

## Gender & Medien-Reader



# Gender & Medien-Reader

Herausgegeben von  
Kathrin Peters und Andrea Seier

diaphanes

Die Herausgabe dieses Bandes wurde ermöglicht durch Projektmittel für Genderforschung der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, durch Mittel der Fakultät Sprach- und Kulturwissenschaften der Carl von Ossietzky-Universität Oldenburg und des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien.

1. Auflage

ISBN 978-3-03734-447-7

© diaphanes, Zürich-Berlin 2016

[www.diaphanes.net](http://www.diaphanes.net)

Alle Rechte vorbehalten

Satz und Layout: 2edit, Zürich

Druck: Steinmeier, Deiningen

## Inhalt

*Kathrin Peters und Andrea Seier*  
Gender & Medien  
Einleitung

9

### Feministische Filmtheorie

*Andrea B. Braidt*  
Einleitung

23

*Claire Johnston*  
Frauenfilm als Gegenfilm (1973)

31

*Laura Mulvey*  
Visuelle Lust und narratives Kino (1975)

45

*Heide Schlißmann*  
Kinosucht (1982)

61

*Kaja Silverman*  
Die weibliche Stimme ent-körpern (1984)

71

*bell hooks*  
Der oppositionelle Blick  
Schwarze Frauen als Zuschauerinnen (1992)

91

### Repräsentationskritik

*Maja Figge*  
Einleitung

109

*Sander L. Gilman*  
Schwarze Körper, weiße Körper  
Zur Ikonografie weiblicher Sexualität (1985/1992)

119

*Abigail Solomon-Godeau*  
 Erotische Fotografie erneut betrachtet  
 Bemerkungen zu einem historischen Bergungsprojekt (1987/1991)

139

*Douglas Crimp*  
Porträts von Menschen mit AIDS (1992)

159

*Richard Dyer*  
Das Licht der Welt  
Weiße Menschen und das Film-Bild (1995)

177

*Jack Halberstam*  
Das Brandon-Teena-Archiv (2002)

195

## Technowissenschaften

|                                                                                                   |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Karin Harrasser</i>                                                                            |     |
| Einleitung                                                                                        | 215 |
| <i>Allucquère Rosanne Stone</i>                                                                   |     |
| Würde sich der wirkliche Körper bitte erheben?<br>Grenzgeschichten über virtuelle Kulturen (1991) | 225 |
| <i>Donna Haraway</i>                                                                              |     |
| Fötus                                                                                             |     |
| Das virtuelle Spekulum in der Neuen Weltordnung (1997)                                            | 249 |
| <i>Wendy Hui Kyong Chun</i>                                                                       |     |
| Über Software, oder:<br>Die Beharrlichkeit visuellen Wissens (2004)                               | 275 |
| <i>Isabelle Stengers</i>                                                                          |     |
| Wir sind nicht allein auf der Welt (2006)                                                         | 303 |

## Zeichen, Dinge, Räume

|                                                                      |     |
|----------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Kathrin Peters</i>                                                |     |
| Einleitung                                                           | 325 |
| <i>Marshall McLuhan</i>                                              |     |
| Fließband der Liebes-Göttinnen (1951)                                | 337 |
| <i>Christina von Braun</i>                                           |     |
| Das Geschlecht der Zeichen (1997)                                    | 353 |
| <i>Lynn Spiegel</i>                                                  |     |
| Tragbares Fernsehen<br>Studien in häuslicher Raumfahrt (2001)        | 365 |
| <i>Paul B. Preciado</i>                                              |     |
| Die Playboy-Villa<br>Die Erfindung des multimedialen Bordells (2010) | 385 |

## Wissensordnungen

|                                           |     |
|-------------------------------------------|-----|
| <i>Ulrike Bergermann</i>                  |     |
| Einleitung                                | 411 |
| <i>Luce Irigaray</i>                      |     |
| Das Geschlecht, das nicht eins ist (1977) | 423 |
| <i>Friedrich A. Kittler</i>               |     |
| Der Muttermund / Damenopfer (1985)        | 433 |
| <i>Teresa de Lauretis</i>                 |     |
| Die Technologie des Geschlechts (1994)    | 453 |

|                                                                                                      |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Annette Runte</i>                                                                                 |     |
| Zwischenstufen, Häufungskurven, Drehpunkt-<br>und Pfadwegmodelle                                     |     |
| Über moderne Topografien geschlechtlicher Devianz und<br>ihre ›trans-sexuelle‹ Normalisierung (2001) | 475 |

## Agency

|                     |     |
|---------------------|-----|
| <i>Andrea Seier</i> |     |
| Einleitung          | 503 |

|                                                                                   |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Karen Barad</i>                                                                |     |
| Real werden                                                                       |     |
| Technowissenschaftliche Praktiken und<br>die Materialisierung der Realität (2007) | 515 |

|                                    |     |
|------------------------------------|-----|
| <i>Rosalind Gill</i>               |     |
| Postfeministische Medienkultur     |     |
| Elemente einer Sensibilität (2007) | 541 |

|                                                                      |     |
|----------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Jasbir Puar</i>                                                   |     |
| Die Zeit der Prognose                                                |     |
| Entwurf einer Geopolitik des Affekts und<br>des Un-/Vermögens (2009) | 557 |

|                                               |     |
|-----------------------------------------------|-----|
| <i>Judith Butler</i>                          |     |
| Von der Performativität zur Prekarität (2013) | 573 |

|                      |     |
|----------------------|-----|
| <i>Textnachweise</i> | 591 |
| <i>Bildnachweise</i> | 594 |

## Der oppositionelle Blick Schwarze Frauen als Zuschauerinnen

Wenn ich über schwarze Frauen als Zuschauerinnen nachdenke, fällt mir ein, wie ich als Kind für das Anstarren von Leuten bestraft worden bin, für jenen unerbittlichen, intensiven, direkten Blick, den Kinder auf Erwachsene richten. Er wurde als aufsässig angesehen, als Geste des Widerstands, als Herausforderung der Autorität. In meinem Leben war das ›Hinsehen‹ immer politisch. Stellen Sie sich das Entsetzen eines Kindes vor, das durch wiederholte Bestrafungen verstanden hat, dass Hinsehen gefährlich sein kann. Ein Kind, das dadurch so gut gelernt hat, dass es den Blick, wenn nötig, in eine andere Richtung zu lenken hat. Doch wird das Kind bestraft, bekommt es von den Eltern zu hören: »Sieh mich an, wenn ich mit dir rede.« Nur das Kind fürchtet sich hinzusehen. Es fürchtet sich davor, ist aber vom Hinsehen gleichzeitig fasziniert. Im Hinsehen liegt Macht.

Als ich zum ersten Mal in Geschichtsseminaren hörte, dass weiße Sklavenhalter (Männer, Frauen und Kinder) versklavte Schwarze für Blicke bestrafen, war ich verwundert. Ich fragte mich, wie dieses traumatische Verhältnis zum Hinsehen Schwarze als Eltern und als ZuschauerInnen beeinflusst hatte. Das politische Instrument der Sklaverei, der rassistisch geprägten Machtbeziehungen, verwehrt SklavInnen das Recht hinzusehen. Ich verband diese Herrschaftsstrategie mit derjenigen, die Erwachsene in den schwarzen ländlichen Communities des Südens einsetzen, wo ich aufgewachsen bin. Mich schmerzte der Gedanke, dass es keinen eindeutigen Unterschied gab zwischen den Weißen, die Schwarze unterdrückt hatten, und uns selbst. Als ich Jahre später Michel Foucault las, dachte ich wieder über diese Verbindungen nach, über die Art, wie sich Macht im Sinne von Vorherrschaft in den unterschiedlichen Umfeldern reproduziert und ähnliche Apparate, Strategien und Kontrollmechanismen einsetzt. Schon als Kind war mir klar, dass die alles beherrschende Macht, die Erwachsene über mich und mein Hinsehen ausgeübt hatten, niemals so absolut war, dass ich nicht mehr wagte, hinzusehen, jemanden verstohlen zu mustern oder gefährlich anzustarren. Von daher wusste ich, dass Sklaven hingesehen hatten. Ich wusste, dass alle diese Versuche, uns Schwarzen unser Recht auf Hinsehen zu nehmen, in uns den überwältigenden Wunsch geweckt hatten, etwas genau ins Auge zu fassen, ein rebellisches Verlangen entstehen ließen, einen oppositionellen

Blick erzeugten. Wir sahen mutig hin und erklärten unbeugsam: »Nicht genug, dass ich nur hinstarren werde. Ich will, dass mein Blick die Wirklichkeit verändert.« Die Fähigkeit, meinen Blick gezielt einzusetzen – auch angesichts der Widerwärtigkeiten vorherrschender Strukturen, die ihn einengen wollen –, gibt mir einen Handlungsspielraum. Michel Foucault besteht immer wieder darauf, Beherrschung als ›Machtbeziehungen‹ zu beschreiben. Das gehört zu den Anstrengungen, die Annahme in Frage zu stellen, dass »Macht ein Herrschaftssystem ist, das alles unter Kontrolle hält und keinen Raum für Freiheit lässt.« Er erklärt nachdrücklich, dass es in allen Machtbeziehungen »notwendigerweise die Möglichkeit des Widerstands gibt.«<sup>1</sup> Er fordert kritische DenkerInnen auf, nach diesen Rändern, Lücken und Orten zu suchen, nach Menschen, an denen sich diese Handlungsfreiheit zeigt.

Stuart Hall ermuntert in seinem Aufsatz »Cultural Identity and Cinematic Representation«<sup>2</sup> dazu, unsere Handlungsfreiheit als schwarze ZuschauerInnen zur Kenntnis zu nehmen. Er wendet sich gegen die Pauschalisierung von Schwarzsein in weißen Darstellungen. Über die weiße Präsenz sagt Hall: »Der Irrtum liegt nicht darin, diese ›Präsenz‹ als Macht begrifflich zu fassen, sondern darin, so zu tun, als läge diese Macht völlig außerhalb von uns – als eine äußerlich angesiedelte Kraft, deren Einfluss wir uns entledigen können, so wie die Schlange ihre Haut abstreift.« Dass Macht sowohl von außen als auch von innen heraus auf uns wirkt, daran erinnert uns Frantz Fanon in *Black Skin, White Mask*:<sup>3</sup>

»[D]ie Bewegungen, die Haltung, die Blicke des/der Anderen fixierten mich, so wie eine Lauge eine chemische Lösung fixiert. Ich war empört; ich verlangte eine Erklärung. Nichts geschah. Ich platzte. Jetzt hat ein anderes Selbst die Teile wieder zusammengefügt. Dieser ›Blick‹, sozusagen vom Standpunkt des Anderen aus, fixiert uns, nicht nur in seiner Gewalt, Feindseligkeit und Aggression, sondern auch in der Zwiespältigkeit seines Begehrens.«

---

1 Anm. d. Hg.: hooks hat ihrem Aufsatz im Original ein Literaturverzeichnis angehängt, auf genaue Quellenangaben und Belege aber verzichtet. Wir haben die ausdrücklich erwähnte Literatur als Fußnoten eingefügt.

2 Stuart Hall: »Cultural Identity and Cinematic Representation«, in: *Framework* 36 (1989), S. 68–81.

3 Frantz Fanon: *Black Skin, White Mask* [1952], New York 1967. (dt.: *Schwarze Haut, weiße Masken*, Frankfurt a. M.).

Für Schwarze gibt es Handlungsspielräume, in denen wir zum einen den Blick der Anderen hinterfragen können. Zum anderen können wir aber auch den Blick erwidern, einander anblicken und das Gesehene benennen. Das ›Hinsehen‹ war und ist weltweit eine Geste des Widerstands für kolonisierte Schwarze. Menschen, die Machtbeziehungen unterworfen sind, lernen durch Erfahrung, dass es ein kritisches Hinsehen gibt, das ›sieht‹, um zu dokumentieren, das oppositionell ist. Im Widerstandskampf liegt die Macht der Beherrschten darin, ihre Handlungsfreiheit zu behaupten, indem sie ›Bewusstheit‹ für sich in Anspruch nehmen und pflegen. Das wiederum politisiert die ›Sichtverhältnisse‹ – wir lernen auf eine bestimmte Art zu sehen, um Widerstand zu leisten.

Als die Mehrheit der Schwarzen in den USA zum ersten Mal die Möglichkeit hatte, ins Kino zu gehen und fernzusehen, war sie sich durchaus bewusst, dass die Massenmedien ein Wissens- und Machtapparat waren, der die Herrschaft der Weißen tagtäglich erneuerte und verfestigte. Sich die Filme im Fernsehen oder in Kinos des Mainstream anzuschauen, sich diese Bilder anzueignen bedeutete, die schwarze Realität zu verleugnen: Schwarze hatten in diesen Medien keinen Platz. Der schwarze oppositionelle Blick reagierte auf diese Zusammenhänge und entwickelte ein unabhängiges schwarzes Kino. Das schwarze Fernseh- und Kinopublikum konnte an der Art, wie die Bilder konstruiert wurden, den Fortschritt politischer Bewegungen für ›Rassen‹-Gleichheit ablesen und tat das auch. In meiner Familie, einer Familie der schwarzen Arbeiterklasse des Südens, die in einem segregierten Wohnviertel lebte, war Fernsehen eine Möglichkeit, kritisches Zuschauen zu entwickeln. Diejenigen, die nicht in der weißen Welt jenseits der Eisenbahngleise zur Arbeit gingen, lernten ›Weiße ansehen‹, indem sie diese intensiv auf dem Bildschirm betrachteten. Der schwarze Blick, so wie er sich während der sozialen Bewegungen für *racial uplift* schärfte, prüfte alles. Wir lachten über Fernsehshows wie *DIE KLEINEN STROLCHE* (*OUR GANG*, USA 1922–1944) und *AMOS 'N ANDY* (USA 1951–1953), über diese weißen Darstellungen von Schwarzsein, aber wir nahmen sie auch kritisch unter die Lupe. Vor der Rassenintegration waren Kino und Fernsehen für schwarze ZuschauerInnen ein besonderes visuelles Vergnügen, weil es dabei immer auch darum ging, über die Darstellung zu debattieren und sich mit ihr auseinanderzusetzen.

Manthia Diawara schreibt in »Black British Cinema. Spectatorship and Identity Formation in Territories«<sup>4</sup> über schwarze Sehgewohnheiten<sup>5</sup> und weist auf die Macht der ZuschauerInnen hin: »Jede Erzählung veranlasst die Zuschauerin oder den Zuschauer, sich in die jeweilige Rolle hineinzusetzen. Dabei beeinflussen ethnische Herkunft, Klasse und sexuelle Beziehungen die Art und Weise, wie ZuschauerInnen sich als Handelnde erleben.« Besonders interessieren ihn die »Brüche«, bei denen sich die ZuschauerInnen »dem völligen Aufgehen im Handlungsablauf des Films« widersetzen. Diese Brüche bestimmen die Beziehung zwischen schwarzen ZuschauerInnen und der herrschenden Filmindustrie vor der Rassenintegration. Somit bestand das Vergnügen an einem Film, in dem die Darstellung von Schwarzsein unverändert erniedrigend und entmenslichend war, gleichzeitig neben einem kritischen Ansatz, der die schwarze Realität wiederherstellte, wo sie verleugnet worden war. Die kritische Diskussion eines Films während oder nach der Vorstellung, beziehungsweise der Sendung, erhielt die Distanz zwischen ZuschauerInnen und Bild aufrecht. Schwarze Filme wurden ebenfalls einer kritischen Prüfung unterzogen. Sie entstanden zum Teil als Reaktion auf die Unfähigkeit der dominanten weißen Filmindustrie, Schwarzsein so darzustellen, dass es die Herrschaft der Weißen nicht noch verstärkte. Auch sie wurden dahingehend kritisch geprüft, ob ihre Bilder etwa den vorherrschenden filmischen Gepflogenheiten entsprachen.

Die kritische schwarze Sicht beschäftigte sich vorwiegend mit dem Konzept »Rasse« und Rassismus, mit der Art und Weise, wie die weiße rassistische Herrschaft über Schwarze die Darstellungsweise über alle Maßen prägte. Selten ging es um die Frage des Geschlechts (*gender*). Als Zuschauer konnten schwarze Männer die Neuaufgabe von Rassismus, die Verleugnung schwarzer Präsenz in Kino und Fernsehen von sich weisen, gleichzeitig aber glauben, sie rebellierten gegen die Herrschaft der Weißen, indem sie hinzusehen wagten, indem sie an der phallozentrischen Zuschauerpolitik teilnahmen. Im täglichen Leben im öffentlichen Raum wurden schwarze Männer ermordet/gelyncht, wenn sie einen Blick auf weiße Frauen riskierten. Hier war das Hinsehen schwarzer Männer

---

4 Manthia Diawara: »Black British Cinema. Spectatorship and Identity Formation in Territories«, in: *Public Culture* 1 (1989), Heft 3.

5 A.d.Ü.: Der englische Ausdruck *looking relations* ist sehr viel aktiver: Die schwarze Community hat sich, wie bell hooks ausführt, eine eigene Sehgewohnheit aufgebaut. Die Menschen treten mit dem Bild auf der Leinwand in einen inneren Dialog, bewirken so Distanz zu dem Gesehenen, werten es kritisch aus und schaffen sich ein Urteil.

immer der Kontrolle und/oder der Bestrafung durch die mächtigen weißen Anderen unterworfen. In der Privatsphäre vor dem Bildschirm oder in dunklen Kinosälen konnten sie den unterdrückten Blick schweifen und auf der weißen Frau ruhen lassen, ohne dass ein Machtapparat dies begutachtete, interpretierte und bestrafte. Diese *Herrschaftsstruktur* der Weißen hatte Emmet Till ermordet, indem sie seinen Blick als Schändung interpretierten, als eine ›Vergewaltigung‹ der weißen Frau. Doch sie konnten die Reaktion der schwarzen Männer auf die Fernseh- oder Filmbilder nicht kontrollieren. In ihrer Zuschauerrolle waren schwarze Männer in der Lage, den imaginären Raum phallogozentrischer Macht zu betreten, der die rassistische Verleugnung vergessen ließ. Durch diesen geschlechtsspezifischen Zugang zum Hinsehen unterschieden sich die Erfahrungen schwarzer Zuschauer und Zuschauerinnen radikal. Bedeutende frühe schwarze unabhängige Filmemacher inszenierten schwarze Frauen in ihren Filmen als Objekte für den männlichen Blick. Ob sie nun hinter der Kamera standen oder sich als Zuschauer Filme ansahen, das Hinsehen schwarzer Männer hatte ein anderes Blickfeld als das schwarzer Frauen. Dabei war es nebensächlich, ob es sich um Mainstream-Kino handelte oder um *racemovies*<sup>6</sup> wie die von Oscar Micheaux.

Schwarze Frauen haben wenig über unsere Zuschauerinnenrolle oder Kinogewohnheiten geschrieben. Umfangreichere Arbeiten über Filmtheorie und Filmkritik von schwarzen Frauen sind eben erst im Entstehen begriffen. Das lange Schweigen schwarzer Frauen als Zuschauerinnen und Kritikerinnen war eine Reaktion auf Ausgrenzung: Der Film negierte sie. Teresa de Lauretis bezieht sich in »Technologien des Geschlechts«<sup>7</sup> auf das Werk von Monique Wittig und macht darauf aufmerksam, dass »die Macht des Diskurses Menschen ›Gewalt antut‹, eine Gewalt, die greifbar und spürbar ist, auch wenn, neben den Massenmedien, abstrakte und wissenschaftliche Diskurse sie geschaffen haben.« Schwarze Frauen mussten als Zuschauerinnen kritische Sehgewohnheiten in einem filmischen Rahmen entwickeln, der unsere Präsenz als Absenz konstruiert, das heißt, wir kamen nicht vor. (Eine Ausnahme bildeten vielleicht nur die früheren *racemovies*.) Desweiteren verleugnete er den ›Körper‹ der schwarzen Frau zugunsten der weißen Herrschaft und auch des phallogozentrischen Publikums, dadurch dass die Frau, die angeschaut

---

6 A.d.Ü.: Filmgattung in den zwanziger und dreißiger Jahren. Die Filme wurden von afrikanisch-amerikanischen FilmemacherInnen als Antwort auf die rassistischen Darstellungen der gängigen Filmindustrie produziert und boten einen anderen Blick auf die eigene Lebenswelt.

7 Vgl. den Beitrag von Teresa de Lauretis in diesem Band, S. 453ff.

und begehrt wird, ›weiß‹ ist. (Die neueren Filme entsprechen nicht mehr diesem Paradigma. Doch ich wende mich der Vergangenheit zu, um damit die Entwicklung beim schwarzen weiblichen Publikum nachzuzeichnen.)

In meinen Gesprächen mit schwarzen Frauen aller Altersgruppen und Schichten aus verschiedenen Gegenden der USA über ihre Sehgewohnheiten, das heißt, wie sie sich zu dem Film in Beziehung setzen, habe ich immer wieder von zwiespältigen Reaktionen auf Filme gehört. Nur wenige Frauen, mit denen ich gesprochen habe, erinnerten sich daran, dass sie an *racemovies* Freude gehabt hatten, und selbst diese empfanden, Hollywood habe ihnen die Freude daran verdorben oder sie verinnahmt. Die meisten der angesprochenen Frauen beharrten darauf, dass sie niemals mit der Erwartung ins Kino gingen, schlüssige Darstellungen schwarzer Frauen zu sehen. Der Rassismus im Film war ihnen allen ausgesprochen schmerzhaft bewusst – er hat die schwarze Frau gewaltsam ausgeblendet. Anne Friedberg betont in ihrem Aufsatz »A Denial of Difference. Theories of Cinematic Identification«,<sup>8</sup> dass »die Identifizierung nur über den Wiedererkennungseffekt vollzogen werden kann, und jede Wiedererkennung ist an sich schon eine in ihr angelegte Bestätigung des Status quo.« Selbst wenn wir schwarzen Frauen im Film dargestellt wurden, waren unsere Körper und unser Sein nur vorhanden, um zu dienen – um die weiße Frau als Objekt phallozentrischer Blicke zu erhalten und ins rechte Licht zu setzen.

Julie Burchill kommentiert Hollywoods Charakterisierung schwarzer Frauen und beschreibt in *Girls on Film*<sup>9</sup> diese spürbare Abwesenheit:

»Schwarze Frauen waren Mütter ohne Kinder (Mammies – wer kann jemals die üble Szene vergessen, wie Hattie MacDaniels die affektierte Vivien Leigh von hinten bis vorne bedient und auch noch wie ein Dussel fragt: ›Was zieht denn mein Lämmlein heute an?‹) [...]. Lena Horne, die erste schwarze Schauspielerinnen, die von einem größeren Filmproduzenten (MGM) unter Vertrag genommen wurde, wirkte feige, war aber eigentlich ziemlich unerschrocken. Sie schäumte vor Wut, als Tallulah Bankhead ihr wegen der Blässe ihrer Haut und der kaum negroiden Züge Komplimente machte.«

8 Anne Friedberg: »A Denial of Difference. Theories of Cinematic Identification«, in: E. Ann Kaplan (Hg.): *Psychoanalysis and Cinema*, London 1990.

9 Julie Burchill: *Girls on Film*, New York 1986.

Als schwarze Schauspielerinnen wie Lena Horne im *mainstream*-Kino auftauchten, waren sich die meisten weißen ZuschauerInnen nicht bewusst, dass sie schwarze Frauen sahen, es sei denn, der Film wurde ausdrücklich als Film über Schwarze bezeichnet. Burchill ist eine der wenigen weißen Filmkritikerinnen, die es gewagt haben, die Schnittstelle von ›Rasse‹ und Geschlecht zu untersuchen, und zwar in Bezug auf die Konstruktion der Kategorie ›Frau‹ im Film als Objekt des phallogozentrischen Blicks. Mit dem ihr eigenen Witz behauptet sie: »Was sagt es über die Reinheit der ›Rasse‹ aus, dass die besten Blondinen alle brünett waren (Harlow, Monroe, Bardot)? Ich glaube, das heißt, dass wir nicht so weiß sind, wie wir denken.« Burchill hätte leicht sagen können, dass »wir nicht so weiß sind, wie wir sein wollen«, denn es ist klar: Die Besessenheit, weiße weibliche Filmstars ultraweiß zu zeichnen, war eine Filmpraxis, die sich um eine Distanz und eine Trennung zwischen der Dargestellten und der schwarzen Anderen bemühte. So ließ sich auch die Herrschaft der Weißen aufrechterhalten. Seit *DIE GEBURT EINER NATION* (*BIRTH OF A NATION*, USA 1915) war in der filmischen Darstellungsweise des *Mainstream* festgeschrieben, wie mit ›Rasse‹ und Geschlecht umzugehen sei. Dieser Film war tonangebend und bestimmte damit, welcher Platz und welche Funktion dem Status der weißen Frau im Film zukommen würde. Für schwarze Frauen war eindeutig kein Platz vorgesehen.

[...]

Als ich nach einer langen Zeit des Schweigens als junge Frau zum Film zurückkehrte, hatte ich einen oppositionellen Blick entwickelt. Ich ließ mich nicht mehr durch die fehlende Präsenz schwarzer Frauen oder den Einschub verletzender Darstellungen quälen. Darüber hinaus hinterfragte ich das Werk und arbeitete daran, auf Aspekte des Inhalts, der Form und der Sprache mehr zu achten als auf ›Rasse‹ und Geschlecht. Hauptsächlich befasste ich mich in meinem kritischen Sichten mit ausländischen Filmen und dem unabhängigen Film in den USA, obwohl ich mir auch Hollywood-Filme ansah.

Von Anfang an waren sich schwarze Kinogängerinnen bewusst, dass ›Rasse‹ und Rassismus die visuelle Konstruktion von Geschlecht bestimmte. Ob es sich nun um *DIE GEBURT EINER NATION* oder um Shirley-Temple-Filme handelte, wir wussten, dass die weiße Frau den unter-schwellig rassistischen sexuellen Unterschied manifestierte und damit die Starrolle im *Mainstream*-Film besetzte. Wir dachten, die weißen Frauen wüssten das auch. Lesen wir Laura Mulveys provozierenden

Aufsatz »Visuelle Lust und narratives Kino«<sup>10</sup> unter dem Gesichtspunkt des Konstrukts »Rasse«, wird klar, warum schwarze Zuschauerinnen, die sich nicht vom Mainstream-Film überlisten ließen, den oppositionellen Blick entwickeln würden. Mulvey vertritt die These, dass die »Aufspaltung zwischen aktiv/männlich und passiv/weiblich« uns veranlasste, uns selbst vom Vergnügen am Zuschauen auszunehmen. Schwarze Zuschauerinnen entschieden ganz bewusst, sich nicht mit dem imaginären Subjekt des Films zu identifizieren, weil diese Identifizierung sie lähmen würde.

Schwarze Frauen, die Filme mit einem oppositionellen Blick verfolgten, waren in der Lage, eine kritische Bestandsaufnahme vorzunehmen. Sie erkannten, dass der Film die weiße Frau als Objekt des phallozentrischen Blicks konstruierte. Sie zogen es deshalb vor, sich weder mit dem Opfer noch mit dem Täter zu identifizieren. Schwarze Zuschauerinnen, die es ablehnten, sich mit der weißen Frau zu identifizieren, die nicht den phallozentrischen Blick der Begierde und Besitzergreifung übernahmen, schufen sich einen Bereich, in dem sie ständig den Widerspruch auflösten, den Mulvey als »die Frau als das Bild, der Mann als Träger des Blicks« bezeichnet. Schwarze Frauen waren, als kritische Zuschauerinnen, Unruhestifterinnen. Einen ähnlichen Standpunkt beschreibt Annette Kuhn in *The Power of The Image*:<sup>11</sup>

»[D]ie Analyse, die Dekonstruktion und das Lesen ›gegen den Strich‹ bieten ein zusätzliches Vergnügen – das Vergnügen am Widerstand, am ›Nein‹-Sagen: es richtet sich nicht gegen die »unkritische« Freude von uns und anderen an Bildern der herrschenden Kultur, sondern gegen die Machtstrukturen, die wir in streng vorgezeichneten Bahnen bedenkenlos konsumieren sollen.«

Die feministische Mainstream-Filmkritik berücksichtigt die schwarze Zuschauerin überhaupt nicht. Sie erwägt nicht einmal die Möglichkeit, dass Frauen einen oppositionellen Blick entwickeln können, indem sie sich der politischen Wirkungen des Konstrukts »Rasse« und des Rassismus bewusst werden und sie verstehen. Die feministische Filmtheorie hat ihren Ursprung in einem ahistorischen psychoanalytischen Gedankengerüst, das sexuelle Unterschiede allen anderen Fragestellungen vorzieht und somit aktiv verhindert, dass Rassismus zur Kenntnis genommen

---

10 Anm. d. Hg.: Vgl. die Neuübersetzung in diesem Band, S. 45ff.

11 Annette Kuhn: *The Power of The Image. Essays on Representation and Sexuality*, London, New York 1985.

wird. Sie wiederholt und spiegelt wider, was in Filmen geschieht: Der schwarzen Frau wird kein Platz eingeräumt, jede Diskussion über Differenz, die auf Erfahrungen mit Rassismus beruht, oder über rassistisch begründete sexuelle Unterschiede wird erstickt. Ungeachtet kritischer feministischer Versuche, die Kategorie ›Frau‹ aufzubrechen und damit die Bedeutung des Konstrukts ›Rasse‹ hervorzuheben, tendieren viele feministische FilmkritikerInnen weiterhin zu einem Diskurs, in dem sie über ›die Frauen‹ sprechen, obwohl es nur um weiße Frauen geht. Fast schon eine Ironie ist der Umschlag der kürzlich erschienenen Anthologie *Feminism and Film Theory*, herausgegeben von Constance Penley. Er zeigt die graphische Reproduktion eines Fotos von Rosalind Russell und Dorothy Arzner. Diese zwei weißen Schauspielerinnen gehörten 1936 zur Besetzung des Films *CRAIG'S WIFE* (USA 1936). In keinem einzigen Aufsatz dieser Sammlung findet sich jedoch das Eingeständnis, dass die Frau, das ›Subjekt‹ der Diskussion, immer weiß ist. Auch wenn Filmfotos schwarzer Frauen abgebildet werden, gehen die Autorinnen nirgends auf Unterschiede ein, die durch Rassismus bedingt sind.

Es wäre zu vereinfachend, diesen Mangel an Einsicht nur als Anzeichen von Rassismus zu interpretieren. Er weist – und das ist wichtig – auch auf das Problem hin, dass sich die feministische Filmtheorie an einer Struktur orientiert, in der die Frau ausschließlich als Objekt gilt und ihr Bild nur der Bestätigung und Festschreibung des Patriarchats dient. Mary Ann Doane kommt auf dieses Thema in ihrem Aufsatz »Remembering Women. Psychical and Historical Construction in Film Theory«<sup>12</sup> zu sprechen:

»Dieses Festhalten an einer Frauenfigur, die nicht für alle Frauen steht und ein Produkt des Machtapparats ist, zeigt, warum die feministische Filmtheorie – offenbar für viele – in eine Sackgasse geraten, ihre Theoriebildung in gewisser Weise blockiert ist[...] Indem sie sich darauf konzentriert, in allen Einzelheiten aufzuzeichnen, dass die Attribute dieser Frau durch die Einwirkung des Systems entstanden sind, beteiligt sich die feministische Filmtheorie daran, ein abstraktes Frauenbild zu entwerfen.«

Der verallgemeinernde Begriff ›Frau‹ verwischt den Unterschied zwischen Frauen in spezifischen sozialgeschichtlichen Kontexten, zwischen Frauen, die sehr genau eher als historische Subjekte definiert werden

---

12 Mary Ann Doane: »Remembering Women. Psychical and Historical Construction in Film Theory«, in: Kaplan (Hg.): *Psychoanalysis and Cinema*, a.a.O.

statt als *ein* psychisches Subjekt (oder Nicht-Subjekt). Obwohl Doane ihr Hauptaugenmerk nicht auf das Konstrukt ›Rasse‹ richtet, haben ihre Bemerkungen unmittelbar damit zu tun, wie dieses Thema ausgeklammert wird. Nur wenn ›Frau‹ ein abstraktes Bild ist, wenn die Frau zur Fiktion oder Fantasievorstellung wird, ist es möglich, der Hautfarbe keine Bedeutung beizumessen. Feministische TheoretikerInnen, die nur über Bilder von weißen Frauen schreiben, ordnen dieses spezielle historische Thema der allgemeinen Kategorie ›Frau‹ zu. Sollen wir wirklich glauben, sie würden die ›Weißheit‹ des Bildes nicht ›sehen‹? Möglicherweise befinden sie sich in einem Prozess der Verweigerung. Dieser enthebt sie der Notwendigkeit, die konventionelle Denkweise über Psychoanalyse als ein Paradigma der Analyse zu revidieren. Die fällige Überarbeitung der vorhandenen feministischen Filmtheorie erübrigt sich dann, denn diese vertritt immer noch unbeirrt die These, dass nur das Geschlecht das ausschließliche Merkmal für Unterschiede sei. Doanes Aufsatz erscheint in einer neuen Anthologie, *Psychoanalysis and Cinema*, herausgegeben von E. Ann Kaplan, in der wieder einmal keine der angebotenen Theorien die Unterschiede bedingt durch Hautfarbe eingesteht oder diskutiert. Eine Ausnahme bildet der Aufsatz »Not Speaking with Language, Speaking with No Language«. In der kritischen Aufarbeitung von Leslie Thorntons Film *ADYNATA* (USA 1983) werden Ansichten zum Thema Orientalismus problematisiert. Die meisten Aufsätze jedoch hätten Schwierigkeiten mit ihren Theorien, wenn Rassismus als eine Kategorie der Analyse miteinbezogen würde.

Bedient sich die feministische Filmtheorie solcher Leitlinien, ermöglicht sie einen Diskurs, der es nie nötig haben wird, Aspekte der Darstellung schwarzer Frauen oder der schwarzen Frauen als Zuschauerinnen zu thematisieren. Das Vorhandensein schwarzer Frauen in der weißen herrschenden Kultur problematisiert und differenziert den übergreifenden Themenkomplex – weibliche Identität, Darstellung und Zuschauerschaft. Angenommen, Friedberg<sup>13</sup> hat recht, wenn sie behauptet, »Identifizierung ist ein Prozess, der verlangt, dass ein Subjekt durch ein anderes ersetzt werden kann; sie ist ein Vorgang, der die Trennung zwischen dem Selbst und den anderen überbrückt, und gibt damit genau die Struktur des Patriarchats wieder«; angenommen, Identifizierung »verlangt Gleichheit, macht Ähnlichkeit notwendig, lässt Unterschiede nicht zu« –, müssen wir dann daraus schließen, dass viele feministische FilmkritikerInnen, die sich mit dem herrschenden filmischen Apparat ›über-

---

13 Friedberg: »A Denial of Difference«, a.a.O.

identifizieren«, Theorien bilden, die seinen Alleinvertretungsanspruch kopieren? Die feministische Filmkritik beansprucht im Bereich der Analyse die Zuständigkeit für die Themen Identität, Darstellungsweisen und Subjektivität der ›Frau‹. Wie kommt es dann, dass sie sich so hartnäckig zum Thema Schwarzsein – und besonders zu den Darstellungen der schwarzen Frau – ausschweigt? Im Laufe der Geschichte hat das Mainstream-Kino bewusste schwarze Zuschauerinnen gezwungen, nicht hinzusehen. Und ebenso hat die Mehrheit der feministischen Filmkritik das Zustandekommen eines theoretischen Dialogs verhindert, der die Einbeziehung der Stimmen schwarzer Frauen hätte ermöglichen können. Es ist schwierig zu sprechen, wenn du das Gefühl hast, niemand hört zu, wenn du das Gefühl hast, es sei ein besonderer Jargon oder Erzählstil geschaffen worden, den nur die Auserwählten verstehen können. Kein Wunder also, dass wir schwarzen Frauen unsere kritische Filmkommentierung meist auf Gespräche beschränkt haben. Ich muss es noch einmal sagen: Diese Selbstbeschränkung ist unser Mittel, uns vor der Gewalt zu schützen, die der Diskurs der Massenmedien aufrechterhält und befürwortet. Würden auf dem Gebiet der Filmtheorie Rassismus und seine Auswirkungen auf die Darstellung thematisiert, könnte dies die historische Unterdrückung weitgehend unterbinden, die in einigen Bereichen der zeitgenössischen Kritik immer noch praktiziert wird. So entstünde der Raum, der die Diskussion über die Stellung der schwarzen Frauen als Zuschauerinnen ermöglichte.

[...] Die feministische Filmkritik hat ihren Ursprung in der Frauenbefreiungsbewegung, die ihrerseits von rassistischem Verhalten beeinflusst war. Daher war sie nicht offen genug, in ihren Diskussionen andere Aspekte zuzulassen. Vor kurzem zeigten selbst die weißen Filmtheoretikerinnen, die in ihrer Analyse Rassismus berücksichtigten, kein Interesse an der schwarzen Frau als Zuschauerin. In ihrer Einleitung zur Aufsatzsammlung *Visual and Other Pleasures*<sup>14</sup> beschreibt Laura Mulvey, wie sie die Romantik der Hollywood-Filme anfänglich gefesselt habe:

»Diese früher nicht hinterfragte und analysierte große Liebe kam durch den Einfluß des Feminismus auf mein Denken Anfang der siebziger Jahre in eine Krise. Trotzdem beeinflusste sie die Entwicklung meines kritischen Denkens und meiner Arbeit sehr stark, ebenso wie die Debatten in der Welt des Films, in die ich mich die nächsten fünfzehn Jahre

---

14 Laura Mulvey: *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, IN 1989.

mal mehr, mal weniger einschaltete. Die Filme verloren ihren Zauber, wenn sie – unter der Einwirkung des Zeitgeistes – mit anderen Augen gesehen wurden.«

Weil Mulvey Filme von einer feministischen Perspektive aus betrachtete, erreichte sie den gleichen Punkt der Entfremdung, der für viele schwarze Frauen der Ausgangspunkt ist, wenn sie aus der harten Realität eines alltäglichen Rassismus ins Kino gehen. Doch ihre Aussage, sie sei Teil einer Filmkultur, deren Grundthemen Bewunderung und Liebe sind, deutet darauf hin, wie schwierig es gewesen wäre, aus dem Stand heraus diese Filmwelt als kritische Zuschauerin zu betreten ohne einen durch Opposition geschärften Blick.

Im Zusammenspiel von Klassenausbeutung, rassistischer und sexistischer Beherrschung konnten wir als schwarze Frauen nur aufgrund von Widerstand, von Kampf, von ›Gegen-den-Strich‹-Lesen unsere Art zu sehen genügend schätzen, um uns öffentlich über sie zu äußern. Im Mittelpunkt stehen die schwarzen Zuschauerinnen, die um den oppositionellen Charakter ihres Blicks wissen. Sie entkräften die Theorien zum Zuschauerverhalten der Frauen, die sich weitgehend auf die Annahme stützen, die Doane in ihrem Essay »Woman's Stake. Filming the Female Body«<sup>15</sup> ausführt: »Die Frau kann die Beziehung des Mannes zur Sprache nur nachahmen, das heißt, eine Position einnehmen, die vom Penis-Phallus, als dem höchsten Schiedsrichter über den Mangel, bestimmt wird.« Wir kritischen schwarzen Zuschauerinnen identifizieren uns weder mit dem phallozentrischen Blick noch mit einer Vorstellung von weißer Weiblichkeit verstanden als Mangel. Wir haben vielmehr eine Theorie über kritisches Sichten gebildet, nach der Filmvergnügen in der Lust am Hinterfragen liegt. Mit wenigen Ausnahmen sagten alle schwarzen Zuschauerinnen, mit denen ich sprach, dass sie im Kino in ›Habacht-Stellung‹ seien. Die schwarze Filmemacherin Julie Dash äußerte sich über den Einfluss des kritischen Betrachtens von Hollywood-Filmen auf sie selbst: »Eben weil ich so eine Zuschauerin war, machte ich Filme!« Sie betrachtete Hollywood-Filme aus einer gewissen Distanz. Von jener kritischen politisierten Warte aus konnte sie sich weigern, sich von den Darstellungen verführen zu lassen, die sie verleugneten. Immer wieder sah sich Dash Filme des *mainstream* an, einfach aus Lust am Auseinandernehmen. Natürlich ist es ein zusätzliches Vergnügen, beim Hinterfragen zufällig eine Geschichte zu entdecken, die schwarze

---

15 Mary Ann Doane: »Woman's Stake. Filming the Female Body«, in: Constance Penley (Hg): *Feminism and Film Theory*, New York 1988.

Zuschauerinnen einlädt, sich auf den Text einzulassen, ohne dass Verletzung droht.

Bezeichnenderweise fing ich als Reaktion auf den Spike-Lee-Film *SHE'S GOTTA HAVE IT* (USA 1986) an, Filmkritiken zu schreiben. Ich ging dagegen an, wie Lee die herrschenden patriarchalischen Filmpraktiken übernahm, die eindeutig die Frau (in diesem Fall die schwarze Frau) als Objekt des phallozentrischen Blicks darstellten. Lees Einstieg ins herrschende Filmgeschäft macht ihn zum idealen schwarzen Kandidaten für die Aufnahme in den Hollywood-Kanon. Seine Arbeit ist ein Abklatsch dessen, was auch weißes Frausein zum Objekt werden lässt. Er tauscht nur ihren Körper gegen den Körper schwarzer Frauen aus und macht diesen zur Textvorlage für männliches Begehren. Das ist nichts anderes als eine Übertragung ohne Umwandlung. Ich kam zur Filmkritik geprägt durch meinen politisierten Widerstand und eine Verweigerungshaltung. Eine schwarze Frau aus der Arbeiterklasse, die ich interviewte, drückte das so aus: »Wir sehen schwarze Frauen in Rollen, die seit jeher weiße Frauen im Film eingenommen haben.« All das veranlasste mich, kritisch über die schwarze Frau als Zuschauerin nachzudenken.

Jahrelang ging ich in unabhängige und/oder ausländische Kinovorstellungen, bei denen ich die einzige anwesende schwarze Frau war. Oft stellte ich mir vor, dass es in jedem Kinosaal der Vereinigten Staaten eine andere schwarze Frau gebe, die den gleichen Film ansähe und sich fragte, warum sie die einzige augenscheinlich schwarze Zuschauerin sei. Ich erinnere mich, wie ich versuchte, eine meiner fünf Schwestern mit in das Kino zu nehmen, das ich so gern mochte. Sie war »wütend«, dass ich sie in einen Film geschleppt hatte, bei dem sie Untertitel lesen musste. Sie empfand es als eine Verletzung der Hollywood-Vorstellungen über das Zuschauen: Kinobesuch hatte Unterhaltungswert zu haben. Als ich sie fragte, was ihre Einstellung mit den Jahren verändert und sie nun für dieses Kino eingenommen habe, bezog sie das auf ihr gewachsenes kritisches Bewusstsein und meinte: »Ich verstand, dass es beim Sehen um mehr ging. Und dem war ich bei den üblichen Hollywood-Filmen nicht ausgesetzt.« Ich erzählte ihr, dass ich mich auf diese Filme einlassen könnte, obwohl die meisten meiner Lieblingsfilme weiß seien, weil in ihrer Tiefenstruktur keine unterschwellige Darstellung der weißen Herrschaft verborgen sei. Darauf sagte sie, diese Filme hätten »Weißsein« entmystifiziert, weil die Lebensdarstellungen weniger als Fluchtfantasien angelegt seien. Ihrer Ansicht nach ging es in diesen Filmen eher »um das Leben, wie wir es kannten, und auch um die tieferen Seiten des Lebens.« Der Hollywood-Film hatte sie immer stärker verführt und verzaubert als mich. Jetzt betonte sie, dass schwarze Zuschauerinnen,

die sich dessen nicht bewusst seien, »ausbrechen« müssten, nicht länger Gefangene von Bildern sein dürften, die das Drama unserer Verleugnung inszenierten. Obwohl sie sich immer noch Hollywood-Filme ansieht, weil »sie einen beträchtlichen Einfluss auf die Kultur haben«, fühlt sie sich von ihnen nicht mehr überlistet oder schikaniert.

Ich sprach mit schwarzen Zuschauerinnen und sah Schriften durch, die sich in Roman- oder Aufsatzform mit schwarzen Frauen befassten. Dabei stellte ich fest, wie der Bereich der Darstellung in den Massenmedien mit unserer Fähigkeit verknüpft war, uns selbst im täglichen Leben als Subjekte zu etablieren. Die Bandbreite und die Art ihrer Sehgewohnheiten zeigt, in welchem Maße sich schwarze Frauen in dieser Gesellschaft abgewertet, zum Objekt gemacht und entmenslicht fühlen. Die schwarzen Frauen, deren Identität sich im Widerstand, durch Handlungen, die der herrschenden Ordnung zuwiderliefen, gebildet hat, waren am ehesten bereit, den oppositionellen Blick zu entwickeln. Da nun das Interesse an von schwarzen Frauen produzierten Filmen zunimmt und diese Filme einfacher zugänglich sind, ist es möglich, über das Verhältnis schwarzer Zuschauerinnen zu diesen Filmen zu sprechen. Bis jetzt ging es in den meisten Diskussionen über schwarze Zuschauerschaft, die ich erlebt habe, um Männer. Manthia Diawara behauptet in »Black Spectatorship. Problems of Identification and Resistance«,<sup>16</sup> dass Unterscheidungsmerkmale wie Geschlecht – sowohl als biologisches als auch als soziales Zuordnungskriterium – und Sexualität bei gleichem Material unterschiedliche Lesarten zulassen. Er fügt hinzu, dass diese Bedingungen »widerstrebende« ZuschauerInnen hervorbringen. Er richtet seine kritische Diskussion auf schwarze Männlichkeit aus.

Die kürzlich erschienene Anthologie *The Female Gaze. Women as Viewers of Popular Culture* begeisterte mich; insbesondere, weil sie einen Artikel von Jacqui Roach und Petal Felix, »Black Looks«, enthält.<sup>17</sup> Der Aufsatz versucht, das Thema »Die schwarze Frau als Zuschauerin« aufzugreifen, und stellt provozierende Fragen, die nicht beantwortet werden: Gibt es einen schwarzen weiblichen Blick? Wie stehen schwarze Frauen zur Politik der Geschlechterrollen in den Darstellungen? Abschließend versichern die Autorinnen, wir schwarzen Frauen haben »unsere eigene Wirklichkeit, unsere eigene Geschichte, unseren eigenen Blick – ein Blick, der die Welt weitgehend anders als »alle anderen« wahrnimmt.«

---

16 Diawara: »Black British Cinema«, a.a.O.

17 Jacqui Roach und Petal Felix: »Black Looks«, in: Lorraine Gamman und Margaret Marshment (Hg.): *The Female Gaze. Women as Viewers of Popular Culture*, London 1988, S. 130–142.

Allerdings benennen/beschreiben sie diese Erfahrung des ›Weitgehend-anders‹-Sehens nicht. Das Fehlen einer Definition und Erklärung weist auf ihre eigene ›essenzialistische‹ Haltung hin. Diese geht von der Annahme aus, dass schwarze Frauen, als Opfer von rassistischer und sexistischer Unterdrückung, einen ureigenen anderen Gesichtskreis haben. Viele schwarze Frauen können nicht ›anders sehen‹, eben weil ihre Wahrnehmungen der Wirklichkeit so tiefgreifend kolonisiert und vom Herrschaftswissen geprägt sind. Trinh T. Minh-ha weist in »Outside In, Inside Out«<sup>18</sup> darauf hin: »Subjektivität besteht nicht nur aus dem Sprechen über sich selbst [...] sei dieses Sprechen nun nachsichtig oder kritisch.«

Nur wenn einzelne schwarze Frauen sich aktiv den Zumutungen des Herrschaftswissens und der herrschenden Sicht widersetzen, kann kritisches Zuschauen schwarzer Frauen als ein Bereich des Widerstands entstehen. [...] Wir leisten mehr als nur Widerstand. Wir schaffen – nicht nur als Reaktion auf etwas – andere Texte. Schwarze Frauen arbeiten als kritische Zuschauerinnen an einem breiten Spektrum von Sehgewohnheiten: Sie ziehen in Zweifel, leisten Widerstand, korrigieren, hinterfragen und erfinden auf mehreren Ebenen neu. Wenn ich mir die Arbeiten schwarzer Filmemacherinnen wie Camille Billops, Kathleen Collins, Julie Dash, Ayoka Chenzira, Zeinabu Davis ansehe, brauche ich ganz gewiss den Bildern keinen ›Widerstand zu leisten‹. Selbst wenn ich ihre Arbeiten nach wie vor mit kritischem Blick betrachte.

Schwarzen kritischen Denkerinnen geht es darum, Raum zur Etablierung einer radikalen schwarzen weiblichen Subjektivität zu schaffen und dabei zu prüfen, wie die Kulturproduktion auf dieses Vorhaben einwirkt. Über den Stellenwert der Massenmedien, und besonders des Films, sind sie sich völlig im Klaren, sind sie doch ein wichtiger Bereich für kritische Eingriffe. Dass der Tummelplatz des Hollywood-Kinos ein Ort der Wissensproduktion ist, von dem ungeheure Macht ausgeht, zeigt Julie Dash ohne Zweifel in ihrem Film *ILLUSIONS* (USA 1982) auf. Sie schafft jedoch auch eine Filmhandlung, in der die schwarze Protagonistin diesen Raum ganz subversiv für sich beansprucht. Die Machtstruktur des ›wirklichen Lebens‹ wird hier umgekehrt. Damit bietet sie der schwarzen Zuschauerin Bilder, die den stereotypen Vorstellungsweisen zuwiderlaufen, die uns sonst im Bereich filmischer Erzählpraktiken nicht einbeziehen. Sie benutzt in ihrem Film die Drehtechnik spannender Hollywood-Filme, um jene Filmpraxis zu unterlaufen, die den schwarzen Frauen einen

---

18 Trinh T. Minh-ha: »Outside In, Inside Out«, in: Jim Pines (Hg.): *Questions of Third World Cinema*, London 1989.

Platz in dieser Struktur verwehrt. Sie problematisiert die Frage ›rassischer‹ Identität, indem sie das ›Als-weiß-Durchgehen‹ darstellt. So wird plötzlich in Frage gestellt, ob weiße Männer fähig sind, zu schauen, zu definieren und zu wissen.

[...]

[Filme wie] *ILLUSIONS, DAUGHTERS OF THE DUST* (USA 1991) und *A PASSION OF REMEMBRANCE* (GB 1986) dekonstruieren mit ihrer Filmtechnik die üblichen Praktiken der Filmindustrie. Gleichzeitig entwerfen sie eine neue Theorie der Subjektivität im Bereich des Visuellen. Als Reaktion auf den Allgemeingültigkeitsanspruch der herkömmlichen Erzählungen bieten sie keine ›realistischen‹ positiven Darstellungen, sondern Ansatzpunkte für einen radikalen Aufbruch. Sie schaffen Raum für ein kritisches schwarzes weibliches Publikum, das sich hier selbst erfahren kann. Damit bieten sie nicht nur andere Darstellungsweisen an, sondern sie entwickeln das Vorstellungsvermögen für Grenzüberschreitungen, die zur Neudefinition von Identität führen.

In diesem Sinne veranschaulichen sie ein kritisches Vorgehen, das uns unterschiedliche Wege anbietet, über schwarze weibliche Subjektivität und das (schwarze weibliche) Publikum nachzudenken. Sie vermitteln uns, vom filmischen Standpunkt aus gesehen, neue Ansatzpunkte für Anerkennung und geben Stuart Halls Vision Gestalt. Dabei geht es um eine kritische Vorgehensweise, die berücksichtigt, dass Identität »nicht von außen, sondern durch die Darstellungsweise« hergestellt wird. Sie fordert uns dazu auf, Filme anders zu sehen, nämlich »nicht als einen Spiegel zweiter Ordnung, der uns zeigt, was bereits existiert, sondern als eine Darstellungsform, die uns als neue verschiedenartige Subjekte konstituieren kann und es uns dadurch ermöglicht zu entdecken, wer wir sind«. Diese kritische Praxis befähigt uns, eine feministische Filmtheorie zu entwerfen, die dem schwarzen weiblichen Publikum einen theoretischen Rahmen gibt. Durch diesen Blick und Rückblick begeben wir schwarzen Frauen uns auf einen Weg, auf dem wir unsere Geschichte als Gegen-Gedächtnis begreifen und es einsetzen, um die Gegenwart zu erkennen und die Zukunft zu entwerfen.

*Aus dem Englischen von Karin Meissenburg*

## Repräsentationskritik