



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Die Trope „Born Sexy Yesterday“: Eine kritische Filmanalyse von Science-Fiction Filmen und wie sie Geschlechterrepräsentationen reproduzieren

verfasst von / submitted by

Rosalinda Napadenski, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 26. Oktober 2020 / Vienna, October 26th 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und
Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Mag.a Dr.in Melanie Letschnig

Danksagung

Zuallererst möchte ich meiner Masterarbeitsbetreuerin Frau Mag.a Dr.in Melanie Letschnig für den Input und die interessanten Gespräche zu meiner Masterarbeit danken. Ihre wertvollen Denkanstöße, Lektüreempfehlungen und kritischen Hinweise haben mir dazu verholfen, meine Masterarbeit zu verfassen.

Weiters möchte ich mich bei einem guten Freund von mir bedanken, welchem ich mein Masterarbeitsthema zu verdanken habe. Er hat mich auf das YouTube Video vom *Pop Culture Detective* aufmerksam gemacht und die spannenden Gespräche mit ihm haben mich dazu verleitet, eine Masterarbeit zu diesem Thema zu verfassen. Danke dafür Julian!

Ein großes Dankeschön möchte ich zudem meinem Freund, Mustafa, meinen Eltern und meinem Bruder Mark Elias aussprechen. Sie alle haben mich liebevoll motiviert, seelisch unterstützt und hatten bei Unsicherheiten bezüglich meiner Masterarbeit immer ein offenes Ohr für mich. Vielen Dank dafür!

Ein erhebliches Dankeschön geht vor allem an Manuela und Johannes, welche jedes Kapitel genau durchgelesen haben und mich auf etwaige Fehler aufmerksam gemacht haben.

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung	1
1. Einleitung.....	1
1.1 Das Ziel dieser Arbeit	1
1.2 Die Struktur dieser Arbeit	2
2. Filmtheorien	5
2.1 Feministische Filmtheorie	5
2.1.1 Die Entstehung feministischer Filmtheorie.....	7
2.1.2 Nicht-weiße Körper auf der Bühne und im Film	10
2.1.3 Das Betrachten	11
2.1.4 Die Identifikation.....	15
2.1.4.1 Die sexuelle Differenz und die männliche* Herrschaft.....	17
2.1.4.2 Die narzisstische Identifikation	18
2.1.5 Psychoanalyse und Film	20
2.1.6 Die Erotisierung des Mannes* im Film.....	22
2.2 Postkolonialistische Filmtheorie	25
2.2.1 Die verschiedenen <i>Rassentheorien</i> im Überblick.....	26
2.2.2 Empire Cinema als Ausprägung von postkolonialem Denken.....	28
2.2.3 Postkoloniales Kino	30
3. Der Pop Culture Detective und die Trope „Born Sexy Yesterday“	32
4. Sexuelle Vergleichswerte und Gleichberechtigung.....	35
5. Filmanalysen.....	39
5.1 Splash	40
5.1.1 Analyse und Expositionsszenen Madisons	40
5.1.2 Die Figur der Madison	46
5.1.3 Die Entwicklung von Madison	48
5.1.4 Fluid Fantasies	51
5.1.5 Der Wissenschaftler und das Naturwesen	52

5.2 Tron: Legacy	54
5.2.1 Analyse und Expositionsszene Quorras.....	55
5.2.2 Die Figur der Quorra.....	60
5.2.3 Die Entwicklung von Quorra.....	60
5.3 Überschneidungen der Figuren Madison und Quorra	63
5.4 Cloud Atlas.....	65
5.4.1 Analyse und Expositionsszene Somnis 451	66
5.4.2 Die Figur der Somni 451	70
5.4.3 Die Entwicklung von Somni 451	72
5.5 Erkenntnisse und Resümee	74
6. Fazit	76
7. Literaturverzeichnis.....	78
8. Internetquellen.....	81
9. Filmverzeichnis	82
10. Sonstige Quellen.....	83
11. Abbildungsverzeichnis.....	83
ANHANG	85
Kurzfassung	85
Abstract	86

Vorbemerkung

Da ich davon ausgehe, dass Geschlechterzuschreibungen ein Konstrukt sind, werden die Bezeichnungen Frau, Mann, weiblich und männlich mit einem Stern (*) gekennzeichnet.

In dieser Arbeit liegt der Fokus auf einer gesellschaftlich relevanten Diskussion über die Darstellung der Frau*, sowohl in der Gesellschaft als auch in ihrer Repräsentation im Film. Es wird davon ausgegangen, dass durch Repräsentationen eine Vorstellung des Soll-Zustandes suggeriert werden, diese Vorstellungen werden durch ihre Reproduktion (wie zum Beispiel durch Filme) zur Praxis, wodurch die Gesellschaft mit der Zeit ihr Verhalten ändert. Die Habitus-Theorie von Pierre Bourdieu, welche in dem Werk „Die männliche Herrschaft“ aus dem Jahr 1997 zu finden ist, untersucht dieses Phänomen genau. Unser Verhalten wird also dadurch geprägt, was wir sehen, erfahren und erlernen. Haben sich diese Werte und Verhaltensweisen einmal gefestigt, ist es schwer, diese zu durchbrechen. Doch um ein Umdenken vorherrschender Strukturen zu schaffen, muss es erst zu einem schrittweisen Verständnis dieser kommen, um jene zu dekonstruieren und neue Werte und Verhaltensweisen zu schaffen, die zeitgemäß sind.

1. Einleitung

1.1 Das Ziel dieser Arbeit

Ziel dieser Arbeit ist es, anhand einer kritischen Filmanalyse problematische Geschlechterrepräsentationen aufzuzeigen, welche durch feministische und postkolonialistische Filmtheorien unterstützt wird. Die Bilder und Repräsentationen, um welche es gehen wird, sind in der Populärkultur weit verbreitet und werden dennoch selten hinterfragt. Viele Filme bedienen sich Genderklischees und problematischen stereotypen Zuschreibungen. Weshalb jene problematisch sind, wird anhand der Filmbeispiele klar werden. Aber bevor die Filmbeispiele genauer analysiert werden, wird in dieser Arbeit auch hinterfragt, warum es solcher Zuschreibungen in Filmen bedarf und weshalb sie bei den zusehenden Personen so gut ankommen, denn sie bestehen seit Anbeginn der

Filmgeschichte. Ich möchte also versuchen aufzudecken, wie es dazu kommen kann, dass solche Filme als alltagstauglich angesehen werden und woher das Verlangen nach solchen Repräsentationen kommt. Da Filme die Reflexion und Projektion der Wirklichkeit darstellen, ist dieses Thema stets aktuell und nicht nur in den Jahren der Anfänge der feministischen und postkolonialen Filmtheorien zu verorten.

Ausgehend von dem YouTube Video mit dem Titel „Born Sexy Yesterday“ des sogenannten *Pop Culture Detective* habe ich mir die Frage gestellt, ob man wissenschaftlich herausarbeiten kann, warum der sich wiederholende Erzählstrang einer Liebesbeziehung mit kritisch zu betrachtenden Verhältnissen immer wieder, besonders in Science-Fiction Filmen, aufkommt. Daraufhin bin ich auf hilfreiche Literatur gestoßen und habe mich auf die Suche nach der Antwort auf folgende Forschungsfrage begeben:

Wie werden unter anderem in Science-Fiction Filmen Geschlechterrepräsentationen reproduziert und somit verfestigt? Eine sich der feministischen und postkolonialistischen Filmtheorie bedienende Filmanalyse neuwertiger Science-Fiction Filme mit dem Fokus auf die Exposition und Entwicklung ausgewählter Hauptdarstellerinnen.

1.2 Die Struktur dieser Arbeit

Zunächst werde ich mich der feministischen Filmtheorie widmen. Sie beschäftigt sich hauptsächlich mit der Darstellung der Frau* im Film und erkennt, dass der Film eine Widerspiegelung der Gesellschaft ist und somit nicht getrennt von ihr gesehen werden kann. Daraufhin wird die Entstehung der feministischen Filmtheorie erläutert, da sie in den 70er Jahren entstand, in welcher die Frauen*bewegung größer geworden ist. Die entstandene feministische Filmtheorie beschäftigt sich aber nicht nur mit den Filmen der Gegenwart, sondern auch mit unter anderem jenen, die in den 20er Jahren für ein Umdenken sorgten. Es entstand damals ein Genre, welches unter dem Namen „Flapper Movies“ bekannt wurde. Es geht in diesen Filmen um die Hauptdarstellerin, welche gesellschaftliche Konventionen durchbricht und eine charakterliche Entwicklung durchmacht, welche für die damalige Zeit nicht selbstverständlich war. Durch das Thema der Repräsentation von Frauen* im Film wird schnell ersichtlich, dass es sich in den meisten Fällen um *weiße* Frauen* handelt und *nicht-weiße* Frauen* weder auf der Bühne, noch am Bildschirm von großer Präsenz sind, weshalb es mir ein Anliegen war, diesem Thema

zumindest in dieser Arbeit einen Platz zu geben. Die Ungleichheiten der Gesellschaft spiegeln sich durch den Fokus auf *weiße* Menschen, im Film und auf der Bühne wider. Wie man später sehen wird, bedeutet *theatron* so viel wie „der Ort des Sehens“, weshalb kritisch hinterfragt werden muss, wer denn die Möglichkeit hat, gesehen zu werden. Dieser Gedanke wird uns in der Arbeit zu dem Thema des Betrachtens der Hauptdarsteller*innen auf der Leinwand führen. Das Betrachten wird unter anderem von Laura Mulvey beleuchtet, wodurch sie zu der Unterteilung des voyeuristischen und fetischistischen Blickes kommt. Beide Formen werden die lesende Person durch diese Arbeit begleiten. Es wird also klar werden, wie das Betrachten funktioniert und wer denn überhaupt betrachtet wird und werden darf. Wie man an den Beispielen gut erkennen wird, gibt es eine bestimmte Art und Weise, wie die Hauptdarsteller*innen dargestellt werden, weshalb analysiert wird, was der Grund für die Darstellung der Frau* im Film ist. Mögliche Antworten darauf finden wir dann in der Psychoanalyse, auf welche sich viele Filmtheoretiker*innen beziehen. Auch in der Frustration unserer phalluszentrierten Gesellschaft findet sich ein möglicher Grund hierfür, welche sich beim Betrachten eines Films in Sado-masochistische Fantasien umwandeln können. Frauen* werden in vielen Filmen, auch auf verschiedene Arten und Weisen degradiert, was nur dadurch legitimiert wird, dass sowohl die Sprache als auch die Gesellschaft und alles was damit zusammenhängt, ins Patriarchat eingebettet ist. Wodurch wir zu dem Thema der Identifikation kommen, durch welche schließlich erklärt wird, dass man beim Konsumieren eines Filmes durch den Identifikationsprozess mit den Figuren mitfühlt und sich in das Geschehen hineinversetzt. Ob man sich hierbei immer nur mit dem eigenen *Geschlecht* identifiziert oder nicht wird ungeklärt bleiben, jedoch besteht eine Tendenz dazu, dass sich Männer* mit den Hauptdarstellern und Frauen* mit den Hauptdarstellerinnen identifizieren. Wie bereits erwähnt, kann davon ausgegangen werden, dass es sich bei den binären *Geschlechtern* nur um Konventionen handelt, weshalb sich ein Kapitel der sexuellen Differenz und dem Thema der männlichen* Herrschaft widmet.

Da es sich im Film um eine Reflexion und Projektion der Wirklichkeit handelt, gibt es Genres, die sich diese Wirkmacht zu eigen machen und durch das Medium des Filmes eine neue Realität schaffen wollen. Im Laufe der Arbeit werden Genres vorgestellt, welche genau diese Umkehrung zum Ziel haben. Bis dahin wird es um die Rolle der Frau* im Film gehen. Die Rolle des Mannes* im Film und die mögliche Erotisierung des männlichen*

Hauptdarstellers findet in dieser Arbeit auch einen Platz, da dieser Aspekt nicht ignoriert werden darf. Denn auch den Hauptdarsteller kann man begehren, genauso wie sich ihm gegenüber abgeneigt fühlen.

Dadurch, dass Figuren in Filmen verdinglicht werden, wird es im Kapitel 2.2.1 *Die Verschiedenen Rassentheorien im Überblick*, einen Exkurs in die postkoloniale Filmtheorie und auch in die *Rassentheorie* geben. Hierbei findet auch eine Verdinglichung von unter anderem Sklav*innen statt, welche sich anhand zweier Filmbeispiele zeigen wird. Die Filmbeispiele, welche den postkolonialen Aspekt genau betrachten werden, dienen als Überleitung, um zum *Pop Culture Detective* zu kommen, welcher der Namensgeber der Trope „Born Sexy Yesterday“ ist, die den Rahmen dieser Masterarbeit bietet. Die Filme, welche hier behandelt und analysiert werden, wurden aufgrund ihrer Fetischisierung von ungleichen Machtverhältnissen ausgesucht und weil in ihnen patriarchale Ideen zutiefst verankert sind, welche von einer reinen, jungfräulichen und unschuldigen Frau* als Ideal ausgehen. Diese Trope hat ihren Ursprung in kindlichen Traumata und einschlägigen biographischen Ereignissen, welche bis hin zu Ängsten des Versagens führen können, deshalb findet diese auch so viel Anklang. Die Quelle dessen ist wieder in der patriarchalen Struktur zu finden, welche Vorstellungen von Männlichkeit* und Weiblichkeit* verankert, anstatt jedes Individuum für sich mit ihren und seinen Stärken und Schwächen zu sehen. Durch diese Ängste kommt es zu einer Repression und der Abwertung des *Objektes* im Film. Nachdem die Gründe und die Mechanismen geklärt wurden, werden in Folge die drei Filmbeispiele genauer analysiert. Der erste Film namens *Splash* aus dem Jahr 1984 ist eine Liebesgeschichte, welche problematischen Inhalt in einer Komödie verpackt. Der zweite Film trägt den Namen *Tron: Legacy* aus dem Jahr 2010, welcher zum Genre des Science-Fiction gehört. Und zu guter Letzt kommen wir zu dem Film *Cloud Atlas* aus dem Jahr 2012, welcher ebenfalls im gleichen Genre zu verorten ist. Daraufhin kommt es zu einem Resümee der Filme und anschließend zur Schlussfolgerung.

2. Filmtheorien

Um ein klares Verständnis dieser Thematik zu bekommen, widmen sich die ersten zwei Kapitel der Filmtheorie. Genauer gesagt der feministischen und postkolonialen Filmtheorie, da sich jene für diese Arbeit als am aufschlussreichsten erweisen. Die feministische Filmtheorie beschäftigt sich mit der Rolle der Frau* im Film und die postkoloniale Filmtheorie mit der Repräsentation von kolonialisierten Gesellschaften im Film, wobei der Fokus dieser Arbeit auf den von der Kolonialisierung betroffenen Frauen* und deren Auftreten im Film liegen wird. Beide Bereiche der Filmtheorie umfassen verschiedenste Themen. Der Fokus der feministischen Filmtheorie, wird auf dem Betrachten der weiblichen* Hauptdarstellerin, dem Identifikationsprozess mit den Hauptdarsteller*innen und der Psychoanalyse in Bezug auf den Film liegen, wie man in den Kapiteln 2.1.3 bis 2.1.5 sehen wird. Da die Rolle des Mannes* auch einen wichtigen Aspekt der Fragestellung darstellt, wird im Folgenden mit Hilfe der postkolonialen Filmtheorie darauf eingegangen. Die postkoloniale Filmtheorie darf bei dem Thema der Repräsentation von Frauen* in Science-Fiction Filmen nicht außer Acht gelassen werden, denn wie in dem dazugehörigen Kapitel zu sehen sein wird, zeigen Filme wie unter anderem *Planet of the Apes* aus dem Jahr 1968 weitere Problematiken auf, welche sich einem Identifikationsprozess des weißen Mannes* bedienen, der eine nicht-weiße Frau* findet und *rettet*.

2.1 Feministische Filmtheorie

Die feministische Filmtheorie ist eine komplexe Theorie, die in der Zeit, in der sie gedacht und niedergeschrieben wird, variieren kann. Sie resultiert aus sozio-ökonomischen und geschlechterpolitischen Faktoren, die Auswirkungen auf die Rolle der Frau* in der Gesellschaft haben – der Film ist eine Widerspiegelung dessen. Dieses Phänomen wird unter anderem in dem Text „Thoughts on the Young Modern Woman of the 1920s and Feminist Film Theory“¹ von Laura Mulvey analysiert. Von noch größerer Bedeutung für die feministische Filmtheorie ist allerdings ihr Text „Visual Pleasure and Narrative Cinema“²,

¹ Laura Mulvey (o.D.): Thoughts on the Young Modern Woman of the 1920s and Feminist Film Theory. In: Laura Mulvey, *Visual and other pleasures*, 2nd ed., Houndmills, Basingstoke, Hampshire [England] ; New York: Palgrave Macmillan 2009, S. 213-230.

² Laura Mulvey (1975): Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Laura Mulvey, *Visual and other pleasures*, 2nd ed., Houndmills, Basingstoke, Hampshire [England] ; New York: Palgrave Macmillan 2009, S. 14-27.

welcher erstmals 1975 in der Zeitschrift *Screen* erschienen ist. In ihrem Artikel macht Laura Mulvey klar, was das Ziel der feministischen Filmtheorie ist:

„This article will discuss the interweaving of that erotic pleasure in film, its meaning and, in particular, the central place of the image in woman. It is said that analysing pleasure, or beauty, destroys it. That is the intention of this article. The satisfaction and reinforcement of the ego that represent the high point of film history hitherto must be attacked.“³

Viele Ansätze der feministischen Filmtheorie haben gemeinsam, dass sie sich unter anderem mit der Darstellung der Frau* im Film beschäftigen und weshalb dies auf eine bestimmte Art und Weise geschieht. Viele der Texte und Bücher zu diesem Thema nehmen Laura Mulveys Text „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ als ihre Basis. Laura Mulvey schaffte es, eine interessante Brücke zwischen feministischen Anliegen, die zu Aktionen aufforderten, und der Psychoanalyse zu schlagen und nahm mit diesem Werkzeug die Rolle der Frau⁴ in Mainstream Filmen⁵ genau unter die Lupe.⁶

Die Rolle der Frau* im Film zu observieren ist ein wichtiger Aspekt. Auch von Bedeutung ist, die Repräsentation von Frauen* in der Filmgeschichte. Alice Guy-Blaché war eine der ersten Filmemacherinnen. Sie drehte einen einminütigen Film mit dem Titel „La Fée aux choux“.⁷

„Women have been involved in film-making since the invention of the cinema, but the idea of a woman’s cinema as such is much more recent, dating from the late 1960s and early 1970s, when the ferment of the women’s movement pervaded every aspect of cultural and social life, including film culture.“⁸

³ Mulvey (1975): S. 16.

⁴ Laura Mulvey nutzt die Begriffe *Frau* und *Mann* bewusst generisch, wodurch das Asterisk nicht notwendigerweise verwendet werden muss, wenn es um ihre Denkansätze geht. In der folgenden Arbeit wird er dennoch oft verwendet, um keine Verwirrung zu schaffen.

⁵ Weder Laura Mulvey noch Steve Neale geben eine genaue Definition davon, was sie unter Mainstream verstehen. Man kann von Hollywood Filmen ausgehen, da sie bei der Erklärung des voyeuristischen Blickes u.a. Bezug auf Alfred Hitchcock nimmt. Laura Mulvey setzt das alternative Kino (Vgl., Mulvey 1975, S.16) dem Mainstream Kino, gegenüber.

⁶ Vgl., Steve Neale (1983): *Masculinity as Spectacle – Reflections on Men and Mainstream Cinema*. In: *Screen*, Volume 24, Issue 6, Nov-Dec, S. 2.

⁷ Vgl., Patricia Astor (2014): *Die Darstellung der Frau im Film mit erotischem Schwerpunkt*. Diplomarbeit im Fach Theater-, Film- und Medienwissenschaften, S. 52.

⁸ Alison Butler (2002): *Women’s Cinema. The Contested Screen*. London: Wallflower Press, S. 2f.

Die Frauen*bewegung der 70er Jahre war also stark mit der Filmbranche verknüpft. Da sich, wie oben bereits erwähnt, die sozio-ökonomischen und die geschlechterpolitischen Faktoren einer Gesellschaft im Film widerspiegeln. Durch die genauen Analysen Laura Mulveys wird die Entstehung der feministischen Filmtheorie klarer.

2.1.1 Die Entstehung feministischer Filmtheorie

In dem Text „Thoughts on the Young Modern Woman of the 1920s and Feminist Film Theory“ sagt Laura Mulvey, dass die feministische Filmtheorie akademisch⁹ ist. Mit ihrem Text „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ hat sie eine politische Intervention gestartet, die damals durch eine Frauen*bewegung in Gang gesetzt wurde, an welcher sie teilnahm. In dieser Frauen*bewegung lasen sie gemeinsam Bücher von Sigmund Freud, wodurch die Frauen* erkannt haben, wie hilfreich die Psychoanalyse der feministischen Filmtheorie sein kann.¹⁰ Mit diesem Hintergrund wurde der wohl einflussreichste Text („Visual Pleasure and Narrative Cinema“) der feministischen Filmtheorie geschrieben, wobei Laura Mulvey sich selbst im Nachhinein (in dem Text „Thoughts on the Young Modern Woman of the 1920s and Feminist Film Theory“) für ihr Denken kritisiert hat.

„I argued at the time that Hollywood produced a film aesthetic that was essentially ordered by a regime of desire that translated into a gendered voyeurism. But, as opportunities for historical research opened up, to modify these generalisations and give the representation of gender context and complexity came to be an important task for feminist engagement with the cinema.“¹¹

In ihrer Auseinandersetzung mit der Filmgeschichte musste Laura Mulvey feststellen, dass sich das Erotische im kinematografischen Betrachten nicht für alle Hollywood Filme generalisieren lässt, denn sie unterscheidet sich in der Hollywood Geschichte. In den 20er Jahren zum Beispiel gab es viele Filme, die an ein weibliches* Publikum gerichtet worden sind, wie die *Flapper* Filme, welche von 1920 bis in die 1929er Jahre modern waren. Diese Filme haben junge Frauen* als Protagonistinnen und werfen ein anderes Licht auf die Frage nach dem kinematografischen Betrachten.¹²

⁹ Vgl., Mulvey (o.D.): S. 213.

¹⁰ Vgl., Petro (2017): S. 15.

¹¹ Mulvey (o.D.): S. 213.

¹² Vgl., Ebd., S. 214.

„Unlike the passive femininity that gave rise to the theories of a ‚masculinised‘ cinematic gaze in 1970s feminist film theory, the flapper star could control the look of desire and drive the narrative (for what it was worth) forward. [...] Rather than relaying the female spectator’s look at the female star through the male protagonist and constructing the voyeuristic spectator of ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema‘, the flapper film creates a shifting pattern of looks.“¹³

Es geht in diesen Filmen um Kosmetika, Kleidung und den Flapper Style¹⁴. Laura Mulvey nennt unter anderem den Film *Mantrap* von 1926 mit Clara Bow als Protagonistin, welche als Nagelpflegerin arbeitet, als Beispiel.¹⁵ Clara Bow, welche die Figur der Alverna spielt, heiratet Joe, mit welchem sie sich nach einiger Zeit



Abd. 1 Film: *Mantrap* mit Clara Bow

langweilt, also flirtet sie mit anderen Männern*, besonders mit einem Mann* - Prescott, mit welchem sie im Wald ausgesetzt wird. Dort treffen sie auf einen Piloten, mit welchem sie ebenfalls flirtet, was Prescott wütend macht. Joe findet die beiden im Wald und sie streiten sich um sie. Prescott will, dass sich Joe von ihr scheiden lässt. Alverna will nicht, dass die beiden Männer* über ihr Leben bestimmen und verlässt somit beide, indem sie mit dem Kanu wegfährt. Schlussendlich kehrt sie doch zu Joe zurück, aber ihre kokette Art hat sie sich nicht nehmen lassen. Dieser Film galt als modern, weil er die Rolle der Alverna als selbstbestimmend und eigenständig zeigt, was für diese Zeit nicht selbstverständlich war.

Der *Flapper* Film war somit ein Genre für selbstbewusste Frauen* und entstand in einer Zeit, in welcher Frauen* in zuvor männlich* dominierten Bereichen präsent wurden:

¹³ Mulvey (o.D.): S. 214.

¹⁴ Unter dem Flapper Style versteht man, junge Frauen* der 20er Jahre, welche sich frei fühlten und einen Lifestyle vertraten welcher damals als empörend galt. Sie trugen knielange Röcke und forderten durch ihren Kleidungsstil und Verhalten eine Veränderung der Normen.

¹⁵ Vgl., Mulvey (o.D.): S. 219.

„In 1928, of the ten books in the best-seller list, eight were by women. One third of Hollywood screen writers were women who either created their own material or adapted existing stories, largely from women writers and women’s magazine stories.“¹⁶

Das Genre des *Flapper* Films kam 1929 zu seinem Ende. Laut Laura Mulvey liegt das hauptsächlich an der Erfindung der Synchronisation, denn diese neue Art der Tontechnologie öffnete einen neuen Markt, welcher eine große Konkurrenz für den Film darstellte.¹⁷ Dennoch ist dieses Genre für die feministische Filmtheorie sehr spannend, denn die Hauptdarstellerin hat die Handlungen und Geschehnisse in der Hand und der männliche* Hauptdarsteller kann als Objekt für den weiblichen* Blick (Gaze) gelten. Eine einfache Umkehrung ist, wie oben bereits erwähnt, nicht zielführend. Somit muss das Konzept, welches von Laura Mulvey in dem Text „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ etabliert wurde, hinterfragt werden. Denn in dem Genre des *Flapper* Films kann das Weibliche* als der aktive und das Männliche* als der passive Part gesehen werden. Das Betrachten und die Identifikation mit den Hauptdarsteller*innen spielen hier eine große Rolle.

Die 1920er Jahre schufen einen ersten Anstoß zum Umdenken. 1921 wurde die *American Birth Control Conference* geschlossen und 1923 die erste *Birth Control Clinic* eröffnet. Somit wurde der Boden für eine sexuelle und soziale Befreiung geschaffen. Themen wie Sex vor der Ehe wurden diskutiert und hinterfragt. Für die feministische Filmtheorie ist also auch die Geschichte des Films von Bedeutung. Der *Flapper* Film bietet somit einen anderen Blickwinkel auf das kinematografische Verlangen, in welcher die männliche* Herrschaft des Hauptdarstellers verlagert wurde.¹⁸ Das männliche* Verlangen aber auf das weibliche* umzulegen, wäre zu einfach und würde zu einer Dekonstruktion der vorherrschenden Machtverhältnisse nicht viel beitragen, sondern einfach nur verschieben.

Das Können von Frauen* in den Bereichen Film und Literatur hat somit mehr Aufmerksamkeit bekommen, aber welche Frauen* haben diese Aufmerksamkeit bekommen? – *Weiße* Frauen*.

¹⁶ Mulvey (o.D.): S. 221.

¹⁷ Vgl., Ebd., S. 229f.

¹⁸ Vgl., Ebd., S. 216.

2.1.2 Nicht-weiße Körper auf der Bühne und im Film

Mit der Frauen*bewegung der 70er Jahre wurden gesellschaftliche Konventionen hinterfragt, überdacht und spiegelten sich im Film wieder. Der Fokus bei den meisten Mainstream Filmen und auch auf der Bühne liegt aber auf *weißen* Frauen*. Der Begriff des 'non-white Body'¹⁹ stammt von der Autorin Sara Ahmed und wird in dem Kontext von mir in Folge mit 'nicht-weißer Körper' übersetzt. In den 80er und 90er Jahren kamen *Nicht-weiße* Frauen* zum Broadway, aber ins Kino haben sie es damals nicht geschafft.²⁰ Eine Studie, welche von der 'Asian American Performers Action Coalition' (kurz AAPAC) im Jahr 2006 durchgeführt wurde, hat ergeben, dass in den meisten Medien hauptsächlich *weiße* Männer* gezeigt werden und von der zuschauenden Person auch bevorzugt werden.²¹ Die AAPAC erhob Daten bezüglich der Rollenverteilung am Broadway und in Non-Profit-Theatern in New York. Die Studie ging bis zu dem Jahr 2015, wobei sich herausstellte, dass 70 Prozent aller Schauspielerinnen und Schauspieler *weiß* waren. 17 Prozent waren afroamerikanische Schauspielende, 9 Prozent asiatisch-amerikanische, 3 Prozent südamerikanische und weniger als 1 Prozent waren Schauspielende aus anderen Herkunftsländern und -kontinenten.²² Dabei wird laut Sandra Engler Alonso immer mehr nach einer korrekten Repräsentation von Minderheiten in den Medien gefragt:

„Mit der Forderung nach Repräsentation wird, [...] nach einer korrekten, respektvollen, würdigen Darstellung von sozialen Minderheiten, die sich ethnisch, religiös, sprachlich oder von ihrer sexuellen Identität her von diesem Standardkonzept des „weißen Mannes“ unterscheiden, gefragt.“²³

Es wird von den zuschauenden Personen also verlangt, dass man authentische Menschen in den Medien sieht, gleichzeitig ist es aber auch ungewohnt einen *nicht-weißen Körper* auf einer Bühne oder am Bildschirm zu sehen. Sara Ahmed geht nicht nur von der Hautfarbe aus, sondern sagt, dass die *nicht-weißen Körper* in der *weißen* Welt auffallen und gleichzeitig auch unsichtbar sind:

¹⁹ Verwendung des Begriffes nach Sara Ahmed (2007): A phenomenology of whiteness. In: Feminist Theory vol.8:2.

²⁰ Vgl., Mulvey (o.D.): S. 221.

²¹ Vgl., Sandra Engler Alonso (2017): Das Leiden anderer darstellen: Besetzungsmöglichkeiten bei Elfriede Jelineks Die Schutzbefohlenen. In: Peter Birgit und Pfeiffer Gabriele (Hrsg.): *Flucht – Migration – Theater, Dokumente und Potitionen*. Wien/Main: University Press bei V&R Unipress. S. 177ff.

²² Vgl., AAPAC (2016)

²³ Engler Alonso (2017): S. 177.

„Such bodies are made invisible when we see spaces as being white, at the same time as they become hypervisible when they do not pass, which means they 'stand out' and 'stand apart'.“²⁴

Diese Unsichtbarkeit wird im Theater und am Kinobildschirm weitergeführt. Das Wort Theater kommt von dem griechischen Begriff *theatron* und bedeutet so viel wie 'Ort des Sehens'. Wenn nun aber Minderheiten davon ausgeschlossen werden, auf der Bühne zu stehen oder am Kinobildschirm gesehen zu werden, können sie nicht so leicht in die Öffentlichkeit treten.²⁵

„Hollywood cinema of the 1920s celebrated the boom in consumer capitalism within a range of representation that created an illusion of national homogeneity. From this point of view, the radical promise of sexual freedom allowed the cinema to avoid the social and political discourse of freedom in a country that was still deeply phobic about race.“²⁶

Somit wurde mit der Errungenschaft der einen Seite von den noch herrschenden Missständen und der Ungleichheit abgelenkt. Die herrschende Ungleichheit, welche sich im Film und auf der Bühne manifestiert, lässt sich durch die postkolonialistische Filmtheorie erklären, auf welche in Punkt 2.2 noch genauer eingegangen wird. Ob weißer oder nicht-weißer Körper, die Frau* am Bildschirm ist dem Blick der zuschauenden Person ausgesetzt.

2.1.3 Das Betrachten

Laura Mulvey beschäftigt sich mit dem Betrachten²⁷ und sagt, dass es zwei verschiedene Modi des Betrachtens²⁸ gibt: Den voyeuristischen und den fetischistischen Blick. Beide Typen des An-Schauens haben die Struktur des aktiven und passiven Parts, wobei der Mann* den aktiven Part übernimmt und die Frau*, das *Objekt*, das gesehen wird, den passiven.²⁹ Skopophilie hingegen bedeutet so viel wie *die Lust am Schauen*. Bei der Skopophilie besteht die Lust darin, sexuell stimuliert zu werden, indem eine andere Person betrachtet wird.³⁰ Der voyeuristische Blick ist durch die Lücke gekennzeichnet, die zwischen

²⁴ Ahmed (2007): S. 159.

²⁵ Vgl. Engler Alonso (2017): S. 177.

²⁶ Mulvey (o.D.): S. 221.

²⁷ Vgl., Mulvey (1975): S. 19f.

²⁸ Auf Englisch: *Two modes of looking*

²⁹ Vgl., Neale (1983): S. 11.

³⁰ Vgl., Mulvey (1975): S. 16ff.

zuschauender Person und dem Film geschaffen wird. Mainstream Filme zielen auf die voyeuristischen Fantasien ab, indem sie die Lücke zwischen Gezeigtem und den zusehenden Personen mit filmischen Mitteln verschleiern. Die Lücke wird durch die Dunkelheit im Zuschauer*innenraum und der Helligkeit auf der Kinoleinwand erstellt und durch den Film das Gefühl dieser wieder genommen. Man taucht durch diese Trennung in eine private Welt ein.³¹

„Although the film is really being shown, is there to be seen, conditions of screening and narrative conventions give the spectator an illusion of looking in on a private world. Among other things, the position of the spectator in the cinema is blatantly one of repression of their exhibitionism and projection of the repressed desire onto the performer.“³²

Der Anblick und die Geschichtserzählung, welche in patriarchale Strukturen eingebettet sind, unterstützen somit den aktiven Part des männlichen* Zusehers. Somit kontrolliert er die filmisch dargestellten Fantasien und ist noch dazu in einer höheren Machtposition, da er der Zuschauende ist und die Frau* am Bildschirm seinem Anblick ausgesetzt ist.³³ Laura Mulvey stellt sich auch die Frage, wie es überhaupt dazu kommen kann, dass Frauen* in Mainstream Filmen so dargestellt werden. Die erste Antwortmöglichkeit besagt, dass als Ausgleich der Kastrationsangst, welche im nächsten Absatz definiert wird, eine Abwertung, eine Bestrafung oder eine Inschutznahme des *schuldigen Objekts* stattfinden muss. Die oder der Zuschauer*in entwickelt eine verleugnende Haltung, wodurch ein Fetisch geschaffen wird. Bei der zweiten Möglichkeit wird das *Objekt* als angenehmer betrachtet, was Laura Mulvey als fetischistische Skopophilie bezeichnet. Dadurch wird es als befriedigend wahrgenommen, eine Schönheit zu betrachten. Laut Laura Mulvey verursachen Frauen* im Film somit die Kastrationsangst, wodurch voyeuristische oder fetischistische Mechanismen aktiviert werden.³⁴ Man könnte diese Annahmen falsch verstehen, indem man sagt, dass Frauen* Schuld daran hätten, so eine Angst auszulösen, aber das soll hier nicht gemeint sein. Es sind die filmischen Mittel, welche diese Angst

³¹ Vgl., Mulvey (1975): S. 17.

³² Ebd.

³³ Vgl., Ebd., S. 20.

³⁴ Vgl., Ebd., S. 22ff.

auslösen. Der Film schafft es, Raum und Zeit zu kontrollieren und erschafft somit eine Kontradiktion:

„the female image as a castration threat constantly endangers the unity of the diegesis and bursts through the world of illusion as an intrusive, static, one-dimensional fetish.“³⁵

Durch die Lücke, die im Kino entsteht, fühlt sich die zuschauende Person dem gesehenen Objekt, meistens der Frau*, überlegen. Sado-masochistische Fantasien sind daraus resultierende Themen, die in Filmen wiedergegeben werden. Die Lust am An-Schauen in diesem Fall liegt an der Schuldzuschreibung, welche der Hauptdarstellerin gegeben wird, weil sie sofort mit der Kastrationsangst assoziiert wird³⁶. In dem Lexikon für Psychologie wird der Kastrationskomplex wie folgt beschrieben: Es ist ein Komplex, den man auf die ödipalen Impulse, also die Impulse der kindlichen Sexualität, zurückführen kann. Er kann bei Buben* und Mädchen* auftreten. Um die Kastrationsangst zu überwinden, unterdrückt und verdrängt der junge Bub* die sexuellen Gefühle zur eignen Mutter. Bei jungen Mädchen* wird die Kastrationsangst anders gesehen. Hierbei geht es um keine Angst im eigentlichen Sinne, sondern viel eher um den Penisneid. Das Mädchen* ist also bereits kastriert worden.³⁷ Der Penisneid³⁸ setzt in der klassischen Psychoanalyse in der phallischen Phase ein, also zwischen dem 4. Und 5. Lebensjahr.³⁹

„What counts is what the heroine provokes, or rather what she represents. She is the one, or rather the love or fear she inspires in the hero, or else the concern he feels for her, who makes him act the way he does. In herself the woman has not the slightest importance.“⁴⁰

³⁵ Mulvey (1975): S. 26.

³⁶ Dies gilt nicht nur für Science-Fiction Filme, sondern für Filme im Allgemeinen.

³⁷ Vgl., <https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/kastrationskomplex/7630> zuletzt abgerufen am: 09.01.2020

³⁸ Auch wenn die Theorie des Penisneids an dieser Stelle genannt wird, bedeutet dies nicht, dass man von ihrer Richtigkeit ausgehen muss. Der Psychoanalytiker Bruno Bettelheim beispielsweise stellte eine Analogie zum Penisneid her. Er sprach bei der Brit Mila (der Beschneidung eines Buben* nach jüdischem Brauch) von einer Art Menstruationsneid. Buben* die beschnitten werden, bluten: Eine Imitation der Menstruationsblutung. Viele Urvölker Australiens, auf Hawaii und in Kenia spalten den Penis an der Unterseite entlang der Harnröhre. Dieses Ritual bringt Blutungen mit sich und wird als Wunsch gedeutet, dass der Penis einer Vulva ähneln soll.

³⁹ Vgl., <https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/penisneid/1> zuletzt abgerufen am: 29.02.2020

⁴⁰ Budd Boetticher o.S, zitiert nach Laura Mulvey (1975): S. 20.

Somit wird die scheinbar schuldige Person bestraft oder ihr wird vergeben. Dieser Erzählstrang findet sich in vielen Filmen wieder. Die Frau* symbolisiert auch laut Laura Mulvey die Kastrationsangst, weil ihr ein Penis fehlt, wodurch ein Unbehagen entsteht. Die Frau* als Ikone, die für den Mann*, dem aktiven Part, gezeigt wird, wird immer in Verbindung mit der Kastrationsangst wahrgenommen.⁴¹ Die Frau*, welcher ein Penis fehlt erzieht auch ihr Kind im Schatten dieser Symbolik. Die Frau* existiert nur in Relation zur Kastration.⁴²

„She turns her child into the signifier of her own desire to possess a penis (the condition, she imagines, of entry into the symbolic). [...] Women then stands in patriarchal culture as a signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his fantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer, not maker, of meaning.“⁴³

Laura Mulvey bezieht sich vor allem auf den *film noir* und auf Alfred Hitchcock Filme. Der Hauptdarsteller in solchen Filmen verursacht eine Veränderung in der Hauptdarstellerin, was ihn mächtig macht.⁴⁴ Der Film *Psycho* aus dem Jahr 1960 von Alfred Hitchcock ist ein gutes Beispiel für den voyeuristischen Blick. Der Hauptdarsteller, gespielt von Norman Bates, weist in diesem Film eine klare unterdrückte und pervertierte Sexualität auf. Sigmund



Abd. 2 Film: Psycho mit Norman Bates

Freud sagt in seinen „Drei Abhandlungen zur Sexualität“, dass die Lust am Betrachten, im Extremfall zu einer Perversion führen kann, wo sexuelle Befriedigung nur über das Betrachten und der Objektivierung des Anderen bestehen kann.⁴⁵ John Ellis, welcher sich sowohl ästhetisch als auch semiotisch in seinem Text „Visible Fictions: Cinema, Television,

⁴¹ Vgl., Mulvey (1975): S. 22.

⁴² Vgl., Ebd., S. 14f.

⁴³ Ebd., S. 15.

⁴⁴ Vgl., Neale (1983): S. 11f.

⁴⁵ Vgl., Sigmund Freud (1909): <http://www.psychanalyse.lu/Freud/FreudDreiAbhandlungen.pdf> zuletzt abgerufen am 01.04.2020, S. 20f.

Video“ mit dem Kino und Film auseinandersetzt und auch von Laura Mulveys Denken beeinflusst war, charakterisiert den fetischistischen Blick im Vergleich zum voyeuristischen wie folgt:

„where voyeurism maintains (depends upon) a separation between the seer and the object seen, fetishism tries to abolish the gulf [...] The voyeuristic look is curious, inquiring, demanding to know. The fetishistic gaze is captivated by what it sees, does not wish to inquire further, to see more, to find out.... The fetishistic look has much to do with display and the spectacular.“⁴⁶

Die fetischistische Skopophilie setzt dann ein, wenn es darum geht, die gezeigte Person, das *Objekt*, einfach zu betrachten und die Betrachtung an sich völlig ausreichend ist.⁴⁷ Für den Feminismus sind diese Aspekte der Kastrationsangst und des Betrachtens der Frau* als ein *Objekt* von großem Interesse, denn die Art und Weise, wie die Frau* betrachtet wird, entsteht aus einer Frustration, die aus einer phalluszentrierten Gesellschaft entsteht. Wie soll also eine Dekonstruktion der vorherrschenden Verhältnisse zustande kommen, wenn wir den Diskurs in einer patriarchal strukturierten Sprache führen? Laura Mulvey behauptet, dass das Patriarchat zunächst genau untersucht und begutachtet werden muss, welche Werkzeuge verwendet werden. Die Psychoanalyse ist auch in dieser patriarchalen Ordnung gefangen. Das Kino kann unter anderem Fragen, nach den patriarchalen Strukturen stellen und die Arten des Sehens und des Betrachtens hinterfragen. Das alternative Kino muss also laut Laura Mulvey dagegenhalten und sich diese Fragen stellen.⁴⁸

2.1.4 Die Identifikation

Damit es zu einer Dekonstruktion kommen kann, muss zunächst der Identifikationsprozess näher beleuchtet werden. In Mainstream Filmen dreht sich alles um den Hauptdarsteller, mit welchem sich die zusehende Person identifizieren kann und will. Die zuschauende Person projiziert ihr oder sein Schauen auf den Hauptdarsteller und kontrolliert somit auch, was im Film passiert. Bei der zusehenden Person kommt das Gefühl auf, aktiv die Macht über das Geschehen zu erlangen, was ihr oder ihm das Gefühl von Omnipotenz gibt.⁴⁹

⁴⁶ John Ellis (1992): *Visible fictions: cinema, television, video*, Rev. ed., London; New York: Routledge, S. 47.

⁴⁷ Vgl., Neale (1983): S. 13.

⁴⁸ Vgl., Mulvey (1975): S. 15f.

⁴⁹ Vgl., Ebd., S. 21.

Um sich die Identifikation genauer anzusehen, befasste sich Steve Neale, angelehnt an Laura Mulveys Theorie, unter anderem mit John Ellis, der bereits im Kontext des fetischistischen und voyeuristischen Blickes gefallen ist. Steve Neales Text mit dem Titel „Masculinity as Spectacle“ bietet eine gute Weiterführung der Gedanken Laura Mulveys, weshalb sein Text für dieses Kapitel hilfreich ist. John Ellis behauptet, dass Kino zu komplex ist, um vereinfacht sagen zu können: Menschen, die sich als männlich* bezeichnen, identifizieren sich mit den männlichen* Schauspielern und Menschen, die sich als weiblich* verstehen, mit den weiblichen* Schauspielerinnen. Und weil diese Annahme zu einfach und zu verallgemeinernd wäre, bringt er den Faktor des Begehrens mit hinein. Das Begehren an sich ist transgressiv, ähnlich wie der Identifikationsprozess, da dieser auch mehrfach bestehen und auch widersprüchlich sein kann. Somit schließt John Ellis, dass es zwei Formen der kinematographischen Identifikation geben muss⁵⁰:

- 1.) Eine narzisstische Identifikation, bei welcher man sich mit einer menschlichen Figur identifiziert, die nicht man selbst ist
- 2.) Die Identifikation mit Träumen und Fantasien, die kontradiktorische Tendenzen in dem Individuum aufweisen⁵¹

„The spectator does not therefore ‚identify‘ with the hero or heroine: an identification that would, if put in its conventional sense, involve socially constructed males identifying with male heroes, and socially constructed females identifying with women heroines. The situation is more complex than this, as identification involves both the recognition of self in the image on the screen, a narcissistic identification, and the identification of self with the various positions that are involved in fictional narration“.⁵²

Wie man sehen kann, ist es nicht differenziert genug zu behaupten, dass man sich mit der schauspielenden Person am Bildschirm am ehesten identifiziert, welche sich als Teil des gleichen Konstrukts von Geschlecht versteht. Die Frage, die sich deshalb hier stellt, ist die Frage nach der sexuellen Differenz, dem Genderverständnis und der sozialen Identität, die in einer patriarchalen Gesellschaft eingebettet sind. In dem anschließenden Kapitel wird

⁵⁰ Vgl., Neale (1983): S. 4.

⁵¹ Vgl., Ellis (1992): S. 43.

⁵² Ebd.

diese Frage mit Laura Mulvey, Claire Pajaczkowska, Luce Irigaray und Pierre Bourdieu beantwortet.

2.1.4.1 Die sexuelle Differenz und die männliche* Herrschaft

Wie Laura Mulvey am Anfang ihres Textes „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ sagt, reproduziert der Film die sexuelle Differenz. Sie nutzt die Psychoanalyse, um Mechanismen des Kinos offenzulegen.⁵³ Man empfindet Lust am An-Schauen, weil die unbewussten Wünsche im Kino erfüllt werden.⁵⁴ Der männliche* Blick (male gaze) projiziert die Fantasien auf die weibliche Figur.⁵⁵

„Woman displayed as sexual objects is the *leitmotif* of erotic spectacle: from pin-ups to strip-tease [...] she holds the look, and plays to and signifies male desire. Mainstream film neatly combines spectacle and narrative.“⁵⁶

Es ist also wichtig sich, in diesem Kontext, mit der sexuellen Differenz und der männlichen* Herrschaft auseinanderzusetzen. Zwei Theoretiker*innen haben sich besonders mit diesem Thema auseinandergesetzt, wodurch sie hier von großer Bedeutung sind, nämlich Pierre Bourdieu⁵⁷ und Luce Irigaray⁵⁸. Luce Irigaray ist Feministin und beschäftigt sich viel mit Philosophie, kulturellen Theorien und der Psychoanalyse. Pierre Bourdieu bezieht sich in seinem Text „Die männliche Herrschaft“ auch an einigen Stellen auf die Psychoanalyse und Sigmund Freud. Er ist Soziologe, Anthropologe und Philosoph. Den Text von Pierre Bourdieu kann man als Einführung für Luce Irigarays Text „Ethik der sexuellen Differenz“ sehen. Beide sagen, dass der Frau* das *Innere* und das *Häusliche* zugesprochen wird. Pierre Bourdieu benennt diesen Zustand mit dem Wort *innen* (es wird dem weiblichen* und dem häuslichen zugesprochen) und das *Außen* (es wird dem männlichen* zugesprochen) und Luce Irigaray beschäftigt sich, ähnlich wie Laura Mulvey, hauptsächlich damit, dass es für ein Umdenken eine Umkehrung der Werte geben muss, damit die Differenzen nicht so stark im Mittelpunkt stehen. Aber auch sie befasst sich mit dem *Innen* und dem *Außen*:

⁵³ Vgl., Mulvey (1975): S. 14.

⁵⁴ Vgl., Pajaczkowska (2017): S. 305.

⁵⁵ Vgl., Mulvey (1975): S. 19.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Pierre Bourdieu (1997): *Die männliche Herrschaft*, in: Ein alltägliches Spiel Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

⁵⁸ Luce Irigaray (1991): *Ethik der sexuellen Differenz*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

„Den Frauen bleiben die sogenannten niederen Künste: Kochen, Stricken, Sticken, Nähen; ausnahmsweise die Poesie, die Malerei, die Musik.“⁵⁹

Der Exkurs hin zur sexuellen Differenz ist wichtig, weil:

„Every film [...] tends to specify identification in accordance with the socially defined and constructed categories of male and female.“⁶⁰

Und dies gilt es zu Dekonstruieren. Anhand der Forschungsfrage ist zu erkennen, dass es nicht nur um die Geschlechterrepräsentationen in Science-Fiction Filmen, sondern auch darum geht, dass Geschlechterrepräsentationen reproduziert werden, wodurch sie verfestigt werden und somit zum Habitus⁶¹ gemacht werden. Wie das genau geschieht, wird im Kapitel 2.1.5 *Psychoanalyse und Film* ersichtlich werden.

2.1.4.2 Die narzisstische Identifikation

Laura Mulvey geht davon aus, dass das Kino dem ursprünglichen Wunsch nach dem Betrachten nachgeht und somit die Lust am An-Schauen eine narzisstische Ausprägung bekommt.⁶² Steve Neale setzt bei Laura Mulveys Idee der narzisstischen Ausprägung an, setzt seinen Fokus aber auf die Männlichkeit* (wie der Titel seines Textes bereits verrät) in Verbindung zum Narzissmus. Narzissmus und die narzisstische Identifikation mit einer Heldin oder einem Helden basiert auf den Fantasien von Macht und Kontrolle. Laura Mulvey stellt diese Verbindung von solchen Fantasien und patriarchalen Vorstellungen von Männlichkeit* wie folgt dar⁶³:

„As the spectator identifies with the main male protagonist, he projects his look on to that of his like, his screen surrogate, so that the power of the male protagonist as he controls events coincides with the active power of the erotic look, both giving a satisfying sense of omnipotence.“⁶⁴

Die Heldin oder der Held des Films werden als ideales Ego angesehen, was mit der *Spiegelphase* verglichen werden kann. Laura Mulvey schlägt diese Brücke auch zu Jaques Lacan und Sigmund Freud. Denn die eigene Wiedererkennung vom Selbst im Spiegel ist

⁵⁹ Irigaray (1991): S. 13.

⁶⁰ Neale (1983): S. 5.

⁶¹ Vgl., Bourdieu (1997): S. 164ff.

⁶² Vgl., Mulvey (1975): S. 17.

⁶³ Vgl., Neale (1983): S. 5.

⁶⁴ Mulvey (1975): S. 12.

wichtig zur Formung des Ich-Verständnisses. Laut der Psychoanalyse erfahren Kinder ihren Körper im Spiegel als perfekter als den eigenen Körper. Der Superheld ist also nicht das Objekt des erotischen Blickes, sondern ähnelt dem Moment des idealisierten Ichs, wenn man in den Spiegel blickt, denn der Superheld am Bildschirm hat alles unter Kontrolle.⁶⁵

„Recognition is thus overlaid with misrecognition: the image recognised is conceived as the reflected body outside itself as an ideal ego, the alienated subject which, re-introjected as an ego ideal, prepares the way for identification with others in the future.“⁶⁶

Dieses Wiedererkennen und das Verkennen durch den Identifikationsprozess konstituiert also das Ich. Das somit verfälschte oder träumerische Bild von sich selbst findet seine Intensität im Film. Christian Metz schreibt in seinem Buch „Der fiktionale Film und sein Zuschauer. Eine metapsychologische Untersuchung“, in Rückgriff auf Jaques Lacans Spiegelstadium auch, dass der Zustand beim Träumen ähnlich ist wie beim Anschauen eines fiktionalen Filmes.⁶⁷ Man kann also die Spiegeltheorie der Psychoanalyse mit dem Kinobildschirm vergleichen, da eine ähnliche Konstitution (für den Moment des Schauens) des Ichs stattfindet. Im Kino ist man so fasziniert vom Film, dass man sich selbst darin verliert, aber gleichzeitig auch darin wiederfindet. Man vergisst die Welt und zur selben Zeit wird ein ideales Ich auf der Kinoleinwand gezeigt.⁶⁸ Um Gesehenes realistischer zu gestalten, können Kameraeinstellungen und filmische Mittel verwendet werden, wodurch der Identifikationsprozess verstärkt wird. Laura Mulvey sagt, dass in Mainstream Filmen die Frau* sexualisiert dargestellt wird, bis sie zu einem Mann* gehört. Durch die Identifikation mit dem Hauptdarsteller gehört die Frau* dann auch der zusehenden Person.⁶⁹ Das Konstrukt des idealen Ichs weist aber auch Kontradiktionen auf. Das Subjekt identifiziert sich mit dieser idealen Figur aber laut Steve Neale (bezugnehmend auf Moustapha Safouan⁷⁰) kann dieser Identifikationsprozess auch zu einer Kastrationsangst führen, weil das Subjekt der idealen Figur nie genug ähneln wird. Somit kann es nie zu einer

⁶⁵ Vgl., Mulvey (1975): S. 18ff.

⁶⁶ Ebd., S. 18.

⁶⁷ Vgl., Christian Metz (1994): Der fiktionale Film und seine Zuschauer. Eine metapsychologische Untersuchung. In: Psyche 48, H. 11, S. 1020f.

⁶⁸ Vgl., Ebd.

⁶⁹ Vgl., Mulvey (1975): S. 21f.

⁷⁰ Bei weiterem Interesse: Moustapha Safouan (1981): Is the Oedipus Complex Universal? m/f nos 5/6, S. 85-87.

unproblematischen Identifikation zwischen der zuschauenden Person und der Figur am Kinobildschirm kommen, wie man später, in Bezug auf die Rolle der Frau* im Film, sehen wird.⁷¹ Die Spiegelphase und die Konstitution des Ichs führen uns zu der Verknüpfung Psychoanalyse und Film.

2.1.5 Psychoanalyse und Film

Claire Pajaczkowska, eine Dozentin der *Middlesex University* in London, beschäftigt sich unter anderem auch mit der Repräsentation der Frau* im Film und macht dies, indem sie sich die Verbindung zwischen Psychoanalyse und Film genauer ansieht. Um das Kino analysieren und verstehen zu können, müssen die Struktur, die Gedanken und die Fantasien der Moderne betrachtet werden. Somit wurde die Psychoanalyse in den Strukturalismus⁷² integriert, um fundamentale Determinanten der entstandenen Muster (unter anderem im Film) dekonstruieren zu können. Denn die Muster des Unbewussten kann man am besten mit Hilfe der Psychoanalyse erklären. Das Kino hat (im Gegensatz zur Mythologie, auf welche sich die Psychoanalyse bezieht) immer einen Erzählstrang und einen Plot, was Claire Pajaczkowska als *visuellen Dualismus* bezeichnet. Christian Metz bezieht sich in seinem Text „Story/Discourse: A Note on Two Kinds of Voyeurism“⁷³, beziehend auf Émile Benvenistes *histoire* und *discours* auch auf diesen Dualismus und sagt, dass es zwei Arten des Voyeurismus im Kino gibt. Unter dem Begriff *discours* versteht er:⁷⁴ „the act of telling, the material practice of making meaning“⁷⁵ und unter dem Begriff der *histoire*: „the story or narration which is issued by an all-knowing but unseen intelligence“.⁷⁶ Claire Pajaczkowska bezieht sich unter anderem auch auf Jean-Louis Baudry, welcher sich mit dem *apparat* von Sigmund Freud und Jaques Lacan, dem Voyeurismus und dem Identifikationsprozess auseinandergesetzt hat. Laut Claire Pajaczkowska, wurden die Gedanken von Jean-Louis Baudry (1974) von unter anderem Christian Metz und Laura Mulvey (beide 1975) weitergedacht. Jean-Louis Baudry

⁷¹ Vgl., Neale (1983): S. 7f.

⁷² Der Begriff des Strukturalismus wurde von Ferdinand de Saussure geprägt. Strukturalismus ist die interdisziplinäre Forschungsmöglichkeit, welche sich auf die Einzelelemente einer Struktur bezieht und deren Zusammenhang untersucht wird.

⁷³ Bei weiterem Interesse: Christian Metz (1986): Story/Discourse: A Note of Two Kinds of Voyeurism. In: The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema, Bloomington, IN: Indiana University Press.

⁷⁴ Vgl., Claire Pajaczkowska (2017): The unconscious structures of cinema. In: The Routledge Companion to Cinema and Gender; New York: Routledge, S. 302f.

⁷⁵ Ebd., S. 303.

⁷⁶ Ebd.

beschäftigte sich unter anderem damit, dass die zuschauenden Personen im Kino mit dem Rücken zum Projektor sitzen, auf den beleuchteten Bildschirm schauen, welcher sorgfältig ausgewählte Bilder zeigt. Somit sehen die Zuschauenden zu, ohne gesehen zu werden, wodurch die instinktive Lust nach dem Schauen unmittelbar gestillt wird. Weiters beschäftigte sich Jean-Louis Baudry mit dem Identifikationsprozess und sagt, dass sich der Voyeurismus zwischen dem Selbst und dem Bildschirm mit der Ego-Identifikation des Selbst und der Hauptdarstellerin oder dem Hauptdarsteller im Kino, überlappt.⁷⁷ Wie wir unter anderem auch bei Christian Metz und natürlich Laura Mulvey gesehen haben, ist die Psychoanalyse eng an den Film geknüpft. Christian Metz untersuchte, angelehnt an Sigmund Freud und Jaques Lacan, die Filmsemiotik. Zur Erinnerung: Die Traumtheorie von Sigmund Freud und das Spiegelstadium von Jaques Lacan sind in vielen Hinsichten mit dem Identifikationsprozess beim Ansehen eines Filmes zu vergleichen. Somit lässt sich eine Verknüpfung klar aufweisen, denn

„Die Psychoanalyse gilt als eine Theorie des Unbewussten und des Traums und ist dadurch schon lange mit dem Kino verbunden, beispielsweise bei Walter Benjamin und dem „optisch Unbewussten“.“⁷⁸

Das optisch Unbewusste bei Walter Benjamin meint die neuen Möglichkeiten des Sehens und Empfindens durch die technischen Möglichkeiten des Films, wie die Großaufnahme oder die Zeitlupe. Durch solche filmischen Mittel verändert sich die Abbildung der Wirklichkeit.⁷⁹

Da die Gesellschaft aber einer patriarchalen Struktur unterliegt, setzen sich beobachtbare Verhaltensweisen der männlichen* Analyse aus, wodurch ein Verständnis von Weiblichkeit* entsteht, welches nicht der Realität entsprechen kann, weil sie nicht objektiv (falls dies in der Wissenschaft überhaupt möglich ist⁸⁰) begutachtet und bewertet werden kann. Durch die Repräsentation der Vorstellung von Weiblichkeit* und der *Traumfrau** im Film wird diese Vorstellung in den Köpfen verfestigt und somit zur Norm, wie die Habitus Theorie von Pierre Bourdieu zeigt. Aus der Vorstellung wird Praxis und dadurch das

⁷⁷ Vgl., Pajaczkowska (2017): S. 304.

⁷⁸ Astor 2014, S. 71.

⁷⁹ Vgl., http://www.darmstadt-kulturstaerken.de/index_htm_files/DaKuSt%20Kunstbegriff%20II.pdf zuletzt abgerufen am 04.08.2020

⁸⁰ Die nihilistische Weltanschauung geht davon aus, dass es keine objektive Erkenntnis gibt. Ein bedeutender Vertreter der Nihilismus war Friedrich Nietzsche.

Verhalten jeder einzelnen Person verändert.⁸¹ Sigmund Freud aber übersah dieses Problem und haftete dem weiblichen* Geschlecht demnach ein passives Verhalten an, welches sich durch die Unterdrückung von Aggression und Passivität (auch beim Sex) auszeichnet, begründet durch den Penisneid.⁸² Dem weiblichen Geschlecht werden somit auch die Eigenschaften des Neides und des mangelnden Gerechtigkeitsempfindens unterstellt. Diese patriarchal dominierte Schablone prägt das Kino und das, was wir als zusehendes Publikum als ansprechend empfinden.⁸³ Somit kann man mit gutem Gewissen annehmen, dass die Degradierung von Frauen* in Science-Fiction Filmen und auch anderen Genres dadurch legitimiert wird.

Genau aus diesem Grund war die feministische Filmtheorie derart an der Psychoanalyse interessiert. Claire Johnston⁸⁴ und Laura Mulvey begannen sich in den 1970er Jahren auf die Suche nach der Identität der Frau* im Film zu machen. Claire Johnston fokussierte sich auf die Rolle der Frau* als den Nicht-Mann* und Laura Mulvey auf die *to-be-looked-at-ness*, welches die Frau* als eindrucksvollen Anblick sieht und den Mann* als Träger des Blickes.⁸⁵ Es muss dennoch nicht immer der Mann* der Träger des Blickes sein. Auch die Frau* kann diese Rolle übernehmen.

2.1.6 Die Erotisierung des Mannes* im Film

Bisher wurde hauptsächlich über die Wahrnehmung der Frau* im Film und ihre Rezeption gesprochen. Wenn man das Konzept der patriarchalen Struktur (wie Laura Mulvey dazu auffordert) oder die Werte verändern möchte (was Luce Irigaray bewirken möchte), muss man sich auch die andere Seite, also die männliche*, ansehen, denn wie bereits erwähnt, reicht eine einfache Umlegung (wie Laura Mulvey und John Ellis sagen) auf die Rezeption des Mannes* im Film nicht aus. Steve Neale nimmt in seinem Text „Masculinity as Spectacle“ auch Laura Mulveys Text als Basis und formuliert ihr Vorhaben folgendermaßen:

„She sought to demonstrate the extent to which the psychic mechanisms cinema has basically involved are profoundly patriarchal, and the extent to which the

⁸¹ Vgl., Bourdieu (1997): S. 164ff.

⁸² Vgl., Astor (2014): S. 71.

⁸³ Vgl., Ebd.

⁸⁴ Bei weiterem Interesse: Claire Johnston (1973): Women's Cinema as Counter Cinema. In: Claire Johnston, Notes on Women's Cinema, London: Society for Education in Film and Television.

⁸⁵ Vgl., Mulvey (1975): S. 19.

images of women mainstream film has produced lie at the heart of those mechanisms.“⁸⁶

Steve Neales Ziel ist es, Laura Mulveys Ansatz genau zu betrachten und weitergehende Fragen in Bezug auf die Identifikation und das Betrachten zu stellen. Er sieht sich an, wie man ihre Theorie auf den Mann* als solchen umlegen kann und wie man sich daraufhin der Analyse des männlichen* Zuschauers annehmen kann.⁸⁷ Steve Neale kritisiert an Laura Mulvey unter anderem, dass sie die Erotisierung des Mannes* gar nicht bedenkt, sie aber dennoch vorhanden ist. Steve Neale macht dies aufbauend auf einem Argument von D.N. Rodowick, wo er über Laura Mulvey schreibt:

„She makes no difference between identification and object choice in which sexual aims may be directed towards the male figure, nor does she consider the signification of authority in the male figure from the point of view of an economy of masochism.“⁸⁸

In Mainstream Filmen werden diese Formen des Voyeurismus aus der männlichen* Sicht betrachtet. Laura Mulvey sagt, dass Mainstream Filme das Erotische erst in die Sprache der patriarchalen Ordnung gebracht haben.⁸⁹ Steve Neale hat seinen Text „Masculinity as Spectacle – Reflections on Men and Mainstream Cinema“ in Anlehnung an Laura Mulveys Text „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ geschrieben. Er bietet neue Sichtweisen auf ihre Ansätze, weshalb seine Gedanken in dieser Arbeit auch eine große Rolle spielen. Wie der Titel seines Textes bereits verrät, sieht er sich die männliche* Seite aus feministisch-filmtheoretischer Perspektive an und fasst somit den Gedanken, dass Mainstream Filme, das Erotische erst mit in die Sprache gefasst haben und sagt, dass durch eben solche Mainstream Filme eine Art von Erotik zwischen der zusehenden Person und dem männlichen* Hauptdarsteller entsteht. Wäre das nicht so, müsste sich das Mainstream Kino der Frage nach der männlichen* Homosexualität stellen,⁹⁰ aber da die männliche* Homosexualität im Diskurs ignoriert wird⁹¹, hat dies die Unterdrückung und Verleugnung

⁸⁶ Neale (1983): S. 2.

⁸⁷ Vgl., Ebd., S. 4.

⁸⁸ D. N. Rodowick (2015): *Difficulty of difference: psychoanalysis, sexual difference and film theory*, London; New York: Routledge, S. 8.

⁸⁹ Vgl., Neale (1983): S. 16.

⁹⁰ Vgl., Ebd., S. 15.

⁹¹ Vgl., Ebd., S. 4.

der erotischen Neigung zum Hauptdarsteller zur Folge. Da im Mainstream Film das Männliche* als Norm gesehen wird, wird die Frau* im Film zum Objekt der Untersuchung. Männer* wurden in Filmen selten so untersucht wie Frauen*. Einer der Gründe dafür ist⁹²:

„Masculinity, as an ideal, at least, is implicitly known. Femininity is, by contrast, a mystery. This is one of the reasons why the representation of masculinity, both inside and outside the cinema, has been so rarely discussed.“⁹³

Laura Mulveys Ziel ist es, diese Ordnung zu dekonstruieren:

„The satisfaction and reinforcement of the ego that represent the high point of film history hitherto must be attacked. [...] The alternative is the thrill that comes from leaving the past behind without simply rejecting it, transcending outworn or oppressive forms, and daring to break with normal pleasurable expectations in order to conceive a new language of desire.“⁹⁴

Deshalb ist es kein Wunder, dass in vielen Filmen, Männer* einer Sado-masochistischen Situation ausgesetzt werden und der männliche* Hauptcharakter somit zum Objekt des erotischen Blickes (für Männer* und Frauen*) wird. Den männlichen* Hauptdarsteller zum Beispiel beim Kämpfen zu betrachten⁹⁵ setzt Steve Neale somit in Beziehung mit einem unterdrückten homosexuellen Voyeurismus. Wichtig ist, dass der Blick auf den männlichen* Hauptdarsteller genau solche Komplexe und Ängste darstellen kann, wie bei einer weiblichen* Hauptdarstellerin.⁹⁶ Somit kommt Steve Neale zu der Formulierung seiner These:

„The (unstead) thesis behind these comments seems to be that in a heterosexual and patriarchal society, the male body cannot be marked explicitly as the erotic object of another male look: that look must be motivated in some other way, its erotic component repressed.“⁹⁷

⁹² Vgl., Neale (1983): S. 15.

⁹³ Ebd., S. 16.

⁹⁴ Mulvey (1975): S. 16.

⁹⁵ Steve Neale nennt als Beispiele die Filme: T-Men (1947) und Border Incident (1949)

⁹⁶ Vgl., Neale (1983): S. 8.

⁹⁷ Ebd.

Wie man sehen kann, ist der Identifikationsprozess ein schwieriger und sowohl auf den männlichen* als auch auf die weibliche* Hauptdarsteller*in mit einem möglichen Komplex und Angst verbunden.

Wie bereits in dem Kapitel 2.1.2 *Nicht-weiße Körper auf der Bühne und im Film* erwähnt, wird es nun um die postkolonialistische Filmtheorie gehen, bevor es spezifisch um die Trope „Born Sexy Yesterday“ gehen wird.

2.2 Postkolonialistische Filmtheorie

Zum Einstieg ein Zitat des Politologen Kien Nghi Ha:

„Postkoloniale Diskurse sind [...] an der Sichtbarmachung von Dominanzverhältnissen wie an der Anerkennung, den Konstruktionsweisen und den Durchsetzungsprozessen von Differenzen interessiert. Sie versuchen, durch eine kontextsensible Bestimmung von Differenzen und Gemeinsamkeiten die Gleichzeitigkeit von Exklusion und Verbundenheit zu untersuchen. In diesem Prozess geht Begehren immer mit Abwertung einher, während Fremdzuschreibungen mit Versuchen der Selbstbestimmung und Gleichberechtigung konkurrieren.“⁹⁸

Um also vorherrschende Differenzverhältnisse aufzudecken, muss man sie analysieren, um sie zu verstehen, weshalb die feministische Filmtheorie seit den 1990er Jahren damit begonnen hat, Fragen zu den Themen der Ethnizität, Religion, Sexualität und der Nation zu stellen. Das Aufkommen des Feminismus von nicht-weißen Personen war ein Auslöser für diese Fokusverschiebung. Anhänger*innen der nicht-weißen feministischen Strömung kritisierten vor allem den psychoanalytischen Bezug der feministischen Filmtheorie, da er auf einer rein westlichen und patriarchalen Struktur und Denkweise basiert. Bell Hooks hat sich in ihrem Werk „*The Oppositional Gaze*“ aus dem Jahr 1997 ebenfalls damit beschäftigt. E. Ann Kaplan⁹⁹ war auch eine dieser Denkerinnen und hat die Rolle der Frau* unter anderem im *film noir* (wie Laura Mulvey) untersucht und auch ein besonderes Augenmerk auf die nicht-weiße Frau* im postkolonialistischen Film¹⁰⁰ gelegt. Durch das Buch von

⁹⁸ Kien Nghi Ha (2014): Postkoloniale Kritik und Migration. In: Polylog No. 30, Migration, WiGiP in Wien, S.76f.

⁹⁹ Bei weiterem Interesse: E. Ann Kaplan (1997): *Looking for the other: feminism, film, and the imperial gaze*, New York: Routledge.

¹⁰⁰ Als gutes Beispiel, um diesen Blick zu durchbrechen, nennt sie den Film „*Daughters of the Dust*“ von Julie Dash 1991. Sie war die erste Afroamerikanische Regisseurin.

Edward Said mit dem Titel „Orientalism“, welches 1978 erschienen ist, wurde der Grundstein für die postkolonialen Studien gelegt. Der Fokus hierbei liegt auf der Repräsentation des Anderen. Stereotypen wurden hinterfragt und überdacht. Die Andersheit wurde kritisch betrachtet. Der Eurozentrismus wurde als Legitimation für die Kolonialisierung verschiedener Länder gesehen und brachte viele *Rassentheorien* hervor, um die Unterscheidung zwischen kolonialisierten und kolonialisierenden zu legitimieren.¹⁰¹ Weshalb sich das nächste Unterkapitel einem Überblick dieser Theorien widmen wird.

2.2.1 Die verschiedenen *Rassentheorien* im Überblick

Wenn man über den (Post-)Kolonialismus schreibt, bleibt einem nicht erspart, sich auch mit der sogenannten *Rassentheorie* auseinanderzusetzen. Wenn wir uns hier dieses Begriffes bedienen, kann nicht davon ausgegangen werden, dass es so etwas wie menschliche *Rassen* überhaupt gibt. Jedoch werden jene Theorien unter eben jenem Begriff zusammengefasst.

Die Rassismusforschung will von Rassismen sprechen, wobei menschliche *Rassen* ein soziales Konstrukt sind. Wulf D. Hund hat die Rassismen in folgende Kategorien unterteilt: den Klassen-, Geschlechter- und Nationalrassismus. In all diesen Rassismen geht es um einen sozialen Differenzierungsprozess, der durch die *kulturellen Unterschiede* eingebracht wird. Rassismus kann man, grob gesagt, so verstehen, dass Menschen, die nicht aus der eigenen Gesellschaft sind, als *andersartig* gesehen werden und somit aus der Struktur ausgeschlossen werden. Der patriarchal strukturierte Eurozentrismus kann nur durch Exklusion, Assimilation und Segregation bestehen bleiben.¹⁰² Laut Wulf D. Hund werden idealtypische Konstrukte, die in einer Gemeinschaft konstruiert werden, mit denen der anderen verglichen. Durch dieses Vergleichen der Gemeinschaften und der Erstellung einer eigenen kulturellen und kollektiven Identität werden verschiedene Abstufungen des Menschseins erzeugt,¹⁰³ was es zu kritisieren und dekonstruieren gilt. Weiters haben sich unter anderem auch Stuart Hall, Mona Singer, Didier Lapeyronnie und auch John Locke mit

¹⁰¹ Vgl., Sandra Ponzanesi (2017): Postcolonial and Transnational approaches to Film and Feminism. In: The Routledge Companion to Cinema and Gender; New York: Routledge, S. 25.

¹⁰² Vgl., Wulf D. Hund (2008): Die weiße Norm: Grundlagen des Farbrassismus. In M. S. Hering Torres (Hg.), *Cuerpos Anómalos*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, S. 175ff.

¹⁰³ Bei weiterem Interesse: Wulf D. Hund (2007): *Rassismus*, Bielefeld: transcript Verlag.

dem Rassenbegriff auseinandergesetzt.¹⁰⁴ John Locke stellte Ende des 17. Jahrhunderts, problematische Theorien darüber auf, welche Arten von Menschen es gibt und wollte, durch die Idee des privaten Eigentums, den Kolonialismus legitimieren:

„Seine Überlegungen zur Legitimität privaten Eigentums erlaubten die Rechtfertigung des Kolonialismus, weil sie wilden Völkern unterstellen, ihr Land nicht zu bearbeiten und daher nicht angeeignet zu haben, so daß es sich noch im Naturzustand befände“¹⁰⁵

Fred Moten¹⁰⁶ und Gayatri Chakravorty Spivak¹⁰⁷ sprechen auch von einer Verdinglichung von Sklav*innen und nicht-weißen Menschen. Im Mot'schen Sinne würde man dann von einer absoluten Degradierung einer anderen Person sprechen. Mit Gayatri Chakravorty Spivak ist der Prozess der Subalternisierung gemeint, welcher es den ausgebeuteten Menschen unmöglich macht, eine Geltung in der Gesellschaft zu erlangen und vor allem die gleichen Rechte wie Andere zu bekommen.¹⁰⁸ Im Kino wird die Verdinglichung von nicht-weißen Menschen und Sklav*innen ganz klar deutlich. Die Hauptdarstellerinnen, um welche es in dem nächsten Kapitel gehen wird, erlangen bloß eine Bedeutung in der Gesellschaft bzw. einen Sinn in ihrem Leben, weil sie von einem weißen Mann* *gerettet* werden.

¹⁰⁴ Vgl., Rosalinda Napadenski (2015): Was ist der Blick des weißen Menschen und was löst dieser aus? Kultur als Identitätsdifferenzfunktion. Unveröffentlichte Bachelorarbeit im Studiengang Philosophie an der Universität Wien.

¹⁰⁵ Wulf D. Hund (2006): Negative Vergesellschaftung. Dimensionen der Rassismusanalyse. Westfälisches Dampfboot in Hamburg, S. 47.

¹⁰⁶ Bei weiterem Interesse: Fred Moten (2013): Blackness and Nothingness. In: *The South Atlantic Quarterly*, Bd. 112, Nr. 4, S. 737-780.

¹⁰⁷ Gayatri Chakravorty Spivak (2008): *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Wien.

¹⁰⁸ Vgl., Niki Kubaczek (2019): Verkohltes Papier. Von einer brennenden Zelle, gewaltvoller Verdinglichung und dem gemeinsamen Versuch, der Abschiebung zu entgehen, *PERIPHERIE – Politik • Ökonomie • Kultur*, 3-2019, S. 438.

2.2.2 Empire Cinema als Ausprägung von postkolonialem Denken

Sandra Ponzanesi beschäftigt sich mit dem sogenannten *Empire Cinema*¹⁰⁹. Es ist ein Filmgenre, welches kolonialistische Sichtweisen, durch ihre Reproduktion, verfestigt.



Abd. 3 Film: Planet of the Apes mit Linda Harrison

Gezeigt werden *wilde, primitive* Personen und außerhalb der modernen Gesellschaft lebende Menschen.¹¹⁰ Ella Shohat veröffentlichte 1991 einen Artikel mit dem Titel „Gender and the Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema“, in welchem sie sich

imperialistischen Narrativen widmet. Die Fantasie darüber gerettet zu werden oder jemanden zu retten, spielt bei ihr auch eine große Rolle, was für diese Arbeit einen wichtigen Punkt darstellt, da sich hierbei das ungleiche Verhältnis zwischen den Hauptdarsteller*innen sehr deutlich zeigen lässt und in einigen Filmbeispielen auch thematisiert wird. Bei Science-Fiction Filmen wie *Planet of the Apes*, beim Original von 1968, sowie beim Remake von 2001 wird dieser Fokus in extremer Ausprägung dargestellt. In dem Film wird ein Planet beschrieben, auf welchem die Menschen unzivilisiert und wild leben, wohingegen die Affen über ein ausgeprägtes Wissen und über Sprache verfügen. Früher hielten die Affen Menschen als ihre *Haustiere*, sie waren aber schwer zu zähmen und deshalb wurde das Halten von Menschen verboten. Einer der Hauptdarsteller wird mit den anderen Menschen in einen Käfig gesperrt, welcher von den Affen bewacht wird. Eine Frau* befindet sich gegenüber von ihm auch in einem Käfig. Er glaubt, ihr beigebracht zu haben, wie man lächelt. Im Laufe des Films verlieben sie sich, obwohl sie die englische Sprache nicht beherrscht.

¹⁰⁹ In Großbritannien heißt eine Kinokette „Empire Cinema“.

¹¹⁰ Vgl., Ponzanesi (2017): S. 25.

In vielen Science-Fiction Filmen spielen weiße Frauen die Hauptrollen, bei *Planet of the Apes* ist das anders, ebenso wie in *The new World* aus dem Jahr 2005.



Abd. 4 Film: *The new World* mit Q'orianka Waira Qoiana Kilcher

Diese nicht-weißen Frauen* sind aber nicht gleichgestellt mit dem weißen Hauptdarsteller, sondern werden exotisiert dargestellt und meist von dem weißen männlichen* Abenteurer gefunden, wodurch eine Liebesgeschichte erzählt wird. Die Ungleichheit zwischen den Hauptdarsteller*innen ist das, was diese Filme so spannend und scheinbar auch erotisch macht, was die Folge des Kolonialismus und der Ausbeutung ist. Dazu Ella Shohat:

„Exoticising and eroticizing the Third World allowed the imperial imaginery to play out its own fantasy of sexual domination. ... Indeed, cinema invented a geographically incoherent Orient, where a simulacrum of coherence was produced through the repetition of visual leitmotifs. Even as cinema itself evolved and changed over a century, The Orient continued to be mechanically reproduced from film to film and from genre to genre.“¹¹¹

Sandra Ponzanesi nennt hierfür das Beispiel eines Harems voller Bauchtanzender Frauen*. Diese stereotypen Zuschreibungen von damals werden oftmals auch in neuwertigeren Filmen unverändert dargestellt.¹¹² Das Problem hierbei stellt die Dichotomie zwischen dem

¹¹¹ Ella Shohat (2006): *Gender and the Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema*. In: Ella Shohat *Taboo Memories, Diasporic Voices*, Durham: Duke University Press, S. 49.

¹¹² Vgl., Ponzanesi (2017): S. 26.

Westen und der sogenannten *dritten Welt* dar. Um diese Dichotomie zu dekonstruieren, führt Ella Shohat den Begriff *Post-Third Worldist* ein.

„Post-Third Worldist feminist cinema goes beyond the First World feminist preoccupation with seeking alternative images of women and searching for new cinematic and narrative forms that challenge mainstream films and subvert the notion of „narrative pleasure“ based on the „male gaze“.“¹¹³

Das von Sandra Ponzanesi eingeführte *Fourth Cinema*¹¹⁴ soll eine Dekolonialisierung des Kinos mit sich bringen. Dieses Genre hat zum Ziel, Raum zu schaffen, damit die Subalterne gehört werden kann. Auch Frauen* sollen gehört werden, denn was viele von ihnen im Prozess der Dekolonialisierung erfahren haben, soll auch erzählt werden können. Das Genre des *Fourth Cinema* und des *Post-Third Worldist Cinema* waren mit den Rahmenbedingungen der existierenden Filmbranche unzufrieden, dadurch sind Genres wie das *Migrant* oder *Diasporic Cinema* entstanden. Weiters gibt es noch das *Transnational Cinema*, welches sich die Verbindung zwischen Lokalem und Nationalem als Fokus setzte und sich auch mit Fragen der Legitimierung von nationalen Grenzen auseinandersetzt.¹¹⁵ Da die postkolonialistischen Theorien nun erläutert wurden, wird es im folgenden Kapitel um das postkoloniale Kino gehen.

2.2.3 Postkoloniales Kino

Das postkoloniale Kino entstand auch aus derselben Unzufriedenheit am weißen Mainstream-Kino. Der Fokus bei diesem Genre liegt aber auf der Gegenwart und auf den Asymmetrien, die durch den Kolonialismus entstanden sind. Anstatt der üblichen männlichen* Perspektive des Films, zeigt das postkoloniale Kino eine unüblichere Perspektive auf, nämlich die der ungehörten Menschen: Der Subalterne und von anderen Menschen, die im Spivak'schen Sinn nicht gehört werden. Trinh T. Minh-ha ist eine feministische Filmemacherin, die vor allem durch ihren Film „Reassemblage“ von 1982 bekannt geworden ist. Dieser Film wurde im Senegal gedreht und Trinh T. Minh-ha ist es wichtig, in ihrer Arbeit nicht nur über etwas zu reden, sondern in der Nähe von einem

¹¹³ Ponzanesi (2017): S. 26.

¹¹⁴ Ein Filmbeispiel, welches Sandra Ponzanesi gibt ist der Film „The Nouba of the Women of Mont Chenua“ von Assia Djebar aus dem Jahr 1979

¹¹⁵ Vgl., Ponzanesi (2017): S. 29.

Ereignis zu sein.¹¹⁶ Durch diese Sichtweise schafft sie eine neue Form des ethnographischen Films, was ihr unter anderem zum *Maya Deren Award* verholfen hat. Maya Deren selbst war auch eine sehr spannende Filmemacherin, die eine sehr unwissenschaftliche, aber doch zutiefst menschlich-anthropologische Arbeit leistete, indem sie, ähnlich wie Trinh T. Minh-ha, nicht bloß über den Voudoun¹¹⁷ Kult als Beobachterin spricht, sondern selber an den Ritualen teilnahm, was in ihrem Film „Divine Horseman: The Living Gods of Haiti“, der in den Jahren 1954 bis 1974 in Haiti entstand, zu sehen ist. Durch diese neue Art des ethnographischen Films hat sie auch eine große feministische Arbeit geleistet, da sie den patriarchalen beobachtenden Blick durchbrochen hat, indem sie selbst an den Voudoun Ritualen teilnahm und nicht bloß Frauen* beim Töpfern beobachtete¹¹⁸. Jeannette DeBouzek¹¹⁹ schreibt über das Filmschaffen Maya Derens und sagt, dass sie die Essenz des Voudoun Kultes gut einfangen konnte, weil sie am eigenen Leib erfahren hat, wie es sich anfühlt, marginalisiert zu werden. Sowohl Maya Deren als auch Trinh T. Minh-ha machen die Anderen nicht zum Objekt, sie lassen:

„cinema as a medium and postcolonialism as an epistemology connect to difference as an empowering and generative source of creativity.“¹²⁰

Dieser Aspekt des ethnologischen Dokumentarfilms ist wichtig, denn die Hauptprotagonist*innen nehmen multidimensionale Rollen ein, welche unvorhersehbar sind und werden nicht von *perfekten* Personen gespielt, wie in Science-Fiction Filmen.¹²¹ Im postkolonialistischen Kino geht es zudem um die De-neutralisierung der kolonialen *Episteme*, also der Erkenntnis. Sandra Ponzanesi nimmt unter anderem den Film *The Lonely Wife* von 1964 als ein Beispiel für postkolonialen feministischen Film. Die Hauptrolle nimmt

¹¹⁶ Vgl., Ponzanesi (2017): S. 30.

¹¹⁷ Laut Hermene Desorme, ein haitianischer Filmemacher und Künstler ist der Voudoun Kult schwer einzugrenzen. In einem Vortrag an der Universität Wien, hat er versucht ihn wie folgt zu beschreiben: „Die Idee des Heiligen ist es, zusammen zu leben und alle Elemente, unterliegen einem heiligen Prinzip. Vodoun, ist das ganze Leben. Es geht darum, gemeinsam zu feiern, aber das Ziel ist es nicht, gemeinsam zu beten.“ (vgl. Desorme, 10.01.2019 aus dem französischen ins Deutsche übersetzt) Bei weiterem Interesse: „Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti“, filmed by Maya Deren 1947-1954, edited by Cherel and Teiji Ito, 1973-1977, documentary, Mystic Fire Video, 1985, b/w, 47min.

¹¹⁸ Félix Regnault filmte 1815 töpfernde Frauen* aus Westafrika. Daraufhin wurde der Film einem Museum in Paris zur Verfügung gestellt. Er war Mediziner, wandte sich aber für seine Forschung, dem Filmen zu. Sein Filmschaffen ist ein gutes Beispiel des Einnehmens einer beobachtenden patriarchalen Position.

¹¹⁹ Jeannette DeBouzek (2015): *Maya Deren: A Portrait Of The Artist As Ethnographer*, New York: Woman & Performance: a journal of feministic theory.

¹²⁰ Sandra Ponzanesi und Marguerite Waller (2012): *Postcolonial Cinema Studies*, London: Routledge, S. 30.

¹²¹ Vgl., Ponzanesi (2017): S. 27f.

die einsame Frau namens Charulata ein. Sie ist die Frau eines Journalisten und der Film spielt in den 1870er Jahren in Indien, nach dem Aufstand gegen die britische Kolonialherrschaft. Charulata versucht ihre eigene Stimme zu finden. Sandra Ponzanesi spricht davon, dass es sich um einen sehr langsamen und banalen Film handelt, der zugleich aber höchst feministisch ist. Ein feministischer Film zeichnet sich durch die Selbstrealisation, also die Verwirklichung und dem innerlichen Wachstum der Hauptdarstellerin aus.¹²²

„It is an approach that does not just privilege the issue of women behind the camera or their representation on screen, but interrogates the visual language used, and the innovations introduced, that can also be used to reflect on productions of the past and how they speak to the present through a postcolonial awareness and deconstructive gaze.“¹²³

Wie man sehen wird, sind die in dieser Arbeit analysierten Filme meistens das genaue Gegenteil von feministischem Film. Bisher wurde ein theoretischer Einblick in die Thematik geboten, welche nun zum praktischen Teil führt.

3. Der Pop Culture Detective und die Trope „Born Sexy Yesterday“

Weshalb die in Folge analysierten (Science-Fiction) Filme das genaue Gegenteil von feministischen Filmen sind, liegt unter anderem an der Exposition der Hauptdarstellerin und an ihrer meist fehlenden Selbstrealisation im Laufe des Films, wie wir im Kapitel über die Analyse der Hauptdarstellerinnen sehen werden. Die Charakterbeschreibung und die Darstellung der Hauptdarstellerinnen machen die meisten Science-Fiction Filme zu antifeministischen Filmen, wie Jonathan McIntosh zeigt, welcher auch unter dem Namen *Pop Culture Detective* bekannt ist. In den 20er Jahren war der Flapper Film, wie weiter vorne erwähnt, feministisch, weil die Hauptdarstellerin eine positive und befreiende Entwicklung durchmacht. Die in Folge analysierten Filme sind dies nicht, weil die

¹²² Vgl., Ponzanesi (2017): S. 30ff.

¹²³ Ebd., S. 33.

Hauptdarstellerin ohne dem männlichen* Hauptdarsteller keine Entwicklung durchmachen würde, da er die treibende Kraft ist, wodurch die Handlung vorangetrieben wird.

Der *Pop Culture Detective* beschäftigt sich mit Massenmedien und hinterfragt das Gezeigte kritisch, um aufklärerische Arbeit zu leisten. Seine Beiträge findet man auf seinem YouTube Kanal. Sie befassen sich immer mit kritischer Männlichkeit* und problematischen Klischees. Die Folge, auf welcher der Fokus dieser Arbeit liegt, trägt den Titel „Born Sexy Yesterday“¹²⁴. Diese Folge beschäftigt sich mit den Geschlechterkonventionen in Science-Fiction Filmen, welche immer wieder, unter anderem, in diesem Genre zu sehen sind und erst vom *Pop Culture Detective* mit dem Titel „Born Sexy Yesterday“ benannt wurden. Es geht um die Darstellung der Hauptdarstellerin, welche in den meisten Science-Fiction Filmen mit folgenden Adjektiven beschrieben werden kann: Höchst naiv, aber zugleich unvorstellbar weise, kindlich aber im Körper einer sexuell reifen Frau, welche sich ihrer Attraktivität nicht bewusst ist. Womit die Essenz dieser Trope¹²⁵ bereits grob umschrieben wurde. Namensgebend für die Trope ist der Film „Born Yesterday“ von George Cukor aus dem Jahr 1950. Born Yesterday soll für Naivität, Ignoranz und Unerfahrenheit stehen, weshalb der *Pop Culture Detective* wohlmöglich diesen Film als den namensgebenden aussuchte.

Bei den Hauptdarstellerinnen, welche unter diese Trope und in das Genre des Science-Fiction Films fallen, manifestiert sich ein kindliches Verhalten in dem Körper einer erwachsenen Frau* in Form eines Androiden, einem Computerprogramm oder einem Alien. Es wird in dieser Arbeit auch die Figur einer Meerjungfrau* analysiert werden, welche aber nicht dem Genre des Science-Fiction Films zuzuordnen ist. Science-Fiction Filme macht aus, dass sie in der Zukunft spielen und Ereignisse aufzeigen, welche durch bereits vorhandene oder erfundene technische Mittel und Werkzeuge begleitet werden. Was alle aufgezählten Figuren in den Filmen, welche hier analysiert werden, gemeinsam haben, ist nicht nur ihre dargestellte Naivität, sondern auch, dass sie sich ihrer Wirkung auf heterosexuelle Männer* nicht bewusst sind. Die meisten von ihnen sind in einem bestimmten Bereich auch sehr talentiert, wodurch sie den Respekt des männlichen*

¹²⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=0thpEyEwi80>
zuletzt abgerufen am 30.06.2020

¹²⁵ Eine Filmtröpe ist ein Werkzeug, um eine Geschichte an ein Publikum weitergeben zu können. Sie kann sehr symbolisch oder metaphorisch weitergegeben werden. In diesem Zusammenhang könnte man die Filmtröpe mit dem Wort *Erzählstrang* übersetzen.

Hauptdarstellers bekommen, wie zum Beispiel beim Kämpfen. Diese Trope ist für ein heterosexuelles männliches* Publikum geschrieben, in welcher es hauptsächlich um die Beziehung zwischen Mann* und Frau* geht. Die Science-Fiction Filme, welche unter diese Trope fallen, beginnen meist mit der Geschichte über einen heterosexuellen Mann* der allein ist oder unglücklich mit seinem Liebesleben. Der heterosexuelle Mann* ist verloren, findet keine Freundin in der Gesellschaft, in welcher er sich befindet, was bei den meisten dieser Filme die Amerikanische ist. Er will also keine Freundin, die gleich sozialisiert wurde und mit ihm in Themen wie Liebe und Sexualität gleich auf ist. Kurz darauf (er)findet er sich eine Frau* und kann ihr das Leben eines Normalsterblichen erklären und sie in seine Gesellschaft einführen. Alle Hauptdarstellerinnen in diesen Filmen hatten noch nie zuvor Kontakt mit einem Mann*, somit ist der Hauptdarsteller der Beste und Klügste, da es keinen Vergleichswert gibt. Laut dem *Pop Culture Detective* scheint es eine männliche* Fantasie zu sein, eine Frau* an seiner Seite zu haben, welche naiv und unschuldig ist, wodurch sie etwas Besonderes in dem Hauptdarsteller sieht, was die anderen Frauen* in seiner Gesellschaft nicht als besonders wahrnehmen würden. In den Filmen handelt es sich meistens um weiße Frauen*, dennoch gibt es Filme, wo auch nicht-weiße Frauen* die Hauptdarstellerin spielen, wobei die Exotisierung und das Thema der Kolonialisierung aufkommt, wie wir an den Filmbeispielen *Planet of the Apes* und *The new World* im vorhergehenden Kapitel gesehen haben.

Die Filme, welche unter die Trope „Born Sexy Yesterday“ fallen, sind nicht nur aufgrund ihrer stereotypen Zuschreibungen problematisch, sondern besonders durch ihre Fetischisierung der Ungleichheit zwischen dem weisen und erfahreneren Hauptdarsteller und der naiven und unerfahrenen Frau*, womit sich eine Dynamik ergibt, welche an eine Lehrer- und Schülerinnen Dynamik erinnert. Eine gleichgestellte Beziehung auf Augenhöhe existiert in den meisten Science-Fiction Filmen nicht. Der Subtext dieser ganzen Filme zeigt, dass die meisten Männer* Unsicherheiten zu den Themen Sex und Sexualität aufweisen, wie wir im darauffolgenden Kapitel sehen werden, wodurch der Fokus dieser Filme auf der männlichen* Überlegenheit liegt, um diese Unsicherheit zu kompensieren. Die Fixierung des Wunsches die Überlegenheit zu bewahren steht im Vordergrund. Damit diese Dynamik sozial akzeptiert wird, muss die Schülerin der Lehrer-Schülerinnen Dynamik in dem Körper einer sexuell reifen Frau* manifestiert werden. Der *Pop Culture Detective* geht davon aus, dass diese Trope seit jeher gut beim Publikum ankommt, weil die Angst vor Gleichstellung

des weiblichen* Geschlechts besteht und die Furcht intellektuell unterlegen zu sein allumfassend ist. In Woody Allens Komödie *Sleepers* aus dem Jahr 1973 zeigen sich diese Ängste in einer pervertierten Science-Fiction Ausprägung. Der Hauptdarsteller wurde eingefroren, wird in der Zukunft wieder aufgetaut und ist der einzige Mann* der noch weiß, wie Sex funktioniert und kommt somit sehr gut bei verschiedensten Frauen* an.

Die Trope legt ihren Fokus somit auf den Mann* und seinem Wunsch nach einer Frau*, die ihn für den besten Mann* und Liebhaber hält. Zudem sind zutiefst verankerte patriarchale Ideen über die weibliche* *Reinheit*, Jungfräulichkeit und Unschuld in der Trope zu finden, wodurch der Hauptdarsteller des Filmes nicht verglichen oder beurteilt wird, wie eventuell von einer Frau* welche die gleiche Sozialisation, Erfahrung und Intelligenz mit sich bringt. Der Hauptdarsteller muss nicht viel machen, um besser zu sein als die Anderen, weil er der einzige Mann* im Leben dieser Frau* ist. Das Ziel des *Pop Culture Detectives* ist es zu zeigen, dass Gleichberechtigung wichtig ist und somit beendet er sein Video zu dieser Trope mit dem Satz: „Innocence is not sexy.“¹²⁶ Der Wunsch nach einer reinen, jungfräulichen und unschuldigen Frau* ist, weil sie in ein patriarchales Denken eingebettet ist und darin ihre Wurzeln trägt, antifeministisch, weshalb man Filme, die zu dieser Trope passen, durchaus als antifeministisch bezeichnen kann.

Um eine mögliche Erklärung für diese scheinbar männliche* Angst vor Zurückweisung und dem Verglichen werden zu finden, widmen wir uns im nächsten Kapitel der Sexualität, ihrem Einsatz und ihrer Funktion.

4. Sexuelle Vergleichswerte und Gleichberechtigung

Um dieser Frage auf den Grund zu gehen, habe ich mich auf die Suche nach einem Text begeben, welcher versucht die männliche* und weibliche* Sexualität und mögliche Differenzen aufzuzeigen. Der Bereich der Sexualtherapie scheint dafür der erste richtige Weg zu sein. Eine Freundin, die Psychologie studiert, hat mir den Sammelband „Sexualtherapie“, welcher von Uwe Hartmann 2018 herausgegeben wurde, empfohlen.

¹²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=0thpEyEwi80> - Minute 17, Sekunde 49
zuletzt abgerufen am 24.10.2020

Das Buch richtet sich in erster Linie an Sexualtherapeut*innen und wie sie mit Patient*innen umgehen können, welche zum Beispiel eine Appetenzstörung¹²⁷ aufweisen oder wie man mit frühzeitiger Ejakulation usw. als Therapeut*in umgehen kann. Wie bereits im vorherigen Kapitel erwähnt, geht der *Pop Culture Detective* davon aus, dass diese Trope so gut beim Publikum ankommt, weil die männliche* Sexualität stark von Unsicherheiten und Machtverhältnissen geprägt ist und der Hauptdarsteller in diesen Filmen keine sexuelle Unsicherheit aufweist, da er ja der erste Mann* im Leben der Hauptdarstellerin ist und somit der beste Liebhaber bisher ist, weil er der einzige ist. Da man nicht einfach davon ausgehen kann, dass dies der Grund ist, weshalb diese Trope gut ankommt, wird die Antwort vorerst in dem zuvor genannten Buch gesucht, in welchem man auf hilfreiche und wissenschaftlich belegte Hinweise stößt.

Rosemary Basson entwickelte Anfang der 2000er Jahre ein zirkuläres Modell¹²⁸, welches das weibliche* Verlangen und den Reaktionszyklus darstellt. Sie sagt, dass das sexuelle Verlangen der meisten Frauen* oft während der Reaktion auf einen Reiz kommt und diese Phase im Zuge der sexuellen Aktivität immer wieder neu durchlaufen werden kann, wodurch sich das Modell zirkulär gestaltet. Die Erregung bei den meisten Frauen* entstehe erst während dem Verlauf der sexuellen Aktion. Weshalb Rosemary Basson von einer meist rezeptiven weiblichen* Sexualität spricht. Die Erregungsbereitschaft ist also Stimuli-abhängig. Wenn die sexuelle Erregung mit Freude und Zuneigung positiv besetzt wird, steigt das sexuelle Verlangen. Wird es aber mit Schuldgefühlen und schlechtem Gewissen besetzt, kommt es zu einer klaren Abschwächung der Lust und zu einer Durchbrechung des Kreislaufes. Dazu gesagt werden muss, dass dieses Modell nicht verallgemeinernd zu sehen ist und eine weitere Überprüfung dieses Modelles (stand 2018) noch aussteht.¹²⁹ Dieses Modell ist dennoch tragend, denn es gibt bisher wenig Forschung in dem Bereich der Motivation von Frauen* zu sexuellem Verhalten. Worüber sich die meisten Forscher*innen aber einig sind, ist, dass Frauen* durch interpersonale Faktoren, wie zum Beispiel das Gefühl zu lieben, stimuliert werden und Männer* begehren, wenn sie das Gefühl von

¹²⁷ Appetenz ist das verhaltensbiologische triebgesteuerte Begehren.

¹²⁸ Bei weiterem Interesse: <https://sexologyinternational.com/taking-a-closer-look-at-bassons-model-of-the-sexual-response-cycle/>
zuletzt abgerufen am 13.06.2020

¹²⁹ Vgl., Uwe Hartmann (Hrsg.), (2018): *Sexualtherapie: Ein neuer Weg in Theorie und Praxis*, Berlin: Springer, S. 175ff.

Männlichkeit* verspüren und reagieren auch sehr stark auf erotische Faktoren wie sexuelle Reize, welche zu den intrapsychischen Faktoren zählen.¹³⁰ Was geschieht, wenn das Gefühl von Männlichkeit* nicht so ausgeprägt ist oder ein Verständnis von Männlichkeit* vorherrscht, welches nicht realisiert werden kann? Wenn das Gefühl von Männlichkeit* und andere Motivationen zur männlichen* Sexualität fehlen, kann dies zu einer Dysfunktion führen. Die meisten Gründe für solch eine Dysfunktion sind Angst vor Versagen und der Leistungsdruck.¹³¹

„Angst kann dabei in der männlichen Sexualität viele Facetten aufweisen und sich auf verschiedenen Ebenen des Seelenlebens abspielen und von eher oberflächlichen und versagensbezogenen bis hin biographisch früh verankerten und tief verwurzelten unbewussten Ängsten reichen.“¹³²

Die Wurzeln dieser Unsicherheiten und der Angst liegen in der Geschlechtsidentität und Geschlechtsrollensicherheit. Dies kann zu tiefgehenden Problemen in einer zwischenmenschlichen Beziehung, der Intimität und der Sexualität führen. In der Disziplin der Entwicklungspsychologie nennt man dies auch die Desidentifizierungstheorie, welche den Fokus auf die Identitätsfindung beim kleinen Buben* setzt. Laut dieser Theorie ist die Identitätsentwicklung bei Buben* oft störanfälliger als bei Mädchen*, weil sich der Bub* erst von der Mutter als Bezugsperson lösen muss, um dadurch den Identifikationsprozess mit männlichen* Bezugspersonen stattfinden lassen zu können. Der Psychoanalytiker Reimut Reiche hat 1990 in seinem Werk „Geschlechterspannung: Eine psychoanalytische Untersuchung“¹³³ gesagt, dass es sich bei der Loslösung der Mutter um eine schwere und schmerzhaft Trennung handelt, welche gemischte Gefühle, wie unter anderem Wut, aber auch Sehnsucht hinterlassen kann. Nach der Loslösung wird die Wiedervereinigung ersehnt. Die Abgrenzung der Abhängigkeit wird ersehnt und sobald sie eintritt, wird der Wunsch nach Nähe wieder größer, wodurch der Bub* auf die Suche nach einem idealisierten Primärobjekt ist.¹³⁴ Mit dem idealisierten Primärobjekt wird die Sehnsucht nach der Mutter gestillt.

¹³⁰ Vgl., Hartmann (2018): S. 186.

¹³¹ Vgl., Ebd., S. 262.

¹³² Ebd.

¹³³ Bei weiterem Interesse: Reimut Reiche (1990): Geschlechterspannung: eine psychoanalytische Untersuchung, Originalausg., Frankfurt am Main: Fischer.

¹³⁴ Vgl., Hartmann (2018): S. 262.

„Die Unsicherheiten der männlichen Sexualität haben in dieser Dynamik einen bedeutsamen Nährboden, unterliegen aber weiteren Entwicklungsvorgängen und vollziehen sich immer unter dem Einfluss der vorherrschenden soziokulturell determinierten Männlichkeits- und Weiblichkeitsvorgaben.“¹³⁵

Die Kastrationsangst, welche bereits im Kapitel 2.1.3 *Das Betrachten* abgehandelt wurde, wird auch in der Sexualtherapie zu den Gründen für sexuelle Unsicherheit gezählt. Die Abgrenzung der Mutter und die Kastrationsangst, welche heutzutage eher symbolisch als Verlust der Integrität gelesen werden sollte, sind mögliche Gründe dafür, wie es zu einer sexuellen Störung der männlichen* Sexualität kommen kann. Viele Männer* reagieren darauf mit Kompensation. Ein funktionierender Penis ist zum Beispiel ein Faktor, welcher eine fragile Sexualität bei Männern* sichern kann. Mit einem funktionierenden Penis wird die Angst vor Bedrohung genommen und das Grundgefühl von Männlichkeit* wird gesichert.¹³⁶ Ein anderer Grund für die Vulnerabilität könnte auch in der Veränderung des Geschlechterverhältnisses liegen:

„Die vielschichtigen Veränderungen des Geschlechterverhältnisses in den letzten Jahrzehnten haben durch das Verschwinden traditioneller männlicher (und weiblicher) Rollenbilder und Identitätsentwürfe zu einer weiteren Verunsicherung und Vulnerabilität geführt.“¹³⁷

Frauen* kämpfen seit jeher für ihre sexuelle Befreiung und für ein strukturelles Umdenken, was bei manchen Männern* zu mehr Unsicherheiten führen kann und eine defensive Haltung zur Folge hat. Die defensive Haltung zeigt sich oft in einem Doppelleben, welches im Bereich der Sexualität geführt wird. Einerseits der Umgang mit einer realen Frau* und andererseits im Umgang mit einer surrealen Frau*¹³⁸, wie auch in den hier behandelten Science-Fiction Filmen oder im verstärkten Ausmaß in der Pornographie.

Die männliche*, aber auch die weibliche* Sexualität sind somit von Versagensangst und Leistungsdruck geprägt. Sexualmythen,¹³⁹ welche zum Beispiel durch Pornographien

¹³⁵ Hartmann (2018): S. 262.

¹³⁶ Vgl., Ebd., S. 263.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Vgl., Ebd.

¹³⁹ Bei weiterem Interesse: Bernie Zilbergeld (1994): *Die neue Sexualität der Männer: was Sie schon immer über Männer, Sex und Lust wissen wollten*. Tübingen: Dgvt.

entstehen, sind auch meist ein Grund für verschiedenste Unsicherheiten. Die Selbstentfremdung der männlichen* Sexualität ist groß, denn sie ist oft an die Kompensation von negativen Gefühlen gekoppelt und wenn das Reaktionsmuster so weitergeführt wird, kommt es zu einer noch ausgeprägteren Entfremdung. Uwe Hartmann hat sich 1989¹⁴⁰ mit den sexuellen Fantasien von Frauen* und Männern* beschäftigt und herausgefunden, dass dabei wenige Unterschiede zu erkennen sind. Ein großer Unterschied liegt aber in der Einsatzart von erotischen Vorstellungen. Er fand heraus, dass sich Männer* eher sexuellen Fantasien hingeben, wenn es ihnen schlecht geht und Frauen* eher, wenn es ihnen gut geht.¹⁴¹

Die generischen Unterschiede und Gemeinsamkeiten, welche in diesem Sammelband beschrieben werden, verfestigen das Bild der Differenz der konstruiert binären Geschlechter. Die soeben genannten Sexualmythen lassen sich nicht nur in der Pornographie, sondern auch in manchen (Science-Fiction) Filmen finden, wie man später im filmanalytischen Kapitel sehen wird. In dem Kapitel *Das Betrachten* wurden bereits viele Aspekte der Reproduktion solcher Bilder, unter anderem bei Laura Mulvey, genannt. Durch das Aufzeigen vermeintlich binärer Geschlechtsmerkmale verfestigt sich das Bild dessen, was als typisch weiblich* und was als typisch männlich* gilt, was problematisch ist, wie bereits in dem Kapitel zu *Die sexuelle Differenz und die männliche* Herrschaft* mit Pierre Bourdieu und seinem Habitus Begriff beschrieben wurde. Denn um ein Umdenken zu schaffen, müssen sich die Werte verändern, wie Laura Mulvey und Luce Irigaray bereits dazu aufforderten.

5. Filmanalysen

Wie bereits angedeutet wird es in den folgenden Filmanalysen um die Exposition und Entwicklung der Hauptdarstellerinnen gehen. Die analysierten Filme werden mit den wichtigsten Fakten und dem Inhalt vorgestellt, woraufhin es zu den Charaktervorstellungen

¹⁴⁰ Bei weiterem Interesse: Uwe Hartmann (1989): Inhalte und Funktionen sexueller Phantasien. Ergebnisse einer Panel-Studie an Männern und Frauen. In Beiträge zur Sexualforschung Band 64. Stuttgart: Enke.

¹⁴¹ Vgl., Hartmann (2018): S. 263ff.

kommen wird. Daraufhin werden die Expositionsszenen und die Entwicklungen der Hauptdarstellerinnen genau analysiert und im Anschluss alle Filme verglichen. Folgende Filme werden nachfolgend analysiert:

- *Splash* aus dem Jahr 1984 von Ron Howard
- *Tron: Legacy* aus dem Jahr 2010 von Joseph Kosinski
- *Cloud Atlas* aus dem Jahr 2012 von Lilly und Lana Wachowski und Tom Tykwer

5.1 Splash

Ein Mythos, der eine scheinbar unwiderstehliche und zugleich unheimliche Wirkung für zusehende Personen mit sich bringt, ist die Idee der Meerjungfrau. Der Film mit dem Titel *Splash* aus dem Jahr 1984 von dem Regisseur Ron Howard ist ein sehr gutes Beispiel für diese Trope, auch wenn der Film nicht unter das Genre des Science-Fiction Films fällt. Das nächste Kapitel widmet sich jenem Film.

„Talk about beauty and the beast ... she’s both“¹⁴²

Mit diesem Zitat aus dem Film *Splash* beginnt Susan Felleman ihren Text mit dem Titel „Fluid Fantasies: Splash and Children of a Lesser God“¹⁴³ aus dem Jahr 1989.

Splash spielt in New York City der 80er Jahre. Die Hauptdarsteller*innen sind Daryl Hannah in der Rolle der *Madison* und Tom Hanks in der Rolle des *Allen Bauer*. Nachdem der Film vorgestellt wurde, wird der Text von Susan Felleman in die Analyse der Hauptdarstellerin miteinfließen. Der Fokus der Analyse wird auf der Rolle der Madison als Projektionsfläche für männliche* Fantasien liegen.

5.1.1 Analyse und Expositionsszenen Madisons

In der Anfangsszene sieht man Allen Bauer und seinen Bruder Freddie als Kinder auf einem Schiff, auf dem Weg nach Cape Cod. Freddie nutzt die Brise auf dem Schiff, um Frauen* unter die im Wind wehenden Röcke zu sehen, indem er eine handvoll Münzen fallen lässt. Später im Film sieht man ihn das gleiche wieder tun, als er bereits erwachsen ist. In der

¹⁴² Susan Felleman (1989): Fluid Fantasies: Splash and Children of a Lesser God. Heruntergeladen von: <https://read.dukeupress.edu/camera-obscura/article-abstract/7/1%20%2819%29/108/31407/Fluid-Fantasies-Splash-and-Children-of-a-Lesser> zuletzt abgerufen am 05.08.2020

¹⁴³ Auf welchen mich meine Masterarbeitsbetreuerin Frau Mag.a Dr.in Melanie Letschnig aufmerksam machte.

Anfangsszene springt Allen vom Boot ins Meer und sieht Madison zum ersten Mal, als er fast ertrinkt. Madison rettet ihm das Leben, während der Bruder weiter unter die Röcke der Frauen* schaut. Er kommt wieder aufs Boot und sieht melancholisch ins Wasser. Sowohl Madison als auch Allen sind traurig darüber, dass sie getrennt wurden. Sie bleibt im Wasser und er geht zurück aufs Boot, zu seiner Familie.

Die soeben beschriebene Szene wird in Folge filmanalytisch betrachtet. Bei der Figur der Madison gibt es zwei Expositionen. Einmal, als sie noch ein Kind¹⁴⁴ ist und später als erwachsene¹⁴⁵ Frau*. In der ersten Szene handelt es sich um eine Rückblende, wodurch der Anfang des Films in schwarz-weiß ist. Der kleine Allen springt, von Musik begleitet, ins Wasser. Die Alarmglocken am Boot gehen los, alle schauen ins Wasser und Freddie den Frauen* weiterhin unter die Röcke. Jetzt sieht man Allen in der Nahaufnahme, wie er glücklich lächelnd unter Wasser ist. Die Kameraeinstellung wechselt mit einem Schnitt in eine Nahaufnahme der Madison als Kind, wobei sich gleichzeitig die Musik zu einer naiven und lieblichen Klavierkomposition ändert. Madison ist blond, schätzungsweise fünf Jahre alt, nur mit einer Kette bekleidet, wobei man die Flosse noch nicht sieht und lächelt Allen glücklich an. Allen wird wieder gezeigt, er streckt eine Hand nach ihr aus. In dem nächsten Schnitt sieht man seine Hände und ihre Hand nacheinander greifen. Sie ziehen sich zueinander. Man sieht beide zum ersten Mal gemeinsam im Bild. Die weiche Musik wird immer wieder mit einem Schnitt in die Halbtotalen zum Boot und dem Alarmglockenläuten durchbrochen. Jemand wirft einen Rettungsring ins Wasser und es kommt zu einem schnellen Szenenwechsel ins Wasser. Man sieht nur die Hände der Kinder, welche wieder auseinandergehen, daraufhin wieder das Boot und wie jemand ins Wasser nachspringt. Allen wird gerettet und in eine Decke gehüllt. Seine Mutter fragt, warum er ins Wasser gesprungen ist. Er sieht nur ins Wasser. Der Blickwinkel ändert sich und die Kamera befindet sich hinter Madison, welche aus dem Wasser auftaucht und das Boot ansieht. Die Musikbegleitung wird traurig und man sieht das kleine Mädchen in einer leichten Aufsicht und in Nahaufnahme von vorne weinend. Auch Allen sieht traurig ins Wasser, wobei die Einstellung auf Augenhöhe stattfindet. Die Kamera wechselt mit einem Schnitt wieder frontal auf das im Wasser weinende Kind. Allen wird weggebracht. Madison wischt sich eine Träne aus dem Auge, taucht wieder unter und man sieht die Flosse aus dem Wasser

¹⁴⁴ Im Film Splash von 1984 von Minute 03:30 bis 04:26 zu sehen.

¹⁴⁵ Im Film Splash von 1984 von Minute 23:36 bis 25:25 zu sehen.

hervorblitzen, was von einem hellen Klavierton unterstrichen wird. Danach kommt es zu einer Schwarzblende, welche mit der Skyline New Yorks und 20 Jahre später in Farbe wieder beendet wird.

Der Musikwechsel, wenn die Kamera auf Madison zeigt, ist von großer Bedeutung, da es das Bild von ihr nachhaltig prägt. Es wird eine weiche und kindliche Musik verwendet, welche kombiniert mit der leichten Aufsicht-Einstellung, ihre Unschuld unterstreicht. Solange sie noch ein Kind ist, fällt dies nicht besonders auf. Die blonden Haare des Kindes werden vom Wasser weich getragen. Über Wasser, in der Welt der Menschen, wirkt es hektisch, es klingeln Alarmglocken, Menschen schreien und das Wasser wirkt unruhig. Unter Wasser jedoch, wenn man Madison als Kind sieht, wird einem das Gefühl von Geborgenheit und Ruhe übermittelt, weil die Geräuschkulisse nur aus ruhigen Wassergeräuschen besteht. So wird Madison als Kind dargestellt. Als Erwachsene ist die Expositionsszene in Farbe und das Aufeinandertreffen sieht diesmal anders aus.

In der Szene, nach der Rettung aus dem Wasser, sieht man Allen und Freddie als erwachsene Männer* bei ihrer Arbeit als Lebensmittelhändler. Sie kommen ins Büro, das Gespräch und diese Szene wird von *Blubbergeräuschen* begleitet. Das Telefon läutet und Allens Freundin Victoria macht mit ihm am Telefon Schluss. Sie wird von ihm als klug, sensibel und schön beschrieben. Allen leidet sehr unter der Trennung und fährt nach Cape Cod, weil er sich dort sicher fühlt, ihn der Ort an seine Kindheit erinnert und ihm dort das Leben gerettet wurde. Er will mit dem Taxi dorthin fahren, wird aber auf der falschen Seite ausgesetzt. Somit begibt er sich auf die Suche nach einer Person, die ihn auf die andere Seite mitnehmen kann. Er findet einen Bootsfahrer, welcher ihn mitnimmt. Der Motor geht mitten am Meer aus, der Bootsfahrer springt vom Boot ins Wasser und verspricht mit einem kleineren Boot wiederzukommen. Allen bleibt allein am Boot, beim Versuch den Motor zu starten, fällt er ins Wasser, er kann aber nicht schwimmen. Er versucht sich über Wasser zu halten, aber das Boot trifft ihn auf den Kopf. Er wird ohnmächtig und wird wieder von Madison gerettet, wobei man dieses Mal nur ihre Hand sieht, was für eine nicht-sexualisierte mütterliche Geste, die Geburt oder ein Symbol für Koitus stehen könnte, wie wir später sehen werden. Dies ist auch die einzige Szene in dem Film, in welcher Madison nur mit ihrer rettenden Hand gezeigt wird und der Fokus nicht auf ihrem Körper liegt. Man sieht in dieser Szene, wie er seine Geldbörse verliert und wie sie an den Grund des Meeres

sinkt. Als Madison Allen rettet sieht man nur ihre Hand und ihr blondes langes Haar, welches wieder sanft vom Wasser getragen wird, während Allens Nahaufnahme gezeigt wird. Es sind unnatürlich viele Wasserblasen, welche unter Allen im Wasser aufsteigen, was die einzige Tonuntermalung in dieser Szene ist.

Die Expositionsszene der Figur Madison wird in Folge sexualisierter und dennoch kindlich und naiv dargestellt. Das erste Mal, dass man Madison als erwachsene Frau* sieht, ist, als Allen nach seiner Rettung am Strand erwacht und stöhnt vor lauter Schmerzen. Mit einem Schnitt kommt Madison in einer leichten Untersicht ins Bild. Sie sieht aus einem Busch mit roten Blüten hervor und beobachtet Allen, wie er schmerzleidend am Strand liegt. Mit mehreren Schnitten werden beide Bilder kombiniert. Allen wird in einer Totalen am Strand liegend gezeigt. Madison wird in einer Halbtotalen Einstellung mit Untersicht gezeigt. Die Tonuntermalung besteht nur aus dem plätschernden Meer und den Möwengeräuschen. Nun wird Allen liegend mit einer amerikanischen Kameraeinstellung gezeigt, also nur von Kopf bis ungefähr zum Knie und versucht mit ihr verbal in Kontakt zu treten. Madison bewegt sich leicht auf und ab und senkt ihren Kopf von einer Seite zur anderen, die Kameraeinstellung bleibt die gleiche. Allen erhebt sich und wird in der Halbnahaufnahme gezeigt, während er Madison fragt, ob sie Englisch spricht. Mit einem Schnitt ändert sich auch die Einstellung der Figur Madison in eine Nahaufnahme, woraufhin man auch Allens Nahaufnahme sieht, welcher sich auf den Weg zu ihr machen will. Man sieht sie wieder in einer Halbnahaufnahme und wie sie gleich einem verscheuchten Tier wegläuft. Allens verwirrtes Gesicht sieht man daraufhin in einer amerikanischen Kameraeinstellung. Madison läuft runter ans Wasser. Jetzt sieht man beide das erste Mal gemeinsam in einer Halbtotalen. Sie ist nackt und ihr Gesäß wird von ihren langen welligen blonden Haaren verdeckt. Die Kameraeinstellung wechselt auf Allen in eine Nahaufnahme, wobei wieder eine zarte Klavierkomposition gespielt wird. Madison wird auch in einer Nahaufnahme gezeigt. Ihr Busen wird von ihren Haaren bedeckt und sie ist, wie als Kind bereits, auch nur mit einer Kette *bekleidet*. Sie mustert Allen, man sieht wieder ihn und daraufhin wieder sie. In ihr kommt etwas hoch, sie ist sichtlich angetan von ihm, beißt sich auf die Unterlippe und geht auf ihn zu. Sie stehen sich in einer Großaufnahme gegenüber, sie hält mit der rechten Hand seinen Kopf, küsst ihn, lächelt ihn an, läuft zum Wasser und springt hinein. Allen ruft ihr nach, dass sie zurückkommen soll, er will wissen wie sie heißt, doch Madison schwimmt weg. Allen will ihre Telefonnummer haben, aber Madison reagiert nicht. Allen

ärgernt sich darüber, dass er nicht schwimmen kann. Madison taucht unter und ist verschwunden, was ihm scheinbar keine Sorgen macht. In einer Nahaufnahme sieht man nun Allen, der enttäuscht weggeht. Man sieht ihn von vorne und kann als zuschauende Person aufs Meer blicken, wo man Madison aus dem Wasser springen sieht, wobei ihre Flosse herausragt. Allen dreht sich noch einmal um, sieht sie nicht und geht weiter. Man sieht nun wieder Madisons Kopfumriss im Profil aus dem Wasser ragen. Sie taucht wieder unter und man sieht wieder ihren Meerjungfrauenschwanz. Eine träumerische Musik beginnt und man sieht Madison in einer halbtotalen Untersicht in ihrer Welt unter Wasser, wobei sie Allens Geldbörse findet.

Nachdem Madison nun einmal als Kind, einmal als rettende Hand und einmal als erwachsene Frau* eingeführt wurde, hat man das Gefühl, die Figur zu kennen. Das einzige, was man aber von ihr weiß ist, dass sie eine Meerjungfrau ist, welche Allen bereits zum zweiten Mal das Leben gerettet hat und ihn scheinbar sehr anziehend findet. Durch die Kamera- und Toneinstellungen wird ein liebevolles und ihre Zuneigung zeigendes Wesen gezeigt, welches bis jetzt aber noch keine wirklichen Charaktereigenschaften hervorgebracht hat. Wie man später erkennt, wird die Figur der Madison von Susan Felleman als Projektionsfläche für ein idealisiertes Bild von Weiblichkeit beschrieben.

Unter Wasser findet sie also die Geldbörse von Allen. Gleichzeitig findet sie ein Taucher, welcher der Wissenschaftler Dr. Kornbluth ist und möchte ein Foto machen, aber als er seine Kamera bereit hat, ist sie längst weg. Madison beschließt Allen zu finden und macht sich auf die Suche nach ihm. An Land zieht sie die Blicke auf sich, weil sie nackt und *attraktiv* ist. Bis jetzt hat man sie im Film immer nur nackt oder mit Flossen gesehen. Ihre Attraktivität wird durch die Blicke und die Reaktionen der Menschen somit definiert. Die Männer* laufen ihr hinterher, sie wird teilweise ausgebuht, aber viele wollen auch ein Foto mit ihr machen. Sie bekommt ein T-Shirt und wird zur Polizeistation gebracht. Allen wird angerufen, weil sie mit seiner Geldbörse gefunden wurde. Sie sehen sich und küssen sich wieder. Madison und Allen wissen nichts voneinander, aber finden sich gegenseitig anziehend. Sie gehen aus der Polizeistation durch eine Drehtüre hinaus, doch Madison versteht das Konzept der Drehtüre nicht und dreht sich somit weiter, bis er ihr *hilft* und erklärt, dass sich die Türe immer weiterdreht. Da Madison keine Wohnung hat, geht sie mit zu ihm und wohnt ab dem Zeitpunkt bei ihm. Auch wenn es Allen am nächsten Tag

schwerfällt, geht er zur Arbeit und lässt sie allein zuhause. Sie sieht Fern. Es kommt eine *Bloomingdale's* Werbung im Fernsehen. *Bloomingdale's* wird zum ersten Wort, welches Madison sprechen kann. Dass ihr erstes Wort ein so kommerzielles und nichtemotionales Wort ist, verfestigt den Gedanken, dass sie kein eigenständiges emotionales und intelligentes Wesen ist, sondern nur wiedergibt, was ihr vorgegeben wird. Es hätte auch jedes andere Wort aus der Werbung sein können, aber ein Wort wie *Bloomingdale's* auszuwählen, zeigt welches Frauen*bild hier vertreten wird, da es sich dem Klischee bedient, dass Frauen* gerne shoppen, scheinbar auch solche, die kein Verständnis von kommerziellen Waren und Mode haben.

Sie geht hinaus, Allens Anzug tragend und sagt zum Portier „*Bloomingdale's*“, woraufhin er ihr ein Taxi holt und sie dorthin gefahren wird. Madison versteht erstaunlicherweise das Konzept von Geld, bezahlt den Taxifahrer und geht Shoppen. Sie ist fasziniert von Fernsehgeräten und bleibt deshalb für sechs Stunden in der Fernseh Abteilung bis sie Allen sucht und findet. Er holt sie ab und plötzlich beherrscht sie die englische Sprache, welche zu Beginn aus Werbungsvokabular besteht. Ab Minute 42 macht sich das an folgendem Dialog bemerkbar:

Allen: „I am confused. Why is it you haven't said anything to me until now?“

Madison: „I didn't know English!“

Allen: „Oh I see and now you do?“

Madison: „Yes I learned this afternoon from television. It's wonderful. Now I can ask you questions and if you answer them correctly, you can win one of these valuable prices: An attractive wallclock, a matching dryer set or a brandnew car!“

Er muss die ganze Zeit darauf achten, dass ihr nichts geschieht, während sie nach Hause gehen und trägt ihre Einkaufstaschen. Allen stellt ihr Fragen zu ihrer Vergangenheit, welchen Madison immer ausweicht, indem sie ungenaue Antworten gibt oder immer wieder fragt: „Was ist das? ... Und was ist das?“ Was an ein Kleinkind erinnert, welches gerade die Welt entdeckt. In einer anderen Szene sieht man ihn Squash spielen und er erzählt, dass mit Madison irgendetwas nicht stimmen würde. Sie gehen in ein Restaurant essen, er macht ihr einen Heiratsantrag, woraufhin Madison mit „Nein!“ antwortet, mit der

Begründung, dass sie in drei Tagen wieder gehen muss, wobei sie ihm nicht sagen kann weshalb.

Neben der Liebesgeschichte zwischen Madison und Allen läuft eine Side Story, wo der Taucher vom Beginn des Filmes beweisen möchte, dass Madison eine Meerjungfrau ist, was ihm gegen Ende des Filmes auch gelingt: Der Taucher spritzt sie nach einer Gala mit dem Präsidenten mit Wasser voll. Madison wird das erste Mal vor Allen zur Meerjungfrau. Sie ruft verzweifelt nach ihm und er steht schockiert da und wird dann getrennt von ihr weggebracht. Es werden Tests mit Allen und Madison gemacht, wobei Allen sehr abweisend zu Madison ist. Die Forscher gehen davon aus, dass Allen auch ein Meereslebewesen sein könnte. Nach einigen Tests wird er entlassen und Madison bleibt bei den Forschern. Allen meint zu seinem Bruder Freddie, dass er sein ganzes Leben auf jemanden wie Madison gewartet hat und dann ist sie ein Fisch. Sein Bruder Freddie meint, dass das nicht von Bedeutung ist und somit beschließen die beiden Madison aus dem Becken der Forscher zu befreien. Madison und Allen versöhnen sich und die Verfolgungsjagd beginnt. Sie stehen am Wasser, es stellt sich die Frage, ob er mit ihr ins Wasser geht. Sie versichert ihm, dass er im Wasser überleben wird. Weil die Verfolger*innen und der Hubschrauber immer näherkommen, springt sie ins Wasser. Nach einigem Zögern springt er ihr nach, wird bewusstlos, woraufhin sie ihn küsst was ihn wieder zu Bewusstsein bringt. Durch ihren Kuss ist es ihm möglich auch unter Wasser zu leben. Gemeinsam bekämpfen sie die Taucher und erkunden glücklich die Unterwasserwelt.

5.1.2 Die Figur der Madison

Wie man bereits aus dem Filminhalt herauslesen kann, ist Madison eine Figur, welche an Land nicht eigenständig leben könnte. Sie ist naiv, kennt sich in der Menschenwelt und New York nicht aus. Madison lernt sehr schnell dazu, was zu einer Diskrepanz führt, da sie einerseits kindlich-naiv und gleichzeitig als hochtalentiert in der Anpassung an die neue Umgebung dargestellt wird. Sie verfügt über eine ausgeprägte Sexualität und ist gleichzeitig unschuldig wie ein Kind, weshalb ihre Figur sehr gut in die Kategorie „Born Sexy Yesterday“ passt. Die Männer* in dem Film sind sehr angetan von Madisons Aussehen, was ihr viele eigenartige Verhaltensweisen durchgehen lässt. Aufgrund ihrer Attraktivität gerät Madison auch in keine Schwierigkeiten, nachdem sie die Fernseher in der Fernseh Abteilung von Bloomingdale's zerstört, weil sie ihren Namen auf ihrer *Sprache* sagt. Es ist auch kein großes

Problem, dass sie für einen Autounfall sorgt, weil Madison auf ein Auto zuläuft, während sie fragt, was das denn sei, welches bremst und es wegen ihr zu einem Unfall kommt. Der Autofahrer steigt wütend aus, aber sagt zu Allen bloß, dass er Madison unter Kontrolle halten soll, was offensichtlich problematisch ist, denn warum sollte der Mann* auf die Frau* *aufpassen* und sie in Schach halten? Der Autofahrer adressiert nicht sie, sondern automatisch Allen.

Madison versteht nichts von der menschlichen Gesellschaft, was sie aber schon versteht ist die menschliche Sexualität, welche in ihrem Fall animalisch inszeniert wird. Sie fällt fast in jeder Szene über Allen her, wie zum Beispiel im Lift. Küsst ihn gleich in der ersten Szene,



Abd. 5 Film: *Splash* mit Daryl Hannah

beißt sich immer auf die Unterlippe und sucht immer seine Nähe. Allen findet sie wunderbar. In der Szene, wo Allen Madison zum ersten Mal allein zuhause lässt, bevor sie zu Bloomingdale's geht, schafft er es nicht, sich von ihr loszureißen. Obwohl er nichts von ihr weiß und sie zu dem Zeitpunkt noch kein Englisch oder eine andere menschliche Sprache beherrscht, sagt Allen ihr, wie wundervoll er sie findet. Es ist schwer eine Charakterbeschreibung der Figur der Madison zu machen, weil sie keinen eigentlichen Charakter hat. Sie ist nur eine Projektion eines kulturell konstruierten Ideals von Weiblichkeit.¹⁴⁶ Das erkennt man unter anderem in der Szene, wo Madison beim Fernsehen traurig wird, weil jemand erschossen wurde. Sobald Allen ihr sagt, dass das nicht echt sei und es somit lustig ist, lacht sie und ihre Emotion ändert sich schlagartig, weil er es ihr vorgegeben hat. Sogar ihr erlerntes Englisch ist nur eine Kopie des Gesagten aus dem Fernseher. Im folgenden Kapitel wird auf die Entwicklung Madisons eingegangen.

¹⁴⁶ Vgl., Felleman (1989): S. 122.

5.1.3 Die Entwicklung von Madison

Das erste Mal, dass die zusehende Person Madison sieht, ist als Kind. Sie wird lieblich dargestellt. Bis zu dem Zeitpunkt weiß man nichts von ihr, außer dass sie eine Meerjungfrau ist. Als Erwachsene sieht man, dass sie Allen sehr attraktiv findet und das Konzept von Anziehung versteht. Man sieht sie auch in ihrer Unterwasserwelt, die immer mit träumerischer und verspielter Musik untermalt wird. Sie scheint in einem Schiffswrack zu leben, kann Landschaftskarten und auch die menschliche Schrift lesen. Was erstaunlich ist, weil Madison schließlich die menschliche Sprache nicht beherrscht. Mit den Informationen, die sie aus Allens Geldbörse und der New Yorker Landkarte hat, begibt sich Madison auf die Suche nach ihm. Sobald Madison an Land ist, wirkt sie, wie bereits oben erwähnt, auf Männer*, die sich um sie herum scharen, um Fotos mit ihr zu machen. Madison versteht also die menschliche Sexualität, versteht aber nicht, dass sie, vor allem nackt, eine sexuell anziehende Wirkung haben könnte, worin man ihre Naivität und Kindlichkeit erkennt.

Als Madison das erste Mal an Land ist und Menschen sich um sie scharen, sie angreifen und ihr nachgehen, bleibt sie erstaunlich ruhig und lächelt sogar leicht. Ein Polizist kommt und nimmt sie unter die Freiheitsstatue mit. Danach sieht man sie am Polizeiboot mit einem T-Shirt bekleidet. Bis Madison bei Allen ankommt, bekommt sie von niemandem eine Hose. Sie scheint stumm zu sein. Die Polizei findet die von ihr gehaltene Geldbörse und nimmt sie mit. Allen wird kontaktiert und holt sie ab. Madison beißt sich wieder auf die Unterlippe, sie gehen aufeinander zu und küssen sich. Ab diesem Zeitpunkt scheinen sie zusammen zu sein. Er nimmt sie ständig am Arm und führt sie durch seine Welt. Das einzige, was sie selbst entscheidet und macht, ist, über ihn herzufallen und das fast die ganze Zeit, vor allem in den ersten Szenen, wo sie zusammen sind. Es scheint Allen auch auszureichen, denn er ist sichtlich glücklich über ihr Eintreten in seinem Leben. Seine verzweifelte Suche nach Liebe wurde also durch eine schöne Frau*, die scheinbar nichts kann, gestillt. Ihr erstes Wort ist Bloomingdale's, weshalb sie dort hinfährt. Das erste, was sie in der Welt der Menschen also macht, ist shoppen gehen. Die stereotype Zuschreibung macht auch vor Meerjungfrauen keinen Halt. Obwohl sie das Konzept des Shoppens nicht kennt, ist Madison geschminkt und trägt Nagellack, wie man in der Szene, wo sie die Landkarte liest, sehen kann. Wie ein kleines Kind, welches von Farben und Schimmer angetan ist, sieht sie sich alles an und kommt mit einer Verkäuferin zusammen, welche unter anderem den Satz: „My daughter, on the other hand, is lucky. She's anorexic.“ fallen lässt. Ihre neue Realität in der

menschlichen Welt, scheint der Meerjungfrau zu gefallen. Das Fernsehen fasziniert Madison, wodurch sie sich, wie oben bereits erwähnt, die englische Sprache aneignet. Allen weiß nicht, dass sie weggegangen ist und macht sich panisch auf die Suche nach ihr, als wäre sein Kleinkind verloren gegangen. Sie gehen gemeinsam nach Hause, während sie die Stadt wie ein Kind erkundet, das Konzept von Musik für sich entdeckt und den Autounfall verursacht.

In der Szene, wo sie ein Bad nimmt und wieder ihre Flosse zum Vorschein kommt, lässt ihr Allen keinen Freiraum und tritt sogar die Badezimmertür ein, weil sie nicht aufmachen will. Er akzeptiert ihr „Nein!“ nicht. Sie verfügt über keine Art der Selbstbestimmung. Auch ihre Emotionen bestimmt Allen für Madison, wie man in der Szene sieht, in welcher sie die Serie „Bonanza“ aus den 60er Jahren sieht und weint, weil jemand umgebracht wurde. Sobald Allen sagt, dass es lustig ist, lacht sie. Diese Szene befindet sich in etwa der Mitte des Filmes und noch immer ist Madison naiv, kindlich, unerfahren und muss stets beschützt werden. Allen schenkt ihr eine Spieluhr, die in einer Schachtel verpackt ist. Sie küsst die Schachtel und bedankt sich dafür bei ihm. Allen erklärt ihr, dass sie die Schachtel erst aufmachen muss. Drinnen befindet sich eine Musikspieluhr. Musik ist ein Teil der Kultur, welche Madison nicht hat.

„The music box is the cultural apparatus that allows Woman’s beauty to be displayed, while circumscribing, indeed eliminating, her powerful threat.“¹⁴⁷

Susan Felleman beschäftigt sich mit der Repräsentation der Frau* im Film als das Andere und als Gefahr, wie man im Anschluss sehen wird.

Das erste Mal, dass sie im Film wirklich allein eine Idee hat, ist die Szene, in welcher sie Allen den Meerjungfrauenbrunnen schenkt, über den sie sprachen und welchen er schön fand. Wie er durch die Türrahmen der Wohnung passt, bleibt unklar. Fakt ist aber, dass Madison ihre wertvolle Halskette, welche sie bereits als Kind hatte, gegen den Brunnen für Allen getauscht hat, weil Madison ihn liebt, wie sie selbst sagt. Sie gehen in ein Restaurant, wo Madison einen Hummer samt Schale isst, daraufhin gehen sie eislaufen, wo er erneut fragt, ob sie ihn, obwohl sie sich nur drei Tage kennen, heiraten möchte. Sie antwortet mit „Nein.“ Wieder will er ihr „Nein!“ nicht akzeptieren, woraufhin sie sich streiten, weil er sehr

¹⁴⁷ Felleman (1989): S. 124.

enttäuscht ist. Er beginnt sie anzuschreien, woraufhin Madison wegläuft und es stark zu regnen beginnt. Interessanterweise wird sie durch Regen nicht zur Meerjungfrau. Man sieht, wie sie sich am nächsten Tag nach dem Wasser sehnt und sich langsam auszieht. Dann gibt es einen Szenenwechsel zu Allen. Sie kommt auf ihn zu und antwortet doch mit „Ja!“ auf den Heiratsantrag, was seine Stimmung sofort hebt. Er hat seinen Willen durchgesetzt und will sie am gleichen Abend noch heiraten. Allen muss aber noch zu dem Dinner mit dem Präsidenten. Ohne sie ausreden zu lassen, macht er den Plan nach dem Dinner nach Maryland zu fahren und dort zu heiraten, packt sie wieder am Arm und nimmt Madison mit in den Aufzug. Bei dem Dinner bittet sie Allen raus, um ihm etwas zu sagen. Madison möchte ihm sagen, dass sie eine Meerjungfrau ist, aber der Wissenschaftler¹⁴⁸ kommt ihr zuvor und spritzt sie mit Wasser voll, was für Madison sehr erniedrigend ist. Man hört sie stöhnen, woraufhin alle Stimmen ausgeblendet werden und man nur noch das Kamerablitz hören und sieht. Sie liegt nass am Boden, man sieht Allens erschrockenes Gesicht, auf welches mit jedem Fotoblitz drei Mal näher gezoomt wird. Zum ersten Mal zeigt Madison eine angemessene Reaktion auf den ganzen Trubel um sie herum. Sie schreit nach Allen, während die Reporter*innen immer näher kommen. Sie wird von drei Männern geschnappt und weggetragen. Allen steht nur fassungslos da und wird dann auch weggebracht. Sie befinden sich beide im „Museum of Natural History of Observation“, wo sie gemeinsam ins Becken gelassen werden. Er will sie nicht an sich heranlassen und ist sehr abweisend. Nach 12 Stunden im Wasser wird Allen entlassen und wird mit verbundenen Augen, warum auch immer das notwendig ist, nachhause gebracht. Madison bleibt weiterhin im Becken, bis Allen beschließt sie zu retten. Allen, der Wissenschaftler und Freddie machen sich auf den Weg, um Madison aus dem Becken zu retten. Allen und Madison küssen sich und vertragen sich somit. Sie verhelfen ihr zu flüchten, womit die Verfolgungsjagd beginnt. Es scheint als müssten sie sich jetzt verabschieden. Sie stehen beim Wasser, umarmen sich. Sie wollte bei ihm bleiben, was aber nicht mehr möglich ist. Sie meint, dass er mitkommen kann unter Wasser. Erst hier sagt Madison ihm, dass sie die Meerjungfrau war, welche ihn als Kind gerettet hat. Wenn er mit ihr mitkommt, kann er aber nie wieder zurück in die Menschenwelt, meint Madison. Es scheint so, als würden sie sich gleich trennen. Sie springt ins Wasser und die Soldaten laufen auf Allen zu, woraufhin

¹⁴⁸ Zu dem Aspekt des fanatischen Wissenschaftlers in Bezug auf das weiblich* konnotierte Naturwesen, wird am Ende dieses Kapitels noch Bezug genommen.

er beschließt auch ins Wasser zu springen. Er wird wieder ohnmächtig. Sie küsst ihn, woraufhin eine Disneyähnliche Musik gespielt wird. Es kommt zu einem Kampf zwischen den Taucher*innen, Madison und Allen. Sie tauchen davon, woraufhin das Lied „Love Came For Me“ von Rita Coolidge gespielt wird. Sie zeigt ihm alles. Er ist jetzt Teil ihrer Unterwasserwelt.

Die Figur der Madison ist also, wie man sehen kann, eine die wenig eigenständige Charakterzüge aufweist und nur für ihr Aussehen geliebt und geschätzt wird. Susan Felleman hat sich unter anderem mit dem Film *Splash* auseinandergesetzt, weshalb es im nächsten Kapitel um ihren Text gehen wird, da er zusätzliche und interessante Aspekte aufweist.

5.1.4 Fluid Fantasies

Susan Felleman sagt, dass es in Filmen oft um die Repräsentation des Weiblichen* als das Andere und das Zeigen der sexuellen Differenz geht. Besonders bei dem Film *Splash* ist das gut zu erkennen. Durch filmische Mittel wird das Verständnis von Realität und Illusion geprägt und verändert. *Splash* ist eine romantische Komödie mit Fabel-Elementen, welche sich schamlos sexistischen Annahmen bedient. Laut Susan Felleman besteht die Verbindung des Weiblichen* oft mit dem Flüssigen.¹⁴⁹

„The watery woman and the underwater woman are manifestations of an idea of femininity as immanent, as part of nature and nature’s processes, as organically fluid and sensually immersed (and *immersing*).“¹⁵⁰

Im Westen wird diese *wässrige Frau** oft in Form eines wässrigen Hybriden oder eben einer Meerjungfrau gezeigt. Laut der Psychoanalyse ist die Frau*, welche mit Wasser assoziiert wird, ein Abbild der Mutter, weil es an das Mutterwasser erinnert. In Mythen werden Babys oft ins Wasser gelegt und die Person, welche sie dann findet, wird die neue Mutter. Wie zum Beispiel bei dem Zeichentrickfilm „Der Prinz von Ägypten“ aus dem Jahr 1998. Aber auch bei dem Film *Splash* wird Allen von Madison gerettet. Laut der Psychoanalyse ist das aus dem Wasser gerettet werden eine Repräsentation der Geburt oder auch des Koitus, wie auch bei Madison, welche Allen zwei Mal aus dem Wasser rettet. Ins Wasser zu fallen wird als archaisches Symbol gewertet und wird als Wunsch gedeutet, zurück in den Uterus

¹⁴⁹ Vgl., Felleman (1989): S. 109ff.

¹⁵⁰ Ebd., S. 111.

zu wollen. Der Wunsch zurück in den Uterus zu wollen wird durch Freddie's skopophile und voyeuristische Perversion und den Fetischismus verstärkt, weil er Frauen* immer wieder (auch als Erwachsener) unter die Röcke und Kleider sieht. Die Rolle der Mutter spielt in dem Film *Splash* keine große Rolle. Man sieht sie nur in der ersten Szene, wo sie Freddie ermahnt und den Vater bittet, ihm etwas zu sagen, welcher ihm einen Klapps auf den Hinterkopf gibt, woraufhin die Mutter wiederum sagt, dass Freddie auf seinen Vater hören muss. Später erfährt man, dass der Vater gestorben sei. Was mit der Mutter geschehen ist, erfährt man nicht. Die einzige andere erwachsene Hauptdarstellerin, neben der Mutter und Madison, ist die Rolle der Mrs. Stimmler, welche vom Blitz getroffen wurde und deshalb dümmlich dargestellt wird. Zum Beispiel trägt sie einmal ihren Busenhalter über ihrem Hemd. Die Perversion, der Fetischismus und die sexistischen Annahmen werden in eine Komödie gehüllt, was durch deren Verharmlosung sehr problematisch ist.¹⁵¹

5.1.5 Der Wissenschaftler und das Naturwesen

Neben dem scheinbar romantischen Erzählstrang findet ein vorerst unscheinbarer Erzählstrang statt, welcher bei genauerem Hinsehen höchst problematisch und fragwürdig ist. Es geht um den fanatischen Wissenschaftler, welcher um jeden Preis beweisen möchte, dass Madison eine Meerjungfrau und er nicht verrückt ist. Der Wissenschaftler wird Dr. Kornbluth genannt, er trifft das erste Mal unter Wasser auf Madison und schafft es nicht, rechtzeitig ein Foto von ihr zu machen, um zu beweisen, dass er recht hat und es tatsächlich Meerjungfrauen gibt. Von diesem Zeitpunkt an, setzt er alles daran, sie bloßzustellen. Susan Felleman beschreibt die Figur des Dr. Kornbluth als passende Versuchsperson für eine Studie, welche den Prozess der Sublimation genauer untersuchen könnte. Denn er verschiebt seine kindliche Fantasie in den Bereich der *Wissenschaft*. Er ist ein Wahnsinniger mit neurotischen Symptomen, welche laut der Psychoanalyse durch ungelöste Konflikte im frühkindlichen Alter ausgelöst werden können.¹⁵² Sein ursprünglich sexueller Trieb wird in einen gesellschaftlich anerkannten Rahmen gesetzt, um legitimiert zu werden. In der Szene, wo er Madison mit einem Wasserschlauch, was eindeutig ein phallisches Symbol darstellt, bespritzt, wird klar, dass er mit der Annahme, dass es Meerjungfrauen gibt, recht hatte. Die kollektive Fantasie von der aus dem Wasser kommenden Frau* wird hiermit befriedigt. Dr. Kornbluths Begehren nach der Aufklärung dieses Mythos wird, wie auch der

¹⁵¹ Vgl., Felleman (1989): S. 111ff.

¹⁵² Vgl., Ebd., S. 114.

Rest des Films, mit scheinbar komödienhafter Szenerie geschmückt. Die Figur des Dr. Kornbluth wird als Figur verwendet, um eine Komödie zu generieren, ohne ein wichtiger Bestandteil der Handlung zu sein.

Der männliche Wissenschaftler, welcher ein Naturwesen entlarven will beziehungsweise Mythen rund um die Frau* lösen möchte, ist ein nun oft gesehenes Phänomen. Autorinnen, wie unter anderem Liv Strömquist, machen sich neurotische Wissenschaftler zum Hauptaugenmerk ihrer feministischen Theorie. In dem Comic „Der Ursprung der Welt“¹⁵³ von Liv Strömquist aus dem Jahr 2017 wird das fanatische Verlangen bestimmter Männer* in ihrem Prozess der Sublimation stark sichtbar.

Bereits im Kapitel 2.1.3 *Das Betrachten* wurde erwähnt, warum Frauen* in Mainstream Filmen, wie auch im Film *Splash*, dargestellt werden, als wären sie reine Projektionen für sexuelle Fantasien. Der Grund hierfür liegt, wie man eben sehen konnte, an möglichen Neurosen und Dysfunktionen, wie bereits auch im Kapitel 4. *Sexuelle Vergleichswerte und Gleichberechtigung* erwähnt. Die Antwort auf die Frage, warum Frauen* so dargestellt werden, liegt meist in dem Wunsch nach Ausgleich der Kastrationsangst und der männlichen* (meist sexuellen) Dysfunktion, wobei eine Abwertung, eine Bestrafung oder eine Inschutznahme des *Objektes* stattfindet, welche der Auslöser der Kastrationsangst ist. *Splash* deckt die Aspekte der im gleichen Kapitel genannten fetischistischen Skopophilie, der Inschutznahme und der Abwertung der Figur Madison ab. Die fetischistische Skopophilie wird durch den Anblick von Madison gestillt, die Inschutznahme erfolgt durch Allen, weil er Madison wie ein Kind vor jeglichem Schaden beschützen will und die Abwertung erfolgt durch Dr. Kornbluth in aller Öffentlichkeit, wie er sie mit dem Schlauch nass spritzt und durch Allen in fast jeder Szene, da sie keine gleichgestellte Beziehung führen und er Madison unter anderem oft am Arm packt um ihr zu zeigen, wohin sie ihm als nächstes folgen soll.

Die Fantasie bei jener Geschichte ist geprägt von dem Wunsch, wieder in die pränatale Existenz zurückzukehren, wobei eine Ambivalenz zwischen der Angst vor dem Weiblichen* als das Andere und dem Verlangen nach ihr vorherrscht. Das Verlangen hat in der *romantischen* Komödie überwogen, denn Allen entschließt sich dazu, mit Madison unter

¹⁵³ Liv Strömquist (2017): *Der Ursprung der Welt*, Katharina Erben (Übers.), Berlin: avant-verlag.

Wasser zu leben. Madison war aber bereit, sich in der Gesellschaft von Allen zu assimilieren, so wie es vielen Hauptdarstellerinnen in Hollywood Filmen geht.

5.2 Tron: Legacy

„One direction is the “sexy girl,” in which the curves of the women’s bodies are accentuated, drawing attention to their physicality. The absence of individual personality is open to the interpretation [...] on which to lay a fantasy.“¹⁵⁴

Dieses Zitat stammt von Aylish Wood, welche Dozentin im Bereich des Films an der *University of Kent* ist. Sie beschäftigt sich mit animierten Filmen und digitalen Technologien, weshalb sie sich unter anderem auch mit dem Film *Tron: Legacy* auseinandergesetzt hat.

Die Assimilation in der Welt des Anderen spielt in dem Remake¹⁵⁵ *Tron: Legacy* vom Regisseur Joseph Kosinski, aus dem Jahr 2010, auch eine große Rolle. In den 80er Jahren ist das Original erschienen. Damals waren Computer noch relativ neu, da die ersten Heim-Computer erst 1977 auf den Markt kamen. Ziemlich zur gleichen Zeit kamen auch Computerspiele wie „Pac-Man“ 1980 oder „Donkey Kong“ 1981 auf den Markt. Das heißt, dass bei dem Release des Originalfilms 1982 Computer und deren Spiele zur Popkultur zählten und somit der Film gut ankam, weil die Computeranimation für die Zeit sehr imposant war. Die Geschichte handelt von Programmen in menschlichen Körpern.¹⁵⁶ Der Fokus liegt in dieser Arbeit aber auf dem Remake aus dem Jahr 2010, indem es um eine implizite Liebesgeschichte geht, welche auch ohne explizite Liebesszenen ein guter Vertreter der Trope „Born Sexy Yesterday“ ist. Olivia Wilde ist in der Rolle des ISO namens *Quorra* zu sehen. ISO ist die Abkürzung für den isomorphen Algorithmus, der in dem Film für eine ganze Spezies steht, auf dessen Beschreibung später noch genauer eingegangen wird. Garrett Hedlund ist in der Rolle des *Sam Flynns* zu sehen.

Wie auch im vorhergehenden Kapitel zu dem Film *Splash* wird es auch in diesem eine Inhaltsangabe geben, welche die Expositionsszene der Figur namens Quorra beinhalten wird. Daraufhin wird die Figur der Quorra genau untersucht und anschließend ihre

¹⁵⁴ Aylish Wood (2014): *Tron: Legacy's Connections with Technologies*. In: *Journal of Film and Video*. Vol. 66. No. 3, S. 35.

¹⁵⁵ *Tron: Legacy* ist ein Remake des Films *Tron* aus dem Jahr 1982, von Steven Lisberger.

¹⁵⁶ Vgl., Aylish Wood (2014): S. 32ff.

Entwicklung begutachtet. Der Text „Tron: Legacy’s Connections with Technologies“ aus dem Jahr 2014 von Aylish Wood wird in die Analyse des Films hineinspielen.

5.2.1 Analyse und Expositionsszene Quorras

Am Anfang des Films sieht man einen Informations-Kluster, welcher von oben gezeigt wird. Er erinnert an Autobahnen. Es ähnelt der Fantasie eines Kindes, welches sich eine Stadt in den elektronischen Kabeln erdenkt. Daraufhin sieht man einen Rückblick ins Jahr 1989, wo ein Vater (Kevin Flynn) seinem Sohn (Sam Flynn) von der Welt erzählt, die er sich virtuell ausgedacht hat. Der Vater erzählt von dem Helden namens Tron, welcher für die User*innen kämpft, von Programmen, die er erschaffen hat und welche Menschenähnlich sind. Clu, Tron und Kevin Flynn haben diese Welt erschaffen. Wobei Clu, was für die Abkürzung *codierte lebensechte Untereinheit* steht, und Tron zunächst virtuelle Charaktere sind. Die Erzählung des Vaters wird mit einem Cliffhanger beendet, weil er in die Arbeit muss. Der Vater fährt mit seinem Motorrad weg, Sam Flynn will am liebsten mitfahren. Der Vater verspricht ihm, am nächsten Tag mit ihm in die Spielehalle zu gehen, welche dem Vater gehört und wirft ihm eine Münze zu. Dazu kommt es aber nicht, denn der Vater verschwindet in derselben Nacht. In der spannend inszenierten Berichterstattung über das Verschwinden des Vaters erfährt man auch nebenbei, dass die Mutter Sam Flynns, also die Frau* von Kevin Flynn, vor längerer Zeit verstorben ist. Auch erfährt man, dass das Ziel des Vaters war, eine digitale Welt zur Neugestaltung des menschlichen Daseins zu erschaffen. Weil Sam Flynn keine Eltern mehr hat, wächst er bei seinen Großeltern auf. Er fährt verzweifelt wegen dem Verschwinden seines Vaters mit dem Fahrrad weg, seine Oma ruft ihm nach, dass er zurückkommen soll. Nun sieht man ihn als Erwachsenen auf einem Motorrad fahren und der Hall der Stimme seiner Oma ist noch immer zu hören, welche ruft, dass er zurückkommen solle. Die Stimme der Oma wird mit der elektronischen Musik des Duos „Daft Punk“ ersetzt, womit die eigentliche Geschichte erst beginnt, welche mit einer Verfolgungsjagd startet. In die Firma „Encom“, welche Sam übernehmen soll, bricht er zunächst geschickt ein und knackt das angeblich sicherste Betriebssystem und stellt die Mitarbeiter*innen der Firma, die einst seinem Vater gehörte, öffentlich zur Schau. Er geht auf den höchsten Punkt des Gebäudes und redet dort in den Himmel zu seinem Vater, wo die nächste Verfolgungsjagd beginnt, da ihn der Security der Firma dicht auf den Fersen ist. Er lässt sich mit einem Fallschirm ungeschickt vom Haus fallen und wird von der Polizei verfolgt. Die actionreiche Verfolgungsjagd macht ihm sichtlich Spaß. Er wird

festgenommen, bald wieder entlassen und fährt in den Container, welcher sein zu Hause ist. Allen, sein Opa, kommt zu ihm und sagt, dass er eine Nachricht aus dem Büro seines Vaters bekommen hat, gibt Sam den Schlüssel zur Spielehalle und verabschiedet sich kurz darauf. Sam fährt zur Spielehalle, öffnet die Tür, legt alle Schalter um, womit sich die Spielautomaten einschalten und eine elektronische und roboterhafte Geräuschkulisse entsteht. Es zieht ihn zu dem Tron-Spieleautomaten. Sam wirft eine Münze hinein, welche nicht angenommen wird, sie fällt auf den Boden, in welchem Sam eine Rille findet. Er schiebt den Automaten zur Seite, dahinter befindet sich eine Türe, welche er öffnet und darin verschwindet. Der Spieleautomat geht von selbst wieder zu. Das Lied „Sweet Dreams“ ist dumpf zu hören. Er landet in einem verstaubten Büro, die Musik ist noch zu hören, man sieht Kinderfotos von Sam an der Wand hängen. Er tippt etwas in den Computer, die Einstellungen wechseln von seiner Sicht auf die Sicht hinter einen Laser, welcher hinter ihm platziert ist. Wenn sich die Kamera hinter dem Laser und Sam befindet, kommt ein Geräusch hinzu, welches Unbehagen auslöst. Der Laser zieht ihn in eine andere Welt. Sam läuft aus der Spielehalle und befindet sich jetzt an einem Ort, an welchem alles anders aussieht. Es ist Nacht, alles glänzt in Schwarz, die Häuser sind höher als in seiner Welt. Er wird von einem UFO abgeholt und weggebracht. Recht schnell versteht Sam, dass er in dem Spiel seines Vaters ist. Ein Mann* welcher sich neben ihm im UFO befindet, hat eine verzerrte Roboterstimme. Aylish Wood sagt in ihrem Text zu dem Film, dass die Figuren des unteren Ranges verzerrte Stimmen haben und umso höher man sich im Rang befindet, umso normaler werden die Stimmen. Sie sind Figuren der Projektion ohne Charakter.¹⁵⁷ Kurz nach der Entführung kommt es zu einer Szene, in welcher vier Frauen* Sam aus- und neu ankleiden. Auch sie haben verzerrte Roboterstimmen. Sie sind menschlich und zugleich verhalten sie sich wie Maschinen. Sie bewegen sich synchron und mit abgehackten Bewegungen, welche von mechanischen Geräuschen begleitet werden. Wie Sams Disk an den Rücken fixiert wird, ähnelt es einem Waffenanlegegeräusch. Der Disk speichert seine Erinnerungen, ist aber auch zum Kämpfen da. Die Frauen*, die man hier sieht, sind auch nur sexualisierte Projektionen ohne Charakter.¹⁵⁸ Er fragt eine der vier Frauen* was er jetzt tun soll und sie antwortet, dass er überleben soll. Er kommt in eine Arena und muss kämpfen. Die Figuren, welche er seit seiner Kindheit hat, werden real und müssen jetzt von

¹⁵⁷ Vgl., Aylish Wood (2014): S. 35.

¹⁵⁸ Vgl., Ebd.

ihm bekämpft werden. Einer seiner Gegner enttarnt ihn als User (alle anderen sind Programme), er wird aufgefordert seinen Namen zu nennen. Als er ihn preisgibt, wird die davor noch jubelnde und grölende Masse leise und Sam wird zu einer Person gebracht, die scheinbar sein Vater ist. Schnell stellt sich heraus, dass es sich dabei nicht um seinen Vater handelt. Er wird wieder in die Arena gebracht. Weit oben auf dem Clu Gebäude, welches dem „Encom“ Gebäude ähnelt, sieht man Quorra bei Minute 39 des Filmes, das erste Mal. In einer Totalen sieht man sie von hinten hockend und maskiert. Sie sieht von weitem zu, während Sam gegen Clu kämpfen muss, welcher der Klon seines Vaters ist. Der Kampf findet auf mehreren sichtdurchlässigen Etagen und auf Motorradähnlichen Gefährten statt. Sie beobachtet das anfangende Kampfrennen von oben. Man kann nur erahnen, dass sie eine Frau* ist, man sieht noch nicht viel von ihr. Die Kameraeinstellung wechselt in eine Nahaufnahme. Der Hintergrund ist nebelig und man erkennt nun, dass es sich um eine Frau* handeln könnte. Sie ist noch immer maskiert und nicht zu erkennen. Im Hintergrund hört man die Stimme von Clus Gehilfen, der Sam dem Publikum als User vorstellt und preisgibt, dass er ins Kampfrennen geschickt wird. Die „Challenge of the Grid“ geht los. Man sieht Sam in einer Nahaufnahme und wie er nervös wird. Mit einem Schnitt wird wieder Quorra in einer Nahaufnahme gezeigt, daraufhin steht sie auf und verlässt das Bild. Das Kampfrennen zwischen Clu und Sam beginnt. Als es so aussieht, als würde Sam verlieren, taucht aus dem Nichts ein Auto auf. Die Türen des Autos gehen nach oben auf, ein Mensch sitzt drinnen und befiehlt Sam einzusteigen. Die Stimme ist roboterhaft und geschlechtsneutral. Sie fahren gemeinsam los und werden von drei Motorrädern verfolgt. Nun sieht man Sam und den Menschen gemeinsam in einer Nahaufnahme im Auto. Sam will wissen, wer diese Person ist, die andere antwortet mit der roboterhaften Stimme: „Fest halten!“. Das Rennen geht weiter und sie schaffen es dem Kampf zu entkommen. Man sieht wieder beide von vorne. Die Maske der fahrenden Person verschwindet mechanisch und man sieht zum ersten Mal Quorras Gesicht. Sie sieht gleich hinüber zu Sam. Sie stellt sich ihm während dem Autofahren vor und reicht ihm die Hand. Sam ist sichtlich erstaunt darüber, dass sie eine Frau* ist und schüttelt ihr die Hand. Sie wirkt sehr taff durch ihren schnellen Fahrstil und ihre Art auf Sams Fragen zu antworten. Er bekommt bei ihrem Fahrstil Angst und sie hat dabei sichtlich Spaß. Während er sich seine neue Umgebung ansieht, sieht man, wie Quorra ihn seitlich von oben bis unten mustert. Sie kommen in einer Art Garage an. Quorra bringt Sam zu seinem Vater. Man sieht sie in der Vogelperspektive

auf ein Quadrat steigen, welches der Fahrstuhl wird, nun sieht man Quorra in einer starken Untersicht in einer Halbnahaufnahme. Sie sieht wieder hinüber zu ihm, während er alles bestaunt. Vater und Sohn lernen sich kennen. Quorra sieht ihnen mit geneigtem Kopf zu. Und führt ihn dann durch die Wohnung und durch ihre Buchsammlung:

Quorra: „Unter uns gesagt, Jules Verne ist der Größte. Kennst du Jules Verne?“

Sam: „Klar!“

Quorra mit erstauntem Blick: „Wie ist er so?“

Womit ihre Naivität und ihr kindliches Denken zum Vorschein kommen. Kevin, Sam und Quorra lernen sich beim gemeinsamen Abendessen kennen. Der Vater erklärt, dass er abends, wenn er im Büro war, auch im Spiel war und da es sich mit Kind und Firma nicht gut vereinen ließ, erschuf er Clu, um mit ihm gemeinsam eine perfekte Welt zu schaffen. Tron, welches ein altes Programm ist, half auch mit. Dann kamen die ISOs dazu, zu welchen auch Quorra zählt. Kevin beschreibt sie als unfassbar weise und vollkommen rein. Die ISOs sollten ein Geschenk an die Welt sein, aber Clu kam dem Plan Kevins mit einem Putsch in die Quere. Tron hat Kevin das Leben gerettet, das war das letzte Mal, dass sie sich gesehen haben. Daraufhin hat Clu alle ISOs im Zuge eines Völkermordes, „der Säuberung“, zerstört, weil sie in seinen Augen unvollkommene Wesen sind. Das Portal hat sich geschlossen und somit konnte der Vater nie zurückkommen. Wenn Clu den Diskus des Vaters bekommen würde, könnte er in die reale Welt gehen. Nach den Erzählungen seines Vaters beschließt Sam seinen Vater zu retten. Quorra gibt ihm den Kontakt einer Person, die sich Zuse nennt, welche Sam finden soll. Wie der Vater in der nächsten Szene an Sams Türe klopft, ist dieser schon längst weg.

Eine der roboterhaften Frauen* namens Jenn, vom Anfang des Films, taucht wieder auf und trifft Sam. Gleichzeitig machen sich Quorra und Kevin auf die Suche nach Sam. In einer Disco, zu welcher Jenn ihn bringt, lernt er Zuse kennen, der ihm angeblich zum Portal verhelfen soll. Es stellt sich recht schnell heraus, dass Zuse für Clu arbeitet und damit beauftragt wurde, den Diskus des Vaters zu stehlen. Während der Kampfszene in der Disco tauchen Quorra und Kevin auf. Kevin verliert im Kampf seinen Diskus, welchen sich Clu zu eigen macht. Aus dem Kampf fliehen Sam, Kevin und Quorra, welche während dem Kampf einen Arm verloren hat. Kevin kann Quorra heilen und ihren Arm wiederherstellen, indem

er den beschädigten Code in ihrem System beseitigt. Während die beiden Quorra heilen, sagt Kevin ihm, dass er die ganze Zeit über versucht Quorra zu schützen, weil sie der letzte ISO ist. Wobei es eher so ist, dass Quorra Kevin und Sam die ganze Zeit beschützt. Wie Quorra wieder zu Bewusstsein kommt, erzählt sie ihre Lebensgeschichte und von „der Säuberung“. In dieser Szene wird sie sehr menschlich und mit Emotionen und eigenem Charakter dargestellt, fast als wäre sie auf gleicher Augenhöhe wie Sam und Kevin. Sie befinden sich auf dem Weg zum Portal. Auf dem Weg dorthin sehen sie eine Armee, welche von Clu erschaffen wurde. Er will sie für die reale Welt bereit machen. Quorra riskiert ihr Leben für Sam und Kevin, indem sie den Wachmann ablenkt und wird festgenommen, während Kevin und Sam weiter fliehen. Quorra kommt zu Clu und sieht ihn, mit dem Diskus von Kevin, wodurch es erneut zu einem Kampf kommt. Sam kommt hinzu, holt sich den Diskus und rettet Quorra. Quorra soll Sam, Kevin und sich selbst durch das Portal fliegen, erneut kommt es zu einer Verfolgungsjagd und Schießerei. Kevin rät ihr vor dem Gegner zu fliegen, doch sie entscheidet selbst, dass sie hinter ihm fliegen wird, was für eine eindeutige Charakterstärke steht. Sie landet das Flugzeug und sie laufen zum Portal, doch dort steht bereits Clu. Es kommt wieder zu einem Kampf. Quorra und Sam schaffen es zum Portal zu kommen. Kurz darauf sieht man Sam wieder im Büro, woraufhin er Allen trifft und ihm mitteilt, dass er die Firma „Encom“ übernehmen wird, was er am Anfang nicht wollte. Quorra ist an der Seite von Sam, gemeinsam wollen sie die Welt verändern. Sie fahren am Motorrad weg, er zeigt ihr seine Welt. Sie hat bisher noch nie die Sonne gesehen. Sie vergräbt sich in seinen Schultern und die implizite Liebesgeschichte nimmt somit für die zusehende Person ein Ende.

5.2.2 Die Figur der Quorra



Abd.5 Film: *Tron: Legacy* mit Olivia Wilde

Die Figur der Quorra ist eine höchst verwirrende, weil sie einerseits stark und selbstsicher ist, wenn es ums Kämpfen, Autofahren, Fliegen etc. geht und gleichzeitig ist sie wie ein lernendes Kind, welches unschuldig das Gesicht nach unten und seitlich richtet und die Augen dabei hinaufschauen, wie man am Bild erkennen kann. Sie beschützt Kevin und Sam Flynn, ist aufopfernd und gleichzeitig ist sie so naiv und denkt, dass Sam Jules Verne

kennen könnte. Es ist eine Figur, die viel Zwiespalt auslöst weshalb ihre Figur auch perfekt in die Trope „Born Sexy Yesterday“ passt.

Quorra ist der letzte ISO, ein isomorpher Algorithmus. Sie ist also ein Computerprogramm in dem Körper einer Frau*. Sie ist bereit sich selbst zu opfern, ist unfassbar weise und naiv zugleich. Die Beschreibung Quorras könnte auch auf die Beschreibung eines Kindes passen, was laut dem *Pop Culture Detective* kein Zufall ist, da die Figur der Quorra im Film *Tron: Legacy* genauso porträtiert wird. Sie hat eine kindliche und naive Art, welche sich im Körper einer erwachsenen und sexualisierten Frau* zeigt. Zudem ist sie Teil der impliziten Liebesgeschichte zwischen Sam und ihr. Mit dieser Figurenbeschreibung hat man die Essenz der Trope „Born Sexy Yesterday“ gut dargestellt.¹⁵⁹ Ihre Figur wird durch ihre Beweglichkeit und Stärke ausgezeichnet.¹⁶⁰

5.2.3 Die Entwicklung von Quorra

Die Entwicklung der Figur der Quorra ist schwer greifbar, da sie Szenenweise variiert. Die beiden Extreme ihres Charakters, einerseits, das kindliche Verhalten und andererseits, die taffe und angstlose Frau*, können sich Szenenweise ändern.

¹⁵⁹ Vgl., Jonathan McIntosh (2017): <https://www.youtube.com/watch?v=0thpEyEwi80> zuletzt abgerufen am 25.09.2020

¹⁶⁰ Vgl., Wood (2014): S. 39.

In der Expositionsszene ihrer Figur wirkt sie durch ihre zunächst geschlechtsneutrale Stimme und ihr Auftreten sehr mutig und mysteriös. Der Mut zieht sich durch den Film hindurch, doch immer wieder kommen Szenen, in welchen man ihre Vulnerabilität und kindliche Seite entdeckt. Man weiß nicht viel über Quorra, außer dass sie, wie bereits erwähnt, ein ISO ist und besonders weise und naiv zugleich ist. Auch weiß man, dass sie in einer Beziehung mit dem Vater Sams steht, ob es sich nun um eine väterlich-töchterliche Beziehung, eine ausnutzende oder eine sexuelle Beziehung handelt, wird nicht explizit gesagt. Man weiß nicht viel über Quorra oder die anderen weiblichen* Figuren im Film. Quorra rettet Sam aus dem Rennen, weshalb sie etwas Heldinnenhaftes und Ehrenhaftes an sich hat. Angekommen in der Wohnung des Vaters hat sie den Anschein einer unterwürfigen Ehefrau* oder vielleicht sogar Dienerin. Um Kevin zu berichten, dass sie Besuch haben, kniet sie sich andächtig hinter den meditierenden Vater, was wie ein Herrscher-Sklavinnen Verhältnis scheint, doch sobald Quorra die Hand auf die Schulter des Vaters gibt, könnte man meinen, dass sie seine Frau* sei oder sie sich in einer sexuellen Beziehung befinden könnten. Ab dieser Szene dient sie in den Gesprächen zwischen Kevin und seinem Sohn Sam nur als Dekoration. Quorra folgt ihnen überall hin, hört erstaunt zu und verteidigt den Vater, wenn Sam ihm die Frage stellt, ob er denn nicht gekämpft habe, als er von Clu angegriffen wurde. Als sie am Kamin sitzen, sitzt Quorra in ihrer vollen Pracht auf einer Couch, während die anderen beiden in Sesseln sitzen. Quorra wird oft gefilmt, auch wenn sie nichts macht, außer zuzuhören. Auch als sie auf der Terrasse stehen wird Quorra dabei gefilmt, wie sie sich zum Wasser kniet, während der Vater spricht. Ihre Spiegelung wird im Wasser gezeigt, noch immer sprechen die anderen. Sie hat eine passive und verzierende Rolle. Das meiste, was sie von sich gibt, sind befürwortende Dinge oder die Worte anderer, welche Quorra wiedergibt. Man wird aus ihrem Charakter nicht schlauer, aber darum geht es scheinbar auch nicht. Als Sam beschließt seinen Vater zu retten, glaubt man zunächst, dass Quorra ihn davon abhalten möchte und rät ihm, seinen Vater nicht zu unterschätzen und sagt ihm, es sei gut, dass er nicht zu dem Portal möchte, weil er das Spiel von Clu nicht mitspielen will. Sie geht von Sam weg und beschließt ihm dann doch mit dem Sektor zu helfen, welcher ihn zu Zuse bringen soll. Sie ist also emphatisch und strategisch intelligent und dennoch in dem Mindset eines Kindes. Der Vater will Sam nachfahren und beauftragt Quorra das Lichtmobil vorzubereiten und beschließt für beide in die Stadt zu fahren, sie sieht ihn mit ihrem unschuldigen Blick einfach

an, während er dies tut. Bei dem Kampf in der Disco angekommen, ist sie dann wieder die souveräne und angstlose Kämpferin, welche Sam und Kevin beschützt. Kurz nach ihrem akrobatischen Kampf verliert sie ihren Arm, wodurch sie wieder hilfsbedürftig wird. Sie rettet also Sam und Kevin aus dem Kampf, aber nur Kevin und Sam können ihr das Leben schenken, indem sie den fehlerhaften Code eliminieren, wodurch ihr Arm nachwächst. Es ist erstaunlich, wie sie funktioniert, aber Quorra und ihre Persönlichkeit stehen im Hintergrund. Als ihr System wieder funktioniert, der Arm nachgewachsen ist und sie erwacht, ist ihr ihr eigener Zustand nicht wichtig, Quorra denkt wieder nur an die Anderen und entschuldigt sich dafür, dass sie Sam zu Zuse geschickt hat. Kurz darauf erzählt sie von ihrer Verfolgungsgeschichte. Während sie sich für ihren Fehler entschuldigt und von „der Säuberung“ erzählt, wird Sam mit Hilfe der Kameraeinstellung immer höher positioniert als Quorra, denn sie sitzt, wenn er sich hinhockt, und mit einer leichten Untersicht wird einem das Gefühl gegeben, dass Quorra ganz klein und zerbrechlich ist und Sam ganz groß und sie beschützt. Sie erzählt ehrfürchtig, dass Kevin sie gerettet hat. Jetzt wo sie wieder so zerbrechlich ist, kommt auch wieder die kindliche Seite zum Vorschein, denn sie fragt, wie denn die Sonne ist, weil sie diese noch nie gesehen hat. Passend zu der Trope „Born Sexy Yesterday“ ist auch hier der Mann* wieder derjenige, welcher ihr die Welt und die Gesellschaft erklärt, wodurch er der Größte für sie wird. Was einem dabei und generell bei dieser Trope auffällt ist, dass die Dynamiken der Hauptdarsteller*innen untereinander oft an die zwischen Vater und Tochter erinnern. Auch für die Tochter ist der Vater der erste Mann* im Leben. Er zeigt ihr Dinge und bringt ihr, neben der Mutter, Dinge übers Leben bei. Um diese Dynamik, welche sich scheinbar in die Sexualität überträgt, wird es später noch gehen, weil sie sich auf die meisten Filme dieser Trope bezieht.

Auf dem Weg zum Portal kommen sie in eine prekäre Lage. Man sieht Quorra kurz überlegen, woraufhin sie beschließt, sich für Sam und Kevin zu opfern und gibt ihnen ihren Diskus. Auch vor Clu steht sie zu Sam und Kevin. Clu streicht ihr über die Haare und meint, dass er mit ihr etwas Spezielles vorhat, was für eine sexualisierte Machtausübung stehen könnte. Sam rettet schließlich Quorra aus der Gefangenschaft. Sie fliehen zum Flugzeug und es ist klar, dass Quorra fliegen wird, man sieht die Veränderung in ihrem Gesicht und wie sie das Steuer in die Hand nimmt und plötzlich wird sie wieder zu der tatkräftigen selbstbewussten Person, die eigenständig Entscheidungen trifft. Gemeinsam schaffen Sam und Quorra es durch das Portal zu gehen. Quorra befindet sich jetzt auch in der realen Welt,

die ihr von Sam gezeigt wird. Er möchte, dass sie gemeinsam die Welt verändern. Sie schmiegt sich am Motorrad an ihn, ist sichtlich glücklich und erkundet mit offenem Mund ihre neue Welt. Zum ersten Mal sieht sie die Sonne und spürt deren Wärme.

Eine wirkliche Entwicklung der Figur gibt es in dem Sinne also nicht. Sie weist verschiedene Charakterzüge auf, die sich immer wieder ändern können. Mal ist sie stark, mal ist sie zerbrechlich. Eine Figur so darzustellen, macht sie eigentlich menschlich, dennoch sind die Extreme bei der Figur der Quorra zu weit gefasst. Einerseits ist sie furchtlos, strategisch, beweglich und stark, aber gleichzeitig besitzt sie die Naivität eines Kindes, was sie zu einer interessanten, aber fragwürdigen Figur machen.

Sowohl Madison als auch Quorra werden als Eye Candy etabliert. Es genügt sie zu betrachten und sich daran zu erfreuen, wodurch die voyeuristischen Neigungen der zusehenden Person befriedigt werden.

5.3 Überschneidungen der Figuren Madison und Quorra

Madison ist keine Science-Fiction Figur, Quorra ist der Inbegriff der Science-Fiction Figur. Auf den ersten Blick könnten die beiden unterschiedlicher nicht wirken, wie man aber in der Analyse sehen kann, gibt es doch einige Überschneidungen in ihren Charakterzügen. Beide Hauptdarstellerinnen sind aufopfernd, weil sie bereit sind, sich zu assimilieren. Madison in der Welt von Allen und Quorra zunächst in der Welt Kevins und dann in der realen Welt mit Sam. Für beide scheint dies kein Problem zu sein, weil sie gehorsam sind und ihnen die meiste Zeit gesagt wird, was sie zu tun haben und wie sie handeln sollen. Bei beiden Figuren ist ihre Persönlichkeit nicht von großer Bedeutung, denn sie dienen als Schaustück. Wie wir im Kapitel 2.1.3 *Das Betrachten* gesehen haben, reicht es aus, etwas Schönes zu betrachten, um zu einer Art von innerer Befriedigung zu kommen. Bei Madison wird dies, unter anderem explizit in der Szene dargestellt, wo sie das erste Mal an Land und unter Menschen kommt und sich alle Menschen um sie scharen. Bei Quorra wird dies besonders in den Szenen klar, wo sie gezeigt wird, ohne einen Impact auf die Geschichte zu haben. Die Männer* in dem Film *Tron: Legacy* geben vor, was als nächstes passiert und Quorra ist hilfreich, wenn es ums Überleben geht, aber sie bestimmt den Erzählstrang nicht. Bei Madison ist dies ähnlich, weil sie keine wirkliche Auswirkung auf den Geschichtsverlauf hat. Ihre Aussagen werden von Allen nicht ernst genommen, oft wird sie am Arm gepackt,

damit sie Allen folgt und ihr wird sogar gesagt, was sie fühlen soll. Auch Madison gibt den Geschichtsverlauf nicht vor. Beide Hauptdarstellerinnen sind also aufopfernde, characterschwache Projektionen von Fantasien¹⁶¹ und höchst kindlich. Sie sind naiv, müssen noch viel lernen und sind zugleich hochtalentiert. Madison im Erlernen von Sprachen und Quorra in der Kampfkunst.

Bei beiden Filmen kommt schnell die Assoziation der väterlich-töchterlichen Beziehung auf. Wie wir bereits gesehen haben, spielt auch die Mutter-Sohn Beziehung eine große Rolle in beiden Filmen. Bei beiden sind die Mütter der Hauptdarsteller verstorben und bleiben namenlos. Bei Sam erfährt man in einem kurzen Nebensatz, dass die Mutter verstorben ist und bei Allen sieht man die Mutter am Anfang des Filmes und dann ist sie nicht mehr Thema. Die Vater-Tochter Beziehung ist in diesem Kontext sehr spannend. Julia Onken schreibt in ihrem Buch „Vatermänner“¹⁶² aus dem Jahr 2006 über die Beziehung zu ihrem Vater und wie jene ihre Beziehungen zu Männern* verändert hat. Andersherum ist es in diesen Filmen spannend, wie es sein kann, dass die Trope „Born Sexy Yesterday“ seit Anbeginn der Filmgeschichte hohen Anklang findet, obwohl es sich um eine eindeutig sexualisierte Vater-Tochter Beziehung handelt. Der Vater zeigt seinem Kind, in dem Fall der Tochter, die Welt, bringt ihr Dinge bei, unter anderem, wie Drehtüren funktionieren oder dass nicht mehr alle Schriftsteller*innen lebendig sind usw. Der Wunsch scheint es zu sein, ein Kind zu haben, dem man die Welt erklären kann, für welches man der erste Mann* im Leben ist, aber im Körper einer sexuell reifen Frau*, die nicht die eigene Tochter ist, in manchen Fällen aber auch selber erschaffen wird, wie wir in dem Kapitel zum *Pop Culture Detective* gesehen haben.

Im nächsten Kapitel wird der letzte Film analysiert, woraufhin es ein Resümee geben wird.

¹⁶¹ Sowohl bei Wood auf Seite 35 als auch bei Felleman auf Seite 122 in den oben angeführten Texten.

¹⁶² Bei weiterem Interesse: Julia Onken (2006): Vatermänner: ein Bericht über die Vater-Tochter-Beziehung und ihren Einfluss auf die Partnerschaft, Orig.-Ausg., 151.-163. Tsd., München: Beck.

5.4 Cloud Atlas

„Unsere Leben gehören nicht uns. Von der Wiege bis zur Bahre sind wir mit Anderen verbunden. In Vergangenheit und Gegenwart und mit jedem Verbrechen und dem Akt der Güte erschaffen wir unsere Zukunft.“¹⁶³

Dieses Zitat stammt aus dem Film *Cloud Atlas* aus dem Jahr 2012. Regie führten *die Schwestern Wachowskis* und Tom Tykwer. Wie im Zitat angedeutet, handelt es sich um eine Geschichte, in welcher verschiedene Jahrtausende durch bestimmte Zeichen und Ereignisse miteinander verbunden sind. Der Film dauert fast drei Stunden und ist sehr komplex, weshalb der Fokus in dieser Arbeit auf einem Erzählstrang, welcher in *Neo Seoul* im Jahr 2144 stattfindet, liegen wird. Alle Geschichten sind durch geschickte Montage miteinander verbunden. Mehrere Jahrtausende werden abgehandelt. Die Themen der einzelnen Geschichten sind höchst interessant und gesellschaftskritisch. Ein Überblick:

- 1849: In diesem Erzählstrang wird das Thema der Sklaverei kritisch beleuchtet und wie eine Freundschaft zwischen dem Sklaven Autua und dem Anwalt Adam Ewing entsteht
- 1936: Hier geht es um den Komponisten Robert Frobisher und seinen Liebhaber Rufus Sixsmith. Der Komponist arbeitet für einen anderen berühmten Komponisten, welcher ihn sehr schlecht behandelt. Die tragische Lebens- und Liebesgeschichte des jungen Mannes*, mündet in seinem Selbstmord
- 1973: Luisa Ray lebt in San Francisco und ist eine Journalistin, die immer wieder in Lebensgefahr kommt. Sie kommt mit dem Liebhaber des jungen Komponisten, Rufus Sixsmith, aus dem Jahr 1936 in Kontakt. Luisa Ray hat das gleiche kometenförmige Muttermal wie der junge Komponist
- 2015: In London wird die Geschichte des schrulligen Autors und Verleger Timothy Cavendish gezeigt, welcher auf der Flucht vor Menschen ist, welche viel Geld von ihm wollen, gleichzeitig wird eine Liebesgeschichte zu seiner Jugendliebe Ursula gezeigt
- 2144: In Neo Seoul wird die Geschichte von Somni 451 erzählt, welche in Folge genau beschrieben wird

¹⁶³ Cloud Atlas (2014): The Revelation of Somni 451, Minute 53:39 bis Minute 54:13.

- 106 Winter nach dem Untergang der großen Insel: Es wird die Geschichte des Ziegenhirtens Zachry erzählt und hier wird klar, dass Somni 451 zu einer Gottheit wurde

Die berühmten Schauspieler*innen sind in jedem Abschnitt in anderen Rollen zu sehen. Die meisten sind hinter den gelungenen Masken und Kostümen nicht leicht zu erkennen. In dem Abschnitt aus dem Jahr 2144 sieht man Donna Bae in der Rolle der *Somni 451* und Jim Sturgess in der Rolle von *Hae-Joo Chang*.

Im nächsten Kapitel wird es um den Inhalt der Geschichte im Jahr 2144 gehen, welche mit der Analyse der Expositionsszene der Hauptdarstellerin einhergehen wird. Daraufhin wird die Figur der Somni 451 genauer untersucht, um darauffolgend ihre Entwicklung zu analysieren, welche bei ihr eine besonders spannende ist.

5.4.1 Analyse und Expositionsszene Somnis 451

Die Geschichten, welche miteinander verbunden sind, werden von einem alten Mann* im Jahr *106 Winter nach dem Untergang* am Lagerfeuer erzählt. Bereits in der dritten Minute des Filmes sieht man die Figur der Somni 451 zum ersten Mal. In einer Nahaufnahme von ihrem zarten Oberkörper sieht man, wie ihre Handschellen, als wären sie magnetisch, auseinandergenommen werden und an der Sessellehne festgemacht werden. Die Handgriffe werden von einem Menschen mit schwarzen Handschuhen gemacht. Diese Szene wird von mechanischen Geräuschen begleitet. In einer Einstellung sieht man sie von hinten sitzend an einem Tisch mit einem Mann. Beide wirken sehr ruhig, obwohl es sich eindeutig um ein Verhör handelt. Ein Mensch, welcher komplett schwarz bekleidet ist und dessen Gesicht man nicht erkennen kann, gibt dem verhörenden Mann* etwas in die Hand und sagt, dass er dies verwenden könnte, wenn es Ärger geben sollte. Es handelt sich eindeutig um eine Art von Knopf, welcher ihr entweder Stromschläge verpasst oder sie anderweitig außer Gefecht setzen könnte. Bis zu diesem Zeitpunkt kennt man nur ihren Oberkörper und wie sie sitzend von hinten aussieht. Es handelt sich um ihre letzte Befragung. Als zusehende Person kann man davon ausgehen, dass sie kurz vor ihrer Exekution steht. Der Mann* sagt, dass er ihre Wahrheit wissen möchte. Nun sieht man ihr trauriges, aber gefasstes Gesicht in einer Großaufnahme, während sie antwortet: „Die

Wahrheit ist einzig, ihre Versionen sind bloß Unwahrheiten.“¹⁶⁴ Und so beginnt sie von sich und ihrem bisherigen Leben als Erwachsene zu erzählen. Sie ist ein Duplikat. Die Nummer nach ihrem Namen, lässt darauf schließen, dass sie bereits die 451ste Somni ist. Somni 451 ist den anderen Duplikaten sehr ähnlich, aber sie hat das Muttermal, welches aussieht wie ein Komet. Das ist das Zeichen, was alle Jahrtausende miteinander verbindet. In jeder Geschichte hat eine Figur ein Muttermal in der gleichen Form. Somni 451 und die anderen Duplikate sind Kellnerinnen im „Papa Song“. Während des Verhörs beschreibt sie 24 Stunden ihres Alltags als Kellnerin. In Stunde vier kommen alle Bedienerinnen aus ihren Schlafboxen. Sie sehen aus wie Säрге, welche per Knopfdruck in der Wand verschwinden. Danach ziehen sie sich aus, gehen in eine Art Waschanlage, um von Maschinen gewaschen zu werden. Sie ziehen sich an und gehen gemeinsam in das Restaurant, welches sich per Knopfdruck bereit für die Gäste macht. Um Stunde fünf müssen alle Stationen besetzt sein. Die Gäste kommen hinein und alle Bedienerinnen sprechen gleichzeitig und heißen die Gäste willkommen. Von weitem sehen sie alle gleich aus, haben das gleiche an, alle die gleichen orange-roten Strähnen im Haar und den gleichen Haarschnitt. Dann arbeiten alle Bedienerinnen 19 Stunden lang in knappen Hosen. Sie werden schlecht behandelt und sexuell belästigt, doch der erste Katechismus der Bedienerinnen lautet: „Ehre deinen Konsumenten“, weshalb sie die Schikanen der Gäste über sich ergehen lassen. Nach dem Dienst reinigen sie alles, bekommen einen Seifenkarton zum Trinken und legen sich wieder in ihre Boxen zum Schlafen. Jeder Tag ist gleich. Somni 451 sagt, dass das „Elysium“ die einzige Zukunft für die Bedienerinnen ist, sonst bleibt man für immer Bedienerin. Zu Beginn ihrer Erzählung weiß weder sie noch die zusehende Person, was dieses „Elysium“ genau ist. Alle tragen ein silbernes Halsband, welches an ein Hundehalsband erinnert. Wenn eine Bedienerin darauf zwölf Sterne hat, kommt sie ins „Elysium“.

Juna 939 ist ihre Freundin. Der Seher namens Ray und sie führen eine sexuelle Beziehung. Somni 451 erwischt sie eines Nachts dabei. Juna 939 ist eine Querdenkerin und hinterfragt das System, in welchem sie leben. Somni 451 ist ehrfürchtig und ist von Angst gezeichnet. Juna 939 fragt Somni 451, ob sie sich schon einmal vorgestellt hätte, wie es wäre bei den Konsument*innen oben zu leben, doch Somni 451 erwidert, dass es laut dem dritten Katechismus verboten ist, sich solche Fragen zu stellen. Über ein kleines Gerät, welches

¹⁶⁴ Cloud Atlas (2012): Somni 451, Minute 04:50 bis Minute 04:57.

Somni 451 ein „Kino“ nennt, sehen sie sich verbotenerweise die gleiche Szene eines Filmes wiederholt an. Den ganzen Film haben sie nicht, doch für beide ist dieses Erlebnis besonders. In der Szene sieht man Tom Hanks wie er folgendes sagt:

„Dies ist ein verflixter Verstoß gegen das verflixte Freiheitsentzugsgesetz. Ich werde mich diesem verbrecherischen Missbrauch nicht beugen!“¹⁶⁵

Am nächsten Arbeitstag wird Juna 939 durch eine sexuell übergriffige Tat in dem Restaurant gedemütigt. Sie wehrt sich und schlägt den Konsumenten und sagt: „Ich werde mich diesem verbrecherischen Missbrauch nicht beugen“¹⁶⁶, woraufhin sie wegläuft. Der Seher Ray, mit welchem sie eine sexuelle Beziehung führt, drückt auf einen Knopf und man sieht, dass das Halsband nicht nur für das Sternesammeln, sondern auch zum Eliminieren da ist. Es spritzt Blut aus ihrem Hals, sie fällt um und wird weggeschliffen. Somni 451 sieht dabei zu, doch sie kann nichts tun, sonst würde ihr das gleiche geschehen.

Am nächsten Tag wacht sie früher als alle anderen auf und sieht, wie ein Mann* vor dem toten Seher Ray steht. Der Mann* weiß, dass sie Somni 451 ist und sagt, dass sie keine Angst zu haben braucht. Sein Name ist Hae-Joo Chang. Er meint, dass der Seher Ray an einer Seifenüberdosis gestorben ist. Hae-Joo Chang klärt sie darüber auf, dass die *DNA-Schnüffler* und die *Vollstrecker* rausfinden werden, dass Somni 451 in Verbindung zu Juna 939 stand und sie dann in Gefahr ist und *exzidiert* werden würde. Sie kann dortbleiben und es riskieren oder sie geht mit ihm mit. Sie entscheidet sich dazu, mitzugehen. Er hält sie am Arm und sie flüchten gemeinsam. Sie sieht aus als wäre ihr kalt und als hätte sie große Angst. Sie begeben sich in einen Aufzug, welcher sie von dem Untergrund, in dem sie lebte, nach oben zu den Konsument*innen bringt. Zum ersten Mal sieht sie Neo Seoul von oben. Sie ist erstaunt. Hae-Joo Chang bringt sie zu einem Hybriden, welcher ihr das Halsband wegschneidet, wodurch ihr kometenförmiges Muttermal zum ersten Mal zum Vorschein kommt. Daraufhin bringt Hae-Joo Chang sie in eine Wohnung, worin sie das erste Mal in ihrem Leben ein eigenes Zimmer besitzt, welches sich auf Knopfdruck umdekoriert lässt. Sie bekommt auch normale Nahrung und *Reinblüterinnen Kleidung*, wie sie diese selbst nennt. Hae-Joo Chang ist der erste Mann* in ihrem Leben, der nett zu ihr ist, weshalb sie sich (wie man im Verhör rausfindet) in ihn verliebt hat. Zum ersten Mal in ihrem Leben ist

¹⁶⁵ Cloud Atlas (2012): Tom Hanks, Minute 29:48 bis Minute 29:57

¹⁶⁶ Ebd.

sie keine Gefangene mehr und macht die alltäglichen Dinge des Lebens, wie die anderen Konsument*innen. Zum Beispiel sieht sie sich den ganzen Film an, von welchem sie bisher nur die eine Szene kannte. Es eröffnet sich ihr eine komplett neue freie Welt. Als Zeichen, das sie diese Veränderung gutheißt, schneidet sie sich ihre Strähnen mit einem Messer ab. Emotional macht die Figur der Somni 451 in der Szene eine enorme Entwicklung, für die zusehende Person, bleibt sie weiterhin sexualisiert, weil sie noch immer mit kurzer Kleidung zu sehen ist, wo man den Ansatz ihres Gesäßes sehen kann. Es beginnt eine Liebesgeschichte zwischen Hae-Joo Chang und Somni 451. Zu Beginn schleicht sie sich lautlos an ihn heran, wenn er schläft, um seinen Herzschlag zu hören. Sie legt ihren Kopf auf seine nackte Brust und findet seinen Herzschlag sehr entspannend, weil er langsamer als ihrer ist. Hae-Joo Chang wird wach, weil er ein Warnzeichen bekommt, zieht sie bei der Hand, holt seine Waffe und sie begeben sich in enormer Höhe auf einer von ihm ausgelegten Brücke. Sie hat Angst und klammert sich an ihn. Er spricht ihr gut zu und hält sie schützend. Es kommt zu einer Schießerei, bis er in die Tiefen stürzt und sie allein zurückbleibt. Ein Flugzeug kommt auf ihre Höhe und man sieht sie mit Tränen in den Augen. Sie wird eingesperrt. Ein Mann* kommt mit drei maskierten Menschen in die Zelle, in welcher sie in der Ecke am Boden sitzt. Der Mann* sagt ihr, dass sie ein politisches Problem darstelle, wodurch sie sein Problem ist. Laut ihm gibt es einen natürlichen Lauf der Dinge, welcher geschützt werden muss. Man sieht wie sie ihm langsam in die Augen blickt, er dreht sich um und will die Zelle verlassen. Noch bevor er draußen ist, fragt sie nach Hae-Joo Chan. Er erwidert, dass er umgebracht wurde. Sie bleibt allein in der Zelle und man sieht, wie ihr das Herz schmerzt, sie reibt die Stelle ihres Herzens und weint. Später wird sie in Handschellen von vier maskierten Menschen weggebracht. Einer beginnt die anderen Wachleute zu erschießen, es stellt sich heraus, dass es Hae-Joo Chang ist, der gekommen ist, um sie zu retten. Sie umarmen sich innig und Hae-Joo Chang sagt ihr, dass er sie nie wieder gehen lässt. Sie fliehen mit einem schwebenden Auto, in welchem sich Somni 451 hinten versteckt, sie werden umzingelt und das Auto wird durchsucht. Hae-Joo Chang schafft es wieder sich frei zu kämpfen. In dieser Szene sagt Hae-Joo Chang ihr, dass er der Offizier der rebellischen Union sei und sagt, dass er sie rette, weil er davon überzeugt ist, dass sie die Welt verändern kann. Es kommt zu einer Verfolgungsjagd auf einem Motorrad und sie hält sich bei ihm fest. Sie trifft auf den Leiter der Union, welcher sie für eine Revoluzzerin hält. Daraufhin sieht man eine Szene, in welcher sie wieder seinem Herzschlag

zuhört, er wacht davon auf und Hae-Joo Chang und Somni 451 küssen sich das erste Mal im Film. Der Kuss ist sehr zärtlich, daraufhin folgt eine Sexszene, in welcher man Somni 451 und Hae-Joo Chang nackt sieht. Am nächsten Tag will Hae-Joo Chang ihre Wut nähren, um aus ihr eine bessere Revoluzzerin zu machen und führt sie dorthin, wo die Bedienerinnen landen, wenn sie ins „Elysium“ geschickt werden. Sie werden nicht frei, sondern getötet und an den Füßen aufgehängt. Daraufhin werden sie wiederverwertet und zu den Seifengeutränken, welche sie jeden Abend zu sich genommen haben. Sie trinken sich also selbst. Zuhause angekommen weint sie, während er sie im Bett umarmt. Somni 451 beschließt dieses grausame System zu stürzen, wodurch sie die Anführerin der Kämpfer*innen wird. Sie steht während einer Kampfszene erhöht, geschützt durch Glas, und spricht den kämpfenden Menschen gut zu, während sie sich in einer Schlacht befinden. Ihre Worte werden von einem Kirchenähnlichen Gesang begleitet. Die Kampfgeräusche sind nur teilweise und sehr dumpf zu hören. Sie sieht zu, wie Hae-Joo Chang während dem Angriff durch eine Explosion auf den Boden geschleudert wird und dabei umkommt. Sie sehen sich noch ein letztes Mal in die Augen, sie hört auf zu sprechen und in einer Nahaufnahme sieht man ihr Gesicht und ihre weinenden Augen. Hae-Joo Chang wird nun auch in einer Nahaufnahme am Boden liegend gezeigt. Ihm fließt das Blut aus dem Kopf. In dem Verhör sagt sie, dass das ihre Wahrheit ist. Sie glaubt daran, dass die Wirkung jeder Handlung, bis ans Ende der Zeit andauert. Wie zu Beginn des Filmes, werden ihre Handschellen per Knopfdruck gesteuert, woraufhin sie zu ihrer Hinrichtung gebracht wird. In einem großen weißen Saal, mit zusehenden Personen, wird sie von zwei rot gekleideten Menschen zum Stuhl begleitet, auf welchem sie sterben wird. Ihr wird eine Art Helm aufgesetzt und ihr kommen die Tränen, gleichzeitig lächelt sie aber. Mit einem Stich ins Genick, wird sie mit einem Lächeln im Gesicht getötet, woraufhin ihr Kopf in den Nacken fällt.

5.4.2 Die Figur der Somni 451

Somni 451 ist eine Figur, welche sich zunächst selbst unterbietet, bestimmte Dinge zu tun oder sogar zu denken. Gleichzeitig ist sie sehr loyal, wie man in ihrer Freund*innenschaft mit Juna 939 oder ihrer Beziehung zu Hae-Joo Chang sehen kann. Auf die Frage im Verhör, wie sie dem Verstoß gegen das Gesetz, als Bedienerin keine Filme ansehen zu dürfen, vor sich selbst rechtfertigen kann, antwortet sie schlicht und ergreifend, dass Juna 939 ihre Freundin war und das deshalb in Ordnung sei. Am Ende des Filmes, wo sie gefragt wird, ob

sie Hae-Joo Chang geliebt hat, antwortet sie, dass sie ihn noch immer liebt und für immer lieben wird.

Sie ist eine Gefangene, welche ihrem Schicksal entflieht und dafür mit ihrem Leben bezahlen muss. Auch noch Jahrtausende später wird sie wegen ihrer weisen Worte, die für die Gleichheit der Menschheit sprechen, zitiert und verehrt. Sie wird sogar zu einer Gottheit.



Abd. 7 Film: *Cloud Atlas* mit Bae Doona

Gleichzeitig ist ihr Blick mit ihren großen Augen und ihr Erstaunen über bestimmte Dinge sehr kindlich. In vielen Szenen wird sie dennoch sexualisiert dargestellt. Wie sie zum Beispiel die Szene des Filmes mit Tom Hanks wiederholt ansieht, ist wieder der Ansatz ihres Gesäßes zu erkennen, noch bevor sie sich auf den Boden setzt. Wie sie sich von ihrer Vergangenheit, im Akt des Strähnen-Abschneidens, verabschiedet, sieht man, wie bereits oben erwähnt, auch den Ansatz ihres Gesäßes. Nahezu alle Kostüme von ihr sind sehr kurz und oft ist sie auch in hohen Schuhen zu sehen. Eine Ausnahme stellt die Szene dar, in welcher sie von oben beim letzten Kampf von Hae-Joo Chang zusieht, weil sie da voll bekleidet und allmächtig auf alle herabblickt. Sonst ist sie immer knapp und meist auch mit einem leichttransparenten Stoff bekleidet.

Vor der Sexszene mit Hae-Joo Chang ist sie ein Wesen ohne Sexualität und wird trotzdem sexualisiert dargestellt, was unter anderem ein Grund dafür ist, dass sie unter die Trope „Born Sexy Yesterday“ fällt, denn für die zusehende Person ist sie die Projektionsfläche für Fantasien. Wie wir in dem Kapitel zu dem *Pop Culture Detective* gesehen haben, geht es in den Filmen, welche unter diese Trope fallen, primär um die Liebesgeschichten. Bei dem

Film *Cloud Atlas* ist dies, laut dem *Pop Culture Detective*, aber anders, denn hier liegt die charakterliche Entwicklung der Somni 451 im Vordergrund.¹⁶⁷

5.4.3 Die Entwicklung von Somni 451

Zu Beginn des Films sieht man wie die Figur der Somni 451 dem Trott ihres Alltags unterliegt, scheinbar ohne ihn zu hinterfragen. Jeder Tag ist wie der andere. Sexuelle Übergriffe lässt sie über sich ergehen. Somni 451 fällt nicht auf, weil sie sich an die Regeln hält. Sie zeigt weder Emotionen, noch macht sie etwas, was sie zu einem würdevollen Menschen macht. Ihr Weltbild wird durch ihre Freundin Juna 939 durchbrochen und verändert, welche auch ein Duplikat ist. Auch wenn es ihr zu Beginn schwerfällt, geht Somni 451 über ihre eigenen Grenzen, macht Verbotenes und es scheint ihr gut zu tun. Schnell lernt sie aber, dass Rebellion in dieser Welt auch bedeuten kann, dass man sein Leben lassen muss, was sich dann durch den Film zieht. Juna 939 wird dafür, dass sie sich wehrt, bestraft. Hae-Joo Chang stirbt für seine Ideale und zu guter Letzt wird auch Somni 451 für ihre Kontakte und Taten hingerichtet.

Sie lebt im Untergrund in Gefangenschaft und ab dem Zeitpunkt, wo sie und Juna 939 die Szene des Filmes immer wieder sehen, beginnt sie eigenständig zu leben. Die Gesellschaft ist in dem Film klar unterteilt in Menschen, welche auf natürliche Art und Weise im Leib der Mutter groß werden und die Anderen, welche in einem Tank geschaffen werden. Diejenigen, die im Mutterleib zu Menschen werden, leben überirdisch, in der Welt der Reinblüter*innen. Die anderen leben unterirdisch. Als sie das erste Mal auf Hae-Joo Chang trifft, entscheidet sie sich für die Flucht mit dem ihr fremden Mann*. Die Fahrt mit dem Aufzug ist für sie lebensverändernd. Sinnbildlich, wie auch tatsächlich, steigt sie auf in die Welt der Reinblüter*innen. Somni 451 muss Hae-Joo Chang vertrauen, denn sie hat gar keine andere Wahl als ihm zu vertrauen. Zu Beginn merkt man, wie sie in ihren alten Mustern festhängt und glaubt, dass sie ein eigenes Zimmer, Reinblüterinnen-Kleidung und normales Essen nicht verdient hat, weil sie ja bloß eine Bedienerin ist, doch dann beginnt sie die kleinen Dinge im Leben zu genießen, auch wenn wenig Zeit dafür bleibt, weil sie ständig auf der Flucht ist. Somni 451 bleibt stets bescheiden und versteht unter anderem nicht, warum der Leiter der Union so geehrt ist, sie kennenzulernen. Ihre Freiheit nutzt sie

¹⁶⁷ Vgl., <https://www.youtube.com/watch?v=0thpEyEwi80&t=121s> - Minute 11:46
zuletzt abgerufen am 20.10.2020

auch unter anderem, um sich weiterzubilden. Mit Hae-Joo Chang eignet sich Somni 451 philosophisches Wissen an und selbst recherchiert sie viel und lernt Neues dazu. Somni 451 sagt, dass Wissen wie ein Spiegel ist, durch welchen sie sich selbst besser kennenlernt. Durch die Bemühungen Hae-Joo Changs wird sie sogar zu einer Art Leiterin der Union, dank ihrer weisen Worte und ihres heldinnenhaften Entkommens. Sie sagt, dass man *ist*, indem man durch die Augen eines anderen erkannt wird und sich somit selbst erkennt.

Nachdem Hae-Joo Chang Somni 451 gezeigt hat, was mit den Bedienerinnen passiert, welche in das „Elysium“ geschickt werden, beschließt sie sich dazu, alles zu geben, um das System zu stürzen. Sie sagt, dass es nicht wichtig ist, ob man ein*e Reinblüter*in ist oder nicht, alle Menschen sind gleich und haben es verdient gleich behandelt zu werden. Sie entscheidet sich bewusst dazu zu rebellieren und ihr ist bewusst, dass es sein kann, dass sie dafür ihr Leben lassen muss. Und ihr ist auch bewusst, dass es besser ist, ihr Leben zu lassen, denn wenn sie am Leben bleiben würde, sagt Somni 451 in dem Verhör, hätte sie sich nie Gehör verschaffen können und durch ihre Hinrichtung hat sie sich dieses verschaffen können. Sie ist aber der Überzeugung, dass der Tod vergleichbar mit dem Sprichwort ist, welches besagt, dass sich eine neue Türe öffnet, wo sich eine alte schließt und dass Hae-Joo Chang hinter einer anderen bereits auf sie wartet. Das ist auch der Grund, weshalb sie bei ihrer Hinrichtung zum Schluss lächelt.

Zu Beginn ist sie also eine Person, welche mit dem Strom fließt und nichts an ihrem Leben hinterfragt. Daraufhin lernt sie mit Juna 939 eine neue Welt kennen, welche ihr bereits neue Denkanstöße gibt, in welche Richtungen das Leben noch gehen könnte. Durch die Bestrafung der Figur Juna 939 beginnt ihr Weltbild zu zerschmettern, denn eine Person, die sie liebt, wird unfair und unmenschlich behandelt. Doch erst ab der Flucht mit Hae-Joo Chang hat sie die Möglichkeit, überhaupt erst anders zu denken und das System langsam zu hinterfragen. Somni 451 erfährt Zuneigung und wird auch mit der harten Realität des „Elysium“ konfrontiert, was sie zu einer Rebellin werden lässt und bis zu ihrer Hinrichtung stark scheinen lässt. Ihr ganzes Leben war sie für andere da und denkt wenig an sich selbst. Diese Entwicklung macht sie zu der entwicklungsstärksten Figur der in dieser Arbeit analysierten Figuren. Da nun alle Filme und Figuren vorgestellt und analysiert wurden, wird es im nächsten Kapitel um die gewonnen Erkenntnisse der Film- und Charakteranalysen gehen.

5.5 Erkenntnisse und Resümee

Die drei Hauptfiguren der Filme *Splash*, *Tron: Legacy* und *Cloud Atlas* sind verschieden und dennoch haben sie so viel gemeinsam, wenn man sie aus dem Blickwinkel der Trope „Born Sexy Yesterday“ ansieht. Alle drei sind auf ihre Art und Weise hoch talentiert in verschiedenen Bereichen. Madison im Erlernen der englischen Sprache, Quorra in der Kampfkunst und Somni 451 bildet sich in verschiedenen Bereichen weiter. Sie sind aber nicht nur talentiert, sondern auch anpassungsfähig. Alle drei Hauptdarstellerinnen müssen sich in neuen Welten zurecht- und einfinden. Madison in der Welt von Allen, Quorra zunächst in der Welt von Kevin Flynn und später in der Welt seines Sohnes Sam Flynn und Somni 451 in der Welt der Reinblüter*innen, also in Hae-Joo Changs Welt. Sie alle begeben sich zunächst in die Welt *ihrer Männer**, egal ob sie sich aus Sehnsucht dort einfinden, oder weil sie gerettet werden. Und obwohl Madison die Figur ist, welche am charakterlosesten gezeichnet wird, ist es im Film *Splash* am Ende doch der Mann*, der sich in die Welt der Frau* traut. Die psychoanalytische Deutung, der Rückkehr in den Mutterleib wäre nicht hinreichend, denn Allen Bauer ist der einzige der Hauptdarsteller, welcher sich dazu entschließt, in Madisons Welt zu leben, obwohl ihre Welt ihm so unbekannt ist, geht er mit ihr mit, weil er sie liebt.

Was bei allen drei Figuren auffällt ist zudem ihre unschuldige und kindliche Art. Würde man die Sexualität der Hauptdarstellerinnen weglassen, so könnten sie auch genauso gut von Kindern gespielt werden, was man von den Hauptdarstellern in den drei Filmen nicht behaupten könnte. Das ist, was die ganze Trope problematisch und fragwürdig macht. Warum ein Kind in dem Körper einer sexuell reifen Frau* so anziehend scheint und von Anbeginn der Filmgeschichte scheinbar gut ankommt, wurde in dem Kapitel 4. *Sexuelle Vergleichswerte und Gleichberechtigung* behandelt. Es scheint hierbei um eine starke Unsicherheit der männlichen* Sexualität zu gehen, wodurch der (un-)bewusste Wunsch besteht, eine Frau* an seiner Seite zu haben, welche Unerfahren und nicht gleichberechtigt ist. Wodurch wir zu der Vater-Tochter Dynamik kommen, welche auch offensichtlich problematisch ist, wie in dem Kapitel 5.3 *Überschneidungen der Figuren der Madison und Quorra* gezeigt wurde. Eine Problematik liegt diesbezüglich in der Sexualisierung des naiven Kindes, das in einen Frauen*körper gesteckt wird. Alle drei Hauptdarstellerinnen werden von den männlichen* Hauptfiguren *zivilisiert* und gesellschaftsfähig gemacht, was ein

großer Aspekt der Trope „Born Sexy Yesterday“ ist. Es wurde ihnen gesagt, wie sie sich zu kleiden, zu verhalten, zu essen und zu gehorchen haben. Sie werden an ihren Armen gepackt und bestimmen selten selbst ihren Werdegang.

Wie man in dem Kapitel zum *Pop Culture Detective* gesehen hat, ist die Trope „Born Sexy Yesterday“ eine Liebestrope. Wie sich die Beziehungen in diesen drei Filmen ergeben ist zu unterscheiden. Bei Madison und Allen hat ihre Beziehung durch Sexualität, Anziehung und Küssen erst begonnen. Bei Quorra und den Flynns werden die Beziehungen nie explizit gezeigt, sondern nur angedeutet, wodurch der Interpretationsrahmen größer wird. Bei *Somni 451* und Hae-Joo Chang ist der Beziehungsaufbau beidseitig und lebensecht dargestellt. Eine Liebesbeziehung auf Augenhöhe erfordert auch Eigenständigkeit. Obwohl Madison Allen drei Mal rettet (einmal als Kind, einmal als Erwachsene und noch einmal, wo er ihr ins Wasser nachspringt), wird ihr keine Eigenständigkeit im Film zugetraut. Allen sorgt sich um Madison, wie um ein Kind, wenn sie zuhause nicht auffindbar ist. Quorra dient zwar oft nur als Dekoration in den Szenen und befolgt meistens, was ihr gesagt wird, dennoch wird ihr zugetraut, ihre eigenen Entscheidungen zu treffen und unter anderem das Flugzeug zu fliegen. Bei *Somni 451* ist das ähnlich, sie ist auf den Schutz von Hae-Joo Chang angewiesen, bildet sich aber eigenständig weiter und trifft ihre eigenen Entscheidungen, dennoch immer mit ihm an ihrer Seite.

Gemeinsam haben die drei Filme auch, dass sie das Thema der Sublimation wunderbar auffassen. Bei dem Kapitel über den Film *Splash* wurde die Sublimation in Verbindung mit dem Wissenschaftler gezeigt. Er ist aber nicht der einzige, der diesen Mechanismus aufweist. Kevin Flynn scheint auch ungelöste Konflikte in seiner frühen Kindheit erlebt zu haben und verschiebt jene in eine virtuelle Welt. Er versucht fanatisch an dem ISO Quorra festzuhalten, um seinen Wunsch nach einer besseren Welt zu verwirklichen und bewundert sie für ihre Vollkommenheit. Hae-Joo Chang ist dabei auch keine Ausnahme, er rettet *Somni 451*, um sie für seine Zwecke der Revolution zu nutzen. Die Sublimation spielt also bei allen eine Rolle. Hinzu kommt bei diesen drei Filmen die Liebesbeziehung, welche für die Triebhaftigkeit des Prozesses der Sublimierung steht und die fetischistische Skopophilie, welche bei den zusehenden Personen mit jedem Auftreten und Präsentieren der Hauptdarstellerinnen gestillt wird, wie man im Kapitel *2.1.3 Das Betrachten* gesehen hat. Deutlich wurde in diesem Kapitel auch, wie in allen drei Filmen, die Inschutznahme als auch

Abwertung der Hauptdarstellerinnen als Ausgleich der Kastrationsangst, dargestellt wird. Die Einschätzung wurde bisher klar. Die Abwertung erfolgt bei den Hauptdarstellerinnen durch ihre sexualisierte Darstellung, die übergriffigen Szenen, in welchen sie nicht ernst genommen werden, ihr „Nein!“ nicht akzeptiert wird usw.

6. Fazit

Durch die Filmbeispiele ist die Theorie, wie ich hoffe, nun klarer geworden. Die Darstellung der Frau* im Film ist eine problematische, weil sie von fetischistischen Machtverhältnissen ausgeht und dies aber nicht der Realität entspricht bzw. entsprechen sollte. Die Projektion eines weiblichen* oder auch männlichen* Idealbildes auf solche Figuren lässt nicht nur die Realität verschwimmen, sondern bringt alle Beteiligten in eine missliche Lage. Die Vorstellung eines perfekten Menschen wird auf eine unerreichbare Messlatte gesetzt. Hinzu kommt, dass man sich nicht zum Ziel machen sollte, dieser *Ideal-Vorstellung* zu unterliegen. Um den Gedanken einfacher auszudrücken und um wieder auf den Aspekt der Reproduktion zu kommen: Man sieht einen Film, welcher sich unter anderem genderspezifischen Klischees bedient, man findet die Figuren interessant und eventuell auch erotisch. Sobald man aus der Fantasie des Filmes draußen ist, entspricht weder man selbst dem Spiegelbild auf dem Bildschirm, wie wir unter anderem mit Jaques Lacan gesehen haben, noch kommen unsere Gegenüber an dieses vermeintliche Ideal heran. Umso mehr man in die Welt des Filmes, der Fantasie und des Träumens eintaucht, umso mehr verschwimmen die Vorstellungen mit der Realität. Durch diese Diskrepanz kommt es zu Unsicherheiten von allen Seiten. Wie wir aber gesehen haben, sind Unsicherheiten doch erst der Grund für die fragwürdige Darstellung, vor allem der Frauen* in den ausgewählten Filmen. Menschen scheinen sexuelle Unsicherheiten zu haben, welche sie dazu bringen, solche Filme zu produzieren und zu konsumieren. Die Befriedigung dabei ist aber nur eine kurze, denn in der realen Welt, sieht alles ganz anders aus. Man trifft auf Frauen*, welche einem auf Augenhöhe gegenüber treten.

Die Unsicherheiten, wie wir gesehen haben, die bei Männern* vorkommen, sind das Ergebnis genderspezifischer Zuschreibungen, davon, was es bedeutet, männlich* zu sein.

Unsere phalluszentrierte Gesellschaft macht das Leben von (weißen) Männern* in vieler Hinsicht auch leicht, aber sobald man nicht in das Bild des heterosexuellen weißen männlichen* Mannes* passt, werden die Unsicherheiten verstärkt.

Sich der Macht der Repräsentation auch in der Realität bewusst zu machen, bringt uns zu dem Punkt, dass etwas auch an fiktiv repräsentierten Wertvorstellungen geändert werden muss, um zu einer Gleichberechtigung zu kommen. Aus feministischer Perspektive sollte für die zusehende Person eine gleichberechtigte Beziehung, anziehend wirken. Ein Kind in dem Körper einer sexuell reifen Frau* als anziehend zu empfinden sollte nicht so sexy sein oder Allmachtsgefühle auslösen. Ein Film über zwei Menschen, welche eine gleichberechtigte Beziehung führen, das sollte gezeigt werden. Natürlich gibt es auch Filme, in welchen gleichberechtigte Paare gezeigt werden, viele sind es aber nicht. Dass Filme, welche unter die Trope „Born Sexy Yesterday“ fallen, aber so gut ankommen, ist doch sehr erschreckend. Die Trope spielt mit Degradierungen und geschmacklosen Klischees, welche nicht mehr zeitgemäß sind und nie hätten sein dürfen. Deshalb sehe ich diese Arbeit als einen Schritt zur Dekonstruktion alter Sichtweisen. Wenn ich jetzt einen Film ansehe, fällt mir erst auf, wie oft diese Trope auch in anderen Genres und Filmen vertreten ist und lässt mich auch mein eigenes Bild von idealen Zuschreibungen hinterfragen.

Das größte Problem, welches sich wohl in jedem wissenschaftlichen Diskurs über ähnliche Thematiken finden lässt, ist, dass unsere Sprache der patriarchalen Struktur unterliegt und somit bestimmte Dinge gar nicht gedacht oder gesagt werden können. Um etwas dekonstruieren zu können, müssen wir die Essenz des Systems, welches es zu dekonstruieren gilt, erst verstehen. Ob man diese Konstrukte objektiv beleuchten kann, wenn doch alles ins Patriarchat eingebettet ist, ist eine Frage, welche ich nicht beantworten kann. Mit dieser Arbeit wurden einige im Schatten liegende Dynamiken und Verhaltensweisen in Filmen neu beleuchtet und somit wurde einen Beitrag zum Diskurs geleistet, um langsam zu einem Umdenken zu kommen.

7. Literaturverzeichnis

- Achille Mbembe (2014): *Kritik der schwarzen Vernunft*. Suhrkamp in Berlin.
- Alison Butler (2002): *Women's Cinema. The Contested Screen*. London: Wallflower Press.
- Aylish Wood (2014): *Tron: Legacy's Connections with Technologies*. In: *Journal of Film and Video*. Vol. 66. No. 3, S. 31-42.
- Bernie Zilbergeld (1994): *Die neue Sexualität der Männer: Was Sie schon immer über Männer, Sex und Lust wissen wollten*. Tübingen: Dgvt.
- Christian Metz (1975): *Der fiktionale Film und seine Zuschauer. Eine metapsychologische Untersuchung*, in: *Psyche* 48 (1994), H. 11, S. 1004-1046.
- Christian Metz (1986): *Story/Discourse: A Note of Two Kinds of Voyeurism*. In: *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Claire Johnston (1973): *Women's Cinema as Counter Cinema*. In: *Claire Johnston, Notes on Women's Cinema*, London: Society for Education in Film and Television.
- Claire Pajaczkowska (2017): *The unconscious structures of cinema*. In: *The Routledge Companion to Cinema and Gender*; New York: Routledge, S. 302 – 309.
- D. N Rodowick (2015): *Difficulty of difference: psychoanalysis, sexual difference and film theory*, London; New York: Routledge.
- E. Ann Kaplan (1997): *Looking for the other: feminism, film, and the imperial gaze*, New York: Routledge.
- Ella Shohat (2006): *Gender and the Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema*. In: *Ella Shohat Taboo Memories, Diasporic Voices*, Durham: Duke University Press, S. 17-69.
- Fred Moten (2013): *Blackness and Nothingness*. In: *The South Atlantic Quarterly*, Bd. 112, Nr. 4, S. 737-780.

- Gayatri Chakravorty Spivak (2008): *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Wien.
- Jean-Louis Baudry und Alan Williams (1974): *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*: University of California Press, *Film Quarterly*, Vol.28, No.2 1974.
- Jeannette DeBouzek (2015): *Maya Deren: A Portrait Of The Artist As Ethnographer*, New York: *Woman & Performance: a journal of feministic theory*.
- John Ellis (1992): *Visible fictions: cinema, television, video*, Rev. ed., London; New York: Routledge.
- Joseph Vogel (2010): *Das Gespenst des Kapitals*. Diaphanes in Zürich.
- Julia Onken (2006): *Vatermänner: ein Bericht über die Vater-Tochter-Beziehung und ihren Einfluss auf die Partnerschaft*, Orig.-Ausg., 151.-163. Tsd., München: Beck.
- Laura Mulvey (1975): *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: Laura Mulvey, *Visual and other pleasures*, 2nd ed., Houndmills, Basingstoke, Hampshire [England] ; New York: Palgrave Macmillan 2009, S. 14-27.
- Laura Mulvey (o.D.): *Thoughts on the Young Modern Woman of the 1920s and Feminist Film Theory*. In: Laura Mulvey, *Visual and other pleasures*, 2nd ed., Houndmills, Basingstoke, Hampshire [England] ; New York: Palgrave Macmillan 2009, S. 213-230.
- Laura Mulvey (1975): *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, *Screen Autumn*, vol 16 no 3, pp 6-18.
- Liv Strömquist (2017): *Der Ursprung der Welt*, Katharina Erben (Übers.), Berlin: avant-verlag.
- Luce Irigaray (1991): *Ethik der sexuellen Differenz*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Moustapha Safouan (1981): *Is the Oedipus Complex Universal?* m/f nos 5/6, S. 85-87.
- Kien Nghi Ha (2014): *Postkoloniale Kritik und Migration*, In: *Polylog No. 30, Migration*, WiGiP in Wien.

- Niki Kubaczek (2019): Verkohltes Papier. Von einer brennenden Zelle, gewaltvoller Verdinglichung und dem gemeinsamen Versuch, der Abschiebung zu entgehen, PERIPHERIE – Politik • Ökonomie • Kultur, 3-2019, S. 437-458.
- Patrice Petro (2017): Classical Feminist Film Theory, Then and (mostly) now. In: The Routledge Companion to Cinema and Gender; New York: Routledge, S. 15-23.
- Patricia Astor (2014): Die Darstellung der Frau im Film mit erotischem Schwerpunkt. Diplomarbeit im Fach Theater-, Film- und Medienwissenschaften.
- Pierre Bourdieu (1997): Die männliche Herrschaft. In: Ein alltägliches Spiel Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Reimut Reiche (1990): Geschlechterspannung: eine psychoanalytische Untersuchung, Originalausg., Frankfurt am Main: Fischer.
- Rosalinda Napadenski (2015): Was ist der Blick des weißen Menschen und was löst dieser aus? Kultur als Identitätsdifferenzfunktion. Unveröffentlichte Bachelorarbeit im Studiengang Philosophie an der Universität Wien.
- Sandra Engler Alonso (2017): Das Leiden anderer darstellen: Besetzungsmöglichkeiten bei Elfriede Jelineks Die Schutzbefohlenen. In: Peter Birgit und Pfeiffer Gabriele (Hrsg.): Flucht – Migration – Theater, Dokumente und Potitionen. Wien/Main: University Press bei V&R Unipress. S. 177-182.
- Sandra Ponzanesi und Marguerite Waller (2012): Postcolonial Cinema Studies, London: Routledge.
- Sandra Ponzanesi (2017): Postcolonial and Transnational approaches to Film and Feminism. In: The Routledge Companion to Cinema and Gender; New York: Routledge, S. 25-33.
- Sara Ahmed (2007): *A phenomenology of whiteness*, in: Feminist Theory vol.8:2.
- Steve Neale (1983): Masculinity as Spectacle – Reflections on Men and Mainstream Cinema. In: *Screen*, Volume 24, Issue 6, Nov-Dec, S. 2–17.
- Susan Felleman (1989): Fluid Fantasies: Splash and Children of a Lesser God. Heruntergeladen von: <https://read.dukeupress.edu/camera-obscura/article->

abstract/7/1%20%2819%29/108/31407/Fluid-Fantasies-Splash-and-Children-of-a-Lesser-God

Uwe Hartmann (Hrsg.) (2018): Sexualtherapie: ein neuer Weg in Theorie und Praxis, Berlin: Springer. Zuletzt abgerufen am 05.08.2020

Uwe Hartmann (1989): Inhalte und Funktionen sexueller Phantasien. Ergebnisse einer Panel-Studie an Männern und Frauen. In Beiträge zur Sexualforschung Band 64. Stuttgart: Enke.

Wulf D. Hund (2007): Rassismus, Bielefeld: transcript Verlag.

Wulf D. Hund (2008): Die weiße Norm: Grundlagen des Farbrassismus. In M. S. Hering Torres (Hg.), *Cuerpos Anómalos*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, S. 171-203.

Wulf D. Hund (2006): Negative Vergesellschaftung. Dimensionen der Rassismusanalyse. Westfälisches Dampfboot in Hamburg.

8. Internetquellen

Bandhu Pun und Hanzelka Kim, Julienne (2015-2016): AAPAC – The Asian American Performers Action Coalition: *Ethnic Representation on New York City Stages 2014-2015*. New York. http://www.aapacnyc.org/uploads/1/1/9/4/11949532/aapac_2015-2016_10year_report.pdf

(zuletzt abgerufen am 27.01.2020)

http://www.darmstadt-kulturstaerken.de/index_htm_files/DaKuSt%20Kunstbegriff%20II.pdf

(zuletzt abgerufen am 04.08.2020)

<https://sexologyinternational.com/taking-a-closer-look-at-bassons-model-of-the-sexual-response-cycle/>

(zuletzt abgerufen am 13.06.2020)

<https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/kastrationskomplex/7630>
(zuletzt abgerufen am 09.01.2020)

<https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/penisneid/11299>
(zuletzt abgerufen am 29.02.2020)

Jonathan McIntosh (2017): <https://www.youtube.com/watch?v=0thpEyEwi80>
(zuletzt abgerufen am 25.09.2020)

Sigmund Freud (1909): <http://www.psychanalyse.lu/Freud/FreudDreiAbhandlungen.pdf>
(zuletzt abgerufen am 01.04.2020)

9. Filmverzeichnis

Border Incident. Anthony Mann. US 1949.

Born Yesterday. George Cukor. US 1950.

Der Prinz von Ägypten. Brenda Chapman, Steve Hickner, Simon Wells. US 1998.

Divine Horseman: The Living Gods of Haiti. Maya Deren. US 1985.

Mantrap. Victor Fleming. US 1926.

Planet of the Apes. Franklin J. Schaffner. US 1968.

Psycho. Alfred Hitchcock. US 1960.

Reassemblage. Trinh T. Minh-ha. US 1983.

Sleepers. Woody Allen. US 1973.

Splash. Ron Howard. US 1984.

The lonely Wife. Satyajit Ray. IND 1964.

The new World. Terrence Malick. US 2005.

The Nouba of the Women of Mont Chenua. Assia Djebar. DZA 1979.

T-Men. Anthony Mann. US 1947.

10. Sonstige Quellen

Hermane Desorme, 6. Einheit des Seminars „The Living Gods of Haiti – Das ethnographische Filmschaffen Maya Derens“ am 10.01.2019

11. Abbildungsverzeichnis

Ich habe mich bemüht, nur Bilder zu verwenden, die frei zugänglich sind. Sollte dennoch eine Urheber*innenrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abd. 1 Film: Mantrap mit Clara Bow

Quelle: <https://beyondasiaphilia.com/tag/clara-bow/>
(zuletzt abgerufen am 5.10.2020)

Abd. 2 Film: Psycho mit Norman Bates

Quelle: https://www.pinterest.es/pin/378372806165702583/?nic_v2=1a1of0P0M
(zuletzt abgerufen am 5.10.2020)

Abd. 3 Film: Planet of the Apes mit Linda Harrison

Quelle: <https://letterboxd.com/film/planet-of-the-apes/>
(zuletzt abgerufen am 5.10.2020)

Abd. 4 Film: The new World mit Q'orianka Waira Qoiana Kilcher

Quelle: <https://films7.com/note/1574>
(zuletzt abgerufen am 5.10.2020)

Abd. 5 Film: Splash mit Daryl Hannah

Quelle: <https://80smovieguide.com/splash/>
(zuletzt abgerufen am 5.10.2020)

Abd. 6 Film: Tron: Legacy mit Olivia Wilde

Quelle: <http://animefeet.blogspot.com/2010/12/tron-legacy-quorra.html>

(zuletzt abgerufen am 5.10.2020)

Abd. 7 Film: Cloud Atlas mit Bae Doona

Quelle: <https://themiscollection.com/image.php?sid=201301200009&pid=21&setname=Cloud%20Atlas%20-%20Sonmi-451%27s%20execution>

(zuletzt abgerufen am 5.10.2020)

ANHANG

Kurzfassung

Diese Masterarbeit wurde ausgehend von einem YouTube Video verfasst. Der YouTuber, welcher unter dem Namen *Pop Culture Detective* bekannt ist, hat ein Video veröffentlicht, in welchem er die Trope „Born Sexy Yesterday“ vorstellt. Diese Trope wird in dieser Masterarbeit wissenschaftlich und filmanalytisch untersucht. In dieser Arbeit werden mithilfe der feministischen und postkolonialistischen Filmtheorie drei Filmbeispiele analysiert und reflektiert, woraufhin ersichtlich sein wird, wie problematisch die gezeigten Genderrepräsentationen und -reproduktionen, durch ihre Verfestigung in unserem Denken und der Gesellschaft, sind. Schnell wird klar werden, wie fragwürdig die Bilder sind, welche uns immer wieder gezeigt werden, wobei das Ziel dieser Arbeit ist, diese Denkmuster zu durchbrechen und dadurch eine neue Sichtweise auf die geschlechtliche Gleichberechtigung und die gesellschaftlichen Werte zu geben. Um diesem Thema einen Rahmen zu geben, habe ich folgende Forschungsfrage formuliert: Wie werden unter anderem in Science-Fiction Filmen Geschlechterrepräsentationen reproduziert und somit verfestigt? Eine sich der feministischen und postkolonialistischen Filmtheorie bedienende Filmanalyse ausgewählter Filme mit dem Fokus auf die Exposition und Entwicklung ausgewählter Hauptdarstellerinnen.

Abstract

This master's thesis is inspired by a YouTube video. The YouTuber, who is better known as the *Pop Culture Detective*, has published a video in which he introduces a trope called „Born Sexy Yesterday“. In this master's thesis, this trope will be examined scientifically and film analytically. By recurring to feminist and post-colonial film theory, three film examples are analysed and reflected upon, which will show, how problematic the gender representations and reproductions shown in the movies are, due to their entrenchment in our thinking and in our society. It will become stated how questionable the gender representations shown, are, which are shown over and over, whereby the aim of this work is, to break through these thought patterns and thereby give a new perspective on gender equality and social values. In order to provide a framework for this topic, I formulated the following research question: How are gender representations reproduced and thus consolidated in Science-Fiction Movies among other things? A film analysis using feminist and post-colonial film theory, selected films with a focus on the exposure and development of selected leading actresses.

Lebenslauf

Berufserfahrung

September 2020 – Heute	Revisionsdienst in der „Staatsoper“ – Wien
August 2020 – Heute	Allrounderin im Café „Franz & Julius“ – Wien
Juli 2020	Betreuerin beim Summer City Camp für den Verein „Familienbund“ – Wien
Dezember 2019 – März 2020	Theater- und Tanzpädagogin mit Schwerpunkt Gender „Respekt: zusammen stärker!“ – Wien
August 2019 – November 2019	Regieassistentin und Tänzerin für das politische Tanzstück „Nicht einmal das Schweigen“ – Wien/Graz
März 2019 & März 2020	Zwei Artikel für die „Nu Zeitung“ verfasst – Wien
Oktober 2018 – August 2019	Tänzerin einer Meisterschaftsgruppe, für die österreichischen-, europäischen- und Weltmeisterschaften „SDR Crew“ – Wien
Februar 2016 – August 2019	Tanz- und Akrobatiklehrerin in den Tanzstudios "ArriOla" – Wien und "Enzorama" – Groß-Enzersdorf
April – Juni 2018	Eigene Tanzinszenierung im Rahmen meiner Diplomvergabe auf die Bühne gebracht „Dschungel“ – Wien
Februar 2018 – Jänner 2019	Social Media Beauftragte bei "Balcony TV Vienna" – Wien
August 2017	Background-Tänzerin bei einem Konzert von „Helado Negro“ – Wien
Jänner – August 2016	Schauspielerin und Übersetzerin für das Theaterprojekt „DIE SHOULD SEA“, ein Theaterstück auf mehreren Sprachen, welches sich mit dem Text

	„Die Schutzbefohlenen“ von Elfriede Jelinek auseinandergesetzt hat – Wien/Zürich
Jänner – Juli 2015	Call Center Agentin "Competence Call Center", für Samsung in der französischen Schweiz – Wien
August 2014 – November 2014	Eco-Beauftragte für die Firma "Kroc'can", Sensibilisierung bezüglich der Mülltrennung – Marseille, Frankreich
Juli 2014	Kinderbetreuerin in einem Ferienzentrum "Centre Bausseque" – Marseille, Frankreich
Jänner – Juni 2014	Freiwillige im "Service Civique" mit "Unis-Cité", Betreuung eines Gemeinschaftsgarten, Schulanimationen und Familienbetreuung für die Abnahme von Elektrizitäts- und Wasserverbrauch – Marseille, Frankreich
November – Dezember 2013	Ehrenamtliche Helferin "Destination Familles", Hausaufgaben mit Kindern machen – Marseille, Frankreich
November 2011 – April 2013	Ticketverkauf und Buffetbetreuung im "Kino de France" – Wien
August 2009 – Juli 2018	Spielpädagogin in Ferienlagern und Schulprojektwochen mit der Firma "Freiraum" – Wien
April 2005 – Dezember 2005	Tänzerin und Sängerin in der Musical Produktion „X-Mas. Das Musical“
Dezember 1999 – Oktober 2000	Ballett-Tänzerin in der Staatsoper „Rienzi“ – Wien
Ausbildung	
Oktober 2017 – Heute	Theater-, Film- und Medienwissenschaften (Master) an der Universität Wien
Oktober 2016 – Juni 2018	Kolleg für kommerzielle Tanzstile und -pädagogik

Oktober 2011 – Mai 2017

Philosophie (Bachelor) an der Universität Wien

Juli 2011

Ausbildung zur Spiel- und Zeitreisepädagogin und Trainerin
für soziale Kompetenz

Oktober 2005 – Juni 2010

Höhere Bundeslehranstalt für wirtschaftliche Berufe mit
Schwerpunkt Kulturtourismus – Wien