

Zeitschrift: Frauezeitig : FRAZ
Herausgeber: Frauenbefreiungsbewegung Zürich
Band: - (1984-1985)
Heft: 11

Artikel: Im Zentrum der männliche Blick - am Rand die Mutter
Autor: Spuhler, Annie
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1054670>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 12.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Zum Buch «Women & Film» von E. Ann Kaplan

Im Patriarchat ist die Macht, aber auch die Vorstellungswelt (Mythos, Sprache, kulturelle Formen) männlich. Die Darstellung der Mutterschaft entsteht aus den ambivalenten männlichen Bedürfnissen der verhassten Abhängigkeit: das überhöhte Bild der ernährenden, immer anwesenden, sich selbst vergessenden Mutter und die Fratze der pflichtvergessenen sadistischen Frau. Sie selbst kommt nicht zum Wort: Sie ist still, am Rand oder gar abwesend. Das patriarchalische Bild der Nicht-Mutter ist das der Kastratin, die nichts kann, nichts schafft. Sie ist in der Position des Objekts, des Opfers.

Mit welchen Mitteln schafft der Film diese Darstellung der Frau? Die Lust des kleinen Jungen, durch das elterliche Schlafzimmerschlüsselloch zu gucken, wird ak-

der kastrierten, unfähigen, schwachen Frau. Warum nicht gegen die Marginalisierung der Mutter? Kaplan folgt dem psychoanalytischen Gedankengang und meint, dass wir — obwohl z.T. selber Mütter — als Töchter zur Frauenbewegung gestoßen sind. Auch Töchter hegen ambivalente Gefühle gegenüber der Mutter. Wir sind eng mit ihr verbunden, gleichzeitig aber zornig auf sie, weil sie uns einerseits die gewünschte Unabhängigkeit und Selbständigkeit versagt und andererseits unfähig ist, uns gegen das Patriarchat abzuschirmen, das uns psychisch, kulturell und oft auch physisch verletzt. Sie wird sogar als Agentin des Patriarchats empfunden, weil sie versucht, uns zu «Weibchen» zu erziehen. Die Frage der Mutterschaft ist aufgeworfen. Wie kommt Kaplan dazu, sie in einem Buch über Frauen und Film sozusagen vom Rand ins Zentrum zu rücken? Weil die feministische Filmtheorie und -praxis diesen Weg gegangen ist.

Unveränderbare definiert hat und uns daran hindert, Subjekt zu werden, Autonomie zu erlangen. Kaplan geht davon aus, dass die kapitalistische Gesellschaft mit ihren interpersonellen Strukturen (insbesondere der Kernfamilie) sich eine Maschine als Ventil für das Unbewusste geschaffen hat (das Kino) und ein analytisches Werkzeug (die Psychoanalyse), um die Störungen — die eben diese Gesellschaftsstruktur verursacht — zu verstehen und unschädlich zu machen. Die Mechanismen, die Freud im Traum gefunden hat, sind mit jenen des Films verglichen worden. Kaplan schließt sich der Meinung an, dass Filme — wie Träume — latente, unterdrückte Inhalte symbolisieren, aber statt des individuellen Unbewussten tritt das allgemeine patriarchalische Unbewusste auf. Deshalb nimmt sie an, dass die Psychoanalyse nicht nur die Bedeutung der Träume, sondern auch die der Filme entschlüsseln kann. Beim detaillierten Gegen-den-Strich-Lesen der vier oben erwähnten Fil-

Im Zentrum der männliche Blick —

am Rand die Mutter



tualisiert, wenn der erwachsene Mann im dunklen Kino hockt. Das Auge der Kamera wird durch den Projektor reproduziert, und beide stellen eigentlich das Schlüsselloch dar. Wenn sich auf der Leinwand Sexszenen abspielen, ist der Voyeurismus offensichtlich, aber das Bild der Frau wird immer sexualisiert, was sie auch tun mag, und sie wird zum Objekt. Das wäre an sich nicht so schlimm: Sowohl die männliche als auch die weibliche Erotik läuft über das Schauen. Aber der Männerblick unterscheidet sich grundsätzlich vom Frauenblick. Das wird deutlich bei den Blicken, die innerhalb des Films ausgetauscht werden. Der männliche Blick kann handeln, Besitz ergreifen, manipulieren, dominieren, während der weibliche machtlos ist. Sogar gegen die immer vorhandene Angst vor der weiblichen Sexualität findet das patriarchalische Kino eine Waffe: die Kamera fetischisiert den weiblichen Körper, macht ihn phallusförmig und nimmt ihm das Schreckliche.

Wie reagiert die Frauenbewegung darauf? Wir haben rebelliert gegen das Bild

Von der Selbstaufopferung zur Ermordung

Kaplan unterrichtet seit 1972 über «Frauen und Film». In dieser Zeit haben sich sowohl die Filmtheorie als auch die entstandenen Filme entwickelt. Die Autorin hat die Veränderungen laufend in ihren Kursen berücksichtigt, und das vorliegende Buch¹⁾ fasst 10 Jahre Filme anschauen, Nachdenken, Lesen, Unterrichten, mit Studentinnen diskutieren zusammen.

Im ersten Teil stellt Kaplan anhand von Cukors «Camille» (1936), von Sternbergs «Blonde Venus» (1932), Welles' «Lady from Shanghai» (1946), Brooks' «Looking for Mr Goodbar» (1977) die patriarchalische Vorstellungswelt dar, wie sie von der Traumfabrik Hollywood verbreitet wird. Um das Funktionieren und die Wirkung dieser Filme zu verstehen, braucht sie die Methode der Psychoanalyse. Sie erklärt, warum. Es ist ja nicht selbstverständlich, ein Werkzeug zu benützen, das bisher zur Unterdrückung der Frauen gedient, das uns als das Andere, das ewig

me deckt sie auf, dass bei allen Versuchen von Frauen, Wünsche zu empfinden, eine Sprache zu sprechen, selbständig zu handeln, der patriarchalische Mechanismus einschnappt und die weiblichen Energien auf die eigene Mühle lenkt, in «Camille» durch die von der Frau internalisierte Opferrolle, in «Venus» durch die Fetischisierung und das Abdrängen der Mutter, in «Shanghai» durch Kriminalisierung und Ermordung, in «Goodbar» durch nackte Gewalt. Die feministische Lektüre fördert aber auch Momente hervor, wo die Zuschauerin sich mit der Heldin identifizieren, und Bruchstellen, wo sie das Funktionieren des Hollywoodkinos durchschauen kann.

Die Suche nach einer neuen Filmsprache und die Auseinandersetzung mit der Mutterrolle

Neben dem Hollywood-Film hat es immer ein Alternativ-Kino gegeben, wo auch ver-

einzelte Pionierinnen hervorragen. Seit dem Ende der 60er Jahre aber haben sie diese Alternativ-Szene recht eigentlich mitbestimmt. Kaplan sieht vor allem 3 Kategorien:

- den formalistischen, experimentellen Avantgardefilm
- den realistischen, politischen Dokumentarfilm
- den avantgardistischen Theoriefilm.

1898

Dora visits
Freud.
Herr K. pro-
positions Dora.
Dora slaps

Da die letzte Kategorie das Problem der Filmsprache am radikalsten anpackt, beschränke ich mich auf 2 Beispiele dieser Sorte. Kaplan stellt folgende Gemeinsamkeiten fest:

- Hinweis auf den Film-Apparat, damit die Zuschauerin immer weiss, dass sie im Kino sitzt
- Ablehnung der passiven, sich identifizierenden Zuschauerin und Versuch, diese in die gedanklichen Prozesse des Films einzubeziehen.
- Vermeidung des Vergnügens, das aus Gefühlstumulten entsteht (Ödipus-Komplex und Familienromanzen), hingegen Anpeilen des Vergnügens am Erkenntnisprozess
- Mischung aus Dokument und Fiktion, um eine Spannung zwischen Gesellschaftlichem, Subjektivität und Darstellung zu erreichen.

«*Sigmund Freud's Dora*» (1979) von Tyndall, McCall, Pajaczkowska, Weinstein. Sprechende Lippen geben eine Auseinandersetzung zwischen Dora und ihrem Freund über Psychoanalyse wieder. Während der Mann glaubt, die Psychoanalyse erkläre die Wirklichkeit, behauptet die Frau, es sei ein raffiniertes Sprachspiel, durchtränkt mit bourgeois Ideologie. Nun folgt die Dramatisierung der Fallgeschichte «Dora»: Die Figur Freud spricht in der ersten Person, hat alles unter Kontrolle. Dora hingegen hängt ihren Äusserungen die der Fallgeschichte entnommenen

Fetischismus

Nach Freud ist Fetischismus die Perversion, wenn Männer versuchen, in Frauen ihren Penis zu entdecken und so sexuelle Befriedigung zu erlangen (z.B. langes Haar, ein Schuh, ein Ohring können einen Penis symbolisieren). In der Kastrationsangst ist sexuelle Erregung unmöglich mit einem Wesen, das keinen Penis oder einen Penis-Stellvertreter hat. Im Kino wird der ganze Frauenkörper fetischisiert, um der Angst vor dem sexuell anderen, d.h. der Kastration, zu begegnen.

Voyeurismus

Das Vergnügen kommt im Kino durch den ihm eigenen voyeuristischen Mechanismus zustande. In der Freudschen Terminologie bedeutet Voyeurismus die erotische Befriedigung beim Beobachten von jemandem, ohne selbst gesehen zu werden. Er wird, im Gegensatz zum Exhibitionismus, als aktive Perversion bezeichnet, die vor allem von Männern mit dem Frauenkörper betrieben wird.¹⁾

«Antwortete-sie, Bestätigte-sie» an; sie spricht eine fremde Sprache. Im ersten Dialog versucht Freud, sie davon zu überzeugen, dass 1) die Attraktion zu ihrem Vater als Attraktion zu Herrn K. auftrete, 2) diese Ersatz-Anziehung unterdrückt werde wegen des Inzest-Tabus, 3) ihre frustrierten sexuellen Wünsche als Husten, Appetitlosigkeit und Selbstmordgedanken erscheinen würden, 4) ihr Masturbieren den gefürchteten Beischlaf ersetze, 5) sie Freud gegenüber sexuelle Wünsche habe. Freud erreicht, dass Dora — im ersten Dialog in Grau, in hartem Licht geradeaus in die Kamera starrend, sehr verletzt

1898

Dora visits
Freud.
Herr K. pro-
positions Dora.
Dora slaps
Herr K. in the

lich — die drei ersten Unterstellungen bejaht. Im zweiten Dialog verwirrt Dora — diesmal mit einer roten Bluse und von der Seite gefilmt — Freud mit der Äusserung, ihr Widerstand gegen Herrn K. sei entstanden, weil sie ihm sozusagen als Tausch übergeben wurde, denn ihr Vater hatte eine Beziehung zu Frau K.. Freud erholte sich wieder vom Schock und behauptete, dass Dora eine lesbische Liebe zu Frau K. hinziehe. Diese Interpretation widerspricht der Analyse des ersten Dialogs. Im dritten Dialog werden die Widersprüche überspielt, und Freud versucht, Dora ins heterosexuelle Schema zurückzuholen, indem er sie selber verführt. Bild: Dora manipuliert eine braune Tasche im Schoss, Freud raucht eine phallische Zigarre. Freud triumphiert mit dem Satz, sie wolle von ihm geküsst werden. In diesem Moment läuft Dora weg. Jeder dieser 3 Dialoge wird eingeleitet durch TV-Werbespots (normale, gesunde Amerikanerin) und Porno-Clips (krankhafte Sex-Frau), die inhaltlich mit dem Freudschen Dialog verbunden sind. Zum Beispiel: Eine verwirrt Frau sagt entzückt, wie leicht flüssiges Tylenol zu schlucken sei; eine Frau, die einem Mann einen bläst, gerät in Extase; Freud behauptet, Doras Husten sei Ausdruck ihrer unterdrückten Lust, ihrem Vater einen zu blasen. Diese «Montagen» thematisieren die patriarchalische Darstellung der Frau und sind ernst gemeint, aber sie geben dem Film einen komischen, spielerischen Touch.

In ihrem Artikel über Freud's «Dora» wirft Jacqueline Rose die Frage auf: «Was will das kleine Mädchen von ihrer Mutter?» Diese Frage wird zum Motor des dritten Teils des Films. Im Freudschen Modell ist das Mädchen nur in der vorödipalen Phase mit der Mutter verbunden, nachher muss sie auf sie verzichten und sich auf den Vater konzentrieren. Sie spielt nur noch negativ, als Konkurrenz, eine Rolle. Im System von Lacan wird ebenfalls der Verzicht auf die Mutter postuliert, damit das Mädchen in die Welt der Sprache, der Kultur, des Vaters vordringen kann. Im «Dora»-Film sitzt sie im Zentrum des drit-

ten Teils. Sie liest die Briefe von Dora, die wegen der abgebrochenen Analyse/dem abgestellten Männer-Redefluss fähig geworden ist, Fragen zu stellen. Die Mutter liest die Gedanken der Tochter, ihre eigenen Ideen bleiben auch in diesem Film unausgesprochen.

In «*Riddles of the Sphinx*» (1976) von Laura Mulvey und Peter Wollen hingegen hat die Mutter eine eigene Sprache. Im Mittelteil wird in 13 Aufnahmen (die Kamera ist ca. auf Taillenhöhe und dreht sich langsam um 360 Grad) die Geschichte von Louise und ihrer Tochter Anna erzählt. Am Anfang besteht zwischen ihnen eine warme, fast gebärmutterhafte Bindung. Nach dem Auszug des Mannes beginnen die täglichen Sorgen, der Kampf um Kinderkrippen, die Auseinandersetzung mit der Gewerkschaft. Im dritten Teil geht es wieder um das Innenleben, das nun mit grösserer Selbstsicherheit durchforscht wird. Die Fragen, die aufgeworfen werden

1898

Dora visits
Freud.
Herr K. pro-
positions Dora.
Dora slaps
Herr K. in the
face.

— Antworten fehlen auch hier — stammen, und das ist neu, von der Mutter. Feministische Theoretikerinnen, von denen Kaplan an dieser Stelle berichtet, glauben, entlang diesen Fragen zu neuen Erkenntnissen für die Frauenpolitik zu kommen.

Wo bleibt das Vergnügen?

«Freud's Dora» ist durchaus allgemein zugänglich und verzaubert durch das Spiel mit den Farben, dem Witz der oben erwähnten Szenenzusammenstellungen und der rhythmisierten Sprache. «Riddles» ist schwieriger zu geniessen. Kaplan vermutet, die negativen Publikumsreaktionen seien darauf zurückzuführen, dass die Frau nicht als Objekt dem Blick freigegeben wird. Mit den 360gradigen Schwenks konzentriert sich die Kamera auf anderes, eine neue Schönheit entsteht. Wann wird sie verstanden? Von wem wird sie genossen? Mulvey/Wollen und andere Filmemacherinnen frustrieren ihr Publikum bewusst, indem sie ihm das gewohnte Schau-Vergnügen nehmen. Kaplan fragt sich, ob es möglich ist, eine filmische Form zu finden, die dem Publikum Vergnügen bereitet ohne die regressiven Folgen des kommerziellen Kinos, und/oder die Leute dazu zu erziehen, das Vergnügen der Erkenntnisprozesse lieben zu lernen.

Annie Spuhler

Anmerkungen:

1) E. Ann Kaplan «Women&Film. Both Sides of the Camera». Methuen, New York und London, 1983

2) Zusammenfassende Übersetzung aus 1) (Begriffserklärungen)