kerzenflamme, ein brennendes Streichholz, Herdfeuer und der brennende Sari.

Grün hingegen ist das Angenehme, Beruhigende, Bittere, das Gesunde, das Giftige, das Herbe, die Hoffnung, die Jugend, die Lebendigkeit, das Natürliche, die Ruhe, die Sicherheit und Toleranz. Beispiele sind Ruths Sari, als sie aus Indien zurückkommt, die grünen Lichtsäulen in der Bar, und die teilweise grüne Landschaft im Outback.

Meistens werden die Farben Rot und Grün kombiniert: zum Beispiel die roten und grünen Lichtsäulen in der Bar oder PJ im roten Kleid in der grünen Landschaft.

Musik

Musik spielt keine zentrale Rolle, wird aber eingesetzt, um die Handlung zu unterstreichen. Beispiele sind: eine ruhige sanfte Musik, als Ruth PJ lehrt, dass sich Männer und Frauen auch sanft lieben können; während PJs Transformation zu einer Frau und während PJ Ruth als sechsarmige Göttin in der Wüste fantasiert.

Hauptaussage:

Es gibt im Leben mehr als einen richtigen Weg und keine allgemeingültigen Antworten auf Lebensfragen, ebenso wenig wie „fixierte Identitäten“:

„[N]o viewpoint is taken as final, no emotion or attitude is endorsed as having unambiguous moral possession of truth and rightness.“³⁵⁰

³⁵⁰ Dana Poland, Jane Campion, S. 146.

Conclusio:

Der Arbeitstitel des Films lautete „PJ Waters“, da der Fokus ursprünglich auf PJ und seiner im Laufe des Films größer werdenden Besessenheit von Ruth lag. Erst im Zuge der Verfassung des Drehbuchs rückte Ruth in den Mittelpunkt der Geschichte und der Film reihte sich in die Liste von Campions Frauenzentrierten Filmen ein:

„Over the years the focus of the story shifted until Ruth was at its centre, the film looking at the journey she travels and her effect on PJ. The film’s final structure is more in keeping with Campion’s previous female-dominated narratives.“³⁵¹

Ruth und die anderen Frauenfiguren möchten mehr sein, als sie für die Menschen in ihrem Umfeld verkörpern:

„The three women featured in the film – Ruth, Miriam [ihre Mutter] and Yvonne [ihre Schwägerin] – are all portrayed as oppressed. Two through marriage (Miriam and Yvonne) and one through obligations to her parents (Ruth). Although they show no desire to be ‘creative’ they all desire to be something beyond the role the patriarchal society has placed them in.“³⁵²

Schafft es Jane Campion der Zuseherin ein starkes Frauenbild in ihrem Film zu zeigen, einen aktiven Charakter, der nicht die üblichen weiblichen Klischees bedient?

Die Antwort lautet ja. Ruth hat den aktiven Blick, das heißt für Laura Mulvey die Macht im Film zu haben. Sie ist stark und selbstständig und nicht nur passives Lustobjekt.

“Campion’s films produce pleasurable images of women which elude capture by the controlling male gaze and invite female spectators to

³⁵¹ Ellen Cheshire, Jane Campion, S. 77.

³⁵² Ellen Cheshire, Jane Campion, S. 85.

look – no – to see with their own eyes. Her films prove that women can control the look and define the limits of narrative space."³⁵³

„Campion’s construction of an active female gaze is an important strategy through which she is able to invoke female desire as more than simply narcissistic [...].“³⁵⁴

Kritiken:

Holy Smoke wurde von der Kritik eher negativ aufgenommen und rief bereits während der Dreharbeiten Unwillen in Indien und Australien hervor:

„Rumours abounded that *Holy Smoke* was a doomed project, tales having circulated that the production had somehow angered the local Aborigines, and that tribal elders had placed a curse on the movie. Further protests were waged against the project when filming began in the northern Indian city of Pushkar. Objections were made by the Purohit Sangh, a group representing Hindu priests, that the production crew were wearing attire the priests deemed ‘indecent’. [...] Curse or no curse, *Holy Smoke* received bad public relations during filming and ultimately a tirade of negative reviews.“

Ein möglicher Grund für das schlechte Einspielergebnis von *Holy Smoke* war, dass sich das Mainstream-Publikum, das sich Campion mit den zwei „Kostümfilmen“ *The Piano* (Holly Hunter) und *The Portrait Of A Lady* (Nicole Kidman) aufgebaut hatte, mit diesem Film nicht identifizieren konnte. Als Folge der schlechten Kritiken in den USA distanzierte sich Miramax von der Produktion und verfolgte ein schlechteres Marketing als gewöhnlich.³⁵⁵

³⁵³ Ebenda, S. 10.

³⁵⁴ Sue Gillett, *Views from Beyond the Mirror*, S. 7f.

³⁵⁵ Vgl. Ellen Cheshire, *Jane Campion*, S. 79.

Ellen Cheshire macht die beiden unterschiedlichen Persönlichkeiten der Campion Schwestern für die schizophrene Struktur des Films verantwortlich:

„The film is schizophrenic in nature, which could be explained by having two strong independent women³⁵⁶ both trying to create one vision and failing. The conflicts between the spiritual and the exploration of male/female, old/young sexuality is never fully realised. The film loses its focus, and ultimately becomes pretentious, as it tries to be more than it is.“³⁵⁷

Cheshire geht sogar so weit Ruth und PJ nicht als eigenständige Charaktere, sondern als Stellvertreter für die unterschiedlichen Ansichten der Drehbuchautorinnen Jane und Anna Campion zu betrachten.³⁵⁸

Sue Gillett hingegen sieht das Ziel des Films erreicht: die Erweiterung des Beziehungshorizonts für die Geschlechter.

„The redistribution of power between the sexes, which is the most dominant narrative and visual goal in *Holy Smoke!*, ultimately seeks to create a space of freedom for women’s potentials, and for the re-imagining of female identity beyond the usual sexual and bodily terms of reference.“³⁵⁹

Nach *The Piano* und *Portrait of a Lady* findet Dana Poland *Holy Smoke!* ein minimalistisches Werk:

“Once Ruth and P.J. move away from the garishness of family and suburban influence, *Holy Smoke* becomes a virtual minimalist work where little happens except endless verbal interchange. The film

³⁵⁶ Jane Campion und ihre Schwester Anna, die beide für das Drehbuch verantwortlich zeichnen.

³⁵⁷ Ellen Cheshire, Jane Campion, S. 87.

³⁵⁸ Vgl. Ebenda, S. 87.

³⁵⁹ Sue Gillett, Views from Beyond the Mirror, S. 82.

becomes claustrophobic and even painful. Many of these scenes seem like theatrical chamber-pieces in which a tightly limited group of characters interact with each other in tight spaces and in which there is a relentlessness that challenges the spectator."³⁶⁰

Poland sieht als Ursache für den Misserfolg des Films, das Versprechen einer Romanze, die aber keine ist:

„[...] *Holy Smoke* suggests that it is a romance that might have been and that life is to be lived haunted by the regret at what was missed. No doubt there are many reasons why *Holy Smoke* was not a big success – it is too quirky, too inconsistent or undecidable in tone, too modest – but its very structure of an impossible relationship no doubt meant that it could not offer the uplifting affective potential of intense romantic fantasy."³⁶¹

Rob Lowing vom Sunday Herald wirft Jane Campion vor mit Filmen über das Leid von Frauen Geld machen zu wollen³⁶² und nennt *Holy Smoke* „a muddled, uninteresting story, not particularly well told.“³⁶³

Für David Rooney verschiebt sich in dem Moment, in dem Ruth und PJ Sex haben der Fokus von spirituellen zu Genderfragen, womit der Film seine Kohärenz verliert:

„With the change in focus, the film gets onto shaky, less coherent ground, and the about-face in power seems forced. Both the principal problem stems from the way PJ is presented as a solid, experienced, intelligent professional. As his sexual attraction becomes more obsessive and as Ruth's youth and strength strip him bare, his descent into irresponsible, and then increasingly unstable, pathetic behavior makes the character's path a difficult one to believe or follow, this despite a powerfully raw performance from Keitel.“³⁶⁴

³⁶⁰ Dana Poland, Jane Campion, S. 145.

³⁶¹ Ebenda, S. 156.

³⁶² Vgl. Rob Lowing, House of Winslet, in: Sunday Herald, Timeout, 12.12.1999. S. 7.

³⁶³ Rob Lowing, Smoke without fire, in: Sunday Herald, Timeout, 2.1.2000. S. 12.

³⁶⁴ David Rooney, "Holy Smoke", in: Variety, 7.9.1999, (5.9.2008), URL:
<http://www.variety.com/review/VE1117752088.html?categoryid=31&cs=1&p=0>

Felicity Collins ordnet *Holy Smoke* in der Tradition des Karnevalesken ein. *Holy Smoke* unterwirft Ruth und PJ den Lüsten des Fleisches und lässt sie in der Wüste einen spirituellen Tod sterben.

„[C]omedy relocates the spiritual from the head and the face to the belly, the bowels and the genitals.“³⁶⁵

Ken Autler fasst die unterschiedlichen Urteile zusammen:

“So far verdicts have differed wildly. While some critics have stated *Holy Smoke* as a corny pastiche of suburban Australia (à la *Muriel’s Wedding*) and Outback kitsch [...], others see it as a multi-layered, highly textured road movie of the soul that contrasts the iconography of a spiritually bankrupt and largely underpopulated Australia with overcrowded, poverty stricken but spiritually rich India.“³⁶⁶

V.3.3. 2000: Looking for Alibrandi, Kate Woods

Handlung:

In der ersten Szene taucht die Zuseherin in das Leben der italienischen Gemeinde Sydneys ein. Am sogenannten „Tomato Day“, kommen die Familien zusammen, um kistenweise Tomaten zu verarbeiten. Dabei hören sie italienische Schlager, plaudern, tanzen und die Kinder spielen. Die Szene wirkt wie ein Gartenfest mit dem Unterschied, dass die Mitglieder „verpflichtet sind“ zu kommen. So zumindest empfindet es die siebzehnjährige Josephine Alibrandi, Mitglied dieser Gemeinde. Josie weigert sich bei der Tomatenverarbeitung mitzuhelfen und als sie moderne Musik auflegt, stößt sie damit auf den Unwillen der anderen. Sie lässt sich von ihren beiden Freundinnen mit dem Auto abholen und

³⁶⁵ Felicity Collins, *Brazen Brides, Grotesque Daughters, Treacherous Mothers*, S. 177.

³⁶⁶ Ken Autler, *Smoke gets in your eyes*, in: *Sydney Morning Herald, Metro*, 17.12.1999. S. 4-5.

verlässt die Zusammenkunft gegen den Willen ihrer Mutter und Großmutter.

Nach dem Tomatentag führt sie die Zuseherin in ihr restliches Leben ein: dem Fluch der Alibrandis, der mit ihrer Geburt begonnen hat und ihr Leben als Schülerin (Stipendiatin) einer teuren Privatschule für Mädchen.

Der Fluch der Alibrandis begann als Josies Mutter Christina Alibrandi mit 17 schwanger und vom Großvater vor die Tür gesetzt wurde. Christina und Josies Vater Michael Andretti beschlossen das Kind abtreiben zu lassen. Doch Josies Mutter konnte sich nicht dazu überwinden und behielt das Kind. Michael Andretti erzählte sie nichts davon. Als Josie an diesem Abend mit ihrer Mutter kuschelt, erfährt sie, dass Michael nach Sydney gekommen ist, um hier für ein Jahr zu arbeiten.

Am nächsten Tag lernt die Zuseherin die teure Privatschule kennen. Als Stipendiatin sitzt Josie Tag für Tag mit den Töchtern der reichen Familien Sydneys in einer Klasse, die von ihren Vätern wie Prinzessinnen behandelt werden. Denn in St. Martha geht es darum wie viel ein Vater verdient und ob er sich einen Namen gemacht hat. Stellvertretend für diese Mädchen, die sie beneidet, projiziert Josie ihren Hass auf die blonde Schönheit Carly Bishop. Carly ist ein verwöhnter Snob, der Mädchen wie Josie spüren lässt, dass sie sie für zweite Klasse hält. Die Nachmittage verbringt Josie bei ihrer Großmutter, mit der sie sich nicht versteht. Als Josie einen Streit vom Zaun bricht und von der Großmutter nach Hause geschickt wird, trifft sie an der Haustür auf Michael Andretti. Das Erlebnis wühlt sie auf und es dauert nicht lange, bis Michael erfährt, dass er ihr Vater ist. Sowohl Josie, als auch er sind mit der Situation völlig überfordert. Als Josie, die mit ihrer Gesamtsituation unzufrieden ist, von Carly provoziert wird, schlägt sie ihr mit einem Buch auf die Nase. Carlys reicher Vater will Josie fertig machen, doch diese ruft Michael Andretti an, der ihr zu Hilfe eilt. Dieses

Ereignis führt dazu, dass die beiden Zeit miteinander verbringen und allmählich eine Vater-Tochter-Beziehung aufbauen.

In der Schule hat Josie aber nicht nur mit Carly zu kämpfen. Sie wünscht sich von dem Mann ihrer Träume, John Barton, einem Schüler der prestigeträchtigen St. Andrews Highschool, endlich verführt zu werden. John ist Josie ein guter Freund, doch er hat keinen Kopf für eine Beziehung. Aus einer der reichen Politikerfamilien Sydneys stammend, kann er die hohen Erwartungen seines patriarchalen Vaters nicht erfüllen. Im Laufe der Zeit wird er immer depressiver.

Es ist schließlich Jacob, ein anderer Junge, der sich für Josie interessiert und versucht ihr Herz zu gewinnen. Diese geht auf sein Werben aber nur zögerlich ein. Als John Selbstmord begeht, sucht Josie bei Jacob Trost. Doch die Beziehung läuft nicht problemlos. Josie fühlt sich von Jacob sexuell bedrängt. Außerdem trauert sie um John. Sie beschließt die Beziehung zu Jacob auf Eis zu legen.

Kurz danach erfährt sie, dass Michael Andretti Sydney bald wieder verlassen will und bricht auch zu ihm den Kontakt ab. Sie will ihre volle Aufmerksamkeit den Abschlussprüfungen in der Schule widmen. Nachdem sie diese bestanden hat, erfährt sie durch Zufall, dass ihre eigene Mutter Christina durch eine außereheliche Liebesaffäre von Josies Großmutter entstanden ist. Josie stellt ihre Großmutter zur Rede und zwingt sie Christina die Wahrheit zu sagen. Als sie von der traumatischen Ehe ihrer Großmutter und dem Verzicht auf die wahre Liebe ihres Lebens zum Schutz der Tochter vor dem bösen Gerede der italienischen Gemeinschaft erfährt, empfindet sie eine Mischung aus Liebe, Mitleid und Bewunderung für ihre Großmutter. Durch das Aufdecken des Geheimnisses fallen alle Spannungen ab und Josie versöhnt sich mit ihrem Leben. Als sich schließlich der Tomato Day jährt, lädt sie dazu ihren Vater, Jacob und ihre Freundinnen ein.

Laura Mulveys drei Blicke:

Laura Mulveys Theorie der drei Blicke bezieht sich auf das Verhältnis von Frau und Mann im Film und entstand zu einer Zeit, als Männer im Mittelpunkt von Filmen standen und die Handlung aktiv voran trieben. Die Rolle der Frau war es Anschauungsobjekt und Objekt der Begierde zu sein. In *Looking for Alibrandi* steht aber nicht die Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau im Mittelpunkt, sondern die Beziehung von drei Frauen zueinander. Keine der Frauen ist Objekt der Begierde der anderen, denn es handelt sich um Großmutter, Mutter und Tochter. Mulveys Theorie kann also nur insofern angewendet werden, als zu untersuchen ist, welche der Figuren gerade den aktiven Blick und somit die Macht über die anderen besitzt und ob sich die Rollen ändern oder nicht. Eine weitere Schwierigkeit besteht darin, dass die Hauptfigur minderjährig ist und somit der Entscheidungsgewalt ihrer Familie unterliegt.

1)Der Blick durch die Kamera:

Ist mit Kameramann Toby Oliver ein männlicher. Und auch im Schneiderraum sitzt ein Mann: Martin Connor.

2)Der Blick der Zuseherin/wie sich die Figur der Zuseherin präsentiert:

Josie: Die Zuseherin lernt Josie im Kreis ihrer italienischen Gemeinschaft kennen. Das Besondere daran ist, dass Josie der Zuseherin ihr Herz ausschüttet: darüber wie rückständig diese Gemeinschaft ist und dass sie ihr Leben nicht von der Vergangenheit bestimmen lassen kann.

„You think they [die italienische Community] never left Sicily, except it was like 50 years ago. [...] Do I really belong here? That's the past and you can't let the past run your life.“³⁶⁷

Josie reagiert Autoritäten gegenüber aufmüpfig. Sie wehrt sich gegen die Ansichten ihrer Großmutter, die als Gesetz gelten, ebenso wie gegen die Schulnonne. Allerdings nur mit Worten, denn sie ist minderjährig und hat nur begrenzt Entscheidungsgewalt über ihr Leben.

Josie versucht die Zuseherin auf ihre Seite zu ziehen, indem sie Mitleid erwecken will, wobei ihr das eigene Jammern im Laufe des Filmes selbst auf die Nerven geht.

Josie verfolgt ihre Ziele nicht aktiv, sondern lässt die anderen ihr Leben bestimmen. Ihre Rolle besteht darin, auf ihr Umfeld zu reagieren. Sie wartet darauf, dass John den ersten Schritt tut, sie überlässt Jacob die Rolle des Verführers, anstatt ihren Vater zu bitten in Sydney zu bleiben, reagiert sie auf seine baldige Abreise mit Wut und Trotz. Und auch ihrer Großmutter gegenüber bietet sie nicht die Stirn, sondern steckt sich die Kopfhörer in die Ohren und wenn das nicht funktioniert, läuft sie weg. Sie rechtfertigt sich damit in eine strenge Familie mit einem erdrückenden Erbe hineingeboren zu sein, das ihr keinen Spielraum zum Handeln lässt.

Erst gegen Ende des Filmes wird sie aktiv und gewinnt dadurch in ihrem eigenen Leben die Oberhand. Sie stellt sich gegen die Großmutter und zwingt diese zu einem Geständnis, sie wehrt sich dagegen als verflucht zu gelten. Sie sucht die Versöhnung mit Jacob und stellt ihn ihrer Familie vor. Sie nimmt ihr Leben selbst in die Hand und gestaltet es nach ihren Vorstellungen.

Katia: Josies Großmutter ist das „Familienoberhaupt“. Sie fühlt sich in der italienischen Gemeinde verankert und verpflichtet diesen Menschen

³⁶⁷ *Looking for Alibrandi*, AUSTRALIEN 2000, 0: 02:0.

gegenüber den Ruf ihrer Familie aufrecht zu erhalten. Es ist wichtig, was die anderen über ihre Familie denken und sagen. Deshalb ist sie von dem Benehmen ihrer Tochter und Enkeltochter erschüttert, deren Verhalten auf sie zurück fällt. Da sie sich selbst für den Ruf ihrer Familie aufgeopfert hat, erwartet sie dasselbe von Christina und Josie.

Die Zuseherin sieht, dass Katia immer wieder versucht ihre Enkeltochter für ihre Art zu leben zu begeistern. Sie erzählt Josie Geschichten aus ihrer Vergangenheit, sie zeigt ihr Fotos und versucht ihr Interesse zu wecken. Als Josie hinter Katias größtes Geheimnis kommt, vertraut sie sich dieser an. Sie will Christina nicht die Wahrheit sagen, aber Josie blickt ihr fest in die Augen und erklärt bestimmend, dass sie keine Lügen und keine Flüche in dieser Familie mehr duldet. Katia ist beeindruckt von ihrer Enkeltochter und stimmt zu.

Christina: steht zwischen ihrer Mutter und ihrer Tochter. Sie möchte beide zufrieden stellen und vergisst dabei auf sich selbst. Als alleinerziehende Mutter bleibt ihr keine Zeit ein eigenes Leben zu führen. Ihr zunehmender Frust entlädt sich, als ihre Mutter ihr eine Verabredung untersagt. Sie möchte endlich leben und auf nichts mehr verzichten müssen.

3)Der gegenseitige Blick der Figuren:

Wie Josie ihre Mutter sieht: Josie liebt ihre Mutter und bewundert sie dafür, wie sie ihr Leben als alleinerziehende Mutter meistert. Sie erkennt die Autorität ihrer Mutter an und ist bereit sich ihren Anordnungen zu beugen.

Wie Josie ihre Großmutter sieht: Nonna, wie Josie ihre Großmutter nennt, ist für sie eine nervende alte Frau, deren Moralvorstellungen

nicht nachvollziehbar sind. Da sich Josie ihre Freunde außerhalb der italienischen Gemeinde sucht, versteht sie nicht, warum es ihrer Großmutter so wichtig ist, was diese Gemeinde von ihr hält. Die Zeit, die sie mit ihr verbringen muss ist für sie eine Qual und sie legt jedes Wort ihrer Großmutter auf die Waagschale. Als sie erfährt, dass ihre Mutter ein uneheliches Kind ist, fühlt sie sich persönlich beleidigt. Ihr Leben lang hat ihre Großmutter ihrer Mutter vorgeworfen Schande über die Familie gebracht zu haben und Josies Geburt als Fluch bezeichnet. Als Josie nun entdeckt, dass ihre Großmutter eine außereheliche Affäre hatte, aus der sie noch dazu ein Kind bekam, wirft sie ihr vor eine Heuchlerin und Scheinheilige zu sein. Erst als sie erfährt wie es zu der Geburt ihrer Mutter gekommen ist, sieht sie die Großmutter mit anderen Augen. Plötzlich erscheinen ihr sowohl ihre Großmutter als auch ihre Mutter als zwei der stärksten und bewundernswertesten Frauen, die sie kennt und sie versucht ihrer Großmutter ihre neue Liebe für sie zu zeigen.

„I am loved by two of the strongest women I have ever known.“³⁶⁸

Wie die Großmutter Josie sieht: Katia ignoriert Josies Widerwillen ihr gegenüber. Sie sieht sie als Kind, für dessen Erziehung sie mitverantwortlich ist. Mit viel Geduld versucht sie Josie immer wieder für sich zu gewinnen. Doch Josies Beleidigungen gehen nicht spurlos an ihr vorüber. Sie kränkt sich darüber und gibt ihrer Tochter die Schuld dafür.

Sie erkennt welchen Einfluss die Offenbarung ihres Geheimnisses auf Josie hat und beugt sich deren neuem Selbstvertrauen.

³⁶⁸ *Looking for Alibrandi*, AUSTRALIEN 2000, 1:30:00.

Wie Christina (die Mutter) Katia (die Großmutter) sieht: Christina akzeptiert die Dominanz ihrer Mutter und fügt sich deren Erwartungen. Sie fügt sich in die italienische Gemeinde ein, genau so wie Katia es möchte. Katia tut ihr leid und sie verteidigt sie Josie gegenüber. Doch als ihre Mutter ihr verbietet sich mit einem australischen Mann zu verabreden, wird es Christina zu viel. Ihr Leben lang musste sie sich anhören, wie ihre Schwangerschaft den Ruf ihrer Mutter ruiniert hat, dass sie schuld am Fluch der Familie ist usw. Mit einem Mal brechen die Dämme und sie sieht ihre Mutter als frustrierte alte Frau, die den anderen den Spaß verderben will. Sie wirft ihrer Mutter vor Neid und Frust zu empfinden das eigene Leben nicht gelebt zu haben.

“Katia: I am an old woman. I am tired of fighting.

Christina: And I am a young woman. I am tired of being old.

Katia: People will talk, it'll be me that suffers.

Christina: This has got nothing to do with you! Do you understand?
Nothing!”³⁶⁹

Als Christina erfährt ein außereheliches Kind zu sein, empfindet sie eine Mischung aus Wut, Erleichterung, aber auch Bewunderung für ihre Mutter.

Hauptthema:

Das Hauptthema ist Josies Suche nach der eigenen Identität.

Josie wird sowohl in ihrem schulischen, als auch in ihrem familiären Umfeld mit Identitätsideen, mit Vorschriften, wie sie zu sein und zu leben hat bombardiert.³⁷⁰ An ihrer teuren katholischen Privatschule zum

³⁶⁹ *Looking for Alibrandi*, AUSTRALIEN 2000, 1:03:00.

³⁷⁰ Vgl. Kapitel II.1. Was ist Identität?

Beispiel überträgt sich die Identität des Vaters auf die Tochter. Wer man ist hängt davon ab, welchen Beruf der Vater ausübt und wie viel Geld er verdient.

„In St. Martha it's all about money, prestige and what your father does for a living.“³⁷¹

Für Carly ist Josie, die keinen Vater hat, „nur“ Stipendiatin ist und nicht aus einer angesehenen Familie kommt, nichts wert und in der Schule völlig fehl am Platz. Sie macht sich über Josie lustig und versucht sie zu kränken. Und das gelingt ihr auch, denn Carly ist alles, was Josie nicht ist: sie hat ein tolles Äußeres mit blonden Locken, sie ist selbstsicher, wird von ihrem Vater wie eine Prinzessin behandelt, ist in der Schule angesehen und ihr Bild erscheint sogar auf dem Titelblatt eines Jugendmagazins. Obwohl Josie sich gegen Carly wehrt, trifft sie diese Einstellung ihrer Mitschülerin hart. Denn, dass sie keinen Vater hat, ist nicht nur in der Schule, sondern auch in der italienischen Gemeinde ein Nachteil. Davon abgesehen wünscht sich Josie nichts sehnlicher als auch einen Vater zu haben, zu dem sie gehört.

„As the story goes, Josie's lack of knowledge about her paternity is an obstacle to her development of a sense of self, a sense of belonging.“³⁷²

Als sie Carlys Sticheleien nicht mehr ertragen kann, schlägt sie ihr mit voller Wucht ein Buch ins Gesicht. So ist es gerade Carly, die es ungewollt schafft, Josie und ihren Vater, der gerade in ihr Leben tritt, einander näher zu bringen.

Josies Zuneigung zu John gründet sich auch darauf, dass er ihrer Meinung nach genau weiß, wer er ist:

³⁷¹ *Looking for Alibrandi*, AUSTRALIEN 2000, 0:08:00.

³⁷² Felicity Collins / Therese Davis, *Australian Cinema after Mabo*, S. 157.

„For Josie, John is one of those chosen few who knows exactly who he is and where he belongs. What Josie fails to see is that beneath John’s outward confidence and good manners lies a deep sense of despair, for he is equally burdened by the constrictions of family traditions and expectations.“³⁷³

Josies Schwärmerei für John verschließt ihr die Augen vor dessen Verzweiflung. Wie Josie kommt auch John aus einer traditionsreichen Familie, die hohe Erwartungen an ihn stellt, Erwartungen, denen er nicht gerecht werden kann. Während der aufmerksame Zuseher die zunehmende Verzweiflung Johns bemerkt, kommt sein Selbstmord für Josie überraschend. Seine Worte bewegen sie tief:

„If I can be anything other than what I am, I want it tomorrow. If I can be what my father wants me to be, maybe I can stay for that, too. If I can be what you want me to be, I want to stay, but I am what I am and what I want is freedom.“³⁷⁴

Während man in der Schule eine anglosächsische Vergangenheit haben und aus einer bestimmten Gesellschaftsklasse stammen muss, verlangt die italienische Gemeinde von Josie eine ganz andere Identität. Dort hat man gottesfürchtig zu sein, das Ansehen der Familie um jeden Preis zu schützen, jemanden aus der eigenen Gemeinde zu heiraten und vor allem ist es wichtig den italienischen Lebensstil zu schätzen und im Kreise der anderen zu leben.

Josie ist zwischen diesen beiden unterschiedlichen Kulturen hin und hergerissen. Christina Lutter und Markus Reisenleitner sehen es besonders für die Kinder von Migranten schwierig ihre eigene Identität zu finden, da man sie zwingt zwischen der Kultur des Herkunftslandes ihrer Vorfahren und der neuen Heimat zu wählen, so wie Josie sich

³⁷³ Felicity Collins / Therese Davis, *Australian Cinema after Mabo*, S. 155.

³⁷⁴ *Looking for Alibrandi*, AUSTRALIEN 2000, 0:55:00.

zwischen Italien und Australien entscheiden muss. Die einzige Lösung liegt darin beide Kulturen zu kombinieren und ihre Verschiedenheiten nicht als Abgrenzungen zu sehen.³⁷⁵ Auch Josie beginnt sich eine eigene Identität aufzubauen, als sie sich mit ihrem italienischen Erbe anfreundet, nicht mehr davor flüchtet und ihr australisches Leben miteinbezieht.³⁷⁶

Auslöser dafür ist das Geständnis ihrer Großmutter. Bis zu jenem Moment hatte sie ihre Großmutter mit dem Ballast ihrer Herkunft gleichgesetzt und beide abgelehnt. Doch nun sieht sie sie mit anderen Augen, sieht welches Opfer sie für ihre Tochter gebracht hat. Mit der Liebe zur Großmutter kommt die Liebe zu deren Kultur:

„Josie’s courage in challenging her Nonna, exposing the false basis of her religious and moral traditions, as well as her superstitious beliefs in curses, frees three generations of women from the ‚chains of the past‘, allowing them to move forward as a family and as proud, independent women.“³⁷⁷

Mise-en-scène:

Setting und Kamera

Looking for Alibrandi spielt an verschiedenen Orten in Sydney, Australien.

Auffallend oft im Bild sind Kreuze: die Kreuzbrosche am Kragen der Schwester Louise und der Jesus am Kreuz in ihrem Büro, das Kreuz über dem Bett von Josies Großmutter und Josie, die ein Kreuz an einer Kette trägt. Der katholische Glauben prägt Josies Leben in allen

³⁷⁵ Vgl. Kapitel II.6. Identität und Herkunft.

³⁷⁶ Vgl. die letzte Szene des Filmes. Der jährliche Tomato Day, zu dem Josie ihre australischen Freundinnen und ihren Freund einlädt.

³⁷⁷ Felicity Collins / Therese Davis, *Australian Cinema after Mabo*, S. 157.

Einzelheiten. Immer wieder wird sie daran erinnert, sei es durch die Kreuze in der Schule oder im Haus ihrer Großmutter.

Musik

Zwei Lieder spielen in diesem Film eine große Rolle:

- Der Film beginnt und endet mit dem italienischen Lied „Tintarella di Luna“ von De Filippi und Migliacci. Es steht für die italienische Lebensfreude, für das Miteinander, für das Wissen um das Herkunftsland Italien.
- Das zweite Lied ist „With our Without you“ von der amerikanischen Popgruppe U2, das während Johns Begräbnisses und als Josie Johns „Abschiedsbrief“ liest, eingespielt wird und ihre Verlorenheit nach seinem Tod unterstreicht.

Hauptaussage:

Um ein glückliches Leben führen zu können und um zu wissen, wer man ist, muss man seine Vergangenheit kennen und akzeptieren:

„[...] Josie’s coming of age, which as we have seen involves facing her past and accepting the complex nature of her identity, forces the older generations to reveal and take responsibility for their secrets.“³⁷⁸

Conclusio:

Josie kann als Minderjährige nicht frei über ihr Leben bestimmen, sondern ist von ihrer Mutter abhängig. Dessen nicht genug, lebt sie auch in einem kulturell bedingten repressiven Umfeld: der italienischen Gemeinde Sydneys. Sie ist zunächst ein passiver Charakter, ein junges Mädchen, die ihr Umfeld ihr Leben bestimmen lässt. Ihre eigentlichen

³⁷⁸ Felicity Collins / Therese Davis, Australian Cinema after Mabo, S. 158.

Wünsche lebt sie als Träumereien aus. Am Ende des Filmes verändert sie sich und nimmt ihr Leben aktiv in die Hand. Sie wird zu einer starken Frauenfigur und findet ihre eigene Identität.

Kritiken:

Looking for Alibrandi beruht auf einer Romanvorlage von Melina Marchetta und gilt als eines der wichtigsten und meist gelesenen Jugendbücher Australiens.

„The award-winning novel was first published by Penguin in 1992 and is an all-time favourite book for thousands of Australian teenagers. [...] When actors were auditioning for parts in the film they all lined up for Marchetta to sign their copies of *Looking for Alibrandi*. She [Regisseurin Kate Woods] also says they wanted to meet the writer because everyone could identify with the book so much. It is, she says, ‘universally loved’, as indicated by its success here in Australia, as well as in Denmark, Italy, Germany, Spain, Norway and Canada. But as the director insists, the story is distinctly Australian.“³⁷⁹

Für Sandra Hall vom Sydney Morning Herald hingegen sind Josie, John und Jacob Klischeefiguren. Auch das Thema des Films, „the upheavals of adolescence, sei nicht neu und gehöre nach Halls Meinung zu Australien wie Vegemite [ein eigentümlicher und scharfer „Brotaufstrich“].³⁸⁰

³⁷⁹ Felicity Collins / Therese Davis, *Australian Cinema after Mabo*, S. 154.

³⁸⁰ Sandra Hall, *Good enough to bottle*. Arts Films, in: *Sydney Morning Herald*, 4.5.2000. S. 12.

V.3.4. 2003: Japanese Story, Sue Brooks

Handlung:

Die Geologin Sandy Edwards arbeitet für eine Firma, die eine besondere geologische Software herstellt. Sie ist ein Arbeitstier und will sich keine Zeit für Freundschaften oder Beziehungen nehmen. Gerade deshalb ist sie wütend, als ihr Geschäftspartner ihr seine Aufgabe überträgt einen eventuellen Investor aus Japan, Tachibana Hiromitsu, auf dessen Rundreise durch verschiedene Mienen in der Pilbara Wüste Westaustraliens zu begleiten.

Die beiden haben einen schlechten Start. Hiromitsu hält Sandy für seine Fahrerin und fühlt sich von ihrer dominanten Persönlichkeit abgestoßen. Sandy, genervt von ihrer Aufgabe und von Hiromitsus Art, versucht professionell zu bleiben. Nach dem Besuch einer zweiten Miene, besteht Hiromitsu darauf tief in die Wüste hineinzufahren. Sandy weigert sich, denn sie haben keine Erlaubnis und es gibt auch keine Straße, sondern nur Sand. Doch Hiromitsu, den Sandy als Investor gewinnen möchte, erpresst sie und Sandy gibt nach. Sie legen einige Kilometer zurück, dann bleibt der Wagen stecken. Die Räder sind im Sand versunken und sie schaffen es nicht, den Wagen zu befreien. Sandy versucht Hiromitsu klar zu machen, dass sie hier sterben könnten, doch Hiromitsu glaubt ihr nicht. Als er beschließt zu Fuß Hilfe zu holen, zeigt Sandy ihm ein Buch über das richtige Verhalten im Outback. Bisher hat Hiromitsu die Situation unterschätzt, doch als er das Buch liest, versteht er in welche Gefahr er sie gebracht hat. Die beiden machen ein Feuer und verbringen die Nacht im Freien. Am nächsten Morgen schaffen sie es endlich den Wagen zu befreien. Die gemeinsame Bewältigung dieser Krise bringt die beiden einander näher und obwohl Hiromitsu verheiratet ist, lässt er sich auf eine Romanze mit Sandy ein. Sandy möchte an einem kleinen See schwimmen gehen. Zu spät sieht sie, dass Hiromitsu

einen Kopfsprung ins seichte Wasser macht. Sie kann ihn nicht mehr rechtzeitig zurückhalten und Hiromitsu stirbt an einer Kopfverletzung. Sandy schafft es kaum seinen leblosen Körper in den Wagen zu laden. Sie weiß nicht, wie sie sich verhalten soll, bis sie endlich Hilfe findet. Ihr Geschäftspartner reist mit einem Anwalt und einem Arzt ins Outback, der den Tod Hiromitsus feststellen soll.

Sandy kann ihren Kummer kaum verbergen und ist von der Situation sichtlich mitgenommen. Zurück in Sydney versucht ihr Geschäftspartner sie aus den Angelegenheiten rund um Hiromitsus Tod heraushalten, aber Sandy besteht darauf involviert zu werden. In der Zwischenzeit ist Hiromitsus Ehefrau aus Japan angereist. Als sie unter den Sachen ihres Mannes auch Fotos von ihm und Sandy findet, vermutet sie was zwischen den beiden vorgefallen ist. Als sie in das Flugzeug steigen will, das sie und den Leichnam ihres Mannes nach Japan zurückbringen soll, nimmt Sandy ihren Mut zusammen und entschuldigt sich bei ihr für den Tod Hiromitsus. Sie alleine sei dafür verantwortlich gewesen, sagt sie. Die Japanerin akzeptiert Sandys Entschuldigung und überreicht ihr einen Brief Hiromitsus. Der Film endet mit den Worten aus dem Abschiedsbrief, in dem Hiromitsu Sandy schreibt, wie traurig er bei seiner Ankunft in Australien gewesen ist und wie sehr ihn der Kontinent verändert und befreit hat.

Laura Mulveys drei Blicke:

1) Der Blick durch die Kamera:

Der Blick durch die Kamera ist mit Ian Baker ein männlicher. Allerdings sitzt im Schneiderraum eine Frau, Jill Bilcock, die mittlerweile zu den gefragtesten Cuttern gehört.

2) Der Blick der Zuseherin/wie sich die Figur der Zuseherin präsentiert:

Hiromitsu: Die Zuseherin begegnet als erster Figur Hiromitsu auf seiner Reise durch Australien. Er sitzt in einem Auto auf einer Straße im Nirgendwo und hält ab und zu an, um ein Foto zu machen. Hiromitsu ist sehr diszipliniert und legt großen Wert auf Ordnung. Das spiegelt sich auch in seiner Kleidung wider. Er bereist Australien im Anzug mit weißem Hemd. Auf den Fotos mit Selbstauslöser, steht er steif und aufrecht, ohne zu lächeln.³⁸¹ Er stellt an die Menschen ganz bestimmte Ansprüche, erwartet von ihnen ein bestimmtes Verhalten und ist entsetzt, wenn sie sich anders verhalten. Sandy, zum Beispiel, hält er für seine Fahrerin und erwartet sich deshalb, dass sie seinen Koffer in das Auto einlädt³⁸² und ihn zu jedem Ort bringt, den er zu sehen wünscht.

Hiromitsu ist stolz und möchte unter allen Umständen sein Gesicht wahren. Als er Sandy und sich selbst in der Wüste in Gefahr bringt, weigert er sich über sein Handy Hilfe zu holen. Er versucht die Situation herunterzuspielen.

„When he first appears, Hiromitsu is immaculate in suit and tie, regardless of the fact he is driving alone in the heart of the outback. [...] He is quickly established as the most conventional of Japanese character types, a contradictory mix of arrogance and extreme civility.“³⁸³

Hiromitsu hat zwei Identitäten: Eine durch eine Erziehung in Japan geprägte Identität, mit der bestimmte Verhaltensregeln und

³⁸¹ *Japanese Story*, AUSTRALIEN 2003, 0:03:28.

³⁸² *Japanese Story*, AUSTRALIEN 2003, 0:11:29.

³⁸³ Rose Capp, „ROMANCING THE STONE. OUTBACK ADVENTURES OF A DIFFERENT KIND IN JAPANESE STORY“, in: *Metro*, Nr. 138, 2003. S. 30.

Lebensvorstellungen einhergehen und seine persönliche, die er unterdrückt.

Doch die japanischen Lebensvorstellungen lassen sich in Australien nicht umsetzen und führen beinahe dazu, dass Sandy und er im Outback ums Leben kommen. Hiromitsu erkennt sein Fehlverhalten und beginnt sich zu ändern. Sobald er seine japanische Erziehung ablegt, kommt sein wahres Wesen zum Vorschein. Er wird lockerer, lebt seine Neugierde aus. Er hört auf seinen Trip mit dem Fotoapparat festzuhalten und gibt sich ganz der Erfahrung hin. Seine Unwissenheit über Australien wird ihm trotzdem zum Verhängnis, als er kopfüber in ein seichtes Gewässer springt. Wie sehr ihn sein Aufenthalt in Australien geprägt hat, erkennt die Zuseherin an seinem Abschiedsbrief an Sandy.

Sandy: Im Gegensatz zu Hiromitsu legt Sandy keinen Wert darauf schön auszusehen. Sie ist etwas stärker - Hiromitsu bezeichnet sie als fett - und trägt sowohl in Sydney, als auch im Outback bequeme unspektakuläre Kleidung. Sandy ist eine starke Persönlichkeit, die ihre Gefühle kaum im Zaum halten kann und mit ihrer Meinung nicht hinter dem Berg hält. Sie lässt sich von niemandem einschüchtern und geht ihren Weg.

„Early scenes with Sandy indicate that she is a smart, assertive if somewhat abrasive personality, a woman who speaks her mind and has the no frills, Bonds and Blundstones wardrobe to match. At a loss in the kitchen but adept with off road vehicles and sophisticated software, Sandy talks fast, smokes relentlessly and doesn't stand on ceremony.“³⁸⁴

Sandy hat kein Interesse daran Gefühle in andere Menschen zu investieren. Sie lebt alleine und verbringt auch ihre Freizeit am

³⁸⁴ Rose Capp, "ROMANCING THE STONE. OUTBACK ADVENTURES OF A DIFFERENT KIND IN JAPANESE STORY", in: Metro, Nr. 138, 2003. S. 30.

Computer. Ab und zu besucht sie ihre Mutter, doch auch dort liest sie lieber in einer Zeitschrift, als sich mit ihr zu unterhalten.³⁸⁵

Sandy hat eine Freundin, Jane, für die sie nie da ist. Selbst als Jane sie besucht, hört Sandy ihr nicht zu. Daraufhin wirft Jane ihr vor nicht einmal dann anwesend zu sein, wenn sie anwesend ist:

„Even when you’re here, you’re not really here.“³⁸⁶

Sandy ist sauer statt ihrem Geschäftspartner Hiromitsu begleiten zu müssen. Sie versucht sich ihren Ärger nicht anmerken zu lassen und sich Hiromitsu gegenüber professionell zu verhalten. Das fällt ihr zunehmend schwerer, als sie den betrunkenen Hiromitsu ins Hotel bringen muss, als er sie zwingt eine fünf Stunden Fahrt auf sich zu nehmen, um eine weitere Miene zu besichtigen und als er sie schließlich erpresst mit dem Auto ins Niemandsland zu fahren, wo es keine Straßen mehr gibt. Hat sie bisher versucht ihren Frust Hiromitsu gegenüber nicht zu zeigen, brechen nun alle Dämme und Sandy wird ungehalten.

Doch das gemeinsame Erlebnis löst auch bei ihr etwas aus. Sie beginnt sich für die japanische Kultur zu interessieren und sie beginnt Gefühle für einen anderen Menschen zu entwickeln, ein Zustand, den sie genießt.

Als Hiromitsu stirbt, stößt sie an ihre Grenzen. Obwohl sie starr vor Trauer ist, muss sie sich darum kümmern, was mit Hiromitsus Leichnam passiert. Da niemand weiß, was Hiromitsu ihr bedeutet hat, stößt sie mit ihren Gefühlsausbrüchen in ihrem Umfeld auf Verwirrung. Sandy kann mit niemandem darüber sprechen, wie sie sich fühlt und darf ihre

³⁸⁵ [Sie findet es krank, dass ihre Mutter Todesanzeigen aus der Zeitung ausschneidet und in ein Album klebt. Diese wiederum wirft Sandy vor Angst vor dem Tod zu haben und sich nicht damit auseinander zu setzen.]

³⁸⁶ *Japanese Story*, AUSTRALIEN 2003, 0:09:12.

Gefühle nicht zeigen. Um zu weinen, zieht sie sich in der Arbeit auf die Toilette zurück, wo sie lautlos weint und gegen die Wand schlägt.³⁸⁷

Als sie sieht, wie auch Hiromitsus Ehefrau die Fassung bewahren muss (sie schlägt erst im Taxi die Hände vor das Gesicht, um zu weinen), nimmt sie all ihren Mut zusammen und entschuldigt sich für den Tod ihres Mannes.

Sandy, die sich bisher nie mit dem Tod auseinandersetzen musste, die keine Beziehungen eingeht und keine Emotionen in andere Menschen investiert, wird durch Hiromitsu sowohl mit ihren Gefühlen als auch dem Tod konfrontiert. Sie ist am Ende des Filmes stärker als am Anfang.

3) Der gegenseitige Blick der Figuren:

Wie Sandy Hiromitsu sieht:

Für Sandy ist Hiromitsu ein arroganter Geschäftsmann, der ihre Zeit stiehlt. Sie ist genervt, dass sie ihn vom Flughafen abholen muss, obwohl er sich auch ein Taxi nehmen könnte. Doch als Hiromitsu dann auch noch erwartet, dass sie seinen schweren Koffer in den Wagen einlädt, als wäre sie seine Dienerin, hat sie endgültig eine schlechte Meinung von ihm. Besonders als sie den betrunkenen Hiromitsu ins Hotel fahren muss, ist Sandy angewidert und möchte am liebsten nach Hause:³⁸⁸

„The guy’s a jerk, a real jerk.“³⁸⁹

Sie ist überrascht, dass den beiden Leitern in der Miene der Umgang mit dem Japaner so leicht fällt.³⁹⁰ Während einer der beiden sogar

³⁸⁷ *Japanese Story*, AUSTRALIEN 2003, 1:33:26.

³⁸⁸ *Japanese Story*, AUSTRALIEN 2003, 0:18:53.

³⁸⁹ *Japanese Story*, AUSTRALIEN 2003, 0:19:23.

³⁹⁰ *Japanese Story*, AUSTRALIEN 2003, 0:13:30.

Japanisch spricht und sich mit japanischen Gepflogenheiten auskennt, ist dies alles für Sandy Neuland. Sie hat kein Interesse daran sich damit auseinander zu setzen. Wann immer Hiromitsu ihr etwas aus seinem Leben erzählt, zeigt sie höfliches Desinteresse:

“Hiromitsu: In Australia you have a lot of space. No people. In Japan, we have many people, no space.

Sandy: Yeah, yeah. Are you ready to go?

Hiromitsu: “There is nothing. It scares me.”³⁹¹

Doch obwohl Hiromitsu auf sie einen arroganten Eindruck macht, ist sie auch von ihm fasziniert. Zum Beispiel beobachtet sie ihn verstohlen am Strand, als er aus dem Wasser kommt und seine Beine langsam abtrocknet.³⁹² In der Beziehung zu Hiromitsu ist es Sandy, die den männlichen Blick einnimmt und Hiromitsu ist das Lustobjekt, das betrachtet wird. Ein besonders gutes Beispiel ist die erste Liebesszene zwischen den beiden. Hiromitsu liegt nackt auf dem Bett und sieht Sandy erwartungsvoll an. Sandy ist – angezogen – über ihm und streicht mit ihrer Hand sanft über seinen Bauch. (Kamera: Großaufnahme der Finger). Dann zieht sie sich nackt aus und schlüpft in Hiromitsus Hose. „Als Mann verkleidet“ und in der männlichen Position vollzieht sie mit Hiromitsu den Geschlechtsakt³⁹³:

„Sandy is habitually careless with her own feelings and insensitive to how others see her. When she is forced to go on the road with Hiromitsu, she glimpses herself through his eyes, and feels what it’s like to be in his clothes. This recognition leads to a stolen moment, a breathing space, desired by both characters, from family, work, and self.”³⁹⁴

³⁹¹ *Japanese Story*, AUSTRALIEN 2003, 0:25:00.

³⁹² *Japanese Story*, AUSTRALIEN 2003, 0:14:46.

³⁹³ *Japanese Story*, AUSTRALIEN 2003, 0:51:02.

³⁹⁴ Felicity Collins / Therese Davis, *Australian Cinema after Mabo*, S. 177.

Während der folgenden Affäre, ist es Sandy, die Hiromitsu beobachtet und über seinen Körper mit Augen und Fingern streicht. Sie befragt ihn zu seiner Sprache und beginnt sich für ihn und sein Land zu interessieren.

Am Ende des Filmes erkennt Sandy wie sehr sich Hiromitsu verändert und zu sich selbst gefunden hat und sie findet die Bestätigung in seinem Abschiedsbrief:

„Dear Sandy, by the time you read this letter, I will be on the plane, going home to my wife and children. I am sorry you have to read my funny writing. I hope you are well and happy. Now, I can be good husband, good father, good man. But today I stand in the desert. The sky is so big, so blue. There is so much space and my heart is open.“³⁹⁵

Wie Hiromitsu Sandy sieht: Hiromitsu, der Sandy für seine Fahrerin hält, findet die Australierin laut, aggressiv und rücksichtslos.

„It’s horrible. Well...tell you the truth. The driver is a woman. She’s noisy and pushy, such a strong personality.“³⁹⁶

Sandy ist das Gegenteil seiner ruhigen, demütigen Ehefrau, die im Beisein anderer immer versucht ihr Gesicht zu wahren. In Japan ist auch für erwerbstätige Frauen die oberste Pflicht die Führung des Haushaltes und die Kindererziehung. Der Mann hingegen darf nicht mit Familienproblemen belastet werden.³⁹⁷ Bereits als Kinder werden Mädchen anders als Buben erzogen, zunächst in der Familie und später in den Schulen.³⁹⁸ (Obwohl die alte Auffassung vom Idealbild der

³⁹⁵ *Japanese Story*, AUSTRALIEN 2003, 1:26:28.

³⁹⁶ *Japanese Story*, AUSTRALIEN 2003, 0:20:00.

³⁹⁷ Vgl. Monica Braw / Hiroe Gunnarsson, *Frauen in Japan*, S. 106.

³⁹⁸ Vgl. Hiromi Tanaka-Naji, *Japanische Frauennetzwerke und Geschlechterpolitik im Zeitalter der Globalisierung*, S.162.

Ehefrau noch existiert, sind Frauen heute nicht mehr glücklich über die Rolle der Ehefrau und Mutter.³⁹⁹⁾

Sandy stimmt mit diesem Bild der japanischen Frau nicht überein und stößt bei Hiromitsu auf Ablehnung und Entsetzen.

Sein Blick ändert sich, als die beiden durch sein Verschulden in der Wüste festsitzen. Sandy verhält sich äußerst professionell und er bewundert ihre Art. Dennoch ist es ein Buch, das sie ihm zeigt, das ihn überzeugt. Als bräuchte er ein offizielles Schriftstück, das Sandys Anordnungen, als richtig bestätigt. Hiromitsu ist erleichtert noch einmal mit dem Leben davon gekommen zu sein. In Ekstase versetzt, lässt er seine Hemmungen fallen und ist nun in der Lage eine andere Seite an Sandy wahrzunehmen. Er betrachtet Sandy als eine Frau, die ihm Neues zeigt und ihn dadurch von seinem alten Leben befreit. Sein Blick ist ein passiv neugieriger.

Hauptthema:

Das Hauptthema ist das Aufeinandertreffen zweier Menschen aus unterschiedlichen Kulturen, die beide von der Kultur ihres Landes geprägt werden, unter der eine zweite persönliche Identität liegt.

Eine der größten Ängste der australischen Bevölkerung ist die Übernahme ihres Kontinents durch die Asiaten, da Asien unter Überbevölkerung leidet und deshalb immer mit einem Auge auf den wenig besiedelten australischen Kontinent blickt. Während in der Vergangenheit die Möglichkeit einer militärischen Offensive seitens Japans bestand und sich Australien deshalb der Hilfe Amerikas versicherte, unterwandern heute japanische Investoren den Kontinent, indem sie australische Firmen aufkaufen oder sich geschäftlich

³⁹⁹ Vgl. Monica Braw / Hiroe Gunnarsson, Frauen in Japan, S. 162.

beteiligen. Die Ängste der Australier vor den Japanern manifestieren sich in verschiedenen Stereotypen, die Sue Brooks aufgreift und in ihrem Film verarbeitet.

„Yes, I do believe in cultural differences, that’s what we’re trying to talk about in the film. The relationship between Australia and Japan is a very interesting one. My generation has grown up thinking that the Japanese are ‘the enemy’ because we were at war with them. Our generation has now come a long way with that, we don’t even think that way anymore. But it’s still there somewhere, underneath [...]. [...] But we are just swimming in a sea of racism now in Australia. Phenomenonal racism. It has revisited us so strongly. I can’t understand how quickly it is [sic!] has taken hold. We weren’t really directly attacking that or even addressing it when we were making the film. It’s taken hold more since then. It is hard to understand this fear of cultural difference.“⁴⁰⁰

Sandy ist nicht rassistisch, sie ist aber auch nicht offen für die Begegnung mit einer neuen Kultur. Es nervt sie nicht zu wissen, wie man Hiromitsus Namen richtig ausspricht und welcher der Vorname ist. Ihr Charakter lässt kein Interesse an Hiromitsu zu. Seine Art ist ihr zu fremd, sie fühlt sich davon ebenso abgestoßen, wie Hiromitsu von ihrer Art. Auch der Japaner hat Vorurteile und kann sich zunächst von seiner japanischen Erziehung nicht befreien. Zwei vollkommen unterschiedliche Identitäten prallen aufeinander und müssen abgelegt werden, damit die beiden Menschen, die darunter liegen, zueinanderfinden können. Man könnte auch sagen, dass sie ihre Rollen⁴⁰¹ „Japanischer Geschäftsmann“ und „Geologin, die ihre Software verkaufen will“ ablegen und mit „Besucher“ und „Ortskundige“ tauschen. Hiromitsu ist nicht mehr länger Geschäftsmann, sondern ein Mensch aus einer anderen Kultur, der Australien bereist. Sandy ist nicht

⁴⁰⁰ Lorena Cancela, „Feminist Filmmaking without Vanity or Sentimentality: An Interview with Sue Brooks“, in: Cineaste, Frühjahr 2004, Band 29, (16.9.2008), URL: <http://www.enotes.com/cineaste-journals/114925642>

⁴⁰¹ Vgl. Kapitel II.1. Was ist Identität?

länger eventuelle Geschäftspartnerin, sondern eine Ortskundige, die ihm ihre Heimat näher bringen kann.

Mise-en-scène:

Setting und Kamera

Japanese Story spielt vorwiegend im australischen Outback, in einer roten sandigen Landschaft, mit niedrigem Gras und roten Felsen. Sandy und Hiromitsu fahren auf einer einsamen Landstraße und teilweise auf unbefahrenen Wegen und schließlich auf nacktem Wüstenboden. Sue Brooks verwendet zunächst die Vogelperspektive, um die Landschaft einzuführen, später vorwiegend Großaufnahmen.

Wie in *Holy Smoke* ist auch in *Japanese Story* das Outback ein Ort der Seelenwandlung:

„All of us felt that the landscape had an effect. I have to say – and it’s a little bit of a cliché – Australian films always go out into the desert, have a life-changing experience, and come back again. But all of us have been out there and felt that this landscape does affect how you feel. And it makes you feel - for a while – open, settled, quiet“⁴⁰²

Das Outback ist ein Ort größter Schönheit und zugleich Lebensgefährlichkeit und wird von Touristen immer unterschätzt. So bringt Hiromitsus Ignoranz gegenüber den Gefahren des australischen Outbacks Sandy und ihn in eine lebensgefährliche Situation und führt schließlich zu seinem Tod.

Aber das Outback wird auch seinem Ruf gerecht durch seine Weite und Einsamkeit die Prioritäten eines Menschen zu verschieben. Hiromitsu ist

⁴⁰² Lorena Cancela, „Feminist Filmmaking without Vanity or Sentimentality: An Interview with Sue Brooks“, in: *Cineaste*, Frühjahr 2004, Band 29, (16.9.2008), URL: <http://www.enotes.com/cineaste-journals/114925642>.

fasziniert von der australischen Landschaft, die er zunächst noch auf Fotofilme bannt. Mit der Befreiung seiner Seele, hört er auf die Schönheit mit einem Foto festhalten zu wollen. Er wirft auch seine Landkarte auf den Rücksitz und lässt sich von der Landschaft leiten. Zu Beginn des Filmes erzählt er Sandy von der Enge Japans und wie sehr er sich vor der australischen Weite fürchtet. Doch kurz vor seinem Tod bedankt er sich bei ihr dafür, ihm die Schönheit der Wüste gezeigt zu haben. Auch in seinem Abschiedsbrief drückt er seine Faszination für die Weite Australiens, die seine Seele geöffnet hat, aus.

Farben

Der Film wird durch das Rot des Outbacks dominiert.

Musik

Japanese Story verwendet eine Mischung aus japanischer und westlicher Musik als Leitmotiv, die besonders bei emotionalen Szenen eingesetzt wird, wie zum Beispiel während des Liebesspiels von Sandy und Hiromitsu, während Sandys Traurigkeit über den Tod ihres Liebhabers oder am Ende des Films, wenn Sandy zusieht, wie Hiromitsus Sarg verladen wird.

Hauptaussage:

Verständigung und Liebe können zwischen Menschen aus zwei unterschiedlichen Kulturen mit verschiedenen Identitäten entstehen. Sie können sich gegenseitig auch von diesen befreien. Dabei lernen sie auch etwas über sich selbst und ihre eigene Menschlichkeit:

“We wanted to do that thing where you have to learn about your own humanity by learning to move across to meet another culture”, Brooks said. “And understand who you are essentially, without all the

wrappings that cover us up and make us distracted, but that amount to nothing really."⁴⁰³

Denn am Ende des Lebens sind alle Menschen gleich - nur körperliche Hüllen:

„What I wanted to do with that is talk about the fact that, in the end we're bodies; that is something essential about all of us. We are just bodies."⁴⁰⁴

Conclusio:

Wendet man Laury Mulveys Theorie der drei Blicke auf *Japanese Story* an, so hat Sandy den männlichen aktiven Blick und Hiromitsu den passiven, den eines Lustobjekts, das von der Kamera in Szene gesetzt wird. Die Rollen wurden umgedreht und Claire Johnstons Vorwurf entgegengewirkt, dass Filme stereotype Figuren verwenden.

Für die Regisseurin Sue Brooks ist *Japanese Story* ein feministischer Film. In einem Interview bezieht sie sich auch auf andere australische Regisseurinnen, die ebenfalls feministische Filme machen:

„[W]e can't show and see each other's work enough. We're always so excited when any of us gets money to make a film! But I think our feminism is still very strong. It's strong in *Japanese Story* – it's unusual to have a woman who drives a film."⁴⁰⁵

Sue Brooks wird zwar als Regisseurin dieses Filmes gelistet, allerdings ist *Japanese Story* die Arbeit von drei Frauen:

⁴⁰³ Stephanie Bunbury, "A vast expanse of colliding cultures", in: Sydney Morning Herald, 23.5.2003. S: 16.

⁴⁰⁴ Lorena Cancela, "Feminist Filmmaking without Vanity or Sentimentality: An Interview with Sue Brooks", in: Cineaste, Frühjahr 2004, Band 29, (16.9.2008), URL: <http://www.enotes.com/cineaste-journals/114925642>

⁴⁰⁵ Lorena Cancela, "Feminist Filmmaking without Vanity or Sentimentality: An Interview with Sue Brooks", in: Cineaste, Frühjahr 2004, Band 29, (16.9.2008), URL: <http://www.enotes.com/cineaste-journals/114925642>

Sue Brooks gründete 1992 zusammen mit Sue Maslin und Alison Tilson die Produktionsfirma „Gecko Films“. Sie teilen sich alle Funktionen gleichermaßen auf und bezeichnen sich deshalb als „Filmemacherinnen“. Da ihre Arbeitsweise nicht in das vorgefertigte Schema der Filmindustrie passt, haben sie sich darauf geeinigt nach außen hin verschiedene Rollen anzunehmen: Brooks als Regisseurin, Maslin als Produzentin und Tilson als Drehbuchautorin, obwohl alle drei Frauen alle drei Funktionen in gleichem Ausmaß erfüllen. Dieses Arrangement frustriert besonders Tilson, da sie somit nie für ihre Regie und Produktionsarbeit öffentlich anerkannt wird.⁴⁰⁶

Kritiken:

„At the beginning of the twenty-first century, however, things are looking quite different in Australia. An average of twenty feature films are made per year, and only a few of them are experimental, unconventional, or made by women. [...] This tension can be seen in Japanese Story [...]. In it, two esthetic forms – one fairly classical, the other more personal – converge, creating a strange and curious result.“⁴⁰⁷

Für Lorena Cancela ist der Beginn des Films stereotyp und vorhersehbar. Im weiteren Verlauf aber ändert der Film ihrer Meinung nach seine Richtung und rückt den menschlichen Körper - im Leben und im Tod - in den Mittelpunkt. Das Ende des Films ist für sie politisch. Sandys Konfrontation mit dem Leichnam ihres Geliebten und ihre

⁴⁰⁶ Lisa French (Hg.), *Womenvision*, S. 298.

⁴⁰⁷ Lorena Cancela, „Feminist Filmmaking without Vanity or Sentimentality: An Interview with Sue Brooks“, in: *Cineaste*, Frühjahr 2004, Band 29, (16.9.2008), URL: <http://www.enotes.com/cineaste-journals/114925642>

Hilflosigkeit dem Tod gegenüber, spiegelt für sie die Hilflosigkeit der Aborigines im Streit um das Landrecht wieder.⁴⁰⁸

Obwohl diese Parallele etwas forciert wirkt, stimmt Felicity Collins dem zu:

„*Japanese Story* had its origins in a proposal from Film Australia’s Sharon Connolly to scriptwriter Alison Tilson in the mid 1990s, a period dominated by One Nation’s⁴⁰⁹ populist stance against Asian immigration and debates about whether the Prime Minister should apologise to the Stolen Generations and those who continue to suffer as a result of colonisation.“⁴¹⁰

“Although *Japanese Story* does not directly confront the abiding issue of white-settler misrecognition of Indigenous land rights based on *terra nullius*, the film does connect grief and guilt to the landscape tradition and its investment in a laconic, masculine national identity.“⁴¹¹

Rose Capp findet die Beziehung zwischen Sandy und Hiromitsu unglaublich, was sie teilweise auf die Charakterisierung zurückführt. Während sich Hiromitsu im Laufe des Films emotional weiterentwickelt und der Zuseher kaum, aber doch Einblicke in sein Familienleben, gewinnt, ist dies bei Sandy, die den Film emotional dominiert, nicht der Fall:

„Put simply, Sandy is an unlikeable character with whom it is consistently difficult to identify. It is never made clear why she is such a brittle personality and subsequent events, which test her character in every conceivable way, do not work to sufficiently engage our sympathies with her dilemmas. [...] [T]he film never quite manages to

⁴⁰⁸ Lorena Cancela, “Feminist Filmmaking without Vanity or Sentimentality: An Interview with Sue Brooks”, in: *Cineaste*, Frühjahr 2004, Band 29, (16.9.2008), URL: <http://www.enotes.com/cineaste-journals/114925642>

⁴⁰⁹ Einer nationalistischen Partei Australiens, die rassistische Anliegen vertritt.

⁴¹⁰ Felicity Collins / Therese Davis, *Australian Cinema after Mabo*, S. 176.

⁴¹¹ Ebenda, S. 181.

persuade us that Sandy is any more credible as an emotionally complex individual than she is as a geology software expert."⁴¹²

V.3.5. 2005: Look both Ways, Sarah Watt

Handlung:

Meryl, eine Kinderbuchillustratorin, kommt von dem Begräbnis ihres Vaters nach Adelaide zurück. Sie sitzt im Zug und stellt sich vor, wie er gegen eine Wand prallt.⁴¹³ Als sie aussteigt stellt sie sich vor wie der Zug, eine Hochbahn, auf sie herunterfällt.⁴¹⁴ An der Kreuzung kommt ihr ein Auto entgegen und sie sieht in Gedanken, wie sie von dem Auto überfahren wird. Ein Stück weiter spielt ein Mann mit seinem Hund und sie sieht wiederum in Gedanken, wie er sie erwürgt.⁴¹⁵ Als der junge Mann bei einem Zusammenstoß mit einem Zug ums Leben kommt, wird sie Zeugin eines tatsächlichen Unglücks.

Der Fotojournalist Nick erfährt, dass er Lungenkrebs hat. Dem Arzt sind Nicks Fragen peinlich und er vertröstet ihn auf einen Spezialisten, der montags kommen soll. Als Nick in der Redaktion eintrifft, sagt er seinem Chef Bescheid. Dieser weiß nicht wie er anders reagieren soll und gibt Nick den Tag frei. Als Nick die Redaktion verlässt, bittet ihn sein Kollege Andy ihn zu einer Zugunglücksstelle zu begleiten, da diese in der Nähe von Nicks Wohnung liegt. Andy ist für den Artikel verantwortlich, Nick für das Foto. An der Unfallstelle lernt Nick Meryl kennen. Da sie den gleichen Heimweg haben, kommen sie ins Gespräch und Nick erfährt, dass Meryls Vater gerade an Krebs gestorben ist. Auch sonst dreht sich ihr Gespräch nur um den Tod. Nick erkennt, dass Meryl

⁴¹² Rose Capp, "ROMANCING THE STONE. OUTBACK ADVENTURES OF A DIFFERENT KIND IN JAPANESE STORY", in: Metro, Nr. 138, 2003. S. 31.

⁴¹³ *Look both Ways*, AUSTRALIEN 2005, 0:01:06.

⁴¹⁴ *Look both Ways*, AUSTRALIEN 2005, 0:01:52.

⁴¹⁵ *Look both Ways*, AUSTRALIEN 2005, 0:02:30.

sich mit diesem Thema intensiv beschäftigt und fühlt sich zu ihr hingezogen.

Vor Andys Wohnung wartet seine Freundin Anna. Sie hat seit einem Monat nichts von ihm gehört und dachte, dass er sie nicht wiedersehen möchte. Andy erklärt ihr viel beschäftigt gewesen zu sein. Anna ist schwanger und zeigt Andy den Test. Dieser ist schockiert und fragt, ob sie das mit Absicht gemacht hat. Daraufhin verlässt Anna tief gekränkt die Wohnung.

Julia, die Frau des beim Zugunglück ums Leben gekommenen Mannes, versucht so gut wie möglich mit ihrer Trauer umzugehen. Doch als sie ihr Foto auf der Titelseite der Morgenausgabe sieht (Nick fotografierte sie in dem Moment, als sie vom Tod ihres Mannes erfuhr) ist sie schockiert und wütend. Sie möchte alleine sein und will keine Beileidsbekundungen oder Blumen und ihr Leid nicht in der Zeitung abgebildet sehen.

Nicks Chef Phil weiß als Einziger über Nicks Lungenkrebs Bescheid. Er hört auf zu rauchen und verbringt mehr Zeit mit seiner Familie. Er ist glücklich sein eigenes Leben verbessert zu haben, aber tief berührt von Nicks Unglück. Seine Versuche mit Nick darüber zu sprechen, werden von diesem ignoriert.

Der Lokführer jenes Zuges, der den Mann überfahren hat, fühlt sich für dessen Tod verantwortlich. Er weiß nicht wie er mit seinen Selbstvorwürfen umgehen soll und verfällt in immer schlimmer werdende Depressionen. Seine Frau und sein Sohn erkennen sein Leid, wissen aber nicht, wie sie ihm helfen sollen.

Nick denkt viel an seinen Vater, der vor einem Jahr an Krebs gestorben ist. Er erinnert sich an dessen Angst vor dem Tod und Frust darüber ein bettlägeriger Kranker zu sein. Daraufhin packt er seine Laufschuhe aus und geht joggen. Dabei kommt er zufällig an Meryls Haus vorbei, die gerade die Zeitung liest. Als sie auf jeder Seite Nachrichten über den

Tod anderer Menschen findet, bringt sie alle Zeitungen, die sie besitzt, zum Altpapier. In diesem Moment kommt Nick an ihrem Haus vorbei und sie fühlt sich ertappt, liegt doch die aktuelle Ausgabe mit Nicks Foto auf dem Stapel zuoberst. Als Meryl wieder im Haus ist, findet Nick auf dem Stapel auch eine ihrer Zeichnungen, die er mit nach Hause nimmt und an den Kühlschrank hängt. Auf dem Weg nach Hause sieht er überall den Tod (einen Leichenwagen, ein krebskrankes Kind im Rollstuhl usw.) Bei einem Cricket Spiel fragt er Andy, ob er an Gott glaube.

In der Zwischenzeit wird Anna, die eigentlich kein Kind wollte, überall mit Babys und Kleinkindern konfrontiert.

Nick besucht Meryl, die ihn in ihrer Fantasie als Einbrecher sieht. Sie lässt ihn in ihre Wohnung, wo er ihre vielen selbstgemalten Bilder bewundert. Auf den meisten geht es um Meryl, die im Meer schwimmt und von Haien bedroht oder gefressen wird. Dass Nick und Meryl an jeder Ecke nur den Tod sehen, verbindet sie. Nick verbringt die Nacht bei ihr und nimmt sie am nächsten Morgen zu seiner Mutter mit.

Andy hat an diesem Nachmittag seine zwei Kinder, die bei ihrer Mutter leben. Mit den Kindern kommt er gut zurecht, mit ihrer Mutter nicht. Als Anna wieder vor seiner Wohnung wartet, erklärt er ihr, dass er das nicht noch einmal durchmachen kann.

Der Sohn des Zugführers, der sich bisher nicht für seinen Vater interessiert hat, versucht sich ihm zaghaft zu nähern und ihn zu trösten. Nick möchte seiner Mutter erklären, dass er Krebs hat. Doch ihr Gespräch dreht sich um den Vater und endet in einem Streit. Auf der Heimfahrt macht Nick mit Meryl Schluss. Er erklärt ihr im Moment keine Beziehung eingehen zu können. Meryl ist verletzt. Als sie von seinem Krebs erfährt, läuft sie weg und wird beinahe von einem Auto überfahren.

Es beginnt zu regnen und bald brechen Sturzbäche vom Himmel herunter. Der Lokführer sucht Julia auf und entschuldigt sich bei ihr. Sie reicht ihm die Hand und vergibt ihm. Andy überwindet seine Vaterschaftsängste und möchte für Anna da sein und Nick und Meryl beschließen trotz Nicks Krebsprognose zusammen zu sein.

Laura Mulveys drei Blicke:

1) Der Blick durch die Kamera:

Ist ein männlicher: der Kameramann ist Ray Argall, doch im Schneiderraum sitzt eine Frau: Denise Haratzis.

2) Der Blick der Zuseherin/wie sich die Figur der Zuseherin präsentiert:

Meryl: Meryl trägt zumeist bequeme Kleidung, die mit Farbflecken übersät ist, da sie in einem Atelier arbeitet. Im Freibad beneidet sie die schlanken schönen Mädchen im Bikini. Sie selbst trägt einen Badeanzug, der ihre stärkere Figur verdecken soll.

Meryl ist sich der ständig lauenden Gefahren im Alltag jedes Menschen, die zum Tod führen können, bewusst. In ihren Fantasien, im Film als Animationen dargestellt, wird sie von einem vorbeifahrenden Auto überfahren, von einem Passanten erwürgt, sieht sie Nick als Einbrecher und wie ihr Haus zusammenbricht. Bei der gemeinsamen Nacht mit Nick stellt sie sich vor, wie sie Aids bekommt und schanger wird und als sie ein Bild vom Meer malt, wird sie in ihrem Kopf von einem Hai entzwei gebissen.

In diesen Fantasien ist immer Meryl „das Opfer“ und niemals jemand anderer. Dabei bleibt sie völlig ruhig und gelassen, als würde es sich bei diesen Fantasien um schöne Tagträume handeln.

Es ist aber nicht diese ständige Todesgefahr, die sie verzweifelt lässt, sondern der Inhalt ihres Lebens oder eigentlich die Leere. Sie wünscht sich Kinder und einen Partner und obwohl sie gerne malt, hasst sie ihre Arbeit als Kinderbuchillustratorin.

Als Nick mit ihr Schluss macht ist sie verletzt und hält ihm eine Standpauke. Bisher hat sie sich selbst beim fiktiven Sterben beobachtet, doch nun hat sie sich in jemanden verliebt, der wirklich tot krank ist. Meryl ist sprachlos und kann nur weglaufen. Sie ist ein passiver Charakter, denn sie ändert nichts an ihrem Leben und treibt die Handlung nicht voran.

Nick: Die Zuseherin lernt Nick kennen, als er erfährt Krebs zu haben und begleitet ihn über das folgende Wochenende. Nick denkt viel über den Tod nach. Erst ein Jahr zuvor ist sein Vater an Krebs gestorben und er erinnert sich an dessen Leidensweg. Er recherchiert im Internet zu seiner Krankheit und erinnert sich an seine ungesunde Ernährung und an alle krebserregenden Orte, an die er sich für seine Fotos begeben hat. Er flüchtet vor seinem Chef, der ihm unangenehme Fragen stellt, Fragen die er sich selbst noch nicht stellen möchte. (Sein Chef fragt ihn in welchem Spital er sich behandeln lassen wird, damit er weiß wohin er Blumen schicken soll usw.) Nick ist ein starker Charakter. Er setzt sich mit seiner Krankheit auseinander und versucht seinen Zustand zu ändern, soweit das in seiner Hand liegt (er geht zum Beispiel joggen).

Außer den beiden Hauptfiguren Meryl und Nick, ist für die Zuseherin die Nebenfigur Andy noch am interessantesten, sticht am ehesten in dem Film hervor. Phil, Anna, Julia und der Lokführer wurden nur am Rande ausgearbeitet und haben mit den Hauptfiguren am wenigsten zu tun.

Andy: Andys Grundstimmung ist eine Mischung aus Frust und Wut. Er ärgert sich über die Fotoauswahl seines Chefs, die seinen Artikel zu nichte macht, er ärgert sich darüber, dass er einem Ladenbesitzer die fehlenden 50 Cent nicht am nächsten Tag geben darf, er ärgert sich beim Cricket zu verlieren, dass er für die Kulturabteilung der Zeitung schreiben muss usw. Andy ist mit seinem Leben komplett unzufrieden und lässt seinen Gefühlen freien Lauf. An Gott kann er nicht glauben, bei all der Ungerechtigkeit in seinem Leben.

Andys Ehrgeiz liegt darin zu untersuchen wieviele angebliche Unfälle australischer Männer eigentlich Selbstmorde sind. Dass er dafür den jeweiligen Partnerinnen der Opfer die Schuld gibt, verärgert sowohl seine Exfrau als auch seine Freundin.

Andy schimpft und bemitleidet sich lieber selbst, als sein Leben zu ändern. Es ist seine Freundin Anna, die ihm schließlich ihre Meinung sagt und wach rüttelt.

3) Der gegenseitige Blick der Figuren:

Wie Nick Meryl sieht:

Meryl ist für Nick der einzige Mensch, mit dem er über Tod und Krebs sprechen kann, ohne entweder bemitleidet zu werden (wie von seinem Chef) oder schief angeschaut zu werden. Es sind die einzigen zwei Themen, die ihn im Moment interessieren und Meryl ist Profi auf dem Gebiet. Sie ist eine Seelenverwandte, die ihre Angst nicht wie Nick, durch Gespräche verarbeitet, sondern durch Bilder, sowohl in ihrem Kopf, als auch auf Papier. Deshalb wirkt sie auf Nick spannend, interessant. Er findet in ihr nicht nur einen willigen Gesprächspartner, sondern auch menschliche Nähe, die er dringend braucht. Deshalb treibt er die Beziehung voran.

Wie Meryl Nick sieht:

Nick wirkt auf Meryl befremdend. Nach dem Zugunfall fragt sie ihn, ob er ihr folgt und als Nick sie wenig später durch ihr geöffnetes Fenster anspricht, erschrickt sie und hält ihn für einen Einbrecher. Auch Nicks persönliche Fragen nach ihrem Vater, der gerade gestorben ist, wirken auf sie eigenartig. Sie weiß nicht, wieso Nick mit ihr das Gespräch sucht. Einerseits freut sie sich mit jemandem über jenes Thema, sprechen zu können, das sie am meisten beschäftigt.

„Nick: You’ve been on holiday?

Meryl: No, I’ve been at my parents place.

Nick: That’s nice.

Meryl: My dad died.

Nick: That’s awful.

Meryl: Oh, no. I mean it’s the natural order of things, isn’t it? And there is always someone worse off. Somebody whose mother, father, brother all died and their house burns down.“⁴¹⁶

Andererseits wundert sie sich darüber, warum Nick und sie immer über das Sterben sprechen. Es ist ihr ein wenig unheimlich. Sie wünscht sich einen Partner, doch Nick ist ihre personifizierte Angst: ein totkranker Mensch, der vermutlich sterben muss.

Hauptthema:

Look Both Ways ist ein Film über die Angst vor dem Tod.

„When, during the July 2004 post-production of *Look Both Ways*, Watt was diagnosed with cancer, it might have seemed a visitation from all the themes of the film in one terrible and ironic moment. For the movie is filled with the fear of death, and in its small suburban world reveals

⁴¹⁶ *Look both Ways*, AUSTRALIEN 2005, 0:09:16.

the tremors of mortality that visit the most diurnal and mundane lives."⁴¹⁷

Es ist Meryls Einbildung überall den Tod lauern zu sehen und Nicks Angst vor dem Sterben, die die Grundlage ihrer Beziehung bilden. Jetzt, wo er betroffen ist, sieht auch Nick überall den Tod: ein Kind, das Krebs hat und im Rollstuhl sitzt, Blumengewinde an Unfallstellen und Leichenwägen.

“Nick: I’ve been seeing death everywhere this weekend.

Meryl: Really?

Nick: Yeah. (...)

Meryl: So do I. So do I. I Imagine it happening all the time.

Nick: Do you see it happening, when you look at me? Do you see death?

Meryl: No.

Nick: That’s great.

[...]

Meryl: Do you see death when you look at me?

Nick: No. No, I don’t.

Meryl: Death. What are you talking about death for? It’s not like the good old days when you could ignore the whole concept of it."⁴¹⁸

Dass der Tod immer präsent ist, zeigt auch die Sexszene zwischen Nick und Meryl. Beide denken an den Tod: Meryl sieht sich schwanger und mit Aids und Nick denkt an seine Krebszellen, was dem „tragischen Film“ komische Facetten verleiht.

⁴¹⁷ Jonathan Dawson, “Look Both Ways: Interview with Sarah Watt and Andrew S. Gilbert”, in: *senses of cinema*, 2005, (19.09.2008), URL:

http://www.sensesofcinema.com/contents/05/37/look_both_ways.html

⁴¹⁸ *Look both Ways*, AUSTRALIEN 2005, 0:48:00.

Meryl ist zornig darüber wie furchtbar das Leben ist. Dafür braucht sie keine Medien, die sie daran erinnern. Jeder Mensch verliert andere Menschen. Warum also ist Julias Foto und nicht ihr eigenes auf der Titelseite der Zeitung. Wo doch ihr Vater vor einer Woche gestorben ist. *Look both Ways* zeigt wie „der Tod“ medial ausgeschlachtet wird, um Auflagen zu erhöhen, obwohl er alltäglich ist und jedem Menschen jederzeit passieren kann.

Wenn der Tod plötzlich in bedrohlich greifbare Nähe rückt und aus dem theoretischen Konzept Realität wird, stellen sich viele Menschen die Frage nach einem Leben nach dem Tod. Gibt es Gott? Was passiert, wenn man gestorben ist? Auch Nick stellt sich diese Fragen. Sein Kollege Andy, der ungewollt Vater wird und sich von der ganzen Welt ungerecht behandelt fühlt, ist auch auf Gott zornig:

„How can anyone believe in something so bloody ridiculous? With this big guy in the sky looking down, all the idibidicrap in everyone’s life, going on ‘You’ve been bad, that’s a sin, can’t do that, off you go to hell.’“⁴¹⁹

Nur die netten Leute, so Andy, glauben zur Sicherheit an Gott und falls es doch keinen Gott gibt, ist es auch egal, weil sie dann tot sind und es nicht mehr merken.

Meryl erklärt Nick, dass womöglich alles vorbestimmt ist und die Dinge einen Sinn haben. So wäre es gut, dass der junge Mann, der seinen Hund retten wollte, vom Zug überfahren worden ist. Er hätte ja ein angehender Verbrecher sein können, dessen Verbrechen nun der Welt erspart bleiben:

⁴¹⁹ *Look Both Ways*, AUSTRALIEN 2005, 0:34:00.

„Maybe ist was meant to be. He might have bee a rapist axe-murderer about to commit his first crime or something. Maybe the right thing happens.“⁴²⁰

Anna, Andys Freundin, hingegen ist der Auffassung, dass Unglücke keinen tieferen Sinn haben, sondern einfach passieren und er aufhören soll mehr hinein zu interpretieren.⁴²¹

Nicks Krankheit ist auch Auslöser für die Erinnerung an seinen Vater, der ebenfalls krank war. Er macht sich und seiner Mutter Vorwürfe dem Vater damals nicht geholfen zu haben. Seine Mutter reagiert darauf gelassen. Für sie ist es wichtiger wie ihr Mann gelebt hat und nicht wie er gestorben ist:

„What’s the matter how he died? Your father’s death was not the sum of his life. Doesn’t matter how life ends, it matters how it was. I couldn’t give him my way of coping and you couldn’t give him yours. Everybody has to find a way to face their own death.“⁴²²

Ein immer wieder kehrendes Motiv des Films sind Vogelschwärme⁴²³, die über den Himmel ziehen, die entweder den Wunsch nach Freiheit symbolisieren, den Wunsch die Probleme, die Angst vor dem Tod zurück zu lassen und fortzufliegen. Oder aber sie stehen für uns Menschen, zeigen, dass unsere Leben miteinander verbunden sind und einander beeinflussen.

⁴²⁰ *Look Both Ways*, AUSTRALIEN 2005, 1:09:35.

⁴²¹ *Look Both Ways*, AUSTRALIEN 2005, 1:15:38.

⁴²² *Look Both Ways*, AUSTRALIEN 2005, 1:08:00.

⁴²³ *Look Both Ways*, AUSTRALIEN 2005, 0:14:16, 0:17:43, 0:39:42, 0:58:30, 1:25:39.

Mise-en-scène:

Setting

Look both Ways spielt in Adelaide, das für seine schöne Architektur bekannt ist. Doch Sarah Watts zeigt nichts von dieser Schönheit, sondern die Orte, an denen das Leben wirklich stattfindet: vor Mauern, die mit Graffiti verschmiert sind, an Bahnschienen, auf Bahnhöfen, in Hinterhöfen und Durchschnittswohnungen.

Kamera

Als der Fotojournalist Nick erfährt, dass er krank ist, sieht er sein Leben wie eine Fotomontage an sich vorüberziehen, was bezeichnend für seine Art ist das Leben wahrzunehmen:

„Nick’s own imaginings, however, are represented by a fast-moving montage of photographic images – [...] – and link thematically to his job (photojournalist) and to the way in which he sees the world: through a lens, darkly.“⁴²⁴

Die Künstlerin Meryl hingegen malt Bilder nicht nur auf der Leinwand, sondern auch in ihrem Kopf, wenn sie sich vorstellt wie und wo der Tod hinter jeder Ecke und in Gestalt anderer Menschen auf sie lauert. Ihre Fantasien werden als kleine Animationssequenzen dargestellt, die bei der Filmkritik auf gespaltene Gefühle gestoßen sind:

„The one element of the film that slightly bothered me was the animation; [...] this is an unnecessary device, which the film really doesn’t need.“⁴²⁵

⁴²⁴ Jonathan Dawson, „Look Both Ways: Interview with Sarah Watt and Andrew S. Gilbert“, in: *senses of cinema*, 2005, (19.09.2008), URL: http://www.sensesofcinema.com/contents/05/37/look_both_ways.html

⁴²⁵ David Stratton, „Look Both Ways“, in: ABC, (19.09.2008), URL: <http://www.abc.net.au/atthemovies/txt/s1433709.htm>

Die Geldgeber des Films, so Watts, hatten den Animationsszenen ohne viel Diskussion zugestimmt, da viele internationale Filme der letzten fünf Jahre Animationen verwendeten. Dennoch ist ihr nicht entgangen, dass ihr Film für seine Animationen kritisiert wurde.

Für sie ist die Animation ein wichtiges Element, um zeigen zu können wie unterschiedlich verschiedene Menschen die gleiche Situation wahrnehmen.⁴²⁶

Farben

In Meryls „Tagtraumsequenzen“ spielt das Meer eine wiederkehrende Rolle, also die Farben Blau, Türkies und Weiß (der Schaum der Wellen). Das spiegelt sich auch in ihrer Kleidung und den Wänden ihrer Wohnung wider.

Hauptaussage:

Der Tod ist dem Menschen vorbestimmt. Dieses gemeinsame Schicksal und die Angst davor verbinden uns Menschen, bestimmen aber auch unsere Identität. Dennoch sollte sich der Mensch von dieser Angst nicht lähmen lassen, denn es kommt letztendlich darauf an wie wir gelebt haben.

Jonathan Dawson hingegen sieht die Hauptaussage darin „that civilization is no protection against death itself, any more than a Hills Hoist⁴²⁷ or a Victa Mower. Ray Argall’s crisp and fluid cinematography captures both a sense of heat and of inner-urban decay to the point of absolute entropy [...]“

⁴²⁶ Vgl. Jonathan Dawson, „Look Both Ways: Interview with Sarah Watt and Andrew S. Gilbert“, in: senses of cinema, 2005, (19.09.2008), URL: http://www.sensesofcinema.com/contents/05/37/look_both_ways.html

⁴²⁷ Gestell zum Wäschetrocknen in jedem australischen Garten und Symbol des Australian Dreams, der darin besteht ein eigenes Haus mit Garten zu besitzen.

Für Sarah Watts ist *Look Both Ways* ein Film über die unterschiedliche Wahrnehmung der Menschen, obwohl sie die gleiche „Realität“, die gleiche Situation erleben:

„[I]t’s also about the fact that different characters will see the world in a different way. That’s very much what the film’s about. The film is really just about: If you can shift your perception, you can shift your world. That’s what Meryl and Nick are actually doing and, without an example of their perception, we wouldn’t get that feeling of power that we get by the end of the film.“⁴²⁸

Conclusio:

Look Both Ways ist Sarah Watts erster Spielfilm und zeigt die Vielschichtigkeit zwischenmenschlicher Beziehungen. Stereotypen wie Andys Vorwurf gegenüber seiner Freundin absichtlich schwanger geworden zu sein, sind ebenso Teil wie die generelle Einsamkeit der Menschen. Beziehungen sind Rettungsanker, die das Leben lebenswert machen und für die es sich lohnt seine inneren Ängste zu überwinden.

„I set out to make a romantic comedy, but the stuff of most people’s lives includes what we think of as tragedy, so *Look Both Ways* ended up a bit of both I guess. I like searching for the universal aspects of people’s experience, in both the big and little things.“⁴²⁹

Look Both Ways erzählt die Geschichte von sechs Personen, deren Leben mit einander verwoben sind, wobei Nick und Meryl im Mittelpunkt stehen. Da der Film auf so viele Personen aufgeteilt wird, sind die einzelnen Figuren eindimensional und machen kaum Entwicklungen durch. Die weibliche Hauptfigur, Meryl, definiert sich über ihre Angst vor

⁴²⁸ Jonathan Dawson, „*Look Both Ways*: Interview with Sarah Watt and Andrew S. Gilbert“, in: *senses of cinema*, 2005, (19.09.2008), URL:

http://www.sensesofcinema.com/contents/05/37/look_both_ways.html

⁴²⁹ Jonathan Dawson, „*Look Both Ways*: Interview with Sarah Watt and Andrew S. Gilbert“, in: *senses of cinema*, 2005, (19.09.2008), URL:

http://www.sensesofcinema.com/contents/05/37/look_both_ways.html

dem Tod, eine Angst, die sie lähmt. Sie hat keine Identität, weiß nicht, wer sie ist, da sie in Gedanken ständig stirbt, anstatt ihr Leben zu leben. Selbst ihre Beziehung zu Nick wird vom Tod bestimmt. Es sind nicht nur Meryl und Nick, die sich über ihre Ängste definieren, sondern alle Figuren im Film. Nick, Julia und der Zugführer sind ganz konkret mit dem Tod in Berührung gekommen und Nicks Krankheit wirkt sich auch auf Phil, Meryl und Andy konkret aus. Die Angst vor dem Tod formt die Identität der Menschen. Es ist unsere Sterblichkeit, die uns zu dem macht, der wir sind.

Kritiken:

David Stratton hält *Look Both Ways* für eine Zelebration des Lebens, trotzdem er voller Schmerz und Tod ist. Die dargestellten Charaktere sind tiefgehend und menschlich interessant:

„The shadow of death hovers over these people, but the film itself is a joyful affirmation of life. Watt’s sensitive, controlled handling of the various strands of the narrative is very impressive; these aren’t just interesting characters, they’re flawed but beautiful human beings, and your heart reaches out to them as they pick their way through the difficulties of simply living.“⁴³⁰

Auch Philip French ist der Humor des Films nicht entgangen. Die Hauptfragen, die seiner Meinung nach der Film aufwirft ist einerseits die Frage nach Zufall oder Schicksal und welches der beiden das Leben der Menschen bestimmt, andererseits wie man dem Tod gegenübertritt und welche Formen der Trauer es gibt:

“The film is obsessed with death, but saved from morbidity by a likeable cast, the absence of sententiousness and a constant vein of dark

⁴³⁰ David Stratton, “Look Both Ways”, in: ABC, (19.09.2008), URL: <http://www.abc.net.au/atthemovies/txt/s1433709.htm>

humour. The latter is best reflected in the cartoon visions of impending disaster (traffic accidents, shark attacks, burial train wrecks) experienced by the painter and drawn by the director, whose background is in animation. Is life a series of accidents or does everything have a cause? How should we face death? What form should grieving take? These are the questions the movie asks and doesn't attempt to answer more profoundly than with the sensible remark of the journalist's girlfriend: 'You think everyone has an agenda...things just happen.'⁴³¹

Dass Watts Filme über Gedanken dreht, die normalerweise keine Stimme bekommen, ist Thema in Variety:

"Among the many pleasures of Watt's beautifully crafted screenplay is a knack for giving voice to thoughts usually left unspoken."⁴³²

⁴³¹ Philip French, "Hanging's too good for them", in: The Observer, 27.08.2006, (19.09.2008), URL:

<http://www.guardian.co.uk/theobserver/2006/aug/27/features.review17/print>

⁴³² "Look Both Ways", in: Variety, 22.02.2005, (19.09.2008), URL:

http://www.variety.com/index.asp?layout=print_story&articleid=VE1117926291&categoryid=1986

VI. Schlusswort:

Die hier vorgestellten Filme haben eines gemeinsam: In jedem der Filme steht eine Frau im Mittelpunkt oder die Beziehung einer Frau und eines Mannes, wobei der Fokus besonders auf der Frau liegt.

Sybylla und Josie sind junge Mädchen aus verschiedenen Jahrhunderten, aber beide sind auf der Suche nach ihrer eigenen Identität und müssen sich gegen vorgefertigte Identitätsbilder der Gesellschaft wehren. Auch Ruth versucht sich ihre eigene Identität zu schaffen und auch ihr werden von der Familie Hindernisse in den Weg gelegt. Sie stellt sich die Frage nach dem Sinn des Lebens, danach, warum wir existieren und glaubt ihre Antwort in einer Religion gefunden zu haben. Josie hingegen, die aus einem repressiven religiösen Umfeld kommt, flüchtet davor. Sie kämpft mit der Fremdenfeindlichkeit der australischen Oberschicht. Dass sich Rassismus nicht nur auf eine Gesellschaftsklasse und Kultur beschränkt, führt *Japanese Story* vor Augen. Sowohl Sandy, als auch Hiromitsu sehen einander zunächst durch den Schleier von Vorurteilen, durch vorgefertigte Identitäten. Während Sandy sich durch Hiromitsu mit dem Tod auseinander setzen muss, fantasiert Meryl über ihren eigenen Tod, der ihre Identität bestimmt und wünscht sich doch nichts mehr als ihr eigenes Leben endlich zu beginnen.

Typisch australisch sind drei der Filme, indem sie eines der ältesten Filmthemen ihres Landes aufgreifen: das Outback, den Busch, die rote Wüste im Inneren des Kontinents als Ort der Seelenwandlung und des Neubeginns. Sandy wird auf ihrer Reise durch den Busch Liebe geschenkt, die sie aber ebenso schnell wieder verliert. Sie muss sich ihren innersten Ängsten stellen und wächst daran. Ruths Glaube wird von Grund auf erschüttert und ihr Aufenthalt in der Wüste reinigt sie von falschen Glaubenseinstellungen und Hoffnungen. Sybylla hingegen

sieht die an diesen Ort geknüpften gesellschaftlichen Bedingungen ihrer Zeit, die Mühsal und die Wildheit eines Lebens im Busch. Alle drei Frauen werden von dem Land zutiefst erschüttert und verletzt zurückgelassen, müssen dies aber durchmachen, um die Prioritäten in ihrem Leben neu zu ordnen und festgefahrene Strukturen aufzubrechen.

Auch Meryl und Josie leben in einer Wüste, einer Wüste aus Steinen. Sie wohnen beiden in Großstädten, Sydney und Adelaide und müssen erfahren, dass die Zivilisation ebenso gefährlich sein kann, wie das Outback.

Der Rettungsanker, der die Menschen aus diesen Filmen vor dem Ertrinken bewahrt ist der Mut sich anderen Menschen zu stellen und auf das Leben zuzugehen.

Es sind unsere Mitmenschen durch die wir uns definieren, indem wir uns von ihnen abgrenzen oder etwas von ihnen annehmen, denn Identität ist, egal in welcher Kultur, nichts Vorbestimmtes, nichts selbst Bestimmbares und nichts, das jemals abgeschlossen ist, sondern manifestiert sich in jedem Moment neu, im richtigen Leben ebenso wie in den Menschenbildern in den Filmen australischer Regisseurinnen.

Nach Analyse dieser fünf Filme ist die Antwort auf die Frage ob es einen weiblichen Blick gibt eindeutig: ja. Die Regisseurinnen stellen in den Mittelpunkt ihrer Filme starke Frauenfiguren, mit denen sich die Zuseherin identifizieren kann. Viele von ihnen haben den „männlichen Blick“, das heißt sie sind aktiv und treiben die Handlung voran, während die Männer oft die ehemals weibliche Position einnehmen. Besonders in *My Brilliant Career* werden die gesellschaftlichen Erwartungen und Ansprüche an die Frau thematisiert: Ehefrau und Mutter. Während

Sybylla sich gegen dieses Frauenbild wehrt, möchte Meryl lieber einen Mann und Kinder, als ihren Job als Kinderbuchillustratorin. Sandy macht Karriere, aber auf Kosten ihrer Gefühlswelt. Alle Figuren sind auf der Suche nach ihrer Identität, nach Vereinbarkeit gesellschaftlicher Vorstellungen mit ihren eigenen. Sie gehen aus den Filmen stärker hervor und zeigen der Zuseherin, dass man zu sich selbst findet, wenn man sein eigenes Leben in die Hand nimmt und keine passive Position einnimmt, im Film nicht und im wirklichen Leben auch nicht.

VII. Quellenverzeichnis:

Literaturverzeichnis

- Anon., "Not just a Pretty face. Women pioneers in Australia's film industry.", (25.7.2008), URL:
<http://www.pioneerwomen.com.au/prettyface.htm>
- Anon., "Germaine Greer", in: Wikipedia, (26.8.2008), URL:
http://en.wikipedia.org/wiki/Germaine_Greer
- Anon., "Germaine Greer", in: infoplease, (26.8.2008), URL:
<http://www.infoplease.com/ipea/A0763075.html>
- Anon., "Chapter 4. Working Life." in: Women in Australia, (20.8.2008), URL:
<http://www.ofw.fahcsia.gov.au/publications/wia/chapter4.html>
- Anon., (20.7.2008), URL:
http://www.brainyquote.com/quotes/authors/g/germaine_greer.html
- Anon., „Numbers and proportions of men and women by industry 1971-2001“, in: Get the Picture, (25.7.2008), URL:
<http://www.afc.gov.au/gtp/oegender.html>
- Anon., "Look Both Ways", in: Variety, 22.02.2005, (19.09.2008), URL:
http://www.variety.com/index.asp?layout=print_story&articleid=VE1117926291&categoryid=1986
- Ken Autler, "Smoke gets in your eyes", in: Sydney Morning Herald, Metro, 17.12.1999.
- Julie James Bailey, *Reel Women. Working in Film and Television*, Australien 1999.
- Jean-Louis Baudry, "The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema", in: Leo

- Braudy / Marshall Cohen (Hg.), *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, 6. Auflage, Oxford 2004.
- Zygmunt Baumann, "From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity", in: Stuart Hall / Paul du Gay (Hg.), *Questions of Cultural Identity*, London/Thousand Oaks/New Delhi 1996.
 - Sandra Beck, "*I am curious about women*". *Feministische Aspekte in den Filmen der neuseeländischen Regisseurin Jane Campion*, Alfeld 2001.
 - Ina Bertrand, "Our Founding Mothers. Looking back – and looking back further still", in: Lisa French (Hg.), *Womenvision. Women and the Moving Image in Australia*, Melbourne 2003.
 - Leo Braudy / Marshall Cohen (Hg.), *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, 6. Auflage, Oxford 2004.
 - Christina von Braun / Inge Stephan (Hg.), *Gender Studien. Eine Einführung*, Weimar 2006.
 - Monica Braw / Hiroe Gunnarsson, *Frauen in Japan. Zwischen Tradition und Aufbruch*, Frankfurt am Main 1982.
 - Stephanie Bunbury, "A vast expanse of colliding cultures", in: *Sydney Morning Herald*, 23.5.2003.
 - Alison Butler, *Women's Cinema, The contested Screen*, London 2002.
 - Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*, New York 1990.
 - Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main 1991.
 - Judith Butler, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin 1995.
 - Anna Campion / Jane Campion, *holy smoke*, St. Leonards 2000.
 - Lorena Cancela, "Feminist Filmmaking without Vanity or Sentimentality: An Interview with Sue Brooks", in: *Cineaste*,

Frühjahr 2004, Band 29, (16.9.2008), URL:

<http://www.enotes.com/cineaste-journals/114925642>

- Rose Capp, "ROMANCING THE STONE. OUTBACK ADVENTURES OF A DIFFERENT KIND IN JAPANESE STORY", in: Metro, Nr. 138, 2003.
- Helen Carter, "Gillian Armstrong", in: senses of cinema, September 2002, (30.09.2008), URL:
<http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/armstrong.html>
- Manuel Castells, Das Informationszeitalter. Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur, Bd. 2, Die Macht der Identität, Opladen 2002.
- Jan Chapman, "Some Significant Women In Australian Film – A Celebration And A Cautionary Tale.", in: senses of cinema, 2002, (25.7.2008), URL:
<http://www.sensesofcinema.com/contents/02/22/chapman.html>
- Seymour Chatman, "What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa)", in: Leo Braudy / Marshall Cohen (Hg.), Film Theory and Criticism. Introductory Readings, 6. Auflage, Oxford 2004.
- Shohini Chaudhuri, *Feminist Film Theorists*, London/New York 2006.
- Ellen Cheshire, *Jane Campion*, Großbritannien 2000.
- Felicity Collins / Therese Davis, *Australian Cinema after Mabo*, Cambridge 2004.
- Felicity Collins, "Brazen Brides, Grotesque Daughters, Treacherous Mothers", in: Lisa French (Hg.), *Womenvision. Women and the Moving Image in Australia*, Melbourne 2003.
- Felicity Collins, *The Films of Gillian Armstrong*, St. Kilda 1999.
- Ian Craven (Hg.), *Australian Cinema in the 1990s*, London/Portland/Oregon 2001.

- Tim Cresswell / Deborah Dixon (Hg.), *Engaging Film. Geographies of Mobility and Identity*, Lanham 2002.
- Simone De Beauvoir, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, Reinbeck bei Hamburg 2007.
- Teresa De Lauretis, *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington 1984.
- Teresa De Lauretis, "Oedipus Interruptus", in: Sue Thornham (Hg.), *Feminist Film Theory. A Reader*, New York 1999.
- Teresa De Lauretis, *Figures of Resistance. Essays in Feminist Theory*, Hrsg. v. Patricia White, Urbana/Chicago 2007.
- David De Levita, *Der Begriff der Identität*, Frankfurt am Main 1971.
- Jonathan Dawson, "Look Both Ways: Interview with Sarah Watt and Andrew S. Gilbert", in: *senses of cinema*, 2005, (19.09.2008), URL: http://www.sensesofcinema.com/contents/05/37/look_both_ways.html
- Manthia Diawara, "Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance", in: Leo Braudy / Marshall Cohen, *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, 6. Auflage, Oxford 2004.
- Mary Ann Doane, *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York/London 1991.
- Mary Ann Doane, "Caught and Rebecca: The Inscription of Femininity as Absence", in: Sue Thornham (Hg.), *Feminist Film Theory. A Reader*, New York 1999.
- Mary Ann Doane, "Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator", in: Sue Thornham (Hg.), *Feminist Film Theory. A Reader*, New York 1999.
- Mary Ann Doane, "Aesthetics and Politics", in: *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, 30, August 2004.

- *Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in 10 Bänden*, Band 4, Mannheim 1999.
- Howard Feinstein, "The Ice queen meets Lady muck", in: Sydney Morning Herald, summer times, 12.1.1999.
- Jürgen Felix (Hg.), *Moderne Film Theorie*, Mainz 2003.
- Lisa French, "Patterns of Production and Policy: The Australian Film Industry in the 1990s", in: Ian Craven (Hg.), *Australian Cinema in the 1990s*, London/Portland/Oregon 2001.
- Lisa French (Hg.), *Womenvision. Women and the Moving Image in Australia*, Melbourne 2003.
- Philip French, "Hanging's too good for them", in: The Observer, 27.08.2006, (19.09.2008), URL: <http://www.guardian.co.uk/theobserver/2006/aug/27/features.review17/print>
- Britta Frielingsdorf, *Frauen im spanischen Fernsehen. Arbeitsbedingungen und Selbstverständnis von Regisseurinnen im TVE*, Pfaffenweiler 1992.
- Peter Galvin, "A brilliant career, despite the naysayers", in: Sydney Morning Herald, 11.8.1995.
- Sue Gillett, "Views from Beyond the Mirror. The Films of Jane Campion", in: *The Moving Image*, 7, 2004.
- Erving Goffman, *Rahmen – Analyse*, Frankfurt am Main, 1993.
- Germaine Greer, *Die heimliche Kastration*, Frankfurt am Main 1984.
- Germaine Greer, *Shakespeare*, Oxford 1986.
- Germaine Greer, *Wechseljahre*, Düsseldorf/Wien/N.Y./Moskau 1991.
- Germaine Greer, *The Whole Woman*, London/N.Y./Toronto/Sydney/Auckland 1999.

- Germaine Greer, *Der weibliche Eunuch. Aufruf zur Befreiung der Frau*, München 2000.
- Germaine Greer, *Der Knabe*, Hildesheim 2003.
- Sandra Hall, "Good enough to bottle. Arts Films", in: Sydney Morning Herald, 4.5.2000.
- Stuart Hall / Paul du Gay (Hg.), *Questions of Cultural Identity*, London/Thousand Oaks/ New Delhi 1996.
- Sabine Hark, *Deviante Subjekte: die paradoxe Politik der Identität*, Opladen 1999.
- Eva Heller, *Wie Farben wirken*, Reinbek bei Hamburg 2001.
- bell hooks, *Ain't I a Woman*, Boston 1981.
- bell hooks, *Black Looks. Popkultur-Medien-Rassismus*, Berlin 1994.
- bell hooks, *reel to real. race, sex, and class at the movies*, New York 1996.
- Maggie Humm, *Feminism and Film*, Edinburgh 1997.
- Helmut Jernej, *Die Konstruktion von Identität in unserer modernen Informationsgesellschaft. Eine Analyse über konstruierte Identitäten anhand von konkreten Beispielen aus Wirtschaft, Kultur u. Medien*, Dissertation, Universität Wien 2004.
- Claire Johnston, "Women's Cinema as Counter-Cinema", in: Sue Thornham (Hg.), *Feminist Film Theory. A Reader*. New York 1999.
- E. Ann Kaplan, *Women and Film. Both sides of the camera*, London/New York 1993.
- E. Ann Kaplan, *Feminism and film*, Oxford 2000.
- E. Ann Kaplan, "Global Feminisms and the State of Feminist Film Theory", in: *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, 30, August 2004.
- Hermann Kappelhoff, „Kino und Psychoanalyse“, in: Jürgen Felix (Hg.), *Moderne Film Theorie*, Mainz 2003.

- Heike Klippel, „Feministische Filmtheorie“, in: Jürgen Felix (Hg.), *Moderne Film Theorie*, Mainz 2003.
- Gertrud Koch, *„Was ich erbeute, sind Bilder“*. Zum Diskurs der Geschlechter im Film, Basel/Frankfurt am Main 1989.
- Annette Kuhn, *The Power of the Image. Essays on representation and sexuality*, London/New York 1985.
- Annette Kuhn, *Women's Pictures. Feminism and Cinema*, 2. Auflage, London/New York 1994.
- Annette Kuhn, „Women's Genres: Melodrama, Soap Opera and Theory“, in: Sue Thornham (Hg.), *Feminist Film Theory. A Reader*, New York 1999.
- Annette Kuhn, „The State of Film and Media Feminism“, in: *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, 30, August 2004.
- Rob Loring, „House of Winslet“, in: Sunday Herald, Timeout, 12.12.1999.
- Rob Loring, Smoke without fire, in: Sunday Herald, Timeout, 2.1.2000.
- Christina Lutter / Markus Reisenleitner, *Cultural Studies. Eine Einführung*, Wien 1998.
- Brian McFarlane, *Words and Images: Australian novels into film*, Richmond, Vic. 1983.
- Brian McFarlane, *Australian Cinema*, New York 1988.
- Brian McFarlane / Geoff Mayer / Ina Bertrand, *The Oxford Companion to Australian Film*, Oxford 1999.
- Kathleen McHugh/Vivian Sobchack, *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, 30, Herbst 2004.
- Klaus Merten / Siegfried J.Schmidt / Siegfried Weischenberg (Hg.), *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*, Opladen 1994.

- Christian Metz, "From the Imaginary Signifier", in: Leo Braudy und Marshall Cohen, *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, 6. Auflage, Oxford 2004.
- James Monaco, *Film verstehen*, Reinbek bei Hamburg 2000.
- Henrietta Moore, *Mensch und Frau Sein. Perspektiven einer feministischen Anthropologie*, Gütersloh 1990.
- Laura Mulvey, "Afterthoughts on „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)", in: Sue Thornham (Hg.), *Feminist Film Theory. A Reader*, New York 1999.
- Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in: Sue Thornham (Hg.), *Feminist Film Theory. A Reader*, New York 1999.
- Laura Mulvey, "Looking at the Past from the Present: Rethinking Feminist Film Theory of the 1970s", in: *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, 30, August 2004.
- Kathleen Murphy, "Jane Campion's passage to India", in: Film Comment, Jänner/Februar 2000.
- Heather Norris Nicholson, "Telling Travelers' Tales: The World through Home Movies", in: Tim Cresswell / Deborah Dixon (Hg.), *Engaging Film. Geographies of Mobility and Identity*, Lanham 2002.
- Tom O`Regan, *Australian National Cinema*, London/New York 1996.
- Andrew Pike / Ross Cooper, *Australian Film 1900 – 1977. A Guide to Feature Film Production*, Melbourne/Oxford/Auckland/New York 1998.
- Holdger Platta, *Identitäts-Ideen: zur gesellschaftlichen Vernichtung unseres Selbstbewusstseins*, Gießen: 1998.
- Dana Poland, *Jane Campion*, London 2001.

- Peymane Saghari, *Visual Identities. Zur Konstruktion von Genderidentitäten in den Filmen Pedro Almodóvars*, Diplomarbeit, Universität Wien 2006.
- Colin Roderick, *Miles Franklin: Her Brilliant Career*, Sydney 1982.
- David Rooney, "Holy Smoke", in: *Variety*, 7.9.1999, (5.9.2008), URL:
<http://www.variety.com/review/VE1117752088.html?categoryid=31&cs=1&p=0>
- Heide Schlüpmann, *Abendröthe der Subjektphilosophie. Eine Ästhetik des Kinos*, Frankfurt am Main 1998.
- Heide Schlüpmann, *Öffentliche Intimität. Die Theorie im Kino*, Frankfurt am Main 2002.
- Heide Schlüpmann, *Ungeheure Einbildungskraft. Die dunkle Moralität des Kinos*, Frankfurt am Main 2007.
- Eva Maria Schwing, *Filmland Australien. Der australische Spielfilm von seinen Anfängen bis zur Gegenwart (1896 – 1983) unter besonderer Berücksichtigung der australischen Filmindustrie seit 1970*, Dissertation, Universität Wien 1985.
- Edith Seifert, *Was will das Weib? Zu Begehren und Lust bei Freud und Lacan*, Weinheim/Berlin 1987.
- Theodore F. Sheckels, *Celluloid Heroes Down Under. Australian Film, 1970 – 2000*, Westport 2002.
- Robert Stam / Louise Spence, "Colonialism, Racism, and Representation: An Introduction", in: Leo Braudy / Marshall Cohen (Hg.), *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, 6. Auflage, Oxford 2004.
- David Stratton, "Look Both Ways", in: *ABC*, (19.09.2008), URL:
<http://www.abc.net.au/atthemovies/txt/s1433709.htm>
- Anne Summers, *Damned Whores and God's Police*, Ringwood 1994.

- Anne Summers, *The End of Equality. Work, Babies and Women's Choices in 21st Century Australia*, Sydney 2003.
- Anne Summers, "Equality for Women, at Work and Everywhere", in: annesummers, 2005, (25.7.2008), URL: <http://www.annesummers.com.au/speeches.htm>
- Anne Summers, "Equality for Women, at Work and Everywhere", in: Speeches, (23.8.2008), URL: <http://www.annesummers.com.au/speeches.htm>
- Hiromi Tanaka-Naji, *Japanische Frauennetzwerke und Geschlechterpolitik im Zeitalter der Globalisierung*, München 2009.
- Sue Thornham (Hg.), *Feminist Film Theory. A Reader*, New York 1999.
- Jeni Thornley, "Through a glass darkly. Meditations on cinema, memory, psychoanalysis and feminism", in: Lisa French (Hg.), *Womenvision. Women and the Moving Image in Australia*, Melbourne 2003.
- Peter Widmer, *Subversion des Begehrens. Eine Einführung in Jacques Lacans Werk*, Wien 1997.
- Eleanor Witcombe, *My Brilliant Career. The Screenplay*, University of St. Lucia 1992.
- Nicole Wolf, *Images of Australia on the Screen*, Dissertation, Universität Wien 2005.
- Virginia Wright Wexman, *Jane Campion. Interviews*, Jackson University Press of Mississippi 1999.

Filmverzeichnis

- *My Brilliant Career*, AUSTRALIEN 1979

Produktion: Margaret Fink
Regie: Gillian Armstrong
Drehbuch: Eleanor Witcombe
Kamera: Donald McAlpine
Musik: Nathan Waks
Schnitt: Nicholas Beaman
Hauptdarsteller: Judy Davis (Sybylla Melvyn), Sam Neill (Harry Beecham), Wendy Hughes (Tante Helen)

- *Holy Smoke*, USA/AUSTRALIEN 1999.
Produktion: Jan Chapman
Regie: Jane Campion
Drehbuch: Anna Campion, Jane Campion
Kamera: Dion Beebe
Musik: Angelo Badalamenti
Schnitt: Veronika Jenet
Hauptdarsteller: Kate Winslet (Ruth), Harvey Keitel (PJ Waters)
- *Looking for Alibrandi*, AUSTRALIEN 2000.
Produktion: Robyn Kershaw
Regie: Kate Woods
Drehbuch: Melina Marchetta
Kamera: Toby Oliver
Musik: Alan John
Schnitt: Martin Connor
Hauptdarsteller: Pia Miranda (Josie Alibrandi), Greta Scacchi (Christina Alibrandi), Elena Cotta (Katia Alibrandi), Anthony LaPaglia (Michael Andretti), Kick Gurry (Jacob Coote), Matthew Newton (John Barton)

- *Japanese Story*, AUSTRALIA 2003
 Produktion: Sue Maslin, Alison Tilson
 Regie: Sue Brooks
 Drehbuch: Alison Tilson
 Kamera: Ian Bake
 Musik: Elizabeth Drake
 Schnitt: Jill Bilcock
 Hauptdarsteller: Tony Collette (Sandy Edwards), Gotaro
 Tsunashima (Hiromitsu Tachibana)

- *Look both Ways*, AUSTRALIA 2005
 Produktion: Bridget Ikin
 Regie: Sarah Watt
 Drehbuch: Sarah Watt
 Kamera: Ray Argall
 Musik: Amanda Brown
 Schnitt: Denise Haratzis
 Hauptdarsteller: Justine Clarke (Meryl), William McInnes (Nick),
 Anthony Hayes (Andy), Lisa Flanagan (Anna), Andrew S. Gilbert
 (Phil), Daniella Farinacci (Julia), Andreas Sobik (Zugführer)

VIII. Anhang:

I. Begriffserklärung: Gender / Geschlecht

Bereits in den 1950er Jahren wies Simone de Beauvoir auf die Künstlichkeit des Terminus „Frau“ hin. Ihr Satz „Man kommt nicht als Frau zur Welt, sondern wird es“ war rund 20 Jahre später, ebenso wie die Psychoanalyse prägend für feministische Wissenschaftlerinnen.

„Besonders der Einfluss der Psychoanalyse Jacques Lacans und der diskursanalytischen Arbeiten Michel Foucaults haben wesentlich dazu beigetragen, dass geschlechtliche Differenz nicht als von Natur aus vorgegeben angesehen wird, sondern durch und innerhalb von psychischen Prozessen und historisch spezifischen Diskursen geformt, dass also die *Gender*-Rollen von Frauen ebenso wie von Männern sozial und kulturell geprägt und dementsprechend auch veränderbar sind und nicht biologisch determiniert.“⁴³³

Die Wissenschaftlerinnen trennten zwischen „Geschlecht“ als biologischem und „Gender“ als künstlichem Geschlecht, was zunächst aus der Notwendigkeit entstand die künstliche Schaffung von Geschlechtern und die damit verbundenen Rollen durch die Gesellschaft aufzuzeigen.

„Wie mit den Geschlechtsunterschieden umgegangen wird, ist in fast jeder Kultur anders, die Biologie kann dabei also keine entscheidende Rolle spielen. Frauen und Männer sind Produkte sozialer Beziehungen: ändern wir diese Beziehungen, so ändern wir auch die Kategorien »Frau« und »Mann«.“⁴³⁴

Später führte diese Aufspaltung zu immer größerer Kritik, da sie „Gender“ mit Kultur / Mann und „Geschlecht“ mit Biologie / Frau gleichsetzte, wie Sherry Ortner zum Beispiel: Sie sieht die Frau durch

⁴³³ Christina Lutter /Markus Reisenleitner, *Cultural Studies*, S. 105f.

⁴³⁴ Penelope Brown / L.J. Jordanova, *Oppressive dichotomies: the nature/culture debate*, Zit. nach Henrietta Moore, *Mensch und Frau Sein*, S. 27.

ihre Rolle als Mutter eng mit der Natur verbunden, den Mann mit der Kultur und da Kultur immer danach strebt die Natur zu beherrschen werden Frauen vom Mann beherrscht.⁴³⁵

In den 90er Jahren stellte Judith Butler die These auf, dass das biologische Geschlecht selbst ein kulturelles Konstrukt ist.

Patricia White schreibt in ihrem Vorwort zu einem Essayband von Teresa de Lauretis über die wesentliche Veränderung der Begriffe seit den 70er Jahren. Jetzt, in den 2010er Jahren besteht die Ansicht, dass Gender Erfahrungen durch die Erfahrungen der jeweiligen Hautfarbe bestimmt werden.⁴³⁶

„In her essay „Toward a Black Feminist Criticism,“ written in 1977 [...] Barbara Smith wrote that black male critics „are, of course, hampered by an inability to comprehend Black women’s experience *in sexual as well as racial terms.*“ Experience is articulated [...] not only in sexual terms [...] but also in racial terms, so that, for instance, black men, not comprehending black women’s experience in sexual terms, do not comprehend it in racial terms either; that is, they do not comprehend black women’s experience of racism.“⁴³⁷

Schwarze Frauen erleben Rassismus nicht als Schwarze, sondern als schwarze Frauen. Weiße Frauen, so de Lauretis, verstehen sexuelle Erfahrungen schwarzer Frauen deswegen um nichts besser als schwarze Männer:

„[I]f the experience of racism shapes the experience of gender and sexuality, any white woman would be no closer than a black man to „comprehending“ a black woman’s experience in sexual terms, her

⁴³⁵ Vgl. Henrietta Moore, *Mensch und Frau Sein*, S. 39ff.

⁴³⁶ Vgl. Teresa De Lauretis, *Figures of Resistance*, S. 6.

⁴³⁷ Ebenda, S. 170.

experience of sexism, her experience of gender, and hence her sense of self as social subject."⁴³⁸

II. Die Geschichte des Schwarzen Feminismus

Der „Black Feminism“ begann 1852 als Sojourner Truth, anlässlich des zweiten jährlichen Treffens der Frauenbewegung in Ohio und unter Protest weißer Frauen und Männer, als erste schwarze Frau in der Öffentlichkeit sprach und ihre Brüste entblöbte. Sie wollte damit beweisen, dass auch sie eine Frau war.

„In the eyes of the 19th century white public , the black female was a creature unworthy of the title woman; she was mere chattle, a thing, an animal.“⁴³⁹

Der Anschein eines Desinteresses heutiger schwarzer Frauen am Feminismus, entstehe nur durch das Fehlen ihrer Stimmen in den Büchern weißer Feministinnen. Für bell hooks ist dies ein Zeichen dafür, dass es rassistischer Imperialismus für schwarze Frauen unmöglich gemacht hat an der Bewegung teilzuhaben bzw. sich selbst zu organisieren.⁴⁴⁰

„Nineteenth century black women were more aware of sexist oppression than any other female group in American Society has ever been. Not only were they the female group most victimized by sexist discrimination and sexist oppression, their powerlessness was such that resistance on their part could rarely take the form of organized collective action. The Nineteenth century women’s rights movement could have provided a forum for black women to address their grievances, but white female racism barred them from full participation in the movement. Furthermore, it served as a grave reminder that racism had to be eliminated before black women would be recognized as having an equal voice with white women on the issue of women’s rights.

⁴³⁸ Teresa De Lauretis, *Figures of Resistance*, S. 171.

⁴³⁹ bell hooks, *Ain’t I a Woman?*, S. 159.

⁴⁴⁰ Vgl. Ebenda, S. 161.

Women's organizations and clubs in the Nineteenth century were almost always racially segregated, but that did not mean that black female participants in such groups were any less committed to women's rights than white participants."⁴⁴¹

Im 20. Jahrhundert traten vereinzelt schwarze Frauen als Advokatinnen für die Anliegen schwarzer Frauen auf. Im Gegensatz zu weißen Frauen, kämpften sie gegen das Vorurteil weißer, als auch schwarze Männer und den Vorwurf unmoralisch, lüderlich und sexuell zügellos zu sein.⁴⁴² Sie waren auch mit anderen Problemen als denen weißer Frauen, wie Prostitution, Armut und der Versorgung der Alten und Behinderten, konfrontiert.

Da schwarze Männer von weißen Männern als Patriarchen anerkannt werden wollten, verlangten sie von den schwarzen Frauen die untergeordnete Rolle zu übernehmen und damit den von der weißen Gesellschaft festgelegten Geschlechterrollen zu entsprechen.⁴⁴³

War zu Beginn die Erlangung des Wahlrechts das gemeinsame Ziel aller Frauen, schwarz und weiß, wurden die schwarzen Frauen nach dessen Erlangen schnell desillusioniert. Die weißen Frauen wählten die gleichen Vertreter wie ihre Väter und Ehemänner und erhielten damit das Patriarchat weiter aufrecht.⁴⁴⁴

Zwischen 1940 und 1960 gab es im Wesentlichen keine feministische Bewegung, da die Schwarzen in dieser Zeit für ihre Bürgerrechte und gegen Rassismus kämpften und Gender Fragen als nicht so wichtig

⁴⁴¹ bell hooks, *Ain't I a Woman?*, S. 161.

⁴⁴² Vgl. Ebenda, S. 165.

⁴⁴³ Vgl. bell hooks, *Black Looks*, S. 117.

⁴⁴⁴ Vgl. bell hooks, *Ain't I a Woman?*, S. 170ff.

erachtet wurden. Um diese konnte man sich auch noch nach der Erlangung der Bürgerrechte kümmern.

„Just as white women had publicly disavowed any political connection with black people when they believed that such an alliance was inimical to their interests, black women disassociated themselves from feminist struggle when they were convinced that to appear feminist, i.e. radical, would hurt the cause of black liberation.“⁴⁴⁵

In den 1950er Jahren begannen sich die Rollenbilder zu verändern. Schwarze imitierten weißes Verhalten. Statt dem früheren Begehren schwarzer Frauen zu arbeiten und unabhängig zu sein, lehrte man sie nun passiv und unterwürfig - wie die weißen Frauen - zu werden.⁴⁴⁶

Die Amerikanische Gesellschaft verurteilte jede Frau, die eine Karriere anstrebte, als auf die Männer eifersüchtig und als „castrating bitch“.⁴⁴⁷

Durch Massenmedien (Fernsehen, Bücher, Zeitschriften) wurde den Frauen die Botschaft vermittelt, dass ihr Platz zu Hause und ihr Lebensziel die Heirat und Gründung einer Familie sei. Schwarze Frauen wollten was weiße Frauen hatten und entwickelten Hass auf ihre Männer, wenn sie es ihnen nicht bieten konnten.⁴⁴⁸

Als sich die weißen Frauen in den 60er Jahren gegen das Patriarchat zu wehren begannen, schlossen sich die schwarzen Frauen nicht an, weil ihnen sowohl vom weißen, als auch schwarzen Patriarchat erklärt wurde, dass sie sich damit gegen die Rechte der Schwarzen

⁴⁴⁵ bell hooks, *Ain't I a Woman?*, S. 176.

⁴⁴⁶ Vgl. Ebenda, S. 177.

⁴⁴⁷ Vgl. Ebd. S. 180.

⁴⁴⁸ Vgl. Ebd. S. 178.

entschieden. Ihr Fehlen wiederum machten die Männer der weißen Feminismusbewegung zum Vorwurf.⁴⁴⁹

Folgende Vorwürfe macht bell hooks den Frauen aus der weißen Feminismusbewegung:

- 1) Weiße Frauen kümmerten sich nie um die Probleme von schwarzen Frauen oder weißen Frauen aus den niederen Klassen.
- 2) Weiße Frauen wollten die Bekämpfung der Probleme der anderen Frauen gar nicht in ihrer Bewegung aufnehmen, was darauf schließen lässt, dass es ihnen nicht um das Wohl der Frauen, sondern nur um die Bedürfnisse einer kleinen Minderheit (white upper class) ging.
- 3) Sie wollten Macht in einem System haben, das Männer erschaffen haben, anstatt ein neues System zu erschaffen.
- 4) Schwesternschaft ging über Rassen- und Klassengrenzen nicht hinaus und schwarzen Frauen wurden keine führenden Positionen innerhalb der Bewegung zugestanden.

„Along with politically aware white women, we, black feminists, began to feel that no organized feminist struggle really existed.“⁴⁵⁰

Feminismus ist für bell hooks kein Kampf gegen das Patriarchat, sondern „a commitment to eradicating [ausrotten] the ideology of domination that permeates [durchdringen] western culture on various levels – sex, race, and class“⁴⁵¹.

⁴⁴⁹ Vgl. bell hooks, *Ain't I a Woman?*, S. 185.

⁴⁵⁰ Ebenda, S. 189.

⁴⁵¹ Ebd. S. 194.

Feminismus ist der Wunsch aller Menschen, ob Männer oder Frauen sich aus angestammten Geschlechterrollen zu befreien.⁴⁵²

III. Die Geschichte des Australischen Films

In Australien war der Film die populärste Kunstform des 20. Jahrhunderts und wichtig für die kulturelle Entwicklung des Landes. Indem die Australier ihre eigenen Geschichten kreierten, anstatt diese von Briten und anderen Nationen aufgezwungen zu bekommen, die den Kontinent nur als Kulisse benutzten, entwickelten sie mehr Respekt für sich selbst, was in weiterer Folge zu einem stärkeren Nationalgefühl⁴⁵³ führte.⁴⁵⁴

Die Anfänge

In den ersten Jahren war das australische Kino ein Einheimisches. Produzenten gingen direkt auf das Publikum ein, ohne vorgefertigte Schemata aus dem Ausland. Es war die nationalste Zeit der Filmindustrie. Viele der Themen, die später in Filmen verarbeitet wurden, entstanden in dieser Zeit.⁴⁵⁵

Der Film hat in Australien eine lange Geschichte. Bereits 1911 wurden nicht weniger als 51 Filme produziert. Bevor die amerikanische Filmindustrie den Weltmarkt dominierte, produzierte man in Australien bereits so genannte „Feature Films“ (Spielfilme).

⁴⁵² Vgl. bell hooks, *Ain't I a Woman?*, S. 195.

⁴⁵³ Nationalgefühl ist in Australien ein positiv besetzter Begriff. Seit seiner Gründung europäischen und bald schon amerikanischen Einflüssen ausgesetzt, strebt Australien nach seiner Unabhängigkeit und ist auf der Suche nach seiner eigenen Identität. Daher wird „national“ als etwas Positives betrachtet.

⁴⁵⁴ Vgl. Tom O'Regan, *Australian National Cinema*, London/New York 1996.

⁴⁵⁵ Vgl. Andrew Pike / Ross Cooper, *Australian Film 1900 – 1977*, S. 2.

In those early years it was essentially an indigenous cinema, reflecting the producers' direct responses to the Australian audience, without reliance on established models from overseas.⁴⁵⁶

Der erste Film wurde in Australien am 22.8.1896 im Melbourne Opera House gezeigt. Zu sehen waren Szenen aus dem Londoner Alltag. Im selben Jahr wurde der älteste noch erhaltene australische Film im Criterion Theatre Sydney gezeigt: eine Aufzeichnung des Melbourne Cup aus 1896 (Aufgezeichnet von dem Franzosen Marius Sestier). Ein noch weit ambitionierteres Unternehmen war der 1911 von der Salvation Army (Heilsarmee) produzierte *Soldiers of the Cross*. Dabei handelte es sich weniger um einen Spielfilm, als um eine Mischung aus Dias, Musik, Vorträgen, Ermahnung zum Gebet und 13 kleinen Filmsektionen, die das Leben Jesu Christi darstellten.

Its importance in Australian cinema history is in its use of film as propaganda and as a medium for narrative.⁴⁵⁷

Mit *The Story of the Kelly Gang* (Regie: Charles Tait) setzte sich in Australien das Genre des Spielfilms durch. Er wurde das erste Mal am 26.12.1906 in der Athenaeum Hall in Melbourne gezeigt. Dieser Film war ein Beispiel für die Unterstützung durch eine staatliche Einrichtung (Die Victorian Railways Commission), für den unternehmerischen Geist bei der Vermarktung und für die Gründung eines der populärsten Genres des Australischen Films: dem „bushranging film“. Er dauerte 66 Minuten, hatte eine durchgehende Handlung, keine Zwischentitel und die Geräusche wurden während der Vorführung erzeugt. Trotz Erfolg oder gerade deswegen wurde er in Victoria verboten, denn man fürchtete den schlechten Einfluss der bejubelten Taten des Verbrechers Ned Kelly auf das Publikum.

⁴⁵⁶ Brian McFarlane, *Australian Cinema*, S. 4.

⁴⁵⁷ Ebenda, S.5.

1911 wurde in Australien das Verleihwesen eingeführt, das nun zwischen Produktion und Aufführung vermittelte. Gerade durch das Verleihwesen drangen amerikanische Produktionen nach Australien.

In den Jahren bis zum ersten Weltkrieg wurden vorwiegend Filme gedreht, die Sträflingsschicksale, die Besiedelung des Landes und Abenteuergeschichten zum Thema hatten. Die Figuren dieser Geschichten waren Kriminelle oder Goldgräber verschiedenster Nationalitäten. Die billigen Eintrittspreise zogen ein breites Publikum an.

Die 1910er Jahre sahen auch einige Adaptionen von Theaterstücken für den Film, typisch australisch sowohl in der Handlung, als auch in dem dargestellten Milieu. Indem Theatergruppen ihr Repertoire verfilmten, konnte sie auch abgelegene Gebiete Australiens erreichen. Unabhängig davon, ob die ersten Filme von Theatergruppen oder Filmspezialisten gemacht wurden, sie waren eng mit dem Theater verbunden, da die Schauspieler auf der Bühne oder hinter der Leinwand während der Filmvorführung Musik, Geräusche und Dialoge produzierten oder die Handlung beschrieben.

Das Medium Film erlaubte die Handlung in authentischer Umgebung spielen zu lassen und so wurden Themen bevorzugt, die im australischen Busch spielten. Dieser wurde romantisiert und verklärt dargestellt, wobei immer dieselben „Typen“ und Geschichten verwendet wurden, unabhängig von historischer Genauigkeit oder ob sie überhaupt möglich gewesen wären. In jenen Filmen wurden auch Frauen als Heldinnen im Busch dargestellt, die perfekt mit ihren Pferden umgehen konnten. Sie waren sittsam und prude, loyale Kumpaninen und gute Ehefrauen und nicht selten die Hauptfigur eines Filmes. Im Gegensatz zum amerikanischen Western, wurden jene Frauen nicht durch Heirat

„gezähmt“. Die Figur der „squatter’s⁴⁵⁸ daughter“ setzte sich bis in die 1950er Jahre fort.

Zeugnisse dieser ersten energischen und lebhaften Zeit der Filmindustrie haben kaum überlebt. Der Schwerpunkt lag eindeutig auf lokaler Geschichte und Mythen, Elemente die auch im Neuen Australischen Kino der 1970er und 80er Jahre zu finden waren.

Abstieg, Krieg und die Revolution des Tonfilms

Sah das Jahr 1911 eine äußerst produktive Filmproduktion, ging es in den nächsten Jahren mit dem australischen Film bergab. Gründe dafür waren das Aufleben des amerikanischen Marktes und die Verbannung des „bushranging film“ Genres durch das New South Wales Police Department, das jenen Filmen einen schlechten Einfluss auf die Jugend attestierte. Der wichtigste Grund allerdings war der Zusammenschluss verschiedener Kinoketten, Filmproduktionsfirmen und Vertriebsgesellschaften, der zum Untergang der unabhängigen Produktionsgesellschaften führte, die keine Möglichkeit fanden, ihre Filme vorzuführen.

Durch den ersten Weltkrieg konnten zwar weniger Filme aus Europa importiert werden, allerdings überschwemmte Amerika den Markt. Waren die Filmthemen zunächst noch patriotisch geprägt, suchte man bald nach Ablenkung und Flucht aus der Realität.

Nach dem ersten Weltkrieg und vor der Revolution des Tonfilms, erreichte der Australische Film seinen Höhepunkt, trotz der

⁴⁵⁸ Im 19. Jahrhundert war ein „squatter“ ein Mensch, der illegal das Land der britischen Krone, außerhalb der vorgeschriebenen Grenzen besetzte. (<http://www.britannica.com/eb/article-9069290?query=squatter&ct=eb>)

Erschwernisse durch den Zusammenschluss und Hollywoods Dominanz des Australischen Marktes. In dieser Zeit entstand ein Film, in dem es um die zutiefst australische Ablehnung aller Autoritäten und hoher Kultur geht, die auch heute noch in der Gesellschaft spürbar ist: *The Sentimental Bloke* (1919, Regie: Raymond Longford⁴⁵⁹).

Wildly accepted as Longfords best film and, indeed, as the best Australian film to date, it enshrined such Australian values as a distrust of formality and culture and a nose-thumbing attitude to authority, and, notably, not in an idealized bush setting but with a regard for the actualities of the country's urban life.⁴⁶⁰

Die Inspiration für die Filme der 20er Jahre gewannen die Filmemacher unter anderem aus Gedichten, Romanen und Theaterstücken.

Die 20er Jahre waren aber auch jene Zeit, in der die Dominanz amerikanischer Filme zum Alltag wurde. Die Büros amerikanischer Firmen hatten wenig Freiheit eigene lokale Projekte zu initiieren und dienten lediglich ihren Zentralen in Amerika, die kein Interesse an Australischen Produktionen hatten.

The combine's exhibition arm, Union Theatres, had a local rival, Hoyts Theatres, later American-controlled, as well as competition for its distribution arm, Australasian Films, from the American production and distribution companies which had set up branches in Australia.⁴⁶¹

Nicht immer seriöse Filmschulen lockten die Menschen mit Versprechen auf Ruhm und Reichtum und viele Australier gingen nach Hollywood in der Hoffnung dort Karriere zu machen. Der Einfluss Hollywoods wirkte

⁴⁵⁹ Longfords Filme verkörperten den Glauben der Australier an das Individuum mit all seinen Fehlern, seiner Naivität, Direktheit und Einfachheit. Der Pioniergeist war auch in der Gegenwart zentraler Aspekt im australischen Denken. Vgl. Eva Maria Schwing, *Filmland Australien*, S. 44f

⁴⁶⁰ Brian McFarlane, *Australian Cinema*, S. 8.

⁴⁶¹ Ebenda, S. 10.

sich auch auf die Sprache und für manche Menschen auf die Sitten aus, so wurde der Ruf nach Filmen mit australischem Inhalt laut.

1927/28 wurde die „Royal Commission“ ins Leben gerufen, die die Produktion australischer Filme anregte. Diese Kommission forderte, dass jedes Kino zu 15% nicht - amerikanische Filme zeigte, um dem amerikanischen Monopol entgegen zu wirken. Diese Forderung aber verschaffte den einheimischen Filmen keinen Vorteil, denn die Kinobesitzer zeigten lieber britische Filme, von denen sie sich mehr erhofften. Weitere Vorschläge der Kommission waren Preisgelder, Steuervorteile, Subventionen und die Schaffung eines nationalen Filmstudios.

Der erste kommerzielle australische Tonfilm war F.W. Thring's *Diggers* aus dem Jahre 1931⁴⁶². Thring und Ken G. Hall dominierten die erste Dekade der australischen Tonfilme („talkies“) und gründeten sogar ihre eigenen Firmen (Efftee und Cinesound). Cinesound besaß zwei Studios in Sydney und eines in Melbourne und produzierte kontinuierlich während der 30er Jahre Filme. Es hatte auch ein eigenes kleines Mini-Starsystem. Ein wichtiger Regisseur in den 30er Jahren war Charles Chauvel, dessen Filme typisch australische Werte, wie Einfachheit, Direktheit, Sentiment und Patriotismus zeigten. Er machte zwar vom Studio Gebrauch, blieb aber der Natur sehr verbunden.⁴⁶³

Der Tonfilm bot die Möglichkeit Musicalfilme zu produzieren, die Flucht aus der Depression boten. Durch die aufwendigeren Filme, stiegen die Kosten und wurden für Amateure, die noch in der Stummfilmzeit aktiv

⁴⁶² Vgl. Brian McFarlane: Australian Cinema.

⁴⁶³ Vgl. Eva Maria Schwing: Filmland Australien. S. 50.

gewesen waren, unerschwinglich. Auch Frauen verschwanden, außer im Bereich der Schauspielerei, aus dem Filmgeschäft.

Diese fruchtbare Periode des australischen Films wurde durch den zweiten Weltkrieg dramatisch unterbrochen und fand ihre Fortsetzung erst in den 1970er Jahren. Während des Krieges wurden die Ressourcen für nur für Wochenschauen (Newsreels) und Propagandafilme ausgegeben und durch es mangelte durch die Einberufung an Beschäftigten

Die Regierung schickte Kameramänner als Korrespondenten in den Krieg. Ihre Filme wurden dann aber von anderen Firmen geschnitten und bearbeitet.

In den Jahren nach Ende des Krieges gab es keine einheimische Filmproduktion. Die Rezession der 50er Jahre und das Aufkommen des Fernsehens verhinderten eine einheimische Filmproduktion. Amerikanische und britische Produktionsfirmen dominierten die Kinos, während sich australische Filmemacher Newsreels und Dokumentationen widmeten. Die amerikanischen und britischen Filme benutzen Australien aber nur als exotische Kulisse für Handlungen, die nichts mit dem Land zu tun hatten und überall hätten spielen können.

„Like reading an old fashioned novel“⁴⁶⁴ - The New Australian Cinema

Unter „The New Australian Cinema“ versteht man das Wiederaufleben der Filmindustrie Ende der 1960er Jahre. Während der Regierungszeit der Liberalen (1949-66), hatten sich die heimischen Kinos auf die USA

⁴⁶⁴ Pauline Kael's Kritik an dem australischen Kino der 70er und 80er Jahre. Zit. in Peter Hamilton und Sue Matthews, *American Dreams*, S. 21.

und Großbritannien verlassen. Diese Abhängigkeit bezog sich aber nicht nur auf den Film. Viele der älteren Bürger sahen England immer noch als das Heimatland und glaubten nicht an die Leistungen Australiens. Politisch gesehen hatte sich Australien an Amerika orientiert und sich am Vietnam Krieg beteiligt. Doch mit dem Ende der 60er Jahre veränderte sich das politische Klima und große Demonstrationen gegen die Beteiligung am Vietnamkrieg blockierten die Straßen, man wandte sich von der alten Heimat ab und der Australien zu.

Die Schlüsselfiguren, die in jener Zeit versuchten ein filmfreundliches Klima zu erzeugen, waren zwei Filmkritiker Colin Bennett und Sylvia Lawson und die Regisseurin Cecil Holmes. Lawson setzte sich vehement für die lokale Filmindustrie ein, *„claiming that cinema is always, inextricably, bound up with its point of origin‘. This being so, she argued, casual overseas visitors could not hope to capture that ‘sense of identity which a community’s own film-making confers upon‘.*⁴⁶⁵

Im Oktober 1963 wurde das “Senate Select Committee” (Vorsitz: Senator V.S. Vincent) gegründet, das sich um die Entwicklung der heimischen Film- und Fernsehkultur kümmern sollte⁴⁶⁶. Auch in den anderen Künsten wie Literatur, Musik, Schauspiel und Malerei entwickelten sich nationale Eigenheiten. Allmählich entstand der Glaube an die Notwendigkeit einer australischen Filmindustrie.

The Vincent Report, although its recommendations were never put into practice, played its role in fostering the growing determination of Australian film-makers and their supporters that there should once again be an active film industry in this country.⁴⁶⁷

⁴⁶⁵ Brian McFarlane, Australian Cinema, S. 20.

⁴⁶⁶ Allerdings wurde der Vincent Report vom damaligen Premierminister Menzie weitgehend ignoriert.

⁴⁶⁷ Brian McFarlane, Australian Cinema, S. 20.

1967 wurde das "Australian Council for the Arts" (ACA) gegründet, das nun auch die Sparte Film beinhaltet.

Der Premierminister John Gorton schickte den Vorsitzenden Peter Coleman zusammen mit dem Journalisten Phillip Adams und dem früheren TV Star, Universitätsprofessor und Mitglied der Labor Party Barry Jones nach Übersee, um sich dort vor Ort ein Bild staatlich subventionierter Film- und Fernsehindustrien zu machen. Nach Abgabe ihres Berichtes wurden die „Australian Film Development Corporation“⁴⁶⁸ (AFDC), der „Experimental Film and Television Fund“ (EFTF) und die „Australian Film and Television School“ (AFTS) gegründet.

Der EFTF erhielt sein Geld vom Film, Radio and Television Board des „Australian Council for the Arts“ und wurde vom „Australian Film Institute“ verwaltet.

Die AFTS, 1973 gegründet, diente als Ausbildungsstätte für Filmemacher. Eine ihrer berühmtesten Absolventinnen ist Gillian Armstrong. Ihr Film *My Brilliant Career* wurde von der staatlichen Produktionsfirma in NSW (gegründet 1977) finanziert.

Die Aufgabe der AFDC war die Zuteilung des Subventionsbudgets an diverse Film - und Fernsehprojekte. Sie wurde immer wieder heftig für die Wahl ihrer Unterstützung kritisiert. Man unterstellte ihr auch lediglich auf Profit ausgerichtet zu sein, anstatt die heimische Filmproduktion zu unterstützen. Brian McFarlane schildert die Situation folgendermaßen:

At the time of the Tariff Board inquiry, producers on the one hand spoke bitterly of their frustrations at the hands of distributors and exhibitors

⁴⁶⁸ Zur Förderung des Filmverleihs im In- und Ausland. Filme mussten definierte Kriterien erfüllen, z.B. sollte das meiste Personal, besonders Produzent, Regisseur und Drehbuchautor australisch sein.

and of how they sought to circumvent the costs and obstacles involved by exhibiting their own films. On the other hand, the distributors, while not assuming any responsibility for the industry, wanted to have a say in which features would attract government money. [...] By the end of the hearing in November 1972, the battle lines between the producers on the one hand and the distributors and Exhibitors on the other were drawn in much the same way as they had been in 1927. However, [...] there was now 'an increased awareness of film and the potential for an Australian film culture which had simply not existed before [...]'.⁴⁶⁹

Als die Vertriebsgesellschaften und Kinoketten sahen, dass der australische Film die Kassen füllte, änderten sie ihre Einstellung und trugen wesentlich zum Aufschwung der Industrie bei. Dennoch wäre dies ohne die staatliche Unterstützung kaum möglich gewesen. Dabei wurden Kredite durch regierungseigene Filminstitutionen vergeben oder Steuererleichterungen in den 80ern, was zu vermehrter Investition in Filme, Serien und Dokumentationen führte.

State sponsorship created favourable environments across a much wider range of film-making practices than would have been delivered through the normal operation of the commercial cinema, video and television industries. It made possible productions, whose commercial prospects were limited but which possessed significant cultural capital, like Tracey Moffatt`s *beDevil*. This was the first feature of the acclaimed short-film director and gallery photographer – and the first feature by an Aboriginal and Islander woman."⁴⁷⁰

Vergleichbar ist der Aufschwung des Australischen Filmes mit dem Neuen Deutschen Kino in den 70ern.

1975 wurde aus der AFDC die „Australian Film Commission“ (AFC). Da sie 95% der Drehbücher sponserte, erhielt der Staat einen erheblichen Einfluss darauf, welche Filme letztendlich gedreht wurden. Während der

⁴⁶⁹ Brian McFarlane, *Australian Cinema*, S. 24.

⁴⁷⁰ Tom O`Regan, *Australian National Cinema*. S. 14.

70er Jahre wurden in allen australischen Bundesstaaten staatliche Produktionsfirmen errichtet.

Alle staatlichen Institutionen förderten sowohl Mainstream, als auch Experimental Filme. Auch einige Fernsehsender prägten die Filmlandschaft. ABC produzierte zum Beispiel Jane Campions Fernsehfilm *2 friends* (1985).

Die staatlichen Produktionsfirmen favorisierten nationale Themen wie die Verfilmung von australischen Klassikern. Studiosystem gab es keines, die Zuteilung des Geldes erfolgte für jedes Projekt individuell. Gleichzeitig versuchte man aber auch die Suche nach Privatinvestoren anzukurbeln und die Vertriebsfirmen zu ermutigen, sich selbst als Investoren zu beteiligen, damit ihr Interesse am Vertrieb australischer Filme wuchs.

Um das Überleben des australischen Films zu sichern, musste man seinen Vertrieb auf den internationalen Markt ausweiten. Wichtig in diesem Zusammenhang wurden Festivals, wie das Cannes Film Festival⁴⁷¹ oder die Venedig Film Festspiele, aber auch Festivals im übrigen Europa und Amerika. 1979 wurde Gillian Armstrong's *My Brilliant Career* wenige Tage nach der Fertigstellung nach Cannes eingeladen und war ein großer Erfolg. Der Film wurde auch in Amerika gut aufgenommen, blieb allerdings auf den art-house Kreis beschränkt. Obwohl australische Filme den Vorteil der Englischsprachigkeit besaßen,

⁴⁷¹ Im Rahmen des Cannes Festivals gibt es drei wichtige Ereignisse: die nicht offiziellen Filmvorführungen, die in den Kinos morgens bis abends stattfinden, die „Director's Fortnight“ und den Wettbewerb. Von den beiden letzteren Veranstaltungen werden Filme eingeladen und haben so gute Chancen von internationalen Kritikern gesehen zu werden. Der Wettbewerb ist offen für alle neuen Filme, die noch nicht außerhalb ihres Landes gezeigt worden sind. Die „Director's Fortnight“ ist eine Plattform für international unbekannte Filmemacher.

wurden sie in Amerika als zu australisch zurückgewiesen, was sich wiederum auf die australischen Filme auswirkte. Es entstand eine Zerrissenheit zwischen dem Wunsch typisch australische Filme zu produzieren und dem gleichzeitigen Versuch diese durch Kompromisse und indem amerikanische Regisseure und Stars verpflichtet wurden einem internationalen Markt schmackhaft zu machen. Zur gleichen Zeit versuchte man heimische Stars international aufzubauen:

Increasingly, the building up of Australian stars such as Judy Davis, Jack Thompson, Bryan Brown, and Mel Gibson may be seen as a more influential response to the pressures exerted by the need to capture international markets.⁴⁷²

McFarlane kritisierte in den 80ern die internationale Dominanz amerikanischer Filme, die fremde Länder nur als exotischen Hintergrund für ihre Filme verwendete, anstatt sich mit ihnen auch thematisch auseinander zusetzen:

Cinema audiences everywhere have for decades allowed Hollywood to represent the rest of the world in its films, whether in the use of location shooting or in calling on great studio back-lots to represent the North-West Frontier or Lourdes.⁴⁷³

It is no longer necessary for them to inscribe the action with shots of indigenous fauna; equally, there is no reason for them to suppress the fact that Australia is in the southern Hemisphere, and cannot, therefore be the US.⁴⁷⁴

Verglichen mit amerikanischen Produktionsbudgets, waren australische Budgets minimal und ermöglichten keine aufwendigen Sets in fremden Ländern.

⁴⁷² Brian McFarlane, *Australian Cinema*, S. 32.

⁴⁷³ Ebenda, S. 33.

⁴⁷⁴ Ebd. S. 34.

In den 70ern wurden auch erstmals Filme von Frauen produziert, die sich mit dem Sexismus innerhalb der australischen Gesellschaft und anderen für Frauen relevanten Themen auseinandersetzen. Hauptbetätigungsfeld waren die Universitäten, zum Beispiel die „Melbourne Women’s Film Group“ oder die „Sydney Women’s Film Group“. Man versuchte auch die Medien Film und Video für Aborigines und europäische Immigranten zugänglich zu machen.⁴⁷⁵

Für Tom O'Regan sind die Filme der 70er Jahre vorwiegend „Period Films“. Das waren Filme, die in der Vergangenheit spielten und nichts von dem zeitgenössischen Leben in der Stadt zeigten. Sie waren konservativ und hatten nichts mit dem damaligen Australien gemeinsam. Jene Filme waren „naturalistisch“ und hatten mehr mit einem Roman zu tun, als einem Melodram.⁴⁷⁶ Der Konservatismus der 70er und 80er zeigte sich vor allem in der Darstellung des Mannes.

The heroes of Australian films are still very often the bronzed, anti-posh, anti-authority types, casually gallant in war, at home on horseback, often in silhouette against what is still seen as a wide open country.⁴⁷⁷

The Gallipoli spirit, reinforcing the bush-nurtured mythology of mateship, that laconic give-and-take of male camaraderie, is still alive in the world of the Australian cinema.⁴⁷⁸

Der Australische Mann wurde als einer der „letzten Pioniere“ gesehen.

Die Frau – Mann Beziehungen und die Rolle der Frau in der australischen Gesellschaft waren vor den 80ern für die meisten

⁴⁷⁵ Vgl. Andrew Pike / Ross Cooper, Australian Film 1900 – 1977, S. 235.

⁴⁷⁶ Vgl. Tom O'Regan, Australian National Cinema, S. 196f.

⁴⁷⁷ Brian McFarlane, Australian Cinema, S. 17.

⁴⁷⁸ Ebenda. S. 17.

Filmemacher uninteressant. Dann setzte eine allmähliche Wende ein und die zwischenmenschlichen Beziehungen begannen im Mittelpunkt der Erzählung zu stehen.

In fact, too, those strong - minded young squatter's daughters of earlier decades seem at least as much in command of their own destinies as most of the women in the new Australian films. The images of Australia presented by the latter are still overwhelmingly those of a man's world.⁴⁷⁹

Zusammenfassend kann man sagen, dass zu Beginn der 1980er sowohl die betont nationalen Filme, als auch deren Qualität nachließen. Hollywoods Dominanz war mehr denn je spürbar. Gegen Ende der 80er entstanden mit der Gründung der „Australian Film Finance Corporation“ (AFFC), einer äußerst kommerziell ausgerichteten staatlichen Organisation, Filme, die auf einen Star zugeschnitten waren.

Die 90er Jahre und das neue Jahrtausend

Lisa French sprach dem Kino der 90er Jahre Reife und Erfolg zu. Es war ein Kino, das dem Vergleich mit Filmindustrien anderer Länder wie Großbritannien, Indien, Frankreich und Kanada standhielt⁴⁸⁰. Sie führte den Erfolg auf die Erfahrung und stete Weiterentwicklung der Filmindustrie seit der Wiedergeburt in den 70er Jahren zurück.

Dennoch war es ein instabiles Kino auf der Suche nach Publikum, das immer noch amerikanische Filme bevorzugte.⁴⁸¹ Bereits in den 80er Jahren hatten sich die Themen der Filme auf die Darstellung von zwischenmenschlichen Beziehungen verschoben. Dies brachte neue

⁴⁷⁹ Brian McFarlane, Australian Cinema, S. 17.

⁴⁸⁰ Vgl. Lisa French, Patterns of Production and Policy: The Australian Film Industry in the 1990s.

⁴⁸¹ Vgl. Ian Craven (Hg.), Australian Cinema Towards the Millennium, S. 2.

Genres, Strukturen und Stile, sprich eine neue Definition von „Filme machen“ mit sich. Die neuen Filme kamen aus dem „glitter cycle“, waren schrill und skuril, zum Beispiel *Muriel's Wedding* oder *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*. Es war ein Jahrzehnt, in dem sich Genres wie das Roadmovie, Musical und der Gothic Film vermischten und weiterentwickelten.⁴⁸² Filme wurden mit kleinem Budget und einem verhältnismäßig hohen Gewinn produziert.

Viele Filme der 90er, ob finanziell erfolgreich oder nicht, waren Erstlingswerke von jungen Regisseuren, wie zum Beispiel *Proof* von Jocelyn Moorhouse (kommerziell erfolgreich), *Waiting* von Jackie McKimmie und *beDevil* von Tracey Moffat. Viele Filmemacher versuchten damals Anerkennung auf europäischen und amerikanischen Filmfestivals zu gewinnen als Einstieg in ihre Karriere.

Mit dem Antritt des Premierministers John Howard ließ die staatliche Förderung stark nach. Betroffen war vor allem die AFC, die für die Förderung von Low – Budget Filmen verantwortlich war. Auch der nationale Sender ABC musste Budgetkürzungen hinnehmen, was zum Qualitätsverlust des Fernsehprogramms führte. Kurz nach Antritt der neuen Regierung machte der „Gonski Report“⁴⁸³ eine Bestandsaufnahme und schlug einige Maßnahmen - wie die Einrichtung des „Film Licensed Investment Scheme“ (FLIC), einem privaten Filminvestitionsschema - vor. In jenem Bericht wird großen Wert auf die Aquirierung ausländischen Kapitals gelegt, das Australien einen guten internationalen Ruf verschaffen sollte.⁴⁸⁴

⁴⁸² Beispiele dafür sind *Proof* und *The Last Days of Chez Nous*.

⁴⁸³ Eigentlich "Review of Commonwealth Assistance to the Film Industry".

⁴⁸⁴ Vgl. Lisa French, *Patterns of Production and Policy: The Australian Film Industry in the 1990s*, S. 28.

Auch im neuen Jahrtausend kommt die Industrie nicht ohne staatliche Förderungen aus. Zwischen Australien und den USA herrscht mittlerweile ein reger Austausch. Viele der australischen Schauspieler und Regisseure sind auch für Hollywood tätig. Australien selbst ist als Drehort äußerst beliebt. Aufgrund der Globalisierung sollte daher eine neue Definition gefunden werden, was unter einem australischen Film zu verstehen sei.⁴⁸⁵

Durch die Kürzung staatlicher Unterstützung und den Kampf um das Marktinteresse ist die Konkurrenz unter den Filmmachern enorm gestiegen und führt auch zu Spannungen.

Zusammenfassend kann man über das Kino der letzten 30 Jahre sagen:

„[T]hat Australians are potentially a certain type of person with identifiable characteristics. [...] These characteristics constitute a kind of heroism that is at the core of the culture. Australian film in the post-1970 period presents this heroism. Because its historical manifestations are too rough or too crude or too violent for post-1970 tastes, Australian film usually presents this heroism in a sanitized⁴⁸⁶ version. This heroism is furthermore usually presented as male and "White". Thus, many films grapple with how, and if, this defining heroism "fits" women and aborigines. This heroism is usually seen in adults. Thus, many films look to the world and lives of youth, speculating about whether this heroism – and with it, a particular conception of the Australian nation – will survive.⁴⁸⁷

⁴⁸⁵ Vgl. Theodore F. Sheckels, *Celluloid Heroes Down Under*, S.3.

⁴⁸⁶ „sanitized“ bedeutet: von negativen Aspekten oder Assoziationen befreit

⁴⁸⁷ Theodore F. Sheckels, *Celluloid Heroes Down Under*, S.9.

IV. Querschnitt Filmindustrie

Filmförderung, Filmfestivals⁴⁸⁸ und Ausbildungsstätten⁴⁸⁹

Australian Film Commission (AFC)

Die AFC wurde 1975 gegründet und entstand aus der AFDC. Ein Teil der AFC gewährte direkte finanzielle Unterstützung, ein anderer unterstützte die Distribution von Filmen in Übersee, wie zum Beispiel durch die Teilnahme an Festivals (vorwiegend des Cannes Film Festivals). Es wurden auch AFC Zweigstellen in den USA und Großbritannien gegründet. „The Commonwealth Film Unit“ (später Film Australia ⁴⁹⁰) war bis 1988 eine weitere Untergruppe. Neben der Administration gab es als fünfte Unterteilung einen Zuständigkeitsbereich für weniger kommerzielle und mehr Experimentelle und Dokumentarfilme, ebenso wie kulturelle Aktivitäten, zu denen Festivals, Fachmagazine und Konferenzen gehörten.

In den 80ern wurden viele Filme durch Steuererleichterungen finanziert und es lag im Ermessen der AFC welche Projekte dafür qualifiziert waren, bevor 1988 die „Australian Film Finance Corporation“ diese Aufgabe übernahm.

Der 1976 gegründete Women’s Film Fund wurde durch ein eigenes Programm ersetzt, das Frauen in der Industrie fördern sollte.

In den 90ern förderte die AFC New Media Projects durch das Programm „New Image Research“.

⁴⁸⁸ Die hier vorgestellten Institutionen und Festivals sind ein Ausschnitt aus einem umfangreicheren Angebot.

⁴⁸⁹ Ich bin bei meiner Recherche nur auf zwei Schulen gestoßen.

⁴⁹⁰ Eine staatliche Produktionsfirma für Kurzfilme und Dokumentationen.

Die AFC betreibt auch Forschung innerhalb der Filmindustrie, deren Ergebnisse⁴⁹¹ sowohl online, als auch in Buchform veröffentlicht werden („Get the Picture“).

Hauptkritikpunkt an der AFC ist seitens der Filmmacher die Bürokratie. Filmgegner hingegen empfinden sie als Last auf der Tasche der Steuerzahler.

Australian Film Institute (AFI)

Die AFI ist eine nicht auf Profit ausgerichtete Institution in Melbourne, deren Aufgabe die Förderung von Film als Kunst ist, in dessen Rahmen sie jährlich Auszeichnungen für Leistungen in der Filmindustrie vergibt. Die Organisation basiert auf Mitgliedschaft und bezieht das Geld für diverse Fonds aus Mitgliedsbeiträgen und staatlichen Förderungen.

Women in Film and Television (WIFT)

Unter WIFT versteht man ein Netzwerk, das einen reibungslosen Informationsaustausch zwischen den Mitgliedern gewährleisten soll. Es dient zur Förderung von Frauen, die im Bereich Film und Fernsehen arbeiten.

WIFT entstand 1982 in den Bundesstaaten New South Wales und Victoria, 1983 in Westaustralien und 1992 in Südaustralien und Queensland. Ursprünglich wollte man Frauen durch Seminare, Newsletter und Vorführungen fördern. Seit 1990 gibt es Trainings, Karriere Foren, nationale Konferenzen und Job Empfehlungstellen.

⁴⁹¹ Welche Filme werden produziert, wie viele im Jahr, welche gewinnen Preise, welche Preise, wo und wie viele etc.

WIFT wird von der Industrie und dem Staat gesponsert und ist auf die Hilfe von Freiwilligen angewiesen.

Festivals

Das Melbourne International Film Festival, gegründet 1953, ist das älteste und größte Festival in der südlichen Hemisphäre. Neben Spielfilmen werden auch Dokumentationen, Animationen und Experimentalfilme gezeigt. Der Kurzfilmwettbewerb bietet jungen Menschen die Möglichkeit auf sich aufmerksam zu machen.

Ebenfalls 1953 gegründet wurde das Sydney Film Festival. Ende der 90er wurde sein Programm in einen allgemeinen und einen alternativen Teil getrennt. 1998 hat es als Erstes sein Programm ins Internet gestellt und versucht eine Internet Festival Gemeinschaft aufzubauen.

In Westaustralien gab es zwischen 1972 und 76 das Perth International Film Festival, das unabhängige Filme, Avantgarde Filme, europäische Kunstfilme brachte und den australischen Film förderte. Jetzt gibt es nur mehr Filmvorführungen im Sommer, die aber nicht international sind und auf dem Campus der University of Western Australia stattfinden.

Das Brisbane International Film Festival wurde 1991 gegründet. Neben internationalem Programm, dominiert das heimische Kino. Im „Fast Film“ Wettbewerb werden lokal produzierte Filme gezeigt.

Das Tropicana Short Film Festival begann 1993 im Tropicana Café in Darlinghurst, Sydney. Die Filme werden an die Mauer des Cafés projiziert, wofür die Victoria Street extra für den Verkehr gesperrt wird.

Mit einer immer größeren Zahl an Anmeldungen wird es zusehends erfolgreicher.

Das Tasmania's Edge of the World Film Festival zeigt zeitgenössische Spiel- und Kurzfilme, ein nationales Kurzfilmprogramm und einen Wettbewerb für Super 8 Filme.

Zur Förderung von Kurzfilmen tragen in Melbourne das Melbourne White Gloves Film Festival, das den Filmemachern nur ein Wochenende für die gesamte Herstellung des Filmes erlaubt, und das St. Kilda Short Film Festival bei. Weiters gibt es noch das Experimental Arts Festival, in dem es um Videoinstallationen, neue Medien, Film, Performances und Sound geht.

Das Sydney Mardi Gras Film Festival und das Melbourne Queer Film and Video Festival sind dem „Queer Cinema“ gewidmet. Seit 1991 zeigt das Melbourne Festival Filme von, über und mit Homosexuellen.

Victorian College of the Arts School of Film and Television

Früher genannt "Swinburne Film and Television School" ist das VCA die älteste Filmschule Australiens. Gegründet 1966, basiert sie auf der Philosophie einer Kombination des Filmemachers aus Regisseur und Drehbuchschreiber.

Australian Film, Television and Radio School (AFTRS)

Gegründet 1973. Die Schule liegt in Sydney, neben dem Campus der Macquarie University. Es gibt ungefähr 170 Kurse für Diplom- und Doktoratsstudien in Film und Fernsehen. Zu den Fächern gehören Regie, Produktion, Drehbuch, Kamera, Schnitt, Design, Sound, Radio, Digitale Medien und Screen Studies.

- Vollzeitkurse: nur für Australische Staatsbürger oder Ausländer mit festem Wohnsitz in Sydney.
[Zeugnisse: Certificate, Graduate Certificate, Graduate Diploma, Master of Arts und Master of Arts (Honours)]
Graduate Diploma bedeutet, dass man die Schule nach einem Jahr verlassen kann. Im Prinzip ist diese Ausbildung aber Teil des zwei jährigen Master Kurses.
- Flexible Delivery Courses: "Flexible" Kurse in Digitalen Medien, Drama – Regie, Produktion, Drehbuch, Screen Composition und Radio. Diese Kurse bieten denjenigen, die bereits in der Filmindustrie arbeiten, die Möglichkeit neben ihrem Beruf an der AFTRS zu studieren. Die Kurse bestehen aus einer Reihe von Modulen, die über einen längeren Zeitraum hinweg besucht werden können.
- Short Courses: Dieses AFTRS Programm wird landesweit angeboten und richtet sich an Menschen, die ihr Wissen erweitern wollen, ohne Vollzeit zu studieren. Es gibt zirka 200 Kurse. Das Angebot beinhaltet Foren, Seminare, Workshops und Meisterklassen. Die Dauer der Kurse reicht von einem halben Tag bis zu einem dreimonatigen Intensivprogramm.
- Indigenous Program Initiatives: Das IPI ist ein Programm für die Ureinwohner Australiens, die bereits in der Film- und Fernsehindustrie oder beim Radio arbeiten und die ihre kreativen und technischen Fähigkeiten erweitern möchten. Es dient als Anreiz für die Etablierung einer eigenen Filmkultur von Aborigines, indem talentierte Aborigines, die bestimmte Kriterien erfüllen, finanziell unterstützt werden, um wichtige Fortgeschrittenenkurse an der AFTRS besuchen zu können oder indem Stipendia für Vollzeitkurse eingerichtet und gefördert werden.

- Technical Trainee Scheme: Die AFTRS bietet ein kleines Programm für Techniker in Film und Fernsehen. Dieses Programm beinhaltet sowohl einen praktischen, als auch einen theoretischen Teil. Die Trainees werden bezahlt. Im Moment gibt es fünf Traineeships, die alle drei bis vier Jahre dauern. In diesem Zeitraum unterstützen die Trainees sowohl Studenten, als auch Klienten von außerhalb in technischen Belangen.

Zusammenfassung:

Diese Dissertation untersucht, ob es einen weiblichen Blick in den Filmen australischer Regisseurinnen gibt. Wie präsentieren sie ihr Land, die Gesellschaft, in der sie aufgewachsen sind? Welche Themen beschäftigen sie? Stehen starke Frauenfiguren im Mittelpunkt der Filme? Im ersten Teil der Dissertation geht es um Identitäten, besonders um Genderidentitäten. In den 1970er Jahren kritisierten Filmwissenschaftlerinnen Hollywoodfilme, in denen der Mann im Mittelpunkt stand und die Frau nur als "Augenschmaus" diente und zwar sowohl für den männlichen Hauptcharakter, als auch für den Zuseher. Laura Mulvey schrieb in ihrem Artikel "Visual Pleasure and Narrative Cinema" über die drei Blicke, denen der weibliche Charakter ausgesetzt wurde:

Der Blick der Kamera

Der Blick der männlichen Hauptfigur

Der Blick des Zusehers

Alle drei Blicke waren ihrer Meinung nach männlich. Der männliche Blick aber ist jener, der die Handlung voran treibt, bei dem, laut Mulvey, die Macht liegt.

Dem Kapitel über die Theorien verschiedener Filmwissenschaftlerinnen über Genderidentitäten in Filmen folgt ein Kapitel über Anne Summers und Germaine Greer, beide australische Feministinnen. In ihren Werken geht es um die australische Gesellschaft und welche Positionen sie Frauen zuschreibt. Sie beschreiben Australien als ein Land, in dem Frauen ermutigt werden, Ehefrau und Mutter zu sein. Zum Beispiel durch Einführung eines Baby Bonus seitens der Regierung.

Die aktuellen Zahlen aus der Filmindustrie zeigen, dass Frauen noch immer eher als make-up artist arbeiten, anstatt als Regisseurinnen oder

Produzentinnen und das, obwohl zu Beginn des australischen Films Frauen bereits in diesen Positionen tätig waren.

Der letzte Teil der Dissertation besteht aus der Analyse von fünf Filmen australischer Regisseurinnen, die beweisen, dass es einen weiblichen Blick gibt.

Abstract:

This dissertation investigates if there is a "female look" in movies of Australian female directors. How do they present their country, the society, in which they grew up? Which are the topics of their movies? Are there strong female characters in the center of their films?

The first part of the dissertation includes a chapter about theories of identity, especially gender identities. In the 1970s a lot of female filmtheorists criticised male centered Hollywood movies, in which the female characters are used only for their looks. Laury Mulvey wrote an important essay called "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in which she claims that there are three looks:

The look of the camera

The look of the male character

The look of the male audience

All of them being male and therefore possessing power over the female character. It is the man that acts, not the woman.

The next chapter is about the two main Australian feminists Anne Summers and Germaine Greer. They are criticising today's society for their effort to bind women to their homes. Women, they claim, are encouraged to be mothers and wives and sacrifice their careers.

Current figures in the film industry show that women are rather working as make-up artists than directors or producers. Even though they have been working as such at the beginning of the Australian film.

The last part of the dissertation consists of the analysis of five movies, which show that there is a female look in the movies of Australian female directors.

LEBENS LAUF

Persönliche Daten:

Claudia Natascha Skopal
Geb. 3. 2. 1978 in Wien
Verheiratet, Mutter eines Sohnes

Ausbildung:

Seit WS 2004 Doktoratsstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

2000 bis 2004 Magisterstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft und der Anglistik und Amerikanistik an der Universität Wien

1996 bis 2001 Schauspielschule Pygmalion, 1090 Wien
2001 mit Auszeichnung abgeschlossen

1988 bis 1996 Bundesgymnasium Billrothstraße, 1190 Wien,
(Neusprachlicher Zweig)
1996 Matura

Sonstige Ausbildungen:

12.8.-18.8.2007 Schreibwerkstatt „Baupläne – oder: Wie man längere Werke und Romane plant“, Leitung :Robert Schindel

19.10. – 22.10.2006 Schreibwerkstatt „Geheimnis und Aussparung“,
Leitung: Robert Schindel

20.4. – 23.4. 2006 Schreibwerkstatt „Der chirurgische Blick“, Leitung:
Gustav Ernst

Stipendien und Förderungen:

2007 – 2009 Aufnahme als Mentee ins „muv3“ – Mentoringprogramm der Universität Wien

2005 Stipendium für Kurzfristiges wissenschaftliches Arbeiten im Ausland, Universität Wien (Februar 2005 – Mai 2005
Forschungsaufenthalt an der University of Sydney, Australien)

2004 Stipendium für Kurzfristiges wissenschaftliches Arbeiten,
Universität Wien

Forschungsschwerpunkte:

Gegenwartsliteratur
Australischer Film
Gender Studies
Identitätstheorien
Das epische Theater des Bertolt Brecht

Wissenschaftliche Publikationen:

Schlager, Schnitzel, Schlägereien. Das Wirtshaus im österreichischen Spielfilm. In: Im Wirtshaus. Eine Geschichte der Wiener Geselligkeit. Hrsg. v. Ulrike Spring, Wolfgang Kos und Wolfgang Freitag. Wien: Czernin Verlag 2007.

Hans Mosers Veräußerung und Rettung. In: Hans Moser 1880 – 1964. Hrsg. v. Ulrike Dembski und Christiane Mühlegger – Henhapel. Wien: Christian Brandstätter Verlag 2004.

Berufserfahrung:

Seit 2009 Karenz

September 2007 bis Jänner 2008 Redakteurin für die „Barbara Karlich Show“, TalkTV Produktionsges.m.b.H, Wien

Juni 2006 bis September 2007 Ausstellungsassistenz und Kuratorin für den Theater- und Filmteil der Ausstellung „Im Wirtshaus. Eine Geschichte der Wiener Geselligkeit.“ Wien Museum

August 2005 bis April 2006 Ausstellungsassistenz der Ausstellung „Schau mich an. Eine Geschichte der Wiener Porträts.“ Wien Museum

November/Dezember 2005 Mitorganisation der Martin Buber Tagung in Wien
Hermann Cohen Akademie, Berlin

Juli bis September 2004 Praktikum im Rahmen der Ausstellung „John F. Kennedy.“ Wien Museum.

September 2003 - Mai 2004 Aufarbeitung des Fritz Imhoff Nachlasses
der Wienbibliothek im Rathaus (Abteilung Handschriftensammlung)

2002 Fachtutorin bei Univ. Prof. Dr. Hilde Haider
Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Sprachkenntnisse:

Englisch

Italienisch

Spanisch