

Andreas Jacke
Écriture féminine im internationalen Film

IMAGO

Andreas Jacke

Écriture féminine im internationalen Film

**Margarethe von Trotta, Claire Denis,
Chantal Akerman und Sofia Coppola**

Mit einem Interview mit Margarethe von Trotta
und einem Nachwort von Lutz Ellrich

Psychosozial-Verlag

Gefördert durch die Stiftung Kulturwerk der VG Bild-Kunst



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Originalausgabe

© 2022 Psychosozial-Verlag GmbH & Co. KG, Gießen
E-Mail: info@psychosozial-verlag.de
www.psychosozial-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche
Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung
elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlagabbildung:

Margarethe von Trotta: © picture alliance/Kai-Uwe Heinrich TSP

Claire Denis: © picture alliance/abaca/Genin Nicolas

Chantal Akerman: © picture alliance/dpa/Hubert Boesl

Sofia Coppola: © picture alliance/Reuters/Carlo Allegri

Autorenfoto: privat

Umschlaggestaltung & Innenlayout nach Entwürfen
von Hanspeter Ludwig, Wetzlar

Satz: metiTec-Software, me-ti GmbH, Berlin
www.me-ti.de

ISBN 978-3-8379-3149-5 (Print)

ISBN 978-3-8379-7837-7 (E-Book-PDF)

»... und dann werden Wörter, die sich dunkel in den Tiefen
deines Gemütes regen, diesen Knoten aus Härte aufbrechen,
der in dein Taschentuch geknäult ist.«

Virginia Woolf, Die Wellen (1931)

Inhalt

Einleitungen	11
Hélène Cixous, die Revolte einer <i>Écriture féminine</i>	13
<i>Écriture féminine</i> im Film und ProQuote Film	26
1 Die Negativität des Eindringlings: Claire Denis	33
1.1 Warum Claire Denis und nicht Kathryn Bigelow? – <i>Chocolat</i> (1988) und <i>J'ai pas sommeil</i> (1994)	33
1.2 <i>L'Intrus</i> (2004): Der herzlose Mann und der getötete Sohn	44
1.3 Gehaltvolle Männerbilder: <i>Beau Travail</i> (1999), <i>35 rhums</i> (2008) und <i>High Life</i> (2018)	56
1.4 Das sexuelle Tabu – <i>Suddenly, Last Summer</i> (1959)	65
1.5 Philosophie: Was ist das christliche Berühren? <i>Trouble Every Day</i> (2001) – Claire Denis und Jean-Luc Nancy	70
2 Die depressive Mutterbindung: Chantal Akerman	83
2.1 Cixous' und Akermans feministische Auseinandersetzung mit der Mutter	83
2.2 <i>My mother laughs: Jeanne Dielman</i> (1975) und <i>Saute ma ville</i> (1968)	87
2.3 Die Form generiert den Inhalt: <i>D'Est</i> (1993) und <i>Hôtel Monterey</i> (1973)	101
2.4 Der mütterliche Wohnraum: <i>La Chambre</i> (1972) und <i>No Home Movie</i> (2015)	105
2.5 Nomadentum: <i>Les Rendez-vous d'Anna</i> (1978)	113
2.6 Philosophie: Ein ethisches Bildkonzept – Chantal Akerman und Emmanuel Levinas	117
2.7 Ein Beispiel: Die unmögliche Beherrschung des Anderen in <i>La Captive</i> (2000)	127
2.8 Vergleich: Kolonialräume – <i>Apocalypse Now</i> (1979) und <i>La folie Almayer</i> (2011)	134

3 Die politische Ethik der Schwestern: Margarethe von Trotta	167
3.1 Eine Ethik des Frauenfilms: <i>Das zweite Erwachen der Christa Klages</i> (1978)	167
3.2 Doppelgängerinnen und Persönlichkeit	178
3.3 Der Wunsch nach Symbiose: <i>Schwestern oder Die Balance des Glücks</i> (1979)	181
3.4 Kritik der Gewalt: <i>Die bleierne Zeit</i> (1981)	188
3.5 Der Schrecken der männlichen Eifersucht: <i>Heller Wahn</i> (1983)	193
3.6 Gegen das Männerkino: <i>Ich bin die Andere</i> (2006) und <i>Die abhandene Welt</i> (2015)	198
3.7 Die drei großen Biopics als Geschichte der Frau	204
3.8 Vom Nutzen und Nachteil der Historie: <i>Jahrestage</i> (2000) und <i>Rosenstraße</i> (2003)	241
3.9 Philosophie: Ingmar Bergman und ein ungelöstes protestantisches Schuldgeständnis	253
3.10 Vergleich: Geschlechtsspezifische Narrative – <i>Jahrestage</i> und <i>Die Blechtrommel</i>	264
3.11 Interview mit Margarethe von Trotta	292
4 Die Vater-Tochter: Sofia Coppola	301
4.1 Die Waffen der jungen Frauen: <i>The Virgin Suicides</i> (1999)	305
4.2 Die Vater-Tochter-Bindung: <i>Lost in Translation</i> (2003)	314
4.3 <i>For your pleasure</i>: Die Königin ist sexy – <i>Marie Antoinette</i> (2006)	324
4.4 Nur Älterwerden oder doch noch Eltern werden? – <i>Somewhere</i> (2010)	333
4.5 Femininer Starkult: Im Kleiderschrank von Paris Hilton – <i>The Bling Ring</i> (2013)	338
4.6 Vergleich: Zweimal Western? – <i>The Beguiled</i> (1971) und <i>The Beguiled</i> (2017)	345
4.7 Philosophie: Die katholische Familie	349
5 Resümee: Vier verschiedene Formen von Bildkonzept und Storytelling	357

Schau-Plätze feministischer Schrift	375
Nachwort	
<i>Lutz Ellrich</i>	
Literatur	381
Filme	397

Einleitungen

»Die neue Geschichte kommt, sie ist kein Traum, sie übersteigt nur das männliche Vorstellungsvermögen ...«

Cixous, *Das Lachen der Medusa* (2017b, S. 47)

Adorno hat häufiger mit Hegel darauf hingewiesen, dass ein Bewusstsein falschliegt, wenn es sich *über* die Sache stellt, ohne *in* ihr zu sein und eben diese Sache daher nur von oben herab erledigt wird (Adorno 2003a, S. 443). Derlei Würdigung von oben wird dem feministischen Film von männlicher Seite in Zeiten gewachsener Diversitätsansprüche nun aber häufig genug zuteil. So unglaublich wie ihre positiven Urteile, so verlegen werden diese oberflächlichen Befürworter, wenn ihnen richtig auf den Zahn gefühlt wird. Was Jacques Derrida für die Demokratie diagnostiziert hat, gilt nämlich für ihn erst recht für die Frauenfrage: »Es gibt eine irreduzible Kluft, eine unwiderlegbare Unangemessenheit zwischen der Idee der Demokratie und dem, was sich in der Wirklichkeit unter ihrem Namen darbietet« (Derrida 2005, S. 14). Forderungen allein reichen hier nicht aus, vielmehr, und das ist Aufgabe der Filmschaffenden, geht es um Erlebnisräume. Um in die Sache zu geraten, muss also der Fokus viel präziser eingestellt werden, auf den sich eine Analyse des feministischen Films zu richten hat. Sie muss in der Lage sein, die innovativen neuen ciaestischen Erlebnisräume vorzuführen. Von dieser Absicht und mit der Hoffnung, sie möge gelingen, ist diese Studie getragen.

Dabei müssen, obwohl die Identität von Begriff und Film (Bild) niemals gegeben sein können, Beschreibungen gefunden werden, die die Leser*in dazu führen, das Gesehene und Gehörte nochmals vor Augen zu haben und zugleich seinen Stellenwert analytisch zu durchdringen. Sprachliche Präzision ist daher ein anvisiertes Ziel: »Denken wird erst als Ausgedrücktes, durch sprachliche Darstellung bündig; das lax Gesagte ist auch schlecht gedacht« (Adorno 2003a, S. 29). Der filmtheoretische

Anteil der vorliegen Arbeit ist aber dennoch nicht besonders groß, vielmehr galt es anhand des Materials eine breit angelegte und im Einzelfall stets in die Tiefe greifende Studie zu verfassen, die zwar auszughalt vor geht, aber stets prominente Beispiele für eine feministische Perspektive von den 1970er Jahren bis in die Gegenwart anbieten möchte. Jede der vier zu behandelnden Regisseurinnen wird auf die philosophischen bzw. theologischen Hintergründe ihres Werkes hin analysiert. Das feministische Anliegen, welches von allen Autorinnen ambitioniert betrieben wird, kann damit besser verständlich werden, wenn auch die traditionelle Geisteshaltung, in der sich ihre feministischen Ziele befinden, mit in den Blick kommt. Auf diese Weise erhöht sich der Abstraktionsgrad. Es entsteht so der Eindruck, der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke lasse sich am Ende »nur denken im Sinne einer Transformation der ästhetischen Erfahrung in philosophische Einsicht«, wie es auch bei Adorno der Fall war (Wellmer 1993, S. 31). Diese Transformation ist Aufgabe der Analyse. Sie versucht, die Haltungen herauszuschälen, die den Zuschauer*innen aber bereits in den Werken entgegentreten. Ähnlich wie in Benjamins Deutung der Kunstkritik in der deutschen Romantik sollen die Haltungen aus dem Material selbst abgeleitet werden. Kritik versteht sich weniger als Urteil über das Kunstwerk, sondern als Darstellungsform der in ihm verborgenen Ideen und ästhetischen Konzepte. Diese spezifischen Gehalte werden, wenn auch nicht immer bewusst, von den Künstlerinnen vorgegeben und lassen sich mithilfe eines breit gefächerten filmwissenschaftlichen und religionsphilosophischen Methodenbestecks ans Licht holen.

Alle vier Regisseurinnen haben eigenwillige Filmkunstwerke auf hohem Niveau geschaffen und stehen dabei in spezifischen Kontexten, die durchaus sehr unterschiedliche feministische Haltungen hervorgebracht haben. Diese mentalen Haltungen, die ihren Filmen vorausgehen und sie generieren, gilt es hier nachzuvollziehen. Bei jeder Regisseurin wird die philosophische und religiöse Haltung, kurzum die ethische Basis in einem Kapitel im Detail erläutert, um das jeweils individuelle Verständnis für den Hintergrund ihrer *Écriture féminine* aufzuzeigen.¹ Schließlich sollen

1 Folgende Kapitel enfalten den jeweiligen ethischen Hintergrund der Regisseurin: Kap. 1.5, Kap. 2.6, Kap. 3.9 und Kap. 4.7.

die vier Haltungen und jeweiligen Filmästhetiken untereinander verglichen und miteinander ins Gespräch gebracht werden. Auch dabei geht es nicht primär um Bewertungen, sondern darum, vor dem Hintergrund der entdeckten Differenzen und Gemeinsamkeiten ein Spektrum von unterschiedlichen Möglichkeiten einer feministischen Darstellungsweise im Medium Film aufzuzeigen.

Hélène Cixous, die Revolte einer *Écriture féminine*

»Alle mystische Bedeutung sucht Geheimnis.«

Benjamin, Goethes Wahlverwandtschaften (2006a, S. 146)

Allgemein ist das Kino traditionell seit jeher ein Kino von Männern für Männer gewesen. Diese grundlegende Einsicht wurde eröffnet durch den berühmten und richtungsweisenden Essay von Laura Mulvey »Visual Pleasures and Narrative Cinema«, den sie 1973 schrieb und 1975 in *Screen* veröffentlichte (Mulvey 2009, S. 14). 1980 nannte die Filmwissenschaftlerin Gertrud Koch einen ihrer wichtigsten Grundlagenaufsätze »Warum Frauen ins Männerkino gehen. Weibliche Aneignungsweisen in der Filmrezeption und einige ihrer Voraussetzungen« (Koch 1980). Dieser Titel war programmatich. Neun Jahre später lautete das Resümee nach knapp zwanzig Jahren feministischer Filmarbeit und Theorie immer noch: »Ausgangspunkt der feministischen Filmtheorie war der männliche Zuschauer, die Analyse seiner Schaulust und seiner Obsessionen. Dies schien naheliegend, da sich die patriarchale Struktur ins Kino hinein verlängert« (Biem et al. 1989, S. 23). Parallel zur feministischen Filmarbeit war also eine feministische Filmtheorie entstanden. Auf einer breiten Ebene wurden die Interessen von Frauen auf vielen Plattformen diskutiert. Im Fokus der Filmindustrie stand aber oftmals der Mann und seine Interessen, von dem sich ein feministisches Kino, wenn es genuin weibliche Interesse verfolgen wollte, erst mal weitgehend zu lösen hatte.

Diese schon damals benannte Ablösung soll im vorliegenden Buch mittels des Ansatzes von Hélène Cixous verfolgt werden, die anders als die am Anfang der 90er Jahre vor allem durch Judith Butler begründete Queer-Theorie von der Differenz zwischen den Geschlechtern ausgeht.