



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Von „Supermamma/Macho-Goddess“ zu Oscar
Repräsentationen und Stereotypen Afrikanisch-
Amerikanischer Frauen im *mainstream* Kino
Hollywoods (inkl. Fallbeispielen von 1972-2004)

Verfasserin

Isabella Schulmeister

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 307 301

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kultur- und Sozialanthropologie

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Mag. DDr. Werner Zips

1 Danksagung.....	5
2 Einleitung.....	6
3 Cultural Studies im Überblick.....	11
3.1 <i>Strukturalismus.....</i>	12
3.1.1 Der semiotische Ansatz nach Saussure.....	12
3.1.2 Strukturalismus und Anthropologie.....	14
3.2 <i>Ideologiekritik und Cultural Studies.....</i>	15
3.2.1 Althusser und der Marx'sche Ideologiebegriff.....	15
3.2.2 Kodieren/Dekodieren.....	17
3.3 <i>Poststrukturalismus und Dekonstruktion.....</i>	18
3.3.1 Derridas Dekonstruktion und Différance.....	19
3.3.2 Foucaults Diskurs.....	20
3.4 <i>Populärkultur und populäre Vergnügen.....</i>	22
3.5 <i>Hegemonietheorie nach Gramsci.....</i>	24
3.6 <i>Identität, Indentitätskonzepte, Differenz.....</i>	25
3.6.1 Kollektive Identitäten und Identitätspolitik.....	27
3.6.2 Identifikation.....	28
3.6.3 Differenz, Der Andere, Ethnizität.....	28
3.7 <i>Feminismus in den Cultural Studies.....</i>	29
4 Kulturelle Repräsentation.....	33
4.1 <i>Theorien über Repräsentation.....</i>	36
4.2 <i>Bedeutung durch Differenz.....</i>	38
4.3 <i>Racial Difference und Stereotypen im Film.....</i>	40
4.4 <i>Stereotypisierung als Signifying Practice.....</i>	46
5 Film Studies – Ein Überblick.....	50
5.1 <i>Die Sprache des Films.....</i>	52
5.1.1 Filmanalyse – einige grundlegende Punkte.....	52
5.1.2 Die Kamera.....	53

5.1.3 Der Schnitt.....	54
5.1.4 Der Ton.....	54
5.1.5 Produktion, Distribution, Filmaufführung.....	55
5.2 <i>Filmtheorien – ein Überblick über semiologische, psychoanalytische, feministische, ideologische Ansätze.....</i>	57
5.2.1 Semiologische Filmdeutung.....	57
5.2.2 Psychoanalytischer Ansatz.....	59
5.2.3 Ideologie.....	62
5.2.4 Feministische und queer Studien.....	64
5.2.5 Postkolonialismus und Film.....	67
5.2.6 Realismus.....	68
5.3 <i>Konzepte der Filmklassifizierung.....</i>	69
5.3.1 Genre.....	69
5.3.2 Auteur – der Name des Regisseurs als „Gütesiegel“	72
5.3.3 Star – Identifikationssubjekt oder Objekt?.....	73
6 Schwarzer Feminismus und Black American Cinema.....	76
6.1 <i>Aus der Marginalisierung ins Zentrum.....</i>	78
6.1.1 Feminismus – Schwarz versus Weiß?.....	78
6.1.2 Der oppositionelle Blick als Widerstand.....	84
6.2 <i>Mammies and Mulattoes no more? – Repräsentationen von Black Womanhood.....</i>	89
6.2.1 Mammies, Aunt Jemimas, Tragic Mulattoes, Sapphires und Jezebels.....	90
6.2.2 „Black is beautiful“, die Zeit der Queens of Blaxploitation und danach.....	99
6.2.3 Whose Pussy is this? – Die Frau in den Filmen Spike Lees.....	112
7 Eine Geschichte des Widerstandes.....	117
7.1 <i>Die Anfänge.....</i>	117
7.2 <i>Die Gründung der Black Women Clubs.....</i>	123

7.3	<i>Engagement Afrikanisch-Amerikanischer Frauen in nationalistischen Bewegungen und Women's Liberation Movement.....</i>	126
8	Filmbeispiele.....	133
8.1	<i>Souder.....</i>	136
8.2	<i>The Color Purple.....</i>	139
8.3	<i>Tina – What's Love Got to Do with It.....</i>	145
8.4	<i>Monster's Ball.....</i>	150
8.5	<i>Foxy Brown.....</i>	155
8.6	<i>Jackie Brown.....</i>	159
8.7	<i>Catwoman.....</i>	164
8.8	<i>She's Gotta Have It.....</i>	167
8.9	<i>Waiting to Exhale.....</i>	172
8.10	<i>Bringing Down the House.....</i>	179
8.11	<i>The Wiz.....</i>	183
9	Conclusio.....	187
10	Bibliographie und Filmographie.....	190
11	Curriculum Vitae.....	213
12	Abstract.....	214

1 Danksagung

Mein vorrangiger und besonderer Dank gilt meinem Diplomarbeitsbetreuer Prof. Mag. DDr. Werner Zips, der mir, nachdem ich seit meiner letzten Studiumsprüfung viele Jahre „pausiert“ hatte, wieder Mut gemacht hat, diese Arbeit zu schreiben. Außerdem möchte ich ihm für seinen Input und seine Vorschläge, die zur Fertigstellung meiner Diplomarbeit geführt haben, danken. An dieser Stelle möchte ich meinem Zweitprüfer, Prof. Dr. Manfred Kremser für seine Unterstützung meinen Dank aussprechen. Darüber hinaus ist es mir ein Anliegen bei dieser Gelegenheit darauf hinzuweisen, dass diese beiden Professoren, wie auch alle anderen, die ich während meines Völkerkunde-Studiums kennengelernt habe, durch ihr großartiges Engagement und ihre Liebe zum Fach wesentlich an meiner Freude und Begeisterung für mein Studium beigetragen haben.

Weiters möchte ich folgenden Personen meinen Dank aussprechen, die mich während der letzten Monate unterstützt, aber auch „ertragen“ haben:

Dr. Werner Weibel für seine ärztliche Hilfe, die mich immer fit und gesund gehalten hat, aber auch für seine aufmunternden Worte.

Meiner Mutter, die mir während der Zeit des aktiven Schreibens „Unterschluß“ gewährt hat, damit ich in Ruhe arbeiten konnte.

Meinen lieben Freundinnen Monika Kainbacher, Eva-Maria Katzer, Petra Kohlmayr, Martina Menzel, Mag. Karin Reisinger und speziell Mag. Claudia Rois, die meine Diplomarbeit Korrektur gelesen hat.

Und meinem Mann Michael für sein Verständnis für meine ständige Abwesenheit in der Zeit, in der ich diese Diplomarbeit fertiggestellt habe.

2 Einleitung

„...denn Filme bestimmen mehr als irgendeine andere Medienerfahrung, wie Schwarzsein und Schwarze wahrgenommen werden und wie andere Gruppen auf uns reagieren, deren Beziehung auf diesen vorgefertigten und konsumierten Bildern beruht“ (hooks 1994: 14).

Hollywoodfilme sind zumeist reines „Entertainment“. Allerdings steckt hinter diesem puren Vergnügen ein perfekt inszeniertes Kalkül. Das Kino Amerikas, d.h. konkret Hollywoods, ist ein Beispiel für die hegemoniale Vorherrschaft des Weißen¹ patriarchalen Kapitalismus. Was haben Ideologie und Hegemonie mit unbekümmerten Eskapismus zu tun (Benshoff/Griffin 2006: 13)? Die Beantwortung dieser Frage hängt damit zusammen, dass Kino – wie auch alle anderen Formen von Massenmedien – mit der Kultur des Landes verbunden ist. Und Kultur bedingt einen ideologischen Überbau. Kultur darf man nicht nur im Rahmen von Hochkultur (wie z.B. klassische Musik, ernste Literatur, Theater...) sehen, sondern dazu gehört auch Populärkultur, die sich in populärer Musik, in Comic-Büchern, Fernsehen oder Kino manifestiert. Die interdisziplinären Theorien der Cultural Studies befassen sich exakt mit diesen Bereichen.

„...**every cultural artifact** – book, movie, music video, song, billboard, joke, slang term, earring, etc. – is an expression of the culture that produces it. Every cultural artifact is thus a **text** that conveys information, carrying the ideological messages of both its authors and the culture that produced it“ (Benshoff/Griffin 2006: 15 Hervorhebung durch die Autoren).

Es geht um den Prozess der Repräsentation – ein System, das wir zur Kommunikation nützen bzw. für unser Verständnis der Welt. Diese Repräsentationssysteme zeigen uns rekonstruierte Versionen des Lebens. Es liegt an uns aus diesen gegebenen Texten Sinn zu beziehen, zu dekodieren.

„...not every reader is going to take (or make) identical meanings from the same text. Depending upon their own cultural positioning, different

¹ „Weiß“ und „Schwarz“ großgeschrieben beziehen sich auf die Hautfarbe, um zu unterstreichen, dass es sich dabei um sozial konstruierte Zuschreibungen handelt.

people may decode texts in different ways – sometimes minutely different, sometimes greatly so” (Benshoff/Griffin 2006: 17).

Im Prinzip ist es Hollywood-Produzenten nicht wichtig, was ZuschauerInnen an Bedeutung in einem Film lesen. Je eher ein Film als gegeben akzeptiert wird, desto weniger werden kulturelle und ideologische Annahmen in Frage gestellt. ZuschauerInnen hinterfragen im Normalfall nicht, welcher ideologische Ansatz hinter einer Filmproduktion steckt. Dabei werden gerade durch die *mainstream* Filme Hollywoods patriarchale Weiße Ideologien transportiert, da das Hollywood-Kino an sich bereits ein Konstrukt dieser patriarchalen Weißen Ideologie ist.

„The fact that Hollywood films are generally understood as mere entertainment (...) is itself an ideological assumption, one that denies the importance of image studies and therefore represents white patriarchal capitalist film practice as neutral, natural, and inevitable” (Benshoff/Griffin 2006: 17).

In den Bildern des *mainstream* Kinos sehen wir einerseits meist das, was wir sehen wollen, bzw. werden kritische Bilder nicht oder kaum angeboten, zumindest nur in einer für uns „erträglichen“ Form. Andererseits spiegeln diese Bilder zumeist auch die Vorstellungen eines Massenpublikums wieder. Hollywood-Kino produziert im Prinzip so gut wie keine Nischenfilme, diese „Independent“-Filme, die auch Darstellungen von sogenannten Randgruppen bzw. Minoritäten widerspiegeln, werden von unabhängigen Regisseuren und Produzenten einem kleineren, interessierten Publikum angeboten. Die Indisch-britische Filmemacherin Pratibha Parmar erkennt in den Bildern von Film, aber auch Fotografie, eine tiefe ideologische Bedeutung, worauf sie in ihrem Essay „Black Feminism: The Politics of Articulation“ auch hinweist:

„Bilder spielen eine entscheidende Rolle bei der Definition und Kontrolle politischer und sozialer Macht, zu der einzelne und marginalisierte Gruppen Zugang haben. Das zutiefst ideologische Wesen der Bilderwelt bestimmt nicht nur, wie andere über uns denken, sondern auch wie wir über uns selbst denken“ (hooks 1994: 14).

Die Absicht der vorliegenden Arbeit ist es, ob und wenn ja, wie sich die Repräsentation der Afrikanisch-Amerikanischen Frauen in den *mainstream* Filmen Hollywoods in den letzten Jahren geändert hat. Wie werden Afrikanisch-Amerikanische Frauen dargestellt? Inwieweit decken sich diese Bilder mit der Realität? Dazu muss man berücksichtigen, dass wir hier von einem patriarchalen Weißen Ideologiesystem auszugehen haben, denn Hollywood funktioniert nach wie vor nach dieser Ideologie. Welche Vorstellungen von Afrikanisch-Amerikanischen Frauen entstehen in unseren Köpfen, wenn wir in erster Linie im Hollywood-Film mit Stereotypen konfrontiert werden?

Film bzw. Kino ist ein mächtiges Werkzeug im Bereich der Massenmedien. Es transportiert die Herrschaftspolitik in den meisten Bildern, die wir konsumieren. Somit können stereotype Vorstellungen über gewisse Gruppen einem breiten Publikum nahe gebracht werden.

Um der Frage nach der Repräsentation der Afrikanisch-Amerikanischen Frau in Hollywoodfilmen nachzugehen, muss man einige sozio-kulturelle und geschichtliche Aspekte mit in Betracht ziehen. So ist es zum Beispiel wichtig für die Beantwortung der Frage, wie Afrikanisch-Amerikanische Frauen im *mainstream* Kino Hollywoods präsentiert werden, zunächst einmal den theoretischen Hintergrund abzudecken.

„In recent decades, scholars in various disciplines (sociology, political science, literature, communications, history, media studies) have begun to study and theorize concepts and issues surrounding culture and ideology. This interdisciplinary research has coalesced under the term **cultural studies**. As its theorists come from such different backgrounds, cultural studies as a field of academic inquiry has consistently focused on multiple aspects of how culture works...” (Benshoff/Griffin 2006: 14-15 Hervorh. d.d. Autoren).

In den letzten Jahrzehnten ist man davon abgekommen Filme rein nach der Bedeutung ihrer „Zeichen“ zu interpretieren. Das heißt, man kann nicht sagen, dieses Zeichen hat nun genau diese Bedeutung, man muss im Zusammenhang mit Filmdeutung auf umfassendere Theorien zurückgreifen, da Film/Kino in ein soziales, geschichtliches und ideologisches Netzwerk eingebettet ist. Diese Interdisziplinarität konnte man mit Hilfe der Cultural Studies verwirklichen, die

uns eine breite Palette an Ansatzpunkten vorgibt. Die Cultural Studies können auf vielerlei Einflüsse verweisen, im Rahmen dieser Arbeit werden die grundlegenden Theorien vorgestellt. In diesem Zusammenhang spielt natürlich auch die Definition von Repräsentation eine gravierende Rolle, bzw. ist es wichtig, eventuelle Stereotypen, die im Hollywoodkino sichtbar werden, zu erkennen und zu definieren. Stuart Hall ist in diesem Bereich einer der wesentlichen und führenden Forscher. Er geht auch davon aus, dass Filme eine signifikante Rolle darin spielen, wie ZuschauerInnen Schwarze Frauen kulturell aufnehmen und verstehen.

„For how blacks in general and black women in particular were defined and socially constructed in relation to whiteness nearly always pointed to an opposite of the positive“ (Manatu 2003: 20).

Um die in dieser Arbeit angeführten Filmbeispiele zu analysieren, ist es auch wichtig sowohl die grundlegenden Filmtechnischen Aspekte, die Filmsprache, als auch die wichtigsten Filmtheorien anzuführen.

Weiters ist es auch wichtig hier einen Überblick zu geben über die Meinungen von feministischen Afrikanisch-Amerikanischen Frauen und ihrer Sichtweise über das mainstream Kino Hollywoods.

„Film’s sexual exploitation of black women, in particular, poses a threat to their self-perception by limiting their freedom of expression and by forcing many actual black women into becoming almost paranoid self-monitors. Hooks (1981) suggests that media exploitation of black female sexuality is a ‘psychological weapon [used] to limit and restrain the freedom of black females’ (p. 67). And indeed, fear of being perceived as ‘prostitutes’ or ‘sluts,’ for example, forces a good many black women into over-prudish behaviours (hooks, 1995) both in dress and in manner“ (Manatu 2003: 70).

Die Geschichte der Afrikanisch-Amerikanischen Frau zeigt, dass der Grund für ihre negative Darstellung schon in der Sklavenzeit manifestiert wurde. Sie wurde damals von Weißen einerseits sexuell ausgebeutet und vergewaltigt, andererseits auch als sexuell freizügiges Wesen beschrieben. Allerdings gibt es auch ein ganz anderes Bild der Afrikanisch-Amerikanischen Frau, ein Bild der Widerstands- und Freiheitskämpferin, ein Bild von einer Frau, die sich für die

Rechte ihrer Gemeinschaft einsetzt. Wo bleibt dieses Bild einer Frau, die wertvoll ist, die ein vielfältiges menschliches Wesen ist, im Film?

Die Filmbeispiele am Ende der Arbeit sollen einen Überblick geben über die letzten 30 Jahre Hollywood *mainstream* Kino. Anhand dieser Beispiele soll festgestellt werden, ob es eine Änderung der Sichtweise im Weißen patriarchalen Hollywood-Kino gibt.

3 Cultural Studies im Überblick

„According to Richard Johnson, ‚Cultural studies can be defined as an intellectual and political tradition, in its relations to academic disciplines, in terms of its theoretical paradigms, or by its characteristic object of studies‘ (41-42)“ (Lubiano 2000: 644).

Die Cultural Studies beschäftigen sich, einfach ausgedrückt, mit der kritischen Analyse des Populären. Wesentliches Ziel ist die Untersuchung kultureller Praktiken und Institutionen, im Kontext stehend mit gesellschaftlichen Machtverhältnissen. Stuart Hall soll in einem Gespräch pointiert dargelegt haben, was den Kern der Cultural Studies ausmacht, nämlich das Interesse, die Untersuchung von symbolischen Formen und Bedeutungen mit jener von Macht zu kombinieren.

Hall war es auch der sagte, dass „Cultural Studies nichts einheitliches [sind], sie waren nie einheitlich“ (Hall 2003: 33). Vielleicht gerade deswegen wurden Cultural Studies auch für die Filmanalyse interessant:

„Textual analysis combined with an acute awareness of the specific historical and socio-cultural context defined this inter-disciplinary methodology“ (McCabe 2004: 38).

Hier kommt zum Ausdruck, wie wichtig es ist, zusätzlich zu einer formalen Analyse des Filmtextes weitere Faktoren, wie zum Beispiel geschichtlicher und sozio-kultureller Background, in das Gesamtkonstrukt der Filmanalyse miteinzubeziehen. Um ein vollständiges Bild von einem Film zu erhalten, muss man die verschiedenen Einflussbereiche in die Analyse einfließen lassen.

Im Folgenden werden die wichtigsten theoretischen Modelle und Ansätze, die für die Cultural Studies relevant wurden bzw. die von den Cultural Studies in ihr interdisziplinäres Repertoire aufgenommen wurden, kurz vorgestellt.

3.1 Strukturalismus

3.1.1 Der semiotische² Ansatz nach Saussure

Der Schweizer Sprachwissenschaftler Ferdinand de Saussure gilt als der Gründungsvater des Strukturalismus, womit eine Forschungsmethode benannt ist, die sich, einfach gesagt, mit Strukturen und Beziehungsgefügen des zu untersuchenden Objektes auseinandersetzt. Ausgehend von der Sprache als Zeichensystem und somit Grundlage einer allgemeinen Ordnung fand der Strukturalismus Einzug in die Cultural Studies.

„A science that studies the life of signs within society is conceivable; it would be part of social psychology and consequently of general psychology; I shall call it semiology (from Greek *semeion*, ‚sign‘). Semiology would show what constitutes signs, what laws govern them. Since the science does not yet exist, no one can say what it would be; but it has a right to existence, a place staked out in advance. Linguistics is only a part of the general science of semiology; the laws discovered by semiology will be applicable to linguistics, and the latter will circumscribe a well-defined area within the mass of anthropological facts“ (Saussure zitiert nach Wollen 1998: 79).

Die frühesten Ansätze kulturelle Praktiken zu analysieren fand man im linguistischen Strukturalismus. Essentiell war die grundlegende Aussage von Ferdinand de Saussure, in der er Sprache als ein System von Zeichen („signs“) beschreibt, die er als dialektische Verbindung zwischen *Signifikanten* (Form) und dem *Signifikat* (Idee, Inhalt) definierte. Die Beziehung zwischen Signifikanten und Signifikat sei willkürlich, „durch die symbolische Ordnung geschaffene Bedeutungen sind daher nicht durch die Materialität des Signifikanten fixiert, sondern Resultat von Konventionen“ (Lutter/Reisenleitner 2005: 58).

² Unabhängig von einander haben sich der Schweizer Linguist Ferdinand de Saussure und der amerikanische Philosoph Charles Sanders Peirce gleichzeitig mit Semiotik beschäftigt, wobei Saussure seine Wissenschaft Semiologie nannte, Peirce aber den Begriff Semiotik prägte. Allerdings wurden diese Begriffe im Laufe der Zeit abwechselnd verwendet, dass man sich schließlich auf den Begriff Semiotik einstellte.

Durch die Beziehung der Signifikanten entsteht Bedeutung. Saussure unterscheidet drei Sets an Ausdrücken: diachronisch und synchronisch, langue (ein System an Regeln) und parole (sprachliche Äußerungen), paradigmatisch und syntagmatisch. Diachronisch und synchronisch beschreiben zwei verschiedene Wege eine Sprache zu untersuchen. Diachronie ist dabei mit der historischen Entwicklung von Sprache über eine gewisse Zeit hinweg beschäftigt („A linguistic phenomenon is said to be diachronic -...- when it brings into play elements belonging to different times and states of development to a single language“ (Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis 2000: 6)). Synchronie bedeutet Untersuchung der Sprache zu einem bestimmten Zeitpunkt, bzw. Analyse der Strukturen und Beziehungen, welche eine Sprache zu einem bestimmten Zeitpunkt konstruiert („A linguistic phenomenon is said to be synchronic -...- when all the elements it brings into play belong to one and the same moment of the same language“ (Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis 2000: 6)).

Dieses System oder diese Struktur von Sprache ist es, die Saussure als „langue“ bezeichnet („Langue...refers to the language-system shared by a community of speakers“ (Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis 2000: 8)), und die er wiederum vom individuellen Sprechakt, „parole“ („...the individual speech acts made possible by the language“ (Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis 2000: 8)), unterscheidet.

Die dritte Unterscheidung (paradigmatisch und syntagmatisch) bezieht sich auf die Signifikanz von Grammatik. Dabei bedeutet paradigmatisch ein Muster an Einheiten auf vertikaler Ebene, wie zum Beispiel das Alphabet. Syntagma wiederum werden auf der horizontalen Ebene zu einer komplexen Einheit kombiniert. Die Summe der paradigmatischen und syntagmatischen Beziehungen in Bezug zu weiteren linguistischen Zeichen des selben Sprachsystems determiniert die „identity of any linguistic sign“ (Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis 2000: 9).

„The paradigmatic concerns the relationships of similarity and difference between words that are interchangeable with one another, while the syntagmatic concerns the procedures for their combination“. (Hollows/Hutchings/Jancovich 2000: 84).

3.1.2 Strukturalismus und Anthropologie

Claude Lévi-Strauss übernahm das Modell des Strukturalismus in die Anthropologie und verwendete es speziell für Analysen über Mythen, Totemismus und Verwandtschaftsbeziehungen, um die zugrunde liegenden Systeme aufzudecken und logisch in Zusammenhang zu setzen.

„According to Lévi-Strauss, myths, rituals, and even aspects of social organization, such as kinship systems, can be understood to be like language. ... This structure ... is binary: all human thought is dualistic, dividing the world into sets of oppositional categories like black and white, male and female, and nature and culture” (Mascia-Lees/Johnson Black 2000: 69).

Der „linguistisch-anthropologische Strukturalismus“ wurde von dem französischen Literaturkritiker und Philosophen Roland Barthes in seiner Analyse über französische Populärkultur angewandt. Barthes definierte Strukturalismus als „a mode of analysis of cultural artifacts which originates in the methods of contemporary linguistics“ (Barthes 1967a: 897 zitiert nach Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis 2000: 18). Laut Barthes werden ursprüngliche Bedeutungen verbaler und visueller Zeichen, die von ihm bezeichneten *Denotationen*, von einem System weiterreichender kultureller Assoziationen überlagert – den *Konnotationen* (Lutter/Reisenleitner 2005: 59).

„The first system is then the plane of denotation and the second system (wider than the first), the plane of connotation. We shall therefore say that a connoted system is a signifying system whose plane of expression is itself constituted by a signifying system” (Barthes 1967 zitiert nach Weedon/Tolson/Mort 1996: 179).

Mit seinem poststrukturalistischen Zugang konnte Barthes das System, das den Texten zugrunde liegt, aber auch das durch diese Texte produzierte ideologische System analysieren. Denotationen und Konnotationen bilden ein zusammenhängendes System, das Bedeutung im Sinne der herrschenden Klasse vermittelt. In Barthes' Untersuchung findet man „die Formen der Repräsentation, die die bourgeoise Gesellschaft sich selbst verleiht, indem auf einer sekundären Ebene die prinzipielle Vieldeutigkeit von kulturellen Formen und Ritualen (...) von einem zweiten System der Signifikation übernommen

wird, das den gegenwärtigen Zustand der Welt verewigen soll und so Konsens (*common sense*) produziert“ (Lutter/Reisenleitner 2005: 59).

Als eine der ersten feministischen Filmkritikerinnen griff Claire Johnston Barthes' Ansätze auf, um den Mythos der Frauen in klassischen Hollywoodfilmen zu untersuchen. Johnston ging davon aus, dass Mythen in Filmdarstellungen immanent seien und dadurch zur Weiterleitung von sexistischen Ideologien beitragen können.

„Indebted to Barthes' semiotic understanding of how myth works as a signifier of ideology, she argues that myth invades film representation in much the same way as it does other cultural artefacts. She contends that, 'myth transmits and transforms that ideology of sexism and renders its invisible' ([Johnston] 2000a: 24), stripping the sign 'woman' of its primary (denotative) meaning and substituting it with a symbolic (connotative) one“ (McCabe 2004: 19).

3.2 Ideologiekritik und Cultural Studies

Neben dem strukturalistischen Theorieansatz wurde auch der marxistische Ideologiebegriff für die Cultural Studies bedeutsam. Allen voran der französische Philosoph Louis Althusser, der das Werk von Marx strukturalistisch überarbeitete und von Lacan, Gramsci und Spinoza beeinflusst war. In erster Linie war es dem Soziologen Stuart Hall zuzuschreiben, dass Althusser's Arbeit in den Cultural Studies ein großer Stellenwert eingeräumt wurde.

3.2.1 Althusser und der Marx'sche Ideologiebegriff

Der marxistische Ideologiebegriff wurde von den Cultural Studies aufgegriffen und adaptiert. Dabei spielte speziell Althusser eine wichtige Rolle, da er das Marx'sche Ideologiekonzept neu zu definieren versuchte. Postmarxistische Theoretiker wie zum Beispiel Ernesto Laclau waren durch Althusser geprägt und beeinflussten ihrerseits die Cultural Studies. Die Cultural Studies waren immer postmarxistisch, wie auch Stuart Hall klarstellt:

„Es gab nie einen Augenblick, in dem Cultural Studies und Marxismus theoretisch perfekt zusammenpassten. ... die Dinge, über die Marx nicht sprach oder die er nicht zu verstehen schien und die unsere bevorzugten Untersuchungsobjekte waren: Kultur, Ideologie, Sprache, das Symbolische“ (Hall 2000, zitiert nach Storey 2003: 174-175).

Ideologie wird als „Art und Weise, durch die das Individuum seine oder ihre Rolle in der gesellschaftlichen Totalität aktiv lebt“ (Coward/Ellis 67 zitiert nach Lutter/Reisenleitner 2005: 60) aufgefasst. Somit wird Ideologie zu einem wichtigen Bestandteil bei der Konstruktion von Identität und Subjektivität. Nach Althusser besteht die Aufgabe von Ideologie, Individuen als Subjekte zu konstituieren, was er als *Interpellation*³ bezeichnet. Althusser unterscheidet in repressive (Institutionen, die durch Gewalt funktionieren) und ideologische Staatsapparate (wozu Familie, Kirche, Erziehung, Medien, etc. gehören), wobei letztere genannten „in ihren Praktiken und Ritualen diese imaginären Beziehungen der Individuen zu ihrer realen Existenz, wodurch diese als Subjekte der Ideologie konstituiert werden, [reproduzieren]“ (Lutter/Reisenleitner 2005: 61). Dieses Ideologiekonzept, das Subjektivität konstituiert, wurde in den 70ern für die Filmanalyse interessant.

„The French Marxist Louis Althusser suggested that film constitutes part of what he called ‘the communications Ideological State Apparatus (ISA)’, one of a series of ways in which we are controlled intellectually. Other ISAs include ‘the family’, ‘the law’ and ‘education’, and these function by promoting those ideas which protect the way things are“ (Bennett/Hickman/Wall 2007: 269).

Louis Althusser definierte Ideologie als ein System von Repräsentation, oder anders ausgedrückt: „... a ‚representation‘ of the imaginary relationships of individuals to their real conditions of existence“ (Camargo-Heck 1996: 122). Auf den Film bezogen kann man hier die Form des Realismus als repräsentierenden Code hervorheben, speziell im klassischen Hollywood-Kino war diese Form von Bedeutung. Der Betrachter wird in Beziehung zur dominanten Ideologie gebracht. Durch Kameraeinstellung wird die

³ heißt einfach übersetzt: angesprochen werden

Interpellation des Betrachters erreicht. Der Zuseher wird zeitlich und räumlich „als Subjekt der Erkenntnis des Realen platziert“ (Lutter/Reisenleitner 2005: 62). Beeinflusst von der in-Beziehung-Setzung des Betrachters zur dominanten Ideologie hat die feministische Filmtheoretikerin Laura Mulvey hierzu ihre Sichtweise in ihrem Werk „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ dargelegt, in dem sie davon ausgeht, dass das Hollywood-Kino als Formierung des Unbewussten im Patriarchat angesehen werden kann.

3.2.2 Kodieren/Dekodieren

Stuart Hall, einer der Hauptbeteiligten am Centre for Contemporary Cultural Studies⁴, hat Althusser's Theorien aktiv rezipiert, aber auch hervorgehoben, zu hinterfragen, wie Ideologie die Produktionsbedingungen reproduziert bzw. welche Vieldeutigkeiten oder Widersprüche es dabei gäbe.

Sein grundlegender Ansatz im *encoding/decoding* (kodieren/dekodieren) Modell sollte die Vieldeutigkeit und Überdeterminierung der Bedeutungen, die sich aus der Divergenz zwischen der Absicht des Produzenten und der Nutzung der Medien ergeben, erfassen. Allerdings sind die Interpretationsmöglichkeiten nicht beliebig, sondern durch Ideologien eingeschränkt. Hall setzt die Frage der Ideologie als wichtiges Kriterium im Verhältnis „Rasse“⁵ und Medien an:

- 1) „Ideologien bestehen nicht aus isolierten und voneinander getrennten Begriffen, sondern aus der Artikulation verschiedener Elemente zu einem bestimmten Satz oder einer bestimmten Kette von Bedeutungen“
- 2) „Transformation von Ideologien [ist] kein individueller, sondern ein kollektiver Vorgang bzw. eine kollektive Praxis“
- 3) „...die Funktionsweise von Ideologien beruht auf der ‚Leistung‘, ihren (individuellen oder kollektiven) Subjekten Identifikations- und Wissenspositionen zu bauen, die es ihnen ermöglichen, ideologische Wahrheiten als authentische, originäre Wahrheiten zu äußern“ (Hall 2000: 151- 152).

⁴ 1964 in Birmingham, Großbritannien, u.a. von Richard Hoggart gegründet

⁵ Da der Begriff „Rasse“ aufgrund des historischen Kontexts mit faschistischen Ideologien konnotiert ist, wird er hier unter Anführungszeichen gesetzt.

Mit der Erläuterung von Ideologie als einer „Kette von Bedeutungen“ und einer kollektiven Erfahrung bzw. der Identifikationsfläche, die sie uns bieten, wird auch gleichzeitig veranschaulicht, wie wir uns in Bezug auf andere „Rassen“ oder Minderheiten abgrenzen.

Stuart Hall entwickelt seine Theorie der „preferred readings“, wobei ein Text offen ist für verschiedene Lesarten die auf politisch-ideologischen Widersprüchen basieren. Er streicht dabei drei Auslegungsstrategien in Beziehung zur dominanten Ideologie hervor:

- 1) "the dominant reading produced by a viewer situated to acquiesce in the dominant ideology and the subjectivity it produces
 - 2) the negotiated reading produced by the viewer who largely acquiesces in dominant ideology, but whose situation provokes specific 'local' critical inflections
 - 3) the resistant reading produced by those whose social situation places them in a directly oppositional relation to dominant ideology"
- (Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis 2000: 198)

Diese Kombination aus strukturalistischer Semantik und marxistischer Ideologiekritik wurde prägend in den Cultural Studies, allerdings lieferte es auch Grundlage für Kritik, da Faktoren wie historischer Wandel oder Verweis zu anderen Texten nur untergeordnete Rollen spielten.

3.3 Poststrukturalismus und Dekonstruktion

Poststrukturalismus und seine wichtigsten VertreterInnen Jacques Derrida, Michel Foucault, Roland Barthes und Julia Kristeva stehen dem Strukturalismus kritisch gegenüber. In den 60er Jahren in Frankreich gegründet, ist Poststrukturalismus auch durch Philosophien des Marxismus und Feminismus geprägt und kritisch gegenüber der gegebenen westlichen Philosophie. Im Gegensatz zum Strukturalismus, bei dem eine zugrunde liegende Struktur in kulturellen Objekten/Texten angenommen wird, besagt der Poststrukturalismus, dass schon diese Untersuchung der zugrunde liegenden Strukturen selbst kulturell geprägt ist. Also es ist nicht allein ausschlaggebend

das/den Objekt/Text zu untersuchen, sondern auch das Netz an Wissen, das das/den Objekt/Text produziert hat.

„The post-structuralist movement, ..., demonstrated a thoroughgoing distrust of any centered, totalizing theory, a radical skepticism about the possibility of constructing a metalanguage which might position, stabilize or explain all of the other discourses, since the signs of the metalanguage are themselves subject to slippage and indeterminacy“ (Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis 2000: 23).

Unter dem Begriff Poststrukturalismus sollte die Eingeschränktheit eines umfassenden Ideologiekonzeptes durch Neudefinierung der strukturalistischen Grundprinzipien erweitert werden. Durch immer wieder neue Beziehungsetzungen von Zeichen können immer wieder neue Bedeutungsmöglichkeiten entstehen. Es sollte nicht nur das zugrunde liegende System an Regeln (die Grammatik) untersucht werden, sondern

„[e]s gilt vielmehr, den Prozess der Produktion von Bedeutungen in ihrer ständig wechselnden Relationalität (also entlang seiner syntaktischen/diachronen Achse) zu analysieren. Subjektivierung ist zu verstehen als momentane Fixierung des Prozesses des Spiels der Differenzen, der Bedeutung möglich – aber nicht eindeutig – macht, als Ort, an dem Bedeutung als strukturierende Praktik stattfindet. Bedeutungen können daher nicht als fixiert bzw. dem Prozess der Signifikation vorausgehend angesehen werden, die Suche nach der zugrunde liegenden Struktur ist fruchtlos“ (Lutter/Reisenleitner 2005: 64-65).

3.3.1 Derridas Dekonstruktion und Différance

Der Text wird Grundlage für eine mannigfaltige Sinnbildung und hat nicht mehr nur die Aufgabe der Etablierung einer einzig richtigen Lesart. Der französische Philosoph Jacques Derrida nannte dies Dekonstruktion. Dekonstruktion im Sinne Derridas war eine kritische Aktivität, „which drew out the contradictory logics of sense and implication within philosophical or literary texts“ (Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis 2000: 191).

“Language, he said, is inadequate to provide a clear and unambiguous

view of reality. In other words, the fixed meaning of an essay, a book, a personal letter, a scientific treatise or a recipe dissolves when hidden ambiguities and contradictions are revealed. These contradictions, inevitable in every piece of writing, he said, reveal deep fissures in the foundation of the Western world's civilizations, cultures and creations" (Sullivan 2004: www).

Derrida entwickelte aus den Ursprüngen von Saussure's Theorie sein Konzept der *Différance*. *Différance* ist ein zusammengesetztes Wort (*différance* statt *différence*), womit Derrida darauf aufmerksam machen möchte, „dass er das Wort – *différance* – nicht nur in der Bedeutung von ‚Unterschied‘ verstehen möchte, sondern zugleich auch in der zweiten Bedeutung, die das französische Verb *différer* außerdem trägt, nämlich Aufschub, bzw. aufschieben" (Supik 2005: 46).

"In Saussure's theory meaning functions according to the principle of the difference between signs in the language chain. This difference is between fixed signifieds which stand in a relation of non-identity to one another. Derrida transforms and extends the principle. It is never fixed outside any textual location or spoken utterance and is always in relation to other textual locations in which the signifier has appeared on other occasions" (Weedon/Tolson/Mort 1996: 199).

Bezug nehmend auf die Semiologie Saussures soll aus der willkürlichen Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem folgen, „dass die Bedeutung eines Zeichens immer nur durch den aufschiebenden Umweg über andere Zeichen zu erfassen ist, und nie durch einen direkten Bezug auf den Gegenstand, das Bezeichnete selbst" (Supik 2005: 46).

3.3.2 Foucault's Diskurs

Der französische Philosoph und Soziologe Michel Foucault war einer der wesentlichen Anhänger des Poststrukturalismus, der die Cultural Studies unter anderem mit seinem Konzept der Diskursanalyse stark geprägt hat. Der Begriff Diskurs bezieht sich originär auf einen Prozess, in dem Realität durch Sprache produziert wird. Das Konzept des Diskurses nach Foucault bezieht sich aber nicht allein mehr auf Sprache bzw. Linguistik, sondern wurde auf Bereiche wie Gender- und postkoloniale Studien erweitert. Das heißt, Diskurs zieht soziale Strukturen bzw. soziale Praktiken auch in Betracht. Foucault hat geholfen, die

Dichotomie zwischen sozialen Praktiken und der Art und Weise, wie sie repräsentiert werden in Ideologien, zu zerbrechen.

„...Foucault focused on language as discourse, as a productive system that creates people's very sense of who they are" (Mascia-Lees/ Johnson Black 2000: 81).

Foucault sieht Kultur als eine soziale Konstellation von Machtpositionen. Das heißt, dass er auch Diskurs als eine Relation von Macht sieht, was speziell bei spezialisierten und institutionalisierten Sprachen zum Ausdruck kommt. Er verwendet den Ausdruck von diskursiven Formationen, was so viel heißt wie, „the linguistic practices and institutions that produce the knowledge claims, usually correlatable with a disseminated power, within which we exist socially" (Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis 2000: 211).

Wesentlicher Fokus in Foucaults Arbeit war es, dass eine Aufmerksamkeit auf die Möglichkeit von Wissen über bestimmte Themen oder Debatten verbunden ist mit den Arbeiten von Macht. Wissen für Foucault – speziell in Zusammenhang mit dem Wachsen der Human Sciences – war verbunden mit einer Angelegenheit unter Experten und *Professionals* die Gewohnheiten und Aktionen der Population und spezieller Gruppen von Individuen zu regulieren und kontrollieren.

Diskurse selbst sind Träger von verschiedenen Subjekt-Positionen: Das sind, spezifische Haltungen von Agenturen und Identitäten in Zusammenhang mit speziellen Formen von Wissen und Praxis.

Die Anwendung der Foucault'schen Analysen auf das Thema Film/Kino war allerdings nicht ohne Probleme. Wie Robert Lapsley und Michael Westlake in ihrem Werk „Film Theory: An Introduction" (1988) folgende Punkte festhalten:

- 1) „Foucault never explained how change occurs, how one discourse or regime comes to cede place to another
- 2) Foucault's concepts had more obvious bearing on issues cinema 'shared' with other media such as literature, for example issues of authorship and realism, than with specifically cinematic issues

3) Foucault's claim that the subject was produced within discourse was not accompanied by any explanation of how exactly the subject was formed" (Stam/Burgoynes/Flitterman-Lewis 2000: 212).

Doch gab es trotz dieser Kritik Filmanalysten, die spezielle Filme mit Hilfe der Foucault'schen Konzepte untersucht haben.

3.4 Populärkultur und Populäre Vergnügen

Ausgehend von der Annahme, dass Bedeutung vieldeutig und der Prozess des Lesens aktiv sei, wurden „die Bedingungen der Rezeption von populär-kulturellen Produkten und die Möglichkeiten subversiver Aktivität in der Konsumation“ in den Mittelpunkt gestellt (Lutter/Reisenleitner 2005: 67). John Fiske ist in diesem Zusammenhang bedeutend. Er verband in seinen Arbeiten die semiotische Analyse und ethnographische Untersuchungen des Publikums. Nach Fiske entstehen populäre Vergnügen in Opposition zur Macht bzw. symbolisieren oder stehen populäre Vergnügen für Unordnung und Widerstand.

Populäre Vergnügen bedeuten nach Fiske:

- affektive Energie, eigene Bedeutungen der sozialen Erfahrung zu produzieren
- die Lust an der sozialen Disziplin, den Identitäts- und Normalitätszuweisungen der dominanten Kultur zu entgehen (Winter 1999: 41).

Populäre Vergnügen sind auch soziale Allianzen, die gleichgesinnte Subjekte in räumlich-zeitlich bestimmte Kontexte bringen. Barthes unterschied im Zusammenhang mit populären Vergnügen zwischen „*plaisir*“ („das Vergnügen am Wiedererkennen an der Bestätigung und am Aushandeln der eigenen persönlichen Erfahrung und sozialen Identität in Interaktion mit dem im Text repräsentierten Bedeutungen“ (Fiske 1989: 54 zitiert nach Winter 1999: 42)) und „*jouissance*“ („Modus des Vergnügens ... ein Heraustreten aus den dominanten kulturellen Rahmenbedingungen, die den Sinn für das Selbst und die Welt markieren. ...*Lesen mit dem Körper*“ (Fiske 1989: zitiert nach Winter 1999: 42)). Während *plaisir* sozial und persönlich relevante Bedeutungen

ermöglicht, schafft *jouissance*⁶ hierfür die notwendige Energie und Motivation.

„...Roland Barthes's distinction between the pleasure to be obtained from the closure or resolution of the classic narrative and the 'bliss' (*jouissance*) of the text which defies such closure. Both are clearly relations of reading: the pleasure of the former is the satisfaction of completion, of having all the ends tied up, while the bliss of the latter is the unsettling, the movement of the subject produced in reading, which goes beyond – or is outside – the pleasure or the fixation of the subject-reader of the classic narrative" (Kuhn 1992: 56).

Populärkultur⁷ bedeutet nach Fiske, „der Prozess der kulturellen Regulierung und Veränderung des Alltags, der von sozialen Subjekten und Gruppen selbst in die Hand genommen wird, in dem sie sich die von der Kulturindustrie vorgegebenen Ressourcen gemäß eigener Interessen aneignen" (Winter 1999: 44). Fiske bezieht sich dabei auf die Theorien des Kulturphilosophen und Soziologen Michel de Certeau, der Populärkultur "nicht als eine bestimmte Art von Produkten oder über ihre mediale Verbreitung definiert, sondern als Praktiken, die auf Kultur angewendet werden" (Lutter/Reisenleitner 2005: 67).

De Certeau sah die Konsumenten in einem dynamischen, sich verändernden Feld sozialer Kräfte agieren. Dominanten Strukturen, die den sozialen Bereich regulieren, werden Taktiken des Widerstands entgegengesetzt. Das „Populäre entsteht durch die Kunst des Handelns an der Schnittstelle von Kulturindustrie und dem Alltag der Konsumenten" (Winter 1999: 41).

„Das Konzept des Lustgewinns aus diesem Prozess der Umdeutung und subversiven Aneignung (*pleasure*) wurde zunehmend als Opposition zu Ideologie verstanden, und Fiske charakterisierte Populärkultur anhand ihrer Fähigkeit, verbotene Lust durch subversive Aneignung zu generieren" (Lutter/Reisenleitner 2005: 67).

⁶ „The term *jouissance* is an untranslatable term used by some psychoanalysts to suggest a 'beyond pleasure', intimately linking desire and death with the death drive as the dominant partner" (Willemsen zitiert nach Neale 2000: 99).

⁷ Populärkultur ist folgendermaßen definiert worden: „ästhetisch (als Gegensatz zur Hochkultur), quantitativ (als Massenkultur), soziologisch (als die Kultur ‚der Leute‘) und politisch (als widerständige Volkskultur)" (Grossberg 1999: 223).

Allerdings werden die Zusammenhänge von Produktionsbedingungen, Inhalten und Art der Aneignung nicht mehr hinterfragt. Und die ethnographischen Untersuchungen problematisieren oft nicht die unterschiedlichen Zugangschancen zu Konsumation von Kultur.

3.5 Hegemonietheorie nach Gramsci

Antonio Gramsci entwickelte seine Hegemonietheorie, um zu erklären, wie das bestehende Machtgefüge die Unterdrückten durch moralische und intellektuelle Führerschaft dazu bringt, dieses zur aktiven Unterstützung der bestehenden Machtverhältnisse zu bewegen, indem es die Interessen der dominanten Klasse universalisiere.

„Gramsci argued that in order to generate consent to their rule, the ruling groups or power blocs needed to establish and maintain moral and intellectual leadership in a process that Gramsci called ‚hegemony‘ (Hollows/Hutchings/Jancovich 2000: 266).

Gramsci sieht in der kapitalistischen Gesellschaft nicht den Staat dafür verantwortlich, dass Hegemonie herrscht, sondern, die Konsensbildung, ein fortwährender Prozess, in dem Anpassung, Kompromisse und Neubildung stattfinden. Das heißt, „Hegemonie ist eine Form von Macht, die auf der Führung einer Gruppe in vielen Handlungsfeldern gleichzeitig beruht, so dass ihre Vormachtstellung über eine breite Zustimmung verfügt und als natürlich und unvermeidbar erscheint“ (Hall 2004: 145). Relevant dabei ist, dass ein Konsens besteht und dieser kontinuierlich innerhalb der unterschiedlichen Ebenen von öffentlicher Repräsentation und sozialem Leben konstruiert und produziert wird:

„Die Hegemonietheorie schuf die Voraussetzung, das Populäre als Ort sozialer Auseinandersetzungen zu bestimmen, an dem *für* und *gegen* die Kultur des Machtblocks in einer Gesellschaft gekämpft wird“ (Winter 1999: 37).

Das Prinzip der Artikulation von Stuart Hall und Ernesto Laclau ist ähnlich zu verstehen. Es geht nicht um „die Ableitung von Folgen, sondern um ein

Verständnis von Kontexten, in denen eine bestimmte Verbindung (*conjuncture*) materieller und ideologischer Gegebenheiten die (strukturellen) Bedingungen für gesellschaftliche und kulturelle Praxen bilden“ (Göttlich 1999: 62). Nach Deutung der Soziologin Linda Supik bedeutet der Artikulationsbegriff von Hall, dass „Verknüpfungen zwischen einzelnen Signifikanten“ bestehen, aber auch „zwischen Signifikanten und sozialer Praxis, also dem Diskursiven und Außer-Diskursiven“ (Supik 2005: 53).

„Artikulation ist die Produktion von Identität oberhalb von Differenzen, von Einheiten aus Fragmenten, von Strukturen über Praktiken. Artikulation knüpft diese Praxis an jenen Effekt, diesen Text an jene Bedeutung, diese Bedeutung an jene Realität, diese Erfahrung an jene Politik. Und diese Verknüpfungen sind wiederum mit größeren Strukturen artikuliert etc.“ (Grossberg 1992: 54 zitiert nach Göttlich 1999: 62).

Diese Definition der Artikulation von einem der wichtigsten Repräsentanten der Cultural Studies, Lawrence Grossberg, lässt den Schluss zu, dass wir keine simple Interpretation von Kultur führen können, sondern dass der gesamte kulturelle Prozess in einem komplexen Kontext steht, bzw. wir versuchen müssen, einen Teil dieses komplexen Zusammenhangs zu entschlüsseln.

3.6 Identität, Identitätskonzepte, Differenz

“In these postmodernist times the question of identity has taken on colossal weight particularly for those of us who are post-colonial migrants inhabiting histories of diaspora. Being cast into the role of the Other, marginalised, discriminated against and too often invisible, not only within everyday discourses of affirmation but also within the ‘grand narratives’ of European thought, black women in particular have fought to assert privately and publicly our sense of self: a self that is rooted in particular histories, cultures and languages” (Parmar 1998: 106).

Identität konstituiert sich im Zusammenhang zwischen Individuen und sozialen Gruppen. Individuen können sich im Rahmen von kulturell bedingten Prozessen, die über Klassifizierung und Repräsentation erfolgen, mit anderen identifizieren. Symbolische Repräsentationssysteme schaffen Bedeutung, durch

sie kann eine Person Sinn erfahren. Repräsentationen müssen dabei in Zusammenhang mit den bestehenden Machtverhältnissen gesehen werden, dabei ist die Frage zentral, wer die Macht besitzt zu bestimmen, wer dazu gehört und wer nicht. Klassifikationsverhältnisse und Repräsentationssysteme schaffen Differenz, das heißt, Identität wird durch Differenz, durch das in Beziehung-Setzen zu anderen, konstruiert. Nur wenn es einen Anderen gibt, kann man wissen, wer man selbst ist.

„Im traditionellen ‚naturalistischen‘ (d.h. essentialistischen) Sinn wird ein wesenhafter Inhalt oder Kern von Identität angenommen, der durch einen gemeinsamen Ursprung und/oder durch gemeinsame Eigenschaften bzw. eine gemeinsame Erfahrungsstruktur mit einer Gruppe definiert ist, wobei diese Gemeinsamkeit als Basis für Solidarität und das Gefühl der Zusammengehörigkeit dient. ... Gegenüber dieser Suche nach dem authentischen, wesenhaften Inhalt von Identität sieht der diskursive Zugang Identität als eine Konstruktion, als einen Prozess, der niemals abgeschlossen ist, der immer ‚gewonnen‘ und ‚verloren‘ werden kann“ (Hall 1996a: 2 zitiert nach Lutter/Reisenleitner 2005: 83-84).

Identität muss sich demnach in Form von Diskursen ableiten, dabei kann Identität vielfältig sein bzw. auch fragmentarisch. Es ist laut Stuart Hall „dem Selbst nicht möglich seine eigene Identität zu reflektieren und sie vollständig zu kennen, deswegen nicht, weil das Selbst nicht nur nach Art der Praktik anderer Strukturen und Diskurse, sondern auch in einer komplexen Beziehung zum unbewussten Leben gebildet wird“ (Hall 1999: 85). Bezogen auf Film und Kino könnte man sagen, dass Identifikation mit dem gegebenen Bild durch unbewusste Annahme dieses Bildes entsteht und somit auch Annahme der dahinterstehenden Ideologie.

„In Anne Friedberg’s essay ‘A Denial of Difference: Theories of Cinematic Identification’ she stresses that ‘identification can only be made through recognition, and all recognition is itself an implicit confirmation of the ideology of the status quo’“ (Friedberg zitiert nach hooks 1993: 291).

3.6.1 Kollektive Identitäten und Identitätspolitik

Kollektive Identität bezieht sich auf soziale und kulturelle Identität, es kann von einem „Wir-Empfinden“ gesprochen werden. Dabei fühlen sich Individuen zu einer sozialen, kollektiven Einheit verbunden. Man muss allerdings über eingrenzende, äußere „Bedingungen“ wie Sprache, Religion, „Rasse“, etc. hinausgehen, da es in unserer globalisierten Welt gar nicht mehr so sehr darum geht, woher wir kommen, sondern wie es Stuart Hall ausdrückt, „[w]er wir werden können“ (Hall 1996a, 4 zitiert nach Lutter/Reisenleitner 2005: 89).

„Vom 18. bis ins 20. Jahrhundert hinein machte man kollektive Identität an Merkmalen wie Territorium, Rasse, Sprache, Religion oder einem numinosen ‚Volksgeist‘ fest, der nach Herder für die Ausprägung von Nationalcharakteren verantwortlich sei. ... Sie [kollektive Identitäten, Anm. d. Verf.] gelten als kulturelle Konstrukte und Vorstellungen, die nie vorgegeben sind, sondern durch entsprechende Symbolsysteme und Wertorientierungen hergestellt werden“ (Assmann 2006: 219).

Menschen heute fühlen sich zugleich als Teil eines globalen Ganzen und als Teil direkt erfahrbarer Gemeinschaften. Identitätspolitik tritt dann auf, wenn die politischen Ansprüche von marginalisierten bzw. unterdrückten sozialen Gruppen laut werden. Wie z.B. in der antirassistischen, der feministischen Bewegung oder auch im Kampf gegen die Diskriminierung von Homosexuellen.

„Die Artikulation ihrer Ansprüche ist demnach primär politisch und zielt im Sinne eines *empowerment* auf die Veränderung der als ungerecht empfundenen Situation ab“ (Lutter/Reisenleitner 2005: 86).

Das heißt, Menschen mit gleichem oder ähnlichem Erfahrungshintergrund finden sich zusammen, um ihre sozialen, politischen oder kulturellen Forderungen durchzusetzen. Es geht dabei auch um Repräsentation, wie man als dominierte Gruppe von den anderen wahrgenommen wird. Identitätspolitik kommt bei politischen Bewegungen wie *Black Nationalism*, aber auch bei (sozial-)politischen Bewegungen wie der Frauenbewegung zum Ausdruck.

3.6.2 Identifikation

Identität ist nach Stuart Hall immer eine „Struktur, die gespalten ist; sie trägt immer Ambivalenz in sich“ (Hall 1999: 91). Da Identität nicht stabil ist, muss man von einem Prozess der Identifizierung sprechen, das dem „Spiel der Geschichte und dem Spiel der Differenz unterliegt“ (Hall 1999: 91). Die Formation von Identität findet einerseits auf der psychischen Ebene, andererseits auch auf der Ebene der diskursiven Praktiken, die das soziale Feld bestimmen, statt.

Der französische Philosoph Jacques Lacan entwickelte die Psychoanalyse und Subjektheorie Freuds weiter und verband damit das Modell von Saussure der strukturalistischen Linguistik:

„Das Unbewusste ist ebenfalls wie eine Sprache strukturiert und wird mit dem Funktionieren von Zeichensystemen verglichen. Die Sprache des Unbewussten ist ... kulturell produziert“ (Lutter/Reisenleitner 2005: 85).

Genauso wie wir Sprache lernen müssen wird auch unser Unbewusstes von äußeren Faktoren bzw. Wahrnehmungen geprägt. Man kann auch nicht von einem einheitlichen Subjekt ausgehen, sondern muss hin zu einer „Konstruktion von Subjektivitäten“, die in „je spezifischen historisch-kulturellen Texten und Repräsentationssystemen“ stehen, aber auch „bewusste [und] unbewusste Identifikationsprozesse“ miteinbeziehen (Lutter/ Reisenleitner 2005: 86).

3.6.3 Differenz, Der Andere und Ethnizität

Identität ist im Prinzip auch Teil der Beziehung zwischen einem selbst und dem Anderen. Wir können uns in Relation zu einem anderen Individuum abgrenzen bzw. definieren, aber auch zugehörig fühlen.

„Nur wenn es einen Anderen gibt, kannst du wissen, wer du bist. ... Da gibt es die großen Differenzen des Diskurses des Rassismus – schwarz und weiß, zivilisiert und primitiv, sie und uns. ... Identität ist innerhalb des Diskurses, innerhalb der Repräsentation. Sie wird zum Teil durch die Repräsentation konstituiert. Identität ist eine Erzählung (*narrative*) vom Selbst; sie ist die

Geschichte (*story*), die wir uns vom Selbst erzählen, um zu erfahren, wer wir sind. Wir zwingen ihr eine Struktur auf“ (Hall 1999: 93-94).

Laut Hall brauchen wir Ethnizität um „die Beziehung zwischen Identität und Differenz zu denken“ (Hall 1999: 95). Damit will er ausdrücken, dass wir Menschen einen Ort, von dem wir kommen, eine Geschichte, in der wir kulturelle Tradition vermittelt bekommen, brauchen, um überhaupt etwas erschaffen, sprechen und über Erfahrung nachdenken zu können.

„Man muss sich *irgendwo* positionieren, um überhaupt etwas zu sagen. ... Und die Beziehung, die die Völker der Welt nun zu ihrer eigenen Vergangenheit haben, ist natürlich Teil der Entdeckung ihrer eigenen Ethnizität. ... Also hat diese neue Art von Ethnizität – die sich abzeichnenden Ethnizitäten – eine Beziehung zur Vergangenheit, aber das ist eine Beziehung, die sich zum Teil über die Erinnerung, zum Teil über die Erzählung ergibt, eine Vergangenheit, die wiederentdeckt werden muss“ (Hall 1999: 95-96).

In Bezug auf Film könnte man die Position Stuart Halls zu Identität und Differenz so deuten, dass Film eine der Sprachen ist, die von Menschen verwendet werden, um ihre Vergangenheit darzustellen bzw. dadurch ihre Identität konstruieren. Zumeist sind aber Minderheiten und Randgruppen bloß Objekte in den Darstellungen von anderen, aber nicht Subjekte ihrer eigenen Repräsentation (Hall 1999: 96).

3.7 Feminismus in den Cultural Studies

„Man kommt nicht als Frau zur Welt, sondern wird es“ (Simone de Beauvoir 1990: 265 zitiert nach Butler 1991: 25).

Das von Simone de Beauvoir zitierte Statement kann dahingehend interpretiert werden, dass nicht allein das biologische Geschlecht für die Ausformung unseres „Frau-seins“ ausschlaggebend ist, sondern die Einflüsse, die uns von außen her prägen. Dazu wurden in der feministischen Betrachtung mehrere Theorien bedeutsam. Mit Einfluss des Poststrukturalismus und der Rezeption psychoanalytischer Theorien kamen wesentliche Veränderungen in der feministischen Forschung. Vor allem die Psychoanalyse Jacques Lacans und die

diskursanalytische Arbeitsweise Michel Foucaults haben dazu beigetragen, dass geschlechtliche Differenz nicht biologisch festgeschrieben ist, sondern das Gender-Rollen sozial und kulturell geprägt sind.

„Es gehört zu den fundamentalsten Paradoxa in unserem sozialen Leben, dass die natürlichsten und alltäglichsten Bereiche unseres Lebens gleichzeitig auch diejenigen sind, die am stärksten kulturell konstituiert sind, dass die selbstverständlichsten Rollen, die wir einnehmen, gleichzeitig konstruierte, erlernte und keineswegs notwendige, also unvermeidbare, Rollen sind“ (Willis, 1979: 184 zitiert nach Lutter/Reisenleitner 2005: 99).

Die Thematisierung von Frauen und Fragen zur Geschlechterordnung, bzw. die Einbeziehung von Gender wurde erst relativ spät in den Cultural Studies aufgenommen, ebenso wie die Bereiche rund um Identität und Differenz, Repräsentation und „Rasse“. Schnittstelle zwischen Cultural Studies und feministischer Forschung bzw. Gender Studies ist die Frage nach der Geschlechterdifferenz – diese sollen nicht mehr „natürlich“, das heißt nach biologischen Grundlagen, vorgegeben sein und somit politisch und historisch unveränderbar erscheinen, sondern sie sollen Resultat von kulturellen und gesellschaftlichen Prozessen sein.

Eine zentrale Rolle in der Sex-Gender-Debatte⁸ nimmt Judith Butler ein mit ihrer dekonstruktiven Argumentation, „die den kulturellen Fundierungszusammenhang der Zweigeschlechtlichkeit mit Blick auf die heterosexuelle Normierung der Ordnung des Begehrens untersucht“ (Becker-Schmidt/Knapp 2007: 73-74). Sie hat foucaultsche und psychoanalytische Erkenntnisse in einen analytischen Rahmen gesetzt.

Weitere zentrale Problemstellungen und Argumentationen zur Debatte kamen aus der ethnomethodologisch-sozialkonstruktivistischen Kritik an der Sex-Gender-Unterscheidung und von der Biologin Donna Haraway. Gemeinsam ist den Ansätzen aber die „Konzentration auf Sprache, Wissen, Diskurse und deren Bedeutung für die Gegenstandskonstitution“ (Becker-Schmidt/Knapp

⁸ Aus dem Amerikanischen: *sex bezieht sich auf das biologische, gender auf das sozial und kulturell geprägte Geschlecht. Ausführlichere Informationen zum Thema findet man in der Arbeit von Christa Markom, „Engendering black empowerment“.*

2007: 74). Hauptaugenmerk wird nun gelegt auf „die sprachlich-diskursiven Formen und Verfahren ..., in welchen Geschlechterdifferenz und –beziehungen ‚konstruiert‘, ‚repräsentiert‘ oder ‚praktiziert‘ werden“ (Becker-Schmidt/Knapp 2007: 74).

Es wurde somit der Wechsel von einer „direkt gegenstandsbezogenen Ausrichtung“ zu einer „Perspektive, in der Semantiken der Geschlechterdifferenz und sprachlich-diskursive Bedingungen der Möglichkeit von (Aussagen über) Geschlecht im Vordergrund stehen“ vollzogen (Becker-Schmidt/Knapp 2007: 75).

Judith Butler geht davon aus, dass Geschlecht nicht „natürlich“ gegeben ist, sondern durch kulturelle Faktoren und Sprachregelung konstruiert wird. Das Geschlechterverhältnis bzw. –differenz ist „nicht mehr durch biologische Grundlagen ‚natürlich‘ vorgegeben und damit historisch wie gesellschaftlich-politisch unverändert und unveränderbar ..., sondern ... das Ergebnis von kulturellen und gesellschaftlichen Prozessen (Lutter/Reisenleitner 2005: 99-100). Sex und Gender werden bei Butler als Sprachverhalte analysiert:

„Hinter den Äußerungen der Geschlechtsidentität (*gender*) liegt keine geschlechtlich bestimmte Identität (*gender identity*). Vielmehr wird diese Identität gerade performativ durch diese ‚Äußerungen‘ konstituiert, die angeblich ihr Resultat sind“ (Butler 1991: 49).

Diese zentrale These der Performativität von Butler ist vereinfacht ausgedrückt so zu verstehen, dass Sprechakte unsere Identität als männlich oder weiblich manifestieren. Sprechakte würden somit durch Praxis eine Wirklichkeit erzeugen, das heißt getätigte Aussagen begründen eine soziale Gegebenheit. Es geht, wie Regina Becker-Schmidt und Gudrun-Axeli Knapp in ihrem Buch „Feministische Theorien zur Einführung“ zusammenfassen, Judith Butler um „Sprache, Sprechakte und Repräsentation in der Sprache“ (2007: 92).

„Die feministische Theorie ist zum größten Teil davon ausgegangen, dass eine vorgegebene Identität existiert, die durch die Kategorie ‚Frau(en)‘ bezeichnet wird. Diese Identität soll nicht nur die feministischen Interessen und Zielsetzungen in der Welt des Diskurses anleiten, sondern auch das Subjekt

bilden, dessen politische Repräsentation angestrebt wird. ... Einerseits dient ‚Repräsentation‘ als operativer Term in einem politischen Prozess, der versucht, die gesellschaftliche Sichtbarkeit und Legitimität auf die Frauen als politische Subjekte auszudehnen. Andererseits bezeichnet ‚Repräsentation‘ die normative Funktion der Sprache, die das, was hinsichtlich der Kategorie ‚Frauen‘ als wahr gilt, offenbaren oder verzerren soll. So sah sich die feministische Theorie vor die Notwendigkeit gestellt, eine Sprache zu entwerfen, die die Frauen voll oder adäquat repräsentiert, um deren politische Sichtbarkeit zu fördern“ (Butler 1991: 15-16).

Laut Butler kann nur repräsentiert werden, was „als Subjekt gelten kann“, und somit genügt es ihrer Ansicht nach nicht, „zu untersuchen, wie Frauen in Sprache und Politik vollständiger repräsentiert werden können. Die feministische Kritik muss auch begreifen, wie die Kategorie ‚Frau(en)‘, das Subjekt des Feminismus, gerade durch jene Machtstrukturen hervorgebracht und eingeschränkt wird, mittels derer das Ziel der Emanzipation erreicht werden soll“ (1991: 17).

Wenn wir diesen Ansatz der vollständigen Repräsentation am Film, speziell am Kino Hollywoods, messen, dann hieße dies, dass es mehr dazu bedarf, als Frauen nur in sogenannten Frauenfilmen darzustellen, die im Prinzip ja doch bloß von einem patriarchalischen System geprägt sind. Dass „männlich“ die Norm zu sein scheint und Frauen daran gemessen werden, erkennt man eben auch an jener Kategorisierung des Frauenfilms.

„Feminists argue this is because in western society the norm of what counts as human is provided by the masculine and only women’s culture needs to be marked as specifically gendered – much in the same way that ‚man‘ is said to stand for men *and* women, or ‚his‘ incorporates ‚hers‘, etc.“ (Hall 1997: 345).

4 Kulturelle Repräsentation

„Representation is a complex business and, especially when dealing with 'difference', it engages feelings, attitudes and emotions and it mobilizes fears and anxieties in the viewer, at deeper levels than we can explain in a simple, common-sense way" (Hall 1997: 226).

Es gibt zwei Ansätze, der semiotische, der sich auszeichnet durch die Frage nach dem "Wie" der Repräsentation, welche Sprache Bedeutung produziert, und der diskursive Ansatz, der sich in erster Linie mit den Auswirkungen und Konsequenzen der Repräsentation beschäftigt. Der darüber hinaus nicht nur untersucht wie Sprache und Repräsentation Bedeutung produzieren, sondern auch wie das Wissen, das ein spezieller Diskurs schafft, mit Macht verbunden ist, Identitäten und Subjektivitäten konstruiert, und die Art und Weise, wie gewisse Dinge repräsentiert werden, definiert (Hall 1997: 6).

Hall sieht Repräsentation als essentiellen Bestandteil des Prozesses, bei dem Bedeutung produziert und unter den Mitgliedern einer Kultur ausgetauscht wird. Wichtig dafür ist der Gebrauch von Sprache, von Zeichen und Bildern, die für gewisse Dinge stehen bzw. sie repräsentieren.

- 1) „To represent something is to describe or depict it, to call it up in the mind by description or portrayal or imagination; to place a likeness of it before us in our mind or in the senses; as for example, in the sentence, 'This picture represents the murder of Abel by Cain.'"
- 2) „To represent also means to symbolize, stand for, to be a specimen of, or to substitute for; as in the sentence, 'The Christianity, the cross represents the suffering and crucifixion of Christ'" (Hall 1997: 16).

Kurz gefasst: Repräsentation ist die Produktion von Bedeutung mithilfe von unseren Gedanken durch Sprache. Jegliche Repräsentation ist, wie die Filmtheoretikerin Annette Kuhn es sieht, kodiert, „they do not merely reflect a world outside the bounds of the text, but mediate external discourses, as it were rewriting and reconstructing them" (Kuhn 1992: 48).

Wichtig zum Verständnis von Repräsentation sind zwei Systeme. Zunächst einmal das „System“, das alle Arten von Objekten, Menschen und Ereignissen

mit unseren Gedanken bzw. *mental representations* in Verbindung bringt. Ohne das könnten wir die Welt nicht bedeutungsvoll interpretieren. Das heißt, Bedeutung entsteht und ist abhängig von den Gedanken und Bildern, die wir in unserem Kopf bilden, die für die Welt außerhalb stehen bzw. sie repräsentieren. Wir können somit auf die Dinge in und außerhalb unseres Kopfes referieren.

Hall bringt das Beispiel Vogel/Flugzeug. Wir erkennen, dass ein Vogel und ein Flugzeug eine Ähnlichkeit aufweisen, sie können beide fliegen. Aber bei anderer Betrachtung sind die beiden unterschiedlich, denn der Vogel ist Teil der Natur, das Flugzeug ist von Menschenhand gebaut. Unsere Gedanken sind in unterschiedliche klassifizierende Systeme eingeteilt: im konkreten Beispiel – die Unterscheidung zwischen fliegen/nicht fliegen bzw. die Unterscheidung natürlich/künstlich.

„Meaning depends on the relationship between things in the world – people, objects and events, real or fictional – and the conceptual system, which can operate as *mental representations* of them“ (Hall 1997: 18).

Im Großen und Ganzen teilen wir dieselben *conceptual maps*, damit wir unsere Welt interpretieren und darin Bedeutung bilden können. Und da wir die Welt in ungefähr ähnlicher Weise interpretieren, ist es uns möglich eine gemeinsame sinnvolle Kultur bzw. soziale Welt zu bilden.

Um unsere Gedanken mit anderen auszutauschen, müssen wir Zugang zu einer gemeinsamen Sprache haben. Sprache ist somit das zweite System von Repräsentation im allumfassenden Prozess von Bedeutungsbildung. Der allgemeine Terminus für Wörter, Töne und Bilder, die Bedeutung beinhalten, ist *signs* (siehe auch Kapitel 3.1). Der Begriff Sprache wird in diesem Zusammenhang sehr umfassend gewählt, darunter fallen auch Gesichtsausdrücke, Gesten, Mode, Musik... Jedes Wort, jeder Ton und jedes Bild, das als *sign* funktioniert und wiederum mit anderen *signs* in einem System organisiert ist, das Sinn bildet, bezeichnet man als Sprache.

Wie bereits erwähnt müssen Menschen derselben Kultur ungefähr die gleichen *conceptual maps* teilen, somit auch die Art der Interpretation der *signs* einer Sprache teilen. Nur dadurch kann Bedeutung effektiv ausgetauscht werden.

„Visual signs and images, even when they bear a close resemblance to the things to which they refer, are still signs: they carry meaning and thus have to be interpreted. In order to interpret them, we must have access to the two systems of representation discussed earlier: to a conceptual map which correlates the sheep in the field with the concept of a ‚sheep‘; and a language system which in visual language, bears some resemblance to the real thing or ‚looks like it‘ in some way“ (Hall 1997: 19).

Die Bedeutung, *the meaning*, liegt weder in der Person oder Sache, noch im Wort selbst. Wir sind es, die Bedeutung daraus produzieren, nämlich durch Interpretation. Interpretation ist wiederum abhängig von unseren gemeinsamen *conceptual maps*.

„The meaning is *constructed by the system of representation*“ (Hall 1997: 21).

Bedeutung ist konstruiert und festgehalten durch Codes, die eine Verbindung zwischen unserem Gedankensystem und unserer Sprache in der Form herstellen, dass „every time we think of a tree, the code tells us to use the English word TREE, or the French word ARBRE“ (Hall 1997: 21). Das heißt, dieser gelernte Code, den wir mit anderen teilen, der uns gemein ist, hilft uns, aus einem Wort dieselbe Bedeutung herauszulesen.

Annette Kuhn erklärt in „The Power of the Image“, dass Bedeutung zwar für uns so erscheint, als wäre sie ganz natürlich und immanent, in Wirklichkeit aber produziert wird, das heißt, „they are constructed through identifiable processes of signification at work in all representations“ (1992: 5).

„Representation refers to images that are selected from what we recognize as reality; they are tied to and have meaning within particular settings“ (Lubiano 2003: 107).

4.1 Theorien über Repräsentation

In Zusammenhang mit *signs* sind auch wie schon erwähnt die Analysen von Saussure interessant. Saussure teilte *signs* in zwei weitere Elemente: die Form – etwa das eigentliche Wort, Bild, etc. –, und die Idee bzw. *concept* in unseren Köpfen, mit der die Form assoziiert wird. Die Form bezeichnet er als Signifikant (*signifier*), das korrespondierende *concept* Signifikat (*signified*) (siehe Kapitel 3). *Signs*, so Saussure, sind Teile eines Systems und definiert in Relation zu anderen Teilen dieses Systems. Zum Beispiel, „Vater“ erhält Bedeutung in Verbindung bzw. Unterscheidung zu „Mutter“ oder „Tochter“ oder „Sohn“. Allerdings, so nach Saussure, ist die Beziehung zwischen *signifier* und *signified* nicht fix. Wir können einem bestimmten Begriff im Laufe der Zeit auch eine neue oder andere Bedeutung beimessen.

„For many centuries, western societies have associated the word BLACK with everything that is dark, evil, forbidding, devilish, dangerous and sinful. And yet, think of how the perception of black people in America in the 1960s changed after the phrase 'Black is beautiful' became a popular slogan – where the *signifier*, BLACK, was made to signify the exact opposite meaning (*signified*) to its previous associations“ (Hall 1997: 32).

Hall ergänzt dazu, dass jeder *signifier*, bei dem Bedeutung kodiert (*encoded*) wurde, auch bedeutungsvoll interpretiert bzw. entschlüsselt (*decoded*) werden muss vom Empfänger. Aussagen/Nachrichten die in einer Weise kodiert werden, können immer auf verschiedene Weise „gelesen“ bzw. dekodiert werden. Der Grund dafür ist, dass Aussagen komplex sind. Verschiedene Stimmen, oft auch gegensätzlich, sprechen in einer Aussage, daher entstehen mehrere Bedeutungen.

„The audience must be conceived of as composed of clusters of socially situated individual readers, whose individual readings will be framed by shared cultural formations and practices pre-existent to the individual: shared 'orientations' which will in turn be determined by factors derived from the objective position of the individual reader in the class structure.“ (David Morley, "The "Nationwide" Audience", 9/10 zitiert nach Staiger 1992: 72).

Kritik an dem Modell von Saussure kommt von Janet Staiger, die etwa meint, dass es schwierig sei, von dem originalen Medium (Linguistik) zu Film zu konvertieren.

„But viewing moving images is different from hearing words, the linguistic medium that Saussure considered when he proposed a theory of signifiers, signifieds, and signs as well as *langue* and *parole*“ (Staiger 1992: 59).

Der französische Filmtheoretiker Christian Metz – er argumentierte, dass Kino kein Sprachensystem sei, „because it lacks the equivalent of the arbitrary sign“ (Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis 2000: 35) – schlägt vor, dass eine Person fünf kulturell angenommene Kodifizierungsebenen lernt, welche es ihm ermöglichen, filmische Geschichten zu verstehen:

„These are perceptual (structuring space); denotational (recognizing and identifying objects); connotational (understanding connotations and symbolisms attached to objects); narrational (using sequencing of images to link shots temporally and spatially into narratives – the *grande syntagmatique*); and filmic (learning medium-specific signs: e.g., in Hollywood films of the 1930s, fades denote a temporal gap)“ (Staiger 1992: 60).

Metz' Model ermöglicht, dass Unterschiede oder geschichtliche Veränderungen zumindest eine Auswahl an Auslegungen von Bildern produzieren. Ein Zuschauer kann sich nicht auf jedes einzelne Detail, das in sein Blickfeld kommt, konzentrieren, es erfolgt eine gelernte Selektion. Unterschiedliche Kameraperspektiven können beim Zuschauer den (falschen) Eindruck erwecken, dass er/sie Bedeutung produziert (wobei hingegen die Bilder die Reaktion strukturieren) (Staiger 1992: 60).

Daher,

„... context-including development of other interpretive frames, such as the knowledge of the potential effect of a ‚centered‘ visual perspective – may be sufficient to contradict the experience“ (Staiger 1992: 60).

Aufgrund der Vielfältigkeit innerhalb einer Kultur muss man berücksichtigen was sozial (*its langue*) im Gegensatz zu speziell ist für eine Person (*parole*), bzw. auch wie sich individuelle Bedeutung entwickelt (Staiger 1992: 61).

4.2 Bedeutung durch Differenz

Die Bedeutung z.B. eines Fotos ergibt sich nicht alleine aus dem Bild selbst, sondern in Verbindung mit dem Text (oder auf das Medium Film interpretiert: das Filmbild in Verbindung mit dem gesprochenen Text). Es sind zwei Diskurse: der Diskurs des Fotos (Filmbildes) und der Diskurs des Texts. Beide können Bedeutung produzieren.

Menschen, die sich in deutlicher Weise von der Masse unterscheiden, sind oft Grund für diese binäre Form der Repräsentation. Sie werden repräsentiert durch polarisierende binäre Kontraste: gut/böse, zivilisiert/primitiv, hässlich/schön, etc. Diese Unterschiede bilden einen wesentlichen Faktor in der Repräsentation, „[d]ifference signifies. It ,speaks“ (Hall 1997: 230).

Wieso ist Anderssein so interessant für Repräsentation? Oder anders gefragt, „[t]hrough which representational practices are racial and ethnic difference and ,otherness‘ signified?“ (Hall 1997: 234).

Eine Erklärung zu dieser Frage ist, dass Bedeutung von der Differenz von Gegensätzen abhängt. Im Prinzip eigentlich eine sehr reduzierte Sichtweise, um Bedeutung zu schaffen. Jacques Derrida führt dazu aus, dass einer der beiden Gegensätze der dominante Part ist, der Part, der den anderen im Zuge seiner Wirksamkeit einnimmt. Es besteht hier laut Derrida immer eine Beziehung von Macht zwischen den gegensätzlichen Polen.

Eine weitere Erklärung gibt uns Saussure. Wir brauchen Differenz, weil wir nur durch den Dialog mit dem Anderen Bedeutung erzielen können. Der russische Linguist und Kritiker Mikhail Bakhtin argumentiert allerdings, dass Bedeutung keinem Sprecher gehört, sondern in einem Prozess von geben-und-nehmen zwischen verschiedenen Sprechern erwächst. Bedeutung kann sich erst im Dialog entfalten.

„Meaning, Bakhtin argued, is established through dialogue – it is fundamentally *dialogic*. Everything we say and mean is modified by the interaction and interplay with another person. ... *The 'Other', in short, is essential to meaning.*“ (Hall 1997: 235-236 Hervorh. d.d. Autor).

Die dritte Erklärung kommt aus der Anthropologie. Hauptargument hier ist, dass Kultur davon abhängig ist, dass Dingen Bedeutung geschenkt wird (mit Bedeutung gefüllt), indem man sie verschiedenen Positionen zuweist innerhalb eines klassifizierenden Systems. Es ist ein grundlegendes Prinzip menschlicher Kultur, unser Leben, unsere Umwelt in Kategorien einzuteilen, in erster Linie in binäre Kategorien.

Die Kulturanthropologin Mary Douglas sagt dazu, dass soziale Gruppen ihrer Umwelt Bedeutung auferlegen indem sie Dinge in klassifizierende Systeme bringen, und dass man eine klare Unterscheidung zwischen den Dingen bilden muss, um sie klassifizieren zu können.

Was die kulturelle Ordnung stören könnte, so Mary Douglas, ist, wenn Dinge in der falschen Kategorie auftauchen. Als Beispiel führt sie unter anderem an, „a social group like mixed-race *mulattoes* who are neither ‚white‘ nor ‚black‘ but float ambiguously in some unstable, dangerous, hybrid zone of indeterminacy in-between“ (Stallybrass and White 1986 zitiert nach Hall 1997: 236).

Symbolische Grenzen halten die Kategorien sozusagen rein und geben ihrer Kultur ihre eigene Bedeutung und Identität. Unterschiede führen uns dazu, alles was als „unrein“ erscheint zu verstoßen.

Eine vierte Erklärung kommt aus der Psychoanalyse und bezieht sich auf die Rolle von Differenz in unserem psychischen Leben. Das Argument hierbei ist, dass das „Andere“ maßgeblich ist für die Bildung unseres Selbst und zu unserer geschlechtlichen Identität beiträgt. Jacques Lacan hat in Weiterentwicklung der Freudschen Theorien⁹ erklärt, dass sich „[p]ersonale Identität ... in einer bestimmten Phase im kindlichen Entwicklungsprozess [entwickelt], wenn das Kind lernt, sich von einem ‚signifikanten Anderen‘ zu unterscheiden“ (Supik 2005: 48). Diese Abgrenzung ist auch gleichzeitig eine Erfahrung von Verlust, allerdings notwendig für die psychische Entwicklung und die Ausbildung des Selbstes.

⁹ Freuds Ödipus Komplex: unbewusste erotische Anziehung des Sohnes zur Mutter, aus Angst vor Kastration wendet sich der Sohn der väterlichen Identität zu. Tochter identifiziert sich mit dem Vater, da sie aber keinen Penis hat, kann sie nicht so sein wie er und wendet sich der Mutter zu. „Mithilfe seiner Theorie der Kastrationsangst konnten Feministinnen damit beginnen, die psychischen Ursprünge patriarchaler Unterdrückung und Diskriminierung von Frauen in Begriffe zu fassen“ (Mulvey 2004: 21).

Zusammenfassend kann man sagen, dass Differenz ambivalent ist (Hall 1997: 238). Sie kann positiv oder negativ sein. Sie ist wichtig für die Produktion von Bedeutung, für die Gestaltung von Sprache und Kultur, für soziale Identitäten und für das persönliche Empfinden als geschlechtliches Subjekt. Aber auf der anderen Seite ist Differenz auch Ausgangspunkt für Feindschaft und Aggression gegen Andere.

4.3 Racial difference und Stereotypen im Film

„Stereotyping functions to normalise an image of the Other. This is achieved by initiating knowledge that oscillates between what is already known and somehow fixed, and something which must be anxiously and compulsively replicated in order to maintain credibility. Bhabha contends that stereotyping is a form of phobic behaviour and the stereotype a type of fetish” (McCabe 2004: 69)

Donald Bogle hat in seinem Buch „Toms, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks: An Interpretative History of Blacks in American Films“ (1991) die Darstellungstypen von African-Americans zusammengefasst. Die Erkenntnis von Stereotypen hat es uns erheblich erleichtert, strukturelle Muster von Vorurteilen zu erkennen.

„Behind every black child performer, from Farina to Gary Coleman, the critic discerns a ‚pickaninny‘, behind every sexually attractive black actor a ‚buck‘ and behind every attractive black actress a ‚whore“ (Stam/Spence 2000: 317).

The Tom: Der gute „Neger“¹⁰, der verfolgt, gequält, gehetzt, geschlagen, versklavt und beschimpft wurde und der trotzdem immer seinen Glauben bewahrte und seinen Weißen Herren treu ergeben war, selbstlos und „oh-so-very kind“ geblieben ist (Bogle 1991: 6). Die beiden Kurzfilme „Confederate Spy“ (1910) und „For Massa’s Sake“ (1911) waren ebenso ein Beispiel für

¹⁰ Das Wort „Neger“ wird hier nur verwendet, weil es auch so in Bogles Buch steht. Es wird in Anführungszeichen gesetzt, da es negativ konnotiert ist.

diese Darstellung wie „Uncle Tom’s Cabin“¹¹ (1927) mit James B. Lowe in der Rolle als Uncle Tom. Universal schickte dazu diese Presseaussendung aus:

“James B. Lowe has made history. A history that reflects only credit to the Negro race, not only because he has given the ‘Uncle Tom’⁸ character a new slant, but because of his exemplary conduct with the Universal company. They look upon Lowe at the Universal Studio as a living black god.... Of the directors, critics, artists, and actors who have seen James Lowe work at the studio there are none who will not say he is the most suited of all men for the part of ‘Tom’. Those who are religious say that a heavenly power brought him to Universal and all predict a most marvellous future and worldwide reputation for James. B. Lowe” (Bogle 1991: 6)

The Coon: Augen rollende *piccaninnies* (laut Übersetzung: ein lustiges („Neger“)kind), Slapstick Entertainer, einfache Spinner. Zunächst wurden kleine afrikanisch-amerikanische Kinder als possierliche, dämmliche Sidekicks engagiert, eine Screwball Kreation, dessen Posen immer amüsant und vergnüglich sind.

Thomas Alva Edison präsentierte diesen Typ in seinem Kurzfilm „Ten Piccaninnies“ (1904). Mit „Wooing and Wedding of a Coon“ (1905) erschien der erste *Coon* (primitiver Bursche) auf der Leinwand. Der Film zeigt ein Schwarzes Pärchen auf Hochzeitsreise als herumstolpernde Idioten.

„The pure coons emerged as no-account niggers, those unreliable, crazy, lazy, subhuman creatures good for nothing more than eating watermelons, stealing chickens, shooting crap, or butchering the English language“ (Bogle 1991: 8).

The Tragic Mulatto: Die „gemischt-rassige“ Frau, exotisch, schön, sexuell anziehend, das Sinnbild der erotischen Heroine. Sie war auch für Weiße Männer attraktiv, allerdings wurde der „Makel“ ihres Schwarzen Blutes ihr zum

¹¹ 1958 wurde *Uncle Tom’s Cabin* wiederverfilmt, genau zu der Zeit als im Süden der USA die Sit-ins begannen. Bogle schreibt dazu: „...many wondered if by reissuing the film Universal Studios hoped to remind the restless black masses of an earlier, less turbulent period, when obeying one’s master was the answer to every black man’s problem “ (1991: 7).

Verhängnis und sie erlebte ein tragisches Ende.

„Usually the mulatto is made likeable – even sympathetic (because of her white blood, no doubt) – and the audience believes that the girl’s life could have been productive and happy had she not been a ,victim of divided racial inheritance“ (Bogle 1991: 9).

The Mammy: Prototyp der Hausangestellten, meist fett, groß, herrisch und rechthaberisch. Meist ist ihr Ehemann ein fauler, nichtsnutziger Mann, der nur im Haus rumhängt und schläft. Wie auch schon der *Tom* sind *Mammys* loyale Diener ihrer Weißen Herrschaft.

Ein Ableger von Mammy war *Aunt Jemima*, manchmal auch abwertend als „*handkerchief head*“ (Bogle 1991: 9) bezeichnet. Sie ist höflicher als *Mammy* und auch fröhlich und nett.

The Brutal Black Buck: Physisch groß und stark, meist gefährlich und gewalttätig. Von diesem Typ gab es zwei Untergruppen: „*the black brutes and the black bucks*“.

„The black brute was a barbaric black out to raise havoc. Audiences could assume that his physical violence served as an outlet for a man who was sexually repressed. ... Bucks are always big, baadddd niggers, oversexed and savage, violent and frenzied as they lust for white flesh“ (Bogle 1991: 13).

Der Film, der all diese Typen das erste Mal in die Kinos brachte, war einer der einflussreichsten Filme seiner Zeit: D.W. Griffith’s „*The Birth of a Nation*“ (1915), basierend auf dem Buch „*The Clansman*“. Griffith, einer der Gründerväter des Kinos, setzte bei diesem Film eine Menge technischer Neuerungen ein und erschuf damit den ersten Langfilm in Amerika (bis dahin gab es ausschließlich Filme, die nicht länger als 10 bis 15 Minuten dauerten). Einer der Inhaltspunkte des Films waren die versuchte Vergewaltigung einer Weißen Frau durch einen Schwarzen, bzw. der Versuch eines *Mulatto*-Mannes eine Weiße Frau zu zwingen ihn zu heiraten.

„Griffith played on the myth of the Negro’s high-powered sexuality, then articulated the great white fear that every black man longs for a white woman.

Underlying the fear was the assumption that the white woman was the ultimate in female desirability ... when Lillian Gish, the frailest, purest of all screen heroines, was attacked by the character Lynch – when he put his big black arms around this pale blond beauty – audiences literally panicked” (Bogle 1991: 13-14).

Es gab zwar nach diesen filmischen Anfängen in weiterer Folge einige Abwandlungen in der Art und Weise, wie Afrikanisch-Amerikanische Erfahrung in *mainstream* Filmen Amerikas repräsentiert wurde, aber im Großen und Ganzen verschwand dieses Repertoire an stereotypen Figuren nie gänzlich. Zur Darstellung des Afrikanisch-Amerikanischen Mannes schreibt Kobena Mercer:

„The hegemonic repertoire of images of black masculinity ... has been forged in and through the histories of slavery, colonialism and imperialism” (Mercer 1994: 137).

In den 30er Jahren erschienen Schwarze Schauspieler in erster Linie als Hausangestellte in den US-Filmen. Bekanntester Film dieser Zeit war natürlich der mit Oscars (Auszeichnung der Academy of Motion Pictures) überhäufte „Gone With The Wind“.

„...Hattie McDaniel (fat) and Butterfly McQueen (thin) ‚mammied‘ to Scarlet O’Hara’s every trick and infidelity in *Gone With The Wind* – a film all about ‚race‘ which failed to mention it” (Wallace 1993, zitiert nach Hall 1997: 252).

Die 40er waren die Ära der schwarzen Musicals mit „Cabin In The Sky“, „Stormy Weather“, „Porgy and Bess“, „Carmen Jones“. Dies war auch die Ära der beiden „mulatto *femmes fatales*“ (Hall 1997: 252) Lena Horne und Dorothy Dandridge.

Ab den 50ern wurde das Thema „Rasse“ erstmals thematisiert, in Filmen wie „Home of the Brave“, „Lost Boundaries“, „Pinky“. Der Star dieser Zeit schlechthin war Sidney Poitier¹², der zwar Schwarz, aber durch sein gebildetes

¹² in „Edge of the City“ Sidney Poitier opfert sich in selbstloser Weise in der Tradition des „sterbenden Sklaven“ für seinen weißen Freund. In „The Defiant Ones“, einer seiner größten Erfolge, opfert sich Poitier ebenfalls für seinen weißen Freund, dargestellt von Tony Curtis.

und vornehmes Auftreten beim Weißen Publikum als ihresgleichen angenommen wurde. Aber was ihn und viele seiner Rollen „auszeichnete“, war die Wiederbelebung des typischen *Tom*.

Auch in Poitiers letztem Film in den 50er Jahren, „Porgy and Bess“, als im Hintergrund bereits die Schwarze Bürgerrechtsbewegung mit Demonstrationen und Boykotten auf sich aufmerksam machte, wurde ihm diese Rolle des *Toms* zugeteilt. Bogle beklagt, dass sich ausgerechnet zu jener Zeit dieser große, talentierte Afrikanisch-Amerikanische Schauspieler auf der Leinwand im Prinzip lächerlich machte.

„The movie portrayed blacks as the singing, dancing, clowning darkies of old. Poitier accepted the role of Porgy only after much pressuring, and, although his performance was engaging, he seemed out of place. Here it was 1959. There was Martin Luther King. There were sit-ins, demonstrations, and boycotts. And what was America's black idol doing? There he stood singing, 'I got plenty of nothin', and nothin's plenty for me.' (Bogle 1991: 183)

Die Civil Rights Movement begleitend erschien auch der amerikanische Film in einem anderen, differenzierteren Licht, eine unabhängigere Repräsentation von Afrikanisch-Amerikanischen Menschen und deren Kultur folgte im Kino. Diese neuen Filme zeigten Armut, interrassische Ehen, die Tatsache Schwarz zu sein und trotz einer weißen, feindlichen Umwelt Erfüllung zu finden.

Die 70er brachten gleich zu Beginn einige Filme mit *Black characters*, mit denen sich das Afrikanisch-Amerikanische Publikum identifizieren konnten, wie z.B. William Wyllers „The Liberation of L.B. Jones“ (1970) – welcher die schmutzigen Rassenbeziehungen in einem kleinen Südstaatenkaff thematisch aufarbeitete. Yaphet Kotto spielte einen Schwarzen, der sein Schicksal in die Hand nahm und sich weigerte vor der Weißen Gewalt zurückzuweichen. Ebenso Hal Ashbys „The Landlord“ (1970) mit Louis Gossett Jr. in einer der Hauptrollen. Das gelungene Skript stammte von dem Schwarzen rehbuchautor Bill Gunn.

Mit „Sweet Sweetback's Baadasssss Song“ (1971) begann eine Ära an Filmen, die nicht nur bei vor allem jungen *African Americans* Akzeptanz fand, sondern

auch bei jungen Weißen. Die Tatsache, dass ein Schwarzer Mann Gewalt mit Gewalt begegnete und darüber hinaus nach Jahren der Asexualität auch sexuell aggressiv in einem Film agierte, faszinierte das Publikum. Filme wie "Shaft" (1971) oder "Super Fly" (1972) folgten.

„What became most disturbing was that while these movies appeared to be black (in concept, in outlook, in feel) and while they were feverishly promoted and advertised as such, they actually were no such thing. Many of the new black-oriented films were written, directed, and produced by whites" (Bogle 1991: 241-242).

Mitte der 70er schaffte es auch die *Black superwoman* auf die Leinwand. Sie wurden in ähnlichen Rollen eingesetzt wie ihre männlichen Kollegen, das heißt als coole, sexy Action-Heldinnen. Bekanntestes Gesicht dieser Zeit war Pam Grier, die in vier solcher Filme mitwirkte.

Neben den für die 70er typischen Blaxploitation¹³ Filmen gab es aber auch ausgezeichnete Dramen, wie „Sonder" (1972), von Variety¹⁴ als „outstanding film" gepriesen. Dieser Film zeichnete ein neues Bild der Afrikanisch-Amerikanischen Familie.

Die 80er und 90er Jahre brachten viele interrassische Buddy-Movies mit Darstellern wie Eddie Murphy oder Danny Glover, allerdings wenig interessante Rollen für Schwarze Darstellerinnen. Die 80er zeichneten sich auch dadurch aus, dass Afrikanisch-Amerikanische Regisseure in das amerikanische *mainstream*-Kino Einzug hielten und ihre Sichtweise und Interpretation des Lebens der *African Americans* in Amerika präsentierten. Wie z.B. Spike Lee ("Do the Right Thing"), Julie Dash ("Daughters of the Dust") oder John Singleton ("Boys ,n' the Hood").

"... to put their own interpretations on the way blacks figure within 'the American experience'. This has broadened the regime of racial representation –

¹³ Blaxploitation bedeutet die Kombination aus den Wörtern: Black (Schwarz) und Exploitation (Ausbeutung)

¹⁴ Amerikanisches Filmbusinessmagazin

the result of a historic 'struggle around the image' – a politics of representation – whose strategies we need to examine more carefully" (Hall 1997: 257).

Diese Filme wurden nicht nur von der Kritik positiv aufgenommen, sondern sogar einem breiteren Publikumskreis bekannt und waren mitunter nicht nur auf Schwarze ZuseherInnen begrenzt. *Black Cinema* wurde somit zu einem sichtbaren Zeichen eines neuen kulturellen Schwarzen Bewusstseins.

„It was significant that the new black visibility of the eighties came to light through the medium of film and cinema. It has served as an important surface of emergence for 'postmodern blackness' (bell hooks, 1990) in both the UK and US – more black films have been made in the last five years than in the preceding twenty" (Mercer 1994: 16).

4.4 Stereotypisierung als signifying practice

Stereotypisierung reduziert – wie bereits erwähnt – Menschen auf wenige, einfache, aber übertriebene Charakteristika. Durch Stereotypisierung werden gewisse Gruppen, Randgruppen oder Minderheiten abgewertet, andere wiederum diesen Gruppen als überlegen gegenübergestellt.

„In their oversimplification, stereotypes inevitably create erroneous perceptions about individuals. Stereotypes become even more problematic when they are used to favor certain groups over others, which unfortunately occurs quite commonly. ... those considered **white** or of Anglo-Saxon descent still seem to have more privilege and opportunity than do those of other races" (Benshoff/Griffin 2006:7, Hervorhebung durch die Autoren).

Richard Dyer macht in diesem Zusammenhang eine Unterscheidung zwischen „Typisierung“ und „Stereotypisierung“. Er meint, es wäre schwer ohne spezielle „Typen“ einen Sinn zu erzeugen. Das heißt, wir teilen die Menschen, Dinge oder Ereignisse nach einer bestimmten Klassifizierung ein, je nachdem wohin sie am besten passen.

Aufgrund der „Rolle“, die jemand spielt (z.B. Vaterrolle, Kindrolle, Arbeiter, Freund...), können wir die Person zuordnen und etwas über sie erfahren. Wir

ordnen dieser Person eine Mitgliedschaft zu einer bestimmten Gruppe zu, je nach Klasse, Geschlecht, Alter, Nationalität, „Rasse“... Und wir kategorisieren diese Person auch nach Persönlichkeitstypen (Dyer 1977: 28 zitiert nach Hall 2004: 143) also Eigenschaften wie fröhlich, bedrückt, ernst, aktiv...etc. Wir positionieren somit die Person innerhalb unserer verschiedenen Typisierungsmethoden. Es ist „ein Typ eine einfache, anschauliche, leicht einprägsame, leicht zu erfassende und weithin anerkannte Charakterisierung, in der einige wenige Eigenschaften im Vordergrund stehen und Wandel oder ‚Entwicklung‘ auf einem minimalen Niveau gehalten wird“ (Dyer 1977: 28 zitiert nach Hall 2004: 143).

Der Unterschied nun zum Stereotyp zeigt sich in folgendem: Stereotype reduzieren und schaffen Differenz. Außerdem wird all das ausgeschlossen, das nicht hineinpasst bzw. was unterschiedlich ist.

„Ein weiteres Kennzeichen von Stereotypisierung ist also ihre Praxis der ‚Schließung‘ und des Ausschlusses. Sie schreibt symbolisch Grenzen fest, und schließt alles aus, was nicht dazugehört“ (Hall 2004: 144 Hervorhebung durch den Autor).

Das heißt Stereotypisierung schafft eine symbolische Grenze zwischen dem, was als „normal“ gilt und dem „Anormalen“, „Ungewöhnlichem“, bzw. zwischen dem, was „akzeptiert“ wird und dem „Unakzeptablen“. Eine Grenze zwischen „uns“ und „denen“.

Dyer stellte auch fest, dass ein wesentlicher Faktor von Stereotypisierung im Ungleichgewicht von Macht vorliegt. Macht ist gewöhnlich gegen die Minderheit bzw. ausgeschlossene Gruppe gerichtet (Dyer 1977: 29 zitiert nach Hall 2004: 143).

*„One aspect of this power, according to Dyer, is *ethnocentrism* – ,the application of the norms of one’s own culture to that of others“ (Brown 1972: 41, zitiert nach Hall 1997: 258 Hervorh. d.d. Autor).*

Hier können wir wieder Derrida und die binären Gegensätze mit gewaltförmiger Hierarchie zitieren bzw. ist Stereotypisierung das, „was Foucault eine Art von

„Macht/Wissen“-Spiel genannt hat. Sie klassifiziert Menschen entsprechend einer Norm und konstruiert die Ausgeschlossenen als „anders“ (Hall 2004: 145).

Macht kann mehrere Ausformungen haben, es bedeutet nicht, dass man physisch gegen jemand vorgeht. Macht zeigt sich auch in der Art und Weise wie jemand oder etwas repräsentiert wird. Dieses Ausüben an Macht mittels repräsentativer Praktiken kann auch eine hohe Symbolkraft erzielen.

„Stereotyping is a key element in this exercise of symbolic violence“ (Hall 1997: 259).

Repräsentation arbeitet auf zwei unterschiedlichen Ebenen: auf der bewussten und expliziten Ebene und auf der unbewussten und unterdrückten Ebene. Dazu führt Hall folgendes Beispiel an:

„The conscious attitude amongst whites – that ‘Blacks are not proper men, they are just simple children’ – may be a ‘cover’, or a cover-up, for a deeper, more troubling fantasy – that ‘Blacks are really super-men, better endowed than whites, and sexually insatiable“ (Hall 1997: 263).

Hinter dieser Fantasie steckt die tiefe Struktur der Stereotypisierung – und was im Fall der filmischen Darstellung eine enorme Bedeutung mitschwingen lässt, da wir Dinge, die wir uns vorstellen, als wahr annehmen:

„The important point is that stereotypes refer as much to what is imagined in fantasy as to what is perceived as ‘real’. And, what is visually produced, by the practices of representation, is only half the story. The other half – the deeper meaning – lies in *what is not being said, but is being fantasized, what is implied but cannot be shown*“ (Hall 1997: 263 Hervorh. d.d. Verf.).

Auch wenn es Versuche in der Populärkultur gab, diese negativen Images durch positive zu ersetzen – was zu einer größeren Mannigfaltigkeit der Darstellungsformen von *African Americans* führte -, konnten die positiven die negativen nicht ersetzen. Es geht nicht darum ein negatives Bild durch ein

positives zu ersetzen, weil dann auch noch die Frage bleibt, nach welchen Kriterien und Anschauung ist ein Bild überhaupt positiv.

„Aber damit sind die Widersprüche der binären Struktur rassistischer Stereotypisierung nicht überwunden und auch die in Mercers und Juliens Worten ‚komplexe Dialektik von Macht und Unterordnung‘, durch die ‚schwarze männliche Identitäten historisch und kulturell konstruiert worden sind‘ (1994, S. 137), wird nicht aufgebrochen“ (Hall 2004: 161).

Auch die beiden Filmtheoretiker Robert Stam und Louise Spence weisen in ihrem Artikel „Colonialism, racism and representation: An Introduction“ darauf hin, dass die Darstellung von positiven Bildern nicht heißt, dass alle, vor allem die Dargestellten, diese Bilder auch tatsächlich als positiv empfinden. Hier setzt auch schon unterschwelliger Rassismus an, der vielleicht gar nicht bewusst durch die Filmemacher erfolgt, jedoch gewisse Stereotype bedient.

„Much of the work on racism in the cinema, like early work on the representation of women, has stressed the issue of the ‘positive image’. This reductionism, though not wrong, is inadequate and fraught with methodological dangers. The exact nature of ‘positive’, first of all, is somewhat relative: black incarnations of patience and gradualism, for example, have always been more pleasing to whites than to blacks“ (Stam/Spence 2000: 317).

Oder wie sie es noch pointierter ausdrücken: Ein Kino in dem alle Schwarzen Schauspieler so sind wie Sidney Poitier, ist genauso alarmierend wie eines, bei dem alle nur Stepin Fetchit¹⁵ ähnlich sind (Stam/Spence 2000: 317).

¹⁵ Stepin Fetchit war ein Afrikanisch-Amerikanischer Schauspieler, der vor allem in den 30er Jahren für die einfältigen Rollen der Diener u.ä. gecastet wurde.

5 Film Studies – ein Überblick

„Film is a social practice for its makers and its audience; in its narratives and meanings we can locate evidence of the ways in which our culture makes sense of itself“ (Turner 1988: xiv-v zitiert nach Hollows/Hutchings/Jancovich 2000: 265).

Filme erzählen Geschichten, Grund dafür ist die „overwhelming dominance of commercial narrative (a chain of events in a cause-effect relationship) cinema“ (Villarejo 2007: 12-13). Was aber nicht für die Anfänge des Kinos galt, denn damals war es ein Ort für Muskelmänner, magische Tricks, etc. Der Historiker Tom Gunning nannte es das „Kino der Attraktionen“. Gunning geht von einem binären System aus: „the cinema of attractions and a narrative cinema“ (Staiger 2000: 12). Das „Kino der Attraktionen“ („cinema of attractions“) ist eine Erfahrung, bei der Konfrontation mit dem/der ZuschauerIn passiert. Der/die ZuschauerIn ist kritisch und nimmt teil. Hingegen beim „narrative cinema“ ist der/die ZuschauerIn „statisch“, ein/e passive/r BetrachterIn.

„The history Gunning writes has his popular, attraction-filled cinema dominant during the early years of the movies as modernity is arriving; submerged within classical Hollywood narrative film until the present; but reappearing sporadically in the cinemas of the avant-garde and modernism, some genre such as the musical, and recent action-adventure pictures“ (Staiger 2000: 12).

Narrative Filme haben zwar diese „Attraktionen“ mehr und mehr bereits in der ersten Dekade des Kinos abgelöst, allerdings ist uns doch noch eine Form des „Kinos der Attraktionen“ erhalten geblieben, nämlich in Form der Special Effects.

Narrative Filme geben den ZuschauerInnen das Gefühl, das hier etwas Bedeutungsvolles gezeigt wird. Im Zusammenhang mit *Narrative*¹⁶ ist ein Name von großer Bedeutung: Roland Barthes. Sein Einfluss auf Filmdisziplin und Cultural Studies war geprägt vom Strukturalismus. Für

¹⁶ *Narrative kann man verstehen als „the recounting of two or more events ...that are logically connected, occur over time, and are linked by a consistent subject into a whole“ (Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis 2000: 69).*

Barthes ist *Narrative* eine von mehreren Strukturen, die kulturelle Aktivität deutlich macht:

„All classes, all human groups, have their narratives, enjoyment of which is very often shared by men with different, often opposing, cultural backgrounds. Caring nothing for the division between good and bad literature, narrative is international, transhistorical, transcultural: it is simply there, like life itself“ (Barthes 1982: 103 zitiert nach Bennett/ Hickman/Wall 2007: 58).

Narrative bedeutet in seiner simpelsten Version die Erzählung einer Geschichte. Einer der Gründe, warum Kino bzw. Film so populär ist, ist der, weil es die Fähigkeit besitzt, uns Geschichten zu erzählen. Aber es geht noch über die simple Geschichtenerzählung hinaus, denn „[o]ne of its key impacts is upon the way in which we are positioned to respond to the action that takes place“ (Bennett/Hickman/Wall 2007: 60). Wir reagieren nicht nur auf die dargebotenen Bilder, sondern, wie Annette Kuhn beobachtet, „...classic narrative cinema offers visual pleasure of specific kinds: through engagement of desire for pleasurable looking, the spectator is caught up with the image on the screen“ (Kuhn 1992: 65).

Ein grundlegendes Element von *Narrative* ist, dass wir die Handlung an der Seite des/der Film-Helden/Heldin durch seine/ihre Augen sehen. Verstärkt wird diese Einsicht durch den *point-of-view-shot* bzw. dem *voice over*, durch den wir die Gedanken des/der Protagonisten/in folgen können.

„Narrative performs an important ideological function in this way by helping anchor the meaning of the film by directing the audience to specific meanings contained within it“ (Bennett/Hickman/Wall 2007: 60).

Die meisten Filme, die ihren Weg auch nach Europa finden, kommen aus Hollywood. Viele in Form von Blockbustern – teure und breit promotete Superproduktionen. Allerdings versucht die Filmindustrie eine gewisse Vielfalt an Filmen anzubieten, ein „*cultural repertoire*“ wie es Nicholas Garnham (2000: 19ff) nennt. Da die Industrie nicht vorhersehen kann, welcher Film ein Erfolg wird, muss sie dafür sorgen, dass eine gewisse Palette an Filmen auf den Markt kommt. Allerdings, um ein breites Publikum anzusprechen, leidet oftmals die

„diversity and innovation, while still requiring some degree of diversity and innovation in order to continue to attract audiences“ (Hollows/Hutchings/Jancovich 2000: 5). Filmdistribution wird durch die sogenannten Major Studios kontrolliert, wobei die meisten Filme durch *Independents* produziert werden.

5.1 Die Sprache des Films

„Film is structured like a language. Or is it? Composed of fundamental units, called shots, films rely upon **edits** to join shots together into larger strings called **sequences** ..., just as words become sentences“ (Villarejo 2007: 24 Hervorh. d.d. Autorin).

Filmanalyse beinhaltet Filmgeschichte, Theorien, die Philosophie der Bilder, technologische Veränderungen, Industrieorganisation, etc. Außerdem geht es um das Studium des narrativen Films. Die Sprache des Films bzw. der Filmanalyse heißt zu lernen, wie man Bedeutung aus einem Film zieht. Um Karl Marx zu zitieren, es ist nicht einfach „to describe the world you seen onscreen; it is to risk having a point in the description“ (Villarejo 2007: 27).

5.1.1 Filmanalyse – einige grundlegende Punkte

Zunächst einmal ist der Begriff *mise-en-scène* von Bedeutung. *Mise-en-scène* kommt aus dem Französischen und bedeutet so viel wie „in Szene setzen“ und beschreibt die Inszenierung einer Filmszene (bzw. auch Theaterszene), festgehalten durch das Einzelbild (*frame*).

Der Schauplatz (*setting*) kann konstruiert oder real (irgendwo in einer bestimmten Gegend) sein. In dem Zusammenhang sind Gegenstände (*props*) von Wichtigkeit, sie können zur Stimmung des Films beitragen (wie z.B. die ausgestopften Vögel in „Psycho“ – ein Hinweis auf das eigentliche Geheimnis des Films...).

Licht ist ebenfalls ein effektives Mittel, um die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf gewisse Details zu lenken. Richard Dyer erörtert in seinem Buch „White“

die „Konstruktion von Weißheit“ (1997: 89). Das passiert insofern, da ein weißes Gesicht Licht anders reflektiert als ein schwarzes Gesicht. Dyer dazu:

„The practice of taking the white face as the norm, with deleterious consequences for non-white performers (unless they are consciously taken into account), is evident in films which not only have stars of different colours but also apparently intend to treat them equally. ... However, it is rare that the black actor is in fact lit equally“ (Dyer 1997: 98).

Kostüm (*costume*) rundet im Zusammenhang mit *setting* und *props* die Welt des Films und seiner Charakter ab und hängt auch stark vom „Genre“ des Films ab (z.B. Cowboy-Kostüm lässt auf den ersten Blick auf das Genre Western schließen). Ein Kostüm ist ein Medium (Giannetti 2005: 337), und Kostümfarben können als wichtiges Symbol eingesetzt werden. Kleidung ist bedeutungsvoll, „...it...signifies. It carries a range of meanings, the most culturally prominent of which pivot on gender“ (Kuhn 1992: 53).

Make-up sei in diesem Zusammenhang auch kurz erwähnt, spielt es doch auch eine wichtige Rolle um z.B. historischen Filmen ein „echtes“ Gesicht zu geben. „Figure behavior“ – beschreibt die Bewegungen, Ausdrücke oder Aktionen der Schauspieler oder anderer Figuren (Tiere, Animationen, etc.) innerhalb einer Einstellung.

5.1.2 Die Kamera

Alles was in der Inszenierung festgehalten werden soll, wird von der Kamera aufgezeichnet („cinematography“). Dabei wird auf eine bestimmte Distanz und Winkel der Kamera geachtet. Auch eine fixe Kamera kann durch den Wechsel des Fokus eine gewisse Tiefe erreichen. Bzw. „...the camera’s angle and distance may remain constant or change with the camera’s movement during the shot“ (Villarejo 2007: 36).

Aufnahmen können praktisch als auch philosophisch aufgefasst werden. Wie Gilles Deleuze festhält, „...that ‘the frame teaches us that the image is not just given to be seen. It is legible as well as visible“ (Deleuze 1986: 12 zitiert nach Villarejo 2007: 36).

Verschiedene Aufnahmewinkel, in dem sich die Kamera zum Objekt befindet, vermitteln dem Betrachter ein bestimmtes Verhältnis zu den abgebildeten Personen oder Gegenständen (Korte 2004: 42). Eine niedrige Kameraposition (genannt Untersicht, Froschperspektive) kann Macht und Stärke suggerieren, andererseits ein erhöhter Kamerapunkt wiederum Unterlegenheit und Schwäche andeuten. Eine auch sehr häufig angewendete Kameraposition ist die „subjektive Kamera“ (*Point of View Shot*), das heißt, der Zuschauer betrachtet die Szene aus dem Blickpunkt des Akteurs.

„...one of the building blocks of filmic storytelling, the point of view shot, where the camera takes up the position of a character's eyes, is far more often that of a white male character scrutinising, appraising and savouring black and/or female characters than vice versa. Looking and being looked at reproduce racial power relations“ (Dyer 1997: 45).

Der Zuschauer identifiziert sich quasi mit „someone who is always off-screen, an absent ‚other‘ whose main function is to signify a space to be occupied“ (Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis 2000: 167).

5.1.3 Der Schnitt

Das gefilmte Material wird erst durch den Schnitt (*editing*) in einen komplexen Aufbau gesetzt, sprich die einzelnen Aufnahmen sollen in einen logischen Zusammenhang gesetzt werden. Es gibt fünf verschiedene Typen von Schnitt:

Cut – die erste Aufnahme endet genau dort, wo die zweite Aufnahme beginnt

Dissolve – eine Überblendung, die eine Aufnahme endet während die zweite bereits beginnt

Fade-in – Aufblende – die Aufnahme wird hell, bzw. *fade-out* – Abblende – die Aufnahme verdunkelt sich

Wipe – wenn die neue Szene die vorhergehende „wegwischt“

Iris – das Bild wird kreisförmig ein- oder ausgeblendet (meist mit älteren Filmen assoziiert)

5.1.4 Der Ton

Last but not least der Ton (*sound*), der unsere Aufmerksamkeit auf das Kommende lenkt bzw. schon vorab Erwartungen schürt. Es gibt drei Arten von

Ton: die Sprache, die Musik, die Geräusche (sogenannte *Sound effects*, sie werden bei den Dreharbeiten aufgenommen und später aus einem Geräuscharchiv zusammengestellt oder von einem spezialisierten Geräuschemacher künstlich hergestellt). Sprache kommt normalerweise von den agierenden Personen (*diegetic sound*), allerdings kann die Sprache auch als Kommentar (*voice over*) kommen, ein Beispiel für *non-diegetic*. Man unterscheidet allerdings auch zwischen Monolog und Dialog – Monologe werden oft mit Dokumentationen assoziiert, wobei ein off-screen Sprecher den Zuschauer mit wichtigen Informationen, die das Filmgeschehen unterstützen, versorgt (Giannetti 2005: 247).

Mary Ann Doane erklärt zu Filmtönen, „[it] authenticates film movement and validates the visual image. The simultaneity of sound and screen movement assures a visual realism and verisimilitude in film“ (Martin 2002: 188-189).

Würde man Filmanalyse allerdings nur auf den Film allein beschränken, also ohne die zeitgeschichtlichen, sozialen und Werte bedingten Umstände zu berücksichtigen, hieße das, den Film ohne seine prägende Entstehungsgegenwart zu betrachten. Man darf auch nicht übersehen, dass man sich selbst bei der Filmanalyse als Untersuchender aus der eigenen geschichtlichen Bedingtheit nicht befreien kann, das heißt, man erlebt immer einen Film aus seinem geschichtlich und sozial geprägten Hintergrund.

„Denn die rezipierte Botschaft als Summe filminterner und -externer Einflussfaktoren ist immer eine durch individuelle, situative und historisch-gesellschaftliche Variablen beeinflusste Konstruktion des Zuschauers oder – in zugespitzter Formulierung – jeder Betrachter sieht einen eigenen (Meta)-Film“ (Korte 2004: 16).

5.1.5 Produktion, Distribution, Filmaufführung

Bevor wir allerdings weiter zur Filmtheorie gehen, hier noch ein kurzer Überblick über Produktion, Distribution und Aufführung von Filmen.

Der Produktion geht ein Prozess voraus, der *Pre-Production* genannt wird, das heißt, in der Phase wird die Idee entwickelt, zunächst ein Vorschlag, dann ein grober Inhaltsablauf, *treatment*, wo bereits die Struktur und Logik klarer

werden. Schließlich das Drehbuch, *screenplay*, das nach einem exakten Schema aufgebaut ist und alle Informationen für den Dreh enthält. Weiters fallen in diese Phase noch das *storyboard* – eine Art Skizierung der einzelnen Szenen –, das *casting* – die Suche nach den Schauspielern – das *production design* – sozusagen der „Look“ des Films –, Recherche über z.B. historische Fakten, Location Suche...

Die Produktion ist der eigentliche Dreh des Films, das heißt „shooting and sound recording of the principal performers and the essential action“ (Villarejo 2007: 89). Danach erfolgt die *Post-Production*. *Post-Production* betrifft den Schnitt, eventuelle zusätzliche Special effects, Tonmischung, etc. Danach setzt der Distributionsprozess ein, das heißt, wie der Film dann auch im Endeffekt ins Kino kommt.

„In talking about **distribution**, we generally refer to the labyrinths through which films move from producer (filmmaker, studio) to exhibitor (theater). And in talking about **exhibition**, we differentiate the organization and practice of showing films (issues ranging from theatre acoustics to projectionist unions) from the practices and habits of **reception**, of watching or making sense of them“ (Villarejo 2007: 81-82 Hervorh. d.d. Autorin).

In Zusammenhang mit der Rezeption eines Films sei der feministische filmtheoretische Ansatz erwähnt, den Zuschauer zu unterscheiden in „a theoretical construct (assumed to be the the product of social and psychic processes) and the audience as a physical and sociological aggregate“ (Villarejo 2007: 120).

Feministische Filmkritik begann mit den Frauen im Publikum und in der *Academy*, die erkannten, wie der dominante *mainstream* Film gewisse Stereotype von Frauen heraufbeschwor. Laura Mulvey identifizierte drei Arten von Betrachtung: der Zuschauer, der auf die Leinwand schaut, die Kamera, die auf das Geschehen blickt und die Schauspieler, die sich gegenseitig anschauen. Mulvey demonstrierte wie der ideologische und ästhetische Blick des klassischen Hollywoodkinos mit einem patriarchalen Blick, der die Frau zum Objekt degradiert, zusammenhängt (Villarejo 2007: 129).

5.2 Filmtheorien – ein Überblick über semiologische, psychoanalytische, feministische, ideologische Ansätze

“In today’s world meanings circulate visually, in addition to orally and textually. Images convey information, afford pleasure and displeasure, influence style, determine consumption and mediate power relations” (Rogoff 2002: 25).

5.2.1 Semiologische Filmdeutung

Semiologie/Semiotik und Strukturalismus haben einen sehr weitreichenden Einfluss auf die Filmanalyse. Dabei greifen sie auf verschiedene Disziplinen wie Linguistik, Anthropologie, Psychologie und Philosophie zurück.

Semiotik ist die Erforschung „*how movies signify*“ (Giannetti 2005: 498).

Der französische Theoretiker Christian Metz hat gemeinsam mit anderen eine Theorie der filmischen Kommunikation begründet, die auf dem Konzept von *signs* und *codes* aufgebaut ist.

„Many semiologists, in their analysis of pictorial representations, draw on the notion of codes. Originating in information theory, a code is defined as a system of differences and correspondences which remain constant across a series of messages” (Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis 2000: 30).

In vielen Filmdiskussionen wurde eine Einstellung allgemein als die Basiseinheit für den Aufbau gesehen. Semiologie-Theoretiker haben diese Basiseinheit allerdings als zu vage und zu breit abgelehnt und schlugen vor, dass ein „Zeichen/*sign*“ als die minimalste Einheit der Bedeutungsbildung angenommen wird. Eine einzige Einstellung in einem Film kann somit schon duzende Zeichen beinhalten, die Bedeutung suggerieren.

Filmische *Codes* können zum Beispiel Photographie sein, die als sogenannter Mastercode fungiert und wiederum unterteilt werden kann in untergeordnete *Codes*, wie Kamerawinkel, Farben, Filter, Objektiv, etc. Es heißt, dass die Struktur des Films definiert ist durch *Codes* oder wie James Monaco meinte:

„A great variety of codes combine to form the medium in which film expresses meaning” (Monaco zitiert nach Bennett/Hickman/Wall 2007: 12).

Es gibt einerseits kulturell bedingte *Codes*, die außerhalb des Films bestehen, das heißt, der Regisseur reproduziert sie nur, dann gibt es *Codes*, die sich Filme mit anderen Künsten teilen (z.B. Gestik), und dann gibt es die speziellen *Codes*, die nur für den Film gelten (z.B. Montage). Die *Codes* des Films ergeben die Syntax des Films oder wie Monaco sagt, „that film is/has a language: syntax is the term used to describe the unwritten rules which govern how words combine to produce meaning“ (Bennett/Hickman/Wall 2007: 14).

„Codes of language would be as complex as the entire discipline of linguistics; acting codes would involve a precise breakdown of the various techniques of signification used by players“ (Giannetti 2005: 498).

Semiotische Techniken können in der Analyse von Filmen sehr wichtig sein, allerdings sind dies eher beschreibende Klassifikationstechniken als normative. Semiotik hilft Zeichen zu entdecken, aber es bleibt dem Betrachter übrig, diese Zeichen auch zu deuten.

Wie Metz festhielt, ist Semiotik die Arbeit an einer systematischen Klassifikation von verschiedenen *Code*-Typen, die im Kino verwendet werden; und Strukturalismus die Untersuchung wie diese verschiedenen *Codes* innerhalb einer einzelnen Struktur im Film funktionieren. Dazu werden auch oft weitere theoretische Perspektiven aus den Bereichen der Auteur-Theorie, Genre-Untersuchungen, Ideologien und stilistische Analysen herangezogen.

„Structuralists and semiologists have been fascinated by the concept of a *deep structure* – an underlying network of symbolic meaning that is related to a movie’s surface structure but is also somewhat independent of it“ (Giannetti 2005: 500).

Diese tiefe Struktur kann durch eine Reihe von Perspektiven analysiert werden, wie z.B. die Freud’sche Psychoanalyse, Marxistische Theorien, Konzepte über das Unbewusste, oder strukturelle Anthropologie (Lévi-Strauss). Diese Theorien sind allerdings nur Werkzeuge für eine umfassende Analyse.

„By themselves, they can tell us nothing of the *value* of signs and codes

within a film. Like every other theory, then, these are only as good as their practitioners" (Giannetti 2005: 504).

Bzw. schlägt Christian Metz vor, „that the concept of sign, or of the signifier/signified as composing the sign, is irrelevant to the cinema; it is only the relation between signifier and signified that differs, being arbitrary in one case and motivated in the other" (Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis 2000: 35). Auch von Annette Kuhn kommt eine Einschränkung der Semiotik, dass obwohl „semiotics has made some very productive inroads in the study of cinema, it does run the risk, in taking texts as its object, of forgetting that meanings are also produced in particular times and places" (Kuhn 1992: 96).

5.2.2 Psychoanalytischer Ansatz

„...as Christian Metz points out, „both linguistic studies and psychoanalytic studies are sciences of the very fact of meaning, of signification" (Metz 1979: 9 zitiert nach Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis 2000: 123).

Aus der Psychoanalyse erfahren wir, dass unser Sexualleben als Kinder unser Unbewusstes, das nicht zugänglich ist, aber trotzdem unser weiteres Leben beeinflusst, formt. Das Unbewusste drückt sich aus z.B. in Träumen und hat einen starken Einfluss auf unsere erwachsene Sexualität und Gender. Einfach ausgedrückt könnte man Filme mit Träumen vergleichen („Films mimic and play with dream logic..." (Villarejo 2007: 134)).

Dazu gehören auch spezielle Umstände, die eine Ähnlichkeit zwischen Filme schauen und Träumen hervorrufen. Allein dadurch, dass wir uns im Kinosaal in einem dunklen Raum befinden, erweckt Parallelen zu Schlafen/Träumen, bzw. „our motor activity is reduced, our visual perception is heightened to compensate for our lack of physical movement" (Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis 2000: 143-144). Auch der surrealistische Filmemacher Luis Bunuel verglich Filme mit Träumen:

„In the hands of a free spirit, the cinema is a magnificent and dangerous weapon. It is the best instrument for expressing the world of dreams, of emotions, of instinct. The mechanism that produces cinematic images most

closely resembles the workings of the mind during sleep" (Bunuel zitiert nach Giannetti 2005: 365).

Psychoanalytische Filmtheoretiker sehen im Film bzw. durch die Charaktere, die er präsentiert, eine Art „Ego-Ideal“ dargestellt. Das heißt, dass wir als Zuschauer als „anonymous spectators in a safe, individuating, dark envelope – cannot help but identify and thereby play out the very dramas of gendered and sexual life psychoanalysis posits as foundational to our unconscious formations“ (Villarejo 2007: 134).

Filmtheorie nach psychoanalytischen Ansätzen basiert in erster Linie auf den Arbeiten von Jacques Lacan, der wiederum die Theorie Freud's über die Beziehungen zwischen Verlangen („desire“) und Subjektivität („subjectivity“) im Diskurs übernahm. Der Terminus Subjekt weist auf ein kritisches Konzept hin, das sich auf das Individuelle bezieht. Das „Selbst“ ist keine fixe Einheit, und das Subjekt „implies a process of construction by signifying practices that are both unconscious and culturally specific“ (Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis 2000: 124).

Für die psychoanalytische Filmtheorie heißt es, dass Subjektivität in die Produktion von Bedeutung miteinbezogen wird.

„... the cinema ‚reinscribes‘ those very deep and globally structuring processes which form the human psyche, and it does so in such a way that we continually yearn to repeat (or re-enact) the experience“ (Stam/Burgoyne/ Flitterman-Lewis 2000: 124).

Christian Metz hat in seinem viel beachteten Essay „The Imaginary Signifier“ darauf hingewiesen, dass Bilder und Töne des Films bedeutungslos wären ohne der (unbewussten) Verarbeitung durch den Zuschauer. In dem Sinne ist jeder Film „a construction of its viewer“ (Metz 1975 zitiert nach Stam/Burgoyne/ Flitterman-Lewis 2000: 139).

Ein wichtiger Punkt in der psychoanalytischen Filmtheorie ist eine sehr komplizierte Streitfrage, die der „Identifikation“. In der Psychoanalyse bedeutet Identifikation (einfach ausgedrückt) einen Prozess der Assimilierung

eines Subjekts, entweder in seiner Gesamtheit (Identifizierung mit einem Individuum), oder teilweise (Übernahme von physischen Charakterzügen und Kennzeichen). Da Identifikation eine zentrale Rolle in der imaginären Formierung des Egos spielt, sieht auch die psychoanalytische Filmtheorie den imaginären Zugang des Zuschauers zum Film als zentrales Thema.

Allerdings: „Because psychoanalytic identification is concerned with unconscious processes of the psyche rather than with cognitive processes of the mind, consciously experienced empathy has very little to do with identification in the psychoanalytic sense (or in the cinema, for that matter)“ Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis 2000: 150).

Die Position der ZuschauerInnen in der Kino/Filmwelt wurde in Zusammenhang mit der psychoanalytischen Darstellung der „Spiegelphase“ beschrieben, was bedeutet, dass die Metapsychologie der Identifikation eine narzisstische Form von Rückschritt mit sich bringt, die dazu führt, dass wir uns in einem Zustand ähnlich dem eines Kindes in der Illusion eines vereinten Egos befinden. Dazu muss man allerdings beachten, dass die verschiedenen ZuschauerInnen von unterschiedlichen sozialen und historischen Erfahrungen geprägt sind, daher:

„But since spectators are socially and historically as well as psychically constituted, it is not clear whether the experiences of Black spectators are included in this analysis“ (Diawara 1993: 211-212).

Dasselbe Material kann aufgrund von unterschiedlichen Elementen wie „Rasse“, Geschlecht und Sexualität auch unterschiedlich aufgenommen werden.

„They have regarded the ‚how‘ of spectatorship as a social and psychological construction. They have sought to develop a theory of subjectivity that would account for the pleasures of the look and the relationship of those pleasures to gender and sexual identity. They enrich political critiques of cinematic pleasure by theorizing the psychic mechanisms of identification and desire, but they also challenge such critiques by deeming impossible and necessary conjunction, any perfect fit, between ideology and desire, narrative and pleasure, the image and the subject“ (Hanson 1999: 12 zitiert nach Villarejo 2007: 134-135).

Kritik an dem psychoanalytischen Ansatz wurde laut, da Psychoanalyse als unabänderbares System positioniert ist, und daher a-historisch und apolitisch wäre, bzw. dass soziale Bedingungen wie z.B. rassische Unterschiede nicht berücksichtigt sind. Außerdem wurde die totale Identifikation mit der Leinwandhandlung in Frage gestellt, da sich die Aufführungssituationen und Technologien geändert haben.

“In fact, one of the problems associated with psychoanalytic theory for Black feminists is that its appropriation by White feminists meant that while insights into patriarchal systems were developed, the potential for examining racism in the same moment was not exploited” (Young 1998: 204).

Zu erwähnen sei noch der post-marxistische Soziologe und Philosoph Slavoj Žižek, der in seinen Arbeiten die Populärkultur „as a sphere of shared reference and as an effective medium through which to convey shared experiences and assumptions about the world“ erforscht (Villarejo 2007: 136).

5.2.3 Ideologie

“Ideology critique ... stitches the project of a film to its socio-cultural location, seeking to understand how films reinforce, challenge, or reveal conceptions of the world that powerfully shape viewers' lives” (Villarejo 2007: 127).

Der französische Marxist Louis Althusser definierte Ideologie „as ,a system of representation'; in other words, as a set of prompts or conventions as to how the world is to be shown and understood“ (Bennett/Hickman/Wall 2007: 252). Für Althusser ist Ideologie ein Prozess, durch den Individuen erst als soziale Subjekte konstituiert werden.

„It is the process through which we come to see ourselves as unique and autonomous individuals“ (Hollows/Hutchings/Jancovich 2000: 116).

Žižek und andere bedeutende Filmtheoretiker wurden auch von der Ideologiekritik, aus der Marxistischen Theorie, beeinflusst. Konkret soll die Beziehung zwischen den materiellen Konditionen, dem sozialen Umfeld, das heißt wirtschaftliche und soziale Organisationen von Produktion, und die historischen Gegebenheiten erklärt werden.

„Ideology critique retains ... in a number of domains...: theories of cyber-culture, postmodernism, postcoloniality, and areas broadly defined such as cultural studies, media studies, critical race studies (or black cultural studies), feminist and queer studies, studies of border crossings (diaspora, *la frontera*), and so on“ (Villarejo 2007: 137).

Dabei werden Fragen wichtig über soziale Verteilung von Macht und Formen von sozialem Ungleichgewicht, über individuelle Gedanken und Glaube, die Beziehung zu einem größeren sozialen Netzwerk und über die Rolle von Massenkultur und Populärkultur.

Für FeministInnen als auch für MarxistInnen fungierten die Massenmedien als ein bedeutendes Instrument der ideologischen Dominierung (Hall 1997: 348). Allerdings muss man hierbei bedenken, dass es schwierig ist, „to conceptualize a position from which to resist or challenge it, except through the values or ideas of the dominant elite which necessarily exclude the mystified masses“ (Hall 1997: 348). Antonio Gramsci (wie bereits erwähnt) konnte mit seinem Prinzip der Hegemonie das Konzept der ideologischen Dominierung umgestalten. Laut Gramsci ist Macht in einer bürgerlichen Demokratie ein Ergebnis aus Überzeugung und Zustimmung. Die Hegemonie wird gewonnen durch Verhandlung („negotiation“) zwischen den sozialen, politischen und ideologischen Kräften (Hall 1997: 348).

„The concepts of hegemony and negotiation enable us to rethink the real and representation in a way which avoids the model of a fixed reality or fixed sets of codes for representing it. And they enable us to conceptualize the production of definitions and identities by the media industries in a way that acknowledges both the unequal power relations involved in the struggle and at the same time the space for negotiation and resistance from subordinated groups“ (Hall 1997: 348).

Laut Hall sind Massenmedien und Repräsentation Ausgangspunkt für Konflikte und Verhandlung, dabei ist ein wesentliches Ziel die Definition was denn als „real“ angesehen wird und auch der Streit „to name and win support for certain kinds of cultural value and identity over others“ (Hall 1997: 348).

Postmodernism und *postcolonial critique*, beide in Verbindung zu sehen mit dem Poststrukturalismus, untersuchen die massiven Veränderungen in der globalisierten Wirtschaft und ihren dazugehörenden Kulturen.

„Postmodernism represents, then, one among many attempts to gauge and respond to the mediations between political economy and cultural production“ (Villarejo 2007: 140).

bell hooks kritisiert den Postmodernismus, in ihrem Buch „Sehnsucht und Widerstand“ sagt sie dazu, dass „[d]ie radikale postmoderne Praxis, die sich am besten in dem Begriff ‚Politik der Differenz‘ fassen lässt, ...auch die Stimmen von verschleppten, an den Rand gedrängten, ausgebeuteten und unterdrückten Schwarzen enthalten [müsste]“ (hooks 1996: 44).

5.2.4 Feministische und *queer* Studien

In den 70ern wurde Kritik laut, die „socially regressive ‚institution‘ which is mainstream Hollywood film“ herauszufordern (Bennett/Hickman/Wall 2007: 254). Bis zu diesem Zeitpunkt war die aktive Rolle der Frau auf die „horizontale“ Ebene beschränkt. Es war bis dato so, dass der eigentliche Beitrag von Frauen im *mainstream* Film sich auf eine Mischung aus dekorativer, erotischer und beschreibender Weise beschränkte (Bennett/Hickman/Wall 2007: 254). Filme für und über Frauen waren auf ein Sub-Genre limitiert (sogenannte „chickflicks“ oder „women’s picture“ – meist Melodrama, die einen weiblichen Star in den Mittelpunkt stellten, die allerdings auf „typisch“ weibliche Belange wie die Suche nach dem richtigen Mann, das Aufziehen von Kindern oder das Ausbalancieren einer Ehe und Karriere reduziert waren (Giannetti 2005: 457)). Mit den 80ern wurden die feministische Bewegung und beginnend mit den 90ern die *queer* Arbeiten relevant. Maskulinität und Feminität schienen durch das narrative Kino in ihren Codes determiniert, Stereotype zementierten das Bild der Frau (die Frau als passives, erotisches Objekt), das Ungleichgewicht wurde zwischen Mann und Frau unterstrichen.

„Within the movies themselves, women were usually socially constructed as ‚the other‘ or ‚the outsider‘ in a male-dominated world, as feminist critic Annette Kuhn has pointed out. ... Generally, women were treated as sex objects –

valued primarily for their good looks and sex appeal. Their main function was to support their men..." (Giannetti 2005: 455-456).

Laura Mulvey erkannte, dass unser Vergnügen, Filme anzusehen von einem ideologischen Standpunkt her geprägt ist (Laura Mulvey's „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ gibt dazu eine psychoanalytische Untersuchung des *mainstream* Kinos mit zentraler Berücksichtigung von „Gender“). Sie geht davon aus, dass die Art und Weise, wie Frauen im Film präsentiert werden bzw. vom Publikum gesehen werden nicht nur davon abhängt, wie Männer Frauen „sehen“, sondern dass Frauen auch so dargestellt werden, dass sie dem männlichen Zuschauer Vergnügen bereiten.

„In coining the useful critical term ‚male gaze‘ Mulvey was seeking to stress the remarkable degree to which most films channelled the audience's response (male and female) through the male protagonist and thus indirectly to the female image“ (Bennett/Hickman/Wall 2007: 255).

Mulvey sieht das *mainstream* Kino als voyeuristisch und als Vertreter des Patriarchats. Mit Hilfe der Psychoanalyse untersucht sie die Repräsentation der Frauen im Film und zeigt, wie das Unbewusste der patriarchischen Gesellschaft sich im Film strukturiert. Außerdem weist sie darauf hin, dass in einer Welt des sexuellen Ungleichgewichts das Vergnügen des Zuschauens in aktiv/männlich und passive/weiblich geteilt werden kann. Die binäre Beziehung zwischen dem Subjekt (der Zuschauer bzw. der Protagonist) und dem Objekt (der narrative Film) weist darauf hin, dass das Subjekt mit der männlich/aktiven, das Objekt mit der weiblich/passiven Position assoziiert wird.

„Grounded in what I will call a post-marxist preoccupation with the subversive capabilities of cultural practice (also called cultural studies), much of this film criticism has also been heavily influenced by cross-fertilization of psychoanalysis and semiotics. The content generally circulates around the questions of female spectatorship and/or whether or not the gaze is ‚male‘. Most such debates stem from the influence of Laura Mulvey's ground breaking article ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema‘ “ (Wallace 1993: 258).

Kritik an Mulvey wurde laut, da sie nur auf die Erfahrung eines männlichen Zuschauers fokussiert und die Möglichkeit einer weiblichen Identifikation und

Zuschauerschaft ignoriert. Ginge man nach dem Konzept von Mulvey dann müsste die weibliche Zuschauerin sich entweder mit dem männlichen Protagonisten dem Subjekt oder mit dem Objekt – der Frau – identifizieren. Wenn sie ersteres tut, dann ist sie im Sinne von Mulvey voyeuristisch. Wenn sie sich mit dem Objekt identifiziert wäre das Masochismus. („...the female spectator of images of women has until very recently been faced with a single option – to identify with the male in the spectator and to see woman, to see herself, as an object of desire“ (Kuhn 1992: 11)). Allerdings gibt es auch noch die Variante: der/die ZuschauerIn hat die Option sich mit der Frau auf der Leinwand zu identifizieren anstatt sie zu objektivieren. Das hieße, „[i]n this case, the pleasure of looking is not completely voyeuristic“ (Kuhn 1992: 31).

Einer der Kritikpunkte ist die Tatsache, dass Mulvey sich an die Weiße, Mittelklasse, heterosexuelle, Amerikanische Frau richtete, die allerdings nicht die Gesamtheit aller Frauen repräsentiert. Anders gesagt, „she ignores other variables such as age, social class, sexuell orientation and ethnicity“ (Bennett/Hickman/Wall 2007: 261).

Der Blick (*gaze*) wurde zu einem Problem für diejenigen, die auch andere Grundlagen, wie „Rasse“, Ethnizität, Sexualität oder Klasse, heranzogen. Die frühen Arbeiten der feministischen Psychoanalyse waren stark von Lacan geprägt, der Schwerpunkt der Formung von Subjektivität lag in der sexuellen Differenz. hooks sah den orthodoxen feministischen Ansatz in einem „ahistorical psychoanalytic framework“ begründet, der „any discussion of racial difference – of racialised sexual difference“ vernachlässigt (hooks 1993: 295). Andere verurteilten den psychoanalytischen Ansatz wegen seinem Defizit „as a methodology to account for complex historical encounters involving gender and race“ (McCabe 2004: 66).

Anfang der 90er Jahre verlagert sich „das Forschungsfeld vom Text als ideologischem Repräsentationssystem, das deterministisch Subjektpositionen für die Rezipienten konstruiert, auf den Bereich von Kultur als komplexen Netzwerk von Institutionen, Repräsentationen und Praktiken, in dem Subjektivität im Schnittfeld diverser, historisch spezifischer Diskurse und Praktiken konstruiert werden“ (Warth 2004: 117).

bell hooks kritisierte die Weißen feministischen Filmkritikerinnen dahingehend, dass diese die Frage der „Rasse“ bzw. der Hautfarbe völlig außer Acht gelassen haben in ihren Analysen.

„Why is it that feminist film criticism, that has most claimed the terrain of woman's identity, representation, subjectivity as its field of analysis, remains aggressively silent on the subject of Blackness, and specifically on representations of Black womanhood“ (hooks 1993: 297).

Dieser Vorwurf ist natürlich nicht von der Hand zu weisen, da es (leider immer noch) einen immensen Unterschied in Repräsentationen macht, welche Hautfarbe man/frau hat. Auch die feministische Filmtheoretikerin Mary Ann Doane schließt sich hooks Kritik an Weißen Feministinnen an, da diese die doppelte Unterdrückung der Schwarzen Frau nicht adequat in ihren Untersuchungen berücksichtigt haben:

„What is lost in the process is the situation of the Black woman. ... in terms of oppression, she is both, Black and a woman; in terms of theory, she is neither. In effect, she occupies a position which is difficult to think within current paradigms“ (Doane 1991: 231 zitiert nach McCabe 2004: 67).

5.2.5 Postkolonialismus und Film

Ähnliche Thematik zeigt sich auch, wenn es um die Argumentation von Repräsentation von anderen Randgruppen im Zusammenhang mit amerikanischen bzw. europäischen Kino geht. Zum Beispiel betrifft das Ethnizität, die einige Kritiker im Sinne des Postkolonialismus in Hinblick auf die koloniale Vergangenheit definieren. Sie sehen Film als einen Ort wo die alten kolonialen Unterschiede noch Einfluss haben. Dabei geht es nicht nur darum wie Nicht-Weiße im Film repräsentiert werden, sondern wie alle ethnischen Gruppen in Beziehung zueinander repräsentiert werden.

„Postcolonialism asks significant questions which privilege ethnicity as an ideological issue, particularly with reference to issues of representation“ (Bennett/Hickman/Wall 2007: 265).

Postkoloniale Filme setzen sich in vielerlei Weise von den *mainstream* Produkten, wie z.B. Hollywood, ab, indem sie unkonventionelle Schnitt- und Filmtechniken anwenden. Dadurch wird der/die ZuschauerIn aufgefordert, aktiv zuzusehen, damit er/sie die ungewöhnlichen Bilder aufnehmen kann. Diese andere, neue Ton/Bildsprache „defamiliarize the viewing experience, and, subsequently, the spectator’s accustomed mode of filmic apprehension“ (Martin 2002:182).

Die meisten Leinwandrepräsentationen von Bildern von Anderen im westlichen Kontext (z.B. marginalisierte Schwarze, Hispanier, Asiaten) „are not designed to embody or reflect the viewer. The image other rarely represents the primary identificatory source or the point of view of the western viewer; in fact, this character is usually constructed to play the role of the secondary character foil, who serves to contrast and affirm the superiority of the preferred main character“ (Martin 2002: 184). Es scheint, dass der/die ZuschauerIn einem stark kolonialisierten Blick verankert ist und daher quasi aus einer bestimmten Beobachtungsposition her programmiert ist, den Subjekten und Objekten auf der Leinwand bestimmte Bedeutung zuzuschreiben (Martin 2002: 184).

5.2.6 Realismus

Es gibt drei Stilrichtungen des Films: Realismus, Klassizismus und Formalismus. Allgemein gesprochen kann man realistische Filme daran erkennen, dass sie Wirklichkeit mit einem Minimum an Verzerrung wiedergeben. Vertreter des Realismus wollen damit den Eindruck aufrechterhalten, dass ihre Filme ein unmanipulierter und objektiver Spiegel der wirklichen Welt wären. Formalisten stilisieren und verzerren ihr Material, sodass niemand auf die Idee kommen würde, das Dargestellte für etwas Wahres zu halten. Das klassische Kino liegt zwischen Realismus und Formalismus. Die Erzählstruktur des realistischen Kinos weißt auf keinen richtigen Erzähler im Hintergrund hin, die Geschehnisse sprechen für sich (Giannetti 2005: 354). In klassischen Erzählstrukturen ist man sich der „shaping hand“ sehr wohl bewusst (Giannetti 2005: 354). In formalistischen Erzählungen ist der Autor manipulierend.

Filme mit einer ethnischen Einstellung sind meist in einem realistischen Stil gefasst, um die authentische Struktur des Alltagslebens darzustellen.

Frühe Filmtheorien unterschieden zwischen den Werten des Realismus und Werten des Formalismus. Seitens des Realismus war es vor allem André Bazin, der Film als „objektiv“ sah insofern „as an actual strip of film carried with it the trace of the referent or object it recorded“ (Villarejo 2007: 143).

Bazin war es auch, der anmerkte, „one way of understanding better what a film is trying to say is to know how it is saying it“ (Bazin zitiert nach Giannetti 2005: 8).

„What De Fleur warned of television, that it depicted ‘social values’ not ‘social reality’, seems in film terms to have progressed. In a film industry dominated by ‘realism’ it is more like ‘social values’ masquerading as ‘social reality’“ (Bennett/Hickman/Wall 2007: 252).

Wir als ZuschauerInnen von Filmen bekommen wahrscheinlich oft gar nicht die latenten sozialen Werte mit, die die Bilder vor unseren Augen transportieren. Der/die ZuschauerIn akzeptiert das Gesehene als echt, als real oder wie es Wahneema Lubiano beschreibt:

„Deployed as a narrative form dependent on recognition of reality, realism suggests disclosure of the truth (and then closure of the representation); realism invites readers/audience to accept what is offered as a slice of life because the narrative contains elements of ‚fact‘“ (2003: 105).

5.3 Konzepte der Filmklassifizierung

5.3.1 Genre

Individuelle Filme, die zu einer Gruppe zusammengeführt werden können, in Bezug auf z.B. ähnlichen Inhalt, Thema, Stil, emotionaler Einfluss, Stereotypen, etc., fallen unter ein spezielles Genre (Detektivgeschichte, Actionfilm, Drama, etc.). Diese Art von Kategorie bedeutet ein wichtiges Entscheidungskriterium welchen Film man auswählt. Genre geben auch eine gewisse Erwartungshaltung vor, man ist vertraut mit den *conventions*¹⁷

¹⁷ wikipedia: a convention is a set of agreed, stipulated or generally accepted standards, norms, social norms, or criteria, often taking the form of a custom

des Genres:

„These conventions represent a body of rules or codes, signifiers and signs, and the potential combinations of, and relations between, signs which together constitute the genre“ (Hall 1997: 351).

Verschiedene Genreprodukte lassen sich durch ihre Ähnlichkeit zusammenfassen, was einen Vorwurf von Vorhersehbarkeit hervorruft. In der Ideologie von Massenkultur bekräftigt die Verwendung von *conventions* normative Bedeutung und Werte.

„Audiences become familiar with the codes and conventions of specific genres“ (Raynor et al. 2003: 56-59 zitiert nach Bennett/Hickman/Wall 2007: 99).

Aber Steve Neale (Professor für Film Studies) weist daraufhin, dass Filme eines speziellen Genres trotzdem unterschiedlich gestaltet sein müssen, da Zuschauer kein Geld für immer wieder dieselben Filme ausgeben („...genres are instances of repetition and difference“ bzw. „repetition and difference are themselves not separable... they function in a relation“ (Neale 2000: 99 & 100)). Jedoch auf einer grundsätzlichen Ebene wiederholen Filme eines Genres gewisse ideologische Funktionen (Hollows/Hutchings/Jancovich 2000: 86).

Neale gibt für die Wiedererkennung eine Unterteilung, die er „kulturelle“ und „generische“ Wahrhaftigkeit nennt (Neale 1990 zitiert nach Gledhill 2004: 201). Unter kulturelle Wahrhaftigkeit versteht er „jene Kodes und Konventionen, die etablieren, was nach Auffassung einer gegebenen Gesellschaft Realität ist oder sein sollte“ (Gledhill 2004: 201-202). Generische Wahrhaftigkeit bezieht sich nach Neale „auf die Konventionen von Schauplatz, Typ einer Figur, Erzählhandlung und Ikonografie, welche die Realität einer bestimmten Erzählwelt etablieren“ (Gledhill 2004: 202). So können wir akzeptieren, dass z.B. bei einem Musical Menschen auf der Straße singen und tanzen...

„The concept of genre is useful in looking at the ways in which media texts are organised, categorised and consumed. ... The concept of Genre suggests that there are certain types of media material, often story-types, which are

recognised through common elements, such as style, narrative and structure, that are used again and again to make up that particular type of media genre" (Raynor et al. 2003: 56-59 zitiert nach Bennett/Hickman/Wall 2007: 97).

Ein wichtiger Punkt, ein Genre zu identifizieren, ist der *look* oder die *iconography* des Textes. *Iconography* konstituiert ein Muster an visueller Metaphorik, welche einem Genre über eine Zeit hinweg zugeschrieben wird (Raynor et al. 2003: 56-59 zitiert nach Bennett/Hickman/Wall 2007: 98). Es sind bestimmte Zeichen/*signs*, die wir mit bestimmten Genres verbinden.

Oder wie es Neale ausdrückt, "visual signifiers are usually held to constitute 'icons' (i.e. signifiers of a particular genre) if they are subject to regular occurrences, i.e. repetitions. Their function is generally considered to be the establishment of a stable framework of signs in relation to which difference and variation can be both produced on the one hand and read and understood on the other" (Neale 2000: 100-101).

Genre-Aufzählung nach Tim Dirk:

Action Films

Adventure Films

Comedy Films

Crime & Gangster Films

Drama Films

Epics/Historical Films

Horror Films

Musicals (Dance) Films

Science Fiction Films

War (Anti-War) Films

Westerns

5.3.2 Auteur – der Name des Regisseurs als „Gütesiegel“

Die Auteur-Theorie wurde von einer Gruppe von Kritikern (allen voran André Bazin), die für das legendäre Magazin *Cahiers du Cinéma* geschrieben hat, entwickelt. Dabei wird eine Reihe von Filmen, die Arbeiten eines Regisseurs, nach ihrer Struktur analysiert. Mit Auteur ist nicht nur der Regisseur eines Filmes gemeint. Der Auteur drückt dem Film seinen individuellen Stempel auf. Das heißt, der gesamte Stil und das Thema des Films zeigen die Handschrift des Regisseurs, der natürlich in Kooperation mit einer Menge an Leuten den Film produziert, aber er ist es, der sozusagen seine eigene Identität über den Film widerspiegelt.

„The auteur theory does not limit itself to acclaiming the director as the main author of a film. It implies an operation of decipherment; it reveals authors where none had been seen before“ (Wollen 1998: 50-51).

Der so genannte Metteur-en-scène mag zwar als Regisseur auch bewundert sein (er bringt auf jeden Fall dieselbe Kompetenz in einen Film), aber er hinterlässt quasi keine eigene Signatur mit seinem Film.

Viele Filme werden auf Grund des Regisseurs „verkauft“ bzw. von den ZuschauerInnen angenommen. Ein Auteur ist so etwas wie ein „Gütesiegel“ für sein Publikum. Der Name des Regisseurs funktioniert als Zeichen (*sign*).

„This sign will carry much information of significance concerning the popular and critical ‚credit‘ of the director based on his previous work and the kind of promise offered by a new film bearing his name“ (Phillips 1996: 150-151, zitiert nach Bennett/Hickman/Wall 2007: 164).

Das heißt eben, dass der Auteur, oder das Zeichen/Sign gewisse stilistische und thematische Merkmale signifiziert, und dadurch durch seinen Film, durch den Text, identifizierbar wird.

5.3.3 Star – Identifikationssubjekt oder Objekt?

„A star image is made out of media texts that can be grouped together as *promotion, publicity, films and commentaries/criticism*“ (Dyer 2000: 121, Hervorhebung durch den Autor).

Richard Dyer ging davon aus, dass man Stars in derselben Weise wie Filme wie einen Text erforschen kann. Das heißt, obwohl ein Star natürlich ein Individuum ist, ist er/sie dennoch mit ideologischer Bedeutung ausgezeichnet. Genauso wie Film durch verschiedene Zeichen/*signs* Bedeutung vermittelt, so können auch Stars selbst Zeichen/*signs* sein die uns bestimmte Bedeutung geben.

„The star functions as commodity, as signifying system, as fetish object and, to some extent, as the space of narcissistic identification on the part of audiences“ (Tasker 2000: 180).

Paul McDonald hat vier verschiedene Methoden vorgegeben, wie man die Bedeutung von Stars analysieren könnte: Durch Semiotik, Intertextualität, Psychoanalyse und Zuschauerstudien. Die ersten beiden Methoden gehen davon aus, dass der Star als Text gedeutet werden kann, die anderen beiden fokussieren auf die Beziehung zwischen Publikum und Star (Bennett/Hickman/Wall 2007: 181).

Images von Stars sind das Ergebnis von Intertextualität: die nicht auf den Film bezogenen Texte wie Promotionarbeit, Publicity und Kritik interagieren mit dem Film-Text. Richard Dyer erforscht „the star’s meaning within the context of a broader network of other texts which were in circulation during the same period. These other texts are used to construct the historical context in which a star’s image became intelligible“ (Bennett/Hickman/Wall 2007: 182). Oder wie John Ellis davon ausging, dass sich für den/die ZuschauerIn das Image von Stars aus den Fragmenten von zusätzlichen Texten („private“ Gossip Geschichten) nur in Zusammenhang mit der filmischen Darstellung komplettiert (Bennett/ Hickman/Wall 2007: 184). Außerdem geht Ellis von einem psychoanalytischen Ansatz der Subjektivität aus, um zu erklären, warum ZuschauerInnen wünschen sich mit ihnen zu identifizieren.

Psychoanalytische Filmkritik geht davon aus, dass Kino ein Ort für die Erfüllung von Bedürfnissen ist.

„...films make their money as long as they provide pleasure, and in this process, stars play a crucial role in attracting audiences to regular cinema-going“ (McDonald 1995: 83-90, zitiert nach Bennett/Hickman/Wall 2007: 185).

Hier muss man wieder auf Lacan verweisen, der Wunsch bzw. Verlangen als Verfolgung von dem sieht, was die Leere in uns auffüllt und uns somit als Subjekt komplett macht. Für ihn hängt das Verlangen direkt mit dem Akt des Zuschauens zusammen. Psychoanalytische Filmkritik sieht den Akt des Zuschauens „as fundamentally bound up with issues of desire which are related to the figure of the star“ (McDonald 1995: 83-90 zitiert nach Bennett/Hickman/Wall 2007: 185). Dieser Wunsch, sich mit der Person auf der Leinwand zu identifizieren, bringt uns demnach immer wieder ins Kino zurück.

„As far as the film industry is concerned, to place the consumer of the films themselves in a constant position of desire is to bring him or her back to the cinema time and time again, to seek an unattainable fantasy life“ (Kuhn 1992: 13).

Filmtexte sind in drei Typen des Zuschauens organisiert: Der/die ZuschauerIn, der/die auf die Leinwand blickt, die Kamera, die auf die Handlung „blickt“ und die Charaktere im Film, die einander ansehen.

Nach Lacan gehen Kleinkinder im Alter von sechs bis achtzehn Monaten durch die „Spiegelphase“ – das heißt, in diesem Stadium identifiziert es sich mit seinem „Spiegel-Bild“, das vollkommen erscheint.

„It is an object of narcissistic identification which presents an ego-ideal (or ideal self) which is believed to be the self. Cinema, it is argued, echoes this moment of the child's development, but substitutes the screen for the mirror. It replays the narcissistic process of identification“ (McDonald 1995: 83-90, zitiert nach Bennett/Hickman/Wall 2007: 185).

Der/die ZuschauerIn identifiziert sich mit dem Filmstar, der als vollkommen in seiner idealisierten Vorstellung erscheint. Allerdings ist der Star auch Objekt, das der Zuschauer voyeuristisch betrachtet.

Aufgrund zahlreicher feministischer Arbeiten zum Thema ZuschauerIn und Identifikation hat sich die neuere psychoanalytische Filmtheorie von der Annahme, dass sich der/die ZuschauerIn mit einer einzigen Filmfigur identifiziert, distanziert und ihre Aufmerksamkeit darauf gelegt, dass der/die ZuschauerIn in einer viel komplexeren Identifikation mit der gesamten Filmerzählung steht.

„It has developed a theory of fantasy which suggests that any narrative provides the spectator with multiple and shifting points of identification. In this theory of fantasy, star identification can either be of less significance than in previous forms of psychoanalysis – because the individual star is no longer seen as the defining point of the spectator’s pleasure – or of more significance – because identifications are established with more than one star” (McDonald 1995: 83-90, zitiert nach Bennett/Hickman/Wall 2007: 188).

6 Schwarzer Feminismus und Black American Cinema

„...whenever Black people appeared on Hollywood screens, from *The Birth of a Nation* to *Guess Who's Coming to Dinner?* to *The Color Purple*, they are represented as a problem, a thorn in America's heel" (Diawara 1993: 3).

Manthia Diawara kritisiert, dass Hollywood's Schwarze im Prinzip zum Amusement des/der Weißen Zuschauer(s) in da sind, dass sie dann thematisiert werden, wenn es darum geht, exotische Bilder von Tanzen und Singen zu zeigen, ein Rassendrama zu erzählen oder Bilder von Zuhältern oder Verbrechern zu zeigen (Diawara 1993: 3). Nach Diawara hat Hollywood einen ziemlich miesen Job in der Repräsentation von *African Americans* getan. In den *mainstream* Filmen Hollywoods wurde *difference* nicht wirklich adäquat präsentiert. Dazu müsse man in den Independent Filmen suchen.

Auch Kobena Mercer ist der Ansicht, dass die Darstellung der *African Americans* immer in Zusammenhang mit Problemen gesehen wird:

„Within the determining logic of its narrative patterns, blacks tend to be depicted either as the source and cause of social problems – threatening to disrupt moral equilibrium – or as the passive bearers of social problems – victimized into angst-ridden submission or dependency. In either case, the tendency whereby images of blacks become fixed into stereotypes functions to encode versions of reality that confirm the ideological precept that 'race' constitutes a 'problem' *per se*" (Mercer 1994: 82-83).

Die Filmgeschichte der *African Americans* ist geprägt von beschämenden Darstellungen, beginnend mit dem offen rassistischen Machwerk „Birth of a Nation“ (kürzlich von Arte auf DVD herausgebracht, und das ohne ein aufklärendes Beiheft, dass die rassistischen Darstellungen kommentiert!) aus dem Jahr 1915. Zumeist gaben diese Darstellungen die Realität wieder, die den *African Americans* im alltäglichen Leben passierte. Mit den 50er Jahren wurden Rollen für Schwarze interessanter, was nicht heißen soll, dass dadurch Stereotypen abgelegt wurden.

„African-American film historians have chronicled the sad, shameful treatment of blacks in American movies – a mean-spirited reflection of their treatment in American society as a whole. For the first fifty years

of the American cinema, black characters were usually relegated to demeaning stereotypes" (Giannetti 2005: 452).

Auch bell hooks weist in ihren zahlreichen Kommentaren zu den Bildern, die wir von *African Americans* zu sehen bekommen, darauf hin, dass diese im Prinzip die Vorherrschaft der Weißen untermauern sollen und sie fortschreiben (hooks 1994: 9). Zumeist werden diese Bilder von Weißen gemacht, allerdings, so merkt hooks an, können sie auch von *People of Colour* stammen, die die Welt „durch die Brille des weißen Herrschaftssystems sehen“, was soviel heißen solle, wie „verinnerlichter Rassismus“ (hooks 1994: 9). Speziell gilt diese negative Darstellung für *African American Women*:

„So that no matter how virtuous the black woman, no matter how feminine, she is more likely not to be viewed as hypersexed because black women's virtue has had no place in the 'feminine' mythos of U.S. culture" (Manatu 2003: 19).

In dieser Aussage kommt auch schon zum Ausdruck, was die Afrikanisch-Amerikanische Frau von der Weißen Frau „unterscheidet“ – sie wird einerseits als nicht feminin, als nicht Frau gesehen, bzw. andererseits auf ihre spezielle Position als Frau und Schwarze in den Diskussionen von Weißen FeministInnen unzureichend eingegangen. Außerdem kam schon in frühester Geschichte der Afrikanisch-Amerikanischen Frau folgendes Problem hinzu: da die anglo-amerikanische bzw. europäische Kultur immer als überlegen und herausragend dargestellt wurde, entstand dadurch „ein negativ besetztes Selbstbild der Inferiorität gegenüber der ‚guten weißen Kultur‘“ (Zips/Kämpfer 2001: 38). Beziehen wir nun dieses negativ besetzte Selbstbild der Afrikanisch-Amerikanischen Frau auf ihre filmische Darstellung, so sieht man, dass sich diese Idee von „Nicht-Weiblichkeit“ hier widerspiegelt.

„...there was clear evidence of what was deemed virtuous, feminine and beautiful. ...the white woman, whose female form by comparison was infused with ideas of femininity and beauty. ... Depictions of the contra-distinction between these two subgroups of women led to an asymmetry among women. In turn, the asymmetry created an ideology of 'otherness', presumably rooted in America's two-valued, either-or, orientation" (Manatu 2003: 18-19).

Mit einer provokanten Frage von bell hooks soll auf die nächsten Kapitel eingestimmt werden:

„Why is it that feminist film criticism, which has most claimed the terrain of woman's identity, representation, and subjectivity as its field of analysis, remains aggressively silent on the subject of blackness and specifically representations of black womanhood?“ (1996: 207).

6.1 Aus der Marginalisierung ins Zentrum

Afrikanisch-Amerikanische Frauen mussten seit jeher an zwei Fronten kämpfen, einerseits gegen Rassismus, andererseits gegen Sexismus. Weiße FeministInnen haben diese spezielle Situation von *African American Women* weitgehend ignoriert in ihren Theorien und Praxen. Durch diese Ignoranz und grundsätzliche Zuweisung von Schwarzen Frauen in den Bereich der Rassismusfrage haben Weiße FeministInnen Schwarze Frauen marginalisiert. Auch in Bezug auf Darstellung im Film war es so, dass Weiße FeministInnen das Image von Weiblichkeit nur in Form von sexuellen Unterschieden kritisierten, hingegen rassistisch begründete (sexuelle) Unterschiede nicht thematisierten. Vor diesem Hintergrund entwickelte bell hooks die Theorie des oppositionellen Blickes.

6.1.1 Feminismus – Schwarz versus Weiß?

„Wir glauben, dass der Zweck des männlichen Chauvinismus in erster Linie in einer psychologischen Befriedigung des Ego liegt und dass er sich erst in zweiter Linie in den ökonomischen Verhältnissen manifestiert ... Die politische Unterdrückung von Frauen hat ihre eigene Klassendynamik, und diese Dynamik muss in den Begriffen von etwas verstanden werden, was früher als ‚unpolitisch‘ galt – nämlich der Politik des Ego.“ (New York Radical Feminists 1969: 442 zitiert nach Hill Collins 1996: 67)

„Ich dachte immer, wenn ich in den Norden gehen und dort den Menschen über das Joch der Schwarzen im Staat Missouri berichten könnte, dann würde alles gut werden. Aber als ich herumreiste, fand ich heraus, dass eines gewiss ist: ob im Norden oder im Süden macht keinen Unterschied ... Wir haben ein Problem, Leute ... Ich habe nicht vor, mich selbst vom schwarzen Mann zu befreien, das

möchte ich nicht. Ich habe einen schwarzen Ehemann, einen Meter neunzig groß, 109 kg schwer, mit Schuhgröße 14, von dem ich nicht befreit sein will. Aber wir sind hier, um Seite an Seite mit dem schwarzen Mann daran zu arbeiten, alle Menschen zu befreien.“ (Fannie Lou Hamer zitiert nach Hill Collins 1996: 67)

Diese beiden Zitate aus zwei verschiedenen „Lagern“ sollen verdeutlichen, wo der Schwerpunkt im Weißen und im Schwarzen Feminismus schon zur damaligen Zeit lag. Weiße und Schwarze FeministInnen begannen sich zu organisieren, allerdings mit unterschiedlichen Inhalten. Während sich Weiße FeministInnen auf die Belange der *white, middleclass, heterosexuell women* konzentrierten, wurde deutlich, diese „feminist theory has also suppressed Black women’s ideas“ (Hill Collins 1991: 7).

Rückblickend betrachtet waren *African American Women* nie Teil der Weißen feministischen Organisationen („...historically we have not been full participants in white feminist organizations“ (Hill Collins 1991: 7)).

Afrikanisch-amerikanische Frauen leisteten seit jeher Widerstand gegen die „ungerechte Behandlung Schwarzer Frauen in den ineinandergreifenden Systemen der rassistischen, sexistischen und Klassenunterdrückung“ (Hill Collins 1993: 17). Dieser Widerstand kam nicht nur von Schwarzen intellektuellen Frauen, sondern wurde auch in alltäglichen Handlungen vollzogen.

„For African-American women, the knowledge gained at the intersection of race, gender, and class oppression provides the stimulus for crafting and passing on the subjugated knowledge of a Black women’s culture of resistance“ (Hill Collins 1991: 10).

Schwarzes feministisches Denken wird als das selbstverständliche Wissen Afrikanisch-Amerikanischer Frauen artikuliert. Dieses Denken – so Patricia Hill Collins – ist in der Lage die kollektive Identität der Schwarzen Frauen zu stärken. Die von den *African Americans* erlebte Unterdrückung bzw. Geschichte der Unterdrückung ist Grundlage ihrer gemeinsamen Erfahrung, ihrer eigenen Weltsicht. Diese Weltsicht beruht auf „afrozentrischen“ Wurzeln.

„Dieses afrozentrische Bewusstsein durchzieht die gemeinsame Geschichte von Menschen afrikanischer Herkunft im Rahmen einer distinktiven afrozentrischen Epistemologie“ (Hill Collins 1993: 25).

Durch ähnliche materielle Vorbedingungen wurden jene afrozentristischen Werte, die die Familienstrukturen, religiöse Institutionen, Kultur und Gemeinschaftsleben durchdringen, begünstigt (Hill Collins 1993: 25). Die Situation der afrikanisch-amerikanischen Frauen war durch eine Vielzahl an Einflüssen bestimmt, daher lehnten sie es auch ab in ein universalistisch geprägtes Frauenbild im bestehenden Weißen Feminismus gepresst zu werden.

„As mothers, othermothers, teachers and sisters, Black women were central to the retention and transformation of this Afrocentric worldview. Within African-American extended families and communities, Black women fashioned an independent standpoint about the meaning of Black womanhood“ (Hill Collins 1991: 10-11).

Mit den 70er Jahren wurde die Kritik der Schwarzen FeministInnen an den Weißen FeministInnen laut, einer Kritik an dem Patriarchatsbegriff, der auf den Annahmen eines universalen feministischen Kollektivs basiert. Auch die von Weißen FeministInnen postulierte „Sisterhood“, Frauen weltweit wären Schwestern, bezog sich in erster Linie auf Weiße, heterosexuelle, Mittelklasse-Frauen. Bzw. wurden vielfach auch Schwarze Frauen als „Expertinnen für Rassismus“ (Gräfe 2001: www) angesehen, was bedeutet, dass sich Weiße FeministInnen mit dieser Frage gar nicht auseinandersetzen mussten/wollten.

Allerdings konnte die Unterdrückung bzw. Diskriminierung der Afrikanisch-Amerikanischen Frauen nicht nur an der Frage des Rassismus ausgemacht werden, da die Geschichte der Afrikanisch-Amerikanischen Frau zeigt, dass sie massivem Sexismus schon seit der Sklavenzeit ausgesetzt war.

“If, as feminists have argued, women’s sexuality evokes an unconscious terror in men, then black women’s sexuality represents a special threat to white patriarchy; the possibility of its eruption stands for the aspirations of the black race as a whole“ (Gaines 2000: 328).

Afrikanisch-Amerikanische Frauen teilen eine gemeinsame Erfahrung in einer Gesellschaft, die sie als Frauen diskriminiert. Diese gemeinsame Erfahrung bildet ein Hauptthema im Standpunkt Schwarzer FeministInnen, „a legacy of struggle... - a struggle to survive in two contradictory worlds simultaneously, one white, privileged, and oppressive, the other black, exploited, and oppressed“ (Cannon 185: 30 zitiert nach Hill Collins 1991: 22). Dieser *struggle* ist geprägt von einem afrozentrischen und feministischen Bewusstsein.

„Oppressed people resist by identifying themselves as subjects, by defining their reality, shaping their new identity, naming their history, telling their story“ (hooks 1989: 43 zitiert nach Hill Collins 1991: 34).

Hinter der offensichtlichen Unterdrückung durch *race, class and gender* kam noch die ideologische Begründung dieser Unterdrückung dazu. Afrikanisch-Amerikanische Frauen wurden stereotypisiert und als „mammies, matriarchs, welfare recipients, and hot mommas“ hingestellt bzw. dieses Bild von ihnen vermittelt. Diese beherrschenden Vorstellungen herauszufordern war ein wesentlicher Punkt im Schwarzen Feminismus („Of all the negative stereotypes and myths that have been used to characterize black womanhood, the matriarchy label has had the greatest impact on the consciousness of many black people“ (hooks 1981: 78)).

„Feminismus ist für Schwarze Aktivistinnen das Engagement, die Ideologie von Herrschaft, die westliche *Kulturen* auf verschiedenen Ebenen durchdringt, zu beseitigen und alternative Wertvorstellungen zu entwickeln“ (Markom 2003: 52).

Beginnend mit der Sklavenzeit entstanden im Laufe der Zeit vier sozial konstruierte Bilder von Schwarzen Frauen, „each reflecting the dominant group’s interest in maintaining Black women’s subordination“ (Hill Collins 1991: 71).

Das erste Bild war das der *Mammy* – die hingebungsvolle, treue Hausdienerin. Die *Mammy* war diejenige, die auf die Kinder der Weißen Familie aufpasste, um die sie sich mehr kümmerte (d.h. das „Image“ wollte es so) als um ihre eigene Familie. Sie symbolisierte die ideale Schwarze weibliche Beziehung zur Weißen

Elite (Hill Collins 1991: 71) und sie nahm ihre Unterlegenheit an. Dieses „*Mammy*-Image“ finden wir in der populären Kultur wieder.

Die *Mammy* symbolisiert *the Other*, sie stand in Opposition zur *true womanhood*, die nur eine Weiße Frau erreichen konnte. Im Endeffekt war die *Mammy* eine asexuelle Frau, eine Ersatzmutter mit Schwarzem Gesicht, „devoted to the development of a white family“ (Hill Collins 1991: 72).

Auch wenn es nach Außen hin so aussah, als würde sich die Afrikanisch-Amerikanische Frau in ihre *Mammy*-Rolle fügen, so gab sie z.B. ihren Kindern ganz andere Ansichten weiter:

„Barbara Christian’s analysis of the mammy in Black slave narratives reveals that, unlike the white southern image of mammy, she is cunning, prone to poisoning her master, and not at all content with her lot“
(Hill Collins 1991: 73).

Das zweite Bild der Afrikanisch-Amerikanischen Frau stammte aus nicht allzu langer Vergangenheit, das der *Matriarchin*. Vor 1960 gab es in Amerika weitaus mehr *female-headed households* in Afrikanisch-Amerikanischen Gemeinschaften als in Weißen. Kurioserweise fiel die „public depiction of Black women as unfeminine, castrating matriarchs“ mit dem Zeitpunkt als „the feminist movement was advancing its public critique of American patriarchy“ zusammen (Gilkes 1983a: 296 zitiert nach Hill Collins 1991: 73). Während die *Mammy* die Mutterfigur in Weißen Haushalten war, war es die *Matriarchin* in Schwarzen, dabei symbolisiert die *Matriarchin* aber die „‘bad’ Black mother“ (Hill Collins 1991: 74), da sie viel zu viel Zeit mit Arbeit verbringt und sich zu wenig um ihre Kinder kümmert. Außerdem wird sie als aggressiv und unfeminin dargestellt („Black matriarchs allegedly emasculate their lovers and husbands“ (Hill Collins 1991: 74)).

Allerdings haben weibliche Schwarze Intellektuelle festgestellt, dass es in der Gesellschaft von *African Americans* kaum *Matriarchinnen* bzw. noch weniger *Mammys* gab, als die vorherrschende Weiße Ideologie versuchte darzustellen. Viel mehr sind Afrikanisch-Amerikanische Mütter komplexe Individuen, die meist unter harten Bedingungen und mit viel Kraft lebten und agierten. Allerdings, so bell hooks, schienen Afrikanisch-Amerikanische Männer dieses Image der *Matriarchin* zu übernehmen:

„Black men were able to use the matriarchy myth as a psychological weapon to justify their demands that black women assume a more passive subservient role in the home“ (hooks 1981: 79).

Das dritte definierte Image war das der *welfare mother*, übersetzt Sozialfürsorge-Mutter. Wie Patricia Hill Collins dazu ausführt, dieser Typ Mutter ist „[e]ssentially an updated version of the breeder woman image created during slavery, this image provides an ideological justification for efforts to harness Black women’s fertility to the needs of a changing political economy“ (1991: 76). Dieses *breeder woman image* stammt aus der Sklavenzeit, als Afrikanisch-Amerikanische Frauen mit Tieren verglichen wurden, und behauptet wurde, sie könnten Kinder am laufenden Band produzieren genauso wie Tiere. Diese Objektivierung der Schwarzen Frau wurde als Rechtfertigung gesehen, um in die Fortpflanzungsrechte der versklavten AfrikanerInnen einzugreifen (Hill Collins 1991: 76). Je mehr Kinder eine Sklavin bekam, desto besser für den Weißen Sklavenbesitzer. Die *welfare mother* wurde ebenfalls als schlechte Mutter (meist alleinerziehend) dargestellt, da man sie als zufrieden herumsitzend und Sozialfürsorge kassierend charakterisierte.

Das vierte Image ist das der *Jezebel*¹⁸ – ebenfalls ein Begriff der in der populären Kultur auftauchte. *Jezebel* bezeichnet eine Hure oder sexuell aggressive Frau. Dieses Image stammte ebenfalls aus der Sklavenzeit:

„Jezebel’s function was to relegate all Black women to the category of sexually aggressive women, thus providing a powerful rationale for the widespread sexual assaults by white men typically reported by Black slave women“ (Hill Collins 1991: 77).

Was all diesen Bildern gemein ist, ist die Tatsache, dass Afrikanisch-Amerikanische Frauen auf wenige Details reduziert werden: weibliche Sexualität, Fruchtbarkeit und die Rolle der Schwarzen Frau in der Ökonomie. Dabei ist die *Mammy* diejenige, die noch halbwegs positiv charakterisiert ist,

¹⁸ Jezebel ist ursprünglich ein Name aus der Bibel. Jezebel wird im Alten Testament negativ dargestellt, da sie ihren Mann Ahab dazu brachte, sich von Gott abzuwenden. Auch im Neuen Testament kommt der Name vor, hier wird Jezebel vorgeworfen zur Unzucht aufzurufen. Man kann sich also vorstellen, welche Wirkung dieser Ausdruck im Zusammenhang mit der Charakterisierung der Afrikanisch-Amerikanischen Frau zur Folge hatte.

allerdings ist sie ein asexuelles Individuum. Wie auch im Film ist die *Mammy* meist als übergewichtig und sehr dunkelhäutig dargestellt.

„The mammy as portrayed by whites poses no threat to the existing white patriarchal social order for she totally submits to the white racist regime“ (hooks 1981: 85).

Matriarchin und *welfare mother* sind als sexuelle Frauen definiert, wobei die *Matriarchin* als aggressiv, die *welfare mother* als moralisch minderwertig dargestellt sind.

„The controlling images of Black women are not simply grafted onto existing social institutions but are so pervasive that even though the images themselves change in the popular imagination, Black women’s portrayal as the Other persists. Particular meanings, stereotypes, and myth can change, but the overall ideology of domination itself seems to be an enduring feature of interlocking systems of race, gender, and class oppression“ (Hill Collins 1991: 78).

Als *the other* werden *African Americans* in Opposition zu Weißen von Weißen mit negativen Charakteristika bedacht. Allerdings nicht in der Sichtweise von Afrikanisch-Amerikanischen Frauen, die sich nicht als Unterdrückte und Opfer fühlen, sondern ihren eigenen weiblichen, Schwarzen Standpunkt manifestieren.

„The voices of these African-American women are not those of victims but of survivors. Their ideas and actions suggest that not only does a self-defined, articulated Black women’s standpoint exist, but its presence has been essential to Black women’s survival“ (Hill Collins 1991: 93).

6.1.2 Der oppositionelle Blick als Widerstand

Während Weiße FeministInnen das weibliche Image in Formen von Objektivierung, Fetischisierung und symbolischer Abwesenheit theoretisierten, beschrieben Schwarze FeministInnen ihren Körper als Symbol für Widerstand als Referenz an die Zeit der Afrikanisch-Amerikanischen Geschichte, in der Schwarze Weiblichkeit nicht „Frau“ bedeutete.

„What strikes me still in this comparison is the stubbornness of the terms of feminist discourse analysis which has not been able to deal, for instance, with what it has meant historically to be designated as not-human, and how black women, whose bodies were legally not their own, fought against treatment based on this determination“ (Gaines 2000: 328).

Feministische Filmtheorien haben ihren Ursprung in einem ahistorischen, psychoanalytischen Background, wobei sexuelle Unterschiede hier im Mittelpunkt stehen bzw. werden rassistisch begründete sexuelle Unterschiede komplett ignoriert. Vertreterinnen des *Black feminism* wie Jacqueline Bobo, bell hooks oder Michele Wallace haben das Thema der Schwarzen weiblichen Zuseherin aufgegriffen.

„Pre-eminent here is the cultural criticism and ethnographic studies which address the ignorance surrounding the Black female spectator and her viewing experience“ (McCabe 2004: 52).

Bobo kritisiert, dass immer, wenn von der weiblichen Zuseherin gesprochen wird, man ausgeht von einer Weißen Zuseherin, Weiß und aus der Mittelklasse-Schicht.

Geschlechtsidentität (*gender*) ist ein ebenso wichtiger Faktor wie „Rasse“, um die Unsichtbarkeit, die sich historisch durch visuelle Produktionen zieht, zu verstehen (Wallace 1993: 258).

Auf die Frage an Schwarze Zuseherinnen, warum sie glauben, vernachlässigt zu werden, erhielt bell hooks die Antwort:

„We are afraid to talk about ourselves as spectators because we have been so abused by the ‚gaze‘“ (zitiert nach McCabe 2004: 52).

Diese Angst vor dem Blick sieht hooks in der Politik der Sklaverei und den rassistischen Machtverhältnissen begründet, denn es war den Sklaven verboten Weiße anzuschauen („White slaveowners, men, women, and children, punished enslaved Black people for looking...“ (hooks 1993: 288)).

Aufbauend auf Foucaults „terms about dominant power-producing disciplinary strategies through regimes of observation and surveillance“ (McCabe 2004: 52) stellte hooks fest, dass „...all attempts to repress our/Black people’s right to gaze had produced ... an overwhelming longing to look, a rebellious desire, an oppositional gaze“ (hooks 1993: 288-289). Dieser oppositionelle Blick entstand aus der Erfahrung mit rassistischer und sexistischer Unterdrückung und manifestierte sich in dem Bewusstsein der Afrikanisch-Amerikanischen Frauen. Der oppositionelle Blick kann als Widerstand gegen die *mainstream* Mediatexte gesehen werden, die die Schwarzen Frauen ignorieren oder stereotypisieren als die „non-feminine Other“ (McCabe 2004: 53).

„Unser Blick war nicht passiv, der Bildschirm kein Ort der Realitätsflucht, sondern ein Ort der Auseinandersetzung und der Konfrontation“ (hooks 1996: 15).

Allerdings räumt McCabe ein, „for while the resistant critical gaze is a product of personal and historical experience, it is not guaranteed by it. A Black female spectator may for example possess a colonised gaze, one in fact informed by dominant modes of colonial looking and decoding“ (McCabe 2004: 53).

Der kollektive kritische Schwarze Blick veränderte sich in den sechziger und siebziger Jahren, als Weiße, die die Medien produzierten (vor allem Film und Fernsehen), aufmerksam wurden, dass Weiße ZuseherInnen von den Bildern von *African Americans* richtig fasziniert waren. Speziell Medienberichte über die Schwarze Bürgerrechtsbewegung oder *Black Power*, bzw. „Rassenunruhen“ waren zu der Zeit sehr beliebt. Was allerdings auch heute noch praktiziert wird, wenn Bilder gezeigt werden, die weder auf den historischen noch sozialen Kontext eingehen:

„Üblicherweise beginnen Fernsehberichte, Zeitschriften-Reportagen und andere ‚mediale Behandlungen‘ so genannter radikaler Schwarzer AktivistInnen in den USA mit dem Schluss ihrer öffentlichen Reden oder Interviews. Wenn die Emotion ihren Höhepunkt erreicht und die (überwiegend) Schwarze Zuhörerschaft zum aktiven Handeln motiviert werden soll, lassen sich jene Bilder machen, die längst in den Köpfen des (überwiegend) weißen Publikums verfestigt sind: *Images* von ‚wilden Schwarzen Männern und Frauen‘, die auf

irrationaler Weise der herrschenden Ordnung mit Gewalt drohen“ (Zips/Kämpfer 2001: 41).

Als Afrikanisch-AmerikanerInnen in Amerika das erste Mal die Möglichkeit bekamen, Fernsehen und Film zu schauen, war ihnen bewusst, dass die Massenmedien die Weiße Vorherrschaft wiedergaben.

„To stare at the television, or mainstream movies, to engage its images, was to engage its negation of Black representation“ (hooks 1993: 289).

bell hooks hat in einer Befragung von Schwarzen Frauen festgestellt, dass diese sich des filmischen Rassismus voll bewusst sind.

„Most of the women I talked with felt they consciously resisted identification with films – that this tension made moviegoing less than pleasurable, at times it caused pain“ (hooks 1993: 293-294).

Schwarze Zuschauerinnen haben sich aktiv dafür entschieden, sich nicht mit dem abgebildeten Thema zu identifizieren. Ausgestattet mit einem, wie bell hooks es benennt, „*oppositional gaze*“ konnten Afrikanisch-Amerikanerinnen die filmische Konstruktion von Weißer Weiblichkeit als Objekt eines „*phallogentric gaze*“ kritisch betrachten. Oder wie Annette Kuhn es in „The Power of The Image“ ausdrückt:

„...the acts of analysis, of deconstruction and of reading ,against the grain‘ offer an additional pleasure – the pleasure of resistance, of saying ,no‘: not to ,unsophisticated‘ enjoyment, by ourselves and others, of culturally dominant images, but to the structures of power which ask us to consume them uncritically and in highly circumscribed ways“ (1992: 8).

Jacqueline Bobo konnte in ihren ethnographischen Studien über Schwarze Zuseherinnen feststellen, wie diese Frauen aus den Texten der *mainstream* Produkte Bedeutung kreieren, und wie das weibliche Schwarze Publikum „uses the reconstructed meaning to empower themselves and their social group“ (Bobo 1988: 93 zitiert nach McCabe 2004: 53). Dabei untersuchte sie auch speziell die Rezeption Afrikanisch-Amerikanischer Frauen auf Spielbergs Filmadaption von Alice Walkers Roman „The Color Purple“ und es fiel ihr auf,

dass die Frauen sich durch diesen Film gestärkt fühlten. Bobo erklärte das damit, dass „this marginalised group of women constructed their own meanings from the film“ (McCabe 2004: 54).

„As Bobo sees it, the positive readings made by Black women of *The Color Purple*, with its negative stereotypes, reveals a community of women used to filtering out derogatory racist images and adapting mainstream texts ,to give new meaning‘ (1988: 105) to their own lives as Black women“ (McCabe 2004: 54).

Außerdem findet man in den Arbeiten von Bobo über die Medienberichterstattung, dass es die ideologische Absicht der Medien war, das Leben von Schwarzen Frauen in einem Status quo zu belassen. Dazu wurden erniedrigende Bilder von Afrikanisch-Amerikanerinnen gezeigt.

„The process has a history in media depictions of Black people in general. Michael Winston, in ‘Racial Consciousness and the Evolution of Mass Communication in the United States,’ traces the evolution of media codes about racial representations. ...The codes became firmly established during Reconstruction as a legitimization of social, legal, institutional, and economic forces that were used to deny Black people full entry as free people into a world their labor had enriched“ (Bobo 1993: 273).

Kritische Afrikanisch-Amerikanische Zuseherinnen sehen die Welt anders als Weiße Frauen, sie haben ihren eigenen Blick (*gaze*). Dieser eigene Blick ist aufgrund der historischen Erfahrung geschärft worden, die Rezeption der Bilder erfolgt vor dem Hintergrund einer langen Geschichte der Unterdrückung.

„As critical spectators, Black women participate in a broad range of looking relations, contest, resist, revise, interrogate, and invent on multiple levels“ (hooks 1993: 300).

Michele Wallace setzt sich mit der Identifikation des weiblichen Publikums auseinander in den frühen Filmen Hollywoods. Sie wirft die Frage auf, wie sich Schwarze Zuseherinnen mit den dominanten Repräsentationen auseinandersetzen und sie verstehen.

„What I am trying to suggest is that there was a way in which these films were possessed by Black female viewers. The process may have been about problematizing and expanding one's racial identity instead of abandoning it" (Wallace 1993: 264).

6.2 "Mammies and Mulattoes no more"? – Repräsentationen von Black womanhood

Julie Burchell beschreibt in ihrem Buch *Girls on Film* die Figur der *Mammy*, die durch die Darstellung von Hattie McDaniel so lebhaft in Erinnerung bleibt, mit den kritischen Worten:

„Black women have been mothers without children (Mammies – who can ever forget the sickening spectacle of Hattie MacDaniels waiting on the simpering Vivien Leigh hand and foot and enquiring like a ninny, 'What's ma lamb gonna wear?' as strategic interlude? and sex-dreams without sex – Lena Horne, the first black performer signed to a long term contract with a major company (MGM), looked gutless but was actually quite spirited. She seethed when Tallulah Bankhead complimented her on the paleness of her skin and non-Negroidness of her features" (Burchell zitiert nach hooks 1993: 292).

Bei Schwarzen Schauspielerinnen wie Lena Horne war dem Weißen Publikum gar nicht wirklich bewusst, dass sie eine *African American* auf der Leinwand sahen, außer der Film wurde ausdrücklich als „Schwarzer Film" titulierte.

„What does it say about racial purity that the best blondes have all been brunettes (Harlow, Monroe, Bardot)? I think it says that we are not as White as we think" (Burchell zitiert nach hooks 1993: 292).

Was hier auch zum Ausdruck kommt, ist, dass wir uns durch diese äußeren Merkmale täuschen lassen, aber auch bestätigt fühlen. Einerseits sehen wir Schauspielerinnen wie Lena Horne wegen ihrem hellen Teint nicht als Schwarze, andererseits soll die Frau auf der Leinwand so reinweiß sein, damit sie sich klar von „den anderen" abhebt.

"Burchell could easily have said 'we are not as White as we want to be', for clearly the obsession to have White women film stars be ultra-White was a cinematic practice that sought to maintain a distance, a separation between that image and the Black female Other; it was a way to perpetuate White supremacy" (hooks 1993: 292).

Um nochmals die Worte von Manthia Diawara zu wiederholen, Hollywood und sein *mainstream* Kino haben keinen besonders guten Job in der Repräsentation von Schwarzen, speziell Schwarzen Frauen, getan. Für eine adequate Darstellung von *African Americans* muss man auf die Filme aus dem *Black Independent* Bereich verweisen.

„...commercial cinema ...has pretty consistently devalued the image of African Americans and other racial minorities by confining their representations within an ideological web of myths, stereotypes, and caricatures" (Guerrero 1993: 9).

6.2.1 Mammies, Aunt Jemimas, Tragic Mulattoes, Sapphires und Jezebels

Die Rolle der *Mammy* erschien auf der Leinwand das erste Mal 1914 in dem Film "Coon Town Suffragettes" (eine „*blackface*" Version von „*Lysistrata*"), eine Komödie die von einer Gruppe von herrischen *Mammy*-Wäscherinnen handelt, die sich in einer militanten Bewegung zusammenschließen, um ihre unnützen Ehemänner zu unterdrücken (Bogle 1991: 9).

Lisa M. Anderson beschreibt in ihrem Buch „Mammies No More" die äußeren Erkennungsmerkmale der *Mammy* folgendermaßen, bzw. charakterisiert auch Stephanie Greco Larson den Prototyp der *Mammy* in ähnlicher Weise:

„...she is typified visually by the kerchief tied around her head, her apron, and her large size, as well as her racial markers of big lips and a wide nose" (Anderson 1997:10).

„She was an unattractive, large, desexualised woman who lived to serve. She ... derived her identity from serving white people" (Greco Larson 2006: 26).

Man sieht in den verschiedenen Filmen die *Mammy* wie sie sich liebevoll um "ihre" Weiße Familie kümmert, und es scheint, dass sie gar keine eigene Familie hat. Die *Mammy* war loyal ihrer Weißen Familie gegenüber und zog

sogar die Sklaverei der Freiheit vor. In „Birth of a Nation“ hatte die loyale *Mammy* einen ihrer ersten Auftritte:

„*Birth* also features such staples of antebellum mythology as devoted house servants who prefer slavery to freedom and a strong, loyal mammy who knocks down two Yankee guards to help her white master escape Reconstruction justice“ (Guerrero 1993: 15).

Die bekanntesten *Mammy*-Darstellerinnen waren Hattie McDaniel, Louise Beavers und Ethel Waters. Diese Darstellerinnen wurden meist nicht als Schauspielerinnen gesehen, da sie im Prinzip nur diese Rolle der *Mammy* verkörperten. Viele, auch das Publikum, sah in ihnen die „Mammy who worked in Hollywood“ (Sturtevant zitiert nach Sims 2006: 12).

„Sturtevant traces the industry’s (and audiences’) unwillingness to see McDaniel as any other character beyond Mammy to what historian Darlene Clark Hine calls the culture of dissemblance, a survival mechanism used by black women during slavery to defend themselves against the constant threat of sexual harassment and rape“ (Sims 2006: 12).

Louise Beavers war eine der ersten *Mammy*-Darstellerinnen. Sie spielte die gut gelaunte, immer hilfsbereite Angestellte, die auch in das Privatleben ihrer ArbeitgeberInnen miteinbezogen wurde. Dabei schien sie kein eigenes privates Leben zu haben. Beavers spielte in den 30er Jahren in Filmen wie „Annabelle’s Affairs“, „Girls Around Town“, „Sundown Trail“ oder „What Price Hollywood“ und „She Done Him Wrong“ (an der Seite von Mae West). Ihre bekannteste Rolle war aber wahrscheinlich in „Imitation Of Life“ (1934). In der Bestseller-verfilmung von Fannie Hursts Roman stellt Beavers die Hausangestellte Aunt Delilah der Weißen Miss Bea dar. Aunt Delilahs Geheimrezept für Pancakes wird von Miss Bea erfolgreich vermarktet, aber anstatt sich von der Weißen Arbeitgeberin zu trennen, obwohl sie sich durch den Erfolg der Pancake-Verkäufe ein eigenes Haus kaufen könnte, wünscht sich Aunt Delilah nur das größte Begräbnis, das Harlem je erlebt hat. Während der Dreharbeiten zu „Imitation of Life“ musste Beavers einige Erniedrigungen hinnehmen. Eines dieser Ereignisse beschreibt Bogle wie folgt:

„...when Beavers requested that the word ‚nigger‘ be removed from the script, she won her case with the help of the NAACP. But when she was called afterward into the front office and made to pronounce ‚Negro‘ repeatedly as a means of punishment, she may have wondered if she had really won after all“ (1991: 64).

Während der 40er und 50er Jahre spielte Louise Beavers noch in einigen Filmen mit, ihre letzten vor ihrem Tod waren 1960 „All the Fine Young Cannibals“ und 1961 „The Facts of Life“.

Die bekannteste *Mammy*-Darstellerin war wahrscheinlich McDaniel, sie gewann für ihre Darstellung der *Mammy* in „Gone With The Wind“ (1939) den Oscar für die beste weibliche Nebendarstellerin. Das Image der *Mammy* haftete ihr dermaßen an, dass sogar die berühmte Klatschkolumnistin Louella Parson zur Oscarverleihung schrieb:

„[T]ears came to Mammy’s eyes“ (zitiert nach Sims 2006: 12).

Aufgrund des institutionalisierten Rassismus und der „cultural codes of glamor and beauty“ (Benshoff/Griffin 2006: 81) war es McDaniel und auch anderen ihrer Kolleginnen nicht möglich andere Rollen zu bekommen.

„And while Hollywood may have appeared liberal and progressive in awarding her the Oscar, it should also be remembered that she lived in an area of Los Angeles known as ‘Black Beverly Hills,’ because African Americans – no matter how famous or rich – were unwelcome in Beverly Hills itself“ (Benshoff/Griffin 2006: 81).

Allein 1936 spielte McDaniel in elf Filmen mit, darunter „Show Boat“. 1939 kam dann ihre bekannteste Rolle in „Gone With The Wind“, eine Romanze, die vor dem Hintergrund des Bürgerkriegs zentriert war.

„The problem with Civil War spectacles has never been that they presented Negroes as slaves – for how else could they be depicted? – but that the films have humiliated and debased them far beyond the callings of the script. *Gone with the Wind* was often criticized because the slaves were not shown taking up rifles against their former masters“ (Bogle 1991: 88).

McDaniels brachte allerdings trotz der Rollen als Untergebene immer eine gewisse Würde mit auf die Leinwand und war nicht so wie viele andere als unterwürfig dargestellt.

„Indeed, in the South there were complaints that she had been too familiar with her white employers“ (Bogle 1991: 92).

McDaniels Leinwandkollegin in „Gone with the Wind“ war Butterfly McQueen. Ihre Rollen waren geprägt durch Hysterie und Absurdität.

„...she seemed to provide an outlet for the repressed fears of the audience. That perhaps explains why everyone laughed hysterically at her hysterics“ (Bogle 1991: 90).

McQueen trat in den 40er Jahren noch in einigen Filmen auf bevor mit den 50ern der Wandel eintrat. Es wurden so gut wie keine Bediensteten mehr dargestellt („To cast McQueen as anything other than a maid also seemed out of the question“ (Bogle 1991: 93)). Erst in den 60ern konnte Butterfly McQueen ein Comeback auf der Bühne feiern.

Auch wenn diese klassischen *Mammy*-Typen mit ihren Kopftüchern weitgehend aus den Hollywood-Filmen verschwanden, sind sie trotzdem Bestandteil des amerikanischen Kinos geblieben, nur eben in abgewandelter Form (man denke zum Beispiel an die Darstellung der Mama Morton durch Queen Latifah in dem Musical „Chicago“ 2002).

„They have appeared for decades in films such as *Song of the South* (1946), *The Member of the Wedding* (1952), *A Raisin in the Sun* (1961), *Hurry Sundown* (1967), *Clara's Heart* (1988), and, more recently, *Passion Fish* (1992). Jannette Dates differentiates between film mammies who are 'domineering, strong-willed, and bossy' and those who are 'kind, generous, caring, and sincere' (she calls these 'Aunt Jemimas'). Both ultimately maintain white authority“ (Greco Larson 2006: 27).

Eine weitere Bezeichnung gab es noch für eine ähnliche Rolle, die *Sapphire*. Sie war streitsüchtig und benötigte einen männlichen Gegenpart. Sie erschien allerdings eher selten auf der Leinwand, vielmehr im Fernsehen, „her image

was first ingrained on television by Ernestine Wade's character on the TV series *Amos 'n' Andy*" (Sims 2006: 41).

1942 trafen sich die National Association for the Advancement of Colored People (NAACP)¹⁹ und die Führungskräfte einiger großer Hollywood Studios um die Besserstellung der Schwarzen in der Filmindustrie festzulegen:

„The studios agreed to abandon pejorative racial roles, to place Negroes in positions as extras they could reasonably be expected to occupy in society, and to begin the slow task of integrating blacks into the ranks of studio technicians ... The 1942 agreement accomplished far more than allowing a few blacks to appear in roles that were not overtly racist. It changed the whole tone and nature of Hollywood's response to the Afro-American's role in film and, by extension, in American life as well" (Cripps 1977 zitiert nach Green 1993: 27)

Cripps stellte fest, dass diese Vereinbarung von 1942 eigentlich nur das halbe Problem anschnitt. W.E.B. DuBois konstatierte eine „twoness“ der amerikanischen Rassencodes: Afrikanisch-AmerikanerInnen müssen sich zweier sozialer Identifikationen stellen. Auf der einen Seite muss sich der/die Afrikanisch-AmerikanerIn der dominanten weißen Kultur, auf der anderen Seite der Afrikanischen Identität stellen.

Eine Art Vorbotin der *tragic mulatto* bzw. die erste Afrikanisch-Amerikanische Frau auf der Leinwand, die als *leading lady* in Erscheinung trat, war die „*light-skinned*“ Schauspielerin Nina Mae McKinney. Erst 17-jährig übernahm sie in King Viders Film „Hallelujah“ (1929) die weibliche Hauptrolle der Chick.

„In McKinney's hands and hips, Chick represented the black woman as an exotic sex object, half woman, half child" (Bogle 1991: 31-33).

Jedoch blieb der Erfolg von „Hallelujah“ für McKinney einmalig, weitere Rollen gab es nicht für sie. Sie, wie auch Josephine Baker, tourte durch Europa in

¹⁹ 1908 aus einer bestehenden Gruppe, *Niagara Movement*, gegründet, um den Rassismus in Amerika in allen Bereichen zu bekämpfen. Die NAACP demonstrierte auch bei Erscheinen von „*The Birth of a Nation*“ – allerdings wie so oft im Filmmarketing wurde gerade durch diese Proteste das Interesse für den Film erst recht geweckt.

Cafes und Nachtclubs, wo man ihre exotische Schönheit und ihr außerordentliches Talent zu schätzen wusste.

Fredi Washington spielte in „*Imitation of Life*“ die Tochter von Louise Beavers. Eine Schwarze Frau, die aussah wie eine Weiße, deren Aussehen von der Presse als „französisch“ bzw. „italienisch“ beschrieben wurde. In ihrer Rolle als Tochter Peola in „*Imitation of Life*“ rebellierte sie gegen ihre Mutter und wandte sich schließlich ab von ihr. Erklärt wurde die Auflehnung gegen die Mutter damit, dass „she wants to be white not that she wants white opportunities“ (Bogle 1991: 60).

Mit ihren außergewöhnlichen Performances galt Washington eine Zeitlang als große Star-Hoffnung, allerdings waren die Filme noch nicht reif für „idealized tragic black heroines“ (Bogle 1991: 62). Es war noch die Zeit der *Mammys* und *Aunt Jemimas* und kein Platz für Fredi Washington.

In den 40er Jahren wurden Filme mit Schwarzen Entertainern populär. In fast jedem Film musste ein/e Afrikanisch-Amerikanische/r SchauspielerIn tanzen und singen.

„These musical performances were often shot and edited in such a way that if the number was found to be offensive to white audiences, it could simply be cut from the print by theater managers. This often happened to Lena Horne, the first black musical star to be placed under contract at MGM“ (Benshoff/ Griffin 2006: 81).

Es war die einfachste Möglichkeit Afrikanisch-Amerikanische SchauspielerInnen in den Filmen zu inkludieren, indem man sie einfach als Entertainer, als sie selbst, auftreten ließ.

„Judith Mayne suggests that for 'white audiences, one of the most stereotypical and therefore comfortable relationships between black and white is that of performer and onlooker' (1993: 154). The use of black women singers in the Hollywood film provides ample testimony to this. Recall in this context the image of Billie Holiday, cast as a maid, in *New Orleans* (1947) who 'just happens' to sing in a scene isolated from the rest of the narrative but in which she commands the screen“ (Tasker 2000: 185).

Es gab allerdings auch „all black-cast“ Filme wie „Cabin in the Sky“ (1943), „Stormy Weathers“ (1943), „Carmen Jones“ (1954) oder „Porgy and Bess“ (1959). All diese Filme wurden produziert von Weißen bzw. führten Weiße Männer Regie, daher auch „...the films present a romanticized and somewhat paternalistic vision of black culture...“ (Benshoff/Griffin 2006: 81).

Die zwei bekanntesten Afrikanisch-Amerikanischen Darstellerinnen in den 40ern waren Lena Horne und Hazel Scott. Die beiden erschienen in den Filmen oft als sie selbst und hatten zumeist musikalische Auftritte.

Hazel Scott wurde in Trinidad geboren und schon bald erkannte man ihre musikalischen Talente. Sie wollte sich jedoch nie in einer stereotypen Rolle festlegen lassen und hatte ihre Auftritte in Filmen wie „I Dood It“ (1943), „The Heat's On“ (1943), „Broadway Rhythm“ (1944) und „Rhapsody in Blue“ (1945). Eine schillernde Persönlichkeit, jedoch meist nur attraktives Aushängeschild.

„At heart the very proper, middle-class Hazel Scott was a new variation of the age-old ‚exotic black woman‘ who is a sex object rather than a sex symbol“ (Bogle 1991: 125).

Lena Horne war bereits ein Star, als sie in den frühen 40er Jahren nach Hollywood kam. Sie war bekannt von ihren Auftritten im Cotton Club²⁰ seit sie 16 Jahre alt war. In ihren ersten Filmen erschien sie so wie Hazel Scott nur für einen Auftritt und verschwand dann wieder. Allerdings war sie selbst in diesen kurzen Auftritten als Sex-Objekt klassifiziert, wenn man sie an einer „weißen Marmorsäule“ drapierte (Bogle 1991: 127). Als Lena Horne schließlich ihre zwei großen Filmrollen übernahm, war das „sex-object syndrome (actually nothing more than the tragic mulatto without the tragedy) ... carried a step further by casting her as exotic sirens. But ... she always proved herself too much the lady to be believable as the slut“ (Bogle 1991: 127).

Lena Horne war sehr bedacht auf die Auswahl ihrer Rollen und wollte keinesfalls eine Bedienstete spielen. Mit Hilfe des Präsidenten der NAACP-

²⁰ Berühmter Nachtclub der 20er und 30er Jahre in New York/Harlem, in dem u.a. Jazzlegenden wie Duke Ellington auftraten. Wurde 1940 aus wirtschaftlichen Gründen geschlossen.

Gruppe von Beverly Hills, Walter White, stellte sie vor ihrem Engagement in „Cabin in the Sky“ fest:

„[M]y and White's concern was that in the period while I was waiting for *Cabin in the Sky* they would force me to play roles as a maid or maybe even some jungle type. Now these were the roles, ..., that most Negroes were forced to play in the movies at that time. It was not that I felt I was too good or too proud to play them. But Walter felt and I agreed with him, that since I had no history in the movies and therefore had not been typecast ... it would be essential for me to try to establish a different kind of image for Negro women“ (Horne zitiert nach Sims 2006: 38).

Nach ihren beiden großen Rollen in „Cabin in the Sky“ und „Stormy Weather“ kamen noch Auftritte in „I Dood It“, „Swing Fever“ (1943), „Ziegfeld Follies“ (1944), „Words and Music“ (1948), „Duchess of Idaho“ u.a. Nach ihren vergeblichen Versuchen die weiblichen Hauptrollen in „Show Boat“ (die Rolle der *mulatto* Julie ging an Ava Gardner), „Bright Road“ und „Carmen Jones“ (beide Rollen gingen an Dorothy Dandridge) zu bekommen, wurde es ruhig um Lena Horne. In den 60er Jahren hatte sie ihr Comeback am Broadway und 1969 spielte sie nochmals in einem Film, „Death of a Gunfighter“, an der Seite von Richard Widmark.

Die späten 40er Jahre waren allerdings auch bekannt für ihre *social problem films* bzw. wurde das Problem des Rassismus erstmals neben Fragen wie Alkoholismus, Kriegsheimkehrer oder psychische Krankheiten thematisiert. Darunter fielen Filme wie „Home of the Brave“ (1949), „Lost Boundaries“ (1949), „Pinky“ (1949), „Intruder in the Dust“ (1949) und „No Way Out“ (1950). Allerdings wurde das Thema Rassismus immer von Weißer Seite her gesehen.

„Even to this day, many Hollywood social problem films about race feature a white star as the lead character; Hollywood has rarely made a film about racism from an African American perspective. Furthermore, it should be reiterated that these films were all produced, written, and directed by white men“ (Benshoff/Griffin 2006: 83).

Mit „Pinky“ und der großartigen Nebendarstellerin Ethel Waters wurde die einseitige Darstellung der *Mammy*-Figur überarbeitet. Ethel Waters spielt Granny, die Großmutter der Protagonistin, mit überzeugender Größe, „...she made the archetypal strong black woman a figure that transcended the stereotype of her role“ (Bogle 1991: 154). Für ihre Darstellung erhielt sie eine Oscar-Nominierung.

Die bekannteste Afrikanisch-Amerikanische Darstellerin der 50er Jahre war Dorothy Dandridge, die große Aufmerksamkeit erregte mit ihren „golden complexion, straight hair and ‚European‘ features“ (Sims 2006: 39).

„The irony that overshadowed Dorothy Dandridge’s career was that although the image she marketed appeared to be contemporary and daring, at heart it was based on an old and classic type, the tragic mulatto“ (Bogle 1991: 166).

Sie spielte die klassische *Jezebel*, die Männer verführte, die für sie sogar töteten, und die sogar mit anderen Frauen kämpfte. Für ihre Darstellung in „Carmen Jones“ (1954) erhielt sie als erste Afrikanisch-Amerikanische Schauspielerin eine Oscar-Nominierung in der Kategorie *best female actress in a leading role*. Mit dieser Rolle wurde sie zum Star. Auch für ihre Darstellung der *tragic mulatto* Bess in „Porgy and Bess“ (1959) erhielt sie eine Nominierung als beste Hauptdarstellerin. In der Rolle der Margot in „Island in the Sun“ war sie die erste Afrikanisch-Amerikanische Schauspielerin, die in einem amerikanischen Film in einer „inter-racial“ Romanze in den Armen eines Weißen Mannes lag (Bogle 1991: 171). Durch diese „Rassenmischung“ wurde der Film kontroversiell aufgenommen, bereits bei den Dreharbeiten gab es Probleme.

„The mass audience could not accept black sexuality unless it was portrayed in a violent or primitive manner, for example, the dramatization of alleged interracial rape in *Sergeant Rutledge* (Warner, 1960) and *To Kill a Mockingbird* (Universal, 1962), or the depiction of sexual hedonism within a black community in *Carmen Jones* (Twentieth Century-Fox, 1954) and *Porgy and Bess* (Columbia, 1959)“ (Reid 1993: 53).

Nach ihrer Rolle in „Porgy and Bess“ schien das Dilemma ihrer Leinwanddarstellungen auch ihr persönliches Leben zu beeinflussen. Sie war weder in der *Black* noch in der *White Community* zuhause. Dandridge starb im Alter von nur 42 Jahren.

„Her death symbolized the oppression and heavy burdens many African American actresses encountered in Hollywood“ (Sims 2006: 40).

6.2.2 „Black is Beautiful“, Die Zeit der Queens of Blaxploitation und danach
Mit dem Aufkommen politisch militanterer Bürgerrechtsgruppen („the continually mounting political activism and pressure from the civil rights movement and the following Black Power rebellion“ (Guerrero 1993: 84)) wurde auch die Forderung nach Besserstellung der *African Americans* in Hollywood deutlich gemacht.

Im Jahr 1963 initiierte die NAACP eine massive Kampagne gegen den Rassismus und die Diskriminierung in der Filmindustrie. Unterstützt wurden sie dabei von der Hollywood-Abteilung der American Civil Liberties Union (ACLU) bzw. auch von einzelnen Weißen Hollywood-Stars wie Marlon Brando, Burt Lancaster, Paul Newman und James Whitmore (Guerrero 1993: 84). Bzw. wie Stephanie Greco Larson schreibt, waren es die NAACP, der Congress of Racial Equality (CORE), die Writers Guild of America West, verschiedene *entertainers' unions*, die New York Gruppe der National Academy of Television Arts, die 1963 mehr Beschäftigung für *African Americans* in der Entertainment Branche einforderten (2006: 38). Allerdings passierte mal zwei Jahre lang gar nichts...

„On July 2, 1965, the Federal Fair Employment Act became the law of the land, and three weeks later the widely acclaimed Hollywood/Beverly Hills branch of the NAACP announced its dissatisfaction, following a two-year watch-and-wait attitude, with the effort the film industry had made so far. The NAACP threatened ‚drastic action‘“ (Guerrero 1993: 84).

1969 wurde der Druck auf die Filmindustrie verstärkt, als das Justice Department plante, sechs Filmstudios und zwei TV-Stationen wegen Diskriminierung von *African Americans* zu verklagen (Guerrero 1993: 85).

„The important point about this frustrating chronology of fluctuating industry racism is that Hollywood is a system entirely motivated by short-term profit. Because of this, the industry is conservative and changes only when forced to do so by the combined pressures of multiple influences...” (Guerrero 1993: 85).

In den 60er Jahren erlangte Diahann Carroll eine gewisse Berühmtheit. War sie in den 50ern noch das *girl next door*, hübsch, aber unscheinbar, so wurde sie mit ihrem Film „Paris Blues“ (1961) zur „middle-class Negro lady type“ (Bogle 1991: 210). Sie entsprach im Großen und Ganzen den Vorstellungen der Weißen Filmindustrie, noch mehr als ihre *light skinned* Vorgängerinnen.

„Black leading ladies had always been cast close to the white ideal, but always, of course, even in the cases of Lena Horne and Dorothy Dandridge, there was some trace of the ethnic experience, somethin ‚cullid‘ about them that black audiences could identify with“ (Bogle 1991: 210).

Allerdings waren sich aufmerksame Schwarze ZuschauerInnen sehr wohl darüber im Klaren, welch sterile Performance Carroll auf der Leinwand abgeben musste. Auch in „Hurry Sundown“ (1967) spielte Diahann Carroll die bronzefarbene Barbiepuppen-Rolle, an ihrer Seite Beah Richards als *Mammy*.

Die 60er brachten aber mit Cicely Tyson auch einen anderen Typ Frau. Sie war es, die in der Fernsehserie „Eastside/Westside“ (1963) ihren Afro-Haarstil mit Stolz trug. Oder man denke auch an Lieutenant Uhura (Nicelle Nichols) aus der Serie „Star Trek“ („Raumschiff Enterprise“). Sie waren schon Vorboten Schwarzer Schauspielerinnen wie Pam Grier oder Tamara Dobson.

Mit dem gewachsenen politischen und sozialen Bewusstsein der *Black Nationalism* Bewegung wurde auch die Nachfrage nach Filmen, die ein anderes Bild der *African Americans* zeigt, stärker.

„This surge in African American identity politics led also to an outspoken, critical dissatisfaction with Hollywood’s persistent degradation of African Americans in films among black leaders, entertainers, and intellectuals“ (Guerrero 1993: 69-70).

Allerdings fiel dieser Ruf nach einem anderen Filmimage zusammen mit dem ökonomischen Zusammenbruch Hollywoods, womit die Studios gezwungen waren auf ihr Schwarzes Publikum näher einzugehen. Damit begann die Phase der Blaxploitation Filme.

„The term blaxploitation has been used to refer to those black-oriented films produced in Hollywood beginning in 1970 and continuing mainly until 1975, but various ways persisting until the present (Miller; Pines, 'Blaxploitation'; Ward). ... the term is a way of labeling a film that fails in certain ways to represent the aesthetic values of black culture properly" (Lott 2003: 85).

Nach außen hin schienen diese Filme mehrdimensionierte Schwarze Charaktere zu präsentieren, allerdings wurden bei genauerer Betrachtung einfach subtilere Formen von Abwertung angewandt.

„Some critics charged that this violent blaxploitation hero was simply another version of the old Black Buck stereotype, and that there was no space in the films for complex female characters" (Benshoff/Griffin 2006: 88).

Zugleich auch mit den ersten Blaxploitation Filmen wie „Sweet Sweetback's Baadasssss Song", „Shaft" und „Superfly" kamen auch die Proteste gegen diese Filme. Am 29. Juli 1972, eine Woche vor Release von „Superfly" hielt Reverend Jesse Jackson eine erste Konferenz ab mit seiner neu gegründeten Organisation People United to Save Humanity (PUSH). Eines der Anliegen dieser Organisation war, die „exploitation of black images and themes in commercial cinema and the lack of jobs for African Americans in all aspects of the film industry" (Guerrero 1993: 100). Außerdem formierte sich in Los Angeles die Coalition against Blaxploitation (CAB) aus „civil rights and black community groups, the most prominent of which were the NAACP, CORE, and the Southern Christian Leadership Conference (SCLC)" (Guerrero 1993: 101).

Nichts desto trotz erschienen nach den männlichen Actionstars auch weibliche Action-Heldinnen bzw. waren sie die Antwort auf Vorwürfe von KritikerInnen, die komplexere Frauencharaktere auf der Leinwand vermissten. Diese speziell von Pam Grier und Tamara Dobson dargestellten Heldinnen wurden auch als „macho supergoddesses" (Sims 2006: 49) bezeichnet. Diese Frauen waren

extrem attraktiv und glamourös und dazu bereit Gewalt mit Gewalt zu antworten.

„These macho goddesses answered a multitude of needs and were a hybrid of stereotypes, part buck/part mammy/part mulatto“ (Bogle 1991: 251).

Pam Grier war mit „Coffy“ (1973) die erste Afrikanisch-Amerikanische Hauptdarstellerin in einem Action-Film. Während „Coffy“ von dem Studio American International Pictures (AIP), dem Studio, das die meisten Blaxploitation Filme veröffentlichte, herausgebracht wurde, kam nur ein Monat danach „Cleopatra Jones“ mit Tamara Dobson in der Hauptrolle über das Major Studio Warner Brothers ins Kino. Es folgten „Foxy Brown“ (1974) und „Friday Foster“ (1975), beide mit Pam Grier in der Hauptrolle.

„The Warner and American International films are made to engage male fantasies. Both Dobson and Grier have svelte, athletic bodies that are as thinly clad as their sisters in most action film fare“ (Reid 1993: 87).

Jacqueline Bobo bemerkte zu diesen Filmen, dass diese nur produziert wurden um Geld zu machen. Das ist aber wie es scheint auch ein Prinzip von Hollywood-Produktionen – es geht in erster Linie darum, dass Filme kommerziell erfolgreich sind. Als man erkannte, dass in diesen Blaxploitation-Filmen großes Potential an Geldgewinnung lag, war klar, diese Filme würden so lange produziert werden, bis sich das Publikum daran sattgesehen hatte.

„That was the precise objective of blaxploitation movies and, frankly, economics plays an integral role in deciding what types of films are produced“ (Sims 2006: 89).

Viele standen diesen weiblichen Action-Filmen kritisch gegenüber, da Afrikanisch-Amerikanische Männer in diesen Filmen oftmals als Zuhälter, Drogendealer oder korrupte Polizisten dargestellt waren. Für einige KritikerInnen waren diese starken Frauen- und schwachen Männerdarstellungen „another slap at black manhood, and by extension, the black community“ (Benshoff/ Griffin 2006: 88). Allerdings liegt der eigentliche

Kritikpunkt an diesen Filmen darin, dass sie nur nach Außen hin starke Frauen gezeichnet haben.

„Psychologically, the five films appeal to a male ego that has been threatened by the rise of the women’s liberation movement. The films are equally appealing to women who waffle between liberation and the maintenance of subservient roles. ... The penetrating male heterosexist gaze does more to disarm these heroines than their actions do to empower the filmic image of black women” (Reid 1993: 88).

Es war dennoch eine kleine Revolution, auf der Leinwand Afrikanisch-Amerikanische Frauen zu sehen, die aktiv waren, „operating largely in a patriarchal occupation structure that put her at odds with previous occupations available to African American characters” (Sims 2006: 98). Doch auch wenn diese Darstellungen aktive Frauen zeigten, repräsentierten sie dennoch nicht das Gros der *Black Community* Frauen.

“None of the five films portray female solidarity, and this absence mirrors the patriarchal and heterosexist social order of most black action films” (Reid 1993: 88).

In den zwei Jahren (von 1973-1975) – beginnend mit „Cleopatra Jones” und „Coffy” bis zu „Cleopatra Jones and the Casino of Gold” – hatten sich die soziokulturellen Verhältnisse geändert. Mit der aktiven Frauenbewegung, speziell der *Black Feminists*, wurde kritisch hinterfragt:

„...by 1975, black feminism had grown as a theoretical framework in which African American women could voice and critique the images of black women in American culture” (Sims 2006: 109).

Vor allem die Darstellungen von Frauen als die „exotische Person” standen im Mittelpunkt der Kritik. Diese Darstellungen unterstreichen stereotype Vorstellungen und diffamieren Schwarze Frauen außerdem als sexuell anrühlich.

„Black female stars who have played action roles, such as Tamara Dobson, Pam Grier, and Grace Jones, often function as ‚exotic‘ creatures within the narrative. ... The meaning of the emphasis placed on animality in Grace Jones’s film roles is, however, complexly linked to the ways in which her image itself has addressed the stereotypical physicality and sexuality attributed to the black woman” (Tasker zitiert nach Sims 2006: 151-154).

Das heißt, die Darstellung der Afrikanisch-Amerikanischen Action-Heldin als animalistisch signifiziert die Rückkehr zum Image der „Anderen“ in den *mainstream* Action Filmen.

Alternativ zu den problematischen Blaxploitation Filmen gab es in den 70er Jahren auch Darstellungen von Afrikanisch-Amerikanischen Frauen, die ein anderes Bild zeichneten. Einer dieser Filme war „Claudine“ (1974) mit Diahann Carroll in der Hauptrolle. Carroll spielt darin eine alleinerziehende Mutter von sechs Kindern, die versucht ihren Kindern ein besseres Leben zu bieten. Für diesen Film erhielt Diahann Carroll eine Oscar-Nominierung als beste weibliche Hauptdarstellerin.

Einige Afrikanisch-Amerikanische Schauspieler versuchten sich auch als Produzenten und Regisseure, so wie zum Beispiel Bill Cosby mit „Man and Boy“ (1971), bzw. Sidney Poitier führte Regie bei dem Western „Buck and the Preacher“ (1972), in dem er selbst und Harry Belafonte die Hauptrollen spielten. Im selben Jahr erschien auch „Black Girl“ mit Ruby Dee, das Außergewöhnliche an dem Film war, „the film was notable for its gender focus, depicting the struggles in a family of three generations of black women“ (Guerrero 1993: 103).

Im selben Jahr, 1972, erschien „Sonder“ – die Geschichte einer Afrikanisch-Amerikanischen Farmersfamilie mit Cicely Tyson in der weiblichen Hauptrolle. Vor allem dieser Film wurde als gelungene Alternative zu dem Blaxploitation Genre gefeiert. Jedoch sieht Yvonne D. Sims die Darstellungen der Frauen in Filmen wie „Sonder“ oder „Claudine“ ebenfalls problematisch bzw. stereotype Repräsentationen darin:

„...Caroll's character is a widowed woman with six children in an apartment tenement who constantly has to hide her boyfriend and gifts from the caseworker who visits the home. At a time when the African American community was still reeling from the effects of the Patrick Moynihan Report²¹, one could easily make the argument that portraying an unmarried African American woman with six children on welfare contributed to the myth of large numbers of African American women 'in the system'" (2006: 141).

Bzw. schreibt sie weiter über Cicely Tyson in „Sounder“, dass Tysons Charakter „headscarves and plain clothing for her portrayal of a sharecropper's wife“ trug, was Sims zwar in der Rolle begründet sah, jedoch würde durch diese Leinwandpräsentation Erinnerungen an „images of the Mammy“ wach, „even though that may not have been the director's intent“ (Sims 2006: 141). Hingegen sieht Norma Manatu die Figur, die Cicely Tyson darstellt, als eine vielschichtige Persönlichkeit.

„Tyson's role represented a black woman infused with sensitivity, vulnerability, and strength – qualities lacking in most roles black women are allowed on screen today“ (2003: 10).

Die Kritikerin Pauline Kael nannte Tyson „the first great black heroine on the screen“ (Bogle 1991: 249). Diese Bezeichnung lässt sich aus Tysons komplex gestalteter Charakterrolle erklären.

Dass Filme wie „Sounder“ oder auch „Lady Sings the Blues“ (1972, die Geschichte der großartigen Billie Holiday, mit Diana Ross in der Hauptrolle, für ihre Rolle erhielt sie ebenfalls wie Cicely Tyson im selben Jahr eine Oscar-Nominierung) ein Erfolg wurden, lag auch daran, dass das Schwarze Publikum inzwischen genug von dem immer wiederkehrenden Actionthema der Blaxploitation Filme hatte (Guerrero 1993: 105). Außerdem war die Schwarz-Weiße Konfrontation in diesen Filmen „toned down enough to attract white audiences“ (Guerrero 1993: 105). Dadurch entstanden dann auch die sogenannten „Crossover“ Filme, das heißt Filme, die auch für Weiße attraktiv

²¹ Daniel Patrick Moynihan war US-Senator, der 1965 in seinem Bericht „The Negro Family: The Case for National Action“ über single headed households und Armut der African Americans mit dem Zusammenbruch der Familie beklagt.

sind, obwohl sich diese nicht für Filme über *African Americans* interessieren. Was im Prinzip so viel hieß, dass man für die Filmproduktion einige bekannte Schwarze SchauspielerInnen heranzog, um auch das Schwarze Publikum zu erreichen.

„Hollywood’s shift to crossover productions signaled the start of a gradual return of the traditional, if subtly and insidiously drawn, stereotypes and narrative subordinations of African Americans on the screen” (Guerrero 1993: 110).

Der einzige Film Ende der 70er Jahre, der noch einen komplett Schwarzen Cast vorweisen konnte, war die Adaptierung des Musicals „The Wiz” – 1978 verfilmt mit Diana Ross in der Hauptrolle.

„This decline in black representation and black-oriented films becomes all the more interesting when we consider that African American political awareness and protest applied steady pressure on the film industry during this period” (Guerrero 1993: 120).

Zum Beispiel waren 1982 von 100 produzierten Filmen nur acht dabei, die einen Schwarzen Hauptdarsteller vorweisen konnten, davon dreimal Richard Pryor. Es gab kaum Hauptrollen für Afrikanisch-Amerikanische Frauen.

„...all racial minorities combined got less than 10 percent of the leading roles in television, film, and commercials and ... woman of color made up less than 5 percent of all women in film and television” (Guerrero 1993: 121).

Die 80er Jahre waren ziemlich paradox, da auf der einen Seite Stars wie Michael Jackson, Prince, Whitney Houston, Bill Cosby, Arsenio Hall oder Oprah Winfrey in Musik und TV große Stars waren, auf der anderen Seite *African Americans* in der Hollywood Filmindustrie kaum Einfluss hatten (1980 waren nur 2 Prozent der Director’s Guild of America Schwarz, 1988 waren es kaum mehr mit 2,25 Prozent).

Auf der Leinwand machten zu der Zeit die *black and white buddy* Filme Furore. Star des Films war ein Weißer, der einen Schwarzen Partner an die Seite

bekam (z.B. Mel Gibson und Danny Glover in der „Lethal Weapon“ Serie), manchmal auch umgekehrt im Fall von Eddie Murphy („48 Hours“ mit Nick Nolte). Die einzige Afrikanisch-Amerikanische Schauspielerin, die sich zu der Zeit einen Namen machen konnte, war Whoopie Goldberg. Ihre Performance war meist die einer Komödiantin, sie rollte in „Jumpin’ Jack Flash“ (1987) die Augen und schrie hysterisch wie einst Butterfly McQueen und durfte ihrem Weißen Partner nur rein platonisch begegnen oder wie Bogle schreibt, „here in one of the most cynical scenes in Hollywood films of the 1980s, these would-be lovers are not permitted a hot, torrid, appropriate movie ending embrace“ (1991: 297). Als Goldberg in ihrem Film „Fatal Beauty“ (1987) eine Liebesszene mit dem Weißen Schauspieler Sam Elliott hatte, wurde diese Szene wegen einigen Protesten nach einer Preview aus dem Film geschnitten. 1988 hatte Hollywood sie zur Bediensteten degradiert in „Clara’s Heart“.

„Here as a Jamaican domestic who works for a white family in Maryland and becomes attached to the young son, Goldberg gave a well-crafted, convincing performance. But the script desexed her character, presenting the black woman once again as a mighty nurturer – an updated mammy – without enough of a life of her own“ (Bogle 1991: 298).

Goldberg spielte auch in einem der mestdiskutierten Filme der 80er Jahre die Hauptrolle, in „The Color Purple“ (1985) – die Verfilmung des Romans von Alice Walker. Produziert bzw. Regie führte Steven Spielberg, allein die Tatsache, dass ein Weißer Regisseur diesen Roman verfilmte, sorgte für entsprechende Kontroversen. Allerdings wurde auch die in Bezug auf den Roman veränderte Darstellung der Schwarzen Männer im Film zum heftigen Kritikpunkt:

„...the novel makes it clearer than does the film that black men abuse black women as part of a ‚chain of oppression‘ that stems in the first place from white brutality“ (Benshoff/Griffin 2006: 89).

Was im Film ebenso komplett ignoriert wurde bzw. auf einen einzelnen Kuss reduziert wurde, ist die lesbische Beziehung zwischen den beiden Charakteren Celie und Shug (Mehr zu „The Color Purple“ in Kapitel 8).

Während Weiße Schauspielerinnen diverse Charaktere im Film verkörpern konnten, gab es für Schwarze Schauspielerinnen keine wirkliche Auswahl. Deswegen ist auch nicht verwunderlich, dass Afrikanisch-Amerikanische Frauen zumeist in „exotischen“ Rollen zu sehen waren, wie zum Beispiel Grace Jones als Amazone in dem Bond-Film „A View to a Kill“ (1985) oder Tina Turner als Herscherin über eine Mini-Nation im metallenen Sexykleid in „Mad Max: Beyond the Thunderdome“ (1985). Die von Tina Turner verkörperte Aunty Entity ruft zwei Stereotype wach: einerseits die *Mammy*, die allerdings wie bell hooks es ausdrückt „machthungrig“ geworden ist, andererseits „die sexuelle Wilde, die ihren Körper benützt, um Männer zu verführen und zu erobern“ (hooks 1994: 89).

Weitere Darstellerinnen der 80er Jahre waren unter anderem Lisa Bonet, die in „Angel Heart“ (1987) im Prinzip die Rolle einer exotischen *tragic mulatto* einnahm, oder Jennifer Beals, die aufgrund ihrer hellen Haut als *nonblack* Protagonistin in „Flashdance“ (1983) eingesetzt wurde (Bogle 1991: 291).

Große Aufmerksamkeit erhielt der Afrikanisch-Amerikanische Regisseur Spike Lee mit seinem ersten Langfilm „She’s Gotta Have It“ (1986), den er in schwarz/weiß drehte. Lee versuchte mit diesem Film ein Portrait über eine Afrikanisch-Amerikanische Frau und ihre sexuelle Freiheit zu zeigen, jedoch am Ende des Films kann die Protagonistin des Films, Nola Darling (gespielt von Tracy Camilla Johns), ihre sexuelle Selbstbestimmung nicht positionieren. Spike Lee gelingt es nicht ein neues Frauenbild zu präsentieren, denn „...Nola Darling’s life, as she tells it, suggests control of Black interests and images that is only vaguely present in the filmmaker’s first effort“ (Baker 1993: 166). Jacquie Jones sieht in Nola Darling eine machtlose Frau, die missbraucht wird.

„... Nola Darling ..., who was widely hailed as a liberated, postmodern, Black woman, was only allowed to be viewed through the attitudes of the three clearly deficient men – a narcissist, a dullard and a social retard – who ultimately defined her existence“ (Jones 1993: 254).

Nach „She’s Gotta Have It“ folgten Ende der 80er noch Spike Lees „School Daze“ (1988) und „Do the Right Thing“ (1989). bell hooks kritisiert an „Do the Right Thing“:

„Jede Beziehung zwischen schwarzen Frauen und Männern in diesem Film hat eine sexuelle Dimension. Jede schwarze Frau, sei sie Mutter, Tochter oder Schwester, wird an irgendeiner Stelle im Film als Sexobjekt dargestellt“ (hooks 1996: 194).

Auch in den 90ern ging die Darstellung der Afrikanisch-Amerikanischen Frauen als „the other“ weiter, bzw. „they are coded as other-worldly, as in *The Scarlet Letter* (1995), *The Matrix* (1999), where they appear as ‚mystical sources‘ who ‚live for others‘ (Helford, 2002, p. 89); or else, they are portrayed as ‚all-knowing‘ and in the service of whites, as in ...*Ghost* (1990), where black women are then coded as ‚more masculine than feminine‘ (Modleski, 1991, p. 132) and/or ‚defeminized‘ to the point of the absurd“ (Manatu 2003: 43-45). Das Problem an diesen Darstellungsweisen ist, dass sie in keinsten Weise die Realität wiedergeben. Schwarze Frauen sind reduziert auf ihre durch ihr Äußeres manifestierte „Andersheit“. In solchen Filmen wird auf eine adequate Wiedergabe vom Leben als Afrikanisch-Amerikanische Frau verzichtet.

„The medium’s failure to correctly interpret black women’s diverse life experiences and circumstances, for instance, stands in stark contrast with the educational and career achievements of many (St. Jean & Feagin, 1998)“ (Manatu 2003: 67-68).

In Filmen wie „Boomerang“ (1992) oder „A Rage in Harlem“ (1991) werden Frauen wie Grace Jones oder Robin Givens als sexuell aggressiv und ausbeuterisch dargestellt. Diese Darstellungen erinnern an die stereotype *Jezebel*.

„One primary way to maintain any ideology is through the process of repetition; for if a thing is repeated long enough, it tends to assume a life of its own. ...repetition has been key to preserving the cultural stereotype of the ‚oversexed black Jezebel‘“ (Manatu 2003: 34).

In der zweiten Hälfte der 90er Jahre versuchte Hollywood mit Filmromanzen und typischen „Frauenfilmen“ wie „Waiting to Exhale“ (1995), „Soul Food“ (1997), „How Stella Got Her Groove Back“ (1998) oder „The Best Man“ (1999) Afrikanisch-Amerikanisches Frauenpublikum anzusprechen.

„...in adapting the classical Hollywood formula of the **woman's film**, which centers on a woman's suffering as she searches for love, these films also promote patriarchal ideologies" (Benshoff/Griffin 2006: 92 Hervorh. d.d. Autoren).

In solchen Frauenfilmen ging es zumeist darum, den richtigen Mann fürs Leben zu finden. Nach Meinung von Benshoff und Griffin bekräftigen Frauenfilme nur die vorherrschende patriarchale Ansicht:

„...these stories usually emphasize the female character's desire for a man, and thus reinforce patriarchy in their own way" (2006: 29).

Die feministische Filmjournalistin Molly Haskell beschreibt Hollywoods Frauenfilme als „emotional porn for frustrated housewives" (Haskell 1974 zitiert nach Hall 1997: 345).

„The African American films that find wide audiences are the films that Hollywood itself allows to be produced and distributed. Consequently, these films mostly follow Hollywood formulas and rarely challenge or address the dominant structuring ideologies of white patriarchal capitalism" (Benshoff/Griffin 2006: 91).

Die Afrikanisch-Amerikanische Schauspielerin, die neben Whoopi Goldberg in den 90ern in zahlreichen Hollywoodfilmen zu sehen war, ist Angela Bassett. Für ihre Darstellung der Tina Turner in „What's Love Got to Do with It" erhielt sie eine Oscarnominierung als beste weibliche Hauptdarstellerin. Filme wie „How Stella Got Her Groove Back" oder „Waiting to Exhale" werden ihrem schauspielerischen Können nicht gerecht.

Whoopi Goldberg hingegen war weiterhin in ihren typischen „asexuellen" Rollen zu sehen, vielleicht bis auf wenige Ausnahmen, wie „Corrina, Corrina" (1994), über die Schwarz-Weiße Liebesbeziehung der Protagonisten schreibt der Kritiker Roger Ebert:

„...eventually the two find themselves in each other's arms – but more through a logical decision, somehow, than because of love or passion" (1994: www).

Goldberg bewegte sich in ihren Filmen fast ausschließlich in einem Weißen Umfeld, so auch in einem ihrer erfolgreichsten Filme „Sister Act“ (1992), in dem sie den Nonnen in einem verstaubten Kloster Gospels beibringt.

„[M]any of these productions allow African Americans, through the subversion of parody and satire, to mask and express insurgent social truths and discontents that, if depicted otherwise, would make the suburban moviegoer uneasy“ (Guerrero 1993: 190).

Eine der viel zu seltenen *Black leading ladies* ist Halle Berry. Sie schaffte 2002 das, was ihren Schauspielkolleginnen all die Jahrzehnte davor verwehrt blieb, sie bekam für ihre Darstellung der Leticia Musgrove in „Monster’s Ball“ (2001) den Oscar für die beste weibliche Hauptdarstellerin. Nach diesem Erfolg trat sie als kampferprobte Jinx in dem James Bond Film „Die Another Day“ (2002) auf, wohl die erste Oscar-ausgezeichnete Schauspielerin in einem Bond Film. Es ist jedoch verwunderlich, dass Schauspielerinnen wie Halle Berry, Jada Pinkett Smith oder Queen Latifah, genauso wie all die anderen Afrikanisch-Amerikanischen Schauspielerinnen all die Jahre davor, immer nur für spezielle Filmrollen gecastet werden. Wie auch Norma Manatu beklagt:

„Who speaks for today’s actresses? ... How do they maintain sanity knowing they are perfectly capable of bringing to life a particular character, but will never get the chance because they do not fit some artificial model of a ‚look““ (2003: 72).

Trotz der Vergabe des Oscars an Halle Berry für ihre Darstellung der alleinerziehenden Mutter in „Monster’s Ball“ bleiben Hollywood Rollen für Afrikanisch-Amerikanische Frauen noch immer abhängig von Genreformeln und den Erwartungen einer Weißen Zuschauerschaft.

„The struggle for equal representation on America’s movie screens will continue to parallel the struggle for equal representation in the boardrooms, studio lots, and creative guilds of Hollywood“ (Benshoff/Griffin 2006: 92).

6.2.3 Whose Pussy is this? – Die Frau in den Filmen Spike Lees

Spike Lee ist sicherlich einer der interessantesten Regisseure Amerikas und hat eine umfassende Entwicklung des Afrikanisch-Amerikanischen Kinos, das im Zuge der Hip-Hop-Bewegung als *New Black Cinema* bekannt wurde, sicher entscheidend mitbestimmt (Landsgesell/Ungerböck 2006: 11). Mit den unterschiedlichen Themen seiner Filme löste Lee starke Reaktionen aus. Vor allem auch die Darstellung von Frauen in seinen Filmen bildet immer wieder Grund für Kritik. Seine Frauendarstellungen werden nach den gleichen Repräsentationsmustern entworfen wie bei den meisten männlichen Regisseuren, es gibt keine wirklichen Identifikationsfiguren. Was dabei auch immer wieder zum Ausdruck kommt ist, dass er sein Augenmerk auf Rassismus legt, nicht aber auf Geschlechterdiskriminierung. Zumeist sind Männer die Opfer von Rassismus in seinen Filmen, marginal betrifft dies auch deren Frauen.

Gleich mit seinem ersten Langfilm „She’s Gotta Have It“ (1986) konnte Spike Lee einen unerwarteten Erfolg feiern. Mit der Protagonistin des Films, Nola Darling, sollte eigentlich eine sexuell unabhängige, selbständige Frau präsentiert werden. Leider gelingt es Lee nicht, hier ein neues, vielschichtigeres Bild von Schwarzer weiblicher Sexualität zu zeigen. Nola definiert sich über ihre drei Männer, sie lässt sich von ihnen einschüchtern, der Blickwinkel aus dem erzählt wird, ist nicht der Nolas, sondern der der drei Männer (mehr zu „She’s Gotta Have It“ siehe Filmanalyse in Kapitel 8).

In seinem zehn Jahre später erschienen Film „Girl 6“ (1996) spielt wieder eine Frau die Hauptrolle. „Girl 6“ erzählt die Geschichte von Judy (Theresa Randle), die als Schauspielerin Karriere machen will, jedoch nicht wirklich vorankommt. Gleich zu Beginn des Films sieht man sie bei einem Casting, bei dem sie vor dem „heißesten“ Regisseur Hollywoods, QT (Quentin Tarantino), vorträgt. Schließlich verlangt er von ihr im rüden Ton, dass sie ihre Bluse ausziehen soll, worauf sie zunächst auch gehorcht, jedoch plötzlich erbost aufsteht und den Raum verlässt. Da sie den hippen QT dermaßen brüskiert, bekommt sie keine Vorsprechtermine mehr und muss einen Job bei einer Telefonsex-Agentur annehmen. Sie verliert sich immer mehr in ihren Fantasien, Lee spielt Szenen ein, in denen Judy ihr großes Vorbild Dorothy Dandridge spielt, bzw. auch

Szenen von Judy als Pam Griers Foxy Brown. Schließlich gelingt es ihr schlussendlich einen Ausstieg zu wagen und nach Hollywood zu gehen, um ihre Schauspielkarriere weiter zu verfolgen.

In „Girl 6“ gelingt es Spike Lee ein differenzierteres Bild der Protagonistin zu zeichnen. Mit der Casting-Szene zu Beginn problematisiert er, „wie sehr Frauen im Filmgeschäft von der Zurschaustellung ihrer Körper abhängen“ (Ludvig 2006: 117). Außerdem demonstriert er damit, wie eingeschränkt die Rollenauswahl für Afrikanisch-Amerikanische Frauen ist:

„GIRL 6 weist insgesamt sehr genau auf die wenigen Möglichkeiten für schwarze Schauspielerinnen hin und macht die spezifischen Vermischungen von Hautfarbe und Geschlecht, Rassismus und Sexismus sehr gekonnt sichtbar: *Girl 6* soll einerseits ihren Körper zur Schau stellen, auf der anderen Seite sollte sie aber, um ihren Traum als Schauspielerin erfüllen zu können, möglichst weiß sein“ (Ludvig 2006: 117).

Spike Lees dritter Spielfilm nach „She’s Gotta Have It“ und „School Daze“ (1988) war „Do The Right Thing“ (1989), ein Film, den er sechs *African Americans* gewidmet hat, die bei Polizeiübergriffen (bzw. *hate crimes*) ums Leben kamen. Den Hintergrund der Handlung bilden tatsächliche Ereignisse – die Ermordung des jungen Schwarzen Michael Griffith in einem von Italienern dominierten Stadtteil von Queens/NY. bell hooks kritisiert an „Do The Right Thing“, dass Lee „viele konventionelle stereotype und archetypische Figuren“ benutzt und „viele Charaktere, jedoch ohne Komplexität“ liefert (hooks 1996: 186).

„Der Neonationalismus lieferte die ideologischen Grundlagen für die Mixtur von Ästhetik, Politik und Ökonomie in Spike Lees Film. ... Fast jedem Charakter in *Do The Right Thing* sind wir irgendwo schon einmal begegnet, in einem Roman, in einer anderen Rolle, in Situationskomödien im Fernsehen, in den Abendnachrichten usw.“ (hooks 1996: 188).

„Der vom Film vermittelte Neonationalismus ist gepaart mit einer unkritischen Akzeptanz sexistischer Ansichten über Männlichkeit, die durch eine scheinbare Gelassenheit und ‚Coolness‘ zum Ausdruck gebracht wird“ (hooks 1996: 191).

Die Frauen in „Do The Right Thing“ spielen nur marginale Rollen, jedoch werden sie in Abhängigkeit zu den Männern gezeigt. Die Freundin des Protagonisten (Spike Lee als Mookie) ist eine wortgewaltige, unzufriedene Schwarze Puertoricanerin (Rosie Perez).

In „Jungle Fever“ (1991) betrügt der Afrikanisch-Amerikanische Ehemann Flipper (Wesley Snipes), Architekt in einer von Weißen geführten Firma, seine Frau Drew (Lonette McKee), eine Einkäuferin für Bloomingdale's, mit seiner Weißen Sekretärin (Annabella Sciorra). Die Affäre zwischen den beiden wird von Flippers besten Freund mit den Worten „You got the fever – both of you!“ kommentiert.

„Jungle fever turns out to be a condition in which blacks and whites (...) become intimately involved because of their curiosity about racial difference (perish the thought) rather than for love“ (Wallace 1992: 126).

Michele Wallace sieht allerdings den eigentlichen Kern des Films in der Bedrohung der traditionellen Familienwerte durch die weibliche Sexualität (1992:127). Sie weist auf Szenen hin, in denen die kleine Tochter der Familie mit Sexualität konfrontiert ist. Bedrohlich nähert sich die Kamera dem Schlafzimmer, in dem die Eltern des Kindes gerade Sex miteinander haben. Beim Frühstück fragt die Tochter nach, warum ihr Daddy ihrer Mamma immer wehtut, woraufhin die Mutter erklärt, „they were making love“ (Wallace 1992: 127). In einer anderen Schlüsselszene begegnet der Vater, mit der Tochter an seiner Seite, einer jungen Frau, die ihm Oralsex (laut Wallace ein Code für „gay“ Sex in diesem Film) für ein paar Dollars anbietet. Daraufhin schreit der Vater sein Kind an, sie solle so etwas (Sex gegen Geld) ja nie machen (Wallace 1992: 129). Weibliche Sexualität steht hier sozusagen als Bedrohung für den Mann.

„*Boyz N the Hood* and *Jungle Fever*, in fact, demonize black female sexuality as a threat to black male heterosexual identity, and yet both films are extremely appealing and seductive. *Boyz N the Hood*, at the narrative level, and *Jungle Fever*, at the visual level... (Wallace 1992: 130-131)

Im Mittelpunkt des Films „Crooklyn“ (1994) steht eine Afrikanisch-Amerikanische bourgeoise Familie, die Carmichaels, Anfang der 70er Jahre. Allerdings repräsentieren die Carmichaels nicht die konventionelle Schwarze Bourgeoisie, sie repräsentieren eine Alternative, allein schon die Jobs der Eltern, der Vater Woody (Delroy Lindo) ist Jazzmusiker, die Mutter Carolyn (Alfre Woodward) eine außergewöhnliche Lehrerin, zeigen, dass diese Familie „anders“ ist.

„*Crooklyn* is most compelling in those moments wherein it offers fictive representations of black subjectivity rarely seen in mainstream cinema, images that both counter racist stereotypes as well as facile notions of positive images of ‚the black family‘“ (hooks 1996: 37).

Der Film wird aus der Perspektive der einzigen Tochter der Familie, Troy, erzählt. Spike Lee versucht mit „Crooklyn“ eine „corrective representation“ (Hartman zitiert nach hooks 1996: 38), in manchen Momenten des Films gelingt ihm das auch.

„A distinction must be made between oppositional representations and romantically glorifying and valorizing images of blackness which white supremacist thinking as it informs moviemaking may have rendered invisible. Visibility does not mean that certain images are inherently radical or progressive“ (hooks 1996: 38).

Mit den Stilmitteln des ethnographischen Dokumentarfilms („day-in-a-life style of presentation“ (hooks 1996: 39)) gewinnt der Zuschauer den Eindruck, dass es sich hier um eine positive Repräsentation handelt. Allerdings sind diese, wie hooks es nennt, „counterhegemonic representations“ (1996: 39) immer wieder unterbrochen von stereotypen Bildern. Die Mutter der Familie, Carolyn, reagiert auf die Arbeitslosigkeit ihres Mannes und den damit verbundenen ökonomischen Einschränkungen mit Wut und permanenten Nörgeleien. hooks sieht die Mutter als „modern-day Sapphire with direct lineage to the Amos ‚n‘ Andy²² character“ (1996: 40). Carolyn wird zwar als schöne Frau mit

²²Amos 'n' Andy – populäre amerikanische TV-Serie

afrozentrischen Stil gezeigt, jedoch ist sie eine „bitch goddess“ (hooks 1996: 40).

„In keeping with sexist stereotypes of the emasculating black matriarch, Carolyn usurps her husband’s parental authority by insisting that as the primary breadwinner, she is the sole authority figure with the right to dominate“ (hooks 1996: 40-41).

Auch die zehnjährige Tochter Troy wird im Laufe des Films von der „girlhood princess“ zur „mini-matriarch“ (hooks 1996: 42). Durch die krankheitsbedingte Abwesenheit von Carolyn verändert sich auch plötzlich Woody in einen verantwortungsbewussten Erwachsenen, was hooks so interpretiert:

„Woody’s transformation into a responsible adult with Carolyn’s absence reinscribes sexist/racist thinking which suggests the presence of a ‚strong‘ black female necessarily emasculates the black male“ (1996: 43).

Auch in seinen anderen Filmen werden weibliche Nebendarstellerinnen oft zu einem klischeebedingten Verhalten degradiert, wie z.B. die beiden Frauen in „Mo’ Better Blues“ in erster Linie als Sexualobjekte angesehen werden. Oder wie Sloan (Jada Pinkett Smith) in „Bamboozled“ (2000) von der intelligenten, überlegten Frau zur Hysterikerin mutiert. Oder auch Naturelle (Rosario Dawson) in „25th Hour“ (2002) zwar intelligente Statements von sich gibt, allerdings dann doch auf die Rolle der schönen Geliebten des reichen Drogendealers reduziert wird.

7 Eine Geschichte des Widerstandes

Die Afrikanisch-Amerikanische Frau war nie nur Opfer der Weißen Vorherrschaft. In der langen Geschichte der Schwarzen Frauen in Amerika waren sie es, die ihren Widerstand gegen die Weiße Unterdrückung immer wieder durchsetzten. Afrikanisch-Amerikanische Frauen erlebten die gleiche Unterdrückung wie ihre Männer, und sie leisteten den gleichen Widerstand mit derselben Leidenschaft. Schwarzer Feminismus begann u.a. mit den viel zitierten Worten: „Ain’t I a Woman“ von Sojourner Truth.

7.1 Die Anfänge

Der Sklavenhandel begann bereits 1441, als die ersten AfrikanerInnen nach Portugal gebracht wurden, 1444-1447 wurde der Handel von Portugal und Spanien organisiert. In erster Linie waren es zu Beginn noch „[v]ornehmlich Adelige und wohlhabende Bürger“ (Zips/Kämpfer 2001: 33), die Sklaven als „exotischen Aufputz“ (Asante 1995: 37f zitiert nach Zips/Kämpfer 2001: 33) kauften.

Ab 1515 begann der transatlantische Sklavenhandel, der zunächst von den Spaniern, Portugiesen und Niederländern dominiert wurde, jedoch zu Beginn des 18. Jahrhunderts mussten diese Länder ihre Vormacht an Großbritannien abgeben. 1833 wurde den unter britischer Oberhoheit stehenden Kolonien aufgrund des Abolitions-Gesetzes die Sklaverei untersagt (Zips/Kämpfer 2001: 34)

„Der Leidensweg der AfrikanerInnen begann aber schon lange vor ihrer Ankunft in den Kolonien, in den ‚Sklavenburgen‘ (*slave castles*) und auf den ‚Sklavenschiffen‘ die sie in die ‚Neue Welt‘ brachten“ (Zips/Kämpfer 2001: 35)

Auch auf den Schiffen, die von Afrika nach Amerika unterwegs waren, waren Sklavinnen leichte Beute für die sexuellen Attacken der Weißen Seeleute, sie waren den Quälereien und Gewaltakten hilflos ausgeliefert:

„Black female slaves moving freely about the decks were a ready target for

any white male who might choose to physically abuse and torment them” (hooks 1981: 18).

In der Sklaverei wurden Schwarze Frauen in mehrfacher Weise ausgenutzt. Während die Männer meist auf dem Feld eingesetzt wurden, wurde die Afrikanisch-Amerikanische Frau ausgebeutet als „laborer in the fields, a worker in the domestic household, a breeder, and as an object of white male sexual assault” (hooks 1981: 22). Durch die gemeinsam erlebte rassistische Härte und durch ihre Tätigkeiten als FeldarbeiterInnen waren Frauen und Männer gleichgestellt.

Widerstand lässt sich an vielen Details erkennen, z.B. bei Haussklavinnen, die von ihren Weißen Besitzern alte Kleidung geschenkt bekommen, diese vordergründig annehmen, um sie bei nächster Gelegenheit wegzuerwerfen.

„While they pretend to be mules and mammies and thus appear to conform to institutional rules, they resist by creating their own self-definitions and self-valuations in the safe spaces they create among one another” (Hill Collins 1991: 142).

Andere Möglichkeiten des Widerstandes waren Ungeschicklichkeiten oder das Vortäuschen von Krankheiten. Natürlich gab es auch Aufstände der SklavInnen. Um dieser ständigen Gefahr einer möglichen Revolte vorzubeugen, wurden die *slave codes* („...*slave codes* bildeten die rechtliche Grundlage für das absolute Machtmonopol der weißen Sklavenhalter über Leben und Tod der Versklavten” (Franklin 1969: 66ff. zitiert nach Zips/ Kämpfer 2001: 35)) rigoros verschärft, was aber trotzdem viele nicht davon abhielt zu fliehen.

„...war der Leidensdruck so groß, dass die Aussicht auf Folter, Züchtigung oder Tod ihre Schrecken verloren hatte. Manche sehnten den Tod sogar herbei, denn sie glaubten nur der Tod könne sie von der Sklaverei erlösen und ihren Geist befreien, der dann nach Afrika zurückzukehren vermöge” (Skinner 1992: 21 zitiert nach Zips/Kämpfer 2001: 39).

Schwarze Frauen litten unter unterschiedlichen Misshandlungen seitens der Weißen Sklavenbesitzer. Als Feldarbeiterinnen wurden sie genauso behandelt

wie Männer und genauso bestraft; als Sexobjekte wurden sie grausamst missbraucht.

„...when it was profitable to exploit them as if they were men, they were regarded, in effect, as genderless, but when they could be exploited, punished and repressed in ways suited only for women, they were locked into their exclusively female roles“ (Davis 1983: 6).

Die systematische Vergewaltigung von Schwarzen Sklavinnen war tägliche Wirklichkeit. Die Weißen „Herren“ setzten Vergewaltigung nicht nur als Bestrafung ein, sondern nutzten die Schwarzen Frauen als *breeder*, um aus ihren Kindern Profit schlagen zu können („Planters recognized the economic gain they could amass by breeding black slave women“ (hooks 1981: 16)), bzw. war Vergewaltigung auch eine Herabsetzung der Schwarzen Frau, sie wurde zum Objekt degradiert.

„... the significance of the rape of enslaved black women was not simply that it ‚deliberately crushed‘ their sexual integrity for economic ends but that it led to a devaluation of black womanhood that permeated the psyches of all Americans and shaped the social status of all black women once slavery ended“ (hooks 1981: 52).

Auch noch lange nach Abschaffung der Sklaverei wurden Afrikanisch-Amerikanische Frauen sexuell missbraucht, meist wenn sie als Hausangestellte arbeiteten. Laut Angela Davis halten sich seit damals die Gerüchte, dass Afrikanisch-Amerikanische Frauen unmoralisch und sexuell locker seien. Bzw. wie bell hooks anführt:

„White women held black slave women responsible for rape because they had been socialised by the 19th century sexual morality to regard woman as sexual temptress. ...Rape was not the only method used to terrorize and dehumanize black women. Sadistic floggings of naked black women were another method employed to strip the female slave of dignity“ (hooks 1981: 37).

Im Jahr 1831, das Jahr der Nat Turner Revolte, wurde die organisierte Sklavenbefreiungsbewegung ins Leben gerufen. Weiße Frauen, in erster Linie aus dem Norden, verwendeten die Sklaverei als Metapher für ihre eigene

Unterdrückung und diese Mittelklasse-Frauen „began to denounce their unfulfilling domestic lives by defining marriage as a form of slavery“ (Davis 1983: 33). *African Americans* mussten um die Seriosität ihres Anliegens fürchten, wenn Sklaverei mit der Ehe verglichen wurde. Was allerdings Weiße Frauen nicht davon abhielt, sich in der Anti-Sklaverei-Bewegung zu engagieren. Dort konnten sie außerhalb ihres Heims beweisen, dass sie zu mehr fähig waren als nur zur Ehefrau und Mutter. Während dieser Zeit sammelten sie auch wertvolle Kenntnisse, die ihnen später bei der Gründung der Women's Right Kampagnen hilfreich werden sollten.

Vom 19. bis 20. Juli 1848 wurde in Seneca Falls die erste Women's Rights Convention u.a. von Elizabeth Cady Stanton ins Leben gerufen. Bei dieser Zusammenkunft ging es um die Gleichstellung von Mann und Frau bzw. in weiterer Folge um das Wahlrecht für Frauen.

„Am zweiten Tag der Versammlung stellte die 33-jährige Elizabeth Cady Stanton ihre ‚Declaration of Sentiments‘ vor – ein Plädoyer für die Gleichstellung von Frauen und Männern, formuliert nach der ‚Declaration of Independence‘. Damit begann die erste US-amerikanische Frauenbewegung, die im Laufe der Zeit vor allem mit einer Forderung ins Bewusstsein der Öffentlichkeit rückte: Wahlrecht für Frauen“ (Siebenhofer 2008: www).

Frederick Douglass unterstützte die Frauen in ihrem Verlangen nach dem Wahlrecht. Er war es auch, der die Forderungen der Women's Rights Convention in der Schwarzen Befreiungsbewegung vorstellte. Kurioserweise waren allerdings in Seneca Falls keine Afrikanisch-Amerikanischen Frauen anwesend...

„In light of the organizers' abolitionist involvement, it would seem puzzling that slave women were entirely disregarded“ (Davis 1983: 57).

Zwei Jahre nach Seneca Falls wurde die erste National Convention on Women's Rights in Worcester abgehalten. Sojourner Truth war unter den TeilnehmerInnen und unterstrich dort, die Solidarität der Schwarzen Frauen mit den Anliegen der Weißen Frauen, und darüber hinaus bekannte sie sich nicht nur zur Befreiung vom Rassismus, sondern auch vom Sexismus. 1851 auf

der Convention in Akron sprach Truth ihre legendären und unzählige Male zitierten Worte „Ain’t I A Woman“. Sie war die einzige Schwarze Frau beim Meeting in Akron, und die einzige, die den männlichen, provokativen Zwischenrufen entgegentrat. 1866 wurde in New York City bei dem ersten Women’s Rights Meeting seit dem Bürgerkrieg die Equal Rights Association (ERA) gegründet, um die Forderungen nach dem Wahlrecht für Weiße Frauen und *African Americans* in einer einzigen Kampagne zu vereinen. 1869 stellte allerdings Sojourner Truth bei einem Treffen der ERA einen gefährlich rassistischen Unterton bei der feministischen Weißen Opposition fest. Aufgrund der Unstimmigkeiten zerfiel die ERA wieder. Elizabeth Cady Stanton und Susan B. Anthony gründeten kurz darauf die National Woman Suffrage Association, Lucy Stone und Julia Ward Howe die American Woman Suffrage Association.

Das Wahlrecht erhielten allerdings zuerst die Afrikanisch-Amerikanischen Männer als im Jahr 1870 der 15. Zusatzartikel der Verfassung ratifiziert wurde. Grund dafür war, dass die als Plattform gegen Sklaverei gegründete Republikanische Partei befürchtete, „...dass ein universales Frauenwahlrecht vor allem im Süden die rassistische Demokratische Partei stärken könnte und entschied sich daher gegen die Forderung eines allgemeinen Wahlrechts“ (Siebenhofer 2008: www). Jedoch begann bald nach der Ratifizierung des 15. Zusatzartikels die Periode der „Jim Crow“ Gesetze – die Phase der Segregation und rassistischen Diskriminierung. Zu dieser Zeit wurden massivst rassistisch motivierte Lynchmorde an der Schwarzen Bevölkerung begangen.

Mit dem Zerfall der Equal Rights Association kam auch das Ende der Allianz zwischen *Black* und *Women Liberation*. Ida B. Wells, die spätere Gründerin des ersten Black Women’s Suffrage Club kritisierte Susan B. Anthony, die Mitbegründerin der National Woman Suffrage Association, dass sie ihren persönlichen Kampf gegen Rassismus nicht zu einem öffentlichen Anliegen in der Stimmrechtsbewegung machte. Außerdem unterstützte Anthony auch nicht den Vorschlag, den Afrikanisch-Amerikanischen Frauen einen eigenen Zweig in der Suffrage Bewegung zuzugestehen. Im Gegenteil, in der letzten Dekade des 19. Jahrhunderts begann die Frauenstimmrechtskampagne offen die Politik der „White Supremacy“ zu akzeptieren (Davis 1983: 115). Die beiden Frauenbewegungen, die von Anthony bzw. Stone gegründet wurden, schlossen

sich 1890 wieder zusammen und wurden im Endeffekt zu Unterstützern der „Jim Crow“ Gesetze bzw. der rassistisch bedingten Diskriminierung.

„Had Anthony seriously reflected on the findings of her friend Ida B. Wells, she might have realized that a noncommittal stand on racism implied that lynchings and mass murders by the thousands could be considered a neutral issue“ (Davis 1983: 119).

Im Jahr 1920 setzte sich dann schließlich das allgemeine Wahlrecht durch, allerdings gab es unter den Weißen Frauen zu der Zeit verstärkt Allianzen mit den rassistischen Südstaatlerinnen. Die Schwarze Bevölkerung hatte allerdings relativ wenig von dem Wahlrecht, da bis 1965 dubiose „Zulassungstests oder antiquierte Gesetzesklauseln“ die *African Americans* an der Ausübung ihres Wahlrechts hinderten (Siebenhofer 2008: www).

Einer der wenigen Beispiele von schwesterlicher Solidarität seitens der Weißen Frauen gegenüber Schwarzen Frauen betrifft die Frage der Bildung. Weiße Frauen unterstützten Schwarze Frauen im Unterricht von Lesen und Schreiben.

„Under slavery it was illegal to teach African-Americans to read and write. Mastering these skills was an expression of political activism not because education allowed slaves to become better slaves but because it offered skills essential in challenging the very tenets of slavery itself“ (Hill Collins 1991: 147-148).

Vor allem nach der Nat Turner Revolte wurde das Bildungsverbot im Süden noch verstärkt. Während der *Black Reconstruction* Zeit, 1867-1877, einer Zeit als „black women struggled to change negative images of black womanhood perpetuated by whites“ (hooks 1981: 55), gab es doch einige Weiße Frauen, die ihren Schwarzen Schwestern im Süden zu Hilfe kamen, um sie bei ihrem Vorhaben das Analphabetentum zu bekämpfen, zu unterstützen. In der Zeit nach dem Bürgerkrieg wurden sogar einige Schwarze Colleges und Universitäten gegründet.

Afrikanisch-Amerikanische Frauen haben ihre Ausbildung dazu genutzt, um die Entwicklung ihrer Gemeinschaft zu fördern. Die Frauen, die den National

Association of Colored Women's Club gründeten, hatten als Motto: "Lifting As We Climb".

7.2 Die Gründung der Black Women Clubs

Die erste nationale Convention von Afrikanisch-Amerikanischen Frauen fand 1895 statt, fünf Jahre nach Gründung der General Federation of Women's Clubs (GFWC). Die GFWC geht auf die Organisation eines weißen Frauenclubs aus dem Jahr 1868 zurück, der aus Protest gegen den Ausschluss von Weißen Frauen aus dem New York Press Club gegründet wurde (Davis 1983: 128-129).

Obwohl die meisten Afrikanisch-Amerikanischen Frauen zu der Zeit Arbeiterinnen waren, wurde der erste Schwarze Frauenclub von Vertreterinnen der Mittelschicht gegründet. Allerdings durch ihr Bewusstsein den Rassismus zu bekämpfen, standen sie ihren Schwestern aus der Arbeiterschicht sehr nahe im Gegensatz zu den Weißen Frauen, deren oberstes Anliegen die Bekämpfung des Sexismus war.

„The activities of nineteenth-century Black women intellectuals such as Anna J. Cooper, Frances Ellen Watkins Harper, Ida B. Wells, and Mary Church Terrell exemplify this tradition of merging intellectual work and activism. These women both produced analyses of Black women's oppression and worked to eliminate that oppression. The Black women's club movement they created was both an activist and an intellectual endeavour“ (Collins 1991: 29).

Afrikanisch-Amerikanische Frauen waren bereits vor dem Bürgerkrieg sehr engagiert, zumeist in der Anti-Sklaverei-Bewegung. Anders als Weiße Frauen, die sich zumeist aus Gründen der Moral oder Wohltätigkeit für die Abolitionist Bewegung einsetzten, ging es den Schwarzen Frauen um das essentielle: um das Überleben ihrer Mitschwestern und -brüder.

Eine der ersten Versuche sich in der Frauenbewegung zu organisieren, wurde mit Josephine St. Pierre Ruffin als Repräsentantin realisiert, mit der Gründung des Women's Era Club in Boston. Dieser Club war allerdings in dem General Federation of Women's Club (eine weiße Vereinigung) nicht erwünscht.

Josephine St. Pierre Ruffin war auch während des Bürgerkriegs im Kampf für die Abschaffung der Sklaverei aktiv.

Nach einigen Zusammentreffen von Schwarzen Frauen wurde eine permanente Organisation in New York gegründet – die Women's Loyal Union (Davis 1983: 131). Eine der Mitbegründerinnen war Ida B. Wells. Sie war eine der aktivsten OrganisatorInnen und InitiatorInnen der Civil Rights Movement. Ida B. Wells gehörte zu den interessantesten Personen im Kampf gegen die rassistische Segregation. Sie war nicht nur Suffragette, Zeitungsherausgeberin, eine der Mitbegründerinnen der National Association for the Advancement of Colored People (NAACP), sondern auch die starke Führungspersönlichkeit in der Anti-Lynch-Kampagne. Sie war auch neben Mary Church Terrell, Frances E.W. Harper und Harriet Tubman (sie wurde „Moses of her people“ genannt, weil sie maßgeblich an der Flucht vieler Sklaven über die Underground Railroad – ein Fluchtweg, der 1838 von Sklavereigegnern organisiert wurde – beteiligt war) an der Gründung der National Association of Colored Women's Clubs, der aus einem Zusammenschluss der National Federation of Afro-American Women und der National League of Colored Women hervorging, beteiligt.

“African-American women have been active in movements for Black civil rights such as the abolitionist movement, the antilynching struggles in the early twentieth century, and more recent civil rights movement in the South. ... they brought an Afrocentric feminist sensibility to their political activism” (Hill Collins 1991: 157).

Mary Church Terrell war es, die die Black women's club Bewegung zu einer politisch wichtigen Kraft machte (Davis 1983: 135). Wie auch Ida B. Wells war sie aktiv bis zu ihrem Tode.

Afrikanisch-amerikanische Frauen waren auch in der Gewerkschaftsbewegung aktiv. 1869 wurde die National Colored Labor Union (NCLU) gegründet, bei der auch Frauen zugelassen waren. Im Gegensatz zu der weißen Gewerkschaft, die National Labor Union (NLU, gegründet 1866), wurde bei der NCLU sogar eine Frau ins Executive Komitee gewählt. Was sie noch unterschied, war die Tatsache, dass Schwarze Frauen sich ihren Brüdern und Männern verbundener fühlten als Weiße Frauen, der sexistische Aspekt verschwand hinter dem

rassistischen Druck und der Klassenausbeutung mehr in den Hintergrund (Davis 1983: 142). Auch die Schwarzen Frauenrechtlerinnen wurden von ihren Männern unterstützt, wie man am Beispiel von Frederick Douglass oder W.E.B. DuBois nachvollziehen kann.

Ende des 19. Jahrhunderts bzw. Anfang des 20. Jahrhunderts zog endgültig der Rassismus in der Frauenrechtsbewegung ein. Anstatt ihre Schwarzen Schwestern im Kampf gegen Diskriminierung zu unterstützen, gab die National American Woman Suffrage Association Resolutionen heraus, die die *white supremacy* noch bekräftigten.

Zum Abschluss dieses Kapitels noch ein Zitat aus Gloria I. Josephs Buch „Schwarzer Feminismus“, das kurz zusammenfasst, welche „große Frauen“ aktiv waren:

„Im Kampf für die Abschaffung der Sklaverei nahm Harriet Tubman eine Schlüsselrolle ein. Auch Sojourner Truth kämpfte gegen die Sklaverei und ebenso für das Frauenwahlrecht. Mary McLeod Bethune kam im Kampf für die Bildung Schwarzer eine Pionierinnenrolle zu. Ida B. Wells Barnett kämpfte unermüdlich für Anti-Lynch-Gesetze und organisierte Frauenclubs. Frances Ellen Watkins Harper, die erste Schwarze Romanschriftstellerin, trat als eine frühe Reformerin für Alkoholabstinenz und Frauenrechte ein. Assata Shakur war eine furchtlose Aktivistin; die Weigerung von Rosa Parks, sich auf die hinteren Plätze im Bus zu setzen, führte zum Aufschwung der Bürgerrechtsbewegung in den frühen sechziger Jahren. Das sind nur wenige von den Tausenden Schwarzen Frauen, die den Kampf gegen Rassismus seit der Sklaverei bis zum heutigen Tag fortführen“ (Joseph 1993: 127).

7.3 Engagement Afrikanisch-Amerikanischer Frauen in nationalistischen Bewegungen und Women's Liberation Movement

„Frauen haben an allen Praktiken des Widerstands teilgenommen, auch wenn sie durch ihr Wirken ‚*behind the scene*‘ bis weit ins 20. Jahrhundert kaum als bekannte historische Persönlichkeiten Schwarzer nationalistischer Organisationen im Vordergrund standen. Hinsichtlich einer praxeologischen Rekonstruktion der Partizipation von Frauen im Kampf um Schwarze (staatliche oder quasistaatliche) Selbständigkeit und Autonomie bestehen noch große Forschungslücken, die einer gezielten Schwerpunktsetzung bedürfen“ (Zips/Kämpfer 2001: 31).

bell hooks sieht die „Wirkung des schwarzen Befreiungskampfes“ durch den vorhandenen „Sexismus geschmälert“ (hooks 1996: 56). Die radikaleren *Black Nationalism* Bewegungen waren laut ihrer Aussage viel stärker sexistisch geprägt als die frühere Bürgerrechtsreform.

„Das Erbe von Fannie Lou Hamer, Septima Clark, Rosa Parks, Ella Baker und vielen anderen unbekannten schwarzen Frauen bezeugt ... den Wert ihrer Beiträge zum Kampf für die Bürgerrechte. Die Leistungen schwarzer Frauen, die in den sechziger Jahren in der Black-Power-Bewegung aktiv waren, eigneten sich oft schwarze Männer an, ohne es sich einzugestehen oder sie anzuerkennen“ (hooks 1996: 56).

Auch die feministische Vordenkerin, Aktivistin und Schriftstellerin Toni Cade Bambara kritisierte, dass der Sexismus die Solidarität unter Frauen und Männern überschattet und „die soziale Stellung schwarzer Frauen insgesamt schwächt ... und jeden Versuch einer radikalen Re-Vision schwarzer Subjektivität lähmt“ (hooks 1996: 57).

Eine der wenigen bekannten Afrikanisch-Amerikanischen Aktivistinnen ist Septima Clark (1898-1987), die auch die „Queen Mother“ der Civil Rights Bewegung genannt wird. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts schloss sie sich der National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) an. Clark war Lehrerin, die nicht nur im *Civil Rights Movement* aktiv war, sondern auch in der Frauenrechtsbewegung, und sie schloss sich der Southern Christian

Leadership Conference (SCLC) an. Bei ihrer Beerdigung 1987 würdigte Reverend Joseph E. Lowery, Präsident der SCLC, sie mit den Worten:

„Like Harriet Tubman, who led her people to freedom through territorial pilgrimages, Septima Clark led her people to freedom through journeys from the darkness of illiteracy to the shining light of literacy“ (Carney Smith 1996: 44).

In der Bewegung des Schwarzen Nationalismus waren Frauen wie Fannie Lou Hamer, Angela Davis und Assata Shakur in der vordersten Linie aktiv. Fannie Lou Hamer erhielt den Beinamen „First Lady of Civil Rights“, sie war Gründerin und zweite Vorsitzende der „Mississippi Freedom Democratic Party, „der es gelang, die ausschließlich weiße demokratische Partei („Democratic Party“) im Parlament abzulösen“ (Joseph 1993: 289).

Rosa Parks löste 1955 mit ihrer Weigerung einem Weißen ihren Sitzplatz im Bus zu überlassen den Montgomery Bus Boykott aus, der von der Montgomery Improvement Association (gegründet von Mitgliedern der Women’s Political Council und der NAAPC) angeführt wurde. Präsident der Montgomery Improvement Association war der junge Martin Luther King jr. Der Women’s Political Council (WPC) hatte schon vorab Daten gesammelt, die die Verstöße von Weißen Busfahrern belegten. Der Bus Boykott dauerte über ein Jahr lang. Da die Busse zumeist von *African Americans* benutzt wurden, mussten die Busunternehmen einlenken und die Segregation aufgeben. Sit-Ins von Schwarzen StudentInnen und weitere Proteste folgten. 1960 war es Ella Baker „SCLC’s major female voice“ (Peebles/Taylor/Lewis 1995: 14), die auf der Youth Leadership Conference die 140 anwesenden StudentInnen motivierte sich zu organisieren, das Student Nonviolent Coordinating Committee (SNCC)²³ wurde gegründet.

Der bekannteste Akteur in den 60er Jahren, neben Martin Luther King jr., war Malcolm X (El Hajj Malik El Shabazz), Sprecher und Minister der Nation of Islam²⁴. Malcolm X brachte durch seine Reden und seine Message tausende

²³ Ab Mitte der 60er Jahre wurde die SNCC radikaler, ihr bekanntester Anführer war Stokely Carmichael. Weiße StudentInnen die bis dato involviert waren, mussten das SNCC verlassen.

²⁴ Mehr zum Thema Black Nationalism und Civil Rights Movement nachzulesen bei Werner Zips/Heinz Kämpfer „Nation X“, 2001.

Mitglieder in die Nation of Islam unter der Führung des Honorable Elijah Muhammad. Aber auch Betty Shabazz, die Ehefrau von Malcom X (sie trat nach ihrer Heirat dem islamischen Glauben bei), war Aktivistin und Mitglied in der Nation of Islam.

Viele politisch aktive Schwarze Frauen waren vorab in der SNCC tätig. Aus der SNCC kamen viele, die später bei der von Huey P. Newton und Bobby Seale im Oktober 1966 gegründeten Black Panther Party for Self Defense (kurz BPP) Mitglieder wurden (das heißt, zu Beginn der BPP waren nur Männer bei den Panthers). Obwohl Frauen ursprünglich keine formellen Führungspositionen übertrugen wurden, spielten sie doch „strategic leadership roles as male formal leaders increasingly faced state political repression, incarceration, or exile“ (Spencer 2008: 91).

Ab dem Frühjahr 1967 schlossen sich hunderte Afrikanisch-Amerikanischer Frauen den Black Panthers an, um gemeinsam für einen sozialen Wandel zu kämpfen (Spencer 2008: 92).

„Over time, many of these women joined their commitment to struggling against racism alongside black men with a commitment to challenge sexism and patriarchy. ... The very real lessons about black women’s history embedded in these women’s survival strategies, and their tenacity and skill in fashioning their womanhood out of the materials they found in even the most challenging environment, is as central to their story as the barriers they faced, the challenges they endured, and the sexism which constrained them“ (Spencer 2008: 92).

Tareka „Matilaba“ Lewis war eine der ersten Frauen, die einen Platz in der Black Panther Party beanspruchte. Mit 16 Jahren spazierte sie in das Panthers Büro in San Francisco und erklärte:

„Ya’ll have a nice program and everything. It sounds like me. Can I join? Cause ya’ll don’t have no sisters up in here.“ When Seale responded in the affirmative, Lewis’s next question was: „Can I have a gun?“ The response was a momentary pause and then another firm yes“ (Spencer 2008: 94).

Lewis schrieb für die Panthers Zeitung Artikel, war für das Layout verantwortlich und zeichnete politische Cartoons unter dem Pseudonym „Matilaba“. Nach Lewis wurden viele andere Frauen, wie Elendar Barnes, Judy Hart, Janice Garrett-Forte, Betty Carter, bzw. die Frau von Bobby Seale, Artie Seale, sowie die Freundin von Huey P. Newton, LaVerne Williams, Mitglieder der BBP.

„Although they participated in the broad range of Panther political activities, the party created a separate category of membership for women, called the ‚Pantherettes‘, with its own all female leadership structure“ (Spencer 2008: 96).

Über den Status der Pantherettes gibt es nur sehr wenig Information, der Ausdruck verschwand dann auch wieder aus den internen Dokumenten 1968 und die Frauen waren vollständig in der Organisationsstruktur unter männlicher Führung integriert.

Nach der Verhaftung der beiden BPP Gründer wurde Eldridge Cleaver Sprecher der Panthers. Er war es, der Kathleen Neal²⁵, eine SNCC Aktivistin und spätere Ehefrau von Cleaver, als Unterstützung für die Verhandlung Newtons rekrutierte.

„She [Neal/Cleaver] found the Panthers ‚in a total state of collapse‘, with ‚no office, no newspaper, no meetings.‘ She began to initiate fund-raising activities on the Panthers‘ behalf and planned demonstrations to raise awareness about Newton’s case“ (Spencer 2008: 97).

Obwohl die Panthers Frauen als organisiert und aktiv galten bzw. neben den Panthers Männern als Verteidigerinnen der Schwarzen *Community* agierten, blieb trotzdem „the larger question of egalitarianism unanswered“ (Spencer 2008: 99). Panthers Frauen kämpften gegen „gender inequalities“, allerdings ohne sich mit der Frauenbewegung zu identifizieren (Spencer 2008: 100). Es gaben auch viele BPP-Führer zu, dass Sexismus in der Organisation existierte,

²⁵ Während Kathleen Cleaver (Neal) innerhalb der Black Panthers eine respektierte und bekannte Führungskraft war, waren die häuslichen Auseinandersetzungen mit Eldridge Cleaver ein offenes Geheimnis.

allerdings mit dem Argument, dass dies im Vergleich zur Amerikanischen Gesellschaft weniger virulent wäre.

Im Laufe der Zeit kamen immer mehr Frauen in Führungspositionen bei den Black Panthers, da viele der Männer entweder verhaftet oder ermordet wurden, allerdings spielten auch die politischen und sozialen Fähigkeiten der Frauen eine starke Rolle. 1973 waren ca. 50 Prozent aller Mitglieder Frauen.

Eine von diesen Frauen, Elaine Brown (Herausgeberin der Zeitung The Black Panther), war „deputy minister of information of the Southern California chapter“ und wurde von Newton zur Vorsitzenden nominiert, als er ins Exil gehen musste (Spencer 2008: 107). Nach der Rückkehr Huey P. Newtons an die Spitze der BPP 1977 dauerte es nicht mehr lange bis zum Ende der Panthers. Aufgrund sinkender Mitgliederzahlen, der „departure of key Panther women“ (Spencer 2008: 108), schwindendem Engagement, Vorwürfen gegen Newton, verschwand die BPP 1982.

Als die Frauenbewegung in den 60er Jahren begann, kam auch zum Ausdruck, dass Weiße Frauen diese Bewegung als „ihre“ Bewegung sahen.

„They were unwilling to acknowledge that non-white women were part of the collective group women in American society. They urged black women to join ‘their’ movement or in some cases the women’s movement, but in dialogues and writings, their attitudes toward black women were both racist and sexist“ (hooks 1981: 137).

Die größte und bekannteste feministische Organisation war die National Organization for Women (NOW), gegründet 1966 von einer Gruppe von Mittelklasse-Frauen mit dem Vorhaben, Gleichheit und Gerechtigkeit für Frauen vor dem Gesetz zu erwirken.

In der sogenannten „*second wave*“ Feminismus-Bewegung waren Afrikanisch-Amerikanische Frauen aktiv. Aufgrund ihres Interesses an der *women’s liberation*, wollten sie an der Bewegung teilhaben, fühlten sich allerdings durch den Rassismus der Weißen Frauen abgestoßen. 1972 erachteten ungefähr 30 in New York lebende Schwarze Feministinnen die Notwendigkeit eine eigene

feministische Gruppe zu gründen: die National Black Feminist Organization (NBFO). Viele von ihnen waren auch in verschiedensten Bewegungen der *black liberation* (Civil Rights, Black Nationalism, Black Panthers) tätig. Die NBFO setzte sich ein für Autonomie und ein Ende der Unterdrückung der Schwarzen Frauen. Es wurden an der Ostküste bzw. auch in großen Städten im ganzen Land mehrere Ortsgruppen der NBFO gegründet. Jedoch scheiterte die NBFO schlussendlich daran, dass sie die Afrikanisch-Amerikanischen Frauen nicht wirklich direkt ansprachen.

Einige Frauen in der NBFO konnten sich mit der bürgerlichen und bürokratischen Haltung nicht identifizieren und gründeten 1974 die Gruppe The Combahee River Collective.

„A black feminist group was founded in 1974 explicitly to context the presumptive power of white feminists to speak for universal women. The group named itself after Harriet Tubman's battle, in June 1863 in South Carolina, which freed more than 750 slaves. ... has declared itself to be socialist/lesbian and committed to developing socialist and Marxist theories about black women's work... The central theme of the group's work and of this pioneering and influential statement, is the simultaneity of black oppression. ... Combahee insists on the pressure of racism within white feminism... But it is capitalism, they argue, which is the major source of black women's oppression" (Humm 1992: 133).

Im Jahr 1977 gab The Combahee River Collective ein wegweisendes Statement ab, in dem es darum ging, dass die Unterdrückungssysteme wie Rassismus, Klasse und Sexismus, ineinander übergreifen:

„We also often find it difficult to separate race from class from sex oppression because in our lives they are most often experienced simultaneously" (The Combahee River Collective 1996: 65).

Afrikanisch-Amerikanische Frauen kämpften gemeinsam mit Afrikanisch-Amerikanischen Männern gegen Rassismus, aber gleichzeitig auch gegen Schwarze Männer in punkto Sexismus. Weiße FeministInnen, so The Combahee River Collective, unternahmen wenige Versuche, den Rassismus zu verstehen und ebenfalls zu bekämpfen.

Mit dem Konzept einer Identitätspolitik forderten die Mitglieder der Combahee River Collective „eine differenzierte Sichtweise auf Diskriminierungsmechanismen ein, die ihre Alltagserfahrungen als Frauen, Afro-amerikanerinnen, Angehörigen einer anderen ethnischen Minderheit, Arbeiterinnen, Lesben oder Körperbehinderte widerspiegeln“ (Siebenhofer 2008: www).

„Merely naming the pejorative stereotypes attributed to black women..., let alone cataloguing the cruel, often murderous, treatment we receive, indicates how little value has been placed upon our lives during four centuries of bondage in the Western hemisphere“ (The Combahee River Collective 1996: 65).

Ein Zusammenrücken von Schwarzen und Weißen FeministInnen fand in den 80er Jahren statt, während der Reagan/Bush Administration. Die Weißen FeministInnen begannen sich mit Rassismus auseinander zu setzen.

Afrikanisch-Amerikanische Frauen sind in vielfacher Weise aktiv. Das zeigen einerseits Beispiele aus der Schwarzen Frauenliteratur, der Zustrom zu Schwarzen Frauenorganisationen, aber auch die „Institutionalisierung von ‚Black Women Studies‘“ (McLaughlin 1993: 261).

„Der Aktivismus Schwarzer Frauen hat ein vielfaches Bewusstsein hervorgebracht und die Erkenntnis, als politische Klasse die Unterdrückung zu beenden, *egal* worauf sie beruht, und ferner, dass *alle* Menschen die Vision der Autonomie teilen“ (McLaughlin 1993: 265 Hervorh. d.d. Autorin).

8 Filmbeispiele

„Natürlich sehen wir Schwarzen uns in der heutigen populären Medienkultur der Vereinigten Staaten und weltweit oft durch Bilder und mit den Augen derer, die außerstande sind, uns wirklich zu erkennen. Wir werden nicht als ‚wir selbst‘ dargestellt, sondern durch die Brille des Unterdrückers gesehen oder des radikalisierten Rebellen, der zwar ideologisch mit der Gruppe der Unterdrückten gebrochen hat, uns Kolonisierte aber noch immer voreingenommen und anhand von Stereotypen beurteilt, die er oder sie selbst noch nicht durchschaut oder aufgegeben haben“ (hooks 1996: 157).

In der folgenden Filmanalyse der vorliegenden Hollywood-*mainstream*-Filme soll festgestellt werden, ob es in der Darstellung der Afrikanisch-Amerikanischen Frau im Laufe der letzten 30 Jahre zu einer Veränderung gekommen ist. Mit den oben beschriebenen Filmtheorien und dem ethnohistorischen Hintergrund der Afrikanisch-Amerikanischen Frauen in Amerika soll nun der Versuch unternommen werden, relevante Bedeutung aus den verschiedenen Filmen herauszulesen. Dabei muss aber darauf hingewiesen werden, dass es sich bei Filmanalyse leider um keine rein objektive Methode handelt, da man nicht genau „den“ Sinn bzw. „die“ Bedeutung eines Filmes feststellen kann. Es liegt im Auge des/der Betrachters/Betrachterin, da jede/r seine eigene soziokulturell geprägte Geschichte mitbringt und dementsprechend präsentierte Bilder anders interpretieren kann. Bzw. wie es bei dieser konkreten Arbeit der Fall ist, muss man beachten, dass hier die Betrachterin der Weißen Ethnizität angehört, die Darstellungen sich aber auf Afrikanisch-Amerikanische Frauen beziehen. Im Prinzip hieße das für ausführliche Rezeptionsstudien an den Filmbeispielen, dass meine Weiße Ethnizität genauso zum Thema werden müsste, was allerdings im Rahmen dieser Arbeit leider nicht analysiert werden kann. Trotzdem soll auf das wichtige Statement von Coco Fusco (aus „*Fantasies of Oppositionality*“) hingewiesen werden, da sie auf die Problematik der Weißen Ethnizität aufmerksam macht:

„Eine ‚Rassenidentität‘ haben nicht nur Schwarze, Latinos, Asiaten, die Native Americans und so weiter, sondern auch die Weißen. Diese weiße Ethnizität zu ignorieren heißt, ihre Hegemonie zu verdoppeln, indem sie als natürlich dargestellt wird. Ohne diese weiße Ethnizität anzusprechen, kann es keine

kritische Evaluierung der Konstruktion des Anderen geben“ (Fusco zitiert nach hooks 1996: 180).

Grundsätzlich ist natürlich Objektivität eine fundamentale Anforderung an wissenschaftliches Arbeiten, jedoch sind wir Teil eines gesellschaftlichen und kulturellen Umfeldes, das uns beeinflusst und gerade in der Erforschung von Werten, bzw. beim Erkennen von Repräsentation vielleicht auch nur unbewusst steuert. Auch wenn man hinsichtlich der Interdisziplinarität, wie sie speziell von den Cultural Studies angeboten wird, und der verschiedenen Methoden zu einer recht umfassenden Interpretationsgrundlage gelangt, wird man trotzdem den subjektiven Aspekt der Analyse nicht ausschließen können.

Im Rahmen dieser Arbeit ist es allerdings auch nicht möglich eine umfassende, alle Details erfassende Analyse durchzuführen. Für einen besseren Einblick in die analysierten Filme werden auch Kritiken von relevanten WissenschaftlerInnen und FilmkritikerInnen miteinbezogen.

Im Prinzip sollen folgende Fragen bearbeitet werden:

- Wie werden Afrikanisch-Amerikanische Frauen in den Filmen dargestellt? Sind sie aktive oder passive Protagonistinnen?
- Wie tritt die Afrikanisch-Amerikanische Frau männlichen Darstellern gegenüber auf?
- Gilt die Rollenbesetzung als typisch für die Afrikanisch-Amerikanische Frau?
- Welche Moralvorstellungen werden transportiert? Welche gesellschaftspolitischen Normen scheinen durch?
- Ist eine Weiterentwicklung/Veränderung bei der Rollenetablierung für Afrikanisch-Amerikanische Frauen feststellbar?

Konkret werden Filme aus annähernd derselben Genres²⁶ miteinander verglichen. Um einen breiteren Zeitrahmen abzustecken bzw. um eventuelle Veränderungen festzustellen beginnt die Analyse mit Filmen aus den 70er Jahren, da ab diesem Zeitpunkt doch schon mehr Filme eine Afrikanisch-Amerikanische *leading lady* vorweisen können.

²⁶ Die Einteilung der Filme in die jeweiligen Genre entstammte aus www.imdb.com

Die Filmauswahl ist willkürlich, einzig folgende Aspekte waren dafür ausschlaggebend:

- Die Hauptrolle(n) ist (sind) weiblich besetzt
- Es mussten Hollywood bzw. *mainstream* Produktionen sein, die einem breiteren Publikum zugänglich waren/sind
- Die Filme mussten entweder kontroversiell sein, das heißt Diskussionen hervorrufen, bzw. kommerziell erfolgreich sein

Folgende Filme, nach Genre getrennt, wurden untersucht:

Drama:

Souder

The Color Purple

What's Love Got to Do with It

Monster's Ball

Crime/Action:

Foxy Brown

Jackie Brown

Catwoman

Komödie (Musical)/Romanze

The Wiz

She's Gotta Have It

Waiting to Exhale

Bringing Down the House

8.1 Sounder (1972)

Regie: Martin Ritt

Drehbuch: Lonnie Elder III

DarstellerInnen: Cicely Tyson, Paul Winfield, Kevin Hook,

Musik: Taj Mahal

Inhalt:

Nathan Lee (Paul Winfield) und sein Sohn David Lee (Kevin Hook) sind mit ihrem Hund Sounder auf der Jagd. Nach einer längeren Verfolgung eines Tieres, verzweifelt der Vater, weil sie das Tier nicht erwischen konnten und somit nichts zu Essen mit nach Hause bringen.

Einblendung Louisiana 1933

Zuhause angekommen reden die beiden über die Jagd und Davids Schule, dann geht David schlafen. Nathan umarmt noch seine Frau Rebecca (Cicely Tyson), bevor sie schlafen geht. Nach einer Weile steht sie wieder auf und ruft vergeblich nach Nathan. Am nächsten Morgen sind die drei Kinder aufgeregt, weil auf dem Herd Fleisch kocht. Nach dem Frühstück machen sich die Eltern an die Arbeit und David macht sich auf den Weg zur Schule. Rebecca fragt Nathan, wo er die Nacht war, er antwortet, er musste tun, was notwendig war.

In der Schule, David kommt zu spät, liest die Weiße Lehrerin gerade „Huckleberry Finn“ mit den Kindern.

David und seine beiden Geschwister bringen die von Rebecca gebügelte Wäsche zu Miss Beauwright, sie bezahlt die Kinder und schenkt David ein Buch über die drei Musketiere.

Die Kinder laufen zum Baseballspiel, bei dem ihr Vater mitspielt. Sein Team gewinnt und alle machen sich vergnügt nach Hause. Zuhause angekommen wartet allerdings der Sheriff mit seinen Deputys bereits auf Nathan. Er wird beschuldigt Fleisch gestohlen zu haben und wird verhaftet. Sounder läuft dem fahrenden Wagen hinterher, einer der Deputys schießt auf ihn und verletzt ihn. Sounder läuft in den Wald, David ihm hinterher, er kann ihn aber nicht mehr finden.

Rebecca verabschiedet sich von den Kids, um nach Nathan zu sehen. David kümmert sich inzwischen um seine Geschwister.

Der Sheriff lässt Rebecca nicht zu ihrem Mann, das Gesetz verbietet es und er hält sich an die Vorschriften. Die Verhandlung ist für die kommende Woche festgesetzt. Rebecca geht zu Mr. Perkins. Dieser fragt sie, wer dieses Jahr die Ernte einbringen soll, wenn Nathan eingesperrt ist. Nathan ist sharecropper²⁷, Rebecca antwortet

²⁷ Eine besondere Form des Pachtverhältnisses, in dem der Pächter in Form von Ernteanteilen seine Pacht bezahlt

Mr. Perkins, dass sie und ihre Kinder das erledigen werden.

Bei der Gerichtsverhandlung wird Nathan schuldig gesprochen und zu einjähriger Zwangsarbeit verurteilt.

Rebecca arbeitet mit ihren Kindern auf dem Feld. David sucht immer noch nach Sounder.

Rebecca schickt David mit einem Kuchen zu seinem Vater. Nathan freut sich, seinen Sohn zu sehen, sie essen den Kuchen. Nathan versucht aus dem vergitterten Fenster zu blicken, um Rebecca zu sehen. Die Zeit ist um, David muss wieder gehen.

Die Familie arbeitet wieder auf dem Feld.

Der Priester kommt zu Besuch, bringt aber schlechte Nachricht, weil er nicht in Erfahrung bringen konnte, in welches Zwangslager/Gefängnis Nathan gebracht wird. Sounder kehrt zurück, als David gerade auf dem Feld arbeitet.

David bringt wieder die Wäsche zu Miss Beauwright. Er bittet sie, herauszufinden, wohin sein Vater gebracht wurde, sie verspricht ihm, dass sie die Information bekommen wird. Allerdings weigert sich der Sheriff ihr das zu sagen. Als der Sheriff angerufen wird und weg muss, durchstöbert Miss Beauwright sein Büro und findet Nathans Unterlagen. Der Sheriff kommt zurück und droht Miss Beauwright, dass sie ja nichts verraten soll. David wird Zeuge des Vorfalls und fragt Miss Beauwright beim Verlassen des Büros, ob sie wüsste, wo sein Vater sei. Sie verneint, meint, sie hätte die Information nicht gefunden.

Kurz darauf kommt Miss Beauwright zur Farm und erzählt der Familie, in welchem Gefängnis Nathan ist. Sie betrachten eine Karte, um den Weg dorthin zu finden. David macht sich auf den Weg zu seinem Vater, er nimmt Sounder mit. Als er endlich bei einem Gefängnis ankommt, erklärt einer der Aufseher, er kenne den Namen seines Vaters nicht und Besuchszeit wäre erst am Sonntag. David versucht einen Zwangsarbeiter zu befragen, als ein anderer Aufseher ihn brutal verjagt und an der Hand verletzt.

David kommt bei einer Schule vorbei, die Schwarze Lehrerin Miss Johnson versorgt seine Hand und bietet ihm an zu bleiben bis die Schule aus ist. Nach der Schule nimmt Miss Johnson David mit nach Hause, sie schenkt ihm zwei Bücher, eines davon über Harriet Tubman. Sie liest ihm aus einem Buch von W.E.B. DuBois vor. David ist sehr beeindruckt und würde gerne in ihre Schule gehen.

David kommt wieder heim und erzählt von Miss Johnson und dass er gerne dort zur Schule gehen würde. Rebecca meint, er könne das tun, wenn sein Vater wieder zurück ist.

Die Ernte ist fällig, Mr. Perkins lobt Rebecca für ihre gute Arbeit.

David schreibt Miss Johnson einen Brief, Rebecca lobt ihn dafür.

Nathan kommt wieder heim, er geht an einer Krücke. Die Familie fällt sich um den Hals. Nathan wurde bei einem Arbeitsunfall verletzt, sie ließen ihn früher gehen.

Nathan macht sich an die Arbeit, ist aber durch die Verletzung des Beins gehandicapt und stürzt.

David bekommt einen Brief von Miss Johnson, die ihm schreibt, wann die Schule beginnt. Nathan will, dass David fährt, David weigert sich. Der Vater wird böse und schimpft, Rebecca beschwichtigt und erklärt Nathan, dass David ihn so vermisst hätte. Nathan geht zu David und erzählt ihm von dem Dynamit-Unfall, bei dem er sein Bein verletzt hat. Er sagt ihm, dass er ihn liebt und dass er ihn bei jeder Gelegenheit besuchen würde. Sie umarmen sich.

David und sein Vater machen sich auf den Weg zu Miss Johnson.

Der Film zeigt das einfache Leben einer *sharecropper* Familie während der Großen Depression in Louisiana und war eine Alternative zu der damaligen Blaxploitation-Welle. „Sunder“ war auch kommerziell recht erfolgreich und brachte Cicely Tyson in der Rolle als Rebecca und Paul Winfield als Nathan eine Oscarnominierung. Erstmals in der Filmgeschichte Hollywoods erhielt auch ein *African American*, Lonnie Elder III, eine Oscarnominierung für das beste Drehbuch.

Nach der Verhaftung kümmert sich Rebecca alleine um die Kinder und schafft es mit ihrer Hilfe auch, die Ernte einzubringen. Fokussiert ist der Film allerdings auf den ältesten Sohn, David, und wie er erwachsen wird. Cicely Tyson stellt allerdings nicht wie in so vielen Filmen davor eine Matriarchin dar, sondern eine empfindsame, liebevolle Ehefrau und Mutter, die sich durch harte Zeiten kämpfen muss, aber nie verzagt. Tyson repräsentiert die Afrikanisch-Amerikanische Frau als wertvollen Menschen, diese Darstellung gibt einen raren Blick frei in das Innenleben der Frauen.

„... few film roles for black women are devoid of the comic or the sexual, or feature black female characters as sensitive and intelligent (Leab, 1975; Bogle 1989). Few showcase the diversity, complexity, and dimensionality that make up black women's cultural life. Even fewer have come close to portraying black female characters as dignified and believable...” (Manatu 2003: 10).

Mit ihrer herausragenden Performance wurde Cicely Tyson zu einem nationalen Star und zu einer kulturellen Ikone (Bogle 1991: 249). Kritikerin Pauline Kael schreibt über Tysons Darstellung:

„She is visually extraordinary. Her cry as she runs down the road toward her husband, returning from prison, is a phenomenon – something even the most fabled actresses might not have dared“ (Bogle 1991: 250).

Zur selben Zeit erhielt auch Diana Ross für ihre Darstellung in „The Lady Sings the Blues“ eine Oscarnominierung als beste Hauptdarstellerin, zwei Afrikanisch-Amerikanische Frauen zur selben Zeit nominiert!! Jedoch erhielt Liza Minnelli den begehrten Preis für ihre Darstellung in „Cabaret“. Ein leichter Hauch von Kritik kam trotzdem zur Sprache:

„Most critics praised it. Admittedly, its characters harked back to a past portrait of ‚gentle‘ film Negroes. But no one can deny its extraordinary power“ (Bogle 1991: 249).

Laut Norma Manatu ist „Sounder“ „a film I believe stands as a symbol of what is possible in films featuring black female characters“ (2003: 201).

8.2 *The Color Purple* (1985)

Regie: Steven Spielberg

Drehbuch: Menno Meyjes

Darsteller: Whoopie Goldberg, Danny Glover, Adolph Caesar, Margaret Avery, Rae Dawn Chong, Oprah Winfrey

Musik: Quincy Jones

Inhalt:

„The Color Purple“ erzählt die Lebensgeschichte von Celie (Whoopie Goldberg), einer Afrikanisch-Amerikanischen Frau aus dem armen, ländlichen Süden Amerikas. Die Geschichte beginnt 1909 mit den beiden Schwestern Celie und Nettie (Akosua Busia) beim Spielen auf der Wiese. Celie ist bereits das zweite Mal schwanger von ihrem eigenen Vater (Leonard Jackson) wie man kurz darauf erfährt. Wie auch schon das Baby davor, wird ihr auch dieses von ihrem Vater weggenommen und an einen Priester verkauft. Als die Mutter von Celie und Nettie stirbt, sucht sich der Vater eine neue Frau und heiratet diese. In der Kirche wird Mister (Danny Glover) auf Nettie aufmerksam und kommt daraufhin zu ihrem Haus um den Vater zu fragen, ob er Nettie heiraten dürfe. Der Vater verweigert, meint, sie wäre noch zu jung und übergibt ihm Celie. Celie heiratet Mister und bringt sein Haus in Ordnung. Bei einem Aufenthalt in der Stadt trifft

Celie auf die Frau des Priesters, sie hält Celies kleine Tochter Olivia im Arm. Celie ist sich sofort sicher, dass es ihr Baby ist und spricht mit der Frau des Priesters.

Nettie kommt zu Celie und Mister ins Haus, sie ist vor ihrem Pa geflohen, weil er ihr immer wieder Avancen machte. Einige Zeit verbringen die Schwestern zusammen, Nettie bringt Celie das Lesen bei („Oliver Twist“-Buch!!). Diese Szenen werden von lieblicher Musik untermalt. Nach diesen fröhlichen Szenen wird Nettie auf dem Weg zur Schule von Mister auf dem Pferd verfolgt, er versucht sie zu vergewaltigen, sie wehrt sich und tritt ihn in die Genitalien. Es gelingt ihr davonzulaufen. Darauf folgt die schmerzhafteste, tränenreiche Trennung der beiden Schwestern durch Mister. Er wirft Nettie hinaus, schleudert Steine nach ihr, um sie zu verjagen – die beiden Schwestern schwören einander zu schreiben. Celie wartet auf Post von Nettie, vergeblich, nur Mister darf an den Postkasten ran.

Sommer 1916, Shug Avery (Margaret Avery), die große Liebe von Mister, kommt in die Stadt. Mister ist nervös, Komikeinlagen während sich Mister anzieht. Mister verbringt die Nacht mit Shug Avery.

Harpo (Willard Pugh), der Sohn von Mister, stellt seinem Vater Sofia (Oprah Winfrey) vor, die Frau, die er heiraten will und die bereits schwanger ist. Mister ist dagegen, die beiden heiraten trotzdem.

Harpo beklagt sich bei seinem Vater, dass ihm Sofia nicht gehorcht, der Vater rät ihm, sie zu schlagen. Auch Celie rät ihm das. Sofia kommt mit blauem Auge zu Celie und beschwert sich über ihren Rat, Harpo erklärt seinem Vater sein blaues Auge habe mit einem Unfall mit dem Esel zu tun.

Sofia verlässt Harpo.

Shug Avery kommt ins Haus. Celie kümmert sich um sie, da sie krank ist. Der Vater von Mister kommt daraufhin zu Mister, um ihm Shug auszureden. Er stellt sie als Hure hin. Mister schickt ihn weg.

Sommer 1922: Harpo macht mit seinem Freund eine Bar (*juke-joint*) auf, in der Shug Avery einen Auftritt hat. Shug singt den „Miss Celie Blues“. Sofia kommt zurück.

Nach dem Auftritt zieht Celie Shugs rotes Kleid an, die beiden haben Spaß, aber Shug erklärt Celie, dass es für sie Zeit wird, zu gehen. Celie gesteht, dass Mister sie schlagen wird, wenn Shug weg ist. Die beiden reden, es kommt zu ein paar zärtlichen Küssen.

Bevor Shug wegfährt, geht sie noch in die Kirche, ihren Vater, den Priester zu sehen, der sie vor langer Zeit verstoßen hat. Er spricht nicht mit ihr.

Shug verlässt Celie und Mister mit ihrer Band Richtung Chicago.

Zwischenfall mit Sofia – die Frau des Bürgermeisters will sie als Dienstmädchen einstellen, Sofia erwidert, zur Hölle nein – daraufhin ohrfeigt sie der Bürgermeister. Sofia schlägt mit der Faust zurück. Auflauf von Weißen rund um Sofia. Der Sheriff schlägt sie mit der Pistole nieder.

Jahre später wird eine gebrochene Sofia (mit ergrautem Haar) vom Bürgermeister aus dem Gefängnis geholt, damit sie für seine Frau, Miss Millie (Dana Ivey) arbeiten muss. Sie muss Miss Millie das Fahren beibringen. Zu Weihnachten darf Sofia ihre Familie besuchen, nach 8 Jahren. Jedoch ist es nur ein kurzer Besuch, da die Bürgermeisterfrau nicht wirklich Auto fahren kann und über die Hilfe der Afrikanisch-Amerikanischen Männer hysterisch wird. Sofia muss mit ihr wieder mitfahren. Frühling 1936: Shug kommt zurück. Sie ist allerdings verheiratet und hat ihren Mann Grady (Bennet Guillory) dabei.

Shug holt die Post, es ist ein Brief von Nettie dabei.

Als Mister und Grady betrunken das Haus verlassen, durchsuchen Celie und Shug Mister's Sachen nach weiteren Briefen und werden fündig. Sie finden unzählige Briefe, die Celie nach und nach liest. In diesen Briefen erzählt Nettie von ihrem Aufenthalt mit dem Priesterpaar und deren beiden Kinder (die eigentlich Celies Kinder sind) in Afrika. Mister schlägt Celie, weil sie auf sein Rufen nicht hört. Sie soll ihn rasieren, die Szene wird mit einem afrikanischen Initiationsritus gegengeschnitten. In dem Moment als es so aussieht, dass Celie Mister mit dem Rasiermesser die Kehle durchschneidet, kommt Shug dazwischen und hält sie ab.

Beim Thanksgiving-Essen steht Celie auf und erklärt wütend, dass sie Mister verlässt. Auch Sofia erwacht aus ihrer Lethargie. Sie erzählt von ihrem Aufenthalt im Gefängnis. Celie verflucht Mister und verlässt ihn.

Herbst 1937: Mister lässt die Farm verkommen und säuft.

Celie kommt zum Begräbnis ihres Vaters. Sie erfährt, dass ihr Vater nicht ihr wirklicher Vater war, und dass das Anwesen, wo sie aufwuchs nun ihr gehört. Celie eröffnet ihren eigenen Laden.

Shug singt in Harpos Bar, während in der nahegelegenen Kirche ihres Vaters gerade die Messe läuft. Daraufhin hört Shug zu singen auf und geht, Gospel singend und begleitet von ihrer Band, zur Kirche. Alle Leute aus der Bar begleiten sie in die Kirche. Daraufhin kommt es zur Versöhnung von Shug und ihrem Vater.

Mister findet in seinem Briefkasten ein Schreiben vom Ministerium und bezahlt die nötige Kautions für Celies Schwester und Familie für die Einwanderung. Nettie und Celies Kinder kommen zu Celie nach Hause. Im Hintergrund beobachtet Mister die Wiedersehensszene.

„... Winter 1909: ... The spectator needs a moment to assemble the history: chains, branding irons, whips, rape, metal depressors on the tongue, bits in the mouth, iron gates on the face in the cane brakes that prevent one from eating the sweetness and prevent from breathing in the sweltering blaze that scalds the mask that chars the flesh. The brutalized and brutalizing behaviours of *Purple's* main characters have a source. That Spielberg did not appreciate the

import of the date is our first clue that *Purple* will be hobbled in fundamental ways – the cartoon view of Africa, for example, which is in keeping with the little-bluebird journey of the flyer that covers the passage of years and announces that Shug Avery's hit town. *Purple*, nonetheless, was/is of critical importance to at least one sector of the community who draw strength from it – incest survivors, who need permission to speak of intracommunity violation" (Bambara 1993: 130).

Der Film „The Color Purple“ basiert auf Alice Walkers Romanvorlage, die 1982 erschienen ist. Der Roman ist ein wichtiger Bestandteil der Afrikanisch-Amerikanischen Frauenliteratur.

„It continues an effort by Black women writers to give Black women an empowering view of themselves. The central problem with the film *The Color Purple* (1985) is that the empowering aspects of the strong Black women are neutralized and the full dimensions of patriarchal domination are obliterated" (Bobo 1993: 272).

Celie steht im Film von Steven Spielberg nicht im Mittelpunkt der Handlung, das Hauptgewicht wird eher auf den männlichen Part gelegt. Die Männer werden im Film vereinfachend als böse gezeigt, bzw. manch einer als Trottel, so wie Harpo. Spielberg lässt keine differenzierte Auseinandersetzung in der Beziehung Mann und Frau zu, die Alice Walker in ihrem Roman durchaus aufgezeigt hat – vor allem in Bezug auf Weißen Rassismus, Sexualität und Religion.

„In der Filmversion zieht Spielberg es vor, die Verwandlung von Mister nicht nachzuzeichnen. Statt dessen betont er Bilder, die existierenden rassistischen Stereotypen sehr ähneln und schwarze Männlichkeit als bedrohlich und gefährlich darstellen. ... Völlig überschattet von Steven Spielbergs filmischer Interpretation des Romans scheint Alice Walkers Position dem Publikum ganz entfallen zu sein" (hooks 1996: 104).

Im Buch ändert sich Mister vom brutalen Chauvinisten zu einem verständnisvollen, lieben Menschen, was aber in der filmischen Übersetzung nicht nachvollziehbar erfolgt.

Man könnte Spielberg vorwerfen ohne Hinterfragung und Reflexion an die Buchvorlage von Alice Walker herangegangen zu sein, er bediente sich der Schwarzen Kultur wie jedes anderen Stoffes.

Allein schon zu Beginn des Films, als Mister auf einem Pferd reitend Nettie verfolgt, um sie zu vergewaltigen. Diese Verfolgungsszene findet im Wald statt, außerhalb der Zivilisation. Spielberg zeigt einen großen Schwarzen Mann, der ein unschuldiges Mädchen verfolgt. Der Schwarze Mann stellt das Böse dar, das Mädchen die Unschuld. Durch Parallelmontage und schnellem Rhythmus, dazu das schnaubende Pferd, beeinflusst die Szene den Zuschauer, man identifiziert sich mit dem potentiellen Opfer. Wie Manthia Diawara festhält, erweckt es im Zuschauer den Wunsch, diesen Mann zu bestrafen:

„When Nettie hits Mister in the genitals her action can be seen as castrating, signifying the removal of the penis from an undeserving man“ (1993: 218).

Auch in der darauffolgenden Trennungsszene von Nettie und Celie wird die Brutalität von Mister unterstrichen. Außerdem wird durch diese schmerzhaft Trennung der Wunsch Celies, Mister umzubringen, als gerechte Strafe für ihn angesehen. Bei der Rasierszene überlegt sie kurz, ob sie ihm die Kehle durchschneiden soll. In der zweiten Hälfte des Films wiederholt Spielberg noch mal diese Rasierszene, dieses Mal scheint Celie wild entschlossen. Spielberg zeigt dazu in einer Parallelmontage das Initiationsritual in Afrika.

„The Black man’s place of origin, Africa, it is implied, is the source of his essential evil and cruelty. By intercutting violent shots of ritualistic scarring and other initiation ceremonies with shots of Celie and Mister, the film might be read as suggesting that sexism is fundamental to Black male and female relationships and that its locus is Africa. For the resisting spectator, the problem with this interpretation is that such juxtapositions might equally be read by White male spectator as not only exonerating the White man from sexism, but more importantly, calling for the punishment of the Black man as the inevitable resolution to the conflict“ (Diawara 1993: 218-219).

Die Filmversion von „The Color Purple“ zeigt keine starke Frau, wie zum Beispiel Sofia. Sie erinnert an eine jähzornige Version der *Mammy*, oder wie

Jacqueline Bobo es ausdrückt, eine „overbearing matriarchal figure“ (1993: 274). Außerdem wird in der Szene, als Sofia den Bürgermeister k.o. schlägt, Gewalt gegen sie fast nur angedeutet – der Sheriff schlägt sie mit der Pistole ins Gesicht. Im Roman wird allerdings beschrieben, dass Sofia fast totgeprügelt wird. Und auch ihre Gefängniszeit wird überhaupt nicht relevant im Film, man merkt nur, dass sie als gebrochene Frau aus dem Gefängnis kommt, wieso das passiert ist, erfährt man nicht.

Auch Shug wird in der Romanvorlage als eigenständige Frau, die macht, was sie will, dargestellt. Jedoch im Film wird sie im Prinzip als komplett abhängig von Männern gezeigt, nicht nur in Bezug auf ihren Vater, sondern auch auf ihre Liebhaber.

„Rather than a secure Black woman who lives her life according to the dictates of her value system (as she is presented in the novel) the film version of Shug is obsessed with winning her father’s approval“ (Bobo 1993: 275).

Im Roman lebt Shug nach ihren eigenen Wertvorstellungen und ist eine unabhängige Frau, sowohl emotional als auch ökonomisch. Im Film erlangt sie durch die (überaus kitschig in der Kirche mit Gospelgesang in Szene gesetzte) Absolution ihres Vaters endlich inneren Frieden. Sie ist aber auch von all ihren anderen Männern abhängig im Film.

„In the film she is controlled by all the men connected to her. ... The film casts a moral judgement on Shug and the result is one that implies that those who follow Shug’s example may not be as lucky as she“ (Bobo 1993: 277).

Shug rückt fast in die Version der *tragic mulatto*. Auch Celie wird durch die Darstellung von Shug als schwache Person weitgehend beeinflusst.

„Because Shug is represented as a petty jealous woman in the film, Celie is seen as the unloved, ugly-duckling stepsister. What she represents is a specific individual with a specific problem rather than many Black women who toil under similar circumstances“ (Bobo 1993: 277).

Celie wird im Film als hilfloses Opfer der Umstände dargestellt. Im Buch ist sie auch sehr wohl kritisch gegenüber Weißen Rassismus, was hier im Film überhaupt nicht zur Sprache kommt.

Was an diesem Film noch auffällt, sind die wiederkehrenden Komikeinlagen. So wird Harpo zum Beispiel einige Male als Depp hingestellt, und auch Sofia wird als dicke große Frau veralbert. Die Musik trägt ihren Teil auch noch dazu bei. Auch die Referenz, die Spielberg an Charles Dickens erweist („Oliver Twist“ Buch...) ist etwas, was aus seinem Weißen Background, aus einer Weißen patriarchalen Ideologie, in diese Geschichte einfließt.

„Paradoxically, the film *The Color Purple* was constructed according to mainstream values; the meanings embedded in the film are ones that are deeply ingrained in this culture. The struggle to resist the pull of the film, and to extract progressive meanings, is the same struggle needed to resist domination and oppression in everyday life“ (Bobo 1993: 285).

8.3 Tina – *What’s Love Got to Do with It* (1993)

Regie: Brian Gibson

Drehbuch: Kate Lanier

Darsteller: Angela Bassett, Laurence Fishburne

Musik: Stanley Clarke

Inhalt:

Die Verfilmung des Lebens der erfolgreichen Sängerin Tina Turner (Angela Bassett) beginnt mit den frühen Kindertagen der Sängerin. Anna-Mae’s (alias Tina) Großmutter wirft Anna-Maes Mutter und ihre ältere Schwester aus dem Haus, Anna-Mae wächst bei der Großmutter auf.

St. Louis 1958: Anna-Mae/Tina zieht nach dem Tod ihrer Großmutter zu ihrer Mutter Zelma (Jennifer Lewis) und Schwester in die Stadt. In der Stadt begleitet Anna-Mae ihre Schwester Aline (Phyllis Yvonne Stickney) in den Club (*juke- joint*), in dem sie arbeitet und in dem Ike Turner (Laurence Fishburne) einen Auftritt hat. Ike lässt das Mikrofon rumgehen und lässt anwesende Frauen singen.

Bei ihrem nächsten Besuch im Club kommt Anna-Mae herausgeputzt mit dem weißen Kleid ihrer Schwester. Ike lässt wieder das Mikrofon rumgehen, dieses Mal bekommt es Anna-Mae und sie kommt zu Ike auf die Bühne. Er ist von ihrer Stimme beeindruckt. Sie singt den kompletten Song zu Ende.

Nach ihrem Auftritt lädt Ike sie zum Essen ein. Er ist immer noch ganz hin und weg von ihrer Performance und bietet Anna-Mae den Job einer Sängerin an.

Ike besucht Anna-Mae zuhause und fragt ihre Mutter um Erlaubnis, dass Anna-Mae mit ihm proben darf.

Ike kündigt bei der Probe an, mit der Band und Anna-Mae auf Tournee zu gehen. Bei dieser Gelegenheit erklären die Background-Sängerinnen Anna-Mae, dass Ike sie nur rumkriegen will und dass er das mit jeder Frau so macht.

Als Anna-Mae gehen will, überredet Ike sie zu bleiben, weil es schon so spät ist. Ike's Freundin Lorraine (Penny Johnson) bedroht sie mitten in der Nacht mit einer Pistole und verschwindet dann wieder und versucht sich selbst damit umzubringen. Lorraine wird ins Krankenhaus gebracht.

Ike kehrt zurück ins Haus zu Anna-Mae. Er ist fertig und Anna-Mae tröstet ihn, die beiden kommen sich näher. Er erzählt ihr, dass alle Sängerinnen, die er groß gemacht hat, abgehauen sind, woraufhin sie meint, sie würde das nie tun. Danach haben die beiden Sex miteinander.

Die Band geht auf Tour, vor ihrem Auftritt sollen sich Anna-Mae und die Background Sängerinnen die Haare blond färben. Beim Friseur verliert Anna-Mae plötzlich ihre Haare und ist gezwungen mit Perücke aufzutreten.

Anna-Maes erster Auftritt ist ein Erfolg. Kurz danach bekommt sie ihr Baby. Noch im Spital hört sie im Radio die Ankündigung „Ike and Tina Turner“ – Ike hat ihr in der Zwischenzeit einen Künstlernamen verpasst. Tina ist krank und sollte drei Wochen im Krankenhaus bleiben, Ike holt sie allerdings mitten in der Nacht aus dem Spital, da er sehr viele Auftritte geplant hat. Ike will mit ihr nach Mexiko, sie heiraten und danach gleich weiterfahren nach New York.

New York August 1960: Ike und Tina stehen vor einem Auftritt. Tina ist krank, Ike will, dass sie sich zusammenreißt. Er wirft ihr vor, dass sie ihn verlassen will. Er besteht darauf, dass sie auftritt und beschimpft sie wüst. Tina tritt schließlich doch auf. Auf der Bühne küsst er sie zärtlich, ihr laufen die Tränen übers Gesicht. Der Auftritt wird ein Erfolg.

Ike bekommt einen Vorschuss auf seine nächsten Aufnahmen. Die Mutter fragt Tina, was sie mit dem Geld anfangen will und dass sie ja nicht vergessen soll, wer sie all die Jahre unterstützt hat. Tina fällt auf, dass Ike mit anderen Frauen flirtet, ihre Mutter meint dazu nur, sie solle sich keine Sorgen machen, sie hätte mit Ike einen guten Mann.

Lorraine kommt und bringt Ike seine beiden kleinen Söhne, sie lässt sie bei ihm. Tina kümmert sich um die zwei Kleinen.

Ike und Tina ziehen nach Los Angeles. Tina ist wieder schwanger.

KDSC Interview 1964

Tina und Ike haben eine Auseinandersetzung, er wirft ihr vor, die Songs nicht so zu singen, wie er will. Sie erwidert, die Songs klingen alle gleich, Ike schlägt Tina mit der Faust und beschimpft sie. Die anwesenden Background-Sängerinnen, Tinas Freundinnen, schauen entsetzt zu. Die Kids bekommen ebenfalls alles mit. Nach dem Wutanfall von Ike kommt Jackie (Vanessa Bell Calloway) zu Tina und rät ihr, Ike zu verlassen. Tina verteidigt Ike, er stünde unter Druck. Jackie sagt ihr, sie alle bekämen mit, was zwischen den beiden läuft, Tina will aber Ike helfen, wieder Fuß zu fassen, damit ihre Beziehung wieder funktioniert. Ike gibt Tina ein Geschenk als Entschuldigung.

Ike und Tina haben einen Fernsehauftritt. Dabei wird Phil Spector auf sie aufmerksam und will mit Tina einen Song aufnehmen.

Gold Star Studios, Los Angeles 1966: Aufnahme ihres Solo-Songs.

Vor den anderen gratuliert Ike Tina zu diesem guten Song. „River Deep Mountain High“ ist überall Nummer 1.

In einem Restaurant kommt es zur Auseinandersetzung. Ike stopft ihr Kuchen in den Mund, Tina schüttet ihm ihr Getränk ins Gesicht, woraufhin er aufspringt und auf sie losgehen will. Jackie geht dazwischen und wird von Ike geschlagen. Sie verschwindet und rät Tina dasselbe zu tun. In der Nacht nimmt Tina die Kinder und haut mit dem Bus ab. Sie ruft ihre Mutter an, um zu ihr zu fahren. Ike passt den Bus ab und holt die Kinder und Tina.

London 1968: Ike und Tinas Auftritt wird euphorisch aufgenommen.

Chicago 1971: Ebenfalls ein erfolgreiche Auftritt.

Ike ist schon komplett drogenabhängig.

Los Angeles 1974: Der nächste erfolgreiche Auftritt

Tina nimmt „Nutbush City Limits“ auf, Ike schreit sie an, dass sie es besser singen soll.

Er beginnt sie wieder zu beschimpfen, obwohl sie den Song geschrieben hat. Ike schickt alle anderen weg. Er schlägt sie im Studio, würgt sie und vergewaltigt sie.

Tina wird nach einer Überdosis Tabletten ins Krankenhaus gebracht. Jackie besucht sie im Spital und bietet ihr an, dass sie zu ihr kommen kann.

Als Tina wieder nach Hause kommt, feiert Ike eine Party. Ike erklärt ihr, dass sie auf Tournee sind, und dass sie an ihre Aufgaben denken soll.

Tina besucht Jackie. Sie machen sich über Ike lustig. Dann beginnt Tina zu weinen und erklärt ihr verzweifelt, dass sie Ike nicht verlassen kann. Jackie, die Buddhistin geworden ist, chantet mit Tina.

Tina konvertiert ebenfalls zum Buddhismus.

Am Flughafen kommt es wieder zu einer Auseinandersetzung, Tina will, dass er sie in Ruhe lässt, er schlägt sie im Auto, sie wehrt sich und tritt ihn in die Genitalien. Sie checken im Hotel ein. Kurz darauf verlässt sie ihn. Sie läuft hysterisch aus dem Hotel, um in einem anderen Hotel einzuchecken.

Los Angeles 1977: Scheidung Ike und Tina Turner. Sie will bloß ihren Namen behalten, kein Geld. Der Richter scheidet die Ehe, Ike behält alle Immobilien, alle Tantiemen etc, Tina darf ihren Künstlernamen behalten.

San Francisco 1980: Auftritt von Tina in einem Hotel. Der Manager Roger Davis ist im Publikum. Er nimmt sie uner Vertrag.

Nach einer Probe wartet Ike auf sie, er will ihr was schenken und mit ihr reden. Sie steigt zu ihm in den Wagen. Er erzählt ihr, dass seine Plattenfirma ihn einsperren lassen will, weil er ihnen den Vorschuss schuldet. Er bietet Tina an, dass sie einen Song für ihn singen soll. Außerdem erklärt er ihr, dass er will, dass sie zu ihm zurückkommt. Er verspricht ihr, sich zu bessern, Tina glaubt ihm nicht. Daraufhin wird er wieder laut, sie steigt aus seinem Wagen.

Junior kommt zu Tina nach Hause, um seine Mutter vor Ike zu warnen.

Tina steht kurz vor ihrem Auftritt im Ritz. Ike kommt vorbei und bedroht sie mit einer Waffe. Sie lässt sich aber nicht einschüchtern und geht auf die Bühne und singt ihren Song „What’s Love Got to Do with It“.

Auftritt der echten Tina Turner, die den Song weitersingt.

Im Nachspann erhalten die ZuschauerInnen noch die Information, dass Ike wegen Drogendelikten eingesperrt wurde, während Tina weiterhin sehr erfolgreich immer neue Rekorde bricht.

Der Film basiert auf der Biographie „I, Tina“, geschrieben von Tina Turner und Kurt Loder. bell hooks schreibt über das Buch, dass Tina Turner damit ein „sexualisiertes Selbstporträt“ zeichnet (hooks 1994: 86).

Tina Turner wird von Ike geformt und ihr Stil von ihm definiert. Der Film präsentiert Tina als vollkommen abhängige Frau, die von Ike ausgebeutet und vergewaltigt wird. Was aber dabei nicht wirklich herauskommt, ist, warum Ike ihr diesen speziellen Look verpasst.

„Ike erklärte, dass er als Kind in Clarksdale auf die weiße Dschungelgöttin fixiert war, die Samstagvormittags durch die Kinoserien geisterte – in Fetzen gekleidete Frauen mit langem fließenden Haar und Namen wie Sheena, Königin des Dschungels und Nyoka – besonders Nyoka. Er erinnerte sich noch an ‚*The Perils of Nyoka*‘, ..., mit Kay Aldridge in der Titelrolle, in der eine Schurkin namens Vultura, ein Affe namens Satan und Clayton Moore (...) als Liebesobjekte vorkamen. Nyoka, Sheena – Tina! Tina Turner – Ikes eigene, ihm allein gehörende Wilde Frau. Das liebte er“ (Turner zitiert nach hooks 1994: 88).

Somit hatten die „weißen patriarchalisch kontrollierten Medien ... Ikes Realitätswahrnehmung geprägt“ (hooks 1994: 88), was zwar nicht als Entschuldigung für sein ausbeuterischen Verhalten stehen soll, jedoch den Hintergrund seines Verhaltens erklärt.

Während die Biographie ein differenzierteres Bild auch von Tina Turner selbst zeichnet, warum sie zum Beispiel Ike so verfallen ist, deutet der Film nur marginal an, dass sich ihre Familie nicht um sie gekümmert hat.

„...the tragedy of being this incredibly talented woman in a family that didn't care for you. Then you meet this man who appears to really care for you, who exploits you, but at the same time, you're deeply tied to him. One of the things in the film that was so upsetting was when Tina Turner lost her hair. The filmmakers make that a funny moment. But can we really say that any woman losing her hair in this culture could be a funny moment“ (hooks 1996: 111).

Beim Betrachten des Films bekommt man den Eindruck, dass hier nicht Tinas Geschichte erzählt wird, sondern die von Ike. Bzw. bekommt man zu 90% des Films die Tragödie von einer gequälten Schwarzen Frau zu sehen, während der Teil ihres Triumphs in wenigen Minuten abgehandelt ist.

Interessant wäre gewesen, diesen Teil ihres *empowerment* ausführlicher zu sehen. Tina Turner scheint für eine ganze Generation von Frauen als Vorbild zu fungieren, wie z.B. bei Beverly Lowry klar herausgestrichen wird:

„If Tina can get away from Ike, I can get through this. If Tina can get away from Ike, I can do anything“ (1995: 117 Hervorh.d.d. Autorin).

Was nicht ganz klar erfahrbar war, ist, ob Tina Turner am Skript mitgearbeitet hat. Laut bell hooks angeblich nein, laut der Kritikerin Rita Kempley ja (die auch in ihrer Kritik darauf hinweist und die Tatsache so kommentiert: „Under the circumstances, it's not surprising that Ike is a bigger pig than Mister of ,The Color Purple“ (Kempley 1993: www)).

Die Kritiken zu „What's Love Got to Do with It“ waren fast ausschließlich positiv. Angela Bassett und Laurence Fishburne erhielten für ihre Darstellungen

Oscarnominierungen für *Best Actress* bzw. *Actor in a Leading role*. Jedoch sagt bell hooks über den Film:

„That scene with her hair is so utterly farcial. The fact is that no fucking woman – including Tina Turner – is beautiful in her body when she’s being battered. The real Tina Turner was sick a lot. She had all kinds of health problems during her life with Ike. Yet the film shows us this person who is so incredibly beautiful and incredibly sexual. We don’t see the kind of contrast Tina Turner actually sets up in her autobiography between ‘I looked like a wreck one minute, and then, I went on that stage and projected all this energy.’ The film should have given us the pathos of that, but it did not at all, because farce can’t give you the pathos of that” (hooks 1996: 112-113).

8.4 *Monster’s Ball* (2001)

Regie: Marc Forster

Drehbuch: Milo Addica, Will Rokos

Darsteller: Halle Berry, Billy Bob Thornton, Heath Ledger, Sean Combs

Musik: Asche & Spencer

Inhalt:

Der Film handelt von der Beziehung einer Afrikanisch-Amerikanischen Frau zu einem Weißen Mann.

Die Story beginnt mit Hank (Billy Bob Thornton), ein Gefängniswärter, der im Staatsgefängnis von Georgia für die Hinrichtungen verantwortlich ist. Hank ist frühmorgens unterwegs zu seinem Lokal, um zu frühstücken. In der Zwischenzeit sieht man seinen Sohn Sonny (Heath Ledger), der in die Fußstapfen seines Vaters treten soll, mit einer Prostituierten.

Hank versorgt seinen Vater, einen pensionierten, rassistischen Gefängniswärter, der Berichte über Exekutionen sammelt und über *African Americans* herzieht. Auch Hank zeigt offenen Rassismus, als Sonny mit zwei Schwarzen Jungs kommt. Hank schießt mit seinem Gewehr, um die beiden Jungs zu vertreiben. Der Vater der Jungs (Mos Def) stellt Hank auf dem Weg zur Arbeit zur Rede deswegen.

Im Gefängnis proben die Beamten die Vorbereitungen für eine Hinrichtung. Sonny macht einen Fehler, Hank klärt ihn später in der Bar darüber auf, was ein Fehler für Konsequenzen hätte.

Leticia (Halle Berry) fährt mit ihrem Sohn Tyrell (Coronji Calhoun) in das Staatsgefängnis, um ihren Mann Lawrence (Sean Combs), der kurz vor der Exekution steht, zu besuchen. Lawrence erklärt Tyrell, dass sie sich nie wieder sehen und er ein

schlechter Mensch ist, aber dass sein Sohn nur das Beste von ihm erhalten hat. Mit seiner Frau spricht er über das Auto und das Haus. Sie sagt ihm, dass sie es leid sei, nach 11 Jahren ihn im Gefängnis zu besuchen. Tyrell verabschiedet sich von Lawrence. Die Vorereitungen für die Exekution laufen, parallel sieht man wie Lawrence seine Sachen zusammenpackt. Hank und Sonny bereiten Lawrence für die Exekution vor. Hank verwehrt Lawrence einen letzten Anruf an seinen Sohn. Parallel sieht man nun Leticia und Tyrell vor dem Fernseher sitzen. Leticia ist nervös und raucht. Sie holt sich Alkohol, währenddessen nascht Tyrell Schokolade. Hank und Sonny bleiben bei Lawrence vor der Zelle und warten auf sein letztes Essen. Lawrence zeichnet Sonny und schenkt ihm das Bild. Sonny unterhält sich mit ihm. Hank weist seinen Sohn zurecht. Lawrence zeichnet auch Hank.

Leticia schlägt Tyrell, weil er Schokolade gegessen hat und beschimpft ihn als fettes Schwein.

Die Exekution beginnt. Sonny muss sich übergeben. Lawrence letzte Worte sind "Drückt auf den Knopf", dann wird er auf dem elektrischen Stuhl hingerichtet. Hank beschimpft Sonny, dass er unfähig sei, genauso wie seine Mutter, und geht auf ihn los. Die Kollegen kommen Sonny zu Hilfe, dabei beschimpft er einen als „Nigger“. Zuhause will Hank seinen Sohn aus seinem Haus werfen, Sonny zieht die Pistole und bedroht seinen Vater. Vor den Augen seines Vaters und seines Großvaters erschießt sich Sonny.

Leticia kommt zu spät zur Arbeit, ihr Chef feuert sie.

Sonny wird begraben, die Abschiedsworte des Großvaters „Er war schwach“. Hank verschließt Sonnys Zimmer.

Leticia findet Arbeit in einem anderen Lokal, in dem Lokal, in das Hank immer geht. Hank kündigt seinen Job im Staatsgefängnis und verbrennt seine Uniform im Garten. Sein Vater quittiert die Kündigung mit den Worten „Das war ein Fehler“. Und er sagt ihm, er erinnere ihn an seine Mutter, sie hat ihn im Stich gelassen.

Leticias Wagen ist kaputt. Sie muss mit ihrem Sohn im Dunkeln nach der Arbeit zu Fuss nach Hause. Ein Wagen fährt Tyrell nieder, Hank der zufällig vorbeikommt, bleibt stehen und nimmt die beiden zum nächsten Krankenhaus mit. Tyrell stirbt. Hank gibt Auskunft über den Unfall. Leticia weint hysterisch. Hank bringt Leticia die Tasche, die in seinem Wagen lag, Leticia umarmt Hank. Hank bringt Leticia nach Hause, sie reden über die bevorstehende Autopsie von Tyrell.

Am nächsten Tag nimmt Hank Leticia, die zu Fuß auf dem Weg ins Restaurant ist, mit. Hank kauft sich eine Tankstelle.

Bei einem weiteren Besuch von Hank im Restaurant plaudert er mit Leticia. Er bietet ihr an, sie nach Hause zu bringen. Zuhause angekommen, fragt Leticia, warum Hank ihr und ihrem Sohn geholfen hat. Er erzählt ihr, dass sein Sohn tot ist und bekennt, dass er nie ein guter Vater war. Leticia fragt ihn, ob er noch mit zu ihr reinkommen

mag. Nach einigen Drinks zeigt Leticia Hank die Bilder von Lawrence und erzählt ihm, dass Lawrence auf dem elektrischen Stuhl hingerichtet wurde. Leticia beginnt über Tyrell zu reden, hysterisch erklärt sie Hank, wie viel Tyrell gegessen hat und wie dick er war. Sie beginnt zu weinen, Hank streichelt sie. Sie wiederholt einige Male, dass sie eine gute Mutter war. Sie wollte nicht, dass Tyrell so dick ist, weil es in Amerika fatal ist für einen Afrikanisch-Amerikanischen Mann so dick zu sein. Dann beginnt Leticia sich an Hank ranzumachen, sie bittet ihn immer wieder, er soll etwas tun, damit sie sich wieder gut fühlt, und zieht dabei ihr Shirt aus. Die beiden haben heftigen Sex miteinander. Leticia bekommt gar nicht genug davon. Am Ende sagt sie ihm, dass sie ihn gebraucht hat, er erwidert, er hätte so lange nichts gefühlt. Beim Anblick des Fotos von Lawrence im Badezimmer ürgibt sich Hank. Beim Rauskommen erklärt er Leticia, die Übelkeit hätte nichts mit ihr zu tun.

Hank bringt den Wagen seines Sohnes zur Reparatur und schenkt ihn danach Leticia. Sie verbringen die Nacht miteinander.

Leticia versetzt ihren Ehering, nur um kurz darauf einen Hut für Hank zu kaufen. Sie fährt zu ihm. Hank ist allerdings kurz weg. Leticia trifft auf den Vater, der sie vertraulich duzt und von ihr eine Zigarette will. Sie stellen sich vor, Leticia gibt dem Vater den Hut, den dieser auch gleich aufsetzt und probiert. Er beleidigt Leticia, indem er ihr erklärt, dass er als junger Mann ebenfalls hinter Schwarzen Frauen her war. Leticia läuft davon, auf dem Weg zum Auto trifft sie auf Hank. Beleidigt erklärt sie ihm, dass sie seinen Vater kennen gelernt hat. Auf das hinauf bringt er seinen Vater in ein Heim.

Hank kommt zu Leticia ins Restaurant und erzählt ihm, dass sein Vater weg ist. Sie will nicht mit ihm reden.

Leticia wird aus ihrem Haus rausgeworfen. Hank kommt zu ihr und nimmt sie zu sich heim. Er zeigt ihr das Zimmer seines Sohnes und bringt dort die Sachen Tyrells hin. Im Bett liegend sagt Hank zu Leticia, dass er sich um sie kümmern will, worauf Leticia antwortet, dass sie auch jemanden, der sich um sie kümmert. Hank befriedigt Leticia oral. Danach besorgt Hank Eiscreme. In der Zwischenzeit geht Leticia in Sonnys Zimmer und packt Tyrells Sachen aus. Dort findet Leticia die beiden Zeichnungen, die Lawrence vor seiner Hinrichtung von Sonny und Hank gemacht hat und beginnt zu weinen. Sie schlägt wütend auf das Bett. Als Hank heimkommt, schafft sie es nicht, Hank auf die Bilder anzusprechen. Hank füttert sie auf der Terrasse mit Eis und spricht zuversichtlich von ihrer gemeinsamen Zukunft.

Halle Berry bekam für die Darstellung der Leticia Musgrove 2002 den Oscar für die beste weibliche Hauptdarstellerin. In ihrer Dankesrede begann sie hysterisch zu weinen und dankte all den anderen Afrikanisch-Amerikanischen

Frauen vor ihr, die diese Auszeichnung ebenfalls verdient hätten, aber nie bekommen haben.

„...in March 2002, after seventy-four years, black Americans saw a shift in the Academy Award's tradition – a black female finally won the Best Actress award! Many black women with whom I have discussed the win openly do not view the role for which Halle Berry won the award as a coup. The general consensus is that while such an accolade is far overdue, the role itself is a gross insult to black womanhood, made more so because so few white-produced films feature black women as central figures. 'Why this role,' many ask, and 'why now?' It could be that as more black women fight their way into feminine 'visibility,' Berry's award is a means of making 'formal' that which was before a defacto image – the old oversexed black Jezebel" (Manatu 2003: 204).

Die Szene, die den Ausschlag gibt, ist die vieldiskutierte erste Sexszene zwischen Halle Berry und Billy Bob Thornton im Film. In dieser Szene verlangt Leticia fordernd und flehend „I want you to make me feel good“, sie wiederholt diesen Satz einige Male. Die Schwarze Frau wird als sexuell aggressiv dargestellt, genau so wie all die anderen *Jezebel*-Darstellungen zuvor.

„...*Monster's Ball* maintain[s] a narrative language system that presents spectacles of interracial love that are complete with atavistic images of black women in such relationships. ...white males pursue lower-class black women" (Reid 2005: 101).

Berry spielt die arme hilfsbedürftige Schwarze Frau, die auf die Hilfe des starken Weißen Mannes angewiesen ist. In einer Kritik heißt es dazu:

„She has reached the very bottom of her life. It is obvious she has no friends, family, or religious community. We undeniably are relieved when the White Knight, Hank, rescues her" (Dreher 2004: 67).

Der weiße Ritter ist allerdings nicht der romantische Held in einer lieblichen Romanze. Die Beziehung zwischen Leticia und Hank ist in erster Linie sexuell geprägt und von dem Bedürfnis den anderen zu brauchen.

„...we note that this latter union is far from romantic! Overt sexuality, complete with the black female's coding as 'sexual initiator,' is once again the hallmark of the black female's on-screen union. Here, Berry's sexual coding becomes of special concern, given the rarity of black females as central or romantic characters in American films. Black-men-white-women on-screen romantic unions, by contrast, are more acceptable in U.S. films, possibly because of the psycho-gender elements involved" (Manatu 2003: 82).

Was an der Darstellung der Leticia auch erschreckt, ist, dass sie als schlechte Mutter präsentiert wird. Sie macht ihrem dicken Sohn Vorwürfe, weil er so viel isst, als quasi Entschuldigung für ihre ständigen Vorwürfe und Beleidigungen macht sie die Gesellschaft verantwortlich, denn als dicker Schwarzer Mann hat man es in Amerika nicht leicht. Erschreckend auch, dass es für Tyrell nicht einmal ein Begräbnis gibt, das letzte, was man von ihm sieht, ist als das weiße Leintuch über ihn gezogen wird. Leticia scheint ihn auch im Verlauf des Films nicht wirklich mehr zu vermissen. Sie ist zu sehr mit ihrer miesen Situation und ihrer neuen Beziehung zu Hank beschäftigt.

Die meisten KritikerInnen lobten Berry's kraftvolle Darstellung, die sicher unzweifelhaft gegeben ist. Allerdings wird hier das Bild der abhängigen Schwarzen Frau vermittelt, die in einem Weißen, patriarchalen System nur überleben kann, indem sie sich mit einem Weißen Mann einlässt. Keine Familie, keine Freunde im Hintergrund, die ihr Hilfe bieten könnten.

Das Ende des Films lässt auch einige Fragen offen, die der bekannte Kritiker Roger Ebert zusammenfasst:

„Leticia never mentions the drawings to Hank. Why not? Because it is time to move on? Because she understands why he withheld information? Because she has no alternative? Because she senses that the drawings would not exist if the artist hated his subject? Because she is too tired and this is just one more nail on the cross? Because she forgives? What? The movie cannot say" (Ebert 2002: www).

8.5 *Foxy Brown* (1974)

Regie: Jack Hill

Drehbuch: Jack Hill

Darsteller: Pam Grier, Antonio Fargas, Peter Brown, Terry Carter

Musik: Willie Hutch

Inhalt:

Zwei Weiße Männer verfolgen einen Afrikanisch-Amerikanischen Mann, Link (Antonio Fargas), in einen Schnellimbiss. Link ruft Foxy (Pam Grier), seine Schwester, an und fleht sie an, ihn abzuholen. Foxy kommt genau zur richtigen Zeit, bevor die beiden Weißen ihren Bruder verprügeln können. Sie nimmt ihn nach Hause mit, er erzählt ihr, warum die beiden hinter ihm her waren. Er schuldet jemand Geld. Die beiden streiten. Die beiden Männer gestehen ihrem weiblichen Boss Katherine Wall (Kathryn Loder) und ihrem Helfer Steve Elias (Peter Brown), dass sie das Geld von Link nicht bekommen haben.

Foxy besucht ihren Freund Michael Anderson (Terry Carter) im Krankenhaus, sie küsst ihn auf den Bauch, sein Kopf ist einbandagiert. Sie albern im Bett rum. Die Schwarze, dicke Krankenschwester kommt herein und wäscht Michael mit kaltem Wasser ab.

Der Verband von Michael wird abgenommen. Er hatte eine Gesichts-OP. Michael arbeitete undercover für das Rauschgiftdezernat, deswegen bekam er mit der OP eine neue Identität.

Michael und Foxy verlassen das Krankenhaus und werden Zeugen einer Schlägerei.

Foxy kennt einen der Männer, Oscar (Bob Minor), der Mitglied des Bürgerkomitees gegen Sklaverei (Drogen sind die neue Sklaverei) ist.

Zuhause bei Foxy telefoniert Link mit einer Weißen Frau, er braucht neuen Stoff.

Foxy und Mike kommen heim, Foxy stellt die beiden Männer einander vor. Link verlässt die Wohnung. Foxy und Mike haben Sex. Danach muss Mike wieder ins Krankenhaus zurück.

Foxy und Link sprechen über Foxys ehemaligen Freund Dalton, der offiziell verschwunden ist, allerdings in Wirklichkeit der operierte Mike ist. Link schöpft Verdacht.

Link ruft bei Katherine und Steve an und verpfeift Mike/Dalton. Katherine befiehlt ihren zwei Handlangern, dass sie Mike umbringen sollen, und den Bruder ebenso.

Die beiden Handlanger warten vor Foxys Haus, Foxy geht ins Haus, Mike kommt nach, wird aber beim Eintreten von einem der beiden der Handlanger erschossen.

Link ist mittlerweile bei seiner Weißen Bekannten. Foxy kommt zu ihm und bedroht ihn mit einer Pistole. Sie ist dahinter gekommen, dass Link Mike verpfeifen hat, sie schießt auf ihn. Link gesteht ihr den Namen von Katherine, die nicht nur mit Drogen dealt,

sondern auch einen Callgirl-Ring führt. Foxy erklärt ihrem Bruder, er soll aus der Stadt verschwinden und sich verstecken.

Foxy verkleidet sich, um sich bei Katherine vorzustellen. Die beiden Frauen treffen aufeinander. Foxy bietet an, für sie zu arbeiten.

Foxy wird für einen Auftrag vorbereitet, sie zieht mit einer anderen Frau, Claudia (Juanita Brown) los. Claudias Mann und ihr Sohn kommen, der Mann will Claudia überreden mit ihm mitzugehen. Steve schlägt ihren Mann nieder.

Die beiden Frauen sind unterwegs zu ihrem Auftrag, sie sollen einen Richter besuchen, um ihn zu überzeugen, zwei Dealer, die für Katherine arbeiten, beim Prozess frei zu sprechen. Beim Richter läuft gerade eine Sex-Party. Die beiden Frauen machen den Richter fertig und machen sich über seinen Penis lustig. Sie werfen ihn bei der Tür raus, wo er ohne Hose von einer Gruppe älterer Frauen den Gang entlang verfolgt wird.

Inzwischen flippt Claudia total aus, weil sie Angst hat von Katherine und ihren Handlangern umgebracht zu werden. Foxy beruhigt sie.

Der Richter spricht die beiden Dealer schuldig. Steve ist wütend und sagt zu Katherine, dass Foxy daran schuld sei.

Foxy kommt heim und sucht nach Claudia. Mittlerweile taucht Claudia in einer Lesben-Bar auf. Eine der Frauen macht sich an Claudia ran und unterhält sich mit ihr. Foxy kommt in die Bar. Die Frau fordert Foxy zum Kampf. Foxy macht sie fertig und will mit Claudia verschwinden, als die anderen Frauen ebenfalls auf Foxy losgehen. Foxy schlägt sie alle. Draußen erwarten die beiden schon Steve und seine zwei Handlanger. Foxy versucht sie aufzuhalten und schickt Claudia davon. Foxy wird geschlagen, Steve kommt dazwischen.

Foxy wird zu Katherine gebracht, wo Foxy weiter geschlagen wird. Steve klärt Katherine über die wahre Identität von Foxy auf. Auf Katherine's Befehl wird Foxy Heroin injiziert und sie zu einer Farm mit Weißen Männern gebracht. Dort wird sie von den Weißen festgehalten und ihr wird nochmals eine Spritze verpasst. Einer von den beiden reißt Foxy den BH runter und vergewaltigt sie.

Als Foxy wieder aufwacht, kann sie sich mit einer Rasierklinge die Fesseln durchschneiden. Sie zündet die Farm an.

Katherine befiehlt Steve, Foxy umzubringen.

Link vergnügt sich gerade mit seiner Weißen Freundin im Bett und sie ziehen sich Kokain rein, als Steve und sein Handlanger Link überfallen. Steve schießt auf Link und will wissen, wo er Foxy finden kann. Steve erschießt Link.

Foxy findet Zuflucht bei Oscar im Bürgerkomitee. Sie überredet die Mitglieder des Komitees, ihr zu helfen.

Foxy passt den Piloten des Drogenflugzeuges ab. Er nimmt sie mit in seinem Flugzeug.

Steve kommt zum geplanten Landeplatz des Flugzeugs, um die Drogen zu übernehmen. Das Flugzeug landet, der Pilot übergibt die Drogen. Währenddessen kommt Oscar mit seinen Helfern die Straße entlang. Foxy bedient das Flugzeug, das Komitee kommt zu Hilfe. Die Drogenbande wird vom Komitee gestellt. Steve wird der Penis abgeschnitten.

Foxy kommt zu Katherine, sie wird von den beiden Handlangern abgefangen, Foxy wirft Katherine den Penis von Steve in einem Reagenzglas zu. Als Katherine erkennt, was sie da hält, lässt sie das Glas fallen. In der Aufregung gelingt es Foxy die beiden Handlanger zu erschießen, sie verschont aber Katherine, weil sie will, dass diese leidet über den Verlust von Steve.

Foxy steigt ins Auto von Oscar.

Anfang der 70er waren die Blaxploitation Filme der Trend schlechthin. Anfangs männlichen *African Americans* vorbehalten, reagierten die Studios auf die Kritik, die Filme ließen keinen Platz für ausgeprägte Frauencharaktere, mit dem Einsatz von Frauen in der *leading role*. Die Schauspielerin, die man mit Blaxploitation unmittelbar in Verbindung bringt, ist Pam Grier. „Foxy Brown“ war bereits ihr zweiter Filmeinsatz als starke Actionheldin. Wie schon weiter oben beschrieben, wurden diese *Supermama/Macho-Goddesses* als eine Kreuzung aus militanter *Mammy* und sexuell überaktiver *Jezebel* bezeichnet. KritikerInnen sehen in diesen Darstellungen die Ausbeutung von weiblicher Sexualität – genauso wie in den Blaxploitation Filmen mit männlichen Hauptdarstellern.

„Drug-taking, street-walking prostitutes were ubiquitous in many of these films. What were presented as their opposites fared little better, for the ‘macho-goddesses’ were not your average women; these were fictionalized superwomen who tackled with exceptional ease endless ludicrous situations that would have killed the average ten women” (Manatu 2003: 3).

Foxy wird gezeigt als Frau, die auf sich selbst aufpassen kann, die vor Gewalt nicht zurückschreckt. Ihre Aktionen sind auf Rache aufgebaut, weil ihr Geliebter erschossen wird. Sie lässt sich weder durch Schläge noch durch Vergewaltigung aufhalten. Und doch ist dieser Vorwurf der *Jezebel* immanent, sie agiert sexuell provokativ und fordernd. Andererseits ist sie auch wie eine *Mammy*, die darauf schaut, dass rundum alles läuft und in Ordnung ist. Sie ist diejenige, die sich um alles kümmert.

„Foxy’s concern for her brother despite his drug use parallels many black women’s positions in the family as nurturers, caretakers, and, at times, disciplinarians“ (Sims 2006: 84).

Kritischen Reaktionen auf ihre Filme begegnete Pam Grier in einem Interview mit dem Magazin *Essence* aus dem Jahr 1979 mit folgendem Statement (oder vielleicht könnte man dies auch als Rechtfertigung oder Entschuldigung interpretieren):

„I created a new kind of screen woman, physically strong and active, she was able to look after herself and others“ (Grier zitiert nach Sims 2006: 79).

Dennoch war sich Grier sehr wohl bewusst, dass sie mit diesen Rollen nicht die *African-American Community* repräsentierte. In einem Interview, drei Jahre zuvor, gibt sie zu, dass „most of her pictures were trash, but credited them with allowing a lot of blacks to break into movies for the first time and feed their families“ (Grier zitiert nach Sims 2006: 86).

Auffällig in „Foxy Brown“, so wie auch in anderen Blaxploitation-Filmen mit einer weiblichen Protagonistin, ist auch, dass Foxy die meiste Zeit des Films über ihre Haare im seit der *Black Nationalism* Bewegung wieder populär gewordenen Afrostil trägt. Vielleicht könnte man dies als Hinweis auf eine Anerkennung der Schwarzen politischen Bewegung deuten, denn das Haar so zu tragen war nicht bloß eine Modeerscheinung, sondern ein politisches Statement.

„The Afro represented an alternate construction of black femininity well beyond simply a hairstyle – one that empowered and uplifted many African American women“ (Sims 2006: 81).

In den Szenen, in denen sie als Callgirl agiert, trägt sie glatthaarige Perücken. Sie wird in dem Callgirl-Ring als die „exotische Andere“ präsentiert.

8.6 *Jackie Brown* (1997)

Regie: Quentin Tarantino

Drehbuch: Quentin Tarantino

Darsteller: Pam Grier, Samuel L. Jackson, Robert Forster, Bridget Fonda, Michael Keaton, Robert De Niro

Inhalt:

Jackie Brown (Pam Grier) arbeitet als Stewardess bei einer schäbigen mexikanischen Fluglinie.

Ordell (Samuel L. Jackson) und der vor kurzem aus dem Gefängnis entlassene Louis (Robert De Niro) sehen sich das Video „Chicks with Guns“ an. Durch einen Anruf erfährt Ordell, dass einer seiner „Angestellten“ in Haft ist, daraufhin fährt er zu dem Kautionsvermittler Max Cherry (Robert Forster) und beauftragt ihn, seinen Angestellten Beaumont (Chris Tucker) auf Kautio freizukaufen.

Nachdem Beaumont freigekauft wurde, kommt Ordell zu ihm und will ihn zu einem „Geschäft“ mitnehmen. Beim Auto will Ordell, dass Beaumont in den Kofferraum steigt, Beaumont weigert sich, sie argumentieren. Schließlich steigt Beaumont in den Kofferraum. Ordell fährt mit Beaumont im Kofferraum davon, bleibt bei einer Fabrik stehen, erschießt Beaumont und fährt weiter.

Louis, der gerade bei Simone ist, wird von Ordell angerufen, er hat vor Simones Haus geparkt. Ordell zeigt Louis die Leiche von Beaumont. Er erklärt ihm, dass Beaumont zu einem Risiko geworden ist.

Foxy Brown wird von zwei Detectives auf dem Weg zu ihrem Auto aufgehalten. Einer der beiden durchsucht ihre Tasche, er findet ein Kuvert mit ca. 50.000,-- Dollar. Jackie wird zur Polizeistation mitgenommen und verhört. Ray (Michael Keaton), einer der beiden Detectives, fragt Jackie nach Beaumont, der angeblich Jackie kannte. Sie drohen Jackie mit Gefängnis. Jackie weigert sich zu reden. Ray findet im Kuvert aus der Tasche ein Päckchen Drogen. Jackie wird verurteilt, die Kautio wird auf 10.000,-- festgelegt. Ordell ist im Gerichtssaal anwesend.

Ordell kommt wieder zu Max, damit er Jackie aus dem Gefängnis holt. Sie diskutieren über die Konditionen.

Max holt Jackie aus dem Gefängnis. Auf dem Weg nach Hause bleiben die beiden noch an einer Bar stehen. Sie reden, Max bietet Jackie an, ihr zu helfen, da er sich bei Drogenverurteilungen auskennt. Jackie erklärt Max, dass sie bewusst abgefangen wurde von der Polizei. Max erzählt Jackie von Beaumont und dass er für ihn auch Kautio auf Verlangen Ordells gestellt hat.

Ordell wartet vor Jackies Haus, als Max wegfährt, geht Ordell zu Jackie. Jackie ist klar, dass Ordell das Päckchen Drogen bewusst in ihre Tasche schmuggeln hat lassen. Sie reden, Ordell will wissen, ob Jackie ihn verpiffen hat. Jackie erzählt ihm über die

Fragen der Detectives. Ordell dreht das Licht ab und stellt sich bedrohlich vor Jackie. Man hört das Klicken einer Waffe. Jackies Waffe zielt genau auf Ordells Genitalien, sie sagt ihm, er soll seine Finger von ihrem Hals nehmen. Sie durchsucht ihn und findet seine Waffe. Jackie wirft ihm vor, dass er sie töten wollte. Sie verlangt 100.000,-- Dollar für den Fall, dass sie frei kommt. Falls sie verhaftet wird, muss er ihr noch 100.000,-- zahlen. Ordell willigt ein, das Problem ist nur, das Geld von Ordell ist in Mexiko.

Am nächsten Morgen kommt Max zu Jackie, er will seine Waffe wiederhaben, die Jackie aus seinem Handschuhfach genommen hatte. Jackie bietet ihm Kaffee an und legt eine Platte auf. Jackie erzählt Max von Ordells Besuch und von ihrer Aufgabe als Geldkurier für ihn.

Max macht Jackie Komplimente.

Jackie schlägt den beiden Detectives einen Deal vor. Sie informiert die beiden über ihre Tätigkeit als Geldbotin für Ordell. Im Gegenzug zu ihrer Hilfe, die zur Verhaftung von Ordell führt, will sie Immunität und eine Ausreisegenehmigung.

Ordell und Louis kommen heim, Melanie (Bridget Fonda), Ordells blonde Freundin, liegt bekifft auf dem Sofa. Jackie meldet sich telefonisch bei Ordell. Louis kiff mit Melanie.

Ordell muss noch mal weg. Louis und Melanie haben Sex in der Küche.

Ordell trifft Jackie in einer Bar. Jackie erzählt Ordell, dass sie bei der Polizei war und dass sie ihnen von Ordell erzählt hat. Sie sagt ihm, dass die Polizei ihn wegen der Waffensache drankriegen will. Jackie schlägt Ordell einen Deal vor. Sie will die halbe Million Dollar, die Ordell in Mexiko auf die Seite gebracht hat, bei einer erneuten Übergabe ins Land bringen. Jackie verlangt dafür 15% des Geldes, sie einigen sich schließlich auf 10%.

Inzwischen erzählt Melanie Louis von der geplanten Geldlieferung. Sie schlägt ihm vor, dass sie Ordell das Geld abknöpfen.

Louis und Ordell sitzen in der Bar, sie sprechen über Melanie (Ordell macht Louis klar, dass Melanie zwar nicht mehr so hübsch ist wie früher, aber dafür ist sie weiß).

Jackie trifft Ordell im Shoppingcenter und bespricht noch Details. Ordell geht. Zufällig erscheint Max im Shoppingcenter, er setzt sich zu Jackie an den Tisch. Max will aus dem Kautionsgeschäft aussteigen. Jackie fragt Max, ob er mit einer halben Million Dollar verschwinden würde, wenn er die Möglichkeit hätte...

Der Testlauf der Geldübergabe läuft. Die beiden Detectives holen Jackie vom Flughafen ab, sie packen das Geld in eine Tüte von Delamo. Jackie fährt zum Shopping-Center und wartet an einem Fastfood-Tisch auf die Frau, die das Geld übernehmen soll. Es kommt eine junge Afrikanisch-Amerikanische Frau mit derselben Tüte. Max beobachtet das Geschehen (im Rückblick erfährt man, dass Max eingeweiht ist in die Sache). Er beobachtet wie eine weitere Frau mit der gleichen Tüte den nebenliegenden Tisch verlässt.

Jackie macht Ordell Vorwürfe, dass er eine weitere Frau eingesetzt hat. Sie besprechen den Plan für die große Übergabe. Louis wird eingeweiht.

Jackie trifft sich mit Ray zum Essen und erzählt ihm, dass Ordell angeblich nervös wird und deswegen statt dem gesamten Geld nur 50.000,-- transferiert werden sollen.

Die zweite Geldübergabe findet statt. Jackie versteckt das Geld in ihrer Tasche, die 50.000,-- tut sie in ein Extrakuvert. Ray markiert die 50.000 Scheine.

Max macht sich auf den Weg. Auch Louis und Melanie machen sich bereit.

Jackie befindet sich in der Umkleidekabine, wo der Austausch stattfinden soll. Melanie kommt, die beiden Frauen tauschen die Tüten aus, Melanie verlässt die Umkleidekabine. Jackie füllt die Tüte von Melanie mit der halben Million aus ihrer Tasche. Sie kauft sich den Anzug, den sie anprobiert hat und geht eilig weg. Die Tüte mit den Strandtüchern, die sie von Melanie erhalten hat, lässt sie in der Umkleidekabine und weist die Verkäuferin darauf hin. Jackie ruft Ray und seinen Partner und erzählt ihnen, dass Melanie in die Umkleidekabine gestürzt ist und ihre Tüte einfach geschnappt hat. Louis und Melanie suchen das Auto, Melanie macht sich über Louis lustig, dann erschießt er sie und geht weiter zum Auto.

Die Szenen vor der Übergabe werden aus mehreren Perspektiven wiederholt.

Max beobachtet Jackie beim Zahlen des Anzuges. Als sie weg ist, geht er zur Kassiererin und fragt nach der Tüte mit den Strandtüchern. Er holt sie aus der Umkleidekabine und fährt mit seinem Auto davon.

Louis erzählt Ordell im Auto, dass er zweimal auf Melanie geschossen hat. Ordell kommt dahinter, dass nur ca. 50.000,-- Dollar in der Tüte sind, die beiden diskutieren. Ordell vermutet, dass Jackie das Geld genommen hat. Louis erzählt Ordell, dass er Max im Geschäft gesehen hat. Ordell erschießt Louis.

Jackie sitzt im Verhörzimmer, Ray ist sauer, weil sie einkaufen war. Sie erklärt ihm, wie die Situation gelaufen ist. Ray glaubt ihr nicht wirklich. Sein Partner kommt rein, Ray geht kurz raus, kommt wieder und erzählt, dass Louis tot ist. Er kann allerdings Jackie nichts nachweisen.

Max ruft bei Ordell an. Ordell beschuldigt Max, dass er Jackie geholfen hat. Er will sein Geld zurück. Max beauftragt seinen Mitarbeiter, Ordell zu suchen. Max kommt zu Ordell und übergibt ihm die 10.000,-- von der Kautions und übermittelt ihm eine Info von Jackie – Melanie hätte Jackie vorgeschlagen, sich die halbe Million zu teilen. Jackie wartet in Max' Büro auf Ordell.

Ordell fährt mit Max zu dessen Büro. Sie betreten das abgedunkelte Büro. Jackie sitzt am Schreibtisch, Ordell spricht mit ihr, als sie plötzlich nach Ray ruft, der stürmt mit seinem Partner aus dem Nebenzimmer und erschießt Ordell.

Jackie besucht Max in seinem Büro, Max hat ihr das Geld, die halbe Million minus 10% „Honorar“ für Max, geschickt. Jackie fragt Max, ob er sie nach Spanien begleiten will.

Er verneint. Sie küssen sich. Das Telefon läutet. Jackie verlässt Max, er schaut ihr traurig nach.

Jackie fährt in ihrem Auto davon.

„Jackie Brown“ kann man als Liebeserklärung Tarantinos an Pam Grier sehen, eine Hommage an die vergessene Heldin der Blaxploitation-Zeit.

Jackie ist eine Frau mittleren Alters, die einen schlecht bezahlten Job als Stewardess einer schäbigen Airline ausübt. Sie ist kriminell, da sie einen Waffen- und Drogendealer bei seinen Geldtransporten hilft. Jackie gehört zwar einer niedrigen Klasse an, sie wird aber von Tarantino ansonsten durchaus positiv gezeichnet, eine Frau, die genau weiß, was sie will und wie sie es bekommt. Dabei muss sie allerdings nicht ihre sexuellen Reize ausspielen. Sie ist eine Afrikanisch-Amerikanische Frau mittleren Alters, die schön und stolz ist. Sie ist auch kein Opfer.

„Sie wirkt selbstbewusst, stark, zielgerichtet und liefert auf diese Weise nicht nur einen ersten Kommentar zum Blaxploitation-Kino und ihre alten Rollen. Ihre Inszenierung erzeugt zugleich eine Spannung zwischen Bild und Ton, insofern es in Bobby Womacks Refrain heißt: ‚Across 110th Street, pimps trying to catch a Woman that’s weak‘. Insofern Pam Grier hier das Gegenteil von ‚weakness‘ ausstrahlt, arbeitet diese Spannung auf dem ersten Blick mit einer einfachen Entgegensetzung, die, so könnte argumentiert werden, aus den konventionellen filmischen Strategien der Inszenierung von Weiblichkeit (Weepie vs. Superheldin) keinesfalls ausbricht. Allerdings kann diese Form der Inszenierung auch als Kommentar auf die durchaus ambivalenten, gar nicht immer schwachen, aber grundsätzlich übersexualisierten Frauenfiguren des Blaxploitation-Kinos gelesen werden“ (Seier 2004: 54).

Man könnte eventuell aus dem Verhältnis von Jackie zu Ordell strukturelle Ähnlichkeiten zum Prostitutionsgeschäft ableiten, allerdings wird Jackie dabei nie wirklich als Opfer gezeichnet. Ja, sie braucht das zusätzliche Geld, aber sie behält immer ihren Stolz dabei.

Die Beziehung Jackie und Max ist fast zärtlich, es kommt allerdings zu keinem körperlichen Kontakt und es wird auch nie wirklich dezidiert angesprochen. Die

angedeutete Verliebtheit von Max kulminiert einzig in einem Abschiedskuss bevor Jackie verschwindet.

„At the heart of the story is the affection that grows between Jackie and Max. In a lesser thriller, there would be a sex scene. Tarantino reasonably believes that during a period when everyone's in danger and no one's leveling about their real motives, such an episode would be unlikely" (Ebert 1997: www).

„Jackie Brown" war Tarantinos erste Literaturverfilmung (der Film basiert auf dem 1992 erschienenen Roman „Rum Punch" von Elmore Leonard). Im Vergleich zu seinen beiden Vorgängerfilmen, „Reservoir Dogs" und „Pulp Fiction", wirkt dieser Film relativ zurückgenommen was Gewaltszenen betrifft. Wie auch schon bei John Travolta und „Pulp Fiction" trägt Tarantino im Fall von „Jackie Brown" zu einer Wiederbelebung einer 70er Jahre Ikone bei.

„In seiner Hommage an das schwarze Kino der 70er Jahre resignifiziert der Film ein Genre, das sich seinerseits ebenfalls durch die Praxis der (ermächtigenden) Resignifizierung schwarzer Identitäten im Kino etabliert hatte. Während JACKIE BROWN thematisch und musikalisch an wesentlichen Konventionen des Blaxploitation-Genres anknüpft, werden andere Konventionen, wie reichlich Sex&Crime, viel Action und Stunts, schnelle Schnitte und Billigausstattung geradezu ins Gegenteil verkehrt" (Seier 2004: 52).

Am Ende des Films sieht man Jackie in ihrem Wagen, sie singt zu Womacks „Woman on 110th street" – der Song bildet so etwas wie einen Rahmen, da der Song bereits zu Beginn verwendet wird, wenn Jackie durch das Flughafengebäude geht. Allerdings ist Jackie nicht die besungene „woman that's weak", sondern diejenige „woman-who-gets-them-all" (Seier 2004: 56).

„Pam Grier ist Jackie Brown, aber sie ist zugleich auch Foxy Brown und Coffy und alle anderen Rollen, die sie gespielt hat. Wenn Jackie in ihrer Küche Max einen Kaffee anbietet und sich dafür entschuldigt, dass die Milch schlecht geworden ist, während sie im Knast war, antwortet Max: ‚Black's fine'. ‚Coffy is the Colour of your Skin'²⁷ lautet das Titelstück eines weiteren wunderbaren Soundtracks" (Seier 2004: 56).

²⁷ Ist der Titelsong von „Coffy"

8.7 Catwoman (2004)

Regie: Pitof

Drehbuch: John Brancato, Michael Ferris, John Rogers

Darsteller: Halle Berry, Sharon Stone, Benjamin Bratt, Lambert Wilson

Musik: Klaus Badelt

Inhalt:

Comicverfilmung. Catwomans/Patience (Halle Berry) Stimme aus dem Off, erzählt von ihrem Leben, sie entwirft Anzeigen für einen Schönheitskonzerns.

Die Konzernchefs George Hedare (Lambert Wilson) und seine Frau Laurel Hedare (Sharon Stone) stellen das neue Gesicht der Kosmetiklinie vor. Patience entwirft dazu die Kampagne. George ist nicht zufrieden, Patience stammelt eine Entschuldigung.

Seine Frau mischt sich ein, er gibt Patience noch eine Chance.

Catwoman arbeitet zuhause, eine Katze erscheint am Fenster, sie versucht sie zu holen und klettert an der Außenfasade herum. Ein Polizist (Benjamin Bratt) kommt vorbei und fängt sie auf. Sie muss los zur Arbeit.

Polizist kommt zu ihr ins Büro, er stellt sich vor als Tom Lone. Er bringt ihre Geldbörse, die sie auf dem Weg ins Büro verloren hat. Sie unterhalten sich und er lädt sie auf einen Kaffee ein.

Patience bringt ihre Entwürfe persönlich am Labor vorbei. Chef bespricht gerade mit seiner Frau und dem Chefchemiker die Nebenwirkungen von dem neuen Kosmetikprodukt, als Patience dazu kommt und die Unterhaltung hört. Sie läuft weg und wird verfolgt, ein Security-Mann schießt auf sie. Sie versteckt sich in dem Rohr für die chemischen Abfälle. Auf Befehl von Laurel wird die Luke geschlossen, Patience wird davongeschwemmt. Sie treibt im Wasser, die Katze taucht wieder auf. Angespült am Ufer kommen etliche Katzen zusammen und erwecken Patience wieder zum Leben. Sie wacht auf und ihre Sinne sind geschärft. Sie geht nach Hause, springt von der Außenwand in ihre Wohnung.

Tom wartet vergeblich auf Patience im Cafe. Die Katze taucht wieder bei Patience auf. Sie bringt die Katze nach Hause zu Ophelia Powers (Frances Conroy). Die Katze heißt Midnight und ist eine ägyptische Tempelkatze. Patience geht.

Im Büro schreit sie ihr Chef an, weil sie ihm die Entwürfe nicht gebracht hat. Sie sagt ihm ihre Meinung, er feuert sie.

Auf dem Weg heim, bricht ihre Kollegin Sally (Alex Borstein) zusammen. Patience bringt sie ins Krankenhaus.

Tom hält einen Vortrag vor Kindern, Patience kommt dazu, sie gibt ihm einen Becher Kaffee als Entschuldigung. Sie spielen Basketball in der Schule.

Sally ruft Patience an. Während des Telefonats springt und balanciert Patience im Zimmer herum.

Patience schneidert sich aus dem Lederkostüm, das sie von ihren Kollegen geschenkt bekommen hat, ein Outfit. Sie schneidet sich die Haare und fährt mit einem Motorrad davon. Sie fährt zu einem Juwelierladen, wo sie eine Einbrecherbande stellt, sie macht sie fertig, nimmt sich die Beute allerdings mit in die Wohnung. Am nächsten Tag gibt sie die Sachen in einer Tüte zurück, behält sich aber eine Halskette aus Ägypten.

Patience sucht im Internet nach Infos über Katzen. Sie entdeckt ein Foto von Midnight und besucht noch mal Mrs. Powers, diese erzählt ihr von den Katzenfrauen und dass Patience gestorben ist, aber wiedergeboren wurde. Mrs. Powers stößt Patience die Balustrade hinunter, Patience landet auf Händen und Füßen.

Patience will rausfinden, wer hinter ihrer Ermordung steckt. Sie stöckelt im supersexy Lederoutfit auf den Dächern herum, bis sie den Mann sieht, der auf sie geschossen hat und verfolgt ihn in einen Klub. Dort tanzt sie mit Peitsche und kämpft mit dem Typ. Sie fragt ihn, wer dahinter steckt und wer den Auftrag gegeben hat, die Röhre zu fluten. Sie kommt ins Labor zurück und findet den Chefchemiker ermordet vor. Sie muss flüchten.

Patience besucht Sally im Krankenhaus. Im TV erscheint ein Beitrag über den ermordeten Chemiker, verdächtigt wird Catwoman. Patience nimmt Sally die Kosmetikcreme weg.

Tom vergleicht die Handschriften von Patience Kaffeebecher und von der Tüte, in der der gestohlene Schmuck zurückgebracht wurde, die Schriften sind fast gleich.

Tom trifft Patience im Vergnügungspark, sie kommen sich näher auf dem Riesenrad, als es ein technisches Problem gibt. Ein Kind droht abzustürzen, Patience greift ein und rettet das Kind. Tom ist verwundert, wie sie das geschafft hat.

Catwoman bricht bei Laurel im Haus ein, sie sieht sich um, als sie von Laurel entdeckt wird. Die beiden reden, Laurel sagt ihr, wo sie ihren Mann finden kann. Catwoman überfällt George im Theater, die Security kommt dazwischen. Tom kommt und stellt Catwoman, sie kämpfen gegeneinander. Sie kann entkommen.

Tom und Patience haben ein Date, sie gehen Sushi essen. Sie reden, Tom macht ihr Komplimente. Sie sind auf dem Heimweg, es beginnt zu regnen, sie stellen sich unter und küssen sich. Patience nimmt Tom mit heim, sie haben Sex. Tom findet eine „Kralle“ von Catwoman am Teppichboden. Er nimmt ein Glas von ihr mit und verschwindet. In der Zwischenzeit telefoniert Laurel mit Catwoman, sie wisse Bescheid über das Kosmetikprodukt.

Tom lässt die DNA vom Glas überprüfen, sie stimmt überein mit Catwoman.

Catwoman kommt zu Laurel. Sie hat angeblich Beweise, allerdings liegt George tot am Boden, mit Kratzspuren, um den Verdacht auf Catwoman zu lenken. Laurel alarmiert die Polizei, Catwoman flieht.

Zuhause wartet Tom auf sie. Er verhaftet sie. Im Verhörraum gesteht Patience, was sie weiß, allerdings schwört sie, dass sie den Chemiker und George nicht umgebracht hat.

Sie wird zurück in die Zelle gebracht. Midnight taucht in Patiences Zelle auf. Catwoman bricht aus ihrer Zelle aus.

Laurel hält eine Pressekonferenz, Tom kommt dazu. Inzwischen sabotiert Catwoman die Auslieferung des Kosmetikprodukts.

Tom unterhält sich mit Laurel, er sagt ihr, er hätte Beweise gegen sie. Sie schießt auf ihn, als Catwoman kommt und ihr die Waffe aus der Hand reißt. Catwoman und der verletzte Tom fliehen. Sie werden von Security und Laurel verfolgt. Catwoman und Laurel kämpfen. Dann stürzt Laurel ab.

Catwoman schreibt Tom einen Abschiedsbrief, weil er in ihrem Leben leider keinen Platz hat. Catwoman stößt in die Nacht.

Die Kritiken von „Catwoman“ waren vernichtend, zu Recht. Mark Holcomb von Village Voice schrieb über den Film:

„This plodding, by-the-numbers superhero flick has all the feline grace of a walleyed mastiff“ (Sims 2006: 183).

Beziehungsweise schreibt David Rooney von Variety:

„[„Catwoman“] plays like a Lifetime movie on estrogen overdose, barely held together by a script that should have been tossed out with the kitty litter“ (Rooney 2004: www).

Es stimmt nachdenklich, dass eine Schauspielerin wie Halle Berry, die zwei Jahre vor „Catwoman“ einen Oscar für eine ernste Rolle bekommen hat, sich für so etwas hergibt. Die Rolle hat überhaupt keine Substanz, Berry wird nur auf ihr sexy Äußeres festgelegt. Catwoman schneidert sich ein Domina-Outfit aus Leder und trägt eine Katzenmaske. Diese Action-Heldin ist nur auf ihr sexy Outfit beschränkt.

Im Prinzip kann man zu „Catwoman“ nicht wirklich viel sagen, da der Plot des Films sehr dünn ist und die Charaktere nicht wirklich etwas hergeben. Halle Berry ist für die Rolle der Catwoman auf ihren schönen Körper reduziert, sie spielt im Prinzip eine *Jezebel*.

8.8 *She's Gotta Have It* (1986)

Regie: Spike Lee

Drehbuch: Spike Lee

Darsteller: Tracy Camilla Johns, Tommy Redmond Hicks, Spike Lee, John Canada Terrell, Raye Dowell, Joie Lee

Musik: Bill Lee

Inhalt:

Der Film (in schwarz/weiß gedreht) beginnt mit einem Zitat von Zora Neale Hurston. Nola (Tracy Camilla Johns) wacht auf, sie spricht in die Kamera, erzählt, dass sie als Freak bezeichnet wird, wobei sie sich selbst als normal sieht.

Jamie Overstreet (Tommy Redmond Hicks) spricht in die Kamera, erzählt, dass Nola die Richtige war.

Nola und Jamie sind zusammen in Nolas Bett, dann zündet Nola die Kerzen rundherum an. Sie zieht sich aus und die beiden haben Sex. Die Kamera bleibt auf Nolas Gesicht, dann auf Jamies. Jamie fragt, was er für Nola tun kann, sie will eine Massage. Sie erklärt ihm, dass sie nur in ihrem eigenen Bett Sex haben will.

Clorinda Bradford (Joie Lee) spricht in die Kamera, erzählt, dass sie und Nola Zimmerkolleginnen waren, sie aber nie verstanden hat, wieso Nola so viele Männer hat.

Nola spricht wieder in die Kamera. Sie kennt zwei Arten von Männern: die Anständigen (decent ones) und die Hunde (dogs).

Verschiedene Männer sprechen direkt in die Kamera und erzählen von ihren Aufrißsprüchen.

Kurzer Rückblick wie Nola und Jamie sich kennen gelernt haben.

Mars Blackmon (Spike Lee) spricht in die Kamera: Nola sei ein Freak, jeder Mann mag Freaks, nur nicht als Ehefrau.

Mars besucht Nola in ihrer Wohnung.

Jamie spricht wieder in die Kamera, beschwert sich, dass nicht nur die männlichen Verehrer von Nola lästig waren, sondern auch speziell eine Frau.

Opal Gilstrap (Raye Dowell) spricht in die Kamera, erzählt, dass sie eine Lesbe ist.

Opal macht Nola Tee, sie ist krank. Nola fragt sie, wie es ist mit einer Frau, sie sprechen, bis Jamie kommt. Jamie ist misstrauisch wegen Opal, er wirft sie hinaus. Er fragt Nola, was zwischen den beiden Frauen läuft, sie antwortet, sie seien nur Freunde.

Greer Childs (John Terrell) spricht in die Kamera, er meint, er sei der beste Mann für Nola gewesen.

Greer und Nola sitzen in einem Restaurant, Greer spricht sie auf die anderen beiden Typen an. Zuhause bei Nola machen die beiden Aerobic, Greer erzählt von seiner Beförderung. Daraufhin geht Nola zum Bett und zieht sich aus. Greer zieht sich

ebenfalls aus (er braucht ewig seine Sachen seine Sachen zusammenzulegen, Nola blickt gelangweilt), sie haben Sex.

Mars spricht wieder in die Kamera, er vermutet, dass Nola so viele Männer hatte, weil sie ein schlechtes Verhältnis zu ihrem Vater hatte.

Der Vater, Sonny Darling (Bill Lee) spricht in die Kamera, erzählt Nola sei ein normales Mädchen.

Nola erzählt der Kamera von ihrem Zuhause, sie selbst will eine große Familie zu gegebener Zeit.

Jamie gratuliert Nola zum Geburtstag, er schenkt ihr zwei Tänzer (Filmszenen in Farbe).

Zuhause im Bett (wieder schwarz/weiß) reden sie über das Geschenk, als das Telefon läutet, Mars gratuliert und will noch vorbeikommen. Sie legt auf.

Jamie erzählt der Kamera über seine Gedichte für Nola. Im Bett liest Nola ein Gedicht von Jamie. Mars sagt in die Kamera, dass diese Gedichte Schrott waren.

Mars und Nola haben Sex. Er sagt, er liebt sie, sie antwortet, er liebt nur den Sex mit ihr. Mars meint, sie solle sich von den anderen beiden trennen. Jamie versucht sie anzurufen, sie hebt nicht ab.

Jamie wieder in die Kamera, er beschwert sich über Nola. Auch wenn sie zu ihm sagt, er sei der einzige, den sie liebt, ist das kein Trost für ihn.

Greer bezichtigt Nola sexsüchtig zu sein und sie solle einen Doktor aufsuchen. Nola geht zu Dr. Jamison (Epatha Merkerson), eine Frau. Die beiden sprechen, nach ein paar Sitzungen meint Dr. Jamison Nola ist nicht sexsüchtig, sie hätte eine gesunde sexuelle Lust. Greer macht sich lustig über den weiblichen Doktor.

Nola lädt ihre drei Liebhaber zum Thanksgiving Essen ein. Sie buhlen um Nola und streiten. Nola geht ins Bett. Jamie legt sich neben sie, Greer sitzt auf dem Stuhl, Mars liegt am Ende vom Bett. Greer und Mars gehen.

Drei Frauen kommen in Nolas Wohnung und beschimpfen sie, sie hätte ihnen die Männer gestohlen. Sie wollen Nola anzünden, Nola erwacht aus ihrem Traum.

Jamie erzählt Nola, dass er noch eine andere Frau trifft und zwingt Nola, eine Entscheidung zu treffen.

Greer und Nola beim Sonnenbaden. Greer will Nola in die Karibik mitnehmen, sie verneint.

Jamie spricht wieder in die Kamera, Mars kommt vorbei, setzt sich zu ihm und sagt, dass Nola nicht verlässlich sei. Dann sprechen sie über Baseball, Mars fährt wieder weiter.

Jamie bei Nola, er fragt sie, wonach sie sucht, und ob sie sich entschieden hat. Als Jamie geht, kommt gerade Opal. Opal küsst Nola, aber Nola wirft Opal hinaus.

Nola liegt im Bett und befriedigt sich selbst. Dann ruft sie Jamie an, der gerade mit seiner anderen Freundin im Bett liegt. Wütend, weil sie ihn zu sich ruft, kommt er zu ihr. Er vergewaltigt sie („whose pussy is this?“ „it’s yours“).

Nola besucht Clorinda, sie erzählt ihr, dass Jamie sie hasst. Dann spielt Clo wieder an ihrem Bass.

Nola trifft zuerst Greer und danach Mars und macht mit beiden Schluss (Greer sagt wütend, er könnte sogar eine Weiße Frau haben).

Nola trifft Jamie, sagt sie hätte sich entschieden, sie möchte eine Zeitlang zöllibater leben, deklariert ihre Vergewaltigung als „near-rape“. Sie haucht Jamie ein „I love you“ ins Ohr und geht. Als Jamie sie ruft, geht sie zurück.

Nola spricht in die Kamera, das Zöllibat hielt nicht lang. Es war ein Fehler zu Jamie zurückzugehen – „it’s about control. My body, my mind, whose gonna own it? Them or me? I’m no one-man woman“.

„She’s Gotta Have It“ sollte eigentlich eine sexuell unabhängige Afrikanisch-Amerikanische Frau zeigen (die noch dazu einen coolen Job als Grafikerin hat und in einer schicken Wohnung lebt), jedoch gelingt dem Film dies nicht, es ist vielmehr eine phallozentrische Erzählung. Nola hat keine wirklichen Freunde, keine Frauen, mit denen sie spricht, sie wird nur über ihre sexuelle Beziehung zu ihren drei Liebhabern definiert.

„Nola Darling cannot re-present a black feminist consciousness that celebrates liberal sexuality because Nola neither resists the collective male voices that berate her, nor refuses their desires to imbibe in her carnal pleasures. She is a slave in their rhythms“ (Reid 1993: 95).

Reid vergleicht sogar Nolas Abhängigkeit von den drei Liebhabern mit Sklaverei. Sie lässt sich durch ihre Männer beeinflussen und ist sexuell abhängig von ihnen, bzw. „überlässt“ sie in der Vergewaltigungsszene Jamie ihren Körper. In dieser Szene erscheinen alle ihre drei Männer als Vergewaltiger.

„The dialogue between Jamie and Nola illustrates their colonizer-colonized relationship, which is based on male dominance and female subservience. Jamie ends the rape, with the question, ‘Whose pussy is this?’ and Nola meekly responds, ‘It’s yours’ (*Gotta*, 349-350), a summary of Nola’s enslaved relationship with all three lovers“ (1993: 95).

Auch bell hooks kritisiert diese Bilder, die die Schwarze Frau sexuell abhängig von ihren Männern zeigt und wirft die Frage auf:

„Wie und wann werden wir schwarzen Frauen unsere sexuelle Selbstbestimmung so behaupten, dass sie uns aus den Begrenzungen befreit, die uns kolonistisches Begehren und rassistische/sexistische Bildsprache und Praktiken auferlegen?“ (1994: 98).

Im Prinzip ist der Film mehr die Geschichte der drei Männer, die mit Nola zusammen sind, als Nolas eigene Story. Man erlebt den Film nie aus ihrer Perspektive, sie spricht nur in die Kamera, aber man bekommt nicht den Eindruck, dass es ihre Geschichte ist. Auch ihre Erklärungen scheinen sich an ein männliches Publikum zu richten, wie Lisa M. Anderson festhält:

„Her self-explanations appear aimed at a male audience. She never explains herself to any of the women in the film, not even to Opal, her lesbian pursuer. She also has no women friends or confidants“ (1997: 100).

In dem Zusammenhang sei allerdings auch auf ein Statement von Ed Guerrero verwiesen, der hier meint, dass in „She’s Gotta Have It“ eine Reihe an komplexen Frauencharakteren zu sehen ist, allerdings ist dies nur schwer nachvollziehbar, denn die einzigen anderen Frauen, die im Film präsentiert werden, haben nur kurze Auftritte.

„...the film’s power and value derive from the rich complexity and comedy of a narrative that depicts a range of black male and female characters with diverse social interests and philosophical outlooks, pursuing their desires within the space of the black world“ (1993: 140).

Nolas sexuelle Freiheit drückt sich nicht aus als Erfüllung für sie selbst, sondern vielmehr als eine Art Belohnung für ihre Liebhaber. In der Szene, als Greer ihr erzählt, er würde befördert, beschenkt sie ihn für diese Information mit Sex. Sie ist nicht frei, denn sie objektivierte ihre eigene Sexualität (hooks 1996: 230). Auch die Aussage von Mars, dass Nola ein Freak wäre und alle Männer zwar Freaks mögen, allerdings nicht heiraten wollen. Diese Aussage dokumentiert die sexistische Stereotypisierung von weiblicher Sexualität. Auch

die Forderung von Greer, Nola solle zum Arzt zu gehen, weil sie sexsüchtig wäre, ist ein Angriff auf die weibliche Sexualität. Und anstatt ihm zu antworten, dass sie sexuell frei ist, nimmt Nola die Kritik ernst und geht zum Arzt.

bell hooks kritisiert an „She’s Gotta Have It“, dass Spike Lee im Prinzip nur die filmische Konstruktion von Weißer Weiblichkeit imitiert und dann einfach durch einen Schwarzen weiblichen Körper ersetzt, was so zu deuten wäre, dass er eine nach außen hin zwar unabhängige Frau zeigt, die allerdings nur Spielball der Wünsche und Begierden ihrer Männer ist.

„His work mimics the cinematic construction of White womanhood as object, replacing her body as text on which to write male desire with the Black female body“ (hooks 1993: 298).

Keiner aus der *Black community* kann Nola wirklich verstehen, sie provoziert nur deren Zorn. Der brutalste Angriff kommt dann aber paradoxerweise von Jamie, der in Nolas Augen eigentlich die Ausnahme ihrer Männer bildete.

„He enters her apartment like a marauder and rapes her, fantasizing in the act the two other suitors and demanding from the pained woman an acknowledgement that her sex organs belong to him. He then concedes that he enjoyed *dogging* Nola. He, thus, plunges as thunderingly into the abyss of Black male caninity as the grossly offensive speakers seen in the earlier jump-cut“ (Baker 1993: 165).

In „She’s Gotta Have It“ haben außer Nola kaum andere Frauen einen Auftritt, eventuell noch Opal, die lesbische Bekannte von Nola, aber wirklich viel erfährt man von ihr auch nicht. Zumindest Dr. Jamison wird in einem Miniauftritt positiv dargestellt, als sie Nola bzw. dem Publikum erklärt, dass Nola ein gesundes Sexualverhalten hat. Sie ist diejenige, die Nola intellektuell und emotional ebenbürtig ist.

Spike Lee bringt in „She’s Gotta Have It“ viele Referenzen an die Afrikanisch-Amerikanische *Community*, beginnend mit dem Zitat von Zora Neale Hurston zu Anfang des Films, weiters die visuellen Referenzen in Nolas Wohnung an Malcolm X, Bob Marley und dem Freiheitskampf in Südafrika. Mit diesen

Hinweisen produziert er einen „Afrocentric type of urban comedy film“ (Reid 1993: 97).

„Needless to say, *She's Gotta Have It* was a raving success. It set the stage for a cadre of other black male filmmakers who carried on in like fashion, and viewers watched as film after film in the mid-1980s to the early 2000s dragged black women through the mud“ (Manatu 2003: 3)

Der Film war nicht nur ein Überraschungserfolg, vielmehr war ein Großteil der ZuschauerInnen Weiß.

„Of course, the majority of the audience for the film were white viewers, a point which may say more about what white audiences want to see regarding images of black women and what they are comfortable with than what black audiences want to view of themselves“ (Manatu 2003: 189).²⁹

8.9 *Waiting to Exhale* (1995)

Regie: Forest Whitaker

Drehbuch: Ronald Bass, Terry McMillan

Darsteller: Angela Bassett, Whitney Houston, Lela Rochon, Loretta Devine

Musik: Kenneth „Babyface“ Edmonds

Inhalt:

Silvester, kurze Einführung der vier Hauptcharaktere.

Savannah (Whitney Houston) verlässt Denver, weil es dort keine passenden Männer gibt, Richtung Phoenix.

Bernadine (Angela Bassett), vielbeschäftigte Mutter, erklärt ihren Kindern, dass sie sich klonen müsste

Robin (Lela Rochon) ist eine Sexbombe, erklärt, dass sie sich immer in die falschen Männer verliebt.

Gloria (Loretta Devine) kommt vom Einkauf und beklagt, dass ihr Mann bei seinen Freunden ist.

Savannah macht sich schön für die Silvesterparty mit einem Blinddate.

Bernadine macht sich ebenfalls hübsch für die Silvesterparty, als ihr Mann John

²⁹ Während allerdings Bogle schreibt: „*She's Gotta Have It's* success with young black audiences and with some white audiences seemed to indicate a new day for black films“ (1991: 299).

(Michael Beach) erklärt, er möchte nicht mit ihr hingehen, da er seine Geliebte mitnehmen will. Sie macht ihm Vorwürfe, dass er sie wegen einer Weißen verlassen will.

Robin ist allein zuhause und redet mit ihrem Hund über ihren verflochtenen Freund.

Gloria ist zuhause und macht Essen für ihren Sohn. Sie will zu Silvester nicht ausgehen, ihr Mann ist die meiste Zeit nicht hier. Gloria und ihr Sohn Tarik (Donald Adeosun Faison) streiten darüber.

Savannah ist auf der Party, sie trifft ihr Blinddate Lionel (Jeffrey D. Sams). Sie tanzen eng umschlungen zu romantischer Musik. Savannah dankt Gott für Lionel. Plötzlich kommt eine Frau, Lionels Freundin Denise (Kenya Moore) und stört die beiden beim Tanzen. Savannah verlässt die Party.

Robin und Gloria sitzen im Glorias Schönheitssalon und erfahren, dass Bernie von ihrem Mann verlassen wurde.

Bernie ist zuhause und verzweifelt, sie lässt sich ziemlich gehen, bis sie wütend wird und seine Sachen aus dem Kasten reißt. Sie redet mit sich selbst, erzählt quasi dem Zuschauer, dass sie einen Abschluss in Betriebswirtschaft hat und nur wegen ihm nicht Karriere gemacht hat. Sie fährt den Wagen mit Johns Klamotten aus der Garage und zündet alles an.

Robin lässt sich von einem dicken, kleinen Mann begripschen, Man erfährt, dass Robin einen Abschluss in Anthropologie hat. Robin und der Mann, Michael (Wendell Pierce), haben Sex, Robin ekelt es eigentlich, sagt ihm aber, dass es gut ist, sie täuscht sogar einen Orgasmus vor. Michael fragt sie, wie sie sich fühlt, sie sieht elend aus. Er fragt sie, was sie von einem Mann will, sie antwortet, sie will alles. Sie will ein Haus in Scottsdale, heiraten, zwei, drei Kinder, Essen gehen dreimal die Woche, sie will einfach glücklich sein. Michael meint, er kann ihr das alles geben. Sie fragt ihn, was er will, er meint, er hätte es mit ihr schon gefunden. Sie küssen sich zärtlich, und plötzlich fühlt sich Robin gut. Michael scheint der Richtige zu sein.

Savannah besucht Bernie. Im Hintergrund läuft ein Heimvideo von Bernie und John. Savannah und Bernie reden. Savannah erzählt von ihrem neuen Job als Produzentin. Gloria erwartet David, ihren Ex-Mann, sie hofft, dass er (aus Mitleid wie beim letzten Mal) über Nacht bleibt. David fragt nach seinem Sohn, der allerdings nicht da ist und erst am nächsten Tag kommt. David erklärt Gloria, dass er schwul ist und geht.

Bernie veranstaltet einen Flohmarkt mit den Sachen von Jon, sie verkauft alles von ihm um einen Dollar.

Savannah hatte Sex mit Lionel, es stellt sich heraus, dass er der totale Versager ist. Sie ist nur mit ihm zusammen, weil sie Sex haben will.

Bernie kommt in eine Sitzung von John, ohrfeigt die blonde Sekretärin und macht ihm eine Szene. Sie will Geld.

Gloria erwischt ihren Sohn beim Oralsex mit einem Weißen Mädchen, Gloria ist wütend, in ihrer Aufregung erzählt sie ihrem Sohn, dass sein Vater schwul ist.

Bernie lässt sich bei Gloria nach 11 Jahren die Haare kurz schneiden.

Die vier Frauen sind in einem Tanzclub. Bernie tanzt mit einem Mann. Plötzlich kommt Michael in den Club, mit einer anderen Frau. Man erfährt, dass Robin Michael an die Luft gesetzt hat.

Robin ist unterwegs mit einem neuen Mann, Troy (Mykelti Williamson), zu einer Party. Sie sieht wie ihr neuer Typ mit Kokain dealt.

Savannah ist bei der Arbeit und hört ihre Nachrichten ab. Sie hört die Nachricht von Kenneth (Dennis Haysbert), ein verheirateter Mann, mit dem Savannah zusammen war. Er kommt in die Stadt und will Savannah sehen. Sie ruft ihre Mutter (Starletta DuPois) an, weil diese ihm die Telefonnummer gegeben hat. Ihre Mutter sagt ihr, sie solle nicht so stolz sein, jede Frau bräuchte einen Mann.

Robin kommt nach Hause mit Troy. Er lädt sie zu einem Barbecue zu seiner Mutter ein. Er erklärt ihr, dass er mehr empfindet als sie für ihn. Robin ist gerührt, dass er sie seiner Mutter vorstellen will.

Gloria und Bernie sind unterwegs. Bernie gesteht, dass sie eine Nacht mit einem verheirateten Mann verbracht hat. Seitdem stellt er ihr nach. Bernie will keinen „Sklaventreiber“ mehr zuhause haben.

Savannah erklärt Robin am Telefon, dass sie ihre Beziehung zu Troy und auch Russell (Leon) vergessen soll. Russell besucht Robin, aus dem Off erklärt Robin, dass Russell der richtige ist.

Troy will Robin zum Barbecue abholen, sie sagt ihm, sie kommt nicht mit. Das Ganze ist unterlegt mit dramatischer Musik. Troy beschwert sich über Schwarze Frauen, beschimpft Robin und erklärt, dass Weiße Frauen viel besser sind.

Gloria lernt ihren neuen Nachbar kennen, einen verwitweten Mann, Marvin (Gregory Hines). Sie lädt ihn zum Essen ein, er lehnt ab. Er macht ihr allerdings ein Kompliment, dass er auf mollige Frauen steht. Gloria wackelt davon, Marvin sieht ihr nach.

Gerichtssaal, der Richter erklärt, dass Bernie 3.000,-- pro Monat bekommt von ihrem Ex-Mann. Sie beschwert sich bei John, dass die Hypothek allein schon bei 5.000,-- liegt, sie beschimpft ihn als Onkel Tom.

Bernie sitzt in einer Bar, trinkt und raucht. Ein Mann, James (Wesley Snipes), setzt sich zu ihr und stellt sich vor und macht ihr Komplimente. Bernie wirft ihm einen bösen Blick zu, er lacht und entschuldigt sich. Er erzählt ihr, dass er beruflich hier ist und am nächsten Tag zu seiner wunderbaren Frau zurückfährt. Bernie erzählt von ihrer Scheidung, dass sie ihren bisherigen Lebensinhalt verloren hat. Er sagt ihr, dass sie eine bewundernswerte, starke Frau ist, eine Kämpfernatur, und hervorragend aussieht. Es stellt sich heraus, dass er Anwalt ist. Er erzählt ihr, dass seine Frau Brustkrebs hat und sterben wird. Er erklärt Bernie, wie sehr er seine Frau liebt.

Savannah erwartet Kenneth, sie umarmen sich. Sie gehen spazieren und reden. Er erklärt ihr, dass er sie immer noch liebt. Zuhause bei Savannah schlafen sie miteinander.

In der Zwischenzeit geht Bernie mit Kenneth in ein Hotelzimmer. Er erklärt ihr, dass er so etwas noch nie gemacht hat, er hat seine Frau noch nie zu betrügen versucht. Seine Frau ist auch eine Weiße. Sie ist die große Liebe seines Lebens, er würde sie nie verlassen. Bernie lehnt sich an ihn. Sie schlafen angezogen nebeneinander ein.

Gloria scherzt mit Marvin rum.

Gloria hat Geburtstag, die vier Frauen feiern. Savannah stellt betrunken fest, dass keine von den vier einen Mann hat. Bernie schimpft über John. Sie will ihn anrufen, Gloria hält sie davon ab. Sie drehen Musik auf und tanzen, dann reden sie wieder.

Kenneth kommt wieder, Savannah ruft ihre Mutter an. Ihre Mutter erzählt ihr, dass Kenneth bei ihr angerufen hat und sich scheiden lassen will.

Kenneth spricht am Telefon mit seiner Frau, Savannah bringt ihm Frühstück.

Marvin und Gloria diskutieren über Tariks geplanten Auslandsaufenthalt. Gloria hätte gern, dass Marvin Tarik den Aufenthalt ausredet. Er weigert sich.

Robin wartet im Bett auf Russell, er will sich angeblich endgültig von seiner Frau scheiden lassen. Aber anstatt, dass er Schluss macht, hatte er Sex mit seiner Frau.

Troy ruft sie an, sie legt gleich wieder auf.

Gloria erlaubt Tarik den Auslandsaufenthalt.

Robin erzählt Savannah, dass sie vor Jahren eine Abtreibung hatte, da sie schwanger von einem verheirateten Mann war.

Bernie liegt krank im Bett. Sie erhält einen Brief von James, er schreibt, dass er sich in sie verliebt hat, aber der Brief handelt in erster Linie von seiner bewundernswerten Weißen Frau.

Kenneth und Savannah treffen sich in einem Restaurant, er sagt ihr, dass sie das Wichtigste in seinem Leben ist. Er redet davon, dass sein Platz bei ihr ist, wenn der richtige Zeitpunkt gekommen ist, aber er schiebt seine Tochter vor, dass er noch nicht weg kann. Außerdem ist seine Frau schwanger. Savannah erklärt ihm daraufhin, dass er der letzte Dreck sei und dass sie sich von ihm nicht mehr hinhalten lässt. Im Studio erhält sie einen Anruf von ihrer Mutter, sie macht ihr Vorwürfe, dass sie Kenneth verlassen hat. Er hat ihre Mutter angerufen. Savannah erklärt ihre Mutter, dass sie Freunde und einen Job hat, das reicht ihr, sie muss nicht heiraten. Sie wird wütend, als ihre Mutter sagt, Kenneth wäre ein guter Mann, und legt auf. Dann ruft sie noch mal an und entschuldigt sich bei ihrer Mutter.

Gerichtssaal, Bernie erhält laut Richterbeschluss 1,5 Millionen Dollar, Eigentumsrecht an zwei Häusern, Aktien und ein Mercedes. Bernie gibt John die Hand zum Abschied.

Russell kommt zu Robin und informiert sie, dass er seine Frau verlassen hat. Robin lässt ihn nicht rein. Sie sagt ihm, dass sie schwanger ist von ihm. Sie schickt ihn weg, sie will nichts mehr mit ihm zu tun haben.

Gloria besucht Marvin und entschuldigt sich bei ihm. Sie erklärt ihm, dass er ihr fehlt. Bevor sie geht, hält er sie zurück. Sie reden, Tarik hat sie gerade Richtung Flughafen verlassen, sie ist traurig. Er erklärt ihr, dass er sie liebt, und sie küssen sich.

Silvester, ein Jahr später. Die vier Freundinnen sind unterwegs im Auto, am Strand feiern sie zu viert Silvester.

bell hooks lässt in ihrem Buch „Reel to Real“ kein wirklich gutes Haar an „Waiting to Exhale“:

„*Waiting to Exhale* is the one bad movie I write about. It is not bad because of the genre. There are some great popular films made solely to entertain, and this is not one of them“ (1996: 4).

Im Mittelpunkt stehen vier Frauen verbunden in Freundschaft. Anstatt sie komplex zu zeichnen, werden diese Frauen im Prinzip nur auf ihr Interesse an ihrer eigenen Sexualität reduziert. Entweder sie sind hinter Männern her oder sie sind damit beschäftigt, wie sie am besten einen Mann bekommen.

Die vier Protagonistinnen sind schöne und scheinbar gebildete Frauen, man versteht nicht warum sie dermaßen von Männern abhängig sind. Jede auf ihre spezielle Weise ist auf der Suche nach der großen Liebe. Dabei werden die Frauen selbst eher unterschiedlich gezeichnet.

Da ist Bernadine, die hochgebildet ist und zwei Kinder mit John hat und seinetwegen auf ihre eigene Karriere verzichtet hat. Sie hat ihr ganzes Leben auf ihren Mann ausgerichtet und steht nun vor den Trümmern ihrer Ehe. Das einzige, was für sie jetzt zählt, ist ihrem Mann soviel Geld wie möglich aus der Tasche zu ziehen. Daneben darf sie auch immer wieder traurig sein und sich mit anderen Männern vergnügen.

Oder Savannah, die von ihrer Mutter immer hört, sie solle einen Mann finden und heiraten. Sie fällt aber scheinbar immer wieder auf dieselben Männer herein. Sie erinnert fast an die *tragic mulatto* Figur aus früheren Filmtagen.

Und Gloria, die einen Schönheits/Friseursalons führt, allerdings mehr Zeit damit verbringt sich um den neuen Nachbarn zu kümmern. Sie ist übergewichtig und isst gern. Sie hat ein bisschen etwas von dem *Mammy* Stereotyp.

Und dann noch Robin, die übersexualisierte *Jezebel*, die jeden Mann nimmt, den sie bekommen kann und sich dabei immer wieder einredet, jetzt ist es der Richtige. Und dabei nicht einmal auf Verhütung achtet.

Ihr aller Leben dreht sich nur darum, Mr. Right zu finden bzw. zu beklagen, den richtigen Mann verloren zu haben.

„While the women characters were decidedly middle and upper middle class, their only concerns were material and social. Money and men were the primary objectives, particularly for the conventionally more attractive (thin with hair weaves or otherwise straightened hair). Their pursuit of men as the crucial ingredient for happiness placed them more often than not on their backs – once again representing commodified black female sexuality. The women’s community work, which was included in the book, disappeared entirely from the film” (Anderson 1997: 118).

Der Film basiert auf einem Roman von Terry McMillan. Laut Berichten war sie auch an der Arbeit am Drehbuch (das allerdings von einem Weißen Mann stammt) beteiligt.

„Before anyone could become upset that a black woman was not hired to direct the film, McMillan told the world in *MovieLand* magazine that those experienced black women directors in Hollywood just were not capable of doing the job” (hooks 1996: 53).

Man kann sich kaum vorstellen, dass es angeblich keine Afrikanisch-Amerikanische Regisseurin geben sollte, die fähig wäre eine Geschichte über die Freundschaft von vier Frauen zu verfilmen.

Es wurden auch einige gravierende Änderungen des Romans vorgenommen. Zum Beispiel was Bernie betrifft. Im Film gewinnt sie bei der Scheidung einen Haufen Geld von ihrem Ex-Mann. Das wird zwar im Buch ebenso beschrieben,

allerdings stiftet Bernie das Geld im Buch einer Schwarzen Frauenorganisation. Allerdings nicht im Film, da kassiert sie alles Geld ein.

Oder auch ihre kurze Bekanntschaft mit James. Im Buch schreibt James Bernie ebenfalls einen Brief, allerdings mit ganz anderem Inhalt. Er erklärt seine unsterbliche Liebe für Bernie, und nicht wie im Film für seine sterbende Weiße Frau. In einem Film mit vier Schwarzen Hauptdarstellerinnen stiehlt ihnen quasi dann im Endeffekt eine Weiße Frau die Show, wie hooks beobachtet.

„There may not have been any white women as central characters in this film, but this letter certainly places the dying white wife at the center of things“ (1996: 56).

Allerdings kommen die Männer in dem Film auch nicht viel besser weg. Sie werden als kaltschnäuzige Lügner und Ehebrecher hingestellt. Trotzdem, man ist verwundert, dass vier so schöne und gebildete Frauen keinen Mann bekommen. Sie alle haben auch tolle Jobs. Allerdings werden sie als oberflächlich und „castrating bitch goddesses“ porträtiert (hooks 1996: 57).

„It’s difficult to know what is more disturbing: McMillan’s complicity with the various acts of white supremacist capitalist patriarchal cultural appropriation that resulted in a film as lightweight and basically bad as *Waiting to Exhale*, or the public’s passive celebratory consumption of this trash as giving the real scoop about black women’s lives“ (hooks 1996: 53).

Das einzige, was man aus dem Film positiv herauslesen kann ist, dass die vier Frauen in ihrer Freundschaft zusammenhalten und sich gegenseitig helfen. Sie halten zusammen und geben sich Stärke. Das ist es wahrscheinlich auch, was den Film schlussendlich dann doch für das weibliche Publikum attraktiv macht.

„In particular, the black female subjects’ response to the film *Waiting to Exhale* revealed that those areas in the film failed to reflect their lived experiences did not resonate with the black female viewers. The women resisted by purposely filtering out the lurid images. Conversely, the women responded favorably to those elements in the film which included ‘aspects of their lives and histories, missing from other well-known works ... depicted for

the first time in a medium accessible to a large number of black females' (Bobo, 1995, p.3)" (Manatu 2003: 114).

Abgesehen von dem Freundschaftsthema, was sollen vor allem Afrikanisch-Amerikanische Frauen aus diesem Film entnehmen? bell hooks meint dazu ironisch:

„Perhaps it feels less like cultural genocide to have these messages of self-loathing and disempowerment brought to them by four beautiful black female ‚stars‘" (1996: 58).

8.10 Bringing Down the House (2003)

Regie: Adam Shankman

Drehbuch: Jason Filardi

Darsteller: Queen Latifah, Steve Martin, Eugene Leva, Jean Smart, Joan Plowright

Musik: Lalo Schiffrin

Inhalt:

Charlene (Queen Latifah) lernt über den Chatroom Peter (Steve Martin) kennen.

Charlene sitzt im Gefängnis, Peter ist erfolgreicher Anwalt.

Peter hat eine Diskussion mit seiner Exfrau Kate (Jean Smart) am Telefon, weil er aus beruflichen Gründen mit den Kids nicht nach Hawaii fahren kann.

Peter macht sich bereit für den ersten Besuch von Charlene. Es läutet an der Tür,

Charlene ist da, Peter kann es nicht glauben, dass es sie ist. Er hatte eine blonde Weiße erwartet. Charlene erzählt ihm, dass sie aus dem Knast kommt und dass er ihr helfen soll, ihren Fall noch mal aufzurollen. Sie beschwört ihm ihre Unschuld, aber er wirft sie hinaus. Allerdings macht sie ihm draußen vor dem Haus eine lautstarke Szene, er holt sie wieder rein. Er will die Polizei anrufen, aber sie erpresst ihn mit dem Ausdruck ihrer sämtlichen E-Mails. Er lässt sie bei sich übernachten, sie meint, er soll ja nicht ihren („Mamas“!) Hintern angreifen.

Am nächsten Morgen wirft er sie hinaus und sagt ihr, er hätte all die Ausdrucke verbrannt. Peter fährt zu seiner Ex und holt die Kinder ab. Seine Ex hat einen jungen Lover.

Peter kommt mit seinen Kindern nach Hause. Als sie ankommen findet gerade eine Party statt, Charlene hat einige Leute eingeladen. Er beschimpft ihre Freunde, woraufhin sie ihn in den Pool werfen. Charlene wirft alle raus.

Kurz darauf wirft er wieder Charlene raus.

Peter liefert die Kids im Countryclub ab, um sich mit seinem Kollegen Howie (Eugene Levy) zu treffen. Plötzlich taucht Charlene auf. Sein Kollege nennt Charlene eine „Congo goddess“ (Charlene revanchiert sich später mit einem „Freak“) und fantasiert von ihr. Charlene kommt an ihren Tisch und bittet ihn nochmals um Hilfe. Peter ist nervös, weil seine neue Klientin, die steinreiche Mrs. Arness (Joan Plowright) schon auf dem Weg ist, und sagt Charlene seine Hilfe zu und dass sie bei ihm wohnen dürfe. Mrs. Arness kommt dazu und fragt, wer Charlene sei, Peter gibt sie als die Nanny seiner Kinder aus. Ashley (Missi Pyle), die Schwester von Kate beobachtet die Szene.

Kate verbringt den Abend in einem Wochenendhaus mit ihrem jungen Lover, als ihre Schwester anruft und erzählt, sie hat Peter im Club mit Charlene gesehen.

Beim Nachhausekommen müssen Peter und seine Kinder Charlene hinter einer Luftmatratze verstecken, weil ihre neugierige, rassistische Nachbarin draußen steht. Charlene kommt zu Peter ins Büro, um ihn auf einen entlastenden Hinweis aufmerksam zu machen für ihren Fall. Peter versteht nicht, wieso sie sich mit den strafrechtlichen Dingen so gut auskennt und dabei so derb spricht und sich so aufgedonnert kleidet. Dann kündigt sich Peters Boss an, Charlene meint, ob die „Sklavennanny“ jetzt verschwinden muss. Peter und Howie bringen sie aus dem Büro und laufen ihrem Chef über den Weg, sie stellen Charlene als ein gläubiges Mitglied einer Baptistenkirche vor.

Peter muss mit Mrs. Arness Golf spielen, er muss sich um sie bewerben, weil sie auch Konkurrenz-Anwälte konsultiert hat.

Howie macht Charlene eindeutige Avancen, sie haben ein Date im Club. Ashley kommt vorbei und beleidigt Charlene. Auf der Damentoilette kämpfen sie miteinander auf brutalste Weise. Charlene gewinnt den Kampf.

Peters Sohn geht zur Nachbarin Poker spielen, seine Tochter wird von ihrem Freund abgeholt und Peter fragt Charlene, ob sie mit ihm ausgehen will. Sie gehen in ein Restaurant, essen und tanzen. Charlene zeigt ihm, wie man richtig tanzt. Im selben Restaurant sitzen seine Ex-Frau und ihre Schwester. Sie werden auf den tanzenden Peter und Charlene aufmerksam. Kate fängt zu heulen an, weil sie Peter scheinbar noch immer liebt. Peter und Charlene haben Spaß auf der Tanzfläche. Zuhause angekommen wird Peter sentimental wegen Kate. Charlene will Peter zeigen, wie er seine Frau zurückgewinnen kann. Sie bietet sich ihm als „Versuchskaninchen“ an. Als sie auf der Couch liegen, kommt die Nachbarin mit Peters Sohn nach Hause und „erwischt“ die beiden. Am nächsten Tag bekommt Peter eine Rüge von seinem Boss (die Nachbarin ist seine Schwester).

Charlene bekommt Besuch von ihrem Ex-Freund Widow (Steve Harris), sie unterhalten sich am Pool, Peter belauscht das myseriöse Gespräch. Als sie wieder reinkommt, spricht er sie auf das Gespräch an und fragt sie, ob sie ein krummes Ding planen. Peters Tochter, Sarah, ruft an und bittet Charlene, sie von einer Party abzuholen.

Sarah gesteht, dass ihr Freund Sex von ihr wollte und grob wurde. Charlene sucht den Freund und hängt ihn kopfüber den Balkon hinunter und befiehlt ihm, sich bei Sarah zu entschuldigen.

Zuhause gibt Charlene Peter den Tipp, nicht auszuflippen und ruhig mit Sarah zu reden.

Peter fährt an Kates Haus vorbei, sie reden. Kate fragt nach, ob es was Neues bei ihm gibt. Er will die Kinder noch eine Weile behalten, er bekommt einen Anruf von Charlene, seine Klientin ist auf dem Weg zu ihm.

Mrs. Arness kommt. Charlene muss sich als Dienstmädchen verkleiden, Mrs. Arness klärt Charlene daraufhin auf, dass von links serviert wird. Charlene tut ihr was ins Essen, jedoch tauscht Mrs. Arness mit Peter den Teller. Mrs. Arness singt ein rassistisches Sklavenlied, als Peters Magen zu rumoren beginnt.

Plötzlich überträgt das Fernsehen einen Beitrag über den Ausbruch von Charlene aus dem Gefängnis. Mrs. Arness fährt weg, Peter wirft Charlene hinaus.

Peter wird in seinem Auto von Widow überfallen, der Peter verbietet Charlenes Fall weiter zu vertreten. Peter ist nun von der Unschuld Charlenes überzeugt und fährt zu ihr.

Charlene versucht Mrs. Arness von der guten Arbeit von Peter zu überzeugen, während Peter unterwegs zu einem Schwarzen Club ist. Er verkleidet sich und betritt blöde Sprüche klopfend den Club. Er tanzt, bis ihn die Handlanger von Charlenes Ex schnappen. Charlene, Howie und Mrs. Arness kommen in den Club und suchen Peter. Peter erfährt von Widow die Wahrheit über den Überfall, der Charlene angehängt wurde. Peter lässt ein Band mitlaufen, dass das Gespräch aufzeichnet Howie und Charlene kommen dazu, eine Auseinandersetzung beginnt, das FBI trifft ein und verhaftet Widow.

Peter macht sich mit Howie selbständig. Sie ziehen gerade in ihr neues Büro ein, Charlene wartet auf Peter und bedankt sich für alles. Kate kommt vorbei, er stellt die beiden Frauen vor. Charlene verschwindet, Peter erklärt Kate, dass er sie liebt und wirft das läutende Handy beim Fenster hinaus. Charlene flechtet Howie Afro-Zöpfchen, die beiden sind ein Paar.

In „Bringing Down the House“ stecken viele Stereotypen. Das beginnt schon mit Charlene – Queen Latifah, die wie eine Mischung aus *Mammy* und *oversexed Jezebel* daherkommt. Sie klopft Sprüche, zieht sich sexy an, lässt sich nichts gefallen, schlägt sogar zu (in einer Szene, die so unbegründet gewalttätig wird, dass es ziemlich unlustig ist), kommt gut mit Peters Kindern aus, kann tanzen und singen und ist eigentlich nur nach außen hin rau. Ihr Ex-Freund ist ein böser *African American*, der in seinen kurzen Auftritten so

eindimensional gezeichnet ist, dass man sich fragen muss, was eine Vollblutfrau wie Charlene an ihm gefunden hat. Das muss man sich allerdings auf fragen, wenn sie auf die Avancen von Peters Kollegen Howie reagiert.

„Levy and Latifah make an inspired odd pairing, yet even though the movie is devoted to twitting uptight white folks, it's too squeamish to include even one interracial kiss" (Caro 2003: www).

Die Rolle von Latifah lässt nicht viel Spielraum. Im Grunde ist sie der *Mammy*-Typ, der alles für den Weißen Herren im Haushalt und für seine Kinder checkt, auch wenn er ihr hilft, ihre Unschuld zu beweisen.

„A smart comedy could be made based on whites' misconceptions about blacks, but the filmmakers consistently take the cheap, easy route of propping up Charlene by pitting her against folks whose sheets probably have eyeholes" (Caro 2003: www).

In der Dinnerszene mit Mrs. Arness muss Charlene sogar eine Dienstmädchenkleidung anziehen. Die Intention dahinter war sicher, sich über Vorurteile lustig zu machen, allerdings sieht es eher aus wie eine Beleidigung.

In einer rein weißen Screwball-Komödie würde wahrscheinlich der Protagonist mit der Protagonistin zusammen kommen, die Ex-Frau wäre die Böse.

„Eugene Levy is brought off the bench to console the Queen, and Martin ends up back with his divorced wife (...), who exists only so that he can go back to her" (Ebert 2003: www).

Der Film versucht sich über Stereotypen der Weißen (Golfclub) und Schwarzen (Danceclub) Gesellschaft lustig zu machen, dies gelingt aber nur bedingt.

8.11 *The Wiz* (1978)

Regie: Sidney Lumet

Drehbuch: Joel Schumacher

DarstellerInnen: Diana Ross, Michael Jackson, Nipsey Russel, Lena Horne, Richard Pryor, Ted Ross

Musik: Quincy Jones

Inhalt:

Dorothy (Diana Ross) ist eine schüchterne Kindergärtnerin aus Harlem, die bei ihrer Tante Em (Theresa Merritt) und ihrem Onkel Henry (Stanley Green) lebt. Zu Thanksgiving kommen Familie und Freunde zusammen.

Tante Emmy schlägt ihr vor, ihren Job zu wechseln und was Neues zu machen.

Dorothy solle endlich ihre Angst abbauen.

Dorothys Hund Toto läuft auf die Straße hinaus, wo gerade ein Schneesturm wütet.

Dorothy findet Toto, wird aber mit einem Schneesturm in ein seltsames Land gewirbelt. Graffiti-Figuren lösen sich von der Wand und rufen den Namen Toto, dann erzählen ihr die Figuren, dass Dorothy (unabsichtlich) die böse Hexe getötet hat und somit den Fluch gebrochen hat.

Miss One (Thelma Carpenter) tritt auf und zaubert Dorothy die Schuhe von der toten Fee an die Füße und weist sie daraufhin, sie nie auszuziehen. Sie erzählt Dorothy von *The Wiz* und den drei anderen Hexen. Sie soll zum *Wiz*, damit er ihr helfen kann, wieder nach Hause zu finden. Dann verschwinden Miss One und die Graffiti-Figuren.

Dorothy ist mit ihrem Hund Toto allein und ängstlich.

Die Vogelscheuche (Michael Jackson) unterhält sich mit den Krähen, er will von seinem Pfahl hinabsteigen, aber die Krähen helfen ihm nicht. Dorothy kommt dazu und hilft der Vogelscheuche von ihrem Pfahl herunter. Er fällt hin, Dorothy verjagt die Krähen. Dorothy hilft der Vogelscheuche zu gehen und überzeugt sie dass sie es schaffen kann mit positiven Gedanken. Sie stellen sich einander vor, die Vogelscheuche will mit Dorothy mit zum *Wiz* kommen, um ein Gehirn zu bekommen. Sie gehen entlang der gelben Backsteinstraße, so wie es Miss One gesagt hat, um den *Wiz* zu finden. Auf ihrem Weg hören sie jemand um Hilfe rufen. Sie treffen auf den Blechmann (Nipsey Russel), der kein Herz hat. Die Vogelscheuche und Dorothy schlagen ihm vor mit ihnen zu kommen, um vom *Wiz* ein Herz zu bekommen. Bevor sie sich auf den Weg machen, ölen sie den Blechmann. Sie gehen zu dritt weiter und treffen auf den feigen Löwen, Fleet (Ted Ross). Er erzählt, dass er verbannt wurde wegen seiner Feigheit. Dorothy schlägt dem Löwen vor, er soll mit zum *Wiz*, damit er ihm Mut geben kann. Sie nehmen den Löwen mit. In einer U-Bahnstation treffen sie auf seltsame Gestalten, die sie bedrohen. Fleet überwindet seine Angst und befreit sie. Die Vogelscheuche wird von zwei Mistkübeln überfallen, der Blechmann wird unter Strom gesetzt, Fleet kann die

beiden retten. Dorothy wird von Säulen angegriffen, wieder eilt der Löwe dazwischen und hilft ihr. Sie rennen schnell weg.

Dorothy und der Löwe geraten in eine Falle des Mohnblumenduftes. Der Löwe macht sich Vorwürfe, dass er sie in die Falle geführt hat. Dorothy macht ihm wieder Hoffnung und Mut.

Sie gehen weiter, am Horizont, die Kulisse bildet New York, geht ein Sonnenapfel auf. Sie gelangen zur Smaragdstadt. Tanzeinlage.

Dorothy darf zum Wiz gehen, die anderen drei werden angewiesen draußen zu bleiben. Ein großes Mikrofon kommt, über das sie mit dem Wiz spricht. Sie will ihre Freunde mitnehmen, er verneint, daraufhin sagt sie, sie kommt nicht allein. Sie dürfen alle vier zum Wiz. Die vier treten vor den Wiz (Richard Pryor) und alle erklären ihm, was sie wollen. Der Wiz will die silbernen Schuhe von Dorothy, sie verweigert. Um ihre Wünsche zu erfüllen muss Dorothy die böse Hexe des Westens, Evillene töten.

Im Motel erklärt Dorothy den anderen dreien, dass sie sich auf den Weg machen wird, die böse Hexe zu töten. Die drei wollen sie begleiten. Sie machen sich auf den Weg in den Untergrund. Dort herrscht die böse Hexe und beutet alle aus. Evillene (Mabel King) befiehlt den Flying Monkeys Dorothy und die anderen drei zu finden. Sie bringen sie zur bösen Hexe. Dort werden die Gefährten gefoltert, weil Dorothy die Schuhe nicht hergeben will. Auch ihr Hund soll gefoltert werden, Dorothy erklärt sich bereit, die Schuhe auszuziehen. Die Vogelscheuche gibt ihr den Tipp den Brandmelder zu drücken, Wasser kommt von der Decke, die böse Hexe schmilzt. Sie versuchen die Vogelscheuche und den Blechmann wieder zusammen zu setzen. Freudentaumel, dass die Hexe tot ist. Die Gefährten sind wieder hergestellt. Die Flying Monkeys bringen die vier Gefährten zurück zum Hintereingang der Smaragdcity. Dort kommen sie in das Zimmer des Wiz und finden ihn versteckt, er gesteht, dass er ein Betrüger, ein drittklassiger Politiker aus Atlantic City ist. Er erzählt wie er mit dem Heißluftbalon Handzettel verteilen wollte und von einem Sturm erfasst wurde und nach Oz kam. Die drei Gefährten sind traurig, weil ihre Wünsche nicht erfüllt werden, aber Dorothy macht sie darauf aufmerksam, dass sie bereits alles haben, die Vogelscheuche ist schlau, der Löwe ist mutig und der Blechmann ist herzlich. Plötzlich erscheint Glinda (Lena Horne), die gute Fee des Südens. Dorothy fragt sie, ob sie ihr helfen könnte, nach Hause zu finden. Glinda erklärt ihr, dass Zuhause heißt, uns selbst zu kennen.

Sie verabschieden sich, und erkennen ihre Freundschaft und Liebe zueinander. Dorothy denkt an zuhause und kehrt mit Toto heim.

„The Wiz“ war in den 70er Jahren der letzte Film der großen Schwarzen Filmära und mit einem Budget von 35 Millionen Dollar einer für die damalige Zeit teuersten Filme, bzw. das bis dahin teuerste produzierte Musical.

Der Film selbst basiert einerseits auf dem erfolgreichen Broadway Musical, andererseits auch auf dem Buch von Frank L. Baum, „The Wizard of Oz“. Trotz einem Staraufgebot wie Diana Ross in der Hauptrolle der Dorothy, Michael Jackson, Lena Horn, Richard Pryor, u.a., wurde der von dem renommierten Weißen Regisseur Sidney Lumet gedrehte Film zum Misserfolg.

Dieses Musical sollte ein „Black Musical“ werden, ist es aber leider durch und durch nicht. Bogle beschreibt das Problem:

„Frequently, Lumet keeps his camera in long shots, so far away from the dancers and the movements that one wonders if he was scared off by this live-wire energy flow. All wrong, too, was scriptwriter Joel Schumacher, who knew nothing about black speech rhythms or colloquialisms or a black point of view“ (1991: 265).

Obwohl sich die SchauspielerInnen große Mühe gaben, dem Film Leben einzuhauchen, empfindet man die DarstellerInnen als austauschbar, es ist nichts – um es mal ganz naiv zu formulieren – typisch „Schwarzes“ an dem Musical (außer vielleicht die Musik). Im Fall von Diana Ross ist man – wenn man ihre Geschichte und ihre Performance kennt – etwas irritiert, dass sie ausgerechnet für die ängstliche, etwas naive Dorothy gecastet wurde.

„Here is a woman who rose to fame during her days as the lead singer with The Supremes as well as in her first two films by having such drive and daring that she always looked as if she could do anything. When she turns weepy and whiny, you want to shake some sense into her. Audiences have always both loved and hated her aggressiveness. But a nonassertive Diana Ross is not Diana Ross at all“ (Bogle 1993: 265).

Man kann in dem Musical zwar keine wirklichen Stereotype ausmachen, allerdings fragt man sich auch, wieso dieser Film so emotionslos abgespult wurde. Auch Lena Horne, die großartige Sängerin, wird bloß für die Abschlussszene ins Bild gebracht.

„...when she shows up for one number, a replay of the song ‚Believe in Yourself.‘ This was three years before her Broadway hit Lena Horne: *The Lady and Her Music*. The anger and deep sense of conviction she exhibited in that show are apparent in this number in *The Wiz*. This woman whom Hollywood had never

given the chance to develop as the actress and musical star she hoped to be had learned to invest material with her own emotional commitment" (Bogle 1993: 265).

Da der Film ein derartiger Flop war, wollten die Studios keine rein „schwarzen“ Filme mehr drehen. Allerdings lag der Flop nicht daran, dass der Film nur aus Schwarzen DarstellerInnen bestand, sondern daran, dass er dermaßen schlecht inszeniert wurde.

Trotz des finanziellen Desasters und trotz vernichtender Kritiken wurde „The Wiz“ für vier Oscars nominiert (*Best Art-Direction, Best Cinematography, Best Costume Design* und *Best Music*).

9 Conclusio

In den beschriebenen Filmen kann man bestenfalls eine Aufweichung der klassischen stereotypen Darstellungsweisen Afrikanisch-Amerikanischer Frauen feststellen (mit Ausnahme von „Sounder“). Es ist fast so wie bell hooks feststellt, dass “[z]eitgenössische Filme ... schwarze Frauen weiterhin in zwei Kategorien zu[ordnen], der Mammy oder der Schlampe – gelegentlich einer Kombination von beiden” (1994: 97). Die vorgestellten Filme bilden zwar nur einen winzigen Anteil an all den *mainstream* Filmen, die Schwarze Darstellerinnen präsentieren, aber sie geben doch einen gewissen Einblick über die Repräsentation von Afrikanisch-Amerikanischen Frauen auf der Kinoleinwand. Man kann, wenn man die vorgestellten Filme miteinander vergleicht, kaum eine merkbare Veränderung der Repräsentation feststellen – egal um welches Genre es sich handelt. Interessant wäre es hier zu hinterfragen, wieso das Weiße patriarchale Hollywood Schwarze Frauen ausschließlich in solchen Rollen sehen will. Hängt dies immer noch mit dem immanenten Klischee der „Nicht-Weiblichkeit“ der Afrikanisch-Amerikanischen Frau zusammen, das sich vor vielen hundert Jahren manifestiert hat?

Auffallend bei den analysierten Filmen ist auch, dass es keinen Unterschied macht, ob der Regisseur des Films Weiß oder Schwarz ist. Weder Spike Lee mit „She’s Gotta Have It“ noch Forest Whitaker mit „Waiting to Exhale“ gelingen differenzierte Darstellungen von Afrikanisch-Amerikanischen Frauen, sie scheinen die vorherrschende Weiße patriarchale Ansicht verinnerlicht zu haben.

Vermutlich wird es Jahre, wenn nicht Jahrzehnte brauchen, bis sich hier eine Veränderung bemerkbar macht. Wichtig in diesem Zusammenhang sind sicherlich die vielen, guten Independent-Produktionen, die Schwarze Frauen in Rollen zeigen, die ihre Vielfalt, ihre Schönheit und Weiblichkeit unterstreichen.

„Black people watch a lot of television and spend a lot of money going to see commercial films. And these may not be films that they find particularly useful, or that they even enjoy. Consequently, I believe that if more works produced by black film and video makers were available, the Black audience would cultivate the habit of watching, and watching critically” (Bobo 1992: 69)

Julie Dash ist zum Beispiel eine Afrikanisch-Amerikanische Regisseurin, die mit ihrer Arbeit zu einem *empowerment* der Schwarzen Frauen beitragen kann, was sie auch mit Arbeiten wie dem von Kritikern viel beacheteten Film „Daughters of the Dust“ bereits bewiesen hat. bell hooks erzählt über Dashes Recherchearbeiten:

„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“ (1994: 159).

Es gibt sicher tausende interessante Geschichten über Afrikanisch-Amerikanische Frauen zu erzählen, diese Frauen waren immer schon gesellschaftlich und politisch engagiert. Wieso also diese Festkleben an alten Stereotypen? Weil die Filmstorys in erster Linie auf ein Weißes Publikum abzielen? Will tatsächlich der/die durchschnittliche Weiße KinobesucherIn solche Stereotypen auf der Leinwand sehen?

„Films that portray black women as part of the ‚true cult of womanhood,‘ for example, would affirm on both a micro- and macro-level black women’s gender identity. Moreover, such portrayals have an equal potential to help black male viewers come to view black women as valued members of the ‚feminine‘...” (Manatu 2003: 118).

Unabhängiges Schwarzes Kino gibt es bereits seit 1910, und seit damals wurde das Leben Afrikanisch-Amerikanischer Menschen in adäquater Weise präsentiert. Vor allem Afrikanisch-Amerikanische Filmemacherinnen wie Julie Dash zeigen uns alternative Bilder. Bis dato sind diese Filme nur für einen kleinen interessierten Teil der potentiellen ZuschauerInnen von Relevanz.

Zum Abschluss noch ein Zitat von Norma Manatu, welches auf die unterschiedliche Darstellungsweisen von Weißen und Frauen hinweisen soll:

„Not until a comparable number of white women are socialised to perceive black women, not as ‚other,‘ but as persons, can we truly say there is equality among women. Not until it becomes normative in film and in the culture for white

women to also serve as nannies who can walk black babies in carriages to parks, for example, can we avow that women have achieved social parity in U.S. culture" (2003: 113).

Dazu kann man ergänzen: es sollten interessantere, lebensnähere oder bessere Rollen für Afrikanisch-Amerikanische Frauen geschrieben werden, eine Vielfalt an Darstellungsweisen, so wie es auch für Weiße Frauen möglich ist. Eine Weiße Frau muss keine Nanny spielen, damit sich Afrikanisch-Amerikanische Frauen ebenbürtig empfinden, die Afrikanisch-Amerikanische Frau sollte die Möglichkeit haben, sich in würdigen Rollen identifizieren zu können.

10 Bibliographie und Filmographie

Literatur

Anderson, Lisa M.

- 1997 *Mammies No More. The Changing Image of Black Women on Stage and Screen.* New York: Rowman & Littlefield Publishers

Assmann, Aleida

- 2006 *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragenstellungen.* Berlin: Schmidt

Baker, Houston A. Jr.

- 1993 *Spike Lee and the Commerce of Culture.* In: *Black American cinema.* New York: Routledge 154-176

Bambara, Toni Cade

- 1993 *Reading the Signs, Empowering the Eye: Daughters of the Dust and the Black Independent Cinema Movement.* In: *Black American cinema.* New York: Routledge 118-144

Becker-Schmidt, Regina/Knapp, Gudrun-Axeli

- 2007 *Feministische Theorien zur Einführung.* Hamburg: Junius Verlag

Behar, Ruth/Gordon, Deborah A.

- 1995 *Women Writing Culture.* Berkley: University of California Press

Bennett, Peter/Hickman, Andrew/Wall, Peter

- 2007 *Film Studies. The Essential Resource.* London: Routledge

Benshoff, Harry M./Griffin, Sean

- 2006 *America on Film. Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies.* Malden: Blackwell Publishing

Bernold, Monika

- 2004 Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus. Dokumentation der Tagung „Screenwise. Standorte und Szenarien zeitgenössischer feministischer Film- und TV-Wissenschaften“. Marburg: Schüren

Bloom, Lisa

- 1999 With Other Eyes. Looking for Race and Gender in Visual Culture. Minneapolis: University of Minnesota Press

Bobo, Jacqueline

- 1992 The Politics of Interpretation: Black Critics, Filmmakers, Audiences. In: Black Popular Culture. A Project by Michele Wallace. Seattle: Bay Press 65-74
- 1993 Reading Through the Text: The Black Woman as Audience. In: Black American cinema. New York: Routledge 272-287
- 1995 Black Women as Cultural Readers. New York: Columbia University Press
- 1998 Black Women Film and Video Artists. New York: Routledge

Bogle, Donald

- 1991 Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, & Bucks. An Interpretive History of Blacks in American Films. New York: The Continuum Publishing

Bromley, Roger

- 1999 Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. Lüneburg: zu Klampen

Brown, Elaine

- 1992 A Taste of Power. A Black Woman's Story. New York: Anchor Books

Butler, Judith

- 1991 Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- 1997 Körper von Gewicht. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Camargo Heck, Marina

- 1996 The Ideological Dimension of Media Messages. In: Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies. London: Routledge. 122-127

Carney Smith, Jessie

- 1996 Powerful Black Women. Detroit: Visible Ink Press

Clark, Kamari Maxine

- 2006 Globalization and Race. Transformations in the Cultural Production of Blackness. Durham: Duke University Press

Clark Hine, Darlene

- 1995 Black Women in America 1. A-L. An Historical Encyclopedia. Brooklyn: Carlson
1995 Black Women in America 1. M-Z. An Historical Encyclopedia. Brooklyn: Carlson

Cohen, Anthony P.

- 2000 Signifying Identities. Anthropological Perspectives on Boundaries and Contested Values. London: Routledge

Collins, Lisa Gail

- 2002 The Art of History. African American Women Artists Engage the Past. New Brunswick: Rutgers University Press

Cripps, Thomas

- 1993 Making Movies Black. The Hollywood Message Movie from World War II to the Civil Rights Era. New York/Oxford: Oxford University Press

Dash, Julie

- 1992 Daughters of the Dust. The Making of an African American Woman's Film. New York: The New Press

Davis, Angela Y.

1983 Women, Race, & Class. New York: Vintage Books

1990 Women, Culture, & Politics. New York: Vintage Books

Deleuze, Gilles

1992 Foucault. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag

Diawara, Manthia

1993 Black American cinema. New York: Routledge

During, Simon

1999 The Cultural Studies Reader. London: Routledge

Dyer, Richard

1997 White. London: Routledge

2002 The Matter of Images. Essays on Representations. London:
Routledge

Engelmann, Jan

1999 Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies Reader. Frankfurt:
Campus-Verlag

Faulstich, Werner

2002 Grundkurs Filmanalyse. München: Fink

Frankenberg, Ruth

1993 White Women, Race Matters. The Social Construction of
Whiteness. Minneapolis: University of Minnesota Press

Fuchs, Brigitte/Habinger, Gabriele

1996 Feminismen & Rassismen. Differenzen, Machtverhältnisse und
Solidarität zwischen Frauen. Wien: Promedia

Gaines, Jane

- 2000 White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory. In: The Film Studies Reader. London: Arnold 322-329

Garnham, Nicholas

- 2000 Concepts of Culture: Public Policy and the Cultural Industries. In: The Film Studies Reader. London: Arnold 19-23

Gates, Henry Louis

- 1989 The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism. New York: Oxford University Press

Giannetti, Louis

- 2005 Understanding Movies. Upper Saddle River: Prentice-Hall

Gilroy, Paul

- 2001 Against Race. Imagining Political Culture beyond the Color Line. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press

Gledhill, Christine

- 2004 Überlegungen zum Verhältnis von Gender und Genre im postmodernen Zeitalter. In: Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus. Dokumentation der Tagung „Screenwise. Standorte und Szenarien zeitgenössischer feministischer Film- und TV-Wissenschaften“. Marburg: Schüren. 200-209

Golden, Marita/Richards Shreve, Susan

- 1995 Skin Deep. Black Women & White Women Write about Race. New York: Doubleday

Göttlich, Udo

- 1999 Unterschiede durch Verschieben. Zur Theoriepolitik der Cultural Studies. In: Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies Reader. Frankfurt: Campus-Verlag. 49-63

Green, Ronald J.

- 1993 „Twoness“ in the Style of Oscar Micheaux. In Black American cinema. New York: Routledge 26-48

Grewal, Inderpal

- 2005 Transnational America. Durham: Duke University Press

Grossberg, Lawrence

- 1999 Zur Verortung der Populärkultur. In: Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. Lüneburg: zu Klampen. 215-236

Guerrero, Ed

- 1993 Framing Blackness. The African American Image in Film. Philadelphia: Temple University Press

Hadidi, Martha el

- 2005 Die Darstellung der Indianer in den Filmen Hollywoods. Wien: Diplomarbeit

Hall, Stuart

- 1996 Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies. London: Routledge
- 1997 Representation. Cultural Representations and Signifying Practices. London: Sage
- 1999 Ethnizität: Identität und Differenz. In: Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies Reader. Frankfurt: Campus-Verlag. 83-98
- 2000 Ideologie, Kultur, Rassismus. Hamburg: Argument Verlag
- 2000 Rassismus und kulturelle Identität. Hamburg: Argument Verlag
- 2003 Das Aufbegehren der Cultural Studies und die Krise der Geisteswissenschaften. In: Die Cultural Studies Kontroverse. Lüneburg: zu Klampen. 33-50
- 2004 Ideologie, Identität, Repräsentation. Hamburg: Argument Verlag

Hepp, Andreas/Winter, Carsten

- 2003 Die Cultural-Studies-Kontroverse. Lüneburg: zu Klampen

Hill Collins, Patricia

- 1991 Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment. New York, London: Routledge
- 1993 Die gesellschaftliche Konstruktion Schwarzen feministischen Denkens. In: Schwarzer Feminismus. Theorie und Politik afro-amerikanischer Frauen. Berlin: Orlanda Frauenverlag 17-52
- 1996 Ist das Persönliche politisch genug? Afrikanisch-amerikanische Frauen und feministische Praxis. In: Feminismen & Rassismen. Differenzen, Machtverhältnisse und Solidarität zwischen Frauen. Wien: Promedia 67-91

Hollows, Joanne/Hutchings, Peter/Jancovich, Mark

- 2000 The Film Studies Reader. London: Arnold

hooks, bell

- 1981 Ain't I A Woman. Black Women and Feminism. Boston: South End Press
- 1990 Yearning. Race, Gender, and Cultural Politics. Boston: South End Press
- 1993 The Oppositional Gaze: Black Female Spectators. In: Black American cinema. New York: Routledge 288-302
- 1994 Black Looks – Popkultur Medien Rassismus. Berlin: Orlanda Frauenverlag
- 1996 Reel to Real – Race, Sex and Class at the Movies. New York: Routledge
- 1996 Sehnsucht und Widerstand. Kultur, Ethnie, Geschlecht. Berlin: Orlanda Frauenverlag

Humm, Maggie

- 1992 Modern Feminism. Political, Literary, Cultural. New York: Columbia University Press

Jones, Amelia

- 2003 The Feminism and Visual Culture Reader. London: Routledge

Jones, Jacquie

- 1993 The Construction of Black Sexuality. In: Black American cinema.
New York: Routledge 247-256

Joseph, Gloria I./Lewis, Jill

- 1986 Common Differences. Conflicts in Black & White Feminist
Perspectives. Boston: South End Press

Joseph, Gloria I.

- 1993 Schwarzer Feminismus. Theorie und Politik afro-amerikanischer
Frauen. Berlin: Orlanda Frauenverlag

Karriker, Alexandra Heidi

- 2002 Film Studies. Women in Contemporary World Cinema. New York:
Lang

Konigsberg, Ira

- 1989 The Complete Film Dictionary. New York: Meridian

Korte, Helmut

- 2004 Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. Mit
Beispielanalysen von Peter Drexler, Helmut Korte, Hans-Peter
Rodenberg and Jens Thiele. Berlin: Schmidt

Kossek, Brigitte

- 1989 Verkehren der Geschlechter. Reflexionen und Analysen von
Ethnologinnen. Wien: Wiener Frauenverlag

Kruse, Otto

- 2007 Keine Angst vor dem leeren Blatt. Ohne Schreibblockaden durchs
Studium. Frankfurt/New York: Campus Verlag

Kuhn, Anette

- 1992 The Power of the Image. Essays on Representation and Sexuality.
London: Routledge

Landsgesell, Gunnar/Ungerböck, Andreas

2006 Spike Lee. Berlin: Bertz + Fischer GbR

Larson, Stephanie Greco

2006 Media & Minorities. The Politics of Race in News and Entertainment. New York: Rowman & Littlefield Publishers

Lerner, Gerda

1972 Black Women in White America. A Documentary History. New York: Vintage Books

Lorde, Audre

1984 Sister Outsider. California: The Crossing Press

Lott, Tommy L.

2003 A No-Theory Theory of Contemporary Black Cinema. In: Representing Blackness. Issues in Film and Video Smith/Valerie. New Brunswick: Rutgers University Press 83-96

Lowry, Beverly

1995 What Tina Has to Do with It. In: Skin Deep. Black Women & White Women Write about Race. New York: Doubleday 111-117

Lubiano, Wahneema

2000 Mapping the Interstices between Afro-American Cultural Discourse and Cultural Studies: A Prolegomenon. In: African American Literary Theory. A Reader. New York: New York University Press. 643-652

2003 But Compared to What?: Reading Realism, Representation, and Essentialism in School Daze, Do the Right Thin, and the Spike Lee Discourse. In: Representing Blackness. Issues in Film and Video Smith/Valerie. New Brunswick: Rutgers University Press 97-122

Ludvig, Alice

2006 Whose Pussies Are These? Frauen in Spike Lees Filmen. In: Spike Lee. Berlin: Bertz + Fischer GbR 109-118

Lutter, Christina/Reisenleitner, Markus

2005 Cultural Studies. Eine Einführung. Wien: Löcker

Madoc-Jones, Beryl/Coates, Jennifer

1996 An Introduction to Women's Studies. Cambridge, US & Oxford, UK: Blackwell Publishers Inc.

Manatu, Norma

2003 African American Women and Sexuality in the Cinema. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers

Mapp, Edward

2003 African Americans and the Oscar. Seven Decades of Struggle and Achievement. Lanham: Scarecrow Press

Markom, Christa

2002 Engendering Black Empowerment. Rollenbilder von SklavInnen und ihre Auswirkung auf Geschichte und Gegenwart. Wien: Diplomarbeit

Marks, Laura U.

2000 The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham: Duke University Press

Martin, Binnie Brook

2002 Sound and Visual Misprecision in Faces of Women: Visual Difference Redefined in Thought. In: Film Studies. Women in Contemporary World Cinema. New York: Lang 179-196

Mascia-Lees, Frances E./Johnson Black, Nancy

2000 Gender and Anthropology. Long Grove: Waveland Press, Inc.

Massood, Paula J.

2003 Black City Cinema. African American Urban Experiences in Film.
Philadelphia: Temple University Press

McCabe, Janet

2004 Feminist Film Studies. Writing the Woman into Cinema. London:
Wallflower

McClaurin, Irma

2001 Black Feminist Anthropology. Theory, Politics, Praxis, and Poetics.
New Brunswick: Rutgers University Press

McLaughlin, Andrée Nicola

1993 Schwarze Frauen, Identität und das Streben nach Menschenwürde
und Ganzheit. In: Schwarzer Feminismus. Theorie und Politik
afro-amerikanischer Frauen. Berlin: Orlanda Frauenverlag 233-
270

Mercer, Kobena

1994 Welcome to the Jungle. New Positions in Black Cultural Studies.
New York: Routledge

Mirzoeff, Nicholas

2002 The Visual Culture Reader. London: Routledge

Monaco, James

1987 Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie
des Films. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag

Moore, Henrietta L.

2000 Feminism and Anthropology. Cambridge, UK: Polity Press

Mulvey, Laura

2000 Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: The Film Studies
Reader. London: Arnold 238-248

- 2004 Ein Blick aus der Gegenwart in die Vergangenheit. Eine Re-Vision der feministischen Filmtheorie der 1970er Jahre. In: Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus. Dokumentation der Tagung „Screenwise. Standorte und Szenarien zeitgenössischer feministischer Film- und TV-Wissenschaften“. Marburg: Schüren. 17-27

Napier, Winston

- 2000 African American Literary Theory. A Reader. New York: New York University Press

Neale, Steve

- 2000 Extract from Genre. In: The Film Studies Reader. London: Arnold 98-101

Nicholson, Linda J.

- 1996 The Second Wave. A Reader in Feminist Theory. London: Routledge

Parmar, Pratibha

- 1998 Black Feminism: the Politics of Articulation. In: Identity. Community, Culture, Difference. London: Lawrence & Wishart 101-126

Reid, Mark A.

- 1993 Redefining Black Film. Berkeley: University of California Press
2005 Black Lenses, Black Voices. African American Film Now. New York: Rowman & Littlefield Publishers

Rogoff, Irit

- 2002 Studying Visual Culture. In: The Visual Culture Reader. London: Routledge. 14-26

Rutherford, Jonathan

1998 Identity. Community, Culture, Difference. London: Lawrence & Wishart

Ryan, Judylyn S.

2005 Spirituality as Ideology in Black Women's Film and Literature. Charlottesville: University of Virginia Press

Seier, Andrea

2004 Across 110th Street. Zur Überlagerung performativer Prozesse in Tarantinos JACKIE BROWN (USA 1997). In: Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus. Dokumentation der Tagung „Screenwise. Standorte und Szenarien zeitgenössischer feministischer Film- und TV-Wissenschaften“. Marburg: Schüren. 44-56

Sims, Yvonne D.

2006 Women of Blaxploitation. How the Black Action Film Heroine Changed American Popular Culture. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers

Smith, Valerie

2003 Representing Blackness. Issues in Film and Video Smith/Valerie. New Brunswick: Rutgers University Press

Spencer, Robyn Ceanne

2008 Engendering the Black Freedom Struggle. Revolutionary Womanhood and the Black Panther Party in the Bay Area, California. In: Journal of Women's History, Vol. 20 No.1, 90-113

Staiger, Janet

1992 Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema. Princeton: Princeton University Press

2000 Perverse Spectators. The Practices of Film Reception. New York: New York University Press

2005 Media Reception Studies. New York: New York University Press

Stam, Robert/Burgoyne, Robert/Flitterman-Lewis, Sandy

2000 New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Poststructuralism and beyond. London: Routledge

Stam, Robert/Spence, Louise

2000 Colonialism, Racism and Representation: An Introduction. In: The Film Studies Reader. London: Arnold 315-322

Storey, John

2003 Cultural Studies und die Populärkultur. Oder: Warum sind Cultural Studies keine Politische Ökonomie? In: Die Cultural Studies Kontroverse. Lüneburg: zu Klampen. 166-180

Supik, Linda

2005 Dezentrierte Positionierung. Stuart Halls Konzept der Identitätspolitik. Bielefeld: transcript

Tasker, Yvonne

2000 Working Girls. Gender and Sexuality in Popular Cinema. London: Routledge

Tinkcom, Matthew/Villarejo, Amy

2001 Keyframes. Popular Cinema and Cultural Studies. London: Routledge

The Combahee River Collective

1996 A Black Feminist Statement. In: The Second Wave. A Reader in Feminist Theory. London: Routledge. 63-70

Thomas, Deborah

2001 Reading Hollywood. Spaces and Meanings in American Film. London: Wallflower

Van Peebles, Mario/Taylor, Ula Y./Lewis, J. Tarika

1995 Panther. A Pictorial History of the Black Panthers and the Story behind the Film. New York: New Market Press

Villarejo, Amy

2007 Film Studies. The Basics. London: Routledge

Vogel, Shane

2008 Lena Horne's Impersona. In: Camera Obscura 67, Volume 23, Number 1. Durham: Duke University Press 11-45

Walker, Alice

1995 Die Farbe Lila. Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag

Walker, Rebecca

1995 To Be Real. New York: Anchor Books

Wallace, Michele

1992 Black Popular Culture. A Project by Michele Wallace. Seattle: Bay Press

1993 Race, Gender and Psychoanalysis in Forties Film: Lost Boundaries, Home of the Brave and The Quiet One. In: Black American Cinema. New York: Routledge 257-271

1999 Black Macho and the Myth of the Superwoman. London: Verso

Warth, Eva

2004 Feministische Forschungsansätze zum Frühen Kino. Perspektiven, Potentiale, Probleme. In: Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus. Dokumentation der Tagung „Screenwise. Standorte und Szenarien zeitgenössischer feministischer Film- und TV-Wissenschaften“. Marburg: Schüren. 115-124

Weedon, Chris/Tolson, Andrew/Mort, Frank

- 1996 Introduction to Language Studies at the Centre. In: Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies. London: Routledge. 177-185
- 1996 Theories of Language and Subjectivity. In: Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies. London: Routledge. 195-216

Weinzierl, Rupert

- 2003 American Way of Life vs. Europäischer Weg. Arbeitsgemeinschaft für wissenschaftliche Wirtschaftspolitik. Wien: Löcker

Wernhart, Karl R./Zips Werner

- 2008 Ethnohistorie. Rekonstruktion und Kulturkritik. Eine Einführung. Wien: Promedia

Winter, Rainer

- 1999 Spielräume des Vergnügens und der Interpretation. Cultural Studies und die kritische Analyse des Populären. In: Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies Reader. Frankfurt: Campus-Verlag. 35-48

Wollen, Peter

- 1998 Signs and Meaning in the Cinema. London: British Film Institute

Wollrad, Eske

- 2005 Weißsein im Widerspruch. Feministische Perspektiven auf Rassismus, Kultur und Religion. Königstein/Taunus: Helmer Verlag

Young, Lola

- 1998 A Nasty Piece of Work: a Psychoanalytic Study of Sexual and Racial Difference in 'Mona Lisa'. In: Identity. Community, Culture, Difference. London: Lawrence & Wishart 188-206

Zips, Werner/Kämpfer, Heinz

2001 Nation X. Schwarzer Nationalismus, Black Exodus & Hip-Hop.

Wien: Promedia

2003 Afrikanische Diaspora. Out of Africa – Into New Worlds. Münster:

Lit Verlag

Elektronische Dokumente

Dreher, Kwakiutl

2004 A Eulogy for Tyrell Musgrove: The Disremembered Child in Marc

Forster's *Monster's Ball*. [http://gateway.proquest.com/openurl?](http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=Z39.88-2004&res_dat=xri:fiaf&rft_dat=xri:fiaf:article:004/0094558)

[url_ver=Z39.88-2004&res_dat=xri:fiaf&rft_dat=xri:fiaf:article:](http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=Z39.88-2004&res_dat=xri:fiaf&rft_dat=xri:fiaf:article:004/0094558)

004/0094558 (authorised users). Film Criticism. Download:

18.03.2008

Koehler, Robert

2001 Poetic, Fragile "Ball". [http://gateway.proquest.com/openurl?url_](http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=Z39.88-2004&res_dat=xri:fiaf&rft_dat=xri:fiaf:article:004/0271955)

[ver=Z39.88-2004&res_dat=xri:fiaf&rft_dat=xri:fiaf:article:](http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=Z39.88-2004&res_dat=xri:fiaf&rft_dat=xri:fiaf:article:004/0271955)

004/0271955 (authorised users). Variety. Download: 18.03.2008

Thompson, Clifford

2001 *Monster's Ball*. [http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=](http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=Z39.88-004&res_dat=xri:fiaf&rft_dat=xri:fiaf:article:004/0034342)

[Z39.88-004&res_dat=xri:fiaf&rft_dat=xri:fiaf:article:004/0034342](http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=Z39.88-004&res_dat=xri:fiaf&rft_dat=xri:fiaf:article:004/0034342)

(authorised users). Cineaste. Download: 18.03.2008

Elektronische Publikationen

Caro, Mark

2003 Chicago Tribune. [http://chicago.metromix.com/movies/review/](http://chicago.metromix.com/movies/review/movie-review-bringing-down/158063/content)

[movie-review-bringing-down/158063/content](http://chicago.metromix.com/movies/review/movie-review-bringing-down/158063/content). Download:

01.10.2008

Dargis, Manohla

- 2003 „Bringing Down the House“. <http://www.calendarlive.com/movies/reviews/cl-et-dargis7mar07,0,4186365.story>. Los Angeles Times. Download: 01.10.2008

Ebert, Roger

- 1994 Corrina, Corrina. rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19940819/REVIEWS/408190303/1023. Chicago Sun-Times. Download: 01.10.2008
- 1997 Jackie Brown. <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19971224/REVIEWS/712240302/1023>. Download: 09.10.2008
- 2002 Monster's Ball. <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20020201/REVIEWS/202010304/1023>. Chicago Sun-Times. Download: 09.10.2008
- 2003 Bringing Down The House. <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20030307REVIEWS/303070301/1023>. Download: 09.10.2008

Gräfe, Stefanie

- 2001 Adieu, weibliches Kollektivsubjekt. Wofür Feministinnen die Identität "Frau" nicht mehr brauchen. http://www.akweb.de/ak_s/ak451/36.htm. Analyse&Kritik. Download: 16.09.2008

Huber, Christoph

- Jackie Brown. http://www.allesfilm.com/show_article.php?id=19667. allesfilm.com. Download: 09.10.2008

Johnson, Lynne d

- 2002 The Distribution of Black Films. Independent Black Filmmakers Take on Hollywood. <http://www.brightlightsfilm.com/36/distribution1.html>. Bright Lights Film Journal. Download: 30.09.2008

Kempley, Rita

- 1993 "What's Love Got to Do With It?" Not much, I'm afraid.
http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/whatslovegottodowithitrkempley_a0a391.htm. Washington Post. Download. 09.10.2008

McCarthy, Todd

- 1997 Jackie Brown. <http://www.variety.com/review/VE1117340009.html?categoryid=31&cs=1&query=jackie+brown>. Variety. Download: 01.10.2008
- 2003 Bringing Down the House. <http://www.variety.com/review/VE1117920071.html?categoryid=31&cs=1&query=Bringing+Down+the+House>. Variety. Download: 01.10.2008

Rooney, David

- 2004 Catwoman. <http://www.variety.com/review/VE1117924456.html?categoryid=31&cs=1&p=0>. Variety Los Angeles. Download: 09.10.2008

Saidi, Nicole

- 2008 Being Black in Hollywood still Exception, not the Rule. <http://edition.cnn.com/2008/SHOWBIZ/07/31/hollywood.irpt/index.html> CNN International. Download: 04.08.2008

Siebenhofer, Alexandra

- 2008 Brüchige Allianzen. http://www.anschlaege.at/2008/september08/bruechige_allianzen.htm. Anschläge. Download: 16.09.2008

Sullivan, Patricia

- 2004 Jacques Derrida Dies; Deconstructionist Philosopher.
<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A21050-2004Oct9.html>. Washington Post. Download 12.08.2008

Allgemein: www.imdb.com, www.wikipedia.org

Zitierte Filme

- Ardolino, Emile (1992): *Sister Act*. Touchstone Pictures
- Anderson, Michael (1960): *All the Fine Young Cannibals*. Avon Productions
- Ashby, Hal (1970): *The Landlord*. Cartier Prod., Mirisch Corp.
- Ayers, Lemuel/Del Ruth, Roy (1946): *Ziegfeld Follies*. MGM
- Bail, Charles (1975): *Cleopatra Jones and the Casino of Gold*. Warner Bros.
- Berry, John (1974): *Claudine*. Twentieth Century-Fox Film Corp.
- Brown, Clarence (1949): *Intruder in the Dust*. MGM
- Cukor, George (1932): *What Price Hollywood*. RKO Pathé Pictures
- Dash, Julie (1991): *Daughters of the Dust*. American Playhouse, Geechee Girls
- Davis, Ossie (1972): *Black Girl*
- Del Ruth, Roy (1944): *Broadway Rhythm*. MGM
- Donner, Richard (1987): *Lethal Weapon*. Warner Bros.
- Duke, Bill (1991): *A Rage in Harlem*. Miramax Films
- Edison, Thomas Alva (1904): *Ten Piccaninnies*.
- Fleming, Victor (1939): *Gone With the Wind*. MGM
- Ford, John (1960): *Sergeant Rutledge*. Warner
- Forster, Marc (2001): *Monster's Ball*. Lions Gate Films, Lee Daniels Entermaint
- Foster, Harve/Jackson, Wilfred (1946): *Song of the South*. Walt Disney Prod.
- Frank, Melvin (1960): *The Facts of Life*. HLP
- Furie, Sidney J. (1972): *Lady Sings the Blues*. Paramount Pictures, Motown
- Gibson, Brian (1993): *What's Love Got to Do with It*. Touchstone Pictures
- Glen, John (1985): *A View to a Kill*. MGM, United Artists
- Golden, Joseph A. (1911): *For Massa's Sake*. Pathés Frères
- Griffith, David W. (1915): *The Birth of a Nation*. David W. Griffith Corp.
- Joffé, Roland (1995): *The Scarlet Letter*. Hollywood Pictures, Allied Stars Ltd.
- Hill, Jack (1973): *Coffy*. American International Pictures
- Hill, Jack (1974): *Foxy Brown*. American International Pictures
- Hill, Robert F. (1931): *Sundown Trail*. RKO Pathé Pictures
- Hill, Walter (1982): *48 Hours*. Paramount Pictures
- Hitchcock, Alfred (1960): *Psycho*. Shamley Prod.
- Holland, Tom (1987): *Fatal Beauty*. MGM
- Hudlin, Reginald (1992): *Boomerang*. Paramount Pictures
- Kazan, Elia (1949): *Pinky*. Twentieth Century-Fox Film Corporation

- Lee, Malcolm D. (1999): *The Best Man*. 40 Acres & A Mule Filmworks
- Lee, Spike (1986): *She's Gotta Have It*. 40 Acres & A Mule Filmworks
- Lee, Spike (1989): *Do the Right Thing*. 40 Acres & A Mule Filmworks
- Lee, Spike (1988): *School Daze*. 40 Acres & A Mule Filmworks, Columbia Pict.
- Lee, Spike (1990): *Mo' Better Blues*. 40 Acres & A Mule Filmworks, Universal
- Lee, Spike (1991): *Jungle Fever*. 40 Acres & A Mule Filmworks, Universal
- Lee, Spike (1996): *Girl 6*. 40 Acres & A Mule Filmworks, Fox Searchlight Pict.
- Lee, Spike (1994): *Crooklyn*. 40 Acres & A Mule Filmworks, Universal
- Lee, Spike (2000): *Bamboozled*. 40 Acres & A Mule Filmworks, New Line Cinema
- Lee, Spike (2002): *25th Hour*. 40 Acres & A Mule Filmworks, Touchstone Pictures
- Leonard, Robert Z. (1950): *Duchess of Idaho*. MGM
- Lubin, Arthur (1947): *New Orleans*. Majestic Productions Inc.
- Lumet, Sidney (1978): *The Wiz*. Universal Pictures, Motown
- Lyne, Adrian (1983): *Flashdance*. Paramount Pictures, PolyGram
- Mankiewicz, Joseph L. (1950): *No Way Out*. Twentieth Century-Fox Film Corp.
- Marks, Arthur (1975): *Friday Foster*. American International Pictures
- Marshall, Penny (1986): *Jumpin' Jack Flash*. Twentieth Century-Fox Film Corp.
- Marshall, Rob (2002): *Chicago*. Miramax Films
- Mayer, Gerald (1953): *Bright Road*. MGM
- Miller, George/Ogilvie, George (1985): *Mad Max: Beyond the Thunderdome*. Kennedy Miller Prod.
- Minnelli, Vicente (1943): *Cabin in the Sky*. MGM
- Minnelli, Vicente (1943): *I Dood It*. MGM, Loew's
- Mulligan, Robert (1962): *To Kill a Mockingbird*. Universal International Pictures
- Mulligan, Robert (1988): *Clara's Heart*. MTM Enterprises, Warner Bros.
- Nelson, Jessie (1994): *Corrina, Corrina*. New Line Cinema
- Olcott, Sidney (1910): *Confederate Spy*. Kalem Company
- Parks, Gordon (1971): *Shaft*. MGM, Shaft Prod. Ltd.
- Parker, Alan (1987): *Angel Heart*. Carolco Int. N.V., Winkast Film Prod., Union
- Parks Jr, Gordon (1972): *Superfly*. Warner Bros., Superfly Ltd, Sig Shore
- Petrie, Daniel (1961): *A Raisin in the Sun*. Columbia Pictures Corp.
- Pitof (2004): *Catwoman*. Warner Bros., Village Roadshow Pictures
- Poitier, Sidney (1972): *Buck and the Preacher*. Columbia Pictures Corp.

Pollard, Harry A. (1927): Uncle Tom's Cabin. Universal Pictures

Pollard, Harry A. (1929): Show Boat. Universal Pictures

Preminger, Otto (1954): Carmen Jones. Carlyle Productions

Preminger, Otto (1959): Porgy and Bess. Samuel Goldwyn Company

Preminger, Otto (1967): Hurry Sundown. Otto Preminger Films

Rapper, Irving (1945): Rhapsody in Blue. Warner Bros.

Ratoff, Gregory (1943): The Heat's On. Columbia Pictures Corp.

Ritt, Martin (1961): Paris Blues. Pennebaker Prod., Diane Prod., Jason Films

Ritt, Martin (1972): Sounder. Radnitz/Mattel Prod.

Robson, Mark (1949): Home of the Brave. Stanley Kramer Productions

Sayles, John (1992): Passion Fish. Atchafalaya

Shankman, Adam (2003): Bringing Down the House. Touchstone Pictures

Sherman, Lowell (1933): She Done Him Wrong. Paramount Pictures

Sidney, George (1951): Show Boat. MGM

Siegel, Don/Totten, Robert (1969): Death of a Gunfighter. Universal Pictures

Singleton, John (1991): Boyz n the Hood. Columbia Pictures

Spielberg, Steven (1985): The Color Purple. Warner Bros.

Stahl, John M. (1934): Imitation Of Life. Universal Pictures

Starrett, Jack (1973): Cleopatra Jones. Warner Bros.

Stone, Andrew L. (1943): Stormy Weather. Twentieth Century-Fox Film Corp.

Sullivan, Kevin Rodney (1998) How Stella Got Her Groove Back. Twentieth Century-Fox Film Corporation

Swackhamer, E.W. (1972): Man and Boy. J.Cornelius Crean Films Inc.

Tamahori, Lee (2002): Die Another Day. MGM, United Artists

Tarantino, Quentin (1997): Jackie Brown. Miramax Films

Taurog, Norman (1948): Words and Music. MGM

Tillman Jr., George (1997): Soul Food. Fox 2000 Pictures

Van Peebles, Melvin (1971): Sweet Sweetback's Baadasssss Song. Yeah

Vidor, King (1929): Hallelujah!. MGM

Wachowski, Andy/Wachowski, Larry (1999): The Matrix. Warner Bros.

Werker, Alfred L. (1931): Annabelle's Affairs. Fox Film Corp.

Werker, Alfred L. (1949): Lost Boundaries. Louis De Rochemont Associates

Whale, James (1936): Show Boat. Universal Pictures

Whelan, Tim (1943): Swing Fever. MGM

Whitaker, Forest (1995): Waiting to Exhale. Twentieth Century-Fox Film Corp.

Wyler, William (1970): The Liberation of L.B. Jones. Columbia Pictures Corp.
Zinnemann, Fred (1952): The Member of the Wedding. Stanley Kramer Prod.
Zucker, Jerry (1990): Ghost. Paramount Pictures
(1905) Wooing and Wedding of a Coon. Selig Polyscope Company
(1914): Coon Town Suffragettes. Lubin Manufacturing Company

11 Curriculum Vitae

Name

Isabella Schulmeister

Geburtsdatum und Geburtsort

19. Juni 1967, Wien

Schulausbildung

8 Jahre AHS – Musikpädagogischer Zweig am Gymnasium St. Ursula
Matura im Juni 1985

Universitätsausbildung

Studium der Rechtswissenschaften, Juridicum Wien (4 Semester)
Studium der Völkerkunde, mit Zweitfach Publizistik und Kommunikations-
wissenschaft, NIG Wien (14 Semester)
Hochschullehrgang für Öffentlichkeitsarbeit (4 Semester), Institut für
Publizistik und Kommunikationswissenschaft
Abschluss im November 1992

Berufspraxis

Oktober 1990 – Oktober 1991:

Freie Journalistin in der Motor-Redaktion der Zeitung Kurier

April 1992 – November 1992:

PR-Assistentin der Agentur The Rowland Company

März 1993 – Oktober 1994:

PR-Assistentin der Agentur Impuls

Dezember 1994 – März 1996:

Mitarbeiterin des Erste Clubs

April 1996 – März 1999:

Marketing-Assistentin bei Universal Music GmbH

Mai 1999 – Juli 2000:

Communication Managerin bei Imax – Cosmos Filmtheater

Seit August 2000:

Marketing und PR-Managerin bei Tobis Film GmbH & Co KG

12 Abstract

In der vorliegenden Arbeit soll die Frage nach der Repräsentation bzw. Darstellung der Afrikanisch-Amerikanischen Frau in den *mainstream* Filmen Hollywoods analysiert werden. Dabei geht es in erster Linie darum, das „Wie“ dieser Repräsentation aufzuzeigen bzw. zu erkennen, ob sich an der Darstellung in den letzten Jahrzehnten eine Veränderung abgezeichnet hat. Dies wird anhand von Fallbeispielen, beginnend mit dem Film „Sounder“ aus dem Jahr 1972 bis zu „Catwoman“ aus dem Jahr 2004, untersucht. Da es sich bei Film bzw. Kino um einen Bereich der Populärkultur handelt, müssen die **Cultural Studies** als theoretischer Hintergrund für die Beantwortung nach der Repräsentationsfrage herangezogen werden. In den ersten Kapiteln dieser Arbeit werden die grundlegenden Einflussfelder der Cultural Studies beleuchtet, darunter fallen u.a. der Strukturalismus und Semiotik bzw. auch Poststrukturalismus, Feminismus, Ideologiekritik, etc. Weiters wird in einem separaten Kapitel der Begriff der **Repräsentation** analysiert, bzw. innerhalb dieses Kapitels Repräsentationstheorien dargestellt und auch auf **Stereotype** in den Darstellungsweisen von *African Americans* hingewiesen. Grundsätzlich lassen sich diese Stereotype in folgende grobe Muster einteilen: *Mammy*, *Tragic Mulatto*, *Jezebel*, *Coon*, *Tom*, *Brutal Buck*.

In Kapitel 5, zum Thema **Film Studies**, wird nicht nur die **Filmsprache**, das heißt die Grundbegriffe der Filmanalyse wie Kameraeinstellungen, Licht/Ton, aber auch Postproduktion und Distribution, sondern auch die wichtigsten **Filmtheorien** vorgestellt. Zu Filmtheorie werden die semiologische Filmdeutung, der psychoanalytische Ansatz, Ideologietheorie, feministische bzw. *queer* Studien, Postkolonialismus und Realismus herangezogen. Weiters werden die Konzepte der **Filmklassifizierung**, dazu gehören Genre, Auteur und Star-Studien erläutert.

Kapitel 6 gibt einen Überblick über die für die Analyse der Repräsentation der Afrikanisch-Amerikanischen Frauen im Hollywood-Kino wichtigsten Ansätze des **Schwarzen Feminismus**, und behandelt die Entwicklung der Afrikanisch-Amerikanischen Filmdarstellungen, kurz als **Black Cinema** titulierte, das heißt konkret wird ein Überblick über die Darstellungen von Afrikanisch-Amerikanischen Frauen seit Beginn des Hollywood-Kinos gegeben. Ein

Unterkapitel wird dabei auch dem Schwarzen Filmmacher Spike Lee gewidmet.

In Kapitel 7 folgt ein **geschichtlicher Hintergrund** über das Leben der Afrikanisch-Amerikanischen Frauen in den USA. Dabei wird vor allem Augenmerk auf die politische Aktivität der Afrikanisch-Amerikanischen Frauen gelegt. Die Übersicht beginnt mit den Widerstandsbestrebungen in der Sklavenzeit, bis zur Gründung der ersten Schwarzen Frauenorganisationen, bis zu der Teilnahme an den *Black Nationalism* Bewegungen.

Schließlich werden in Kapitel 8 folgende **Filmbeispiele** als Untersuchungsbasis für die Repräsentation der Afrikanisch-Amerikanischen Frauen herangezogen:

„Sounder“, „The Color Purple“, „What’s Love Got to Do with It“, „Monster’s Ball“, „Foxy Brown“, „Jackie Brown“, „Catwoman“, „She’s Gotta Have It“, „Waiting to Exhale“, „Bringing Down the House“ und „The Wiz“. Die Unterteilung der Filme erfolgt nach Genre, um sie leichter vergleichen zu können.

In der Conclusio wird das Ergebnis dieser Fallbeispiele nochmals kurz zusammengefasst.