Andrea Seier

Remediatisierung
Die performative Konstitution von Gender und Medien

Medien' Welten
Lit

Andrea Seier

Remediatisierung

Medien ’ Welten
Braunschweiger Schriften zur Medienkultur,
herausgegeben von Rolf F. Nohr
Band 6
Lit Verlag Münster/Hamburg/Berlin/London

Lit

Andrea Seier

Remediatisierung
Die performative Konstitution von Gender und Medien

Lit

Bucheinbandgestaltung: Tonia Wiatrowski / Rolf F. Nohr unter Verwendung eines Screenshots aus Jackie Brown © by Universum Film GmbH & Co. KG, München, 1997
Buchgestaltung: © Roberta Bergmann, Anne-Luise Janßen, Tonia Wiatrowski
http://www.tatendrang-design.de
Satz: Rolf F. Nohr / Arjan Dhupia
© Lit Verlag Münster 2007
Grevener Straße / Fresnostraße 2 48159 Münster
Tel. 0251-23 50 91 Fax 0251-23 19 72
e-Mail: lit@lit-verlag.de http://www.lit-verlag.de
Die Onlineausgabe dieses Buches ist deckungsgleich mit der 2. Auflage von 2010.
Die Onlineausgabe ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0 Unported Lizenz.(http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/deed.de)

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.
ISBN 978-3-8258-0234-7

Printed in Germany

Inhaltsverzeichnis

Einleitung: Konjunkturen des Performativen 8

1. Perspektivverschiebungen: Feministische Filmwissenschaft und Gender Studies 17

1.1 Unbestimmte Begrifflichkeiten 19
1.2 Perspektivverschiebungen 20
1.2.1 Vergeschlechtlichung durch Medien 21
1.2.2 Medialität des Geschlechts 24
1.3 Technologien des Geschlechts 25
1.4 Performativität des Geschlechts 32
1.5 Judith Butlers Analyse des Dokumentarfilms Paris Is Burning (USA 1991) 34

2. Performativität. (K)ein kultureller Leitbegriff? 41

2.1 Das Hervorgehen der Performativität aus ihrer Verwerfung 43
2.2 Perspektivverschiebungen in der Sprachwissenschaft 45
2.3 Zur Performativität von Austins How To Do Things With Words 46
2.4 Kulturwissenschaftliche Reformulierungen der Performativität 48
2.4.1 Ereignis, Wiederholung, Differenz: Jacques Derrida 49
2.4.2 Identität, Geschlecht, Macht: Judith Butler 52
2.5 Hauptsache performativ? Zur Produktivität des Performativitätsbegriffs 57
2.5.1 Performativität als kultureller Leitbegriff 58
2.5.2 Performativität als Scharnier zwischen Struktur und Ereignis 62
2.6 Performativität und Repräsentation 64

68 3. Performativität als medienwissenschaftlicher Begriff

69 3.1 Zur Performativität von Medien
71 3.2 Remediatisierung
80 3.2.1 Unmittelbarkeit
218 3.2.2 Hypermedialität
236 3.2.3 Formen der Remediatisierung
80 3.3 Remediatisierung als performative Perspektivierung
81 3.4 Zur Performativität des Films
86 3.5 Konstitutionsprozesse: Film, Realität und Realität im Film. Das Beispiel DOGMA 95
89 3.5.1 Sichtbar Werden im Verschwinden: Unmittelbarkeit und Hypermedialität der DOGMA-Filme
94 3.5.2 Ereignis und performative Wiederholung in DOGMA-Filmen
107 3.6 Zusammenfassung

108 4. Re*media*tisierung und Ver*geschlecht*lichung

69 4.1 Zur Überlagerung medialer und gendertheoretischer performativer Prozesse in Tarantinos Jackie Brown (USA 1997)
114 4.2 Across 110th Street: Der Vorspann
122 4.3 Filmisches Erzählen im Pop-Modus: Mediale Grenzverschiebungen
129 4.4 Gender und Genre

137 5. Schluss

141 6. Anmerkungen

159 7. Literaturverzeichnis

168 8. Filmographie

170 9. Abbildungsverzeichnis

Danksagung

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich eine gekürzte Fassung meiner Dissertation, deren Realisierung nicht zuletzt mit der breiten Unterstützung von Betreuerinnen, KollegInnen und FreundInnen möglich geworden ist. Ihnen allen gilt mein herzlichster Dank.
Prof. Dr. Eva Warth danke ich für stetige Motivation und dafür, dass sie mein Vorhaben von Beginn an mit vielfältiger und anhaltender Unterstützung – nicht nur in fachlicher Hinsicht – begleitet hat. In der Endphase hat sie durch die Ermöglichung kontinuierlicher Arbeit am Manuskript entscheidend zum Zustandekommen der Arbeit beigetragen. Ebenso danke ich Prof. Dr. Astrid Deuber-Mankowsky für die dem Projekt entgegengebrachte Offenheit, die spontane Bereitschaft zur Übernahme der Betreuung und ihre kritischen Lektüren insbesondere in der letzten Phase der Entstehung des Manuskripts.
Darüber hinaus gilt mein besonderer Dank Ulrike Bergermann für umfassende, genaue Lektüren und unverzichtbare Anregungen. Für wertvolle Diskussionen und Hinweise, die der Arbeit entscheidende Impulse verliehen haben, bin ich Markus Stauff zu Dank verpflichtet. Für Kritik und Kommentare, für Korrekturen und redaktionelle Bearbeitung geht außerdem ein großes Dankeschön an Hilde Hoffmann, Henrike Hölzer, Kerstin Palm, Miriam Strube, Dimitri Liebsch, Hanna Surma, Sebastian Scholz, Johannes Flacke und Frank Brummundt. Rolf F. Nohr danke ich für die großzügige Aufnahme in die Schriftenreihe und die angenehm unbürokratische Zusammenarbeit.
Frank Brummundt danke ich für seine Geduld und seinen Musikgeschmack.

Einleitung: Konjunkturen des Performativen

Eine schwarze Stewardess im blauen Kostüm der Fluglinie Cabo Air kommt auf einem Laufband ins Bild gefahren und wird am rechten Bildrand eingefroren. Im Hintergrund ist ein in unterschiedlichen Blautönen schattiertes Kachel-Mosaik der 1970er Jahre zu sehen. Die Kamera bleibt starr auf Gesicht und Körper der Frau gerichtet und fährt in halbnaher Einstellung mit, während im Hintergrund die Wände eines Flughafengebäudes vorbeiziehen. Begleitet wird die Einstellung von Bobby Womacks 1970 komponierten Titelsong des gleichnamigen Blaxploitation-Klassikers Across 110th Street. Jackie Brown ist Foxy Brown ist Coffy und Pam Grier zugleich. Bild und Song zusammen liefern in Tarantinos Film Jackie Brown (USA 1997) eine Subjektposition, in der sich mediale, geschlechts- und klassenspezifische sowie ethnische Performativität wechselseitig bedingen und bestimmen. Wie aber ist das Verhältnis dieser Ebenen zu beschreiben? Wie lässt sich der Anteil der medialen Performativität bestimmen, ohne einen fixen Medienbegriff vorauszusetzen? Und inwiefern lässt sich – angesichts der Konjunkturen des Performativitätsbegriffs – überhaupt eine griffige und produktive performative Perspektivierung von Medien entwerfen?

Der Begriff der Performativität ist seit einigen Jahren im Kontext der Kulturwissenschaften prominent. Ob in Theaterwissenschaft, Medienwissenschaft oder Kunstgeschichte, in Gender Studies, Cultural Studies oder Postcolonial Studies, er taucht in den vielfältigsten Konstellationen und Kontexten auf, ohne dass seine Bestimmung klar zu umreißen wäre. Wie viele Begriffe, die eine solche Konjunktur durchlaufen, neigt er zu einer gewissen Unbestimmtheit, die umgekehrt die notwendige Voraussetzung dieser Konjunktur darstellt. Mal wird er als deskriptive Kategorie eingesetzt, wenn es um die Bestimmung spezifischer kultureller Phänomene geht, mal dient er dazu, bestimmte Forschungsinteressen anzuzeigen, und oftmals verschwimmt ersteres im letzteren und umgekehrt. In einem sehr weit gefassten Sinne taucht der Begriff Performativität überall dort auf, wo es um Aufführungen, Inszenierungen und Repräsentationen geht, sei es in Kunst, Politik oder Medien.

Die vielfältige Verwendung des Begriffs macht etwas deutlich, worauf seine sprachtheoretische Herkunft selbst verweist: Mit Wörtern werden nicht nur

Dinge beschrieben, sie bewirken vielmehr auch etwas. Je nachdem, in welcher Weise sie eingesetzt werden, haben sie bestimmte Effekte, produzieren und konfigurieren sie Handlungen und Wissen, ordnen und klassifizieren sie, stellen Verbindungen her und Grenzen.

Will man also mit dem Begriff der Performativität produktiv arbeiten und ihn nicht aufgrund der Unbestimmtheit von vorn herein verwerfen, dann geht es darum, sich zu positionieren. Die Möglichkeiten hierfür liegen auf der Hand: Angesichts der vielfältigen disziplinären und interdisziplinären Zugangsweisen zur Performativität bietet es sich sowohl an, den Blick auf spezifische Gegenstände zu verengen als auch umgekehrt auf die vielfach beschworenen produktiven Schnittstellen zu setzen, in denen Sprachwissenschaft, Gender Studies, Performance Studies etc. kulminieren.◂01 Nahe liegend wäre ebenso, der oftmals viel zu weit gefassten Verwendung von Performativität eine eigene präzisere Begrifflichkeit entgegenzusetzen. Möglich wäre schließlich auch der Versuch einer weiteren Systematisierung unterschiedlicher Verwendungsweisen der Performativität unter einem Blickwinkel, der in der bisherigen Diskussion noch nicht berücksichtigt wurde.

Auch in den hier angestellten Überlegungen lassen sich bestimmte Komponenenten der skizzierten Zugänge wieder finden. Sie sind – hat man das Feld der Performativität einmal betreten – kaum zu vermeiden. Allerdings sind sie auch nicht zufrieden stellend. Denn die Schwierigkeit, sich in diesem Feld zu positionieren, bezieht sich nicht auf die Wahl zwischen einer weiten, umfassenden (und tendenziell unproduktiven) und einer engen, präzisen (was in der Regel heißt: sprachwissenschaftlichen) Begriffsbestimmung. Entscheidend ist vielmehr, die Scharnierfunktion zwischen Makro- und Mikroperspektiven, die der Begriff der Performativität enthält, in einer Weise auszunutzen, die das Verhältnis zwischen spezifischen Gegenständen und den wissenschaftlichen, kulturellen und politischen Möglichkeiten ihrer Perspektivierung konkret bestimmt. Denn der Begriff der Performativität entfaltet genau an der Stelle sein Potenzial, an der er einzelne ästhetische Phänome wie Filme, Theaterstücke oder Performances an den generellen Prozess der Re-Signifikation bindet. Inwiefern die Problematik einer engen oder weiten Begriffsbestimmung an der potentiellen Produktivität des Performativitätsbegriffs vorbeigeht, soll im Folgenden an einem Beispiel verdeutlicht werden:

Typisch für einen sehr weit gefassten Begriff der Performativität ist nicht nur, dass er stellenweise Begriffe wie Inszenierung, Repräsentation und Aufführung einfach zu ersetzen scheint, ohne dass der Gewinn einer solchen Ersetzung sichtbar wird. Auffällig ist in diesem Zusammenhang auch der variierende Einsatz der Begriffe Performativität, Performanz und Performance. Alle drei

Begriffe sind innerhalb der Kulturwissenschaften im Umlauf, und weder ihr Verhältnis zueinander noch die Grenze, die sie voneinander trennt, ist klar zu bestimmen. Mal werden sie überhaupt nicht unterschieden, mal wird der Begriff Performanz verwendet, um das Auftreten von Performativität anzuzeigen. Innerhalb der deutschsprachigen Diskussion erschweren zusätzlich Übersetzungsprobleme die Angelegenheit, was z.B. Mieke Bals Text Performativität und Performanz deutlich macht. Hinsichtlich der Verwirrungen bezüglich der Performativität macht sich Bal eine systematische Begriffsklärung zur Aufgabe und verweist darauf, dass die beiden Begriffe Performance und Performativität aus zwei völlig verschiedenen wissenschaftlichen Kontexten stammen, der eine (Performance) aus dem ästhetischen und der andere (Performativität) aus dem sprachtheoretischen. Gearbeitet wird hier mit der oben angesprochenen Einteilung: Gegenüber der sprachtheoretischen Herkunft der Performativität, die als enge Bestimmung des Begriffs bezeichnet wird, erscheint der Begriff der Performance entsprechend breit:

> »Üblicherweise ist eine performance die Ausführung einer Bandbreite von ›künstlerischem Tun und Schaffen‹. ... Wir benutzen das Wort ziemlich häufig. Wir sprechen über performances, für die wir eine Eintrittskarte kaufen – für ein Konzert oder eine Oper oder ein Theaterstück. Oder wir loben oder kritisieren die performances eines Schauspielers oder Musikers« (Bal 2001, 201; Hvhg. i.O.).

Der Begriff der Performance wird hier also dem Bereich der Ästhetik zugeordnet und bezeichnet, so die These von Bal, in der Regel die einzigartige Aufführung eines Werkes. Der Begriff der Performativität schließt hingegen an die Tradition der Sprechakttheorie an und bezeichnet jenen Aspekt eines Wortes, dass, wie Austin es anhand der sogenannten ursprünglichen Performativa wie der Schiffstaufe, der Gratulation und dem Versprechen ausgeführt hat, tut, was es sagt. Äußerungen wie ›Ich verspreche dir‹, ›Ich taufe dich‹, ›Ich gratuliere dir‹ usw. beschreiben nicht etwa eine Handlung außerhalb der Sprache, sie stellen, laut Austin, vielmehr selbst eine Handlung dar, eine ›Sprech-Handlung‹, in der Sprechen und Handeln zusammenfallen.

Mieke Bals Unterscheidung zwischen Performativität und Performance mag im englischen Original unkompliziert sein. Aber schon mit dem deutschen Titel Performativität und Performanz oder etwa, wenn es im Text heißt: »Die Heimat des Wortes Performanz ist nicht die Sprachphilosophie, sondern die Ästhetik« wird nichts klarer, sondern alles komplizierter. Wie verhält sich Performanz zu Performativität und Performance? Wie an diesem Beispiel bleibt auch an anderen Stellen oftmals unklar, ob mit dem Begriff der Performanz eine (im Deutschen bislang nicht allzu gebräuchliche) Übersetzung des englischen

Performance angezeigt oder an die sprachtheoretische Tradition angeknüpft wird. Auch im letzteren Fall wäre noch offen, auf welche Ausprägung sich der Begriff beziehen soll, an die von Austin (performativ/konstativ) oder von Chomsky (Performanz/Kompetenz). In Bezug auf die erhoffte Begriffsklärung befindet man sich also wieder am Anfang. Einfacher wird es auch dann nicht, wenn innerhalb der deutschen Diskussion der Begriff der Performanz eingesetzt wird, um sämtliche in Frage kommenden Bereiche gleichzeitig abzudecken, sozusagen die ›Schnittstelle‹ zwischen Performativität und Performance anzeigen soll, ohne dass dieses Verhältnis damit näher bestimmt wäre.◂**02**

Wenn im Folgenden auf den Begriff der Performanz verzichtet wird, so liegt in dieser Begriffsverwirrung der Grund. Damit ist das Problem der engen und weiten Bestimmung von Performativität aber nicht gelöst.

Wenn Mieke Bal betont, dass Performativität und Performance zunächst keine Übereinstimmung haben oder, wie sie schreibt, »als Konzepte nicht verbunden« sind (Bal 2001, 197), wird bei näherer Betrachtung das Verhältnis eben doch komplizierter.

Ausführung und Aufführung fallen in beiden Begriffen (Performativität und Performance) zusammen und lassen sich nicht bequem verteilen, etwa in der Weise, dass es bei der Performance eher um Aufführung und bei der Performativität stärker um die Ausführung ginge. Denn so, wie es der Performance nicht möglich ist, etwas aufzuführen, ohne dabei an bereits vorhandene künstlerische und soziale Praktiken und Wissensbestände anzuknüpfen, so verweist auch der sprachwissenschaftliche Begriff der Performativität auf eine Doppeldeutigkeit. In Austins 1955 in Harvard gehaltenen und posthum unter dem Titel How to do Things with Words erschienenen Vorlesungen wird der Begriff Performativität abgeleitet vom englischen Verb ›to perform‹, das sich im Deutschen sowohl mit ›vollziehen‹ als auch mit ›aufführen‹ übersetzen lässt.◂**03** Und für die von Austin angeführten ›ursprünglichen Performativa‹◂**04** wie die Schiffstaufe, die Gratulation, die Hochzeit usw. ist gerade das Zusammenfallen von Vollzug und Aufführung konstitutiv. Sie lassen sich in gewissem Sinne eher als institutionelle Sprechakte denn als dialogisches Sprechen zwischen Einzelpersonen auffassen. Dennoch schließt Austin bekanntermaßen die Performanz aus seinen Überlegungen explizit aus. Das Zitathafte, das für ihn die Äußerung auf der Bühne von der Äußerung im Alltag trennt, bringt ihn zu diesem Ausschluss, und erst mit der Austin-Lektüre von Derrida gewinnt die Dimension der Aufführung wieder an Gewicht. Derrida sieht im Gegenzug zu Austin gerade im Zitat die strukturelle Ähnlichkeit beider Äußerungen. Auch der alltägliche Sprechakt kann nur gelingen, so Derrida, insofern er eine zitierende Wiederholung einer konventionellen Prozedur darstellt.

Genau diese theoretische Debatte ist es nun auch, die im Bereich der Gender Studies geführt wird, wo der Begriff der Performativität vergleichsweise früh und ausgiebig diskutiert wurde, und auch hier spielt die theatrale Dimension eine entscheidende Rolle. Er bezieht sich in diesem Zusammenhang auf die gesellschaftlich sanktionierte Aufführung geschlechtlicher Identitäten, die allerdings nicht auf individuellen Entscheidungen, sondern auf sedimentierenden Wiederholungen basieren, durch die jede performative Äußerung erst möglich wird. Im Anschluss an Judith Butlers – von Derrida inspirierter – Austin-Lektüre ist die Aufführung geschlechtlicher Identitäten durchaus an eine theatrale Dimension gebunden, wenn auch im Sinne einer zwanghaften Aufführung, die geschlechtliche Zugehörigkeiten nicht ausdrückt, wie es beispielsweise Rollenmodelle annehmen. In Butlers Sinne verweist der Begriff der Performativität vielmehr auf eine Aufführung, die die Produktion (und Verwerfung) geschlechtlicher Identitäten erst konstituiert.◂05

Angesichts der Komplexität des Verhältnisses von Performativität, Performanz und Performance wird deutlich, dass die Unterscheidung zwischen einer sprachwissenschaftlich (engen) und kulturwissenschaftlich (weit) gefassten Verwendungsweise an den Problematiken, die mit der Performativität aufgerufen werden, tendenziell vorbei gehen. Das gleiche Problem tritt dann auf, wenn es um die Frage geht, ob der Begriff dazu dient, einzelne ästhetische Phänomene zu beschreiben, oder eher eine Forschungsrichtung anzeigen soll, mit der diese Phänomene untersucht werden (vgl. Sonderegger 2000). Denn aus Sicht der Performativität wird – jedenfalls in ihrer produktiven Variante – auch diese Gegenüberstellung problematisiert, insofern sie davon ausgeht, dass eine Forschungsrichtung ihre Gegenstände eben nicht nur beschreibt, sondern auch konfiguriert. Die Gegenstände sind aus dieser Sicht einer spezifischen (hier: wissenschaftlichen) ›Praxis des Beschreibens‹ nicht äußerlich. Die performative Äußerung beschreibt, wie Austin zeigt, nicht etwas, dass in ihr abwesend ist, sondern schafft vielmehr Präsenz und ist Ausführung und Aufführung zugleich.

So wünschenswert begriffliche Differenzierungen sind, so kompliziert erscheint zugleich der Umgang mit Begriffen, die hinsichtlich gewohnter Kategorisierungen Verschiebungen vornehmen. Die Herausforderung einer Positionierung auf dem Feld der Performativität lässt sich somit folgendermaßen umreissen: Es geht darum, einen Zugang zu finden, der zwar präzise ist und nicht sämtliche Gegentände und Kontexte ›performativ überfrachtet‹, der aber zugleich auch nicht *zu* vereindeutigend ist und bestimmte Ambivalenzen und die dadurch entstehenden Potenziale der produktiven Annäherung unterschiedlicher Wissensfelder, die der Begriff tendenziell enthält, vor lauter

Präzision, Systematik oder disziplinärer Engstirnigkeit aus dem Blick verliert. Produktiv erscheint vielmehr ein Begriff der Performativität, der Uneindeutigkeiten im positiven (produktiven) Sinne zulässt und der zu unterschiedlichen und kontroversen Lesarten durchaus einlädt.◂06 Denn diese Kontroversen bieten nicht zuletzt auch die Möglichkeit, Praktiken und Regelhaftigkeiten der (wissenschaftlichen) Wissensproduktion in den Blick zu nehmen, sei es z.B. die Suche nach Anschlüssen, die das euphorische Feiern der ›Schnittstellen‹ begleitet, oder die Skepsis gegenüber diesen Vorstößen, in denen stellenweise das Beklagen der begrifflichen Ungenauigkeit mit der Beschwörung (oder Rückforderung) disziplinärer Grenzen einhergeht. Es ist, mit anderen Worten, die Gratwanderung zwischen Präzision und (produktiver) Uneindeutigkeit, die es in diesem Feld zu bewältigen gilt.

Die vorliegende Arbeit fokussiert den Begriff der Performativität aus der Perspektive der Medienwissenschaft. Ihre Zielsetzung ist es, die bisher skizzierte Gratwanderung als Herausforderung anzunehmen und den sprachphilosophisch motivierten, dekonstruktivistisch und geschlechtertheoretisch gewendeten Performativitätsbegriff im Kontext der Medienwissenschaft produktiv zu machen. Dieses Vorhaben versteht sich keineswegs von selbst. Denn die philosophischen, sprachwissenschaftlichen und geschlechtertheoretischen Diskurse, auf die in der vorliegenden Arbeit zurückgegriffen wird, haben sich mit den Problemen des Performativen intensiv befasst, ohne sich für Medien im engeren Sinne zu interessieren. Zu fragen ist somit, was die Konzeption der Performativität im Hinblick auf Medien leisten kann. In welcher Hinsicht könnte sie im Kontext der Medienwissenschaft zum Einsatz kommen?

Den Ausgangspunkt der hier angestellten Überlegungen bilden zwei Beobachtungen: Erstens wird der Begriff der Performativität im Rahmen der Medienwissenschaft in einer ähnlich unbestimmten Weise benutzt wie in vielen anderen Bereichen. Diese Unbestimmtheit bezieht sich vor allem auf den nicht immer zu erkennenden Gewinn, der mit dem Einsatz des Begriffs einhergeht. Explizite Auseinandersetzungen mit der Frage, inwieweit er methodisch, theoretisch oder analytisch im Hinblick auf Medien einsetzbar ist, sind hingegen nur vereinzelt anzutreffen (z.B. Winkler 2004, Koch 2004).

Die zweite Beobachtung betrifft das Verhältnis von Gender Studies und Medienwissenschaft. Hier zeigt sich, dass mit der Konzeption der Performativität, die sich in den Gender Studies etabliert hat, problematischerweise in vielen Untersuchungen medialer Gender-Entwürfe die Performativität des Geschlechts zwar unterstellt, aber nicht nach ihren medialen und medienspezifischen Anteilen gefragt wird. Vielmehr werden mediale Geschlechterinszenierungen nicht selten herangezogen, um eine prinzipielle, und das heißt dann:

medienindifferente Gender-Performativität zu belegen. Notwendig wäre in diesem Zusammenhang, das Verhältnis von Gender und Medien in einer Weise zu bestimmen, die auch die medialen Träger von Gender-Diskursen jeweils mit einrechnet. Geht es darum, das Verhältnis von Gender und Medien präzise zu bestimmen, ergibt sich daraus folgendes Problem, das sich nicht allein im Hinblick auf Gender-Fragen bezieht: Wenn alles Verstehbare und Wahrnehmbare *in* Medien gegeben ist, wie lassen sich deren spezifische Prozeduren und Effekte überhaupt erkennen, wie lässt sich über Medien *als* Medien überhaupt etwas erfahren?◂**07** Die Diskussionen über die Intermedialität und der Verweis darauf, dass sich Medien nur mittels anderer Medien beobachten lassen, ist in diesem Zusammenhang ebenso notwendig wie sie zugleich in neue Schwierigkeiten führt, insofern sie das Problem nicht löst, wie und vor allem von wo aus sich mediale Spezifika überhaupt erkennen und beschreiben lassen.

Die Produktivität der Performativitätskonzeption wird im Folgenden im Hinblick auf diese Problematik untersucht. Dabei geht es um das oben beschriebene Potenzial von Perspektivverschiebungen, die im Hinblick auf die Frage, wie Medien in der Medienwissenschaft überhaupt in den Blick geraten (können), bestimmte Problematisierungsweisen zur Diskussion stellen. Das Interesse richtet sich dabei weder darauf, was Medien *sind*, noch darauf, in welche Weise sie überhaupt *gegeben* sein können. Es geht in den folgenden Überlegungen um die Frage, in welcher Weise sie kulturell wirksam werden, sie das Verhältnis von Medien und Außer-Medialem mitkonstituieren und re-definieren. Wenn sich dies auch nicht von einer Position aus beobachten lässt, die sich außerhalb von Medien befindet, so kann mit dem Begriff der Performativität immerhin die Perspektive vom ›Gegebensein‹ auf das ›Werden‹ von Medien und ihrem Außen verschoben werden. Möglich wird damit der Blick auf die Produktion und Transformation von Medien und Außer-Medialem.

Mit dem hier vorgeschlagenen Einsatz des Performativitätsbegriffs geht zugleich eine Öffnung und eine Verengung einher. Die Öffnung liegt darin, die Konzeption der Performativität nicht nur im Hinblick auf den erprobten Bereich der Gender-Problematik, sondern auch im Hinblick auf Medien zum Einsatz zu bringen. Um eine Verengung der Perspektive geht es dabei wiederum, insofern davon Abstand genommen wird, den Begriff der Performativität als eine Zustandsbeschreibung der Kultur im Allgemeinen oder als Charakterisierung bestimmter Aufführungspraktiken zu verwenden. Mit dem Begriff der Performativität wird in der vorliegenden Arbeit nicht etwas beschrieben, das Medien charakterisiert. Medien *sind* demnach ebenso wenig performativ wie Geschlechter. Sie geraten lediglich aus einer performativen Perspektive auf eine spezifische Weise in den Blick. Wenn es also in der vorliegenden Arbeit

nicht um die Zuordnung performativer Merkmale, sondern eher um eine spezifische Perspektivierung geht, so ist allerdings auch hier wieder eine Durchkreuzung von enger und weiter Begriffsbestimmung vorzunehmen. Zwar geht es darum, eine bestimmte Blickrichtung einzuschlagen, allerdings heißt dies im vorliegenden Kontext nicht, einen universalisierenden Zugang zu entwerfen, der in Bezug auf sämtliche Medien in immer gleicher Weise zum Einsatz kommen soll. Die hier favorisierte Lesart der Performativität stellt vielmehr eine Perspektivierung dar, die auf ihre Gegenstände bezogen und in diesem Sinne auch auf spezifische Einzel-Lektüren angewiesen bleibt.

Der Fokus der folgenden Überlegungen liegt auf dem Medium Film. Exemplarisch soll an ihm eine Sichtweise auf Medien entwickelt werden, die auf ihre Spezifik eingeht, ohne ontologische Bestimmungen vorzunehmen. In diesem Zusammenhang wird auf die von Jay David Bolter und Richard Grusin entwickelte Konzeption der Remediatisierung (Remediation) zurückgegriffen, mit dem Ziel, sie für eine performative Perspektivierung von Medien nutzbar zu machen. Medien, so die These von Bolter/Grusin, konstituieren sich in Wiederholungsprozessen. Ihre Spezifik ist am besten in der Art und Weise zu erkennen, in der sie andere Medien imitieren, überbieten oder anderweitig zitierend aufgreifen. Die Untersuchung dieser Remediatisierungsprozesse macht deutlich, inwiefern die Konstitution des Mediums Film auf andere Medien angewiesen ist, die es wiederholt und imitiert.

Der Fokus auf das Medium Film bestimmt den Film nicht als ›Spezialfall‹ von Medien, im Sinne der Partikularisierung einer allgemeinen Struktur. Ausgegangen wird vielmehr von der Annahme, der Film produziere im Rahmen anhaltender Remediatisierungsprozesse eine Art Überschuss, in dem Sinne, dass er in ununterbrochenen Wiederholungen des eigenen Mediums und anderer Medien seine mediale Identität und ihre Grenze zugleich hervorbringt und unterminiert. ›Medium‹ kann demnach aus der Sicht des Films gesehen etwas anderes bezeichnen als aus der Sicht des Fernsehens. Auch in einem anderen Film kann sich das Medium bereits neu oder anders konstituieren.

Eine solche Sichtweise betont Diskontinuität gegenüber dauerhaften Gegebenheiten. Und sie betont auch den Aspekt, dass Medien sich in ihren Konstituierungsprozessen gegenseitig brauchen. In diesem Sinne wird mit der hier vorgestellten performativen Perspektivierung des Mediums Film auch eine Anschlussstelle zwischen filmwissenschaftlichen und medienwissenschaftlich orientierten Umgangsweisen mit dem Medium Film markiert. Sie untersucht das Medium Film in einer Weise, die vor disziplinären Grenzen nicht halt macht. Beschrieben wird mit ihr vielmehr eine Herangehensweise, die in unterschiedlichen kulturwissenschaftlichen Bereichen wie Literaturwissenschaft,

Kunstgeschichte, Theaterwissenschaft und (quer dazu) Gender Studies erprobt wird.◂**08**

Ein theoretisch fundierter Anschluss an die Konzeption der Performativität steht im Rahmen der Film- und Medienwissenschaft noch aus. Deutlich wird dies nicht zuletzt anhand spezifischer Problemkomplexe und ›blinder Flecken‹, die sich aus dem Spannungsverhältnis von feministischer Filmtheorie und Geschlechterforschung ergeben, sowohl auf Seiten der Film- und Medienwissenschaft als auch auf Seiten der Geschlechterforschung. Im ersten Kapitel werden diese Problemkomplexe en detail untersucht und anhand von Judith Butlers Analyse des Dokumentarfilms Paris is Burning (USA 1991) exemplifiziert. Von diesem Problemaufriss ausgehend wird im zweiten Kapitel die Genese des Performativitätsbegriffs aus Sprachwissenschaft, Kulturwissenschaft und Gender Studies nachgezeichnet. Dabei geht es insbesondere darum, das Potenzial des Performativitätsbegriffs in der bereits skizzierten Weise als Scharnier zwischen Makro- und Mikroebenen, zwischen Struktur und Ereignis auszuloten. Die hier vorgenommene Spezifierung einer performativen Perspektive wird im dritten Kapitel im Kontext der Medienwissenschaft auf ihre Produktivität hin überprüft. Dabei geht es vor allem um die Frage, inwieweit sich der Blick auf Medien bzw. spezifisch auf das Medium Film mit einer performativen Perspektive verschiebt. Diese Frage wird mit Bezug auf die von Bolter/Grusin vorgelegte Konzeption der Remediatisierung am Beispiel der Bewegung DOGMA 95 diskutiert. Insofern die DOGMA-Bewegung in spezifischer Weise auf die mediale Identität des Films rekurriert, erscheint diese Diskussion besonders gewinnbringend. Sie macht nicht nur deutlich, dass die Konstitution des Mediums Films auf andere Medien angewiesen ist. Sie verweist auch auf die Art und Weise, in der die Grenzen des Mediums Film im Rahmen von Remediatisierungsprozessen sowohl aufgerufen als auch unterwandert werden. Im vierten Kapitel wird abschließend diskutiert, welche Implikationen der Blick auf Remediatisierungsprozesse für das Verhältnis von Gender und Medien bereit hält. Diese Frage wird anhand von Quentin Tarantinos Jackie Brown (USA 1997) diskutiert. Was sich an diesem Beispiel zeigen lässt, ist nicht nur die Diskontinuität des Mediums Film, die im Vergleich zu den DOGMA-Beispielen deutlich wird, sondern auch, in welcher Weise Gender- und Mediendiskurse hinsichtlich ihrer Konstituierungsprozesse ineinander greifen.

Perspektivverschiebungen: Feministische Filmwissenschaft und Gender Studies

Zwischen Geschlechtsidentität und medialer Inszenierung, zwischen der medialen Produktion geschlechtlicher Differenzen und ihrer Aneignung durch ZuschauerInnen wird – aktuell wie historisch – ein enger Zusammenhang unterstellt. Auffällig ist allerdings, dass dieser Zusammenhang mittlerweile nur noch selten mit der Formulierung ›Frauen und Film‹ – auch wenn die Zeitschrift Frauen und Film ihren Titel seit 1974 beibehalten hat – und dafür häufiger unter der Bezeichnung ›Gender und Medien‹ diskutiert wird. Die Frage, die sich in diesem Zusammenhang stellt, ist, wie sich beide Formulierungen zu einander verhalten. Lassen sie sich aufeinander beziehen? Oder schließen sie sich wechselseitig aus? Haben sich die Forschungs- und Frageperspektiven unter der Bezeichnung ›Gender und Medien‹ verschoben oder verbirgt sich dahinter lediglich die Neuformulierung einer alten Fragestellung?

Mit dieser Diskussion gehen jahrzehntelange Reflexionen, Auseinandersetzungen und Problemstellungen einher, die weder entlang eines linearen Modells noch umfassend in all ihren Facetten beschreibbar wären. Dennoch sollen im Folgenden einige dieser Aspekte aufgegriffen werden.

Gegen die These der (wissenschaftlichen Moden unterworfenen) Neuformulierung einer ›alten‹ Fragestellung spricht die Beobachtung, dass sich die an die Begriffe Frau/Gender und Film/Medien angelagerten Wissensbereiche und Perspektiven im Laufe der letzten zwanzig Jahre erheblich ausdifferenziert haben. Der diskursive Kontext, der die Problematisierung des Zusammenhangs von Geschlechtsidentität und medialer Inszenierung und Aneignung umstellt, hat sich der Ausweitung dieser Wissensgebiete entsprechend verändert. Die häufig anzutreffende Rede von ›Gender‹ ist einer Perspektive geschuldet, die versucht, sich dem Problem geschlechtlicher und identitärer Festschreibungen zu stellen. Im Zuge einer historischen, kulturellen und sozialen Relativierung des Konzepts ›Frau‹ wurde dieses weniger ersetzt als aus der Sicht des relational konzipierten Genderbegriffs neu perspektiviert.

Und auch ›der Film‹ hat - angesichts der zahlreichen Möglichkeiten seiner Träger-, Speicher- und Distributionsmedien wie Kino, Fernsehen, Internet, Video – deutliche Einbußen zu verzeichnen, was seine Eindeutigkeit als wissen-

schaftlicher Gegenstand betrifft. Setzten die klassischen Filmtheorien noch die spezielle Situation im Kinosaal voraus, stellt diese nun nur noch eine von vielen Möglichkeiten dar, einen Film zu sehen. In dem Maße also, in dem die Zuordnung des Films zum Kino als eine historische und kulturelle Spezifizität angesehen werden musste, erfuhr auch die Auseinandersetzung mit dem Film eine Neu-Perspektivierung, die ihn nicht nur im Verbund mit anderen Medien, sondern zunehmend auch auf seine eigene Multimedialität hin untersucht (vgl. Uricchio 2002). Die medienwissenschaftliche Perspektive auf den Film als wissenschaftlichen Gegenstand löst ihn aus seiner philologischen Verankerung, die ihn seit den 60er Jahren im Kontext der Geisteswissenschaften positioniert hatte.◂**09** Die Konzeption vom Film als Text ist in diesem Zusammenhang mehr und mehr unter Druck geraten. Angesichts von Figuren und Geschichten, die Teil eines multimedialen Netzwerkes von Filmen, Computerspielen, CD-Roms etc. geworden sind (z.B. Lara Croft), wurde die Vorstellung eines Textes, der in einem einzelnen Medium spezifisch verankert ist, massiv herausgefordert. ◂**10** Darüber hinaus hält sich auch die Filmproduktion nicht an traditionelle mediale Grenzen, verwendet Videoeffekte und CD-Soundtracks und vertreibt ihre Filme auf unterschiedlichen Medien, wie z.B. Zelluloid, Magnetband usw. Neue medienwissenschaftliche Zugänge wie etwa die Analyse von Aufführungspraktiken, aber auch veränderte (globalisierte) Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen sowie der neu entwickelte Blick auf die Filmgeschichte, der sich aus der Kritik an linearen Fortschrittsgeschichten entwickelt hatte, haben den vormals vorherrschenden philologischen Zugang zum Film zugunsten vielfältiger ökonomischer, ästhetischer, massenkommunikativer Zugänge relativiert.

Beide Begriffe, sowohl ›Frau‹ als auch ›Film‹, wurden vor diesem Hintergrund de-essentialisiert, wenn auch ihre jeweilige Genese ganz unterschiedliche erkenntnistheoretische und -politische Debatten durchläuft/durchlaufen hat. Sie konnten nicht länger als gegeben vorausgesetzt werden, sondern mussten vielmehr nach ihrer – divergierenden – Diskursivierung in unterschiedlichen Kontexten befragt werden.

1.1 Unbestimmte Begrifflichkeiten

Die beschriebene Entwicklung hat nun keinesfalls dazu geführt, dass die Begriffe ›Gender‹ und ›Medien‹ eine einheitliche Verwendung finden. Vielmehr unterliegen beide derart vielfältigen Bestimmungen, dass hier weniger von definitorischen Festlegungen als von unterschiedlichen, zum Teil sich ergänzenden, zum Teil divergierenden Zugängen und Akzentuierungen ausgegangen werden muss. Weder mit dem Begriff ›Gender‹ noch mit dem Begriff ›Medien‹ werden klar eingrenzbare Forschungsgebiete beschrieben. Vielmehr hat sowohl die Auseinandersetzung mit Genderfragen als auch das medienbezogene Forschen, die beide in vielen verschiedenen wissenschaftlichen Feldern betrieben werden, die Überschreitung disziplinärer Grenzen vorangetrieben (vgl. auch von Braun 2000). Medienwissenschaft in ihrer institutionalisierten Form ist im Zuge dieser Entwicklung nur noch ein möglicher Ort von vielen, an dem über den Zusammenhang von Gender und Medien nachgedacht wird.
Gender Studies und Medienwissenschaft weisen darüber hinaus noch eine weitere Gemeinsamkeit auf: Sowohl der Umgang mit Medien als auch die Aneignung und das Ausagieren geschlechtlicher Identitäten sind beide nicht nur Gegenstand vehementer wissenschaftlicher Debatten, sondern sie stellen zugleich (wenn auch nicht für jede/n in gleichem Ausmaß) eine oftmals selbstverständliche Alltagserfahrung dar. Die Frage, wie derart über die Relevanz von Gender und Medien reflektiert werden kann, dass dabei zugleich nachvollziehbar wird, inwiefern diese Relevanz in der Regel im Alltag verborgen bleibt, ist für beide Gegenstände ein wichtiger Ausgangspunkt. Kathrin Peters präzisiert diese Gemeinsamkeit von Genderforschung und Medienwissenschaft wie folgt:

»Beide beschäftigen sich mit den blinden Flecken von Bildern, Texten, und Tönen. Denn so wie z.B. der Fernsehapparat beim Betrachten einer Fernsehsendung in den Hintergrund tritt, sind auch die in jede ›Sendung‹ eingelassenen Genderpositionen zunächst unsichtbar« (Peters 2004, 331).

Was die wissenschaftliche Perspektivierung von Gender und Medien betrifft, ergibt sich schließlich noch ein weiterer Aspekt hinsichtlich der Abgrenzung der beiden Gegenstände: Was bis hierher als zwei klar voneinander getrennte Bereiche erschien, entpuppt sich bei genauerer Betrachtung als konstitutiv aufeinander bezogen. Zentrale Arbeiten wie etwa Teresa de Lauretis' Auseinandersetzung mit den Technologies of Gender sind nur schwer einem der beiden Bereiche zuzuordnen. Gender und Medien plausibilisieren sich hier gegenseitig als kulturelle Technologien, die sich wechselseitig antreiben bzw.

produktiv aufeinander einwirken. Die Grenzen zwischen Gender-Wissen und Medien-Wissen werden dabei instabil. So beschreibt de Lauretis beispielsweise den Ort feministischer Interventionen mit der filmtheoretischen Kategorie des *space-off*, während zugleich die Funktionsweisen des Mediums Film – hier: seine Wirksamkeit als soziale Technologie – anhand von Gender-Kategorien entwickelt werden. Auf dieses Wechselverhältnis wird später noch genauer eingegangen.

Eine wechselseitige diskursive Hervorbringung von Gender und Medien kann aber auch dort unterstellt werden, wo Gender Studies ihren Fokus auf Identitäts- und Körperfragen lenken. Will man diese Fokussierung auf Identität und Körper nicht als einen ›anthropologischen turn‹ in der (genderorientierten) Kulturwissenschaft ansehen, dann muss sie als genuiner Bestandteil jener Auseinandersetzung mit der Einführung ›neuer‹ Medien gelten, die die kulturellen und gesellschaftspolitischen Effekte dieser Entwicklung auszuloten versucht.

Insofern eine Bestimmung des ›qualitativ Neuen‹ an den neuen Medien (Computer, Internet) nicht ohne die Abgrenzung von den ›alten‹ Medien (Film, Fernsehen) auskommt, werden in dieser Debatte nicht nur die ›neuen‹, sondern auch die ›alten‹ Medien und ihr Verhältnis zu Identität und Körper (re)konfiguriert und -konstituiert. D.h. Körper, Identität und (alte wie neue) Medien erfahren in diesen Debatten eine wechselseitig aufeinander bezogene Bestimmung. Und in diesem – diskursiven – Kontext erfährt nicht nur das Geschlecht eine Neubestimmung und der Film eine mediale Umakzentuierung. Auch das Verhältnis zwischen beiden konstituiert sich, wie im Folgenden verdeutlicht werden soll, auf diese Weise immer wieder neu.

1.2 Perspektivverschiebungen

Den seit Mitte der 1970er Jahre formulierten Ansätzen der feministischen Filmtheorie ging es im Wesentlichen darum, geschlechtsspezifische Perspektiven *in* die Filmwissenschaft *einzutragen*, d.h. Film und Kino auf ihre geschlechtspezifischen Implikationen und Effekte hin zu befragen. Den Kontext für diese Arbeiten bildete eine kinozentrierte Filmwissenschaft, die sich die Herausarbeitung der Spezifizität des filmischen Apparats und seiner Zuschauereffekte zum Ziel gesetzt hatte. Dabei wurden vor allem zwei Linien verfolgt. Zum einen untersuchte die sich in den 1970er Jahren etablierende Filmtheorie die Konstruktion des Verhältnisses von Film/Kino und Zuschauer. Im Rückgriff auf psychoanalytische Ansätze von Freud und Lacan wurden dabei die Funktions-

weisen des filmischen Apparats, seine Art der Blickkonstruktion und Identifikationskonstellationen thematisiert (vgl. Metz 1975; Baudry 1974). Zum anderen wurden Analysen des filmischen Materials, der narrativen Strukturen, Figurenkonstellationen etc. vorgenommen. Dieses sogenannte ›Lesen‹ der Filme diente sowohl dazu, Rückschlüsse auf sich verändernde gesellschaftliche Zustände zu ziehen, als auch filminhärenten Brüchen zu hegemonialen Diskursen auf die Spur zu kommen (›gegen den Strich lesen‹). In Abgrenzung zur Frage danach, was bisher allgemein als Inhalt bezeichnet wurde, galt die Aufmerksamkeit dem Kino als signifizierender Praxis, als einem Ort der Bedeutungsproduktion. Semiotik, Strukturalismus und Psychoanalyse (Ansätze von Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss, Jacques Lacan, Julia Kristeva u. a.) gaben hierzu die wesentlichen Impulse. Vor diesem theoretischen Hintergrund wurde im Rahmen der feministischen filmwissenschaftlichen Debatte der 1970er Jahre begonnen, die politischen, technischen und ästhetischen Implikationen des filmischen Apparats geschlechtsspezifisch auszuloten. Feministische Filmtheorie galt dabei nicht als singulärer Theorieansatz. Ausgegangen wurde vielmehr von einem ganzen Ensemble unterschiedlicher Perspektiven und Zugänge, wobei die Analyse der Konstruktion und Positionierung von Weiblichkeit im Mainstream-Kino im Zentrum stand. Diese war sowohl mit politischer Kritik an den Repräsentationsformen von Weiblichkeit als auch mit dem Ziel einer feministischen Filmpraxis verbunden.

1.2.1 Vergeschlechtlichung durch Medien

Mit der Analyse der kinematographischen Codierung von Weiblichkeit gerieten zugleich wesentliche Faktoren der filmischen Bedeutungsproduktion in den Blick. Untersuchungen des filmischen Materials bezogen sich zum einen auf die Ikonographie des filmischen Bildes. Analysiert wurde dabei die spezifische Weise, in der Weiblichkeit durch Kameraführung, Dauer und Länge der Einstellungen, Lichtsetzung, Kadrierung, Kostüme etc. ›ins Bild gesetzt‹ wurde. Zum anderen wurde – im Hinblick auf narrative Strukturen – untersucht, welche Rolle der Geschlechterdifferenz im Rahmen der filmischen Narration zukam. Ersteres verlangte das Lesen des filmischen Bildes als Zeichen, im Sinne der Entschlüsselung seiner denotativen und konnotativen Bedeutungen. Diskutiert wurde in diesem Zusammenhang das Verhältnis von Weiblichkeit und Repräsentation. Hatte die Semiotik den Blick auf die Prozesse der Bedeutungsproduktion gelenkt, eröffnete die feministische Perspektive eine Sichtweise, die die Geschlechterdifferenz in Bildern nicht als selbstverständlich gegeben ansah, sondern vielmehr den Prozess der Einschreibung geschlechtlicher Differenz *in* sowie ihre Produktion *durch* Bild und Text untersuchte. Besondere

Aufmerksamkeit galt dem komplizierten Verhältnis von Weiblichkeit und Repräsentation. Die vom Mainstream-Kino angebotenen Weiblichkeitsentwürfe wurden nicht als Darstellung von Frauen, sondern als imaginäre und zugleich symbolisch (d.h. hier: patriarchal) verankerte Projektionen analysiert. Bilder von Frauen zeigen, anders ausgedrückt, die Frau *als* Bild. Teresa de Lauretis verwies in ihrem Buch Alice Doesn´t darauf, dass mit Bildern von Weiblichkeit nicht auf Frauen, sondern oft auf ganz andere kulturelle Phänomene und Werte wie Gerechtigkeit, Stadt etc. Bezug genommen wird. Sie schlug in diesem Zusammenhang vor, zwischen ›Frauen‹ (women) als historischen Subjekten und ›Frau‹ als theoretischer Fiktion (woman) zu differenzieren und die Disjunktion zwischen Signifikant und Signifikat gleichsam als Ausgangspunkt jeder Analyse zu nehmen.◂**11** Die Frau ist demnach sowohl Ursprung als auch (unerreichtes) Ziel des männlichen Begehrens, sie ist zugleich Objekt und Zeichen innerhalb der patriarchalen Kultur, sie repräsentiert nicht sich selbst, sondern die Notwendigkeit und das Begehren der Repräsentation und wird damit »innerhalb dieses semiotischen Netzes eine Leerstelle« (Bronfen 1995, 410).

Die Analyse narrativer Strukturen bestätigte diese Sichtweise, insofern weibliche Figuren vielfach als Materialisierung der Phantasien männlicher Protagonisten, als Objekt des Begehrens und als handlungsauslösendes Motiv erschienen. Mit der Frage danach, welche Rolle der Geschlechterdifferenz innerhalb filmischer Narrationen zukommt – etwa in Strukturen der Konflikterzeugung, in Raumkonzeptionen (z. B. öffentlich-privat) oder in der Schließung der Narration (durch die Bildung des heterosexuellen Paares am Ende des Filmes) – wurden auch generelle Strukturen der filmischen Narration sichtbar.

Was das Verhältnis von Film und ZuschauerInnen betrifft, gilt Laura Mulveys 1975 erschienener Aufsatz Visual Pleasure and Narrative Cinema als wegweisend. In Bezug auf das klassische (US-amerikanische) Erzählkino hat Mulvey im Rückgriff auf Psychoanalyse und Semiotik gezeigt, wie voyeuristische und fetischistische Wahrnehmungen der ZuschauerInnen durch das Erzählkino gelenkt und vergeschlechtlicht werden. Durch die für das klassische Hollywood-Kino übliche Unterordnung sowohl des Kamerablicks als auch des Zuschauerblicks unter die innerdiegetische Blickdramaturgie, die den männlichen Protagonisten zum Träger des Blicks und die weibliche Darstellerin zum angesehenen Objekt macht, verwies Mulvey auf eine – von der geschlechtlichen Identität der ZuschauerInnen unabhängige – Vergeschlechtlichung bzw. Vermännlichung der Zuschauerperspektive. Mulveys Thesen und ihre intensiven Überarbeitungen und Weiterführungen (Koch 1980; Studlar 1985; de Lauretis 1984; Doane 1985) hatten die Verschaltung von Medialität (Kino) und Geschlecht(sidentität) einen entscheidenden Schritt vorangetrieben, insofern argumentiert werden

konnte, dass der ›Gender-Effekt‹ nicht allein vom Inhalt der dargestellten Bilder, sondern gerade auch von medialen Bedingungen abhängt. Dieser Ansatz lieferte Hinweise dafür, wie der Zusammenhang von filmischem Erzählen und Prozessen der Vergeschlechtlichung, von der Produktion der Geschlechterdifferenz durch das Kino und der subjektiven Aneignung durch die ZuschauerInnen gedacht werden konnte. Nicht nur der Begriff des Zuschauers, sondern auch die Begriffe des Bildes und des Sehens wurden durch diese Arbeiten gendertheoretisch differenziert.

Ginge es darum, eine Denkrichtung für diese (insgesamt heterogenen) Ansätze zu beschreiben, würde diese auf die Vergeschlechtlichung durch Medien zielen. Auch wenn unterschiedliche Modelle davon kursierten, in welcher Form hegemoniale mediale Geschlechterentwürfe auf individueller Ebene wirksam werden, so haben sämtliche Ansätze den gemeinsamen Ausgangspunkt, dass mediale/kulturelle Geschlechter-Bilder und individuelle Identitätsbildung durch Prozesse der Identifizierung miteinander verknüpft sind. Geschlechterdifferenz ist, so die These, ohne ihre Repräsentation nicht zu denken.◂12 So haben sich beispielsweise auch die Konzepte der Maskerade wie etwa von Mary Ann Doane mit der Frage beschäftigt, welche Möglichkeiten Zuschauerinnen haben, mit filmischen Vergeschlechtlichungsprozessen spielerisch umzugehen und – angesichts der psychoanalytisch prognostizierten Nähe der Weiblichkeit zum Bild – eine Form der Distanz zu erreichen.◂13 In Teresa de Lauretis' Alice Doesn´t heißt es entsprechend im ersten Kapitel:

»While codes and social formations define positions of meaning, the individual reworks those positions into a personal subjective construction. A social technology – cinema, for example – is the semiotic apparatus in which the encounter takes place and the individual is addressed as subject. Cinema is at once a material apparatus and a signifying practice in which the subject is implicated, constructed, but not exhausted. Obviously, women are addressed by cinema and by film, as are men. Yet what distinguishes the forms of that address is far from obvious (and to articulate the different modes of address, to describe their functioning as ideological effects in subject construction, is perhaps the main critical task confronting cinematic and semiotic theory)« (de Lauretis 1984, 14/15).

In diesem Zitat wird bereits auf den von de Lauretis später entwickelten Ansatz der ›Technology of Gender‹ verwiesen. Die Rede vom Kino als sozialer Technologie steht hier für die Analyse des kinematographischen Apparats als »a relation of the technical and the social« (ibid., 14), mit der Lauretis den im Zitat eingeführten Aspekt der Subjektivität – in Verbindung mit sexueller Differenz – ergänzt. Inwieweit Subjektivität oder das Soziale selbst schon technisch verfasst sind, wird in diesem Text nicht thematisiert.

1.2.2 Medialität des Geschlechts

Die aktuelle Perspektivierung des Zusammenhangs von Geschlecht und Medien scheint – jedenfalls tendenziell – einer anderen Richtung zu folgen. Vergeschlechtlichung durch Medien zählt zwar durchaus zum festen Repertoire der Forschung, gerade auch dort, wo das Geschlecht nicht mehr als gegeben vorausgesetzt und die vielfältigen Prozesse der Vergeschlechtlichung in den Blick genommen werden. Zugleich hat sich aber auch eine zusätzliche Perspektive entwickelt, die sich mit der Medialität des Geschlechts auseinandersetzt.◂14 Diese Denkrichtung nimmt (in der Regel) nicht die Medien zum Ausgangspunkt ihrer Überlegungen, sondern setzt auf der Gender-Seite an. Die Medialität des Geschlechts rückt etwa dort in den Blick, wo mit dem Begriff Gender eine Kulturtechnik beschrieben wird, die außerhalb von Medien gar nicht stattfinden kann. Insofern die Evidenz von Gender immer schon medial erzeugt wird, stellt sich die Frage, zu welchem Anteil und in welcher Form einzelne Medien an diesem Prozess teilhaben.◂15

Der Perspektivwechsel, der mit der Medialität des Geschlechts angezeigt wird, steht im Zusammenhang mit der Destabilisierung disziplinärer Grenzen, wovon die Konzeptionen von Gender und Medien nicht unberührt blieben. Sie vervielfältigten sich nicht nur, sie wurden auch zunehmend auf anderen Terrains, d. h. außerhalb der institutionalisierten Film- und Medienwissenschaft entwickelt. Der feministischen Filmtheorie wurde hingegen sehr früh – Anfang der 80er Jahre – diagnostiziert, sich in einer Sackgasse oder mindestens in einem »Stillstand« zu befinden.◂16 Während also die Gender-Perspektive innerhalb der Filmwissenschaft eher stagnierte, zählt die Auseinandersetzung mit Medien im Rahmen der Gender Studies zu den zentralen Forschungsfeldern.

Aus der Perspektive der Gender Studies gesehen, ist der Ausgangspunkt in der Regel nicht das Medium (und seine geschlechtsspezifischen Implikationen), sondern das Geschlecht als produktiver Effekt von Medien. Auch wenn diese Perspektive hier und da lediglich als Neuauflage der Vergeschlechtlichung durch Medien erscheint, hat sie doch eine wesentliche Verschiebung vollzogen. Denn sie geht nicht mehr vorrangig von einer (ideologischen) Verführung des Kinos zur Weiblichkeit aus, wie de Lauretis sie 1984 beschrieben hatte.◂17 Vielmehr bezieht sich die These der Vergeschlechtlichung auf eine prozesshafte, heterogene und diskontinuierliche Herstellung sämtlicher Geschlechtsidentitäten. Medien spielen dabei nicht nur eine wichtige Rolle. Ausgegangen wird stattdessen von der Unhintergehbarkeit sowohl des Medialen (es ›gibt‹ keine Geschlechter jenseits von Medien) als auch der Diskurse, die Geschlechter dauerhaft produzieren und transformieren (es ›gibt‹ kein ›Außen‹, kein ›Jenseits‹ der Ideologie).

Gender Studies entwickeln ihre theoretischen Konzeptionen – insbesondere auch die Konzeption der Performativität des Geschlechts – mit Vorliebe im Rückgriff auf mediale Konstellationen oder Anordnungen. Die längst kanonisierten Beispiele (Madonna, Cindy Sherman, Cross-Dressing-Filme etc.) machen diese Entwicklung überdeutlich. Die Entwicklung theoretischer Modelle findet dabei in einem diskursiven Kontext statt, der ›Aufführung‹ und ›Darstellung‹, ›Repräsentation‹, ›Inszenierung‹, ›Kulturtechnik‹ und ›Performativität‹ zu seinen dominanten Begrifflichkeiten zählt. Insofern diese für beide Bereiche ein zentrales Instrumentarium zur Verfügung stellen, werden Gender und Medien konzeptionell – im Vergleich zu den Ansätzen der feministischen Filmtheorie – wesentlich stärker aufeinander zu bewegt. Dies hängt nicht zuletzt mit der Dissoziation des geschlechtlichen Subjekts zusammen, nach der die Kohärenz geschlechtlicher Identität, des Körpers und des Begehrens zur Disposition steht und durch Konzepte kultureller Techniken bzw. Praktiken (*Doing Gender*) ersetzt wird. Geschlecht wird in diesem Kontext nicht mehr als Eigenschaft von Personen, sondern als eine Kulturtechnik verstanden, die eine Vielzahl von Verhaltensweisen, Empfindungen und Begehrensstrukturen in einem Konzept binär konzipierter Geschlechtsidentitäten bündelt.◂**18** Umgekehrt geraten Medien – ebenfalls als Kulturtechnik verstanden – auf eine Weise in den Blick, in der ihre Grenzen nicht an technischen Apparaturen enden, sondern in ihre Diskursivierungen hinein verlängert werden. Denn nicht nur Medien-Technik im engen apparativen Sinne, sondern auch ihre gesellschaftlichen Thematisierungen sind relevant, wenn es um die Frage nach ihren kulturellen Effekten geht.◂**19**

Eine der zentralen Stationen in dieser Debatte stellt Teresa de Lauretis' Auseinandersetzung mit den Technologies of Gender dar. Medien bilden hier nicht nur eine spezifische Technologie des Geschlechts neben anderen. Vielmehr werden beide – Gender und Medien – als Kulturtechniken verstanden und geraten aus dieser Perspektive als spezifische (veränderungsbedürftige) Repräsentationstechnologien in den Blick.

1.3 Technologien des Geschlechts

De Lauretis' 1987 erschienener Text The Technology of Gender◂**20** markiert im Hinblick auf das Verhältnis von Gender und Medien eine entscheidende Wende. Von dem – feministisch-selbstkritischen – Vorhaben angetrieben, Gender aus der binären Konzeption sexueller Differenz heraus zu lösen, trägt er nicht nur dazu bei, dass das, was mit dem Begriff Gender bezeichnet wird, erklä-

rungsbedürftiger und damit komplexer wird. Auch das Verhältnis von Film/Kino und Geschlecht ist in ihm auf eine Weise akzentuiert, die einen Richtungswechsel anzeigt. Psychoanalyse und Semiotik◂21 rücken in den Hintergrund, während die Foucaultschen Arbeiten zur Diskursgeschichte der modernen Sexualität zum zentralen Anknüpfungspunkt werden. Foucault hatte gezeigt, dass der Sex dem Körper nicht naturhaft inhärent ist, sondern durch ein heterogenes Ensemble diskursiver und institutioneller Praktiken »eingepflanzt« wird. Die in der Moderne zunehmende Diskursivierung des Sexes lokalisiert, so Foucault, ein verborgenes Geheimnis im Körperinneren. Als ›imaginärer Punkt‹ sichert der Sex Selbsterkenntnis und Identität, werden vielfältige Verhaltensweisen, Lüste, Empfindungen zu einer Einheit formiert. De Lauretis überträgt diese »Technologie des Sexes« auf die »Technologie des Geschlechts« und liefert damit eine Perspektive nach, die sie bei Foucault vermisst◂22:

»Wie die Sexualität ist auch das Geschlecht keine Eigenschaft der Körper oder etwas ursprünglich im Menschen Existierendes, sondern mit Foucault ›ein Ensemble von Auswirkungen, die in den Körpern, den Verhaltensweisen, den gesellschaftlichen Beziehungen‹ durch die Entfaltung einer ›komplexen politischen Technologie‹ hervorgerufen wurden« (de Lauretis 1996, 59).

Die heterogenen kulturellen Prozesse, die das Geschlecht hervorbringen, werden hier – wie das Geschlecht selbst – als Kulturtechnik verstanden. Die Begriffe Technik bzw. Technologie beziehen sich hier nicht im engen Sinne auf technische Apparaturen, obwohl diese nicht prinzipiell ausgeschlossen werden. Sie werden vielmehr eingesetzt, um den Blick von den Gegebenheiten einer Kultur auf die Herstellung dieser Gegebenheiten, d. h. auf diejenigen Verfahren, die zur Produktion dieser Gegebenheiten führen (hier: Differenz und Hierarchie der Geschlechter), zu lenken. Diese Verfahren werden als Techniken im Sinne kultureller Praxisformen beschrieben und auf ihre Funktionsweisen hin untersucht. Der Begriff der Technologie taucht in den Arbeiten Foucaults auf unterschiedlichen Ebenen auf. Im Kontext der Foucaultschen Machtanalytik dient er dazu, die Verbindung von Macht und Wissen zu beschreiben. Die Frage, was Macht *ist*, wird dabei umformuliert in die Frage, *wie* sie funktioniert und wirksam wird. In den Blick geraten dabei spezifische Macht*mechanismen*, die einer sich stets transformierenden Rationalität unterliegen, ohne dass diese sich an ein intentionales Subjekt koppeln würde. In Überwachen und Strafen ist der Begriff der Technologie eng an den Begriff der Disziplinarmacht gekoppelt. Als Machttypus definiert die Disziplinarmacht spezifische, auf einer Verschränkung von Macht und Wissen basierende Techniken (Disziplinen), die, als ein Ensemble verschiedenartiger Mechanismen, die gesamte Gesellschaft durchlaufen. Die zentralen Instrumente der Disziplinartechnologien werden

auf einer Mikroebene wirksam. Sie liegen in der hierarchischen Überwachung, der normierenden Sanktion und ihrer Kombination im Verfahren der Prüfung. In ihrer Funktion als eine Art »Mikroskop des Verhaltens« binden sie das Individuum in einen »Beobachtungs-, Registrier- und Dressurapparat« (Foucault 1995, 224) ein, der verschiedenste Institutionen (z. B. Krankenhaus, Schule, Armee, Gefängnis) zunehmend miteinander verbindet und einander angleicht. Die Disziplinartechnologien kommen als ein auf einer bestimmten Rationalität beruhendes Verfahren zum Einsatz. Sie unterliegen nicht den Gesetzen eines Souveräns, sondern in der zentralen Gestalt dieser politisch-physikalischen Technologie – d. h. dem Panopticon – Gesetzen der Mechanik, der Optik und der Beobachtung. Produziert werden auf diese Weise in Raum und Zeit angeordnete Disziplinarindividuen, individualisiert und über die Norm zugleich verallgemeinert und in einem Raum konstituiert, zu dem es kein ›Außen‹ gibt. In Überwachen und Strafen heißt es:

»Die ›Disziplin‹ kann weder mit einer Institution noch mit einem Apparat identifiziert werden. Sie ist ein Typ von Macht; eine Modalität der Ausübung von Gewalt; ein Komplex von Instrumenten, Techniken, Prozeduren, Einsatzebenen, Zielscheiben; sie ist eine ›Physik‹ oder eine ›Anatomie‹ der Macht, eine Technologie« (Foucault 1995, 277).

Neben den Machttechniken beschreibt Foucault in der Folge auch zunehmend die Selbsttechniken, die zwar mit Machttechniken aufs Engste verknüpft sind, aber dennoch von ihnen unterschieden werden. Die Selbsttechniken beschreibt Foucault wie folgt:

»Technologien des Selbst, die es dem Einzelnen ermöglichen, aus eigener Kraft oder mit Hilfe anderer eine Reihe von Operationen an seinem Körper oder seiner Seele, seinem Denken, seinem Verhalten und seiner Existenzweise vorzunehmen, mit dem Ziel, sich so zu verändern, dass er einen gewissen Zustand des Glücks, der Reinheit, der Weisheit, der Vollkommenheit oder der Unsterblichkeit erlangt« (Foucault 1993, 26).

Deutlich wird hier, dass der Begriff der Technologie dazu dient, an die Stelle von abgeschlossenen Entitäten Verhältnisse, Verbindungen und Verstrebungen zu setzen und denkbar zu machen.◂**23** So wie Macht im Foucaultschen Sinne ein relationales Gebilde darstellt, das immer eine Beziehung beschreibt, so ist auch das Selbst nicht in sich abgeschlossen, sondern als eine Kulturtechnik konstant mit dem ›Außen‹ verbunden. Sylvia Pritsch hat darauf verwiesen, dass Techniken und Technologien »in den Texten Foucaults als eher unscharfe Rand- oder sogar Überschreitungsfiguren« gelesen werden können.◂**24**

»Auf der Ebene der Macht sind Technologien als allgegenwärtige Herrschaftstechniken konzipiert, welche die moderne Gesellschaft in ihrer instrumentellen Verwertungslogik prägt – die ganze Gesellschaft wie einzelne Bereiche sind als diskursiv-materielle ›Maschinen‹ organisiert. Auf der Ebene des Subjekts sind Techniken oder Praktiken eine Art Vermittlungsinstanz zwischen den Einzelnen und diesen größeren Machtfigurationen, die konstitutiv verbunden sind mit der Herstellung von Wahrheit. Sie sind immer produktiv, indem sie die Möglichkeitsbedingungen schaffen, unter denen Subjektivität zur Existenz kommt, sie richten also ein Dispositiv der Existenz ein. Normative Techniken der Disziplin organisieren Identität und Differenz in der Form des separierten und gespaltenen, sexualisierten und bewussten Individualsubjekts« (ibid.).

De Lauretis greift nun den Foucaultschen Begriff der Technologie auf, gibt ihm allerdings eine tendenziell andere Wendung. Im Sinne der Subjektkonstituierung kommen die Technologien des Geschlechts – anders als bei Foucault – entlang von Repräsentationsverfahren in den Blick (vgl. auch Pritsch ibid.). D.h. die Technologien des Geschlechts werden konzipiert als Technologien der Repräsentation, wobei der filmische Apparat als Modell dient:

»Ein Ausgangspunkt könnte sein, *gender* im Sinne von Michel Foucaults Sexualitätstheorie als ›Technologie des Sexes‹ zu verstehen und damit nahezulegen, dass das Geschlecht, sowohl als Repräsentation wie als Selbstrepräsentation, ebenfalls ein Produkt verschiedener sozialer Technologien wie Kino und institutionalisierter Diskurse, Erkenntnistheorien, kritischer Praxisformen und auch von Alltagspraxis ist« (de Lauretis 1996, 59).

Damit sind die Technologien des Geschlechts als Gesamtheit aller Repräsentations- und Visualisierungsverfahren definiert, die an der Konstruktion und Produktion von Geschlechternormen Anteil haben, seien es wissenschaftliche oder populäre Diskurse. Darüber hinaus ist aber auch das Geschlecht selbst als eine Technologie anzusehen, die ihrerseits produktiv wirksam wird, Individuen zuordnet und ihnen gesellschaftliche Positionen zuweist. Geschlechtlich differenzierte Subjekte werden aus dieser Perspektive nicht mehr in Relation zu Maskulinität gesehen, sondern anhand heterogener Machtstrategien untersucht.
De Lauretis prägt mit der ›Technologie des Geschlechts‹ nicht nur eine neue Begrifflichkeit, die den Blick auf das Geschlecht als eine kulturelle Praxis lenkt. In der Form, in der Gender und Medien an den Begriff der Repräsentation gebunden werden, formuliert sie zugleich auch eine neue Perspektive auf das Verhältnis von Geschlecht und Medium. Geschlechterrepräsentation kann nun sowohl die Darstellung von Geschlechtern auf der Leinwand bezeichnen als auch die Selbstdarstellung von Personen als männlich oder weiblich. Entscheidend

ist hier nicht so sehr der Unterschied zwischen Leinwand und Zuschauerraum. Im Fokus stehen vielmehr die diskursiven Aneignungsprozesse, die beide Fälle kennzeichnen:

»Wenn Geschlechterrepräsentationen soziale Positionen sind, die Bedeutungsunterschiede transportieren, dann liegt in der Darstellung oder Selbstdarstellung als männlich oder weiblich die Aneignung des gesamten Komplexes dieser Bedeutungswirkungen« (ibid., 61).

Entscheidend ist, dass die »soziale Position«, die hier beschrieben wird, nicht außerhalb des Medialen steht. Sie markiert nicht die Grenze zwischen Selbstdarstellung (sozial) und Leinwand-Darstellung (medial), sondern lässt diese – zugunsten der Aufmerksamkeit für diskursive Aneignungsprozesse – in den Hintergrund treten. Damit ist nicht gesagt, dass sich Darstellung und Selbstdarstellung nicht unterscheiden, allerdings verschieben sich Interesse und Aufmerksamkeit von der Differenz zwischen medialen und außermedialen Darstellungen auf die Ähnlichkeiten. War in der von Lauretis 1984 vorgelegten Auseinandersetzung mit der Problematik von Weiblichkeit und Repräsentation gerade das Nicht-Zusammenfallen von FRAU (als Signifikant) und Frauen (als Signifikat) der zentrale Ausgangspunkt der Argumentation, zielt die Auseinandersetzung mit den Technologien des Geschlechts stärker auf die ähnlichen Prozeduren, denen Repräsentation und Selbstrepräsentation unterliegen.
Was sich hier abzeichnet, ist der Entwurf eines Geschlechterverständnisses, das sich nicht zuletzt der selbstkritischen Auseinandersetzung mit den Implikationen feministischer Theoriebildung verdankt. Es ging dabei um die Frage, inwiefern die feministische Theoriebildung selbst an der Geschichte vom Geschlecht als binärer Differenz weiter schreibt, insofern sie – im Rahmen des Sex-Gender-Systems – Geschlecht nicht anders als in binären Differenzkategorien denken kann.◂**25** In diesem Zusammenhang bietet der Foucaultsche Begriff der Technologie einen Ausweg, da er an die Stelle von Differenz Heterogenität und an die Stelle natürlich gegebener Körper komplexe politische Naturalisierungsstrategien setzt. Insofern es sich dabei um unhintergehbare diskursive Strategien der Bedeutungsproduktion handelt, werden diese sowohl ›in den Medien‹ als auch in den (begrenzten) Formen und Möglichkeiten der Selbstrepräsentationen gleichermaßen zur Aufführung gebracht. De Lauretis' Text unternimmt in diesem Zusammenhang keinerlei Anstrengungen, Film und Kino gegenüber anderen Technologien (des Geschlechts) zu privilegieren.◂**26** Im Gegenteil, es entsteht vielmehr der Eindruck, dass der Blick auf Film und Kino allein zu eng zu werden droht. Dem Kino wie auch der Psychoanalyse, d. h. den beiden privilegierten Arbeitsfeldern der Filmwissenschaft, wird sogar unterstellt, eine so offenkundige und intentionale Technologie des Geschlechts darzustellen, dass

der Eindruck entsteht, ihre Analyse verspreche kaum noch neue Einsichten. De Lauretis schreibt:

»(N)eben den eklatanten Beispielen ideologischer Geschlechterrepräsentation im Kino, wo die Intentionalität der Technologie auf der Leinwand buchstäblich in den Vordergrund tritt und neben der Psychoanalyse, deren medizinische Praxis eher noch eine Technologie des Geschlechts ist als ihre Theorie, gibt es andere, subtilere Bemühungen, das Trauma des Geschlechts – die potentielle Zerstörung des sozialen Gefüges und der weißen männlichen Privilegien, die auf die Ausbreitung dieser feministischen Kritik am Geschlecht als einer ideologisch-technologischen Produktion folgen könnte – unter Kontrolle zu halten« (de Lauretis 1996, 83).

Zu den ›subtileren‹ Bereichen werden im Folgenden etwa diejenigen Ansätze (männlicher) Philosophen gezählt, die die Dekonstruktion von Subjekt, Wissenschaft und Philosophie mit der metaphorischen Formulierung des ›devenir femme‹ betrieben haben. Aber auch der feministische Diskurs selbst wird als eine Technologie des Geschlechts in den Blick genommen und u.a. daraufhin befragt, inwieweit auch die dekonstruktivistische Perspektive auf das Geschlecht kritisch begleitet werden muss:

»Wenn die Dekonstruktion des Geschlechts unvermeidbar ihre Neuerschaffung bewirkt, dann ist die Frage, unter wessen Bedingungen und in wessen Interesse die De-Rekonstruktion erfolgt?« (ibid., 87).

Im Rückblick erscheint die sich hier abzeichnende Verschiebung hinsichtlich der Problematisierung von Gender und Medien richtungsweisend. Die Seite der Medien ist nicht mehr der Ausgangspunkt, in den eine Gender-Perspektive eingeschrieben wird. Vielmehr lässt sich eine Perspektivverschiebung beobachten, die den Schwerpunkt auf die Gender-Seite verlagert.◂**27** Im Unterschied zu den anfangs skizzierten (klassischen) Ansätzen der feministischen Filmtheorie, deren Anliegen es war, feministische Perspektiven in die Filmwissenschaft einzubringen, werden hier nun im Rahmen der Genderforschung, so ließe sich argumentieren, filmwissenschaftliche Kategorien zum Einsatz gebracht. Das augenfälligste Beispiel ist Lauretis' aus der Filmtheorie entliehener Begriff des *space-off*, der hier nicht mehr (allein) auf den filmischen Raum bezogen wird, sondern den kulturellen/diskursiven Ort feministischer Interventionen beschreibt. Das Filmbild steht hier nur noch metaphorisch für hegemoniale Repräsentationen, in denen ihre eigenen Abgründe und Auslassungen immer schon enthalten sind:

»Vor einiger Zeit habe ich den Begriff des *space-off* benutzt, den ich der Filmtheorie entliehen habe: der Raum, der innerhalb des Einzelbildes nicht sichtbar ist, aber aus dem ableitbar ist, was

das Bild zeigt. Im klassischen oder kommerziellen Kino ist der *space-off* getilgt, aufgehoben und eingeschlossen in die Vorstellung der filmischen Regeln der Fiktionalisierung (vor allem bei dem Verfahren von Schuss-Gegenschuss). Aber das Avantgardekino hat gezeigt, dass der *space-off* gleichzeitig und neben dem repräsentierten Raum existiert, es hat ihn sichtbar gemacht, indem es seine Abwesenheit im Bild oder in der Bildfolge angemerkt und gezeigt hat, dass er nicht nur die Kamera (der Ausgangspunkt der Artikulation und Perspektive, von dem aus das Bild entsteht), sondern auch den Zuschauer (der Punkt, an dem das Bild in und als Subjektivität aufgenommen, erneut zusammengesetzt und reproduziert wird) erfasst« (ibid., 89).

Der gegen Ende des Textes platzierte ›Ausflug‹ in die Filmtheorie dient hier lediglich dazu, anhand des filmischen Raums den Standort des feministischen Subjekts auszumachen, als *zwischen* den Repräsentationen des Geschlechts, als mit und gegen die (in Lauretis' Begriff: ideologischen) Repräsentationen des Geschlechts und dem, was diese Repräsentationen auslassen bzw. unrepräsentierbar machen:

»Die Bewegung *mit* und *gegen* die ideologische Repräsentation des Geschlechts (in seinem männlich ausgerichteten Begriffsrahmen) und dem, was diese Repräsentation auslässt, oder pointierter: was sie unrepräsentierbar macht. Es ist eine Bewegung zwischen dem (repräsentierten) diskursiven Raum der Positionen, die der hegemoniale Diskurs zugänglich macht, und dem *space-off*, dem Anderswo dieser Diskurse: Diese anderen Räume sind sowohl diskursiv wie sozial. Sie existieren, seit die feministische Praxis sie (wieder) an den Rändern des hegemonialen Diskurses und den Zwischenräumen der Institutionen, in Form der Gegenpraxis und neuen Formen von Gemeinschaft errichtet hat« (ibid., 89).

Die Metaphorik des filmischen Raumes setzt das Verhältnis von hegemonialer Kultur und feministischer Kritik mit der Opposition von Avantgarde und Mainstream-Kino gleich. In dieser Hinsicht liest sich das Ende von Lauretis' Technology of Gender wie ein Echo auf das Ende von Mulveys Visual Pleasure-Aufsatz. Die Heterogenität, die über den Begriff der Technologie ins Spiel kommt, wird hier wieder zurückgenommen und zugunsten einer klaren Unterscheidung von Diskurs und Gegen-Diskurs aufgegeben. Pritsch ist darüber hinaus der Auffassung, dass sich in Lauretis' Text Spannungen zeigen, die sich aus der Zusammenführung von Gendertheorie und Foucault ergeben. Insofern Gegendiskursivierungen wie hegemoniale Diskurse des Mainstreams sexuelle Differenz zum zentralen Punkt der Identifizierung machen,

»wird genau das, was Foucault als die Funktion des imaginären Punktes ›Sex‹ bestimmt, erneut bestätigt: Auch in der um Geschlecht und andere Kategorien erweiterten Form bleibt es der ›Kern‹ des Subjekts wie Anreiz unersättlicher Diskursivierungen« (Pritsch, ibid.).◂28

Anstelle der von Foucault favorisierten diskursiven Vervielfältigung von Bedeutung(sproduktionen) setzt de Lauretis hier auf ein Konzept der Gegenöffentlichkeit, in der das ›Andere‹ und Verworfene der hegemonialen Repräsentationen seinen Ausdruck findet. Dass das Verhältnis von Feminismus zu Kultur und Gesellschaft komplizierter ist, darauf hat sie selbst auch in anderen Texten immer wieder hingewiesen.◂29

1.4 Performativität des Geschlechts

Die Auseinandersetzung mit einer spezifischen Technologie des Geschlechts und die Frage, wie sie sich zu Medien in Beziehung setzen lässt, stehen im Zentrum der vorliegenden Arbeit: die Konzeption der Performativität des Geschlechts, die Judith Butler erstmalig in ihrem Buch Gender Trouble (1990) entwickelt hat und deren Genese im folgenden Kapitel ausführlich darstellt wird. Sie wurde in den Gender Studies relativ früh – anhand der Diskussion um Butlers Buch zu Beginn der 90er Jahre – aufgegriffen und kam im Anschluss daran mehr und mehr auch in anderen kulturwissenschaftlichen Bereichen zum Einsatz. Auch diese Konzeption hat Gender und Medien weiter aufeinander zu bewegt.

Mit Bezug auf den Begriff der Performativität werden nicht nur mediale Geschlechterentwürfe, sondern Männlichkeit und Weiblichkeit per se als (resignifizierende) Aufführungspraktiken verstanden, die allerdings nicht als individualistisch-voluntaristische Inszenierungen, sondern als zwanghafte Wiederholungen reglementierender Normen aufgefasst werden. Sowohl die medial inszenierten Gender-Identitäten als auch die Geschlechtsidentitäten der ZuschauerInnen werden aus dieser Perspektive durch das konstitutive Wechselverhältnis von Singularität und Wiederholung, von Unmittelbarkeit und Reproduktion bestimmt.◂30

Im Kontext der (genderorientierten) Film- und Medienwissenschaft wirft die Konzeption der Performativität mindestens zwei Fragen auf. Zum einen die Frage, inwiefern sie die Analyse medialer Geschlechterinszenierung vor neue Aufgaben stellt und in welchem Verhältnis sie zu den Ansätzen feministischer Filmtheorie steht. Zum zweiten ergibt sich die Frage, ob die Konzeption der Performativität, über die Analyse medialer Geschlechterinszenierungen hinaus, auch in einer weiteren, umfassenderen Art und Weise im Rahmen der Film- und Medienwissenschaft zum Einsatz kommen könnte, beispielsweise im Hinblick auf methodische Fragen. Diese Überlegung wird vor allem im dritten Kapitel diskutiert.

Den Ausgangspunkt für die Diskussion des Performativitätsbegriffs bildet folgende Beobachtung: Hat die Auseinandersetzung auf diesem Gebiet der Gender-Konzeptionen durch den Begriff der Performativität an Komplexität gewonnen, sind zugleich – hinsichtlich des Verhältnisses von Gender und Medien – auch neue Ungenauigkeiten entstanden. Anders formuliert: Die zunehmende Annäherung von Gender und Medien hat gleichermaßen zu neuen blinden Flecken geführt. Denn der analytische Blick auf die Unterscheidung zwischen einer kulturtechnologischen Konzeption von Performativität auf der einen und ihrer medienspezifischen Ausformulierung auf der anderen Seite ist zum Teil verloren gegangen. Filmische Geschlechterinszenierungen werden z.B. vielfach als ›Belege‹ für die Thesen zur Performativität der Geschlechtsidentität herangezogen, ihre mediale Performativität aber wird zugleich unterschlagen bzw. nicht hinreichend von der Geschlechterperformativität differenziert. Die Spezifizität der medialen Performativität wird vielfach zugunsten einer These über die Kontingenz geschlechtlicher Normen übersprungen und in der vermeintlich übergeordneten Einsicht, dass Geschlechtsidentitäten performativ produziert werden, aufgelöst. Im Anschluss an Butlers Konzeption der Performativität konzentriert sich die Perspektive, unter der mediale Geschlechterinszenierungen untersucht werden, oftmals auf die Frage danach, welche Hinweise das zu untersuchende Material auf die Kontingenz von Gender-Normierungen, bzw. auf den performativen Charakter des Geschlechts enthält, d. h. letztlich darauf, in wie weit es sich bei den untersuchten Inszenierungen um naturalisierende bzw. denaturalisierende Geschlechterkonstruktionen handelt. Anschlüsse an die Ansätze der feministischen Filmtheorie und ihre Betonung der Materialität von Medien sind hingegen selten anzutreffen. Stellenweise entsteht so der Eindruck, dass sich beide Perspektiven wechselseitig ausschließen. Was die unterschiedlichen Gender-Konzeptionen betrifft, mag dieser Umstand nicht verwundern. Was die Argumentation hinsichtlich der Verschaltungen von Medialität und Geschlecht betrifft, erscheint dieser wechselseitige Ausschluss insofern problematisch, als der Fokus auf die medialen und medienspezifischen Prozesse, die die Ansätze der feministischen Filmtheorie betont haben, eher verloren geht, anstatt präzisiert zu werden. Diese mit der Konzeption der Performativität eingetretenen ›Verkürzungen‹ sind allerdings, so lautet meine These, weder produktiv noch notwendig. Vielmehr ist davon auszugehen, dass das Potential des Performativitätsbegriffs im Rahmen der Medienwissenschaft noch gar nicht ausgeschöpft ist.

1.5 Judith Butlers Analyse des Dokumentarfilms Paris Is Burning (USA 1991)

Um meine These zu präzisieren, möchte ich auf eines der im Kontext der medienbezogenen Gender Studies prominent gewordenen Beispiele näher eingehen: Judith Butlers Analyse des 1991 entstandenen Dokumentarfilms Paris is Burning von Jennie Livingston. Das Ziel dieser (Re-)Lektüre ist weder eine Kritik an Judith Butler als Autorin und Gender-Theoretikerin noch die ›Korrektur‹ ihrer Filmanalyse aus fachspezifischer Sicht. Stattdessen lese ich Butlers Analyse als ein Beispiel für die bereits an de Lauretis' Text diskutierten Verlagerungen von Interessen und Frageperspektiven, die sich in Bezug auf das Verhältnis von Gender und Medien ergeben haben.

\Der Dokumentarfilm von Jennie Livingston zeigt Drag Queen Contests, die im New Yorker Bezirk Harlem aufgeführt werden. Auf diesen Bällen, die sich als subkulturelle Imitationen von Modenschauen lesen lassen, konkurrieren schwarze Männer (Afro-Amerikaner und Latinos) in einem Wettbewerb, der verschiedene Kategorien beinhaltet. Zu diesen Kategorien zählen nicht nur unterschiedliche Weiblichkeitstypen. Sie umfassen vielmehr Gender- und Class-Normen der weißen Kultur (leitende Angestellte, Student der Eliteuniversität), der schwarzen Straßenkultur (bangee boy) und der schwulen Kultur (high drag, butch queen). Der implizierte Maßstab, um den konkurriert wird, ist die ›Echtheit‹ (realness) der Performance. Das, was den Effekt der Echtheit dieser Performance bestimmt, ist die »Fähigkeit, überzeugend und glaubwürdig zu sein, den naturalisierenden Effekt darzustellen« (Butler 1995, 174). Butlers Analyse von Paris is Burning stellt ein Kapitel in ihrem 1993 erschienenen Buch Köper von Gewicht. Die Diskursiven Grenzen des Geschlechts dar. In Kapitel 4 dieses Buches (von acht Kapiteln insgesamt) diskutiert Butler Fragen der Aneignung und Subversion und bezieht sich auf besagten Dokumentarfilm. Der Titel des Kapitels »Gender is burning« stellt eine Verschiebung des Filmtitels Paris is Burning dar. Im Wesentlichen geht es in diesem Kapitel darum, die Ambivalenz der Subjektkonstitution, die ineinander verzahnten Prozesse von Aneignung

Abb.1: Paris is Burning, Filmplakat

und Verschiebung, von Anrufung, Unterwerfung und Überschreitung zu verdeutlichen, die das (geschlechtliche) Subjekt als Effekt konstituieren. Den Kontext für die Filmanalyse bildet eine Auseinandersetzung und Überarbeitung von Althussers Thesen zur Anrufung der Subjekte, die sich zugleich, wie das gesamte Buch, auch als Nachtrag zu Butlers eigenen Thesen zur Subjektkonstitution und Subversion in ihrem früher erschienenen Buch GENDER TROUBLE lesen lässt. Während Althusser die Anrufung als einen einseitigen Akt betrachtet, nämlich »als die Macht und Kraft des Gesetzes, Angst zu erzwingen und gleichzeitig eine mit einem Aufwand verbundene Anerkennung anzubieten«, fragt Butler, ob Subjektivierung damit als direkte und unmittelbare ›Wirkung‹ der Anrufung zu verstehen sei, oder ob dieser Prozess der Subjektivierung nicht kompliziertere Verfahren mit einschließe (vgl. Butler 1995, 165). Worum es Butler hier geht, ist die These, dass das Subjekt weder durch seine Anrufungen determiniert wird, noch sie vollständig negieren kann. Allerdings besteht die Möglichkeit, so Butler, die gleichen Bestimmungen, in denen Subjektivität sich vollzieht (und in ihrem Vollzug scheitert), umzuarbeiten. Diese These gilt es für Butler zu entwickeln. Dabei greift sie sowohl auf den Film als auch auf philosophische Texte zurück. Was ihre Vorgehensweise betrifft, fällt auf, dass sie zum Beleg dieser These mit den Schrifttexten anders umgeht als mit dem Film. Während sie die Texte (hier: Althusser, hooks) in dekonstruktivistischer Weise benutzt, bewegt, verschiebt und neu inszeniert, verfährt sie mit dem Filmtext PARIS IS BURNING nicht in gleicher Weise. Der Film wird nicht parallel zu den Texten – ebenfalls als Text – bearbeitet. Zwar wird der Film auch ‚gelesen‹ bzw. werden Thesen in ihn hineingelesen. Aber er wird, im Vergleich zu den von Butler bearbeiteten Schrifttexten, nicht verschoben oder neu inszeniert. Vielmehr wird der Dokumentarfilm PARIS IS BURNING als ein ›realer‹ Ort analysiert, der – bei entsprechender Lektüre – die Thesen von Althusser über die Anrufung der Subjekte in Bewegung bringt.◂**31** An der Stelle, an der der Film eingeführt wird, heißt es bei Butler:

»Es ist der Raum dieser Ambivalenz, der die Möglichkeit eröffnet, die gleichen Bestimmungen umzuarbeiten, in denen sich die Subjektivierung vollzieht – und in ihrem Vollzug scheitert. […] Von dieser Formulierung ausgehend möchte ich nun den Film Paris is burning betrachten und der Frage nachgehen, was er über die gleichzeitige Produktion und Unterjochung der Subjekte in einer Kultur deutlich macht, die offenbar stets und in jeder Hinsicht die Vernichtung von queers zu regeln weiß, die aber dennoch gelegentlich entstehende Räume hervorbringt, in denen diese vernichtenden Normen, jene tötenden Geschlechtsideale und Rassenideale nachgestellt, umgearbeitet, resignifiziert werden« (Butler 1995, 169).

Butlers erklärte Absicht, zu untersuchen, was der Film Paris is Burning über die »gleichzeitige Produktion und Unterjochung der Subjekte in einer Kultur« deutlich macht, lässt ihre Perspektive klar hervortreten: Ihr Interesse richtet sich nicht primär auf den Film, sondern vielmehr auf die Frage, inwieweit sich mit und durch den Film die These der Ambivalenz der Subjektkonstitution stützen lässt. Insofern der Film generell als ein Medium verstanden werden kann, mit dem Aussagen getroffen, Überlegungen angestellt und Problematiken aufgeworfen werden, erscheint die von Butler vorgeschlagene Lesart zunächst plausibel. Zu überdenken ist diese Herangehensweise allerdings an denjenigen Stellen, an denen aus der Reflexion über die Performativität (geschlechtlicher) Identitäten, die der Film anregt, die Effekte der medialen/filmischen Performativität ausgeblendet werden. Im vorliegenden Beispiel erscheint diese Ausblendung umso prekärer, als die Genreregeln des ethnographischen Dokumentarfilms, denen der Film folgt, gerade diesen Zugang evozieren. Als Beispiel möchte ich auf den Umgang Butlers mit einer der zentralen Figuren des Films, Venus Xtravaganza, eine (noch vor der Operation stehende) Transsexuelle und Prostituierte, die von einem Freier umgebracht wird, eingehen. Venus Xtravaganza wird zu Beginn des Films als ›lebende‹ Person – auf einem Bett liegend und ganz in weiß gekleidet – eingeführt, die im Interview sowohl Auskünfte über die Bälle, als auch – fragmentarisch – ihre persönliche Lebensgeschichte, ihre Träume und Wünsche für die Zukunft preisgibt. Gegen Ende des Films erfahren die ZuschauerInnen in aufgezeichneten Gesprächen von Freunden, dass Venus den Mordanschlag eines Freiers nicht überlebt hat. Die beschriebene Dramaturgie erzeugt nicht nur ein hohes Identifikationspotenzial mit der Figur Venus, sondern liefert zugleich eine von der Regisseurin bewusst eingesetzte Kontrastfolie zum Glamour und Glanz der Bälle. Anstatt zur Filmfigur, deren Leben (und Tod) der Film auf melodramatische Weise inszeniert, suggerieren Butlers Formulierungen hingegen einen Zugang zur ›realen‹ Venus Xtravaganza und damit einen Zugang, der bereits durch das Genre suggeriert wird. Die Figur wird benutzt, um an ihr das Potenzial und die Grenzen der Entnaturalisierung der Geschlechter-Kategorie zu reflektieren:

> »Venus, und Paris is burning ganz allgemein, läßt daran zweifeln, ob das Parodieren der herrschenden Normen ausreicht, um sie zu ersetzen; ja, im Grunde genommen kommt die Frage auf, ob die Entnaturalisierung des sozialen Geschlechts nicht möglicherweise gerade das Vehikel für eine erneute Festigung hegemonialer Normen sein kann« (ibid., 169).

Während hier die Effekte der filmischen Inszenierung der Figur gänzlich ausgeblendet werden, wird an anderer Stelle – wenn auch beiläufig – auf die filmische Performativität verwiesen. In Bezug auf den Tod von Venus Xtrava-

ganza schreibt Butler: »Natürlich holt der Film Venus gewissermaßen ins Sichtbare zurück, nicht jedoch ins Leben, und er schafft auf diese Weise eine Art filmische Performativität« (ibid., 179).

Abb. 2: Szene aus Paris is Burning

Angedeutet wird an dieser Stelle, dass nicht nur die im Film repräsentierten Geschlechterinszenierungen auf die Performativität geschlechtlicher Identitäten verweisen, sondern zugleich auch der Film selbst die Bälle, die Personen, die Orte und ihre Stimmungen performativ zur Aufführung bringt. Doch die filmische Performativität findet in Butlers Analyse eine nur beiläufige oder indirekte Erwähnung. Wo der Film ›als Film‹ thematisiert wird, steht die Rolle der Kamera im Hinblick auf das ›vorfilmische Geschehen‹ im Vordergrund. Die Kamera, so Butlers These, ist dem Film als ein Versprechen auf den legendären Status und die Bekanntheit der ›Walker‹ eingebaut, insofern sie den Wunsch nach Berühmtheit und Anerkennung gleichermaßen aufzeichnet und anreizt. Sie wird in Paris is Burning nicht nur zum Instrument der Ermächtigung, sondern auch zu einem chirurgischen: In dem Maße, wie die Figuren des Films in ihrer performierten Weiblichkeit durch die filmische Aufzeichnung anerkannt werden, agiert die Kamera »als chirurgisches Instrument und kommt einer chirurgischen Operation gleich, als das Vehikel nämlich, durch das sich die Transsubstantiation ereignet« (vgl. ibid., 183). Implizit wird an dieser Stelle auf die produktiven Aspekte der dokumentarfilmischen Arbeit verwiesen, insofern hier deutlich wird, dass auch die Protagonisten eines Dokumentarfilms durch Film und Kamera (mit)konstituiert werden. Allerdings ›verengt‹ sich der Blick zugleich auf die Gender-Perspektive und die durch die Kamera vorgenommene Geschlechtsumwandlung. Gerade an dieser Stelle ließe sich jedoch die Perspektive wesentlich erweitern. Denn die Bedingungen für die produktive Macht der filmischen Performativität hängt doch nicht allein – wie es Butlers Auseinandersetzung mit bell hooks nahe legt – von der wirklichkeitskonstituierenden Macht der Regisseurin ab. Zu differenzieren wäre vielmehr die Performativität, die durch die Materialität des Mediums gegeben ist, von derjenigen Performativität, die sich durch das Ausmaß bedingt, in dem der Film Paris is Burning Konventionen des ethnographischen Films zitiert, d.h. filmsprachliche Normen, die wir ZuschauerInnen als Signifi-

kation (des ›Realen‹) gelten lassen. Die dem Medium eigene Performativität speist sich aus dem ihm eigenen Verhältnis von Präsenz und Repräsentation. Ist in der Materialität der filmischen Repräsentation immer schon die Abwesenheit des ›Realen‹ angelegt, insofern das filmische Material nur noch die Schatten dessen aufweist, was es zeigt, bewirkt diese Abwesenheit zugleich eine Präsenz, insofern der Film das ›Reale‹ einrahmen, definieren und damit herstellen kann. Es ist somit die Repräsentation des Abwesenden, die die filmische Präsenz bedingt. Die Protagonisten von Paris is Burning sind im Film gleichermaßen abwesend, wie sie auf der Ebene der Repräsentation anwesend sind. Um sie zu repräsentieren und sie für ein Mainstream-Publikum sichtbar zu machen, zeigt der Film seine Figuren strikt innerhalb der Regeln des ethnographischen Codes, die dazu dienen, die schwarze, schwule Subkultur und ihre Praxis der Bälle auszustellen und die ZuschauerInnen zugleich außerhalb dieser ›Gemeinschaft‹ zu positionieren. Von den Aufführungen der Bälle zum Film findet somit eine Verschiebung statt, die etwas Fremdes/Unbekanntes in etwas Eigenes/Bekanntes transformiert. Der Film selbst stellt dabei eine Grenzlinie zwischen dem ›Anderen‹ und dem ›Eigenen‹ dar, an der ›wir‹ mit den ›Anderen‹ ›vernäht‹ werden. Eine nicht sichtbare, marginalisierte Kultur wird überführt in Sichtbarkeit und Lesbarkeit. Gerade die im Film eingesetzten Zwischentitel deuten auf diesen Prozess der Verschiebung hin. Sie zeigen spezifische, von dieser Gruppe verwendete Begriffe (reading, shading, mopping, vogueing), die die Identität der Gruppe markieren, sie einzigartig und in ihrer Einzigartigkeit zugleich verstehbar und übersetzbar erscheinen lassen. Zuschauern wird auf diese Weise die Kompetenz als ›Leser‹ dieser ›anderen‹ Kultur suggeriert. Sie werden ermutigt, die ›fremde‹ Kultur zu durchdringen, zu durchschauen und zu verstehen. Beschreibt Butler nun die im Film gezeigten Performances als eine (bedeutungsverschiebende) Aneignung von Identität, so muss der Film Paris is Burning ebenfalls als eine (realitätsverschiebende) Aneignung der Performances gelten. Findet die Aneignung und Verschiebung von Identitäten in den Performances gerade auch dadurch statt, dass in ihnen der zwanghafte Aufführungscharakter von Identitäten inszeniert und theatralisiert wird, so ist auch der Film auf die Inszenierung seines Materials angewiesen, kann er doch die Performances in Harlem nicht mimetisch abbilden, sondern nur repräsentieren.

In beiden Fällen ist es die Inszenierung, die das ›Reale‹ definiert. Diese Überlegung soll jedoch nicht dazu dienen, die Praxis des (ethnographischen) Filmemachens mit der Praxis der Harlemer Bälle gleichzusetzen. Vielmehr könnte sie zu der Frage führen, inwieweit sich die gezeigten Performances ihrer ethnographischen Codierung und Aneignung widersetzen. Peggy Phelan vertritt

die These, dass der Film, insofern er den imitativen Charakter jeglicher Identität dokumentiert, zugleich die Unmöglichkeit dokumentiert, eine ›authentische‹ Sicht auf die Bälle und die beteiligten Protagonisten zu erlangen. Phelan argumentiert in diesem Kontext mit der Ambivalenz von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Die Fähigkeit des Passing, d. h. die, wie es bei Butler heißt, »Fähigkeit, den naturalisierenden Effekt herzustellen«, beschreibt Phelan als die Fähigkeit, der Sichtbarkeit, im Sinne einer rassistischen und homophobischen Markierung, zu entgehen und in diesem Sinne unsichtbar zu werden. Nach Phelans These zeigen die Bälle ihre Protagonisten in ihrem Bestreben, unsichtbar zu sein:

»Counter-intuitively, the balls reveal the performer's longing to be made unremarkable – to pass as ›normative‹ (and thus to be unnoticed) rather than to be seen as ›other‹ (and constantly surveyed by the upholders of the normative). Excessively marked as ›other‹ outside the arena of the balls, the walkers employ the hyper-visibility of the runway to secure the power and freedom of invisibility outside the hall« (Phelan 1993, 93).

Die Ebene des Films fügt an dieser Stelle nun eine weitere Komplexität hinzu, insofern er als Sichtbarmachung eines Bestrebens nach Unsichtbarkeit gelten müsste, die zugleich von den Protagonisten des Films unterlaufen wird. Denn wenn die Fähigkeit des Passings in der Fähigkeit liegt, sich der Markierung durch die hegemoniale Kultur zu entziehen, müsste sie die Protagonisten des Films auch dazu befähigen, sich der Markierung durch den (weißen) Blick der Kamera zu entziehen. Die Performativität der (Geschlechts-)Identität würde sich auf diese Weise der filmischen Performativität entgegenstellen. Wie am Beispiel der Figur der Venus Xtravaganza aber bereits erwähnt, besteht der Film nicht nur aus den Ballszenen, sondern auch aus Interview- und Straßenszenen, die die Performances der Bälle einrahmen. Sie funktionieren als eine Art impliziter Kommentar, der die Praxis der Bälle erklärt oder, wie im Falle von Venus, konterkariert. Die Frage der Subversion des Films durch seine Protagonisten muss daher offen bleiben. Deutlich wird vielmehr die Notwendigkeit, die verschiedenen Performativitätsebenen und ihre – möglicherweise gegenläufigen – Effekte genau in den Blick zu nehmen.
Geht es also darum, die Geschlechterperformativität weder *mit* der noch *durch* die mediale Inszenierung hindurch ›belegen‹ zu wollen, müssen sowohl die medialen und als auch die Geschlechter-Performativitäten gleichermaßen in Anschlag gebracht werden. Dabei wäre zugleich zu untersuchen, in welchem Verhältnis mediale und Gender-Performativitäten zu einander stehen. Denn wie jedes *Doing Gender* eine Rezitation einer vorgängigen Kette von Geschlechterhandlungen und -bedeutungen ist, die in dem jeweiligen Akt gegenwärtig sind

und ihm seine Gegenwärtigkeit zugleich entziehen, ist auch z.B. jeder einzelne Film in ein diskursives Netz von Signifikationspraktiken eingelassen, die immer schon über ihn hinausweisen. Und erst dieses diskursive Netz ist es, das den Film gleichermaßen ermöglicht und reglementiert.

Das Ziel der folgenden Überlegungen ist es, das Potential der Konzeption der Performativität im Kontext der Film- und Medienwissenschaft auszuloten. Im Zentrum steht dabei die Frage nach ihrem Stellenwert im Hinblick auf mögliche Zugänge zu und Perspektivierungen von Medien. Inwieweit könnte die mit der Performativität einhergehende Betonung von Produktivität, Prozessualität und Diskontinuität nicht nur im Hinblick auf Gender, sondern auch im Hinblick auf Medien gewinnbringend zum Einsatz kommen? Bietet die Konzeption der Performativität eine Möglichkeit, Differenzen zwischen Medien zu bestimmen, ohne auf ontologische ›Eigenschaften‹ von Medien zurückgreifen zu müssen? Inwieweit ließe sich mit einem performativen Medienbegriff auch das Verhältnis von Gender und Medien gewinnbringend diskutieren? Bevor diese Fragen in Kapitel drei und vier ausführlich diskutiert werden, verfolgt Kapitel zwei zunächst die Genese des Performativitätsbegriffs im Kontext von Sprachphilosophie, Kulturwissenschaft und Gender Studies.

Performativität
(K)ein kultureller Leitbegriff?

Für die Bestimmung des Begriffs Performativität sind zwei Aspekte gleichermaßen zentral: seine sprachphilosophische Herkunft und seine Wiederaufnahme und Überarbeitung im Rahmen der Kulturtheorie. Innerhalb der Sprachwissenschaft steht der Begriff der Performativität im Kontext der Sprechakttheorie. Dieser dem Bereich der Pragmatik, d. h. der Anwendungsorientierung von Sprache zugeordnete Ansatz bezieht sich auf die Handlungsdimension des Sprechens. Im Zentrum der Sprechakttheorie steht die Untersuchung der Frage, inwiefern und wozu, d. h. zu welcher Art von Handlungen Äußerungen genutzt werden (können). Der in der Regel auf die Arbeiten des Sprachphilosophen John Langshaw Austin zurückgeführte Ansatz verweist darauf, dass Sprache nicht nur eine referentielle Funktion hat, die in der Beschreibung der Welt liegt, sondern dass mit dem Sprechen in vielfältiger Weise auch Handlungen vollzogen werden.

Die erste Verwendung des Begriffs ›performativ‹ findet sich in Austins 1955 in Harvard gehaltenen und posthum unter dem Titel How to do Things with Words veröffentlichten Vorlesungen. Hervorgebracht wird der Begriff zunächst im Rahmen einer binären Unterscheidung zwischen performativen und konstativen Äußerungen. Zu den konstativen werden diejenigen Äußerungen gezählt, die eine Beschreibung oder Feststellung implizieren, die nach dem Kriterium wahr oder falsch beurteilt werden (wie etwa ›Die Sonne geht unter‹). In strenge Opposition setzt Austin dagegen die performativen Äußerungen. Sie behaupten, berichten, beschreiben nicht, sie sind weder wahr noch falsch. Mit ihnen wird vielmehr eine Handlung vollzogen. Indem sie geäußert werden (›Ich gratuliere dir‹, ›Ich taufe dich‹, ›Ich schwöre‹, ›Ich verspreche dir‹ etc.), wird das, was diese Äußerungen benennen, zugleich getan. Entsprechend heißt es bei Austin:

»Das Schiff taufen *heißt* (unter passenden Umständen) die Worte ›Ich taufe‹ usw. zu äußern. Wenn ich vor dem Standesbeamten oder am Altar sage ›Ja‹, dann berichte ich nicht, dass ich die Ehe schließe; ich schließe sie« (Austin 1998, 29).

Anstatt nach dem Kriterium wahr/falsch werden sie danach beurteilt, ob solche Äußerungen glücken oder missglücken. Entscheidend für das ›Glücken‹ ist der Kontext, in dem die Äußerungen getan werden, oder wie es bei Austin heißt »die passenden Umstände«:

»Ganz allgemein gesagt, ist es immer nötig, dass die Umstände, unter denen die Worte geäußert werden, in bestimmter Hinsicht oder in mehreren Hinsichten *passen*, und es ist sehr häufig nötig, dass der Sprecher oder andere Personen zusätzlich gewisse weitere Handlungen vollziehen – ob nun ›körperliche‹ oder ›geistige‹ Handlungen oder einfach die, gewisse andere Worte zu äußern. Wenn ich das Schiff taufen will, ist es zum Beispiel wesentlich, dass ich dazu bestimmt bin. Wenn ich (christlich) heiraten will, ist es wesentlich, dass ich nicht bereits mit einer noch lebenden Frau verheiratet bin; und so weiter« (Austin 1998, 31).

Austins Verweis auf die ›passenden Umstände‹, in denen der Sprechakt vollzogen wird, hat mehrere Konsequenzen. Zum einen wird der Blick von der linguistischen Form weg und auf das sprechende Subjekt hin gelenkt. Denn es ist nicht die sprachliche Form (das Symbol, das Wort oder der Satz), sondern der durch das sprechende Subjekt vorgenommene spezifische Gebrauch der Sprache, der durch die Analyse des ›Sprechhandelns‹ in den Blick genommen wird. Zum anderen wird die Rückbindung des Sprechakts an das sprechende Subjekt mit dem Verweis auf die passenden Umstände zugleich wieder relativiert. Denn die von Austin angeführten Beispiele für performative Äußerungen schließen eben gerade nicht an die Absichten oder inneren Vorgänge der sprechenden Subjekte an, sondern vielmehr an die kulturellen Konventionen, die in diesen Sprechakten zum Tragen kommen und die für das Glücken der performativen Äußerung notwendig sind. Gratuliert beispielsweise eine Person A einer Person B zum Geburtstag, dann glückt diese Äußerung nicht aufgrund dessen, was Person A während des vollzogenen Sprechaktes durch den Kopf geht (z.B. die Absicht der Gratulation), sondern aufgrund der gesellschaftlichen Konvention, die diesen Sprechakt plausibel macht.◂**32** Die performative Äußerung erweist sich somit nicht nur als ein sprachliches, sondern als ein kulturelles oder soziales Phänomen. Die durch sie hergestellte Übereinstimmung von Welt und Wort ist nicht sprachlich gegeben, sondern durch die Einbettung der sprachlichen Äußerung in außersprachliche Praktiken. Sie wird kulturell gestiftet. Die Äußerung bestätigt sich nur dann, wenn es in einer Kultur Praktiken gibt, die diese Äußerung bekräftigen.◂**33**

2.1 Das Hervorgehen der Performativität aus ihrer Verwerfung

Die eingangs eingeführte binäre Unterscheidung zwischen performativen und konstativen Äußerungen gerät im Laufe von Austins Vorlesungen mehr und mehr ins Wanken. Die Kriterien der Abgrenzung zwischen beiden Äußerungstypen beginnt Austin schon in der zweiten Vorlesung zu problematisieren. Er verweist nun darauf, dass nicht nur performative Äußerungen wie Versprechungen, Einladungen und Aufforderungen glücken oder missglücken können und in diesem Sinne auf die Einbettung in außersprachliche Praktiken angewiesen sind. Das Gleiche gilt nun vielmehr auch für konstative Äußerungen wie Behauptungen, Feststellungen und Beschreibungen. Umgekehrt sind auch die performativen Äußerungen an Wahrheitsfragen im weitesten Sinne gebunden.◂34 Anhand zahlreicher, kreativer, abwegiger und z.T. absurder Beispiele führt Austin so lange das Scheitern des binären Modells vor, bis er es schließlich ganz aufgibt. In der siebten Vorlesung heißt es entsprechend:

»Überlegen wir nun einen Augenblick, wie weit wir sind. Unser Ausgangspunkt war, dass wir einen Gegensatz zwischen performativen und konstativen Äußerungen vermutet haben. Wir haben aber hinreichende Anzeichen dafür gefunden, dass Äußerungen beider Typen, nicht nur der performativen, verunglücken können; weiter, dass auch die performativen Äußerungen nicht nur glücken müssen, sondern der Forderung unterliegen, den Tatsachen zu entsprechen oder doch in einer je nach Fall verschiedenen Beziehung zu den Tatsachen zu stehen, ganz wie das für allem Anschein nach konstative Äußerungen typisch ist. Es ist uns nun nicht gelungen, für die performativen Äußerungen ein grammatikalisches Kriterium zu finden. [...] Es ist also an der Zeit, die Frage neu anzugehen. Wir wollen allgemeiner untersuchen, in wie verschiedener Weise etwas Sagen etwas Tun bedeuten kann; in wie verschiedener Weise wir etwas tun, indem wir etwas sagen« (Austin 1998, 109/110).

Austin ist nun überzeugt, dass mit jeder Art von Äußerungen Handlungen vollzogen werden oder anders ausgedrückt: Jede Äußerung ist performativ. Gegenüber den sogenannten ursprünglichen Performativa, der Gruppe von Verben, mit denen zugleich etwas getan wird, wenn sie geäußert werden, gilt jetzt Performativität als ein grundsätzlicher Aspekt von Äußerungen, wo hingegen das Standard-Gegenüber, die konstative Äußerung, nur einen Sonderfall der Performativität darstellt. An die Stelle der Unterscheidung des binären Schemas (konstativ-performativ) tritt eine Typologie verschiedener Handlungen, die mit Äußerungen vorgenommen werden. Unterschieden werden nun drei verschiedene Aspekte des Sprechhandelns, nämlich der lokutionäre Akt, die Tatsache, *dass* wir etwas sagen, der illokutionäre Akt, der für das sorgt, was wir *tun*,

indem wir etwas sagen, und schließlich der perlokutionäre Akt, der sich darauf bezieht, welchen Effekt wir beim Hörer, dadurch, dass wir etwas sagen, erzielen.◂35

Austin schreibt nun allen Äußerungen eine Illokution zu, eine Handlung, die mit der Äußerung eines Satzes in einem bestimmten Kontext getan wird. Während der propositionale Gehalt einer Aussage wahr oder falsch sein kann, gelingt oder misslingt ihre Illokution, je nachdem, ob sie bestimmte extralinguistische Bedingungen erfüllt. Die Performativa treten bei Austin von nun an zugunsten der Beschäftigung mit den Illokutionen in den Hintergrund.◂36

Sybille Krämer verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass beide Formen nicht, wie vielfach behauptet, in einem Ersetzungsverhältnis zueinander stehen. Vielmehr bietet Austins Auseinandersetzung mit den performativen Äußerungen eine Perspektive, die mit dem Fokus auf die Illokutionen wieder verloren geht. Denn die sogenannten ursprünglichen Performativa heben nicht, wie die Illokutionen, auf das dialogische Sprechen zwischen Einzelpersonen ab. Bei der Gratulation, Schiffstaufe, Hochzeit usw., in sämtlichen von Austin als Performativa angeführten Beispielen, wird die Rede nicht so sehr an einzelne Hörer gerichtet, die eine bestimmte ›Botschaft verstehen‹, sondern vielmehr an ein Auditorium, an eine Gesellschaft, die zuhört. Performativa können daher eher als institutionelle Sprechakte gelten, die stärker ein Ritual aufrufen als ein dialogisches Sprechen:

»Die ursprünglichen Performativa richten sich immer auch an eine Öffentlichkeit – im Raum der zeremoniellen Rede oftmals auch vertreten durch ›Zeugen‹. Mehr noch: Sie sprechen nicht einfach Hörer an, sondern Zu-hörer. Der Adressat der zeremoniellen Rede ist ein ›Auditorium‹, und daher sind die ursprünglichen Performativa weniger an der Urszene dialogischer Wechselrede orientiert als an einer Aufführung mit Aktanden und Zuschauern. In ursprünglichen Performativa wird nicht einfach gesprochen, sondern wird im Sprechen etwas inszeniert« (Krämer 2001, 143).

An dieser Stelle kommt der Aufführungscharakter ins Spiel, der im Wort performativ ebenso enthalten ist wie der Vollzug. Auf die Doppeldeutigkeit (Vollzug und Aufführung), die für die spätere Wiederaufnahme des Begriffs der Performativität in den Kulturwissenschaften eine entscheidende Rolle spielt, verweist Austin, wenn auch sehr unbestimmt, schon selbst, wenn er den Begriff des Performativen einführt:

»Wie sollen wir Sätze oder Äußerungen dieser Art nennen? Ich schlage als Namen ›performativer Satz‹ oder ›performative Äußerung‹ vor. […] Der Name stammt natürlich von ›to perform‹, ›vollziehen‹: man ›vollzieht‹ Handlungen. Er soll andeuten, dass jemand, der eine solche Äuße-

rung tut, damit eine Handlung vollzieht – man faßt die Äußerung gewöhnlich nicht einfach als bloßes Sagen auf. [...] Ich habe ein neues Wort gewählt, dem wir vielleicht nicht von vornherein eine bestimmte Bedeutung anhängen, wenn auch seine Etymologie eine gewisse Rolle spielen dürfte« (Austin 1998, 29/30).

Als Schlüsselbegriff wird die Performativität in Austins Vorlesungen allerdings fallengelassen und durch den Begriff der Illokution abgelöst. Der Begriff des Performativen geht somit weniger aus einer sprachwissenschaftlichen Bestimmung als aus ihrer Verwerfung hervor.◂**37** Die Suche Austins nach grammatikalischen Kriterien zur Unterscheidung zwischen performativen und konstativen Äußerungen geht fehl, so die These von Krämer und Stahlhut, gerade *weil* die Performativität kein linguistisches Problem ist und somit über ihren eigenen Kontext hinausweist (vgl. Krämer/Stahlhut 2001, 38).

2.2 Perspektivverschiebungen in der Sprachwissenschaft

Wenn auch die Beobachtung, dass die Sprechakttheorie das Phänomen der Sprache in einen breiteren kulturellen Kontext stellt und die Sprachwissenschaft in dieser Hinsicht öffnet, unmittelbar einleuchtet, ist das Problem zugleich komplizierter. Denn die einfache Unterscheidung von sprachlichen und sozialen Phänomenen erscheint zunächst wenig plausibel, insofern bereits für Saussure die Sprache als solche nicht ein Transportmittel, sondern ein soziales Regelsystem darstellte, das die Gesellschaft nicht abbildet, sondern vielmehr über einen eigenen Realitätsgehalt verfügt. Bei der Frage also, welche neue Perspektive die Sprechakttheorie in die Sprachwissenschaft einbringt, sind folgende Aspekte interessant: Während Saussure sich für eben jenes Regelsystem der Sprache interessierte, beschäftigt sich Austin mit der Seite des Gebrauchs, mit der Anwendung des Systems. Während die strukturalistische Perspektive mit der bekannten Unterscheidung von *langue* und *parole* implizierte, dass Sprache nicht im individuellen Sprechen zu fassen ist, sondern vielmehr in einem überindividuellen System, welches in seinem jeweiligen Gebrauch (*parole*) zur Anwendung kommt, bringt die Performativität an dieser Stelle eine neue Perspektive: Sprache und Sprechen fallen mit dem Begriff der Performativität zusammen. Während es Sausssure darauf ankam zu zeigen, dass in jedem Sprachgebrauch lediglich ein Regelsystem (*langue*) aktualisiert wird und dass dieses Regelsystem jeden einzelnen Sprechakt unbemerkt strukturiert, wodurch sich ein relativ prekärer Subjektstatus für die sprechende Person ergibt,◂**38** argumentiert die Sprechakttheorie umgekehrt: Erst der Vollzug des

Sprechaktes ist es, der Sprache auf je spezifische Weise hervorbringt. Nicht die linguistische Beschaffenheit bestimmt die Äußerung in ihrer Bedeutung, sondern vielmehr die Weise, in der sie zum Einsatz kommt.◂39

Darüber hinaus gehen im Rahmen der Sprachwissenschaft mit der Sprechakttheorie weitere Perspektivverschiebungen einher: Austin geht nicht länger von Sätzen im grammatikalischen Sinne, sondern von Äußerungen aus.◂40 Eine Äußerung ist, wie erwähnt, nicht einfach eine Aussage, sondern kann, je nachdem, wie und wozu sie eingesetzt wird, ganz unterschiedliche Funktionen erfüllen und damit auch unterschiedliche Bedeutungen annehmen.

Auch was das Verhältnis von Wort und Sache betrifft, bringt der Begriff der Performativität wesentlich Neues. Wenn Sprache seit der Aufklärung als ein Repräsentationssystem gilt, welches darauf beruht, dass ein Satz das, was er beschreibt, nicht zugleich auch *ist*, wird mit dem Begriff der Performativität diese Unterscheidung unterlaufen. Eine performative Äußerung beschreibt nicht einfach eine Handlung, sondern vollzieht diese durch den Akt der Äußerung selbst. Sprache bezieht sich, so gesehen, »nicht einfach *auf* die Welt, sondern ist ein Geschehen *in* der Welt« (Krämer 2001, 138). Sprechen *ist* damit zugleich Handeln. Die Sprechakttheorie liefert damit eine Alternative zum Konzept der Repräsentation.

2.3 Zur Performativität von Austins How To Do Things With Words

In Bezug auf die Frage nach möglichen Lesarten von Austins Arbeiten legt Sybille Krämer eine für den vorliegenden Zusammenhang produktive Lesart vor. Sie schlägt vor, Austins Äußerungskategorien, aus denen der Begriff der Performativität hervorgegangen ist, auch auf seine eigenen Texte anzuwenden. Unterscheiden lässt sich demnach das, was Austins Text konstativ behauptet, von dem, was der Text, durch die Weise wie er etwas sagt, performativ zeigt (vgl. Krämer 2001, 145).◂41

Aus dieser Perspektive lässt sich zwischen beiden Ebenen ein Spannungsverhältnis ausmachen. Beide Ebenen ergänzen sich demnach nicht, sondern verunsichern sich vielmehr gegenseitig. Festgemacht wird diese These vornehmlich an zwei Aspekten: An der erheblichen Fülle und spezifischen Art der Beispiele einerseits und am inszenatorischen Charakter, mit dem Austin die performativ/konstativ-Unterscheidung zusammenbrechen lässt, andererseits.◂42 Vom Gesamteindruck her geben sich die Arbeiten von Austin mit ihren überaus zahlreichen und vielfältigen Beispielen eher anwendungsorientiert als theo-

retisch. Betrachtet man die Art der verwendeten Beispiele genauer, weisen sie eine erhebliche Lust am Absurden (die berühmte Trauung eines Esels oder die Taufe von Pinguinen) und Makabren (die gebrechliche Erbtante, die über eine an einer Treppe gespannte Schnur stolpert, stürzt und stirbt) auf. Strukturell aber ähneln sich sämtliche Beispiele in einer Hinsicht: Sein und Sollen fallen in ihnen auseinander (vgl. Krämer 2001, 147). Interessant ist das Auseinanderklaffen von Sein und Sollen insbesondere im Hinblick auf Austins Konzeption von Handlungen: In seiner Lehre von den Unglücksfällen interessiert sich Austin grundsätzlich für die Perspektive der Fehlschläge, so als ob sich erst aus diesen die typischen Konturen dessen ergeben, was er unter Handlungen versteht. Die Kategorisierung von Handlungen will Austin »entsprechend den jeweils spezifischen Defekten, zu denen sie tendieren«, vornehmen (Austin 1986, 235). Eine Handlung wird somit definiert als etwas Fehlgehendes, als eine Kluft zwischen Sein und Sollen. So schreibt Austin:

»und wie es so oft geschieht, wirft das Abnormale Licht auf das Normale und hilft uns, den blendenden Schleier der Mühelosigkeit und des Offensichtlichen zu durchdringen, der den Mechanismus der natürlichen und gelungenen Handlung verbirgt« (ibid.).

Austin interessiert sich also dafür, was in dem, was getan wird, verfehlt wird und inwiefern die Verfehlung konstitutiv für das Tun ist.
Wichtig für den vorliegenden Zusammenhang ist darüber hinaus die Frage, auf welcher Ebene sich Austin für das Handeln interessiert: nicht auf der Ebene des Möglichen, sondern auf der Ebene des Wirklichen. In Bezug auf das gesamte Handlungsgeschehen ist es die Ebene der Ausführung, die Austin interessiert, das tatsächliche Tun. Krämer und Stahlhut formulieren Austins Interesse so:

»Nicht Absicht und Plan eines Tuns, vielmehr erst seine Aktualisierung, Konkretisierung und Realisierung enthüllen, was ein Tun tatsächlich ist und nicht bloß, was ein Tun sein soll. Austin interessiert sich also für die Brechungen im Vollzug des Handelns, in welchem die Ausführung dem Vorhaben zuwiderläuft, die Realisierung das System unterminiert, die Phänomene die Ordnung durchkreuzen, die Aktualisierung die Regel verletzt, kurz: das Sein vom Sollen nicht einfach zu unterscheiden ist, sondern dieses Sollen – um einen Ausdruck von Austin zu benutzen – geradezu verpfuscht wird« (Krämer/Stahlhut 2001, 43).◂**43**

Das Auseinanderklaffen von Sein und Sollen lässt sich letztlich auch auf Austins Systematisierung und das Zusammenbrechen der performativ/konstativ-Unterscheidung beziehen. Eine Inszenierung dieses Zusammenbrechens deutet sich nicht nur dadurch an, dass es in sämtlichen Texten Austins wiederholt wird.◂**44** Vielmehr wird an einigen Stellen auch die Vorläufigkeit der neu entworfenen Typologie der illokutionären Akte betont. Es ist also keineswegs so,

dass die alte Begrifflichkeit an etwas krankt, das durch die neue behoben werden kann. Vielmehr könnte auch eine Position gegenüber dem philosophischen Arbeiten als solchem in dieser Vorgehensweise stecken.◂45 In diesem Sinne wäre Austins Text auch als ein Vorführen des Scheiterns philosophischer Begriffsbildung als solcher zu lesen. Denn was sich zeigt ist, dass die Welt (das Tun) anders funktioniert als die philosophische Begriffsbildung es suggeriert. Wie alle Sprechakte ist auch der philosophische dem Scheitern und dem Misslingen ausgesetzt (vgl. Krämer 2001, 152). Das Scheitern der Kategorisierungen bzw. das Scheitern eines begrifflichen Schemas ist bei Austin nicht nur der Grund, ein neues zu kreieren, sondern auch das potentielle Scheitern aller Kategorisierung vorzuführen. Das Ende der Vorlesungen scheint diese Lesart zu bekräftigen:

»Ich habe die allgemeine Theorie absichtlich nicht in einen Streit mit philosophischen Problemen verwickelt (von denen einige so kompliziert sind, dass sie ihre Berühmtheit fast verdienen); fassen Sie das nicht so auf, als sähe ich sie nicht. Natürlich wird das alles reichlich langweilig und trocken sein, wenn man zuhören und es verdauen muss; allerdings nicht entfernt so langweilig, wie es auszudenken und hinzuschreiben! Richtig Spaß macht es erst, wenn wir es auf die Philosophie anwenden. Ich habe in diesen Vorlesungen zweierlei getan, was ich nicht unbedingt gern tue, nämlich: (1) Ein Programm verkünden; d. h. sagen, was man tun muß, statt etwas zu tun; (2) Vorlesungen halten« (Austin 1998, 183).

2.4 Kulturwissenschaftliche Reformulierungen der Performativität

Der Begriff der Performativität hat im Rahmen der Kulturwissenschaften zu einem Zeitpunkt an Bedeutung gewonnen, an dem er aus dem sprachphilosophischen Diskurs praktisch verschwunden ist.◂46 Über die Philosophie der 50er, die Literaturwissenschaft der 80er bis hin zu den Gender Studies der 90er Jahre durchläuft der Begriff unterschiedliche Stadien der Spezifikation, der Verallgemeinerung und schließlich der Neu-Ordnung.◂47 Schon bei Austin selbst erfährt der Begriff eine bestimmte Verschiebung: Von einer eher engen Bezeichnung, die zunächst nur eine spezielle Kategorie von Verben bestimmt ◂48 – nämlich diejenigen, die es zulassen, Dinge nicht nur auszusagen, sondern zu tun –, erweitert sich der Begriff im nächsten Schritt, insofern er einen bestimmten Aspekt bezeichnet, den Aspekt des Handelns, der *jede* Äußerung betrifft. Mit dieser Verallgemeinerung geht zugleich eine Neu-Ordnung ein-

her, da Austin nun die Unteraspekte der Performativität (Illokution und Perlokution) in den Blick nimmt.

Eine Ausschließung bleibt allerdings, auch im Zuge der Neu-Ordnung, weiterhin bestehen. Obwohl Austin, wenn auch nur sehr vage, auf die Doppeldeutigkeit des Verbs ›to perform‹ (vollziehen und aufführen) verweist, schließt er von Anfang an die fiktional oder metaphorisch gebrauchte Rede aus seinen Untersuchungen aus:

»In einer *ganz besonderen* Weise sind performative Äußerungen unernst oder nichtig, wenn ein Schauspieler sie auf der Bühne tut oder wenn sie in einem Gedicht vorkommen oder wenn jemand sie zu sich selbst sagt. [...] Unter solchen Umständen wird die Sprache auf ganz bestimmte, dabei verständliche und durchschaubare Weise unernst gebraucht, und zwar wird der gewöhnliche Gebrauch parasitär ausgenutzt. Das gehört zur Lehre von der Auszehrung [etiolation] der Sprache. All das schließen wir aus unserer Betrachtung aus. Ganz gleich, ob unsere performativen Äußerungen glücken oder nicht, sie sollen immer unter normalen Umständen getan sein« (Austin 1998, 43/44).

Mit dieser Ausschlussgeste betont Austin, dass Performativität mit theatraler Performance nur wenig zu tun hat. Mit Derridas Austin-Lektüre, die Butler später aufgreifen wird, verschiebt und erweitert sich allerdings der Fokus erheblich. Die Frage nach dem Verhältnis von Aufführung und Ausführung, von Performativität und Performanz spielt dabei eine zentrale Rolle.

2.4.1 Ereignis, Wiederholung, Differenz: Jacques Derrida

Nicht nur ist bei Derrida *jeder* Sprechakt performativ, auch derjenige, den Austin explizit ausschloss. Vielmehr knüpft Derrida, um diese These zu entwickeln, auch genau an der von Austin vorgenommenen Ausschließung an. Derrida fragt, wieso und wozu dieser Ausschluss notwendig ist und ob der literarische oder auf der Bühne getätigte Sprechakt dem alltäglichen Sprechakt nicht viel ähnlicher sei, als Austin es annehmen wollte.

Was Austin im Rahmen seiner Lehre von der Auszehrung als Kennzeichen für den parasitären Sprachgebrauch bezeichnet, nämlich das Zitathafte, das die Äußerung auf der Bühne von der Äußerung im Alltag trennt, ist für Derrida im Gegenzug genau das, worin sich beide Äußerungen strukturell ähneln. Auch der alltägliche Sprechakt kann nur gelingen, so Derrida, insofern er eine Wiederholung einer konventionellen Prozedur darstellt. Die Schiffstaufe, die Eröffnung einer Sitzung, die Gratulation werden als sprachliche Handlung nur plausibel, insofern sie an eine bereits vorhandene Konvention anknüpfen und diese wiederholen. In diesem Sinne hängt auch dem alltäglichen Sprechakt et-

was Zitathaftes an. In seiner Ereignishaftigkeit ist die Wiederholung inhärent. Genauer: Erst die Wiederholung bzw. die Iteration◂**49** macht das Ereignis des Sprechaktes und die von Austin untersuchten Unteraspekte, Perlokution und Illokution, möglich. Der Sprechakt eines Schauspielers auf der Bühne sei lediglich, so Derrida, ein spezifisches Beispiel für eine allgemeinere Prozedur. Derrida plädiert somit dafür, dass das, was Austin als unnatürlichen, parasitären Sprechakt aus seiner Untersuchung ausschließt, genau auf die Möglichkeitsbedingungen eines jeden Zeichengebrauchs verweist. Er fragt:

»ist nicht schließlich das, was von Austin als Anomalie, Ausnahme, ›unernst‹, ausgeschlossen wird, nämlich das *Zitat* (auf der Bühne, in einem Gedicht oder im Selbstgespräch), die bestimmte Modifikation einer allgemeinen Iterabilität – ohne die es nicht einmal einen ›gelungenen‹ Performativ gäbe? [...] Wäre eine performative Aussage möglich, wenn kein Zitat als Double die reine Einmaligkeit des Ereignisses spaltete, von sich selbst trennte? [...] Könnte eine performative Aussage gelingen, wenn ihre Formulierung nicht eine ›codierte‹ oder iterierbare Aussage wiederholen würde, mit anderen Worten, wenn die Formel, die ich ausspreche, um eine Sitzung zu eröffnen, ein Schiff oder eine Ehe vom Stapel laufen zu lassen, nicht als einem iterierbaren Muster konform identifiziert wäre, wenn sie also nicht in gewisser Weise als ›Zitat‹ erkennbar werden könnte?« (Derrida 2001, 39/40).

Derrida schlägt daher vor, nicht die Iteration (das Zitat) von der Nicht-Iteration (dem alltäglichen Sprachgebrauch) zu unterscheiden, sondern vielmehr unterschiedliche Formen der Iteration, sozusagen eine Typologie der Iterationsformen zu untersuchen.

Jede dieser Iterationen vereinigt in sich die Ereignishaftigkeit des Sprechhandelns (die Aktualiät des Sprechaktes), die Wiederholung eines Musters oder einer Konvention sowie die Differenz, die, laut Derrida, mit jeder Wiederholung einhergeht. Der performative Sprechakt wird somit nicht in der sich selbst bewussten Intention des Sprechers bestimmt, sondern vielmehr durch die »wesensmäßige Abwesenheit der Intention in der Aktualität der Äußerung« (ibid., 41).

Was das Performativ für Derrida im Unterschied zu konstativen Äußerungen interessant macht ist, dass sein Referent nicht außerhalb oder vor ihm liegt. Er kommt vielmehr erst mit der performativen Äußerung in die Welt. »Es [das Performativ, A.S.] produziert oder transformiert eine Situation, es wirkt [opère]" (ibid. 2001, 33). Derrida schließt hier insofern an die Überlegungen von Austin an, als dieser seinen Ansatz als wesentlichen Baustein einer Theorie der Kommunikation verstanden hatte. Die durch das Performativ ausgelöste Transformation einer Situation löst sich für Derrida von einer Auffassung, nach der Kommunikation mit dem Transport von Sinn in Verbindung steht. Austins Auf-

fassung von Illokution und Perlokution bezeichnet nicht den Transport eines Sinninhalts, sondern gewissermaßen die »Kommunikation einer ursprünglichen (in einer allgemeinen *Handlungstheorie* zu definierenden) Bewegung, einen Vorgang und die Erzeugung einer Wirkung. Mitteilen [communiquer] hieße im Falle des Performativs, wenn so etwas in aller Strenge und Reinheit existiert [...], eine Kraft durch einen Impuls eines Zeichens [marque◂**50**] zu kommunizieren« (ibid., 33).
Im Unterschied zu Austin sieht Derrida die Rede, den Sprechakt nicht nur äußerlich vom Risiko des Misslingens bedroht; vielmehr ist für ihn das Scheitern in jeder (Sprech-)Handlung innerlich und konstitutiv:

»Mit anderen Worten umgibt die *Allgemeinheit* des von Austin zugegebenen Risikos die Sprache [langage] wie eine Art *Graben*, oder äußerer Ort des Verderbens, den die Rede [la locution] verlassen, den sie meiden könnte, wenn sie nur zu Hause, bei sich bliebe. Oder ist dieses Risiko ganz im Gegenteil ihre interne und positive Möglichkeitsbedingung? Dieses Außen ihr Innen?« (ibid., 38). ◂**51**

Derridas Austin-Lektüre erscheint hier in erster Linie funktional in dem Sinne, dass es Derrida weniger darum geht, Austin gerecht zu werden, als vielmehr Austins implizite Annahmen auf den Zeichengebrauch schlechthin zu übertragen. Für Derrida sind sprachliche Signifikanten nicht mehr festen Signifikaten zugeordnet, sondern unterliegen einem ständigen Prozess innerer Differenzierung, Entzweiung und gegenseitiger Ersetzung. D. h., Zeichen sind einer andauernden Bewegung zwischen Bedeutungsherstellung und Bedeutungsauslöschung unterworfen. Mit dem Begriff der Dissemination verweist Derrida darauf, dass erst in den Zwischenräumen der Zeichen Bedeutung hervorgebracht wird, wobei sich diese permanent verschieben und nicht festzustellen oder anzuhalten wären. Die Identität dieser Zeichen entsteht durch Differenz im doppelten Sinne von zeitlichem Aufschub und räumlicher Verschiebung.
Derrida radikalisiert Austins Arbeit, indem er bestimmte bei Austin inhärente Aspekte aufgreift und diese zugleich, mehr als Austin dies schon getan hat, dem sprachwissenschaftlichen Kontext enthebt und auf eine allgemeinere Ebene des kulturellen Handelns überträgt. Zugleich verschiebt er den Fokus der Aufmerksamkeit und lenkt den Blick von der Täterschaft auf die Möglichkeitsbedingungen eines jeden Zeichengebrauchs.
Indem er die Zitathaftigkeit jeden Sprachgebrauchs zum Standard erklärt, verschiebt Derrida die Perspektive von der Sprecherintention auf die kulturellen Konventionen, welche die Möglichkeit, Sprechakte durchzuführen, garantiert. Individuelle Intentionen werden somit kulturellen Konventionen untergeordnet. Aus einem originären Akt, der von einem intentionalen Subjekt ausge-

führt wird, wird Performativität der Fall eines endlosen Prozesses der Wiederholung; einer Wiederholung, wie Mieke Bal formuliert, »die Ähnlichkeit und Differenz beinhaltet und dadurch sozialen Wandel und Interventionen eines Subjekts, also Täterschaft, sowohl relativiert wie auch ermöglicht« (Bal 2001, 200).

2.4.2 Identität, Geschlecht, Macht: Judith Butler

Im Kontext der Gender Studies ist der Begriff der Performativität seit den 90er Jahren zu einem prominenten Begriff avanciert. Mit ihm wurde eine paradigmatische Wende herbeigeführt, die mit Judith Butlers GENDER TROUBLE (1991) angestoßen wurde. Butler greift darin wie auch im darauf folgenden Buch BODIES THAT MATTER (1993) Derridas Austin-Lektüre auf, um dieser abermals eine neue Richtung zu geben. Insbesondere zwei Aspekte sind für diese Neubearbeitung des Performativen entscheidend: Zum einen bindet Butler die Performativität an die Problematik diskursiver Machtkonstellationen, wie sie in den Arbeiten Michel Foucaults herausgearbeitet wurden. Zum anderen untersucht sie die Produktivität des Begriffs der Performativität insbesondere im Hinblick auf die Produktion und Subversion von Identitäten. Beide Aspekte, die Verbindung von Performativität und Identität sowie diejenige zwischen Performativität und gesellschaftlichen Machtkonstellationen, sind weder bei Austin noch bei Derrida explizit angelegt.

Wie Foucault interessiert sich Butler für den Zusammenhang von gesellschaftlichen Machtformationen und der Herstellung und Verwerfung von Identitäten.◂**52** Sie begreift Identität als eine performative Leistung, die durch gesellschaftliche Sanktionen erzwungen wird. Ihre Analysen richten sich auf die Frage, wie die Produktion von Identitäten durch performative Akte von statten geht und welche Möglichkeiten der kulturellen Transformation durch solche Akte bestehen (vgl. Butler 2002, 304). Butler interessiert sich für den Zwangscharakter der Identität, da darin für sie zugleich die Möglichkeit der Verschiebung, der Subversion, der Neuformulierung und Umdeutung liegt.

Der Begriff Performativität dient hier nicht zuletzt einem (theorie)politischen Anliegen und ist eng mit der Frage nach den Möglichkeiten politischen Handelns verknüpft. So funktional Derridas Austin-Lektüre erschien, die dazu diente, aus Austins Überlegungen weit reichende Thesen über den Zeichengebrauch ganz allgemein zu entwickeln, so funktional erscheint auch Butlers Rezeption von Derridas Austin-Lektüre. Performativität ist bei Butler in den Dienst der Kritik einer heteronormativen Geschlechterordnung gestellt. Der Begriff zeigt im Rahmen der Gender Studies eine Perspektivverschiebung an, insofern er sich von Modellen, die auf der Grundlage der Sex-Gender-Tren-

nung◂53 argumentiert haben, abgrenzt. Während theatralische wie z. B. Rollen-Modelle das geschlechtlich bestimmte Selbst als seinen Akten vorangehend betrachten, begreift Butler die Performativität als eine Leistung, die an der Konstitution dieses Selbst mitwirkt. Die theatralische Dimension des Performativen spielt bei Butler durchaus eine Rolle. In einem frühen Text verweist sie auf die doppelte Bedeutung, die der Begriff ›performativ‹ für sie annimmt: ›dramatisch‹ und ›nicht-referentiell‹" (Butler 2002, 305).

Dramatisch sind Identitäten, insofern sie gemäß einer kollektiven Übereinkunft pausenlos und – was die Geschlechtsidentitäten betrifft – als klar abgegrenzte und polare Zugehörigkeiten aufgeführt werden (müssen). Sie sind dabei nicht Ausdruck eines vorgängigen Selbst, sondern »stilisierte Wiederholung von Akten durch die Zeit« (ibid., 302). Das heißt, Geschlecht(sidentitäten) werden zwar aufgeführt, aber der performative Akt ist keine radikale Wahl, die auf eine individuelle Entscheidung zurückgeht. Er ist vielmehr »ein Akt, der schon eingesetzt hat, bevor man auf dem Schauplatz erschienen ist« (ibid., 312). So wenig wie dieser Akt freiwillig geschieht, so wenig ist er zugleich dem Individuum aufgezwungen oder eingeschrieben, wie es, so Butler, »manche poststrukturalistischen Verschiebungen des Subjekts glauben machen wollen« (ibid., 313). Der Körper wird nicht passiv mit kulturellen Codes beschrieben wie ein lebloser Empfänger gänzlich vorgegebener kultureller Beziehungen. Das verkörperte Selbst geht aber auch den kulturellen Konventionen, die im Wesentlichen Körpern Bedeutung verleihen, nicht voraus. Die Akteure sind immer schon im Rahmen der Vorstellung oder des performativen Vollzugs auf der Bühne. Wie sich ein Text auf verschiedene Weisen inszenieren läßt und wie das Stück sowohl den Text wie dessen Interpretationen erfordert, so setzt der geschlechtsspezifische Körper seine Rolle in einem kulturell beschränkten Körperraum um und inszeniert Interpretationen innerhalb bereits gegebener Grenzen (ibid.).

Nicht-referentiell ist der performative Akt, insofern er nicht Ausdruck einer bereits vor und ohne ihn vorhandenen Identität ist, sondern diese erst im Vollzug, d. h. in und durch die Aufführung selbst hervorbringt. Die Realität der Geschlechterzugehörigkeit ist, laut Butler, performativ, »was ganz einfach bedeutet, dass die Geschlechterzugehörigkeit real nur ist, insoweit sie performiert wird« (Butler 2002, 315).

Wirksam wird der performative Akt nicht aufgrund der Intentionen des Subjekts, sondern aufgrund der sedimentierenden Wiederholung, durch die jede performative Äußerung erst möglich wird. Anders als Austin und Derrida interessiert sich Judith Butler für den Begriff der Performativität im Hinblick auf die Frage nach den Möglichkeiten der Transformation. Die politische Wir-

kungskraft der Sprechakttheorie ist für sie relevant. Wenn Austin untersucht, unter welchen Bedingungen ein Sprechakt seine illokutionäre Macht einlösen kann, so interessiert sich Butler gerade dafür, unter welchen Bedingungen dies nicht gelingt. Die Perspektive richtet sich daher auf die Frage, wann und unter welchen Umständen das Sagen nicht schon das Tun ist. Diese Perspektive findet sich sowohl in Butlers Auseinandersetzung mit der Identitätsproduktion als auch in ihrer Problematisierung von ›Hate Speech‹, dem sexistischen oder rassistischen Sprachgebrauch. Wenn im Falle von ›Hate Speech‹ argumentiert wird, das Sprechen sei nicht nur ein Sprechen, sondern zugleich ein Tun, ergibt sich die Frage, ob bestimmte Arten des Sprechens nicht staatlich sanktioniert werden müssten. An diesem Punkt könnte die performative Perspektive zu einer Legitimation staatlicher Zensur führen. Worte könnten nicht nur den Ausdruck einer Meinung, sondern bereits eine vollzogene Handlung darstellen und so als Straftat geahndet werden.◂54 Butler nimmt diese Problematik zum Anlass, ihre in GENDER TROUBLE entwickelten Thesen zur Geschlechter-Performativität noch einmal zu präzisieren. Sie verweist in diesem Kontext darauf, dass das Verhältnis von Sagen und Handeln mit einer einfachen Gleichung (Sprechen = Tun) nicht erfasst ist, denn nichts garantiert zunächst, dass immer genau das ausgeführt wird, was auch tatsächlich gesagt wird. »Dass Sprechen eine Form von Handeln ist«, so Butler, »bedeutet nicht notwendigerweise, dass es tut, was es sagt« (Butler 1998, 147). Äußerungen sind prinzipiell mehrdeutig. Es gibt potentiell immer eine Kluft zwischen dem »Performativen und dem Referentiellen« (ibid., 178).

Butler betont zwar das Zusammenfallen von Bezeichnung und Ausführung im Falle des Performativs. Anders als Austin, der gelungene von misslungenen Sprechakten unterschieden hatte, geht es ihr allerdings darum, dass das Performativ eine ihm vorausgehende Bedeutung nicht nur unterstützt, sondern diese auch zugleich transformiert. Mit Blick auf den Foucaultschen Diskursbegriff heißt dies: Das Performativ wird zu dem Moment, in dem nicht nur eine Aktualisierung, sondern zugleich auch eine Verschiebung diskursiver Machtkonstellationen stattfindet. Hervorgehoben wird in diesem Zusammenhang die politische Handlungsfähigkeit des Sprechenden. Er ist handlungsmächtig, insofern sein Sprechen eine Tat darstellt, die eine Veränderung einer Situation bewirkt. Zugleich betont Butler jedoch, dass das menschliche Sprechen – anders als die göttliche Kraft, Dinge in die Welt zu setzen – eine körperliche Handlung darstellt. Das Sprechen ist daher immer schon mehr als das Sagen. Wir sagen immer mehr oder sagen etwas auf eine bestimmte Weise, oder auf eine andere Weise, als wir es sagen wollten. Über das Sagen kann es daher keine vollständige Kontrolle geben. Hinzu kommt, dass der Sprechakt nicht nur ein

körperlicher, sondern auch ein diskursiver Akt ist. Er ist gebunden an diskursive Regeln, die über ihn hinausgehen. Beide Aspekte relativieren die Position des Sprechers im Hinblick auf den Sprechakt. Die Wirksamkeit des Sprechakts bindet sich bei Butler, wie auch bei Derrida, stärker an Konventionsbestände und insbesondere an deren zeitliche Dimension. Das Performativ erhält seine Macht durch die Geschichtlichkeit der Konventionen, die den Augenblick der Äußerung übersteigen.

Anhand der Produktion geschlechtlicher Identitäten nimmt Judith Butler nun genau diejenigen Momente in den Blick, in denen die Macht der Diskurse verändert oder unterlaufen werden kann. Sie fragt, inwieweit sich der Sprechakt von der Konvention ablösbar ist, ohne seine Wirksamkeit zu verlieren. Zur Diskussion steht die Frage, ob und inwieweit der Mechanismus des Performativen, im Sinne einer Zwangsläufigkeit, mit der Worte zu Taten werden, unterbrochen werden kann. Anders formuliert: Sprechakte werden von Judith Butler im Hinblick auf ihr Potenzial als Akte des Widerstands befragt:

»Für mich ist das ein entscheidender Punkt, denn er berührt erneut die Möglichkeit des Sprechakts als Akt des Widerstands. Die Behauptung, dass ein Sprechakt insoweit eine Autorität hat, als er bereits *autorisiert* ist, legt nahe, dass die autorisierenden Kontexte für solche Handlungen schon bestehen und dass Sprechakte nicht so funktionieren, dass sie die Kontexte verändern, durch die sie autorisiert sind oder nicht autorisiert sind. Wenn *hate speech* die Art von Handlung ist, die denjenigen zum Schweigen bringen soll, an den sie sich richtet, die aber in den Worten dessen, der zum Schweigen gebracht wird, als unerwartete Replik wieder aufleben kann, dann bewirkt die Antwort auf *hate speech*, dass die performative Äußerung entoffizialisiert und für neue Zwecke enteignet wird« (Butler 1998, 226).

Sprechakte können nicht nur im Sinne der Konventionen, sondern auch gegen diese Konventionen eingesetzt werden, gegen die sedimentierte Bedeutung, die sie erlangt haben. Im politischen Sinne geht es dabei, wie es oben heißt, um eine »Entoffizialisierung« der performativen Äußerung und eine »Enteignung für neue Zwecke«. Gerade weil in Butlers Perspektive Signifikationen immer Re-Signifikationen sind, kann die Zwangsläufigkeit, mit der Worte zu Taten werden, außer Kraft gesetzt werden. Die Möglichkeit des Außerkraftsetzens ist in der Funktionsweise des Diskursiven immer schon angelegt.

Insofern jegliches Handeln in Butlers Sinne ein Zeichenhandeln ist, ist auch das sprachliche Handeln dazu befähigt, Dinge zu transformieren. Handlungsfähigkeit (*agency*) besteht dann nicht im Hervorbringen, sondern im Verschieben von Zeichen. Die Möglichkeit der Re-Signifizierung ergibt sich in dieser Perspektive nicht aus dem sprechenden Subjekt als Handlungsträger, sondern aus dem Aufführungscharakter des Performativen. Während die Sprechakttheo-

rie durch die Betonung des engen Zusammenhangs von Sprechen und Handeln gerade die Souveränität des sprechenden Subjekts als Träger seiner Handlung – letztlich auch entgegen der strukturalistischen Vorstellung von Sprache als System – hervorgehoben hatte, ist Butlers Auffassung hinsichtlich dieses Handlungskonzepts skeptischer. Handeln und Handlungsfähigkeit begreift sie vor dem Hintergrund des Zitats. Damit erscheint das Subjekt weder als souveräner Handlungsträger noch als bloßer Effekt (vgl. Butler 1998, 43). Vielmehr legt Butler mit ihrem Modell der Performativität ein anderes Modell der Verantwortlichkeit vor, in dem Verpflichtung und Verantwortung im Zitatcharakter des Sprechens liegen. Sie sind nicht länger mit dem Sprechen als Hervorbringung, sondern mit dem Sprechen als Wiederholung verknüpft.

Während Butler an dem Handlungscharakter des Sprechens festhält, geht es ihr zugleich darum, die mechanische Verkettung von Sprechakt und Weltveränderung zu lösen und an die Stelle eines Mechanismus' einen Spielraum des Performativen treten zu lassen. Nicht mehr das Gelingen oder Misslingen steht in dieser Perspektive im Vordergrund, sondern die Möglichkeitsbedingung des Performativs und damit die Ambivalenz, dass das, was das Performativ erklärt, zugleich von ihm unterlaufen wird. Für den Prozess der Resignifizierung ist der Aufführungscharakter des Performativs konstitutiv.

Butler führt diese theatrale Dimension am Beispiel geschlechtlicher Identitäten vor. Während Austin bereits auf die implizite Aufführungssituation der ursprünglichen Performativa hingewiesen hatte, greift Butler diesen Gedanken explizit auf, um ihm eine neue Richtung zu geben. Sie verbindet die theatrale Dimension nicht mit voluntaristischen Akten, sondern mit zwanghaften, d. h. mit Sanktionen belegten Aufführungen, deren Prototypus das Zitat darstellt.◂**55** Obwohl Butler auf der Performanz ausdrücklich besteht, hat sie zugleich immer wieder auf den Unterschied zwischen Gender als Performanz und Gender als Performativität verwiesen. Notwendig schien dies insbesondere deshalb, weil ihre Thesen oftmals missverstanden wurden, insofern sie nicht als Geschlechterperformativität, sondern als Performanz gelesen wurden. Der Unterschied liegt in der von Derrida vorgelegten und von Butler aufgegriffenen Verschiebung der Perspektive von Intention und Singularität zur Konvention und Iterabilität, womit die individualistischen und voluntaristischen Annahmen des Intentionalismus unterlaufen werden. Bal bemerkt:

»Aus einem originären, grundlegenden Akt, der von einem wollenden, intentionalen Subjekt ausgeführt wird, wird Performativität der Fall eines endlosen Prozesses der Wiederholung; einer Wiederholung, die Ähnlichkeit und Differenz beinhaltet und dadurch sozialen Wandel und

Intervention eines Subjekts, mit anderen Worten Täterschaft, sowohl relativiert wie auch ermöglicht« (Bal 2001, 200).

Im Unterschied zu Austin, der in seinem Beharren auf die Ernsthaftigkeit als Bedingung der Performativität besteht und damit an der Intention des Sprechers festhält, verschieben Derrida und Butler den Fokus auf die sozialen Konventionen, die den einzelnen Sprechakt umgeben. Zu Begriffen, mit denen sich produktiv arbeiten lässt, können Performativität und Performanz aus dieser Perspektive nur werden, wenn sie konsequent aufeinander bezogen werden.

2.5 Hauptsache Performativ? Zur Produktivität des Performativitätbegriffs

Im Kontext der Kulturwissenschaften sind Performativität, Performanz und Performance zu Begriffen geworden, mit denen nicht mehr nur Identitätsbildungsprozesse beschrieben werden wie bei Butler, sondern ganze Forschungsrichtungen anzeigt werden sollen. Von Graduiertenkollegs und Forschungsprojekten über Sammel- und Einführungsbände haben die Begriffe innerhalb und außerhalb der Wissenschaft eine enorme Konjunktur erfahren, die, darauf hat Eckhard Schumacher zu Recht verwiesen, nicht zu trennen ist »von der zuweilen etwas angestrengten Suche nach neuen kulturellen Leitbegriffen, die alles abdecken sollen« (Schumacher 2000, 94).
Die Verwendung des Begriffs der Performativität erscheint, anders ausgedrückt, unterschiedlich produktiv. Ob von Performanz unterschieden oder nicht, der Begriff taucht überall dort auf, wo es im weitesten Sinne um Inszenierung, Maskerade, Performance geht, von künstlerischen zu politischen Kontexten, von Nation über Medien zu Identität. Eine solche Verwendungsweise bringt eine Inflation mit sich,◂56 die bestimmte Schwierigkeiten verursacht. Zum einen entsteht das Problem, dass der Begriff Performativität zur Schablone wird, die auf die unterschiedlichsten Gegenstände und Felder gestülpt wird, ohne das deren Spezifik noch erkennbar wäre. Aus dieser Perspektive erscheint dann alles performativ, und der Begriff verliert nicht nur seine Brisanz, sondern auch jegliche Produktivität. Zum anderen führt die Verwendung von Performativität als eine Art Schlüsselbegriff dazu, dass in sämtlichen Kontexten, in denen es um Inszenierungen, Darstellungen und Aufführungen geht, genau diese Begriffe durch Performativität (oder Performanz) ersetzt werden, ohne dass sich eine neue Perspektivierung erkennen ließe.

Um im Rahmen einer Diskussion der Produktivität des Performativitätsbegriffs in der Medienwissenschaft (Kap. 3) der skizzierten Problematik zu entgehen und die eigene Verwendungsweise entsprechend zu präzisieren, werden im Folgenden einige bereits praktizierte Konzeptionen des Performativen näher untersucht und problematisiert. Im Zentrum steht dabei die Frage, auf welche Ebenen und auf welche Art von Phänomenen der Begriff der Performativität bezogen wird bzw. werden kann. Deutlich wird dabei, dass in der gängigen Verwendungsweise zwei grundlegende Probleme virulent sind. Zum einen herrscht eine große Unklarheit darüber, ob sich der Begriff eher dazu eignet, ästhetische Einzelphänomene zu beschreiben oder aber Kulturtechniken im weiteren Sinne. Was diesen Aspekt betrifft, so wird in vielen Untersuchungen nahe gelegt, dass beide Ebenen miteinander verknüpft sind, ohne dass ihr Verhältnis zueinander geklärt wäre. Anhand des Verhältnisses von Gender und Medien wurde dieses Problem bereits im vorangegangenen Kapitel diskutiert. Zum anderen gilt das Performative in einigen Analysen schon als ›Wert an sich‹ und wird dabei positiv gegen andere Begrifflichkeiten aufgeladen. Diese Lektüren schließen nicht selten an eine (zu) kurz gegriffene Rezeption der Thesen Judith Butlers an und attestieren dem Performativen an sich schon transformatorische, dekonstruktivistische, ›subversive‹ Qualitäten.

2.5.1 Performativität als kultureller Leitbegriff

Die Verwendung des Performativitätbegriffs als kultureller Leitbegriff findet sich überall dort, wo von kulturellen Verschiebungen vom Text- zum Performativitätsmodell die Rede ist (vgl. z.B. Fischer-Lichte 1999, 20), von »Performativierungsschüben« in den Künsten (Fischer-Lichte 2004, 22) oder der performativen Wende in der Forschung (ibid., 36). Der in diesem Kontext entwickelte Begriff des Performativen basiert auf der problematischen These einer Ablösung des *linguistic turn* durch den *performative turn* in Kultur und Kulturwissenschaft. Die performative Wende zeichnet sich demnach dadurch aus, so die These, dass sie den Aufführungscharakter von kulturellen, politischen und sozialen Phänomenen untersucht und dabei zugleich auf die Ereignishaftigkeit dieser Aufführungspraktiken verweist, etwa in dem Sinne, dass sie den Blick auf den Moment der Aufführung selbst lenkt, auf die Tätigkeit des Herstellens, des Produzierens, auf dynamische Transformationsprozesse, und nicht nur darauf, was diese Aufführungspraktiken ›bedeuten‹.◂**57** Kulturelle Prozesse werden als Prozesse der Theatralisierung beschrieben, in denen es sowohl um die »Inszenierung von Kultur« als auch um eine »Kultur der Inszenierung« geht, die die Grenzen zwischen Fiktion und Realität fließend werden lässt (vgl. Fischer-Lichte 1998, 24).

Unklar bleibt dabei allerdings nicht nur, ob sich der *performative turn* in Kultur und Kulturwissenschaften gleichermaßen vollzieht und wenn ja, in welchem Verhältnis die kulturellen und wissenschaftlichen ›Performativierungsschübe‹ zueinander stehen, sondern auch, an welche Konzeption der Performativität die Gegenüberstellung von *linguistic* und *performative turn* anschließt. Denn gerade Austin hatte mit dem Verweis auf die wirklichkeitskonstituierenden Aspekte von Sprache einen wesentlichen Beitrag zum *linguistic turn* geleistet.◂**58**

Charakteristisch für die Doppelperspektive (performative Wende in Kultur und Kulturwissenschaft) ist die Engführung der Begriffe Performativität und Performance, die auch im Bereich der Performance Studies häufig anzutreffen ist.◂**59** Als eine spezifische Form des Theaters steht Performance in diesem Zusammenhang für eine Form der Aufführung, die nicht Darstellung (von etwas) ist, sondern als ein spezifisches Raum- und Zeiterlebnis, nur auf sich selbst im flüchtigen Moment seiner Aufführung verweist. Den Gegensatz zu dieser Flüchtigkeit bilden in dieser Argumentation Repräsentation und Semantisierung, Reproduktion und Wiederholung sowie der Text als schriftliche Fixierung und Speicherung. Diese Entgegensetzung beruht auf der Engführung von Performance und Performativität einerseits und auf der Verschaltung von Performativität mit Selbstreferentialität andererseits. Beides zusammen verortet Performance und Performativität jenseits der Repräsentation und unterstellt der Performance einen tendenziell subversiven Charakter, den auch Peggy Phelan heraufbeschwört. In Unmarked. The Politics of Performance (1993) spricht sie von einer spezifischen Ontologie der Performance, die in ihrem eigenen Verschwinden liegt, insofern sie sich, so die These, den Techniken der Reproduktion, der Speicherung und Wiederholung entzieht:◂**60**

»Performance's only life is the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations *of* representations: once it does so, it becomes something other than performance. [...] Performance's being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappeareance« (Phelan 1993, 146).

Phelan geht zwar – anders als Fischer-Lichte – nicht von einer kulturellen performativen Wende aus. Allerdings sieht sie in der Performance, bzw. in dem spezifischen »Werden im Verschwinden«, das sich dem Kreislauf der Reproduktion und Repräsentationen entzieht, ein kulturelles und gesellschaftliches Potential, dass sie auf seine feministischen und kapitalismuskritischen Implikationen hin befragt. Als eine Technik der Verweigerung und des Entzugs wendet sie dieses Potential gegen die feministische Strategie der Sichtbarmachung marginalisierter Positionen,◂**61** insofern sie die Ökonomie des Sehens und der

Sichtbarkeit im Kontext der Reproduktion von Machtbeziehungen verortet, die sich von dem, was gesehen wird, nicht ablösen lassen: »Seeing is a (false) assertion that the world can be mastered by the gaze *and* a recognition of the world without one self« (Phelan 1993, 24/25).

Im Rahmen der Engführung von Performativität und Performance wird in der Regel ›performativ‹ nicht mit ›konstativ‹ konstrastiert, sondern mit ›referentiell‹. Damit könnte der Eindruck entstehen, dass die Überlegungen eher an Butler (performativ = dramatisch und nicht-referentiell, Butler 2002, 305) als an Austin anschließen. Dieser Eindruck bestätigt sich bei genauerer Lektüre allerdings nicht.
Die Verschaltung von Performance und Performativität verdankt sich (mindestens) einem argumentativen Kurzschluss, die mit der Selbstreferentialität performativer Äußerungen im Zusammenhang stehen: Performativität impliziert demnach Selbstreferentialität, und Selbstreferentialität wird gleichgesetzt mit Entreferentialität, d.h. der Vollzug einer performativen Handlung verweist demnach auf nichts als sich selbst. Was dabei außer Acht gelassen wird ist, dass in der performativen Selbstreferentialität Referenz und Performanz zusammenwirken. Der performative Akt des Gratulierens würde beispielsweise nicht gelingen ohne seine referentielle Funktion (im Sinne eines Anknüpfens an eine bereits vorhandene, im Sprechakt wieder aufgegriffene Bedeutung). Das Wort Gratulieren allein hätte – ohne die abgelagerte Bedeutung des Gratulierens – keinerlei Wirkung. Allerdings beschreibt der performative Akt auch nicht eine Gratulation, die ihm vorgängig wäre, sondern fällt mit dieser zusammen. Dieses Zusammenfallen hatte Butler mit der (etwas irreführenden) Formel »dramatisch und nicht-referentiell« beschrieben. Das Performativ ist zwar nicht-referentiell in dem Sinne, dass es nicht auf eine vorgängige Gegebenheit verweist, die in sich schon abschließend, vorsprachlich vorhanden wäre. Aber es verweist eben gerade nicht nur auf sich selbst, sondern auf sich selbst in Abhängigkeit einer vorangegangen Bedeutung. Anders ausgedrückt: Die Referentialität darf bei der Selbstreferentialität gerade nicht ausgeblendet werden, sie ist vielmehr Bestandteil der performativen Selbstreferentialität. Hinsichtlich des konzipierten Verhältnisses von Referenz und Vollzug unterscheiden sich die Begriffspaare von Fischer-Lichte und Butler daher erheblich. Wenn Butler mit dem Begriff ›nicht-referentiell‹ betont, dass beispielsweise Identität dem performativen Akt nicht vorgängig ist und sich erst in und durch den Akt selbst konstituiert, bedeutet dies nicht, dass diese Akte nicht an diskursive Re-Signifikationsprozesse gebunden bleiben.

Das ›Widerständige‹ des Performativen lässt sich nur dann feststellen, wenn es – anders als etwa bei Derrida oder Butler – als vom diskursiven Kontext entkoppelt gedacht wird. Werden beispielsweise *performances* als spezifische Aufführungspraxen mit dem Begriff der Performativität gelesen, werden ihnen allzu schnell subversive oder mindestens dekonstruktivistische Qualitäten unterstellt, insbesondere dann, wenn die Analysen auf einer Entgegensetzung von Text und Handlung basieren und die Performances ganz der Seite der Handlung zugeschlagen werden. Obwohl Phelan wie Butler an Derridas These der Iteration anknüpft und sie sich wie Butler auf die Suche nach den Alternativen zu gängigen Identitätsmodellen begibt, unterscheiden sich beide an einem wesentlichen Punkt. Wo Butler mit der Konzeption der Performativität auf Vervielfältigung und Wiederholung setzt und die Idee von Authentizität in erkenntnistheoretischer und politischer Hinsicht gleichermaßen problematisiert, interessiert sich Phelan – anders als Butler und Derrida – für Authentizität und Präsenz als (subversive) Strategien, die sich der Ökonomie der Sichtbarkeit, der Repräsentation und Reproduktion entziehen.◂**62** Das Performative bietet hier einen Ausweg aus den »representational technologies«, die mit Bezug auf Lacan und Crary kritisiert werden:

»Taking the visual world in is a process of loss: learning to see is training careful blindness. To apprehend and recognize the visible is to eliminate as well as absorb visual data. Just as surely as representational technologies – the camera, the canvas, the theatrical frame, language itself – order visual apprehension to accord with a (constructed) notion of the real, so too do human eyes. As Lacan puts it: ›When you see a rainbow, you are seeing something purely subjective. […] It is not there. It is a subjective phenomenon. And yet, thanks to a photographic apparatus, you will be able to record it quite objectively.‹ […] The camera, modeled on the human eye, reproduces the (faulty) sight of the eye. Together, the eye and the camera, in mimetic correspondence, naturalize the visible real by turning it into something ›seen‹« (Phelan 1993, 13/14).

So interessant und theoretisch ausgefächert Phelans Überlegungen zu Sichtbarkeit sind, so problematisch erscheint die einseitige Zuordnung des Performativen einem »gesicherte(n) Ort widerständiger Kritik« (Schumacher 2000, 100). Dies gilt umso mehr, wenn mit dem Begriff nicht nur ästhetische Einzelphänomene, sondern die Beschaffenheit der Kultur insgesamt beschrieben werden soll.

Denn produktiv kann der Einsatz von Performance und Performativität erst da werden, wo das Wechselverhältnis von Reproduktion und Gegenwärtigkeit in Anschlag gebracht wird, das heißt erst da, wo auf die Abhängigkeit der Präsenz von der Wiederholung rekurriert wird. Beide Seiten sind in diesem Verhältnis nicht von vorneherein gegeben, sondern konstituieren sich immer wieder

neu. Die Konstruktion von Gegenwärtigkeit ist somit – jedenfalls aus medienwissenschaftlicher Sicht – von medialer Reproduktion nicht zu trennen. Sie basiert vielmehr auf der Möglichkeit der Wiederholung. Gerade Reproduktionsmedien übernehmen häufig die Funktion, Gegenwärtigkeit zu erzeugen (vgl. ibid.). Die Verortung der Performativität jenseits der medialen Reproduktion erscheint daher wenig produktiv. Das Verhältnis von Unmittelbarkeit und medialer Reproduktion wird in Kapitel 3 ausführlich diskutiert.

2.5.2 Performativität als Scharnier zwischen Struktur und Ereignis

Aus den bisher skizzierten Bestimmungen und Verwendungsweisen des Performativen ließe sich zwischen einer engeren sprachtheoretischen und einer weiteren kulturwissenschaftlichen Perspektive unterscheiden. Nach dieser Einteilung, eine gängige Praxis z.B. in Lexikoneinträgen, wäre die zweite eine interdisziplinäre Konzeption, die eine Perspektivverschiebung in den Geisteswissenschaften/Kulturwissenschaften hervorgerufen hat, nach der nun die Performativität von Medien, von Kultur, von Politik oder Identitäten untersucht werden und die Forschungsfelder miteinander verbindet, die vormals nicht zusammengedacht wurden (wie etwa Politik und Performance, Sprachphilosophie und Geschlechtsidentität). Die sprachtheoretische Perspektive würde sich entsprechend auf die Auseinandersetzungen mit Austins Sprechakttheorie beziehen.

Die Gegenüberstellung von kulturwissenschaftlichem Leitbegriff und sprachphilosophischer Konzeption geht allerdings an der von Derrida und Butler vorgenommenen Auseinandersetzung ebenso vorbei wie die Entgegensetzung von Text und Handlung. Derrida und Butler hatten eine bereits bei Austin angelegte Perspektive verfolgt, die die Frage nach der kulturellen Einbettung des Sprechhandelns mit der produktiven Kraft der Sprache verbindet und erst in diesem Zusammenspiel ihre Brisanz gewinnt. Gerade da also, wo sich die produktiven Verbindungen zwischen Sprachphilosophie und Kulturtheorie ergeben, erscheint es – jedenfalls für die kulturwissenschaftliche Seite – wenig gewinnbringend, erneute Trennungen einzuführen. Die Diskussion im letzten Abschnitt hat dies deutlich gemacht.

Ein anderes Problem betrifft die Frage danach, auf welche Art von Phänomenen der Begriff der Performativität bezogen werden kann. In ihrer Kritik des von Fischer-Lichte mitherausgegebenen Sammelbands Kulturen des Performativen stellt Ruth Sonderegger fest, dass der Begriff gleichermaßen auf ästhetische Phänomene bezogen wird wie auf eine übergeordnete Ebene der Kultur, wobei das Verhältnis zwischen beiden ungeklärt ist. Im Hinblick auf die ästhetische

Ebene kann sich der Begriff, so fasst Sonderegger zusammen, auf folgende Aspekte beziehen:

1. Als performativ erscheint ein Theaterstück, eine Performance etc., wenn es als eine Handlung aufgefasst wird. Im Vordergrund stehen dann nicht semantische Fragen, sondern solche, die sich auf den Vollzug der Aufführung beziehen.
2. Als performativ kann dieses Ereignis aber auch dann erscheinen, wenn der Fokus auf dem Ereignishaften liegt. Diese Perspektive tritt in Konkurrenz zu einer Sicht etwa auf einen Text als künstlerisches Artefakt.
3. Häufig anzutreffen ist die mit dem Begriff performativ einhergehende Betonung der Materialität eines ästhetischen Phänomens. Diese Sichtweise dient in der Regel dazu, das Konzept der Autorintention zu relativieren, insofern diese am jeweils verwendeten Material ihre Grenzen findet. Sie führt aber auch dazu, den Blick auf die Möglichkeitsbedingungen einer ästhetischen Äußerung zu lenken.
4. Von einem performativen Ereignis wird aber auch dort gesprochen, wo die Zuschaueraktivität (gegenüber dem Textmodell) hervorgehoben und auf den Anteil der Zuschauer an der Bedeutungsproduktion verwiesen wird.◂**63**

Aus dieser vielschichtigen und uneinheitlichen Begriffsbestimmung leitet Sonderegger die These ab, dass der Begriff der Performativität nicht dazu dient, einzelne ästhetische Phänomene hinreichend bestimmen zu können, insofern er zu unspezifisch sei. Ihrer These zufolge zeichnet sich hinsichtlich des inflationär verwendeten Begriffs der Performativität vielmehr genau das ab, was Austin beschrieben hatte: Die Veränderung eines Begriffs durch seinen Gebrauch.

Auch wenn dieser Einschätzung grundsätzlich zuzustimmen ist, soll in der vorliegenden Arbeit die These entwickelt werden, dass der Begriff der Performativität genau da seine Entfaltungskraft erhält, wo er das einzelne ästhetische Phänomen, eben einen Film, ein Theaterstück, eine Performance, an den generellen Prozess der Re-Signifikation bindet. Es geht daher nicht darum zu entscheiden, ob er auf der Ebene ästhetischer Einzelphänomene oder der generellen Ebene der Beschreibung von Kultur wirksam ist. Es geht vielmehr darum, den Begriff der Performativität als eine Art Scharnier zu etablieren, das Mikro- und Makroebene miteinander in Beziehung setzt, ohne daraus ein Ableitungs- bzw. Anwendungsverhältnis zu konstruieren. Im vorliegenden Kontext gilt es dabei, medientheoretische und kulturwissenschaftliche Konzeptionen gewinnbringend zu kombinieren. Der Begriff der Performativität stellt dann weder eine Beschreibungskategorie für einzelne ästhetische Phänomene, noch für die Beschaffenheit oder den Zustand einer Kultur dar, sondern beschreibt

vielmehr eine bestimmte Perspektive, mit der sich den jeweils zu untersuchenden Gegenständen genähert werden kann. Diese Perspektive zeichnet sich u.a. dadurch aus, dass sie von einer engen Verbindung zwischen diskursiven und ästhetischen Praktiken ausgeht, die mehr ist als eine Aktualisierung von Diskursen. Mit dem Begriff der Performativität ist vielmehr von einem ›Realisierungsüberschuss‹ auszugehen.

2.6 Performativität und Repräsentation

Für Kulturwissenschaft, Medienwissenschaft und Gender Studies war und ist die Konzeption der Repräsentation und die damit verbundene Idee vom Zeichen zentral, insofern sie im weitesten Sinne als ein Verfahren der Sinnkonstituierung und -vermittlung verstanden wird. Als Kategorie eines Vermittlungsvorgangs steht das Zeichen für etwas und verweist auf etwas anderes. Im darstellerischen wie im politischen Sinn geht es dabei um eine Stellvertreterfunktion. Die gemeinsame Struktur von politischer und ästhetischer Repräsentation hat W.J.T. Mitchell als eine Dreiecksbeziehung beschrieben: Repräsentation ist eine Darstellung von etwas/jemand, durch etwas/jemand für etwas/jemand. Die in dieser Dreiecksbeziehung benutzten Zeichen gewinnen Bedeutung im Rahmen von Codes, die Mitchell als »eine bestimmte Menge von Regeln zur Kombination und Entzifferung von repräsentierenden Zeichen« versteht (Mitchell 1994, 20). Repräsentationen konstituieren sich durch soziale Übereinkünfte (bzw. Machtkämpfe), sie sind mit Verboten und Restriktionen belegt. Mitchell geht davon aus, dass

> »jede Gesellschaft, die Repräsentationen hervorgebracht hat, ihnen auch mit Verboten und Beschränkungen begegnet ist. Zu den sozialen *Übereinkünften*, welche Repräsentationen konstituieren, gehören gleichermaßen auch solche Restriktionen wie das Verbot, den Namen Gottes zu schreiben oder auszusprechen, die Tabuisierung jeder Darstellung der menschlichen Gestalt, der Darstellung von bösen und hässlichen Dingen, von Sexualität und Gewalt. Die Formel *Dies soll das für jene darstellen* wird normalerweise Einschränkungen unterworfen, entweder hinsichtlich ihres Gegenstandes (*Dies soll irgend etwas, nur nicht das darstellen*) oder hinsichtlich der Rezipienten (*Dies soll das darstellen, aber nicht für jene*). Manchmal kann sich das Verbot auf bestimmte Typen von Repräsentationsbeziehungen richten: Ikonische Repräsentationen, besonders Bilder und Statuen, werden im allgemeinen strengeren Restriktionen unterworfen als symbolische oder sprachliche Repräsentationen« (ibid., 23).

Selbst in ihrer ästhetischen Form sind Repräsentationen somit von politischen und ideologischen Problemen durchdrungen. Sie sind, mehr noch, diejenige

Stelle, an der Diskurse in Medien, sei es Film, Fernsehen oder Literatur, Eingang finden (vgl. ibid.).◂**64** Dieser Aspekt ließ die Frage der Repräsentation gerade auch für die Gender Studies zu einem wichtigen Ansatzpunkt werden.◂**65** Alle drei Linien des Dreiecks wurden dabei im Hinblick auf geschlechtsspezifische Funktions-, Rollen- und Aufgabenverteilungen inspiziert, wobei die Auseinandersetzungen mit der Frau als Zeichen im Mittelpunkt des Interesses stand.◂**66** In welchem Verhältnis stehen nun aber Repräsentation und Performativität?

Die Konzeption der Repräsentation basiert auf dem, was Sybille Krämer ein Zwei-Welten-Modell nennt: Sie gründet auf einer Unterscheidung – ob diese mit Wort-Sache oder Bild-Abbild benannt wird –, die zwischen Zeichen und Bezeichnetem eine Demarkationslinie zieht: Der Umgang mit Zeichen ist demnach geprägt von einer Zweiteilung, die das, was unseren Sinnen zugänglich ist, unterscheidet von einer dahinterliegenden Welt, die den Sinnen nicht zugänglich ist, die sich aber in dem, was uns zugänglich ist, ausgedrückt findet. Das, was uns zugänglich ist, »wird interpretiert als raum-zeitlich situierte Instantiierung von etwas, das nicht mehr unmittelbar gegeben ist, gleichwohl jedoch der singulären Erscheinung logisch und genealogisch vorausgeht« (Krämer 2002, 324). Anders ausgedrückt: Das, worauf es ankommt, liegt hinter dem, was uns zugänglich ist.◂**67** Was sich in dieser Vorstellung verbindet, ist eine Tiefenstruktur, die ein universelles Muster aufweist und eine Oberfläche, die dieses Muster jeweils unter konkreten Umständen aktualisiert. Es geht also um ein Verhältnis eines Regelsystems und seiner jeweiligen Anwendung. Die Stärke dieser Idee liegt darin, die Möglichkeitsbedingungen kulturellen Handelns thematisieren zu können. Ihre Schwäche hingegen ist in der Beobachtung der Wirklichkeitsbedingungen zu sehen.
Am Beispiel der Sprache erläutert Krämer das Zwei-Welten-Modell: Sprache und Sprechen verhalten sich demnach wie ein Regelwerk und seine jeweilige Anwendung bzw. Realisierung.◂**68** Ausgegangen wird somit von einer (virtuellen) Sprache ›hinter‹ dem Sprechen, die es für die Sprachtheorie zu rekonstruieren gilt. Konstituiert wird damit zugleich eine Differenz, die die Sprache als System vom alltäglichen Sprechen abtrennt und sie auf diese Weise zum Gegenstand der Sprachwissenschaft werden lässt:

»Damit zeigt sich die Pointe des Zwei-Welten-Modells: Sie liegt in der Einsicht, daß die Sprache oder Kommunikation, ›idealiter‹ oder auch ›sub specie aeternitatis‹ betrachtet, gerade nicht zur Deckung kommt mit unserem alltäglichen Sprechen und Kommunizieren. Was immer über die ›reine‹ Sprache und Kommunikation zu sagen ist, ist so beschaffen, daß es sich im raum-zeitlich situierten Sprachgebrauch gar nicht zeigt, also kein empirisches Datum ist« (Krämer 2001, 11).

Problematisch an dieser Idee der Repräsentation und der damit verknüpften Konzeption von Muster und Aktualisierung bzw. Schema und Anwendung ist nun Folgendes: Im Sinne der Repräsentation gerät anhand der Aktualisierung immer nur das in den Blick, was auf das Schema verweist. Bezogen auf die Sprache ist am Sprechen dann immer nur das interessant, was die Sprache repräsentiert. Es ist nur da wesentlich, wo es die Sprache zur Anwendung bringt. Und das Wesentliche am Sprechen ist nur dort zu untersuchen, wo die Sprache – im Sinne der Repräsentation – abwesend ist. Zugleich impliziert diese Idee das Verhältnis eines universellen Musters und einer partikularen, immer verzerrenden Realisierung bzw. ein Verhältnis von Form und Deformation.◂**69**

Aus der Sicht der Performativität, bzw. mit Austin oder Butler, ließe sich jedoch argumentieren, dass sich auf der Seite der Anwendung immer noch mehr vollzieht, insofern die Anwendung, Realisierung oder Aktualisierung immer die Möglichkeit bietet, das Muster, Schema oder System zu überschreiten. Austin hatte hinsichtlich der Sprache und des Sprechens den Blick weg von der Intention und hin zur Ausführung gelenkt. Dabei hatte er insbesondere darauf verwiesen, unter welchen und wie vielen Umständen die Handlung, das Sprechhandeln misslingt. Daran knüpft Butler an, wenn sie sich mit der Frage nach den Möglichkeiten der Transformation im Rahmen der resignifizierenden Wiederholung befasst.

Entgegen dem Repräsentationsmodell liegt hier also die Annahme zugrunde, dass erst mit dem Gebrauch eine Dynamik sichtbar wird, welche die Kraft bzw. das Potenzial hat, das Schema in seiner Anwendung zu verändern. Obwohl Mitchell auch im Hinblick auf das Repräsentationsmodell auf die Kosten verwiesen hatte – »durch Repräsentation tun wir unseren Willen kund, und zugleich wird, im Ästhetischen wie im Politischen, uns unser eigener Wille durch die Repräsentation entfremdet« – liegt in der Möglichkeit eines Realisierungsüberschusses der wesentliche Unterschied zwischen dem Repräsentations- und Performativitätsmodell. Mit der Performativität geht es also um die Frage: Wie kann der Gebrauch bzw. die Realisierung nicht als Einschränkung oder Deformation, sondern als produktive Kraft in den Blick kommen?

In diesem Sinne geht die Frage nach der Produktivität des Begriffs der Performativität weit darüber hinaus, ästhetische Phänomene als performativ einzustufen. Es geht vielmehr nicht zuletzt um eine erkenntnistheoretische Frage, die den Status des Gebrauchs, der Anwendung, der Realisierung und ihr jeweiliges Verhältnis zur Regel, zum Schema, zum System usw. betrifft. Angesprochen ist damit letztlich immer auch das Verhältnis von Universalität und Partikularität, das auch für die feministische Theoriebildung einen zentralen Aspekt darstellt.

Für den vorliegenden Kontext geht es darum, einen Umgang mit Medien und Geschlechtlichkeit zu entwickeln, der sich nicht von der Idee einer homogenen, virtualisierten Struktur, die jeweils nur zur Anwendung gebracht wird, leiten lässt, sondern von der Vielzahl heterogener Praktiken medialer und geschlechtlicher Art, die eine jeweils zu bestimmende Verbindung eingehen.
Sowohl die Debatten der Performance Studies als auch Butlers Ansatz der Performativität haben darauf verwiesen, dass etwas zu tun immer auch heißt, ein Tun aufzuführen. Diese Aufführung ist zugleich eine Wieder-Aufführung, die das Anderswerden des Aufgeführten einschließt. Das heißt: Erst der Vollzug der Wiederholung bzw. der Wieder-Aufführung bringt das Allgemeine, auch das Allgemeine ›der‹ Medien oder ›des‹ Geschlechts hervor. Diese These wird im folgenden Kapitel ausführlich diskutiert.

Performativität als medienwissenschaftlicher Begriff

Die Konzeption der Performativität wird im Folgenden im Hinblick auf ihre Produktivität im Kontext der Medienwissenschaft erprobt. Ausgehend von der im ersten Kapitel vorgenommenen Problematisierung der Film-Analyse Judith Butlers des Dokumentarfilms Paris is Burning (USA 1991) gilt es zu überprüfen, inwieweit die mit der Performativität einhergehenden Aspekte der Produktivität, Prozessualität und Diskontinuität nicht nur im Hinblick auf Gender, sondern auch im Hinblick auf Medien gewinnbringend zum Einsatz gebracht werden können. Inwiefern lässt sich nicht nur Gender, sondern lassen sich auch Medien als performative Akte auffassen? Spielen performative Wiederholungen auch im Kontext von Medien eine Rolle? In welcher Weise verschiebt der performative Blick den Zugang zu und die Perspektivierung von Medien? Und worin könnte der Gewinn dieser Perspektivverschiebung liegen?

Diese Fragen werden im Folgenden diskutiert. In einem ersten Schritt wird es darum gehen, die mögliche Funktion einer performativen Perspektive im Hinblick auf die Problematisierung medialer Konstitutionsprozesse und der Frage der Medienspezifik zu untersuchen. Vorgeschlagen wird zu diesem Zweck, die von Jay David Bolter und Richard Grusin entwickelte Konzeption der Remediatisierung für eine performative Perspektivierung von Medien nutzbar zu machen. Remediatisierungen werden dabei – in einer zugespitzten Lesart – als Bedingung für mediale Konstitutionsprozesse in den Blick genommen. In einem zweiten Schritt wird diese Perspektive – im Unterschied zum angesprochenen Bereich der *performances* – anhand des ›klassischen Reproduktionsmediums‹ Film vorgenommen. Wenn Butler die Geschlechtsidentität als Effekt von Akten stilisierter Wiederholungen bezeichnet, in denen der Eindruck von Gegenwärtigkeit auf der Basis von Reproduktion entsteht, erscheint eine strukturelle Analogie zum Medium Film nahe liegend. Zu fragen ist allerdings, welche Perspektivverschiebungen mit einer performativen Sicht auf den Film einhergehen. Inwieweit könnte das von Austin beschriebene und von Butler aufgegriffene Verhältnis von Ausführung und Aufführung dazu dienen, von binär strukturierten Bestimmungen des Mediums Film (wie Präsenz/Absenz, Signifikat/Signifikant, Film/Realität) wegzukommen? Was verändert sich, wenn sich

der Blick von der Repräsentation (von Abwesendem) zur Thematisierung des Films als Aufführung bzw. Wieder-Aufführung verschiebt? Die in diesem Zusammenhang zu untersuchende Arbeitshypothese lautet, dass die Perspektivierung von Film als (Wieder-)Aufführung dazu dienen kann, ihn nicht nur als Realisierung übergeordneter (binärer) Strukturen (z.B. Anwesenheit/Abwesenheit) zu verstehen, sondern den Blick vielmehr darauf zu lenken, inwieweit der Film erst durch den jeweiligen Vollzug (d.h. hier: Remediatisierungsprozesse) diese Strukturen mit-produziert und dabei zugleich verändert.
Die performative Perspektivierung des Films wird schließlich am Beispiel der Bewegung DOGMA 95 diskutiert. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Frage, inwieweit das Medium Film im Rahmen von Remediatisierungsprozessen, in denen sowohl das eigene Medium als auch andere Medien wiederholt werden, mediale Grenzen sowohl produziert als auch unterwandert. Die Bewegung DOGMA 95 und das von ihr entwickelte Regelwerk zur Filmproduktion, das sich das Erlangen bzw. die Wiedereroberung einer filmischen Authentizität jenseits digitaler Bearbeitungsmöglichkeiten zur Aufgabe gemacht hat, liefert für eine performative Perspektivierung des Mediums Film ein ebenso anspruchsvolles wie attraktives Untersuchungsmaterial. Denn das Regelwerk beschwört geradezu eine puristische Identität des Mediums Film und eine ihm eigene Authentizität, und stellt in diesem Sinne für eine performative, auf Wiederholungsprozesse rekurrierende Perspektive eine Herausforderung dar. Zugleich verweist das DOGMA-Manifest aber auch darauf, dass die Herstellung einer dem Medium Film eigenen Authentizität spezifische ästhetische und technische Prozeduren verlangt, die das Manifest entsprechend in Rahmen von Vorschriften (und Verboten) regelt. Diese Regeln sind daraufhin zu untersuchen, welche Perspektive sie auf die Konstitution des Mediums Film erlauben.

3.1 Zur Performativität von Medien

In welcher Weise könnte also eine performative Perspektivierung von Medien zum Einsatz kommen? Insbesondere zwei Aspekte, die im vorangegangenen Kapitel anhand von Butlers Performativitäts-Konzeption diskutiert wurden, können in diesem Zusammenhang nutzbar gemacht werden: Produktivität und Prozessualität. Wie im zweiten Kapitel ausführlich diskutiert, konzipiert Butler die Geschlechtsidentität als Akt einer prozessualen, diskursiven Herstellung, die sich in alltäglichen Praktiken unaufhörlich wiederholt und dabei das, was sie benennt, erst produziert. Überträgt man nun diese beiden Aspekte auf

Medien, ergibt sich die Frage, inwieweit sich auch Medien als prozesshaft und produktiv begreifen lassen.

Die von Jay David Bolter und Richard Grusin vorgelegte Konzeption der Remediatisierung (*Remediation*) liefert im Hinblick auf diese Fragestellung einen ebenso pragmatischen wie produktiven Ansatz. Angesichts der Entwicklung digitaler Medien verweisen die beiden Autoren darauf, dass die ›Erfindung‹ und Entwicklung neuer Medien ohne den Bezug zu bereits vorhandenen Medien gar nicht auskommt. Die gängige Formulierung ›besser als Kino, Fernsehen etc.‹, die die Entwicklung jedes neuen Mediums begleitet, setzt, so die These von Bolter und Grusin, nicht nur neue Medien mit alten Medien in Beziehung. Sie verweist vielmehr darauf, dass sich Medien nicht als abgeschlossene Entitäten, sondern in anhaltenden, nicht zum Abschluss kommenden Prozessen konstituieren. Neue Medien lösen alte Medien nicht ab, aber sie beeinflussen sich wechselseitig und bringen sich auf diese Weise immer wieder – sei es im technisch-apparativen oder ästhetischen Sinne – neu hervor. So wie digitale Techniken den Film von der Aufnahme bis zur Projektion verändern, so werden auch in Computerspielen zugleich filmische Erzähl- und Inszenierungsweisen kopiert. Und das Fernsehen zitiert und imitiert ebenso Computerbildschirme, wie es selbst durch Film und Radio beeinflusst wurde. Ein Medium konstituiert sich in diesem Sinne überhaupt nur als solches, insofern es eine Wiederholung von Medien darstellt. Medien lassen sich in diesem Sinne als performative Akte der Mediatisierung auffassen. Insofern jeder Mediatisierung bereits eine Mediatisierung vorausgeht und es keinen ursprünglichen Akt der Mediatisierung gibt, ist jeder dieser Akte als *Remediatisierung* zu begreifen.

Vorgeschlagen wird im Folgenden, das begriffliche Instrumentarium, das Bolter und Grusin mit der Konzeption der Remediatisierung vorlegen, als medienwissenschaftliche Ausformulierung einer performativen Perspektive einsetzbar zu machen. Abgesehen davon, dass Bolter und Grusin den Fokus auf digitale Medien richten und in der vorliegenden Arbeit das Medium Film im Vordergrund steht, macht das Aufgreifen der Remediatisierungsthese im Rahmen der Performativität einige theoretische Zuspitzungen und Akzentverschiebungen notwendig. Während Bolter und Grusin sich auf die Wechselwirkungen zwischen Medien konzentrieren, richtet sich das Interesse und die Blickrichtung der vorliegenden Arbeit auf die Konstitutionsprozesse von Medien.◂70 Eine theoretische Zuspitzung der Konzeption erscheint u.a. in dem Sinne erforderlich, dass Remediatisierungsprozesse hier nicht als individualistische Entscheidungen von ProduzentInnen, FilmemacherInnen oder anderen MediengestalterInnen begriffen werden, sondern als »Akte«, die – wie die von Butler beschriebenen Akte der Vergeschlechtlichung – schon eingesetzt

haben, bevor diese die Bühne betreten (vgl. Butler 2002, 312). Die Position von Bolter/Grusin hinsichtlich dieser Frage ist nicht immer konsistent. Remediatisierungsprozesse geraten an einigen Stellen auch als Entscheidungen von Mediengestaltern in den Blick.◂71 Diese Perspektive wird in den folgenden Überlegungen zugunsten der Betrachtung von medialen Konstitutionsprozessen vernachlässigt.◂72

3.2 Remediatisierung

Die These der Remediatisierung erscheint für eine performative Lesart von Medien reizvoll, insofern sie den Blickwinkel von den Effekten (ein gegebenes Medium) hin zu den Prozessen (der Remediatisierung) lenkt. Auf die Frage »What is a medium?« antworten die beiden Autoren:

»We offer this simple definition: a medium is that which remediates. It is that which appropriates the techniques, forms, and social significance of other media and attempts to rival or refashion them in the name of the real. A medium in our culture can never operate in isolation, because it must enter into relationships of respect and rivalry with other media« (Bolter/Grusin 2000, 65).

Medien werden hier gedacht als (unabgeschlossene) Prozesse der Mediatisierung, die sich zu-, mit- und gegeneinander verhalten (müssen). Die Betonung liegt in dieser Bestimmung auf der Ausführung (»a medium is that which remediates«), wobei Ausführung und Aufführung auch hier zusammenfallen: Der Prozess der »Remediation« ist zugleich ein Prozess des »Refashioning«, d.h. der Remodellierung anderer Medien oder des eigenen Mediums. Neu an neuen Medien ist demnach die Art und Weise, in der sie ältere Medien imitieren, wiederholen, wieder aufführen:

»No medium today, and certainly no single media event, seems to do its cultural work in isolation from other media, any more than it works in isolation from other social and economic forces. What is new about new media comes from the particular ways in which they refashion older media and the ways in which older media refashion themselves to answer the challenges of new media« (ibid., 15).

Die Prozesse der Remediatisierung sind weder teleologisch noch progressiv ausgerichtet und verlaufen sowohl auf synchroner als auch auf diachroner Ebene.◂73 Sie unterliegen einer Doppellogik, die zwei widerstreitende Repräsentationspraxen miteinander kombiniert: Unmittelbarkeit und Hypermedialität. Die Logik der Unmittelbarkeit (*immediacy*) verlangt das Verschwinden des Me-

diums und die Verwischung seiner Spuren, um damit einen spezifischen Realitäts-Effekt zu erzielen: »It is the notion that a medium could erase itself and leave the viewer in the presence of the objects represented, so that he could know the objects directly« (ibid., 70). Neue Medien werden nicht zuletzt daran gemessen, wie sehr sie in der Lage sind, sich selbst zum Verschwinden zu bringen. Werden sie in ihrer Qualität, sich selbst ›unsichtbar‹ zu machen, mit anderen Medien verglichen, lenken sie allerdings zugleich auch die Aufmerksamkeit auf sich. Die Logik der Hypermedialität (*hypermediacy*) bringt das Medium nicht zum Verschwinden, sondern verlangt – ganz im Gegenteil – die (Selbst)thematisierung des Mediums, die auf die Bedingungen dieser Darstellung verweist, und damit auch auf seine spezifische ›Leistung‹. Unmittelbarkeit und Hypermedialität schließen sich allerdings nicht aus, sondern gehen Hand in Hand. »Our culture wants both«, so fassen Bolter und Grusin zusammen, »to multiply its media and to erase all traces of mediation: ideally, it wants to erase its media in the very act of multiplying them« (ibid., 5).

Anders ausgedrückt: Die Tendenz von Medien, sich selbst unsichtbar zu machen, macht zugleich auf sie aufmerksam. Die Betonung des Medialen spielt eine ebenso große Rolle wie die Erzeugung der Unmittelbarkeit. Beide Strategien zusammen konstituieren den Charakter von Medien als Fenster (*window*) und Spiegel (*mirror*). Die Strategie der Unmittelbarkeit suggeriert demnach den Blick durch das Fenster (*looking through*), d.h. durch das Medium hindurch auf das repräsentierte Objekt, während der Blick in den Spiegel ein Betrachten (*looking at*) provoziert. Beide Blicke bedingen sich wechselseitig. Das Beispiel eines der populärsten Genres der Computerspiele macht dies deutlich: Der Flugsimulator verspricht seinen Spielern Unmittelbarkeit, indem er sie für den Moment des Spiels zum Piloten werden lässt, und diese Erfahrung ist – wie im realen Flugzeug – gekoppelt an die Bedienung eines Cockpits und damit an ein Medium, das Aufmerksamkeit verlangt. Der Blick, der vermeintlich durch das Medium hindurch geht (*looking through*) und der Blick, der auf dem Medium selbst verharrt (*looking at*), schließen sich nicht aus, sie bedingen sich vielmehr: Der Anblick des Mediums suggeriert den Blick durch das Medium hindurch.

Auch in anderen Medien finden sich zahlreiche Beispiele für die Kombination von Unmittelbarkeit und Hypermedialität. Auf Webseiten konkurrieren unterschiedlichste Medien (Schrift, Foto, Grafik etc.), die zugleich unter dem Diktat der Unmittelbarkeit operieren. Web-Cams versetzen uns in ›natürliche‹ Umgebungen und atemberaubende Landschaften, und der Urlaubsort wirbt mit simulierten Kamerafahrten und Panoramaschwenks. Zugleich machen gerade in diesen Momenten Medien auch auf sich selbst aufmerksam, stellen sich selbst

aus und machen ihre Qualitäten und Begrenzungen sichtbar. Die folgende Auseinandersetzung mit den beiden Strategien Unmittelbarkeit und Hypermedialität hat das Ziel, die beiden Begriffe für eine medienspezifische Konzeption des performativen Verhältnisses von Gegenwärtigkeit und Reproduktion, von Ereignis und Wiederholung zu nutzen.

3.2.1 Unmittelbarkeit

Im Bereich des Films wird Unmittelbarkeit nicht zuletzt durch das erzeugt, was Bazin als fotografische Qualität des filmischen Bildes bezeichnet hat. Anders als die Malerei erzeugt die Fotografie – nach der spätestens unter den Bedingungen der Digitalität problematisch gewordenen These Bazins – den Eindruck, den Blick durch das Medium hindurch auf den Referenten frei zu geben. Bazin, der im Gegensatz zu Bolter und Grusin eine ontologische Bestimmung der Fotografie vorlegt, führt diesen ›Erfolg‹ auf die Mechanik der Kamera zurück, der, im Unterschied zum/r Künstler/in, gegenüber ihrem Referenten ein bestimmte Objektivität unterstellt wird:

»Denn die Malerei strengte sich im Grund vergeblich an, uns zu täuschen – diese Täuschung genügte der Kunst; Photographie und Film hingegen sind Erfindungen, die das Verlangen nach Realismus ihrem Wesen nach endgültig befriedigen. Denn so geschickt ein Maler auch sein mochte, sein Werk blieb doch immer mit der Hypothek einer unvermeidlichen Subjektivität belastet. Ein Zweifel lag auf dem Bild, weil ein Mensch es geschaffen hatte. So ist das Wesentliche beim Übergang von der Barockmalerei zur Photographie nicht einfach die technische Vervollkommnung (bei der Nachahmung der Farben blieb die Photographie lange Zeit weit hinter der Malerei zurück), sondern ein psychologischer Tatbestand: Unseren Hunger nach Illusion befriedigt vollständig nur eine mechanische Reproduktion, in der der Mensch keine Rolle spielt. Die Lösung lag nicht im Ergebnis, sondern in der Entstehung. [...] So heißt denn auch die Linsenkombination, die bei der Photographie das menschliche Auge ersetzt, treffend ›Objektiv‹. Zum ersten Mal schiebt sich lediglich ein anderes Objekt zwischen das Ausgangsobjekt und seine Darstellung« (Bazin 1975, 36/37).

Die Fotografie ist demnach mit ihrem Referenten untrennbar verbunden und dies verleiht ihr eine spezifische Überzeugungskraft, die der Film – unter der Hinzufügung der Bewegung des Bildes – aufgreift.◂74 Als spezifische Techniken der Darstellung sind beide, Fotografie und Film, in gewissem Sinne reproduktiv, insofern sie das Sichtbare eines Objekts imitieren. D.h. Unmittelbarkeit wird – auch in diesem Sinne – auf der Grundlage einer Reproduktion erzeugt:

»Jede Darstellungstechnik ist in gewissem Sinne reproduktiv. Wie man glaubt, bilden Bilder ab, sie wiederholen die optische Verfasstheit eines Objekts in transformierender Weise. Das *re*produktive Moment, das jeder Abbildung inhärent ist, wird bei Photographie und Film evident [...] Wenn das Medium Film selbst eine Maschine ist, die Bilder produziert, indem sie das Sichtbare ›imitiert‹ und diese Bilder in theoretisch unbegrenzter Zahl vervielfältigen und verbreiten kann, ist [...] Film eine Reproduktionsmaschine« (Bergermann 2002, 157).

Bazins Bestimmung der spezifischen Hervorbringung von Unmittelbarkeit im Medium Film macht zugleich noch etwas anderes deutlich: Die Herstellung von Unmittelbarkeit innerhalb eines Mediums greift nicht nur außermediale Realitäten auf. Sie zitiert (und verschiebt dabei) vielmehr andere, bereits vertraute mediale Strategien der Erzeugung von Unmittelbarkeit (hier: Fotografie). Bazins Prognose, dass Film und Fotografie das Verlangen nach Realismus endgültig befriedigt hätten, hat sich allerdings nicht bestätigt. Der von ihm bereits angedeutete Remediatisierungsprozess dauert vielmehr an und definiert das Verhältnis von Unmittelbarkeit und Hypermedialität immer wieder neu. »Whenever one medium seems to have convinced viewers of its immediacy, other media try to appropriate that conviction.« (Bolter/Grusin 2000, 9)
So erzielen beispielsweise Computerspiele ihre Realitätseffekte u.a. dadurch, dass sie sich an filmischen Inszenierungsstrategien orientieren und diese imitieren. In Filmen wiederum kommen digitale Effekte zum Einsatz, die dazu dienen, Unmittelbarkeitseindrücke zu vertiefen, und dabei werden sie – in höchst ambivalenter Weise – sowohl an den filmischen Realismus angepasst bzw. ihm untergeordnet als auch in dieser Anpassungsleistung zugleich ausgestellt.
Im Bereich des Fernsehens vermitteln neuere dokumentarische Formate ihren Zuschauern einen Realitätseindruck, indem sie das Medium (Fernsehen) mit dem Einsatz filmischer Inszenierungstechniken unsichtbar machen. Formate, die beispielsweise einen Einblick in den Berufs-Alltag eines Streifenpolizisten gewähren, stellen die alltäglichen Einsätze mit Kamerafahrten (Kamera fährt im Auto mit und filmt das Geschehen von der Rückbank) und Point-of-view-Shots etc. nach. Ein Abspann gibt häufig Informationen über die ›Rest-Biographien‹ der involvierten Personen – eine Authentifizierungsstrategie, die ebenfalls vom Film vertraut ist. Unmittelbarkeit bleibt hier insofern eng mit Reproduktion verknüpft, als dass Unmittelbarkeit innerhalb eines Mediums durch die Wieder-Aufführung eines anderen Mediums suggeriert wird.
Aktuelle filmische Strategien der Unmittelbarkeitsproduktion lassen sich auf ganz unterschiedlichen Ebenen beobachten.◂**75** Als Beispiel ist hier die dänische Bewegung DOGMA 95 zu nennen, die im Rahmen ihres DOGMA-Manifests spezifische Unmittelbarkeitsansprüche für sich reklamiert hat. Auch nach

der Auflösung der DOGMA-Bewegung sind eine Vielzahl der im DOGMA-Manifest enthaltenen Regeln und Strategien in gegenwärtigen Filmproduktionen zu finden. Dazu gehören beispielsweise das Drehen an Originalschauplätzen, die Simulation von dokumentarischen Formen durch den Einsatz von Handkameras◂**76** oder der Einsatz von LaiendarstellerInnen.◂**77** Filme der sogenannten Berliner Schule◂**78** bevorzugen etwa Thematiken, die das Kino weniger zum Ort der Verführung als zum Ort der Beobachtung von Alltagssituationen machen. Auch die fiktionalisierende Bearbeitung von ›wahren‹ Geschichten kann in diesem Zusammenhang als Beispiel dienen.◂**79**

Ein wichtiger Aspekt für die Erzeugung von Unmittelbarkeit in sämtlichen Medien ist u.a. die Ausschaltung eines ›Agenten‹ zwischen Zuschauer und Medium. In neuen Fernseh-Formaten etwa, wie im anwachsenden Bereich des ›factual entertainment‹, in Shows im Stile BIG BROTHERS wird die Bearbeitung des gesendeten Materials (wie Bildredaktion, Schnitt etc.) weitgehend unsichtbar gemacht, so dass der Kamerablick ›vor Ort‹ mit dem Zuschauerblick ›zu Hause‹ verschweißt wird.◂**80**

Die Ausblendung einer Vermittlungsinstanz findet aber auch dort statt, wo im Rahmen dokumentarischer Formen zeitgeschichtliche Thematiken allein anhand der Aneinanderreihung von Zeitzeugenaussagen dargestellt werden◂**81** oder dort, wo spezifische neuere Formate ZuschauerInnen, Prominente oder gecastete Kandidaten ins 19. Jahrhundert, in die 20er Jahre etc. versetzen und auf diese Weise ›Geschichte erfahrbar‹ machen.

Der Aspekt der Ausblendung eines Agenten zwischen Zuschauer und Medium setzt sich auch in digitalen Medien fort. Auch hier wird der Programmierer ausgeblendet und der Versuch unternommen, etwa durch das Aufgreifen filmischer Realismusstrategien, ZuschauerInnen intensiver an das bewegte Bild zu binden.

»In film and television, the point of view was set in motion, but it was the director who controlled the movement. Now, the computer animation can function like film in this respect, for it too can present a sequence of predetermined camera shots. However, the sequence can also be placed under the viewer's control, as it is in animated computer video games or virtual reality« (Bolter/Grusin 2000, 29).

Am Beispiel des Computerspiels wird deutlich, dass die Erzeugung des Unmittelbarkeits-eindrucks nicht nur durch den Anschluss an filmische Inszenierungsweisen erreicht wird, sondern dass diese durch die Kombination mit interaktiven Zugängen, die das neue Medium erlaubt, eine zusätzliche Intensivierung erfahren. In diesem Fall ist der Akt der Remediatisierung nicht nur als Nachahmung, sondern zugleich als ein Akt der Überbietung zu verstehen.

Das, was unter Unmittelbarkeit verstanden wird, verschiebt sich mit dieser Form der Remediatisierung zugleich. Unmittelbarkeit *kann* sich darauf beziehen, einen kohärenten, unfragmentierten Blick auf das repräsentierte Objekt zu erlauben (*looking through*), allerdings ist sie nicht zwangsläufig daran gekoppelt. Sie bindet sich – durch veränderte Zugänge zum Medium – vielmehr auch an Erfahrungen wie Geschwindigkeit, Affekte, körperliche Anstrengung etc., deren Vermittlung auf Hypermedialität angewiesen ist. In diesen Kontexten geht es weniger um den homogenen, unfragmentierten Blick als um (meist körperbezogene) Erfahrungen, die medial vermittelt und ›erlebbar‹ gemacht werden. Unmittelbarkeit und Hypermedialität bedingen sich in diesem Sinne nicht nur, sie definieren sich auch wechselseitig.

3.2.2 Hypermedialität

Während die Strategie der Unmittelbarkeit auf das Ausblenden des Medialen setzt, betont Hypermedialität gerade die Prozesse der Mediatisierung, macht sie sichtbar und erfahrbar. Hypermedialität verweist darauf, so Bolter und Grusin, dass das Wissen von der Welt zu uns durch Medien kommt. Während die Strategie der Unmittelbarkeit tendenziell auf die Homogenität visueller Räume setzt, operiert Hypermedialität mit einer heterogenen Anordnung, die die Medialität multipliziert, anstatt sie unsichtbar zu machen:

»Where immediacy suggests a unified visual space, contemporary hypermediacy offers a heterogenous space, in which representation is conceived of not as a window on to the world, but rather as ›windowed‹ itself – with windows that open to other representations or other media. The logic of hypermediacy multiplies the signs of mediation and in this way tries to reproduce the rich sensorium of human experience« (Bolter/Grusin 2000, 34).

Erfahrungen, die ZuschauerInnen und UserInnen in und mit Medien machen, werden dabei gleichermaßen zur realen Erfahrung und zu einer Erfahrung des Realen. Fernsehnachrichten etwa arbeiten mit Bild, gesprochenem und schriftlichem Text und Grafiken, d.h. einer insgesamt heterogenen Anordnung von Medien, die die Nachrichten – gerade mit und durch diese Heterogenität – evident machen soll. Filme arbeiten mit extrem aufwändigen Verfahren und Special Effects, die durchaus als solche ausgestellt werden. Auch der Computerbildschirm weist eines der offenkundigsten Beispiele der Kombination Unmittelbarkeit und Hypermedialität auf: Jedes geöffnete ›Fenster‹ verspricht eine ›transparente‹ Aussicht, während es zugleich für viele Nutzer des Computers nicht unüblich ist, mehrere Fenster zur selben Zeit geöffnet zu haben. In Menüs, Befehls- und Symbolleisten interagieren ikonische und arbiträre Formen der Repräsentation, wobei auch hier die Betonung auf dem Bemühen um

Unmittelbarkeit und damit auf der Ikonizität liegt. Die Erzeugung von Unmittelbarkeit hat allerdings weniger mit ›Natürlichkeit‹ zu tun als dass sie an bekannte Kulturtechniken anschließt wie an die Schere als Symbol für den Befehl ›Ausschneiden‹, den Pinsel zum Malen, die Lupe zur Seitenansicht oder die Bezeichnung der Oberfläche insgesamt als ›Schreibtisch‹. Die Arbeit am Computer erfordert es, permanent zwischen Opazität und Transparenz, zwischen ›*looking through*‹ und ›*looking at*‹ hin und her zu springen, ähnlich dem Betrachter einer Foto-Collage, der mal das einzelne Foto, mal das gesamte Arrangement in den Blick nimmt. Das Oszillieren zwischen transparenten und opaken Oberflächen verweist auf die jeweiligen Remediatisierungsprozesse und macht diese sichtbar:

»This oscillation is the key to understanding how a medium refashions its predecessors and other contemporary media. Although each medium promises to reform its predecessors by offering a more immediate or authentic experience, the promise of reform inevitably leads us to become aware of the new medium as a medium. Thus, the immediacy leads to hypermediacy« (ibid., 19).

Die beschriebene Doppelstrategie lässt sich auch im Umgang mit digitaler Fotografie beobachten: Die einfache Handhabung verleitet zum schnellen ›unmittelbaren‹ Schnappschuss (im Vergleich zu gezielt arrangierten und inszenierten Aufnahmen), der ohne großen zeitlichen Abstand in der Kamera anzuschauen ist. Unmittelbarkeit findet somit im Medium statt, bleibt an die Hypermedialität gebunden und wird dabei zugleich neu definiert. Beschrieben ist mit dieser Konstellation exakt das Verhältnis von Ereignis und performativer Wiederholung. Erst das Zitieren von Konventionen der Unmittelbarkeit erzeugt den Eindruck von Unmittelbarkeit. Dieser Eindruck basiert somit weniger auf außermedialen als auf medialen Kontexten und bleibt stets an (Hyper-)medialität gebunden.

Performativ gewendet lässt sich also festhalten: Medien wie Film, Fernsehen oder Computer konstituieren sich in anhaltenden Prozessen, die nicht zum Abschluss kommen und auf einem komplexen Verhältnis von Ereignis und performativer Wiederholung basieren. D.h. auch das Medium gewinnt seine performative Macht durch die Historizität seiner Konventionen, die über seine gegenwärtige Verfasstheit immer schon hinausweisen bzw. diese in einen Prozess vergangener und zukünftiger Transformationen einbetten. Jedes Medium ist als Effekt eines Wiederholungsprozesses zu verstehen. Es konstituiert sich nur als ein Medium, insofern es mindestens ein anderes Medium oder sich selbst wiederholt.**◂82** Medien brauchen sich in diesem Sinne gegenseitig, um als Medien zu funktionieren. Der Umgang mit neuen Medien wird möglich,

weil sich in ihnen andere oder ältere Medien wieder finden lassen, wie der ›Schreibtisch‹ oder die Tastatur der Schreibmaschine im Computer, die als Kulturtechniken vertraut sind. Im Sinne der Betonung des Prozesshaften anstelle abgeschlossener Entitäten lassen Medien sich als Akte der Mediatisierung verstehen. Jeder dieser Akte ist von anderen Akten der Mediatisierung abhängig, die er wiederholt, kommentiert und reproduziert. Anders ausgedrückt: Medien werden nicht aufgrund ihrer spezifischen Identitäten wirksam, sondern aufgrund von Wiederholungsprozessen, in denen Definitionen von Unmittelbarkeit und Hypermedialität nicht nur des eigenen Mediums, sondern auch anderer Medien zitierend wiederholt werden.
Im Rahmen dieser Wiederholungsprozesse werden Unmittelbarkeit und Hypermedialität gleichermaßen hervorgebracht wie re-definiert. Erst diese Re-Definition macht ein Medium als solches erkennbar. Impliziert ist mit der These der Remediatisierung die Untrennbarkeit von Medien und Realität, insofern beide sich immer nur aneinander konstituieren. Der Akt der Remediatisierung ist sowohl real als auch eine Mediatisierung des Realen. Mit Judith Butler hieße das: Er ist real, insofern er performativ ist. Der Begriff der Remediatisierung verweist auf die Performativität sowohl des Realen als auch des Medialen. In beiden Fällen richtet sich der Blick auf die Prozesse der Herstellung und ihre Diskontinuität.

3.2.3 Formen der Remediatisierung

Remediatierungsprozesse lassen sich nicht nur in diachroner (neue Medien remediatisieren ältere und umgekehrt) sondern auch in synchroner Linie einsetzten. Quer zu dieser Unterscheidung lassen sich auch unterschiedliche Formen der Remediatisierung differenzieren. Diese betreffen u.a. den Grad, in dem sie sichtbar werden, sowie die spezifischen Konfigurationen medialer Beziehungsgeflechte, die sie etablieren. Eine alte und verbreitete Remediatisierung ist demnach eine Form, in der nur der Inhalt, nicht aber das Medium oder die Form zitiert wird. Zu finden ist diese Art der Remediatisierung u.a. in Gemälden, die Bibelgeschichten oder andere literarische Quellen verarbeiten, oder in der (konventionellen) Literaturverfilmung:

»The contemporary entertainment industry calls such borrowing ›repurposing‹: to take a ›property‹ from one medium and reuse it in another. With reuse comes a necessary redefinition, but there may be no conscious interplay between both media. The interplay happens, if at all, only for the reader or viewer who happens to know both versions and can compare them« (ibid., 45).

Andere Formen der Remediatisierung performieren ein älteres Medium in digitaler Form; z.B. verweisen die Schrift oder Fotoalben im Computer zwar auf das ältere Medium, versuchen aber nicht, dieses zu überbieten. Alte und neue Medien erscheinen nicht als gegensätzlich, sondern das neue Medium bietet eine zusätzliche Möglichkeit des Zugangs zu den älteren Medien, so als ob der Inhalt der älteren Medien »could simply be poured into the new one« (ibid.). Die Leistung des digitalen Mediums besteht dabei darin, einen Zugang zu einem anderen Medium zu ermöglichen. Es zielt dabei auf Transparenz. Seine Rolle innerhalb dieser Remediatisierung liegt darin, die eigene mediale Beschaffenheit soweit wie möglich in den Hintergrund treten zu lassen, so dass dem Betrachter ein ähnliches Verhältnis zum betrachteten Objekt möglich wird wie im Umgang mit dem älteren Medium:

»Ideally, there should be no difference between the experience of seeing a painting in person and on the computer screen, but this is never so. The computer always intervenes and makes its presence felt in some way, perhaps because the viewer must click on a button or slide a bar to view a whole picture or perhaps because the digital image appears grainy or with untrue colors. Transparancy, however, remains the goal« (ibid., 45/46).

Im Kontext der Digitalisierung gibt es allerdings auch Formen der Remediatisierung, die sich als Überbietung generieren. So weisen etwa digitale Enzyklopädien wie Microsofts Encarta neben den aus den nicht-digitalen Vorläufern bekannten Bausteinen Text und Grafik auch die Elemente Ton und Video auf und setzen darüber hinaus auf die Möglichkeiten der elektronischen Suche und Verknüpfung. Betont wird hier die Diskontinuität zwischen altem und neuem Medium.

In Computerspielen lässt sich hingegen die Wieder-Aufführung eines filmischen ›Realismus‹ erkennen, die weder auf ein ›gleichberechtigtes‹ Nebeneinander noch auf Diskontinuität setzt. Hier geht es vielmehr um das Absorbieren des älteren Mediums im neuen, so dass die Diskontuinität verringert bzw. unsichtbar gemacht wird.◂**83** Der Akt der Remediatisierung verweist allerdings zugleich darauf, dass das alte Medium ›unverzichtbar‹ für das neue ist.

Auch der Film absorbiert digitale Techniken, vorwiegend im Bereich der Action-Adventure-Genres. Und auch hier ist damit das Ziel verbunden, den Computer gleichermaßen zum Verschwinden zu bringen wie auch den Möglichkeiten, die er offeriert, zugleich mit Wertschätzung zu begegnen. Im Fall der aggressiven Absorbierung wird die Beziehung zum absorbierten Medium zugunsten der Transparenz verdeckt. Die Computerspiele versprechen ihren Spielern den Eindruck von Präsenz und Unmittelbarkeit und greifen dabei zugleich auf filmische Konventionen wie die subjektive Kamera zurück. Die Strategie der In-

korporation führt nicht zu einer Aufhebung der alten Medien durch neue Medien. Vielmehr stellen die inkorporierten Medien einen Referenzpunkt dar, an dem die Unmittelbarkeit der neuen Medien sich messen lassen muss: »Paradoxically, then, remediation is as important for the logic of transparency as it is for hypermediacy« (ibid., 48).

Auch die bewusste Wiederholung des eigenen Mediums, wie sie in Film, Literatur, Malerei, Theater zu finden ist, lässt sich nach Bolter und Grusin unter den Begriff der Remediatisierung subsumieren: Das, was üblicherweise der Begriff der Selbstreferentialität bezeichnet hat, der Bezug auf andere Filme (und das heißt oftmals filmische Klassiker) im Film, das Zitieren einzelner Sequenzen, wie es z.B. in den Filmen Tarantinos und Almodóvars üblich ist, oder die stilistische Wieder-Aufführung eines Genres, wie z.B. in Todd Haynes Far From Heaven (F/USA 2002), haben sich nicht erst im postmodernen Kino etabliert, sondern sind vielmehr als fester Bestandteil der Filmgeschichte anzusehen. Obwohl auch diese Form der Remediatisierung durch das ambivalente Zusammenspiel von Verehrung und Rivalität getragen wird, ist an diesen Fällen nicht nur besonders, dass es sich um absichtsvolle Entscheidungen von Filmemachern oder Autoren handelt, sondern auch, dass es hier um akzeptierte und sogar begrüßte Remediatisierungen geht, die die Identität und die Grenzen des Mediums nicht bedrohen, sondern bestärken (vgl. ibid., 49).

3.3 Remediatisierung als performative Perspektivierung

Die von Bolter und Grusin entworfene Konzeption der Remediatisierung tendiert – aufgrund ihres großen historischen Bogens (vom Mittelalter bis zur Gegenwart), den zahlreichen Varianten und der Vielzahl der einbezogenen Medien (von Kirchenfenstern zum Cyberspace) – zu einer gewissen Beliebigkeit. Mit dem Be-griff der Remediatisierung, so ließe sich einwenden, gehen ähnliche Probleme einher wie mit dem Begriff der Performativität. Hinsichtlich der Frage, wie sich mit dieser Konzeption arbeiten lässt, sind daher folgende Punkte wesentlich:

Erstens erscheint eine Lesart produktiv, die den Ansatz der Remediatisierung als eine Perspektivierung begreift, die nicht beanspruchen kann, Medien in ihrer Komplexität sowie in ihren historischen Wandlungsprozessen umfassend bestimmen zu können. Auch wenn manche Formulierungen von Bolter und Grusin den Eindruck erwecken, dies zu beanspruchen, geht es in der vorliegenden Arbeit vielmehr darum, die Konzeption der Remediatisierung als eine Möglichkeit aufzugreifen, Medien im Hinblick auf ihre Prozesshaftigkeit, ihre

Produktivität und ihre Diskontinuität hin zu analysieren. In diesem Sinne sind zweitens auch die beiden Begriffe Unmittelbarkeit und Hypermedialität, wie sie im vorliegenden Kontext aufgegriffen werden, nicht als ausschließliche Kriterien im Kontext von Remediatisierungsprozessen, sondern eher als mögliche Analyse-Kategorien (neben anderen) zu verstehen.◂**84** Mit anderen Worten: Die beiden Begriffe stellen eine Möglichkeit zur Verfügung, Remediatisierungsprozesse zu beobachten. Die Attraktivität dieser Perspektive liegt darin, mediale Differenzen bestimmen zu können, ohne dabei von in sich geschlossenen ›Identitäten‹ der Einzelmedien ausgehen zu müssen.
Drittens erscheint es wichtig, auf die Diskontinuitäten hinsichtlich der Remediatisierungsstrategien einzugehen. Wenn Bolter und Grusin darauf verweisen, dass die Remediatisierungen im Bereich des Hollywood-Kinos unter dem Diktat der Unmittelbarkeit und Transparenz stehen, ist davon auszugehen, dass das für diesen Bereich beschriebene Konzept der Unmittelbarkeit sich nicht nur von anderen Medien unterscheidet, sondern auch – innerhalb des Mediums – von anderen (Arten von) Filmen. Aus performativer Sicht ist die entscheidende Frage, inwieweit sich das Medium Film durch unterschiedliche Formen der Remediatisierung jeweils neu konstituiert. Diese Frage wird in der vorliegenden Arbeit an zwei disparaten Beispielen diskutiert: der Bewegung DOGMA 95 sowie Quentin Tarantinos Film Jackie Brown (USA 1997). Ausgegangen wird dabei nicht von einem gegebenen Medium Film, in dem verschiedene andere Medien wieder aufgeführt werden, sondern von diskontinuierlichen Prozessen der Remediatisierung, in denen sich Medien und ihre jeweiligen Grenzen allererst vollziehen. Die Ambivalenz der Konstituierungsprozesse des Mediums Film, im Sinne eines Oszillierens zwischen Bestätigung und Unterwanderung der filmischen Identität, das mit der Remediatisierung einhergeht, wird dabei ebenfalls deutlich.

3.4 Zur Performativität des Films

Angesichts der bisher aufgefächerten Diskussionen aus dem Bereich der Performance Studies, der Gender Studies und der Medienwissenschaft bieten sich verschiedene Wege und Ebenen an, um über die Performativität des Films nachzudenken. So lässt sich etwa das Verhältnis von Aufführung und Ausführung zunächst im Hinblick auf seine technisch-apparative Anordnung untersuchen. Die technische Voraussetzung des Films führt dazu, darauf verweist Gertrud Koch, dass er der »performativen Ausführung durch die Vorführapparatur« (Koch 2004, 164) bedarf, insofern ihn diese Apparatur erst als Film

wahrnehmbar macht, anstatt als einen Streifen nebeneinander angeordneter Einzelbilder. Erst während der Projektion von 24 Einzelbildern pro Sekunde entsteht der Eindruck von kontinuierlicher Bewegung. In diesem Sinne ist ›Film‹ tecnisch abhängig von seiner Aufführung und geht dieser nicht einfach voraus.◂85 Die Flüchtigkeit (im Sinne des Vorbeiziehens) der Einzelbilder wird erzeugt auf der technischen Basis ihrer Reproduktion. Dass es sich bei dieser Sichtweise nicht um Technik-Determinismus handelt, wird sofort klar: Denn an die Abhängigkeit des Films vom Projektor koppelt sich auch seine Abhängigkeit vom Zuschauer, insofern erst hier aus dem unbewegten Bild »aufgrund des so genannten Trägheitseffekts« (ibid.) Bewegung entsteht bzw. wahrgenommen wird. Der Film liefert uns eine bestimmte Ansicht der Welt; er ist in diesem Sinne als eine Äußerung zu verstehen, als eine Perspektive auf die Welt, die wir uns im Akt des Sehens aneignen (sollen):

»Wenn wir in einer eindrucksvollen Großaufnahme die fröstelnde Gänsehaut einer Person sehen, werden wir zwar nicht das Fenster schließen, aber vielleicht doch die Jacke enger an den Körper ziehen, ohne dass uns dies als bewusste Handlung deutlich würde. Im Sinne einer somatischen Affizierung können wir also von einer performativen Kraft filmischer Bewegungsbilder sprechen, die in der Affizierung unserer Wahrnehmung liegt. In diesem Sinne macht uns ein Film weinen, lachen, zusammenzucken, schreien etc.« (ibid., 166).˜86

Insofern es die kulturelle Praxis vorsieht, dass viele Filme einmalig gesehen werden und, wie es Cavell beschrieben hat, sich ihre anhaltende Wirkung maximal auf das Gespräch und Getränk danach ausdehnt, ließe sich auch in dieser Hinsicht der Film als flüchtiges Medium beschreiben. Die meisten Filme sind, schreibt Cavell,

»nur zu bestimmten Zeiten an bestimmten Orten zu sehen, dienen einzig als Gesprächsanlass in geselliger Runde, werden selten mehr als einmal gesehen und dann mehr oder weniger vergessen. Für viele, vielleicht die meisten, bestimmt dies noch immer das Schicksal von Film« (Cavell 2002, 130).

Eine Zuspitzung erfuhr diese – vor mittlerweile über dreißig Jahren beschriebene – Erfahrung von Flüchtigkeit in der damals verbreiteten Auffassung, dass vielen Filmen eine Wiederholung nicht zugute käme, d.h. ihre Qualität einem zweiten Sehen nicht standhielte (vgl. ibid.). Die von Cavell formulierte Beobachtung kommt hier strukturell gesehen den Thesen von Phelan bezüglich der Flüchtigkeit der Performance erstaunlich nahe. Allerdings hat sich der Umgang mit dem Medium Film seitdem geändert. Auch wenn das, was Cavell beschreibt, nach wie vor zu den verbreiteten Umgangsformen mit dem Medium Film gehört, steht der Flüchtigkeit des Films mittlerweile eine Praxis der Archi-

vierung und der Speicherung gegenüber, die ihn seiner Flüchtigkeit längst enthoben hat.◂**87** Film ist in diesem Sinne nicht mehr einmalig und an bestimmte Orte und Zeiten gebunden. Lieblingsfilme können – dank DVD und Video – jederzeit und überall angesehen werden. Zahlreiche Fernsehwiederholungen wie auch die – seinem Kunststatus zuarbeitende – Form der Retrospektive in Kinos und Museen deuten darauf hin, dass der Film nicht mehr ein Medium der Flüchtigkeit, sondern ein Medium der Wiederholung ist.

Entscheidend ist an dieser Stelle allerdings nicht, den Film endgültig einer der beiden Seiten zuzuordnen. Vielmehr wird an dieser Stelle deutlich, dass dies gar nicht möglich ist. Denn mit der beschriebenen Transformation geht kein substantieller Wandel des Mediums einher, d.h. Film kann sowohl ein flüchtiges als auch Medium der Wiederholung sein. Wiederholung ist in diesem Sinne nicht die Substanz des Mediums, sondern sein Potential. Der jeweilige Gebrauch des Mediums Film bezieht sich auf die imaginäre Relation zwischen Medium und Zuschauer.◂**88** Wiederholung ist in diesem Sinne keine ontologische Eigenschaft des Films, die die Erfahrungen der ZuschauerInnen determiniert, sondern ein historisch kontingenter Effekt kultureller Praktiken. Innerhalb dieser Praktiken kombinieren sich die Erfahrungen ganz unterschiedlicher Medien, da ZuschauerInnen in der Regel nicht nur mit einem, sondern mit einer Vielzahl von Medien konfrontiert sind. Wirksam werden an dieser Stelle die vielfältigen Strategien der Remediatisierung, die die Grenzen von Einzelmedien ebenso problematisieren wie sie zugleich mediale Konstitutionsprozesse überhaupt erst möglich machen. Filme wie z.B. Strange Days (USA 1995, Kathryn Bigelow) weisen in diesem Zusammenhang eine Strategie der Selbst-Konstituierung auf, die sich aus der Abgrenzung zu anderen Medien speist (hier: zur SQUID-Technologie, die es ermöglicht, in das Bewusstsein anderer Menschen einzutauchen, ihre Erfahrungen zu teilen und mit »ihren Augen zu sehen«). Die Identität des Mediums Film konstituiert sich in Strange Days anhand einer Kontrastierung mit der Zukunftstechnologie des SQUID, bei der Formen der Wahrnehmungs- und Erinnerungskonstitution, insbesondere im Hinblick auf die Frage nach Nähe und Distanz zwischen Text und ZuschauerIn und die damit verbundenen Zeit- und Geschichtskonzeptionen sowie das spezifische Verhältnis von Realität, Medialität und Fiktion (mit Bolter und Grusin: Unmittelbarkeit und Hypermedialität) eine zentrale Rolle spielen.◂**89** Das SQUID steht dabei für die Negativ-Utopie einer Reihe ineinander verschachtelter Grenzaufhebungen wie solchen zwischen Ich und Anderen, zwischen Geschlechter- und Körpergrenzen, zwischen Subjekt und Objekt des Blicks, zwischen Gegenwart und Vergangenheit, Fiktion und Realität. Demgegenüber steht der Film für die (positiv konnotierte) Distanz zwischen Zuschauer und

Leinwand, für die Entfaltung einer Geschichte, welche uns in einer linearen Abfolge von Bildern erzählt wird und die ihre Dynamik des Begehrens gerade deshalb erzeugt, *weil* wir auf sie keinen Einfluss haben. Unmittelbarkeit und Hypermedialität bilden, mit anderen Worten, die zentralen Kriterien für die Konkurrenz und normative Bewertung beider Medien. Auch die Geschlechterdifferenz spielt in diesem Zusammenhang eine zentrale Rolle. Auffällig ist dabei, dass innerhalb der diskursiven Bestimmung medialer Identitäten die Geschlechterdifferenz Gender- und Mediendiskurse ineinander greifen. Während die männlichen Protagonisten der negativ konnotierten neuen Technologie des SQIUD erliegen, ist die weibliche und schwarze Protagonistin gegen diese Faszination immun. Sie wird im Gegenzug, gleichsam als Abwehr dagegen, über die Kategorien der Körperlichkeit und Authentizität in ihrer schwarzen Weiblichkeit essentialisiert. Die Wertung, der die beiden Medien in Strange Days unterzogen werden, privilegiert nicht nur den Film gegenüber der neuen Technologie, er setzt dafür interessanterweise auch Strategien ein – etwa die Kennzeichnung des durch die SQUID-Technologie ermöglichten Blicks als männlichen Herrschaftsblick◂**90** –, die die klassische feministische Filmtheorie am Beispiel des Films kritisiert hatte (Warth 2003, 70). Deutlich wird hier nicht nur, dass (erstens) die Bestimmung des Filmischen auf die Differenz zu anderen/neuen Medien angewiesen ist und (zweitens) die Bestimmung der filmischen Identität – im Kontext neuer Medien – überhaupt notwendig geworden ist, sondern dass (drittens) diese Bestimmung des filmischen Mediums über den Geschlechterdiskurs oder über die Art und Weise erfolgt, wie Medialität, Geschlechtsidentitäten, Blick und Begehren aufeinander bezogen sind (ibid., 70-73).

Die im Film Strange Days verwendete Form der Remediatisierung zeichnet sich nicht nur dadurch aus, dass sie gegenüber der ästhetischen Absorbierung oder Überbietung anderer Medien auf Konkurrenz setzt, sondern auch dadurch, dass sie im Rahmen der filmischen Narration thematisch wird. Weitere Beispiele für diese Form liefern die Remediatisierungen von Überwachungstechnologien im Film (z.B. Staatsfeind Nr.1, USA 1998, Tony Scott) sowie die vielfältigen Bezugnahmen zum Fernsehen, etwa durch die Simulation von Formaten (z.B. Truman Show, USA 1998, Peter Weir; Pleasantville USA 1998, Gary Ross), über die Reproduktion von Fernsehbildern (z.B. Die Unberührbare, D 2000, Oskar Röhler; Helden Wie Wir, D 1999, Sebastian Peterson) oder die Thematisierung des Mediums Fernsehen als Kulturtechnik (in den 50er Jahren z.B. All That Heaven Allows, USA 1955, Douglas Sirk).

Die von Bolter und Grusin diskutierten Beispiele betreffen hauptsächlich den Bereich des Hollywood-Actionfilms und die hier zum Einsatz kommenden Digi-

taltechniken. In Filmen wie Terminator 2: Judgement Day (F/USA 1991, James Cameron) werden diese zwar eingesetzt, um als technische Errungenschaften sichtbar zu werden (Hypermedialität). Zugleich aber müssen sie auch, im Rahmen des filmischen Realismus', glaubhaft sein (Unmittelbarkeit). D.h. die Schwierigkeit besteht darin, dass der Einsatz digitaler Technik im Kontext des Films gleichermaßen bemerkt wie absorbiert wird. Die Transparenz, die hier erzeugt wird, ist in diesem Sinne keineswegs naiv, sondern kompliziert. ZuschauerInnen können/sollen nicht davon ausgehen, dass das, was sie sehen, tatsächlich vor der Kamera existiert hat: »The audience is asked to believe something rather different: that if there were such a robot, its visual metamorphoses would be as the computer represents them« (Bolter/Grusin 2000, 154). Das komplizierte Verhältnis von Unmittelbarkeit und Hypermedialität ist demnach gerade das, was den Reiz für Zuschauer ausmacht:

»When we see a female character within feet of a tyrannosaurus's moist eyes and flaring nostrils, we find ourselves thinking of the physical presence of the actress and wondering how the filmed image can make it seem as if a living dinosaur is standing next to her. We go to such films in large part to experience the oscillations between immediacy and hypermediacy produced by the special effects. Unlike the early cinema of attractions, the effects in today's films are, as most of the audience understands, computer-controlled or computer-generated remediations of traditional films. In all of these cases, the amazement or wonder requires an awareness of the medium. If the medium really disappeared, as is the apparent goal of the logic of transparancy, the viewer would not be amazed because she would not know of the medium's presence« (ibid., 157/158).

Wie bereits erwähnt, ist Unmittelbarkeit nicht nur abhängig von Reproduktion. Vielmehr werden Unmittelbarkeit und Hypermedialität in unterschiedlichen Medien und ihren jeweiligen Bedingungen immer wieder neu definiert. Unmittelbarkeit im Kino kann demnach etwas anderes bedeuten als im Fernsehen. Während der Film darauf angewiesen ist, Unmittelbarkeit im Zusammenhang mit Distanz und Vergangenem herzustellen, suggeriert das Fernsehen durch den ununterbrochenen Strom von (vorhersagbaren) Momenten die Gleichzeitigkeit von Reproduktion (Aufnahme), Repräsentation und Rezeption. Unmittelbarkeit bezieht sich in diesem Zusammenhang nicht nur auf den Fensterstil (›looking through‹), sondern auch auf die Erzeugung ›authentischer‹ emotionaler Momente, mit denen ZuschauerInnen an das Medium gebunden werden.

Auch wenn im beschriebenen Sinne die Bedingungen der Erzeugung von Unmittelbarkeit medienspezifisch differenziert werden können, eröffnet die Perspektive der Remediatisierung den Blick dafür, dass diese Medienspezifik im-

mer schon auf Wiederholungen basiert, die sowohl das eigene Medium, aber auch andere Medien einschließen. Die Spezifik von Medien liegt demnach in der Art und Weise, in der sie andere Medien wiederholen.
Unmittelbarkeit im Film etwa ist in diesem Sinne gerade nicht filmspezifisch, sondern eine Wiederholung und Wieder-Aufführung von Definitionen von Unmittelbarkeit, die andere Medien, wie die Fotografie oder die Malerei, vorgegeben haben. Diese These wird im Folgenden anhand der Bewegung DOGMA 95 diskutiert.

3.5 Konstitutionsprozesse: Film, Realität und Realität im Film. Das Beispiel DOGMA 95

Wenn sich das Medium Film als eines präsentiert, das neue digitale Techniken absorbiert und sich auf diese Weise Popularität verschafft, so lässt sich anhand der Idee des DOGMA 95 zunächst eine entgegen gesetzte Entwicklung ausmachen, was die Konstitution, das Versprechen und die Utopie des Mediums Film betrifft. Unmittelbarkeit wird hier nicht mit, sondern gegen Digitalität behauptet.◂91 Das Diktat der Unmittelbarkeit, das Bolter und Grusin als konstitutiv für das Hollywood-Kino beschreiben, folgt am Beispiel der DOGMA-Filme anderen Regeln. Und dennoch lässt sich auch in diesem Kontext das Ineinandergreifen von Unmittelbarkeit und Hypermedialität beobachten, womit sich der selbst formulierte Anspruch, mit DOGMA-Filmen die andere Seite des Hollywood-Kinos darzustellen, entsprechend relativiert. Gewinnbringend scheint zugleich der Blick auf die Performativität des Mediums Film an einem Beispiel, das für sich beansprucht, das Medium in seiner Reinform zur Aufführung zu bringen. Was anhand dieser Perspektivierung in den Blick gerät, ist die Abhängigkeit der beschworenen Identität des Mediums Film von spezifischen Wiederholungsprozessen, die sowohl das eigene Medium als auch andere Medien mit einbeziehen. Anhand der Kontrastierung mit Jackie Brown im anschließenden Kapitel wird darüber hinaus auch auf die Diskontinuität dieser Prozesse verwiesen. Deutlich wird dabei nicht nur, dass sich die Identität des Mediums Film immer wieder neu konstituiert, sondern auch, dass innerhalb dieser Konstituierungsprozesse Medien- und Genderdiskurse auf spezifische Weise ineinander greifen.
Der Anspruch auf Unmittelbarkeit und das Begehren, das Medium zum Verschwinden zu bringen, sind in den im Anschluss an das von Lars von Trier und Thomas Vinterberg 1995 verfasste Manifest entstandenen DOGMA-Filmen auf eine besondere Weise virulent. Das dort erstellte Regelwerk ruft dazu auf, bei

der Herstellung von Filmen auf Studioaufnahmen, künstliches Licht, Requisiten, Ausstattung und Schminke, Nachbearbeitung von Bild und Ton, »vordergründige Actionszenen«, zeitliche und geografische Verfremdungen und Genrekonventionen zu verzichten. Es liest sich somit als eine Anleitung zur Produktion von Authentizität. Nun sind Strategien der Authentifizierung zunächst keine spezifische Eigenschaft von DOGMA-Filmen, sondern generell ein wesentlicher Bestandteil filmischer Arbeit. In gewissen Sinne liegt bereits auch dann eine Authentifizierung vor, wenn im Schnitt etwa ein nicht gelungenes Spiel der Darsteller aus einer Szene gekürzt oder entfernt wird, insofern damit das Risiko minimiert werden soll, dass das ›schlechte Spiel‹ zu sehr auf das Medium selbst verweisen könnte.◂92 Eben solches gilt für die (übliche) Nachbearbeitung des Tons, die im Fall der DOGMA-Filme allerdings untersagt ist. Daher muss es im Folgenden um die Spezifik der Strategien gehen, mit der die Produktion von Unmittelbarkeit in DOGMA-Filmen erreicht werden soll.

Zunächst fällt auf, dass die DOGMA-Filme von einer Vielzahl anderer Medien umstellt sind, die nicht nur als ›Beiwerk‹ fungieren, sondern konstitutiv auf die Filme und ihre Rezeption wirken. Dazu zählt nicht nur das Manifest und das darin enthaltene, als »Keuschheitsgelübde« bezeichnete Regelwerk, sondern auch Making-Of-Dokumentationen, diverse Interviews mit den Regisseuren sowie Lars von Triers Tagebuchaufzeichnungen, die z.B. die Entstehung des zweiten DOGMA-Films Idioten (Dänemark 1998) begleiten. Während mit dem Keuschheitsgelübde und den publizierten Tagebucheinträgen, die sowohl Auskünfte über die Dreharbeiten als auch zu Lars von Triers alltäglichen Befindlichkeiten enthalten, inszenatorisch und manchmal ironisch an Geständnis- bzw.

Dogme 95

.. is a collective of film directors founded in Copenhagen in spring 1995.

Dogme 95 has the expressed goal of countering ›certain tendencies‹ in the cinema today.

Dogme 95 is a rescue action!

In 1960 enough was enough! The movie was dead and called for resurrection. The goal was correct but the means were not! The new wave proved to be a ripple that washed ashore and turned to muck. Slogans of individualism and freedom created works for a while, but no changes. The wave was up for grabs, like the directors themselves. The wave was never stronger than the men behind it. The anti-bourgeois cinema itself became bourgeois, because the foundations upon which its theories were based was the bourgeois perception of art. The auteur concept was bourgeois romanticism from the very start and thereby ... false!
To Dogme 95 cinema is not individual!

Today a technological storm is raging, the result of which will be the ultimate democratisation of the cinema. For the first time, anyone can make movies. But the more accessible the media becomes, the more important the avant-garde, It is no accident that the phrase ›avant-garde‹ has military connotations. Discipline is the answer ... we must put our films into uniform, because the individual film will be decadent by definition!

Dogme 95 counters the individual film by the principle of presenting an indisputable set of rules known as The Vow of Chastity.

THE VOW OF CHASTITY

I swear to submit to the following set of rules drawn up and confirmed by DOGME 95:

1. Shooting must be done on location. Props and sets must not be brought in (if a particular prop is necessary for the story, a location must be chosen where this prop is to be found).

2. The sound must never be produced apart from the images or vice versa. (Music must not be used unless it occurs where the scene is being shot).

3. The camera must be hand-held. Any movement or immobility attainable in the hand is permitted. (The film must not take place where the camera is standing; shooting must take place where the film takes place).

4. The film must be in colour. Special lighting is not acceptable. (If there is too little light for exposure the scene must be cut or a single lamp be attached to the camera).

5. Optical work and filters are forbidden.

6. The film must not contain superficial action. (Murders, weapons, etc. must not occur.)

7. Temporal and geographical alienation are forbidden. (That is to say that the film takes place here and now.)

8. Genre movies are not acceptable.

9. The film format must be Academy 35 mm.

10. The director must not be credited.

Furthermore I swear as a director to refrain from personal taste! I am no longer an artist. I swear to refrain from creating a ›work‹, as I regard the instant as more important than the whole. My supreme goal is to force the truth out of my characters and settings. I swear to do so by all the means available and at the cost of any good taste and any aesthetic considerations.

Thus I make my THE VOW OF CHASTITY

Beichtpraktiken angeknüpft wird, die, wie von Foucault beschrieben, dazu dienen, eine Art vordiskursive Authentizität herzustellen (vgl. Foucault 1991), führen etwa Making-Of-Dokumentationen dazu, sowohl die DOGMA-Spielfilme als eben solche zu konstituieren als auch die Grenzen zwischen Dokumentation und Fiktion zu überschreiten.◂**93**

Die Rolle des Manifests erscheint ebenfalls ambivalent. Für die Rezeption der Filme ist es wesentlich, insofern seine mediale Verbreitung ZuschauerInnen z.B. auf die ästhetischen Anleihen und Imitationen aus dem Bereich des Amateurvideos, die die DOGMA-Filme aufweisen, vorbereitet und im Kontext der ›high culture‹ legitimiert. Im Hinblick auf die Produktion von Unmittelbarkeit macht der Text des Manifests deutlich, dass diese ohne den (abgrenzenden) Bezug zum Hollywood-Kino nicht auskommt. Dies ist insofern interessant, als dass dabei deutlich wird, dass es sich bei der Frage der Authentizität/Unmittelbarkeit nicht um ein dem Film inhärentes Phänomen, sondern vielmehr um eine kontextabhängige Größe handelt. Standardisierte Hollywoodproduktionen werden im Manifest zwar scharf kritisiert, aber was dabei in Vergessenheit gerät ist, dass genau sie es sind, die die Wahrnehmung von Filmen wie DAS FEST, IDIOTEN oder MIFUNE◂**94** zur vermeintlich authentischen Erfahrung werden lassen. D.h. nicht die Filme selbst, sondern ihr Verhältnis zu anderen Filmen entscheidet über ihre ›Authentizität‹ bzw. über ihren Grad an Unmittelbarkeit. Jörn Glasenapp hat in diesem Kontext einen (nicht gerade nahe liegenden) Vergleich zwischen DOGMA 95 und TV-Werbung vorgeschlagen: Mit Bezug auf Niklas Luhmann verweist er darauf, dass Werbung nicht einfach als kapitalistische Propagandainstitution, als die andere Seite der Authentizität zu betrachten ist. TV-Werbung und DOGMA-Filme

ähneln sich vielmehr darin, dass sie beide im Zusammenhang mit einer Rettungsmission stehen, allerdings mit unterschiedlichen Vorzeichen. Werbung, die in höchsten Maße manipulativ agiert, gesteht dies umstandslos ein und gewinnt damit zugleich an ›Glaubwürdigkeit‹. Luhmann schreibt:

»Die Werbung sucht zu manipulieren, sie arbeitet unaufrichtig und setzt voraus, dass das vorausgesetzt wird. [...] Sie nimmt gleichsam die Todsünde der Massenmedien auf sich – so als ob dadurch alle anderen Sendungen gerettet werden könnten« (Luhmann 1996, 85).

Werbung erscheint im Szenario der Massenmedien in Luhmanns Sinne mehr oder weniger explizit als (christlicher) Erlöser, der sich mit seinem Einge-ständnis selbst dem Kreuzfeuer der Kritik der Massenmedien aussetzt, um diese zu retten. Diese Selbstdenunzierung ist nicht nur »aufrichtig«, wie Luhmann schreibt, sondern auch produktiv, indem sie sämtliche andere Fernsehformate authentifiziert (vgl. Glasenapp 2003, 100).
In ähnlicher Weise hat Baudrillard die Funktion von Disneyland beschrieben (vgl. Baudrillard 1978, 25), das »als offenkundig inauthentisches Areal den es umgebenden großen Rest, die Vereinigten Staaten, von dem Vorwurf, nicht mehr real zu sein«, befreit (ibid.). Werbung und Disneyland können in diesem Sinne als überaus produktive Geständnisse im Dienste der Authentizität angesehen werden.
Auch die Bewegung DOGMA 95 versteht sich als Rettungsaktion und arbeitet auf ihre Weise mit Geständnisprozeduren und Selbstanzeigen (z.B. bei Regelverstößen), Keuschheitsgelübden etc. Wie aber sieht es hier mit der Produktivität dieser Geständnisse aus? Die Strategie der Authentifizierung verläuft genau anders herum. Während die Werbung zu behaupten scheint: »Ich bin nicht authentisch, aber der Rest ist es«, reklamiert DOGMA 95: »Ich bin authentisch, und der Rest ist es nicht«.
Unmittelbarkeit ist, wie sich hier zeigt, keine Eigenschaft von DOGMA-Filmen. Sie muss vielmehr als Effekt einer Relation zwischen DOGMA-Filmen und Nicht-DOGMA-Filmen angesehen werden. Und erst in dieser Relation lässt sich das spezifische Konzept der Unmittelbarkeit, das den DOGMA-Filmen zugrunde liegt, konturieren.

3.5.1 Sichtbar Werden im Verschwinden: Unmittelbarkeit und Hypermedialität der DOGMA-Filme

Wie der mit *special effects* und neuesten Technologien ausgestattete Actionfilm unterliegen auch die DOGMA-Filme, so Glasenapp, einer spezifischen Überbietungslogik, die der Erzielung von Aufmerksamkeit dient: Wo der Actionfilm auf ein »Groß, Schön, Teuer, Kostbar« setzt, erzielt der DOGMA-Film seine Aufmerk-

samkeit durch ein »Klein, Wenig, Hässlich« und bleibt darin letztlich genauso vorhersehbar.◂95 Obwohl beide Formen letztlich als je spezifische Strategien des Realismus‘ aufzufassen sind, dient ein als asketisch inszenierter Gestus in besonderer Weise dazu, den Eindruck von Unmittelbarkeit zu erzeugen. Der selbst erklärte, freiwillige Verzicht des Künstlers auf mögliche technische Bearbeitungen etwa wird dabei als eine Anstrengung (miss)verstanden, ‚zur Sache selbst‹ vorzudringen und die Prozesse der Mediatisierung zum Verschwinden zu bringen. Anstatt auf einer Remediatisierung des Realen, die dieses erst erzeugt, beruht diese Einschätzung allerdings auf einer (unmöglichen) Trennung zwischen ›der Sache selbst‹ und ihrer Darstellung.

Der Actionfilm, der zugibt, nicht mehr als ein Actionfilm zu sein, wäre – als Pendant zur TV-Werbung – demnach der größte Gegensatz zum DOGMA-Film, der aus der Reduktion hervorgeht und daraus den Anspruch auf ein ›Mehr‹ an Unmittelbarkeit bezieht. Interessant sind daher die Strategien, mit denen der als asketisch diskursivierte Gestus arbeitet. Im Rahmen normativer Setzungen verweist er eher auf negativ Konnotiertes, eher auf Schmerz als auf Freude, eher auf Dysfunktionales als auf Funktionales.◂96 Darüber hinaus werden diese Dysfunktionen nicht als oberflächliches, sondern als latentes Phänomen inszeniert. Entsprechend spielt die rhetorische Figur der Entblößung und Aufdeckung in sämtlichen DOGMA-Filmen eine große Rolle. Was sie zum Vorschein bringt, ist in der Regel negativ konnotiert und führt so zu einer vermeintlichen Steigerung der Authentizität, wie etwa psychische und physische Dysfunktionen (z.B. in Das Fest), die in der Regel im Zusammenhang mit den familiären Konstellationen bürgerlicher Gesellschaften stehen und diese, in dem sie ›aufgedeckt‹ werden, überführen sollen. In sämtlichen DOGMA-Filmen ist ein Geheimnis, das ans Licht kommt, ein zentraler Motor der Erzählung.◂97 Sowohl formal als auch inhaltlich wird hier im Sinne der Remediatisierung an Geständnispraktiken angeschlossen. Formal im Sinne der Großaufnahmen, in denen nicht zuletzt die Körper durch ihre Entblößung »zum Sprechen gezwungen« werden, wie es Linda Williams anhand der Pornografie beschrieben hat (vgl. Williams 1995), und inhaltlich, indem auf Thematiken zurückgegriffen wird, die aus dem Bereich des Fernse-

Abb.3: Das Fest, Filmplakat

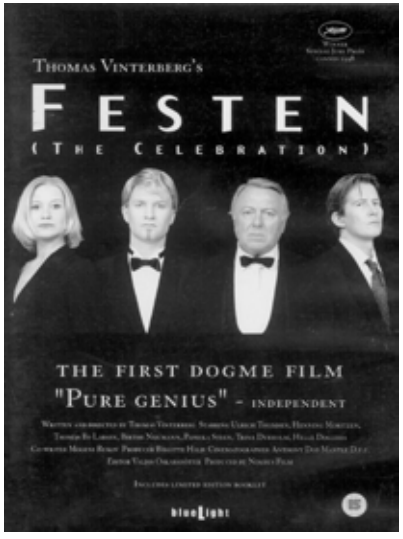


Abb. 4: Szene aus Das Fest, Christian deckt das ›Familiengeheimnis‹ auf

hens und der Bekenntnis-Videos im Amateur-Bereich bekannt sind und sich dadurch auszeichnen, dass sie sich mit normalistischen Grenzziehungen jeglicher Art (wie z.B. gesund/krank, behindert/nicht behindert) auseinandersetzen. Dass dabei gerade auch der Körper als Garant für Authentizität herhalten muss, ist im Kontext aktueller Konzeptionen des Authentischen zwar wenig erstaunlich, prinzipiell aber nicht selbstverständlich, sondern historisch kontingent.◂**98** Auf die Frage, wie der Zusammenhang von Authentizität und Geständnispraktiken in DOGMA-Filmen realisiert wird, verweist – ironisch – auch der DOGMA-Gegner Georg Seeßlen:

»Es liegt auf der Hand: es ist der Körper, es ist die schmutzige Wahrheit hinter der sozialen Performance, es sind jene Dramen der Privatheit, die uns im Kino und im wirklichen Leben in der Regel erträglich erscheinen, weil es sie nie ohne Träume, nie ohne Illusionen gibt. Dogma-Filme, das ist ihr eigenes Versprechen, wollen das zeigen, wovon die Sitcoms und Talkshows nur reden. [...] Filme, die nach dem Dogma 95 gedreht sind, können also eigentlich gar nicht anders als in der einen oder anderen Weise ›pornographisch‹ zu werden« (Seeßlen 1999).◂**99**

Während die Frage der Remediatisierung, die anhand der Geständnispraktiken und implizit auch bei Seeßlen bereits auftaucht, im nächsten Abschnitt ausführlicher diskutiert werden soll, gilt es an dieser Stelle zunächst noch einmal auf die Frage der Produktion von Unmittelbarkeit zurückzukommen. Glasenapp

behauptet in Bezug auf Groys, dass Kunst, Film oder Fotografie allesamt dieselbe »Authentifizierungsmechanik« aufwiesen; es ist demnach weniger die Lüge, die den Gegensatz zum Authentischen bildet, als die Idee von Automatismus und Routine, von der sich das Authentische abzuheben versucht:

> »Stets ist es die Norm, die die verdachtsbesetzte, also als unaufrichtig rezipierte Folie bildet, vor der das als aufrichtig empfundene Zeichen zur Abhebung kommt; allerdings nur, wenn es sich als ein fremdes beziehungsweise neues und zugleich defizitäres in Szene setzt, so dass gewissermaßen von einer ›Differenz nach unten‹ gesprochen werden könnte« (ibid., 108).

Nicht nur die im Manifest verankerte Abkehr von Dramaturgie, ◂**100** sondern der gesamte Text des Manifests scheint diese These zu bekräftigen. Mit den Begriffen Dramaturgie und Ästhetik wird auf konventionelle Hollywood-Ästhetik verwiesen, die zwar auch mit den Begriffen ›Lüge‹ und ›Illusion‹ belegt wird, ◂**101** insgesamt aber als eine sich mehr oder weniger bewusst eingeschlichene Routine gesehen wird, die mit den DOGMA-Filmen unterbrochen werden soll. ◂**102** In eine fragwürdige und an die Thesen von Fischer-Lichte und Phelan zur Performance erinnernde Opposition zur Ästhetik setzt das Manifest den Bezug auf den Moment, auf die Flüchtigkeit des Augenblicks. Der einzelne Augenblick bildet den Gegenpol zu narrativer Geschlossenheit. Am Ende des ›Keuschheitsgelübdes‹ heißt es entsprechend:

> »Ich gelobe, nicht mehr auf ein ›Werk‹ hinzuarbeiten und statt dessen den Moment stärker zu gewichten als das Ganze. Mein höchstes Ziel ist es, meinen Figuren und Szenen die Wahrheit abzuringen.«

Abb.5: Mifune, Filmplakat

Narrative Aspekte sollen zugunsten des Momenthaften zurück gestellt werden.◂**103** Narrative Strukturen stehen unter Verdacht, die Flüchtigkeit des Augenblicks zu »verfälschen« und einer (filmischen) Konvention zu unterwerfen. Der Film soll weniger Erzählung als eine Aneinanderreihung von Momenten sein. Die von Phelan beschriebene Qualität der Performance soll sich diesmal nicht jenseits, sondern innerhalb des Mediums abspielen. Während Phelan die Flüchtigkeit und das Momenthafte prinzipiell auf der anderen Seite der Reproduktion verortet, geht es Lars von Trier darum, den Film selbst zur *performance* werden zu lassen. Mit

Hilfe der reproduktiven Aufnahmetechnik der Kamera werden hier ›flüchtige Momente‹ kreiert, die es ohne Kamera gar nicht geben würde. Und dennoch dient die Konzentration auf den Augenblick dazu, das Medium auszuschalten, wobei es zugleich – wie etwa im Nachziehen der Schärfe – erst sichtbar wird. Auch wenn Lars von Trier in seinem von Anfang an für die Öffentlichkeit bestimmten Tagebuch schreibt: »Es ist wunderbar, wie die DOGMA-Regeln die Ästhetik zum Teufel gejagt haben« (zit. nach Hallberg/Wewerka 2001, 138), wird deutlich, inwiefern hier die Unmittelbarkeit des Augenblicks das Gegenstück zur Ästhetik bildet. Hinsichtlich der Rolle, die das ›Momenthafte‹ in DOGMA-Filmen spielt, wird im nächsten Abschnitt allerdings deutlich, inwiefern bei dieser Erzeugung von Augenblicken bestimmte Remediatisierungstechniken zum Einsatz kommen, die nicht nur den Film als Medium, sondern auch die vorfilmische Realität performativ erzeugen.

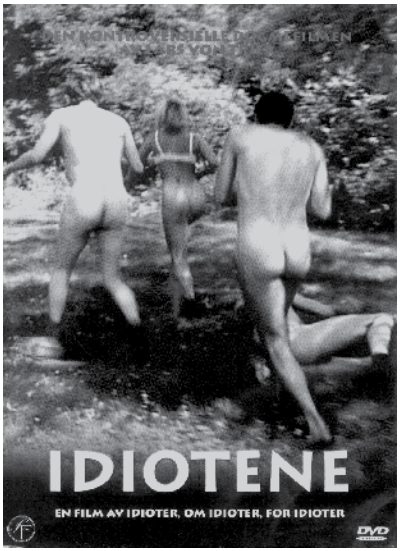


Abb. 6: Idioten, DVD-Cover

Ging es bisher allein um die Strategien zur Erzeugung von Unmittelbarkeit, so ist spätestens an dieser Stelle zu betonen, dass auch in DOGMA-Filmen Unmittelbarkeit und Hypermedialität zusammenfallen. Zwar geht es einerseits um eine Aufwertung des Mediums Film, in dem es in gewissem Sinne zum Verschwinden gebracht wird, etwa wenn auf konventionelle Elemente der filmischen Inszenierung, Beleuchtung oder Ausstattung verzichtet wird. Zugleich ist dieses Verfahren aber an eine Strategie gekoppelt, die, anders als im klassischen Hollywoodstil, entscheidende Elemente der filmischen Arbeit wie z.B. Kamera und Mikrofon gerade nicht zum Verschwinden zu bringt, sondern besonders herausstellt.**◂104** In einer fast paradoxen Weise führt der Verzicht auf bestimmte Konventionen der filmischen Inszenierung, wie z.B. der Verzicht auf künstliches Licht und die damit notwendig werdenden räumlichen Vorgaben für Schauspieler und ihre Bewegungen, gerade dazu, dass sich das Medium selbst, sei es durch – an konventioneller Ästhetik gemessen – ‚schlecht‹ ausgeleuchtete Einstellungen, sei es durch das Nachschwenken der Kamera, die die Schauspieler verfolgt, erst zeigt. Die oftmals verwackelte Kamera oder das im Bild hängende Mikrofon stehen allerdings der Erfahrung von Authentizität oder Unmittelbarkeit nicht im Wege. Vielmehr wird, ganz im Sinne von Bolter und Grusin, gerade die Präsenz des Mediums als authentisch wahrge-

nommen.◂**105** Möglich wird dies wiederum nicht, weil sich diese Erfahrung mit einer außermedialen Realität abgleichen ließe, sondern weil diese spezifische Kombination von Unmittelbarkeit und Hypermedialität teils aus Dokumentarfilmen, teils aus dokumentarischen Formen anderer Medien wie z.B. des Fernsehens, aber auch aus dem Bereich des Amateurvideos bekannt ist. Unmittelbarkeit wird, mit Bolter und Grusin, auf der Grundlage von Hypermedialität erzeugt. Auch wenn die beiden Autoren dem Prozess der Remediatisierung generell eine gewisse Zwangsläufigkeit zuschreiben (die im übrigen noch zu diskutieren wäre), entfaltet die These am Beispiel der DOGMA-Filme eine besondere Brisanz, insofern es hier darum geht, das Medium Film in seiner Reinform zu »retten«.◂**106** Gerade da, wo der Film ›zu sich selbst‹ zurückkehren will, greift er auf Konstellationen zurück, die aus anderen Medien wie dem Fernsehen und der Fotografie, aber auch aus dem Bereich des Dokumentarfilms bekannt sind. Diese Remediatisierungsprozesse sollen im Folgenden ausführlich diskutiert werden.

3.5.2 Ereignis und performative Wiederholung in DOGMA-Filmen

Wie bereits erwähnt, sind die DOGMA-Filme von einer Vielzahl von Medien, insbesondere von dem im Manifest aufgestellten Regelwerk, umstellt. Dieses Regelwerk steuert und reguliert die Rezeption der Filme und ist für ihre gesellschaftliche Funktionsweise unverzichtbar. Schon in diesem Sinne ist das Projekt DOGMA auf Remediatisierungen angewiesen. Aus einer performativen Perspektive auf das Medium Film ist das Regelwerk aber noch aus einem anderen Grund interessant. Nicht nur richtet sich der Blick auf die Produktivität von Regeln und Verboten, die den Film und – gerade auch im ästhetischen Sinne – stellenweise ein hohes Maß an Kreativität hervorbringen. Das Regelwerk spielt vielmehr auch im Hinblick auf die Erzeugung des Eindrucks von Unmittelbarkeit eine wichtige und zugleich ambivalente Rolle. Denn einerseits dient es dazu, den Anspruch auf filmische Unmittelbarkeit einzulösen. Andererseits verweist es auf die Unmöglichkeit, eine (vorfilmische) Realität einfach vorzufinden oder abzufilmen. Diese muss vielmehr anhand von Regeln hergestellt werden. Die hier zum Einsatz kommende Konzeption von Unmittelbarkeit ist entsprechend vor diesem Hintergrund zu diskutieren. Regel Nr. 2 besagt: »Der Ton darf niemals unabhängig vom Bild aufgenommen werden und umgekehrt. (Musik darf nicht verwendet werden, es sei denn, sie kommt direkt am Drehort vor.)« Das, was das Filmbild zu sehen und zu hören gibt, muss vor der Kamera tatsächlich vorhanden gewesen sein. Unmittelbarkeit wird hier eng mit einer spezifischen Eigenschaft des filmischen Bildes verknüpft, nämlich der fotografischen Präsenz, die Bazin mit Hilfe der Metapher des Fingerabdrucks beschrie-

ben hat: Die Fotografie verhält sich zum fotografierten Gegenstand wie der Fingerabdruck zum Finger. Der Finger ist in seinem Abdruck physisch anwesend. Er ist unverzichtbarer Bestandteil des Abdrucks und dennoch ist es erst der Abdruck, der den Finger, z.B. die Struktur der Haut, sichtbar macht.◂**107** Die Indexikalität des fotografischen Bildes besagt, dass im Unterschied zum Gemälde, das entstehen kann, ohne dass der Referent real anwesend ist, die fotografische Aufnahme darauf angewiesen ist, dass sich der Referent vor der Kamera befindet. Lichtstrahlen, die vom zu fotografierenden Objekt reflektiert werden, fallen auf den fotografischen Film, wodurch – vermittelt durch das Licht – eine ›Berührung‹ zwischen Referent und fotografischer Repräsentation entsteht. Diese verbürgt die (vermeintliche) Wahrhaftigkeit des fotografierten Objekts. Der Index wird allerdings erst in und durch die mimetische und symbolische Überformung wahrgenommen. Erst der in dieser Form erkannte Index, so fasst Birgit Käufer das fotografische Dispositiv zusammen, »verleiht den Codierungen ihre vorgebliche Authentizität« (Käufer 2002, 182).
Die performative Perspektive auf die Indexikalität lenkt den Blick auf die enge Verknüpfung von Medialem und Außermedialem. Die indexikalische Beziehung zwischen dem Referenten und seinem Abbild impliziert eine raum-zeitliche Trennung zwischen beiden. Damit entsteht ein Verhältnis wechselseitiger Hervorbringung: Nicht nur bringt das vorfilmische Geschehen den Film hervor, sondern auch der Film konstituiert die vorfilmische Welt durch eine Wiederholung, die die Unterscheidung zwischen Film und Vorfilmischem möglich macht. Lorenz Engell beschreibt diese wechselseitige Produktion so:

»Die mögliche Welt des Films und die wirkliche Welt außerhalb des Films sind niemals, unter keinen Umständen, identisch. Sie mögen einander strukturgleich sein, auf denselben Regeln beruhen und eine hohe Ähnlichkeit aufweisen. Immer aber wird da, wo der Film ist, die Wirklichkeit nicht sein. Film und Realität schließen sich gegenseitig immer aus; man könnte geradezu die Wirklichkeit als das definieren, was nicht Film ist« (Engell 1992, 180).

Beide, Film und Realität, werden vor diesem Hintergrund als Effekt einer Differenz lesbar. Der Akt der Wiederholung bringt einen Abstand zwischen Referent und Abbild hervor, der mit Butler als ein Abstand zwischen gesellschaftlicher Norm und performativer Wiederholung zu begreifen ist. Sowie dieser Abstand gesellschaftlich durch Konventionen wieder geschlossen wird, so wird er auch im Film, ebenfalls durch Konventionen der Filmsprache, verdeckt.
Nun ist die fotografische Indexikalität, angesichts der mittlerweile möglichen digitalen Herstellung und Nachbearbeitung von Bild und Ton, alles andere als gesichert. Längst sind wir nicht mehr, wie Bazin schreibt, »gezwungen, an die Existenz des wiedergegeben Gegenstands zu glauben, der ja tatsächlich wie-

dergegeben, d.h. in Raum und Zeit wieder gegenwärtig gemacht wird« (Bazin 1975, 24). Und vor diesem Hintergrund und unter diesen Bedingungen setzt die DOGMA-Regel Nr. 2 sowie auch andere Vorgaben des Regelwerks auf die Qualität indexikalischer Präsenz bzw. nutzt diese als Strategie der Authentifizierung. Erzeugt wird auf diese Weise eine spezifische Form der Unmittelbarkeit, die, nicht nur, wie Bazin schreibt, »von der Übertragung der Realität des Objekts auf seine Reproduktion« profitiert (ibid.), sondern das Objekt zugleich durch den Akt der Wiederholung erst schafft.

Darüber hinaus macht nun aber gerade, und spätestens an dieser Stelle wird die Problematik der Unmittelbarkeit im Kontext der DOGMA-Filme interessant, das Regelwerk darauf aufmerksam, dass Indexikalität notwendigerweise performiert werden muss und dass in ihr eine ästhetische Anstrengung liegt (vgl. Jerslev 2002, 48). Was also Bazin als wesentliche Eigenheit der Fotografie beschreibt, wird im DOGMA-Film zum ästhetischen Aufwand. Die Indexikalität des audio-visuellen Zeichens wird gleichsam zum ästhetischen Stil.◂**108**

Vorgenommen wird durch DOGMA-Regel Nr. 2 nicht nur, wie Anne Jerslev meint, eine Naturalisierung des fotografischen Bildes im Zeitalter seiner Digitalisierung bzw. eine Zusammenführung dessen, was die Digitalisierung getrennt hat.◂**109** Vielmehr wird mit Hilfe dieser Strategie auch der Film als Medium authentifiziert. Anders formuliert: Seinen Realitätseffekt (Barthes) erzielt der DOGMA-Film nicht dadurch, dass er sich möglichst nahe an die Wahrnehmung einer außermedialen Realität annähert, sondern dadurch, dass er eine spezifische Konstellation von Unmittelbarkeit, die mit der (vor-digitalen) Fotografie in Verbindung steht, wiederholt. Und dieser Wiederholungsprozess wird wiederum in einem anderen Medium – dem Manifest – zugleich ausgestellt, insofern hier auf die ästhetische Anstrengung verwiesen wird, die dieser Prozess erfordert.◂**110**

Auch der Ton spielt bei der Erzeugung von Unmittelbarkeit eine wichtige Rolle. Wenn Ton und Bild verbunden sein müssen und Musik nur dann eingesetzt wird, wenn ihre Quelle physisch am Set präsent war, wie z.B. das Klavier in Das Fest, führt diese Regel zu einer nahezu dokumentarischen Präsenz der Musik. Der Ton stattet das Bild mit einer zeitlichen Unmittelbarkeit und einer physischen Präsenz aus. Er wird nicht vom Bild getrennt, sondern ihm ›angeheftet‹ und verweist auf das ›Da-Gewesen-Sein‹ des repräsentierten Objekts. Er unterstreicht den Eindruck, dass das, was (vor der Kamera) war, simultan ›hier und jetzt‹ ist. Insofern der Ton eine wesentliche Rolle hinsichtlich der ›Einbalsamierung‹ der Zeit (Bazin) spielt, spricht Jerslev von einer audio-visuellen Transformation der Thesen Bazins. DOGMA-Filme können in diesem Sinne als eine

Abb. 7: Szene aus Idioten, Josefines Vater dreht sich mit Blick zum Himmel um

Einbalsamierung der Zeit unter den Bedingungen der Digitalität bezeichnet werden (vgl. ibid., 51).

Als Beispiel für den Realitätseffekt, den die DOGMA-Regeln ermöglichen, kann eine Szene aus Idioten gelten: Wenn Josephines Vater die Gruppe der ›Spasser‹ aufsucht, um seine Tochter abzuholen, und die Gruppe bei einer Tasse Tee vor dem Haus sitzt, ist das Geräusch eines nicht im Bild zu sehenden Flugzeugs zu hören, nach dem sich Josephines Vater unwillkürlich, mit Blick in Richtung Himmel, umdreht. Dieser Ton und die kurze Bewegung des Körpers ist ein präzises Beispiel für die Konzeption der Unmittelbarkeit, die an die indexikalische Qualität des Zeichens anschließt. Insofern DOGMA-Regel Nr. 2 verbietet, das Geräusch des Flugzeugs nachträglich einzufügen oder das Geräusch aus einem anderem Take zu verwenden, weil der Ton und die Quelle des Tons physisch verbunden und an das Bild gekoppelt bleiben müssen, waren sie in dem Moment, wenn der Vater sich umdreht und in den Himmel schaut, tatsächlich präsent. Die Bewegung des Körpers, die sowohl die Bewegung der Figur als auch die Bewegung des Schauspielers sein kann (oder beides), erzeugt auf diese Weise eine fast dokumentarische Authentizität. Und sie tut dies nicht zuletzt auch aufgrund der Unmöglichkeit, diese beiden Ebenen zu unterscheiden.

Abb. 8: Interviewszene aus IDIOTEN

Uneindeutiger sind hingegen die Interviewszenen in IDIOTEN, die den Film immer wieder unterbrechen und auf einen spielerischen Umgang mit Authentifizierungsstrategien verweisen. Sie spielen mit der indexikalischen Verbindung zwischen Vergangenheit, dem Da-Gewesen-Sein vor der Kamera und Gegenwart, dem Eindruck der Präsenz des ›Hier und Jetzt‹. In den Interviewszenen werden einige der Darsteller danach befragt, wie sich ihr Verhältnis zu anderen Mitgliedern der ›Spasser‹-Gruppe entwickelt hat. Die Gespräche rücken die Filmhandlung in eine zeitliche Vergangenheit. Die Interviewszenen selbst sind weder zeitlich noch räumlich zu bestimmen. Sie zitieren formal die aus dem Fernsehen bekannten Geständnisprozeduren,◂111 erinnern aber auch an die Authentifizierung von Geschichte durch Zeitzeugenaussagen, wie sie in Fernsehen oder Dokumentarfilm vorgenommen wird. Insofern es sich bei den interviewten Personen allerdings nicht um die SchauspielerInnen handelt, die über die von ihnen gespielten Figuren Auskunft geben (was durch die formale Struktur des Interviews zunächst nahe gelegt wird), sondern nach wie vor um die filmischen Charaktere, ist der Eindruck irritierend, der von diesen Interviews ausgeht. Auch die Tatsache, dass Susanne im Interview eine andere Haarfarbe trägt als in den restlichen Szenen, unterstützt den Eindruck des Gegenwärtigen, authentifiziert die zeitliche Relation des ›Hier und Jetzt‹. Jerslev fasst die Verunsicherung der Zuschauerposition, die sich sowohl auf die zeitliche und

räumliche Situierung der Interviews (und damit auch den Rest des Films) als auch auf die Grenze zwischen Fiktion und Realität bezieht, anhand folgender Fragen zusammen:

»The question is, must (the) interview persons be understood as fictional characters who reflect upon their fictional character (that is about themselves) in another time and place? Do the real actors and actresses talk about the fictional characters that they are impersonating? Or do actors and actresses talk about themselves as private persons?« (ibid., 54).

Hinzu kommt die Irritation, die durch die Stimme des Fragenden entsteht, die – zumindest in der Originalversion – als die Stimme Lars von Triers zu identifizieren ist. Mit dieser Stimme schreibt sich der Regisseur in den Film ein, allerdings nicht als Regisseur des Films, sondern als fiktionaler Charakter, der die Figuren befragt und ausschließlich in den Interviewszenen auftaucht. Die Irritation entsteht hier nicht nur dadurch, dass die Fragen ein ›Weiterleben‹ der fiktionalen Charaktere des Films suggerieren, eine Authentifizierungsstrategie, die aus dem Abspann von Spielfilmen bekannt ist (wie: Die Person x wurde nach y Jahren aus der Haft entlassen), sondern auch dadurch, dass sich die Stimme des Regisseurs durch die gestellten Fragen als unwissend ausgibt. Die performative Hervorbringung einer außerfilmischen Realität wird in diesen Szenen gleichermaßen inszeniert wie unterlaufen. Der Abstand zwischen Referent und Abbild wird hier durchbrochen und die Grenzen zwischen Fiktion und Realität verwischt. Das Regelwerk hingegen fordert diesen Abstand explizit. Regel Nr. 3, die lautet: »Der Film darf nicht da stattfinden, wo die Kamera steht, sondern es muß da gedreht werden, wo der Film stattfindet«, suggeriert eine vorfilmische Handlung, die von der Kamera eingefangen wird. Abgesehen davon, dass das, was die Kamera einfängt, nur wegen und für diese Kamera inszeniert wird – ein Umstand, der in sämtlichen Regeln und Stellungnahmen auf merkwürdige Weise ausgeblendet wird –, geht es in diesem Zusammenhang um das Experimentieren mit der Kontrolle und den möglichen Kontrollverlust über das Bild. Lars von Trier hat diesen Aspekt eines absichtsvollen Kontrollverlustes besonders hervorgehoben und dieses Experiment in dem Film Idioten am weitesten vorangetrieben. Ihm ging es darum, so Trier, die Kamera so wenig wie möglich intervenieren zu lassen und nicht schon vor dem Dreh in »Frames« zu denken:

»Frame – here you are interested in frames only. Whereas, if you just point with your camera, you are interested in seeking out the content. [...] When you construct an image you are actually going for control. But you might ignore that for a moment and try to put yourself into the

frame and find out what's inside, what's in the middle. Then you just point in that direction because then it comes to you« (Lars von Trier, zit. nach Jerslev 2002, 49).

Würde man den inszenierten ›Kontrollverlust‹ im Falle von IDIOTEN mit improvisiertem Schauspiel in Verbindung bringen, hieße dies allerdings, der speziellen Ästhetik dieses Films aufzusitzen.◂**112** Eher geht es in diesem Zusammenhang um den Verzicht auf künstliches Licht und aufwendige Studiobauten, die die Bewegungen der SchauspielerInnen einschränken und damit auch für die Kamera berechenbar machen. Als ironische Konsequenz führte der von Lars von Trier vermeintlich angestrebte Kontrollverlust letztlich dazu, dass er fast ausschließlich selbst die Kameraarbeit übernommen hat. Deutlich wird in dem Zitat allerdings, dass es hier nicht darum geht, die Kamera weniger intervenieren zu lassen, sondern nur anders, etwa im Stile dokumentarischer Formen wie z.B. ›Direct Cinema‹. Ausgenutzt (bzw. remediatisiert) wird auf diese Weise die Authentifizierungskraft des Dokumentarfilmgenres, die die Performanz des Augenblicks (Unmittelbarkeit) hypermedial beschwört, indem die Kamera dem Geschehen oft nur verzögert folgt und dieses dadurch authentifiziert. Das heißt: Nicht nur andere Medien, wie z.B. die Fotografie, werden im Kontext der DOGMA-Filme zur Wieder-Aufführung gebracht.◂**113** Auch das eigene Medium Film wird in vielfacher Hinsicht zitiert, sei es in der Form des Manifests, das sich eine Reihe historisch vorangegangener Zeugnisse und Ausdrucksformen filmischer Aufbruchsstimmungen◂**114** in formaler, ästhetischer und/oder inhaltlicher Hinsicht zum Vorbild nimmt, sei es durch die Bezüge zu anderen Filmen oder Regisseuren.◂**115** Auch wenn sich das DOGMA-Manifest ausschließlich auf fiktionale Filme bezieht,◂**116** wird in den eingesetzten Codes auch die Definition von Authentizität, die bestimmte Traditionen des Dokumentarfilms vorgeben, aufgerufen und wieder aufgeführt.◂**117** Der Einsatz der Handkamera, die zahlreichen Schwenks, das Nachziehen der Schärfe, das Drehen an Originalschauplätzen, der Verzicht auf künstliches Licht und Requisiten stellen in diesem Sinne keinen Beleg für die Authentizität der DOGMA-Filme dar. Sie sind vielmehr als das Aufgreifen der Inszenierungsstrategien eines ›Direct Cinema‹ zu begreifen, das sich in den 60er Jahren im Kontext einer von technischen Innovationen geprägten, ästhetischen und politischen Aufbruchstimmung entwickelte. Das amerikanische ›Direct Cinema‹ opponierte nicht nur gegen Hollywood, sondern auch gegen die traditionellen Formen des Dokumentarfilms. In der Kopplung von technischen Neuerungen (leichte Kameras mit Synchrontonvorrichtung,◂**118** Zoomobjektiv, hochempfindliches Filmmaterial) und ästhetischer Programmatik konnte diese Bewegung eine euphorische Stimmung eines filmischen Neuanfangs erzeugen. Sie basierte nicht nur auf dem er-

leichterten Zugang zum Medium, sondern, auch darin der DOGMA-Bewegung ähnlich, auf der Auslotung der Möglichkeiten der kinematographischen Abbildung von Realität. Aus der spezifischen Kopplung von Technik und Programmatik leiteten die Filmemacher◂119 besondere Authentizitätsansprüche ab. Die Entwicklung der leichten Handkameras machte es zum ersten Mal möglich, Filmemacher ohne große Vorbereitung für Ton oder Lichtsetzung, an Situationen, die filmisch aufgezeichnet werden sollten, teilnehmen zu lassen. Suggeriert wurde ein Gefühl des ›Dabei-Seins‹, das für ZuschauerInnen die Möglichkeit enthalten sollte, sich selbst ›ein Bild zu machen‹, ohne allzu stark durch konzeptuelle Vorentscheidungen des Filmemachers beeinflusst zu werden. Gedreht wurde entsprechend in langen Einstellungen, die möglichst nah an der erzählten Zeit blieben. Wie das DOGMA-Manifest war auch das ›Direct Cinema‹ an selbst gewählte Beschränkungen geknüpft. Ziel war es, die Eingriffe in das vorfilmische Geschehen möglichst zu minimieren, Situationen und Gespräche so wenig wie möglich zu beeinflussen, sondern in ihrem ›unkontrollierten Verlauf‹ zu begleiten. Das Prinzip des Nicht-Eingreifens verurteilte Kamera und Ton zum Reagieren und der Moment, der durch die leichte Verzögerung sichtbar wurde, diente der Authentifizierung des vorfilmischen Geschehens. Suggeriert wurde damit eine ›Wiedergabe‹ bzw. eine ›Abbildung‹ des Geschehens, seine durch den Akt der Mediatisierung hervorgerufene Konstruktion wurde hingegen eher verdeckt. Es sollte der Eindruck entstehen, dass sich das Geschehen ›von selbst‹ erzählt. Auf den, in dokumentarischen Formen üblichen Voice-Over, der eine übergeordnete, wertende Position einnimmt, wurde ebenso verzichtet, wie – ähnlich den DOGMA-Prinzipien – auf den nachträglichen Einsatz von Musik.

Wenn Lars von Trier in dem bereits zitierten Interview erklärt, dass es ihm darum gehe, das Geschehen auf die Kamera zukommen zu lassen (»then it comes to you«), suggeriert dies weniger eine für die Kamera inszenierte (Spielfilm-)Handlung als das vorfilmische Geschehen eines Dokumentarfilms, das auch ohne bzw. vor dem Prozess der Mediatisierung bereits existiert. Unmittelbarkeit und Hypermedialität gehen dabei wieder Hand in Hand. Die zahlreichen, teils verwackelten oder abrupt unterbrochenen, manchmal unentschlossen oder amateurhaft wirkenden Schwenks der Handkamera verursachen eine anhaltende Unruhe, die selten den Blick in einer einzelnen Einstellung zur Ruhe kommen lässt. Permanent wird somit die Drehsituation selbst hervorgehoben, was allerdings den Authentizitätseindruck nicht stören, sondern untermauern soll. Gleich zu Beginn des Films Idioten wird mit einem Verfahren gearbeitet, das die Arbeit und jede Entscheidung des Kameramanns als solche ausstellt. Gespielt wird mit der Imitation eines dokumentarischen Stils, inso-

fern die Kamera grundsätzlich unvorbereitet erscheint, verzögert reagiert, am Ort des Geschehens, das sie aufzeichnen will, immer leicht versetzt ankommt. Die Anfangszene spielt in einem Restaurant, in dem Karen auf die Gruppe der ›Spasser‹ trifft. Wenn der Kellner das von ihr bestellte Essen an den Tisch bringt, versucht die Kamera nicht, wie üblich, in mehreren Einstellungen das Herankommen des Kellners an den Tisch, das von ihm servierte Essen und Karens Reaktion auf ihrem Gesicht einzufangen. Vielmehr fängt die Kamera Detailbewegungen ein, die sie allerdings – aufgrund ihrer absichtsvollen Verspätung – nie fixieren kann. Sie richtet sich zunächst auf den Platz vor Karen, wo das Essen erwartungsgemäß serviert wird. Wenn dies passiert, bleibt sie nicht da, um das Essen einzufangen, sondern schwenkt nach oben, so dass das Essen nur sehr kurz im Bild ist. Karens Reaktion wird ebenfalls, durch den schnellen Schwenk und die dadurch entstehende Unschärfe, nicht eingefangen. Auch der Text des Kellners »Bitte Schön« ist nur im Off zu hören. D.h. keine der üblichen Einstellungen wird in diesem Zusammenhang verwendet. Dieses Verfahren zieht sich durch den gesamten Film. Auch ruhigere Situationen, wie Gespräche zwischen zwei Personen, werden durch Achsensprünge, viele Schnitte und Anschlussfehler belebt. Die Kamera versucht Bewegungen einzufangen, ohne diese in vorgegebenen Einstellungsgrößen zu fixieren. Bildgrenzen sowie die Bildmitte werden durch sich ständig verschiebende Bildausschnitte destabilisiert. Das, was eben noch im Bild zu sehen war, kann jederzeit wieder verschwinden, was sich am Bildrand befand, ist im nächsten Augenblick im Zentrum und umgekehrt. Die offene Form der Bildkomposition macht nicht nur ununterbrochen auf das Medium selbst aufmerksam, sie konstituiert zugleich eine »Realität außerhalb des gewählten Ausschnitts [...], die zwar momentan noch unsichtbar ist, aber jederzeit vergegenwärtigt werden und ins Bild dringen kann« (Beyerle 1997, 113). Das Ausstellen des Mediatisierungsprozesses authentifiziert in diesem Sinne das vorfilmische Geschehen. Obwohl die zahlreichen und mitten in Kamerabewegungen eingefügten Schnitte◂120 sowie die offene Bildkomposition den wahrzunehmenden Raum erheblich fragmentieren, und die unentschlossenen wirkenden Schwenks ihrerseits die dadurch entstehende Unruhe unterstützen, verspricht dieses Verfahren zugleich den Blick durch das Medium hindurch, auf ein Geschehen, das vor ihm existiert. Erfolgreich ist dieses Verfahren nicht, weil diese Art der Aufzeichnung der menschlichen Wahrnehmung besonders nahe kommt, sondern weil diese Codierungen aus dem Bereich des Dokumentarfilms bekannt sind und gelesen werden.

Das Aufgreifen der dokumentarischen Codes im Kontext der DOGMA-Filme dient dazu, die gezeigten Bilder mit einem spezifischen Evidenzcharakter auszustatten, der sie, noch stärker als es der Spielfilm erlaubt, an die Indexikali-

tät des Films anschließt.◂121 Während die Performativität des Spielfilms dazu neigt, die vorfilmische Realität gleichsam in der Realität des Films aufgehen zu lassen, insofern es das Vorfilmische nur in Form der und nur für die Mise-en-Scène und fiktionale Handlungen gab, behauptet der Dokumentarfilm eine vorfilmische Realität, die jenseits und unabhängig von ihm existiert und die im Film abwesend ist. Paech spricht dem Dokumentarfilm in diesem Kontext, im Unterschied zum Spielfilm, eine doppelte Zeitstruktur zu, die sowohl die vom Film unabhängige Vergangenheit als auch die Vergegenwärtigung der Vergangenheit umfasst:

»Die dokumentarische Wiedergabe des Vor-Filmischen als mehr oder weniger kontingentes Ereignis behauptet dagegen das vor-filmische Reale als unabhängig vom Film existierend und in ihm grundsätzlich abwesend als bereits geschehen (historisches Perfekt) und filmisch daher als Erinnerung in der vergegenwärtigenden Wiederholung. Der *Dokumentarfilm* ist immer doppelt: das vergangene Ereignis und der gegenwärtige Film« (Paech 1990/91, 24).

Wie das ›Direct Cinema‹, so setzten auch die DOGMA-Filme auf die Zeit des beinahe Gegenwärtigen bzw. umgekehrt, der nahen Vergangenheit. Verwiesen wird somit zum einen auf das ›Da-Gewesen-Sein‹ (Barthes), während zugleich der Eindruck des ›Dabei-Seins‹ erzeugt wird. Eine wichtige Strategie ist in diesem Zusammenhang die Betonung der Aufnahmephase, aus der zugleich »eine Bagatellisierung aller anderer Phasen der Produktion – wie Selektion und Aufbereitung des Themas sowie Montage und Herstellung der Tonspur« resultiert (Beyerle 1997, 84).

Auch mit dem Aufgreifen von Krisenstrukturen, das für sämtliche DOGMA-Filme typisch ist, wird ein wichtiges Element des ›Direct Cinema‹ zitiert. Zählen diese Krisenstrukturen im Bereich des ›Direct Cinema‹ allerdings zu den fiktionalisierenden Elementen im Bereich des Dokumentarfilms, die dem Bedürfnis der ZuschauerInnen nach narrativen Strukturen nachkommen, lässt sich eine ganze Kette von Remediatisierungen verfolgen, die nicht zuletzt dadurch an Komplexität gewinnt, dass sie die gängigen Unterscheidungen in fiktionalisierende und dokumentarische Formen problematisiert.

Viel interessanter erscheint allerdings die Frage, inwieweit sich diese Elemente in unterschiedlichen Kontexten auch verschieben. Auch in diesem Zusammenhang sind die schon angeführten Interviews in Idioten interessant, insofern sie die Codes des ›Da-Gewesen-Seins‹ gleichzeitig zitieren und ausstellen. Und wenn Anne Jerslev darauf verweist, dass im Film Idioten der Eindruck des ›Hier und Jetzt‹ so entsteht, dass der Eindruck des ›Jetzt‹ durch ein ungesichertes ›Hier‹ erzeugt wird, etwa durch die verwackelte Kamera, die die Wahrnehmung des Raumes erschwert, so gilt mindestens auch das Umgekehrte, nämlich dass

das Spiel mit den Zeitebenen auch die räumliche Orientierung erschwert. So weisen etwa die Interviewszenen in IDIOTEN weder zeitliche noch örtliche Markierungen auf und führen daher zu Irritationen. Die befragten Charaktere werden zwar in diesen Szenen als eine Art Zeitzeugen inszeniert, die das filmische Geschehen authentifizieren. Da sie aber die von ihnen gespielten Figuren nicht verlassen, kollabieren Spielfilm- und dokumentarische Zeitebenen (und andere Codierungen) derart, dass beide nicht einfach wiederholt, sondern aufgeführt und darin sichtbar werden.

Das komplizierte Spiel mit unterschiedlichen Zeitebenen zeigt sich auch anhand der bereits erwähnten Betonung des Momenthaften. Mit der strengen Opposition von Augenblicklichkeit auf der einen und Ästhetik/Dramaturgie auf der anderen Seite soll zwar die Authentizität des Mediums Film besonders betont werden. Der Idealtypus dieser Konstellation – die gleichzeitige Aufnahme und Rezeption des vor der Kamera stattfindenden Geschehens – schließt allerdings nicht nur, wie erwähnt, an die Tradition des ›Direct Cinema‹ an, sondern auch an die Definition von Unmittelbarkeit eines anderen Mediums, nämlich an den Live-Anspruch des Fernsehens.

Regel Nr. 7 verbietet sowohl zeitliche als auch geographische Verfremdungen (»der Film findet im Hier und Jetzt statt«). Beansprucht wird damit weniger die filmische Performativität (des Vergangenen) als die fernsehtypische Performativität (des Gleichzeitigen). Die Abwendung von filmischen Konventionen, wie etwa von narrativen Strukturen oder dramaturgischen Überlegungen, wird erreicht durch das Bestreben, einen ›Live‹-Eindruck zu erzeugen, der eher für das Medium Fernsehen und seine in sich abgeschlossenen Mikroerzählungen typisch ist. Das Schwanken zwischen Ereignis und Ereignislosem, die beschriebenen Kameraeinsätze und – im Falle von IDIOTEN – die Vernachlässigung narrativer Elemente produzieren eine Zuschauerhaltung, die sich weniger durch Spannung und Involviert-Sein als eher durch eine abwartende, beobachtende Haltung gegenüber dem weiteren Verlauf des Geschehens auszeichnet. John Ellis beschreibt diese Haltung in Bezug auf das Medium Fernsehen mit dem Begriff des »Witnessing« (Ellis 2000). Cavell, der für den vorliegenden Kontext die Medien Film und Fernsehen in einer zu trennscharfen Weise kontrastiert,◂122 verweist in seiner Unterscheidung zwischen dem Betrachten eines Filmes und dem Überwachen (»Monitoring«) des Fernsehers ebenfalls auf einen Rezeptionsmodus, der auch für DOGMA-Filme gelten kann. Im Gegensatz zum Betrachten des Films bezieht sich das Überwachen des Fernsehens (»Monitoring«) gleichermaßen auf Ereignisse als auch auf das Ereignislose. Vertraute (Gesprächs-)Formate wie z.B. die Sitcom bieten uns, so Cavell, »durch ihre Verkörperung des Ereignislosen und des Gewöhnlichen Geselligkeit« (Ca-

vell 2002, 150). Die Abfolge der Bilder wird in diesem Setting nicht – wie im Film – durch Bedeutungskonstruktion motiviert, »sondern durch die Erfordernisse der Gelegenheit und der Antizipation – als wäre die Bedeutung von dem Ereignis diktiert« (ibid.). Dies suggeriert auch Lars von Trier in dem zitierten Interview, wenn er seine Kameraarbeit beschreibt und die Motivation, das Ereignis auf sich zukommen zu lassen: » ... then it comes to you«.

Wenn den DOGMA-Filmen von ihren Kritikern immer wieder unterstellt wird, banal, themenlos und ahistorisch zu sein, so hängt dies möglicherweise mit dem Anknüpfen an den von Cavell beschriebenen »Live«-Modus des Fernsehens zusammen:

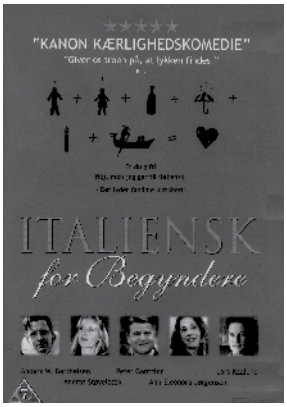


Abb.9: Italienisch für Anfänger, Filmplakat

»So wie ein Monitor den Herzschlag überwacht oder das Augenflackern (REM) während der Traumperioden – ein Überwachen von Lebenszeichen gewissermaßen – ist fast alles, was passiert, ein Schaubild des Normalen oder die Feststellung einer Referenz oder einer Grundlinie, sozusagen einer Linie des Ereignislosen, aus dem Ereignisse mit einer vollkommen vorhersehbaren Bedeutung herausragen« (ibid.).

Auf der inhaltlichen Ebene hat die Betonung des ›Hier und Jetzt‹ der DOGMA-Filme, die historische Thematiken von vornherein ausschließt, zu Schwerpunktsetzungen geführt, die sich – mindestens in Bezug auf die ersten vier Filme der ›DOGMA-Brüder‹ – regelrecht zu Konstanten ausgebildet haben. Alle vier Filme befassen sich mit der Entwicklung einer Gruppe, die sich in der Regel an einem einzigen Ort und in einer Art Ausnahmezustand befindet und nach und nach in die Krise gerät.◂**123** Die Hand-Kamera wird dabei zum akribischen Beobachter von Details, Stimmungen und psychischen und physischen Verfassungen. Meistens lösen sich die Gruppen gegen Ende der Filme auf, und nur in wenigen Filmen bilden sich neue, alternative Zusammensetzungen, wie die drei Paare in Italienisch für Anfänger oder die aus einem Aussteiger, einem behinderten Bruder und einer Prostituierten bestehende alternative Kleinfamilie in Mifune. Viele der Filme richten ihre Aufmerksamkeit auf die Frage nach den Grenzen von Gesundheit und Krankheit, Normalität und Abweichung. Einige Geschichten, wie in Idioten und Mifune, kreisen um das Thema Regression, und Sexualität spielt in allen DOGMA-Filmen eine wichtige, aber problematische Rolle.◂**124** Generell ist den verhandelten Themen eine gewisse

Selbstbezüglichkeit eigen oder, mit Georg Seeßlen gesprochen, eine »Tyrannei der Intimität«, die in den Geständnisprozeduren des Fernsehens (oder der Printmedien) zum festen Bestandteil gehören:

»Vom *Spiegel* bis zur *Brigitte* wurden die Thesen von ›Dogma 95‹ diskutiert, nicht zuletzt, weil es sich nicht auf eine politische Grundlage stellte, sondern alles das ins Visier nahm, was die Medien beschäftigt: Sex, Familie, Gewalt, kurzum das, was man die ›Tyrannei der Intimität‹ nennt. [...] Es [Dogma 95, A.S.] reagiert auf die jüngsten Medialisierungsschübe, indem es die ›Tyrannei der Intimität‹, der wir ausgesetzt sind, noch einmal weitertreibt. Aber was könnte die Kamera und die Zuschauer schon interessieren in Filmen, deren Ästhetik wie eine Mischung aus Home Movie und Reality TV erscheinen muß, und in der weder die Bilder, noch die Objekte noch die Personen die Trivialität des Alltäglichen überschreiten dürfen? Und wie sollte man sich im Kino provozieren in einer Zeit, in der jeden Tag Fernsehtalkshows auch noch die bizarrste Wendung von Körper, Begehren und Gewalt bereden, die Welt von oralem Sex im Weißen Haus besessen scheint, und wir uns über die Sexpuppe unter Bud Bundys Bett amüsieren?« (Seeßlen 1999).◂125

Seeßlen greift in diesem Zitat die Remediatisierungsthese, wenn auch implizit, auf. Auch in seinen methodisch-ästhetischen Beschreibungen der DOGMA-Filme (»die Anwendung der Darstellungsformen unserer Sensations- und Katastrophenberichte auf den Bereich des Privatlebens«, 2001, 328) kommt Seeßlen dieser These recht nahe. Die im Manifest proklamierte Verweigerung von Ästhetik, die er umkehrt und als »Ästhetik der Verweigerung« bezeichnet, liest er nicht nur als Zerstörung von Illusion und Verführung durch das Kino, sondern auch als Misstrauen und Abkehr gegenüber dem kinematographischen Bild als solchem. Über Thomas Vinterbergs Das Fest schreibt er:

»Eine Familie zerfällt vor unseren Augen bei einem Fest, das Verdrängte, die Schuld, die Gewalt bricht in einem geschlossenen Raum hervor [...] Er [Der Film, A.S.] zerstört nicht allein die Illusion der Harmonie, er zerstört das Bild selbst. Und es ist schwer zu sagen, ob in dieser Geste des Protestes nicht tief drinnen auch eine Geste des Protestantismus steckt, dem davor graut, sich die Welt über das Bild und mehr noch über die Imagination anzueignen« (Seeßlen 2001, 328).

Auch wenn diese Überlegung die schwierige Diskussion aufruft, ob die DOGMA-Ästhetik überhaupt noch mit den Kategorien des Bildes beschreibbar ist, lässt sie sich ebenfalls als Verweis auf die Remediatisierungen innerhalb der DOGMA-Filme lesen, die Film und Kino sowohl konstituieren als auch unterwandern.

3.6 Zusammenfassung

Am Beispiel der DOGMA-Bewegung wurde deutlich, inwiefern die Konstitution des Mediums Film auf andere Medien angewiesen ist, die es wiederholt und imitiert. Ihren Anspruch auf Unmittelbarkeit erzielen die DOGMA-Filme, insofern sie Definitionen von Unmittelbarkeit, die aus dem eigenen wie aus anderen Medien bereits bekannt sind, zitieren.
Der ästhetische Einsatz visueller und auditiver Präsenz, der die Indexikalität des filmischen Bildes explizit verlangt, verweist darauf, dass diese nicht automatisch gegeben, dass sie keine Eigenschaft des filmischen Bildes ist. Die Betonung der Indexikalität wird aber auch als eine Strategie lesbar, den filmischen Prozess der Mediatisierung zum Verschwinden zu bringen, um für ZuschauerInnen den Eindruck zu vermitteln, durch das Medium hindurch dem Geschehen vor der Kamera beizuwohnen. Dieser Eindruck entsteht auf der Basis einer Hypermedialität, in der sich das Medium Film, gerade aufgrund des Verzichts auf filmästhetische Konventionen wie Lichtsetzung, Schminke etc., in besonderer Weise zeigt. Für die beschriebenen Remediatisierungsprozesse ist, so lässt sich zusammenfassend festhalten, das Verhältnis von Ereignis und Wiederholung, von Gegenwärtigkeit und Reproduktion konstitutiv. Die Wiederholung ermöglicht und entzieht dem filmischen Bild zugleich den Status der Gegenwärtigkeit, und sie bezieht nicht nur das eigene Medium, sondern auch andere Medien mit ein. Aus performativer Sicht richtet sich der Blick darauf, dass der Film nicht als Realisierung oder ›Spezialfall‹ von Medien, im Sinne der Partikularisierung einer allgemeinen Struktur, zu betrachten ist. Er produziert vielmehr im Rahmen anhaltender Remediatisierungsprozesse eine Art Überschuss in dem Sinne, dass er in den ununterbrochenen Wiederholungen des eigenen Mediums und anderer Medien mediale Identitäten und ihre Grenzen zugleich hervorbringt und unterminiert. Demnach kann nicht nur aus der Sicht des Films gesehen ein ›Medium‹ etwas anderes bezeichnen als beispielsweise aus der Sicht des Fernsehens. Vielmehr kann sich auch in einem anderen Film seine mediale Identität anders konstituieren. Eine solche Sichtweise betont zeitliche Begrenztheit, Wandel und Diskontinuität gegenüber dauerhaften Gegebenheiten. Sie betont allerdings auch den Aspekt, dass Medien sich gegenseitig brauchen, sich aufeinander beziehen, sich gegenseitig kommentieren, sich imitieren und in Konkurrenz zueinander treten. Jenseits der teleologischen Konzeption einer Medienevolution kommen Medien und Medienspezifik in dieser Sichtweise anders in den Blick. In welcher Weise Genderdiskurse innerhalb der Konstituierungsprozesse von Medien eine Rolle spielen, soll abschließend anhand von Quentin Tarantinos Film Jackie Brown erörtert werden.

Re*media*tisierung und Ver*geschlecht*lichung

Die bisher entwickelte These, dass Medien sich erst durch performative Wiederholung bzw. den Vollzug der Wieder-Aufführung (Remediatisierung) konstituieren, soll nun in einem abschließenden Kapitel auf ihre Implikationen hinsichtlich des Zusammenhangs von Gender und Medien befragt werden. Welche neuen Perspektiven ergeben sich aus einem performativen Verständnis von Medien für eine genderorientierte Medienwissenschaft? Inwieweit stellt die Performativität von Geschlecht und Medien die Analyse von Medien, insbesondere die Analyse medialer Geschlechterinszenierungen vor neue Aufgaben?
Wenn davon ausgegangen wird, dass weder Gender noch Medien vordiskursiv gegeben sind, d.h. weniger *sind* als *werden*, stellt sich die Frage, welches Verhältnis mediale und geschlechtertheoretische Performativitäten eingehen. Welche Anteile haben Genderdiskurse an der Konstitution von Mediendiskursen und wie lässt sich dieses Verhältnis bestimmen? Welche Rolle spielt Gender im Hinblick auf Remediatisierungsprozesse?
Liest man etwa Laura Mulveys Aufsatz Visual Pleasure and the Narrative of Cinema mit Blick auf Remediatisierungen, fallen Formulierungen auf, die den Film in spezifischer Weise als solche konzipieren: Geschlechtsspezifisch organisierte Blickdramaturgien, die aus dem Striptease und der Bühnenshow bekannt sind, werden, so Mulvey, im Film wiederholt. Diese Blickstrukturen werden nicht nur aufgegriffen, sondern durch die Beweglichkeit des Kamerablicks und die Möglichkeit, den Point of View zu wechseln, sowie durch die Verschweißung von Kamera- und Zuschauerblick zusätzlich intensiviert. Der Film eröffnet in diesem Sinne einen neuen Zugang und einen neuen Weg für ein bereits bekanntes Begehren.

»Die Frau als Sexualobjekt ist das Leitmotiv jeder erotischen Darstellung: von Pin-Ups bis zum Striptease, von Ziegfeld bis Busby Berkley. Der Blick ruht auf ihr, jedenfalls für das männliche Verlangen, das sie bezeichnet. Der gängige Kinofilm hat die Darstellung mit dem Erzählten geschickt kombiniert. (Man beachte jedoch, wie bei den Gesangs- und Tanznummern im Musical der Fluß unterbrochen wird.) Die Präsenz der Frau ist ein unverzichtbares Element der Zurschaustellung im normalen narrativen Film, obwohl ihre visuelle Präsenz der Entwicklung des Hand-

lungsstrangs zuwider läuft, den Handlungsfluß in Momenten erotischer Kontemplation gefrieren lässt« (Mulvey 1998, 397).

Anhand und durch die Fokussierung auf die Genderproblematik hat Laura Mulvey, so ließe sich argumentieren, bereits die komplexe Verflechtung von Unmittelbarkeit und Hypermedialität in den Blick genommen.◂**126** Auch wenn der Hollywood-Film auf Unmittelbarkeit setzt, ist es die Zurschaustellung der Frau als Bild und Spektakel, die den filmischen Illusionsraum unterbricht, so Mulvey. Gezeigt wird der fragmentierte Körper in Details, wie die Beine der Dietrich oder das Gesicht der Garbo, und diese Details lassen das Bild flächig werden. Sie sind somit Anzeichen für Hypermedialität, d.h. für den Moment, in dem sich das Medium selbst ausstellt:

»Für einen Augenblick versetzt die sexuelle Ausstrahlung der auftretenden Frau den Film in ein Niemandsland außerhalb seiner eigenen Zeit und seines Raumes, z.B. Marilyn Monroes erster Auftritt in *Fluß ohne Wiederkehr* mit Lauren Bacalls Lied in *To Have or Have Not*. Auf ähnliche Weise integrieren konventionelle Nahaufnahmen von Beinen (Dietrich z.B.) oder eines Gesichts (Garbo) Erotismus in der Geschichte. Ein Teil eines fragmentierten Körpers zerstört den Renaissance-Raum, die Illusion der Tiefe, die die Erzählung fördert, sie erzeugt Flächigkeit, gibt der Leinwand eher die Qualität eines Ausschnittes oder Bildes als dass sie zur Glaubwürdigkeit des Geschehens beitrüge« (ibid., 398).

Mulvey geht an dieser Stelle nicht nur auf das Verhältnis von Unmittelbarkeit und Hypermedialität ein, sie liefert darüber hinaus ihrer Auseinandersetzung mit der Funktion der Frau als Bild und Spektakel im Rahmen der filmischen Diegese eine Antwort auf die Frage, wie das Abwechseln bzw. Ineinandergreifen von Hypermedialität und Unmittelbarkeit möglich wird: Die Geschlechterdifferenz kommt in ihrer Funktion als ›Schmiermittel‹ zwischen Unmittelbarkeit und Hypermedialität in den Blick. Das Bemühen von Bolter und Grusin, die feministische Verkürzung oder genauer, die von ihnen selbst vorgenommene und als feministische Position ausgewiesene Verschaltung von Unmittelbarkeit und männlichem Blick zu kritisieren, kann vor diesem Hintergrund nicht einleuchten.◂**127** Der narrative Spielfilm muss zugleich erzählen und darstellen, seien es Frauen oder andere Objekte der Begierde. Die Nah- und Großaufnahme hat dabei immer den ambivalenten Effekt, sowohl das Gezeigte zu authentifizieren (zum Beispiel Emotionen in Gesichtern) und ZuschauerInnen einzubinden als auch den Film (wenn auch nur für einen Moment) anzuhalten und den Akt der Darstellung selbst zu betonen. Das Bild der Frau ist hinsichtlich der Repräsentation von Geschlechterdifferenz in Mulveys Argument sowohl Problem als auch Lösung. Das Oszillieren zwischen Unmittelbarkeit und

Hypermedialität im Film müsste meiner Ansicht nach nicht gegen, sondern mit Mulvey in Anschlag gebracht werden. Es hat nicht zuletzt die Funktion, so die These von Mulvey, die Bedrohung einzudämmen, die vom Bild der Frau im psychoanalytischen Sinne ausgeht. D.h. aus der Sicht des Verhältnisses von Unmittelbarkeit und Hypermedialität dient die Geschlechterdifferenz – jedenfalls in den von Mulvey diskutierten Beispielszenen – als Brücke und dämmt damit die Gefahr ein, dass der Film sich in seiner Hypermedialität zu sehr ausstellt und an Glaubwürdigkeit verliert. Und das Vermögen, diese Brücke zu bilden, besitzt das Bild der Frau aufgrund der Remediatisierung bereits vorhandener kultureller Praxisformen, die in ähnlicher Weise auf der Zurschaustellung der Frau und ihres Körpers beruhen. Umgekehrt, aus Sicht der Geschlechterdifferenz wiederum, dämmt das mögliche Nebeneinander von Unmittelbarkeit und Hypermedialität im Film (anstatt eines gegenseitigen Ausschlusses) die Bedrohung ein, die im psychoanalytischen Sinne vom Bild der Frau ausgeht. Das Bild der Frau stört die Narration und die Illusion des Films nicht, obwohl es diese anhält, und, wie Mulvey schreibt, »der Entwicklung des Handlungsstrangs zuwider läuft, den Handlungsfluß in Momenten erotischer Kontemplation gefrieren lässt« (Mulvey 1998, 397).

Die Parallelisierung von Unmittelbarkeit und männlichem Begehren, die Bolter und Grusin vorschlagen, erscheint daher eher als ›Rückfall‹ in eine binär codierte Konzeption, die weder der Auseinandersetzung mit Geschlecht noch dem Nachdenken über das Verhältnis von Unmittelbarkeit und Hypermedialität nützlich sein kann. Eine Alternative zu entwickeln, die den Zusammenhang auf produktivere Weise erfasst, erscheint dabei auch insofern wichtig, als mit dieser Zuordnung (männliches Begehren–Unmittelbarkeit) allzu schnell ein weiterer Kurzschluss aufgerufen wird: Unmittelbarkeit wird dann tendenziell zu einer normierten affirmativen Perspektive, während Hypermedialität ein Hauch von Subversion angeheftet wird.◂128 Auch der von Bolter und Grusin vorgeschlagene Anschluss an Judith Butler, demzufolge Unmittelbarkeit und Hypermedialität sich zueinander verhalten wie Hetero- und Homosexualität, das heißt, aufeinander angewiesen sind und sich erst wechselseitig konstituieren, führt aus diesem Dilemma nicht heraus, sondern vergrößert es nur.

Wenn Mulveys Ansatz auch hinsichtlich seiner Geschlechterkonzeption (Sehen und Gesehen-Werden, aktiver Träger und passives Objekt des Blicks) aus performativer Perspektive Probleme aufwirft, liegt der Gewinn ihres Arguments zugleich darin, dass sie zeigen kann, in welcher Weise das Medium Film an der performativen Ausstellung von Weiblichkeit Anteil nimmt. Geschlechterkonstruktion und Mediatisierung gehen in diesem Sinne ein wechselseitiges funktionales Bedingungsverhältnis ein. Sie konstituieren und regulieren sich

aneinander, d.h. sie ermöglichen und beschränken sich zugleich. In dieser Hinsicht wäre Mulveys These mit Hilfe einer Re-Lektüre an eine performative Konzeption von Gender und Medien durchaus anschließbar. Beide, Gender und Medien, könnten so im Hinblick auf ihre produktiven Aspekte in den Blick genommen werden. Anstatt also den Film als ›Beleg‹ für die Performativität des Geschlechts anzuführen, wie im ersten Kapitel anhand von Judith Butlers Analyse des Dokumentarfilms Paris is Burning diskutiert, sollte es darum gehen, die Verschränkung von Medium und Geschlecht auf einer strukturellen Ebene sichtbar zu machen. Und gerade diese Verschränkung ist es, die im Rahmen der Diskussionen in den letzten Jahren vernachlässigt wurde, die sich aber in Mulveys Aufsatz bereits finden lässt.

Mit welchen Aufgaben sieht sich eine medienwissenschaftliche Aneignung der Butlerschen Thesen zur Gender-Performativität nun aber konfrontiert? Und in welchem Verhältnis steht sie zu den klassischen Ansätzen feministischer Filmtheorie?

Das Ziel eines solchen Vorstoßes muss darin liegen, die Performativität von Medien nicht in einer übergeordneten Gender-Performativität aufgehen zu lassen, sondern den Blick stattdessen auf das jeweils spezifische Ineinandergreifen von medialen und gendertheoretischen Performativitätsebenen zu lenken. Die konkrete Herausforderung liegt darin, das Verhältnis von Gender und Medien immer wieder neu zu bestimmen, und das heißt auch, auf die medialen Anteile an Gender-Performativitäten medienspezifisch einzugehen, ohne dabei in Medienontologie oder Gender-Essentialismen ›zurückzufallen‹. Wenn Gender und Medien nicht *sind*, sondern *werden*, sind beide ihrer jeweiligen Analyse nicht vorgängig, sondern werden jedes Mal neu auf ihre Konstituierung hin befragt.

Diese Perspektive soll im Folgenden anhand von Tarantinos Film Jackie Brown diskutiert werden. Wie schon das DOGMA-Beispiel wird der Film auf spezifische Remediatisierungsprozesse hin befragt, die das Medium Film konstituieren (bzw. unterlaufen), wobei sich der Blick – im Vergleich zu den DOGMA-Filmen – insbesondere auf die Diskontinuität des filmischen Konstitutionsprozesses richtet. Darüber hinaus sollen diese Konstitutionsprozesse auf den Zusammenhang von Gender und Medien bzw. von Vergeschlechtlichung und Remediatisierung hin untersucht werden.

4.1 Zur Überlagerung medialer und gendertheoretischer performativer Prozesse in Tarantinos Jackie Brown (USA 1997)

Im Unterschied zum Modell von Mulvey (und Metz), das dazu tendiert, Film/Kino als isoliertes Medium zu betrachten – FilmzuschauerInnen werden in einer Situation der Isolation im dunklen Kinosaal dem kinematographischen Apparat ausgeliefert –, eröffnet die Konzeption anhaltender Remediatisierungen eine andere Perspektive: Hervorgehoben wird aus dieser Sicht, dass wir Filme durch andere Medien sehen und andere Medien durch Filme. Die Filme Quentin Tarantinos machen dies zum Programm. Remediatisierungsprozesse werden – im Unterschied zu den DOGMA-Filmen – nicht programmatisch zum Verschwinden gebracht, sondern in eine absichtsvolle, ästhetische Inszenierung überführt. Zitiert und wiederaufgeführt werden vor allem popkulturelle Formen wie Musik, Comic, Kriminalroman und nicht zuletzt das eigene Medium Film. Die folgenden Überlegungen sind allerdings nicht der (vielfach bearbeiteten) Einschätzung geschuldet, *dass* in Tarantinos Filmen mediale Versatzstücke in so genannter postmoderner Manier rekontextualisiert werden. Auch beanspruchen sie nicht, ein ›close reading‹ des gesamten Films vorzulegen, das seine interne Struktur der Bedeutungsproduktion erfasst. Eher soll es im nun folgenden Kapitel darum gehen, die bisher erarbeiteten Thesen hinsichtlich der Überlagerungen und wechselseitigen Konstitutionsprozesse geschlechtsspezifischer und medialer Performativitäten an einem spezifischen Beispiel zu konkretisieren. Der Film Jackie Brown scheint für eine solche Untersuchung in zweierlei Hinsicht besonders geeignet. Im Vergleich zum DOGMA-Beispiel im vorangegangen Kapitel scheint der Film Jackie Brown, was die Prozesse der Remediatisierung betrifft, nicht auf Unmittelbarkeit zu setzen und Hypermedialität lediglich in Kauf zu nehmen, sondern vielmehr Hypermedialität als Ausgangspunkt anzunehmen. In diesem Sinne kann das Beispiel Jackie Brown dazu dienen, auf die Heterogenität filmischer Konstitutionsprozesse zu verweisen. Darüber hinaus ist der Film für den vorliegenden Kontext interessant, insofern sich in ihm Remediatisierungsprozesse auf spezifische Weise mit Genderaspekten verbinden. Für eine genderorientierte Medienwissenschaft stellt er eine Herausforderung dar, in dem er auf die Notwendigkeit verweist, feministische Filmtheorie und Gendertheorie, Medialität und Performativität, Vergeschlechtlichungs- und Remediatisierungsprozesse produktiv aufeinander zu beziehen. Im Zentrum der Überlegungen steht dabei die Suche nach einem Verfahren, die medienspezifischen Anteile an der Geschlechter-Performativität in Rechnung zu stellen, ohne sie mit einem allzu engen Medienbegriff zu sehr zu vereindeutigen.

Jackie Brown gilt als Tarantinos erste Literaturverfilmung.◂129 Alle Figuren und Handlungsstränge, die der Film enthält, gehen auf die Romanvorlage zurück. Allerdings verschiebt der Film nicht nur den Fokus von der männlichen Hauptfigur, dem Waffenschmuggler Ordell, auf die weibliche, die Stewardess Jackie, die für Ordell arbeitet.◂130 Er liefert darüber hinaus eine vom Blaxploitation-Kino motivierte Bearbeitung des Romanstoffes und damit eine zitierende Wiederholung des eigenen Mediums. Pam Grier, bekannt aus den Blaxploitation-Filmen der 70er Jahre, spielt die Titelrolle der Jackie Brown. Aus Foxy Brown, einer der ersten Action-Heldinnen, die Pam Grier 1974 in Jack Hills◂131 gleichnamigen Film gespielt hatte, ist Jackie Brown geworden.

Grier spielt eine Stewardess, die beim Schmuggeln von Drogen und Geld in die Vereinigten Staaten ertappt wird. Sie arbeitet für den Waffendealer Ordell Robbie (Samuel L. Jackson), gibt aber seinen Namen bei der Befragung durch Detective Sergeant Mark Dargus (Michael Bowen) und Special Agent Ray Nicolet (Michael Keaton) nicht preis. Sie wird wegen Drogenbesitzes und Verdachts auf Drogenhandel verhaftet. Dank einer Kautionszahlung von Ordell an den Kautionsvermittler Max Cherry (Robert Foster) gelangt sie wieder auf freien Fuß. Von dem Moment an, in dem Ordell sie nach ihrer Freilassung zu Hause aufsucht, erkennt Jackie, dass ihr Leben als potentiell unliebsame Zeugin gegen Ordell ernsthaft bedroht ist.

Aus dieser Notsituation heraus verfolgt sie den Plan, unter dem Schutz und mit Wissen des FBI, weiteres Geld für Ordell in die USA zu schmuggeln und dadurch die Verhaftung Ordells zu ermöglichen. Durch einen geglückten Testlauf überzeugt sie Ordell von ihrer Loyalität, so dass dieser sich bereit erklärt, beim nächsten Mal sein gesamtes Vermögen (500 000 Dollar) von Jackie in die USA bringen zu lassen. Geschickt laviert Jackie zwischen den Fronten, indem sie gegenüber Ordell wie dem FBI vorgibt, nur deren jeweiligen Interessen zu dienen. Sie ist jedoch darauf aus, das Geld für sich allein zu behalten und weiht nur den Kautionsvermittler Max Cherry in diesen Plan ein. Auf der Basis ihrer geschickt eingefädelten Allianzen und mit tatkräftiger Unterstützung von Max geht Jackie letztlich als alleinige Siegerin aus der geplanten Geldübergabe hervor. In einem Showdown erschießt das FBI – in Unkenntnis des tatsächlichen geschmuggelten Geldbetrages – den von Jackie Brown hintergangenen Ordell. Jackie Brown bietet Max an, mir ihr und dem gewonnenen Geld nach Spanien zu gehen, aber er lehnt ab.

4.2 Across 110th Street: Der Vorspann

»Across 110th Street,
Pimps trying to catch a Woman that's weak,
Across 110th Street,
pushers won't let the junkie go free,
Across 110th Street,
Woman trying to catch a trick on a street,
Across 110th Street,
you can find it all in the street.«

Wie viele der Pam-Grier-Filme der 1970er Jahre widmet auch Tarantinos Film den Vorspann seiner Protagonistin, deren Auftritt von Bobby Womacks Soulstück Across 110th Street,◂**132** der Titelmelodie des gleichnamigen Blaxploitation-Klassikers◂**133**, begleitet wird. Die Bezüge zum zitierten Genre und der mit ihm in Zusammenhang stehenden Musik werden somit von Beginn an etabliert. Der Film beginnt und endet mit diesem Stück. Er beginnt somit mit einem anderen Film bzw. einem ganzen Genre, ein Bezug, der sowohl über die Musik als auch durch die Figur Pam Grier hergestellt wird. Bobby Womacks Song gibt wie bereits 1972 auch das Thema des Films Jackie Brown vor: Die 110th Street markiert die Grenze zwischen den Slums von Harlem und den wohlhabenden Vierteln New Yorks, und sowohl das musikalische als auch das filmische Genre fokussiert das Durchbrechen dieser Demarkationslinie zwischen Arm und Reich:

Abb. 10: Standbild aus Jackie Brown: Titel

»I was the third brother of five
Doing whatever I had to do to survive
I'm not saying what I did was alright
Trying to break out of the ghetto was a day to day fight
Been down so long, getting out didn't cross my mind
I knew there was better way of life that I was just trying to find
You don't know what you'll do until you're put under pressure
Across 110th street is a hell of a tester.«

Bild und Musik sind in dieser ersten Einstellung des Films gleichermaßen stark. Sie zeigt in unterschiedlichen Blautönen schattierte Wände eines Flughafengebäudes im Mosaik-Design der siebziger Jahre. Am unteren Bildrand befindet sich das schwarze Geländer eines für Flughafengebäude typischen Laufbandes, das den Beinen das Laufen abnimmt und dessen visueller Effekt darin besteht, dass Bewegung und Stillstand auf merkwürdige Weise ineinander fallen. Diesen Effekt nutzt die Bildkomposition der ersten Einstellung in Tarantinos Film aus und wiederholt ihn zugleich. Pam Grier/Jackie Brown kommt auf dem Laufband stehend von rechts ins Bild ›hereingefahren‹ und wird gleich nach ihrem Erscheinen am rechten Bildrand festgehalten. Die Kamera fährt mit ihr auf gleicher Höhe in halbnaher Einstellung mit und bleibt starr auf Ge-

Abb. 11: Standbild aus **Jackie Brown**: Weiblichkeit als Display

sicht und Oberkörper im Profil gerichtet, während im Hintergrund die Wände des Flughafengebäudes in wechselnden Farben vorbeiziehen. Jackie Brown/Pam Grier wird im Vordergrund des Bildes, gleichsam an der (und als) Oberfläche◂**134** eingefroren und mit dieser Einstellung gibt der Film ebenso sich selbst ›zu sehen‹ wie seine Protagonistin. Pam Grier wird zu einer Art Display von Weiblichkeit, das eben diese als visuelles Artefakt ausstellt.◂**135** Gender und Medium gehen an dieser Stelle ein komplexes Verhältnis ein. Die Performativität des Geschlechts wird durch die filmästhetische Praxis der Visualisierung ebenso ermöglicht wie begrenzt. D.h. dem Medium Film kommt in Bezug auf die Gender-Performativität eine spezifische Konstitutionsleistung zu. Der Film Jackie Brown ist nicht reine Vermittlungsinstanz oder Vehikel, das mit der Inszenierung seiner weiblichen Protagonistin die Bedeutung der Kategorie Geschlecht transportiert, überträgt oder vermittelt, denn diese These würde von einer Vorgängigkeit des Geschlechts jenseits medialer Einflüsse ausgehen. Umgekehrt ist aber auch das Medium Film nicht vorgängig, insofern es nicht der Ort ist, an dem die Kategorie Geschlecht ursächlich entsteht. Vielmehr gibt die Performativität des Geschlechts eine spezifische Sicht auf den medialen Konstitutionsprozess frei, wie sie sich ihrerseits entlang einer ästhetischen visuellen (und auditiven) Anordnung konstituiert, die sie in spezifischer Weise hervorbringt. D.h. entworfen wird an dieser Stelle eine spezifische ›Version‹ einer Gender-Performativität, die in ebenso spezifischer Weise an ihre visuellen und auditiven Träger gebunden ist. Diese Konstellation ergibt sich nicht vordergründig aus dem absichtsvollen Zitieren des Blaxploitationgenres und seiner Musik. Sie wird vielmehr dort erkennbar, wo diese ästhetische Entscheidung einen nicht intendierten ›Überschuss‹ produziert. Der Vorspann zitiert in formaler Hinsicht The Graduate (USA 1967, Mike Nichols), der Dustin Hoffman in der gleichen Einstellung und mit gleichem Effekt zeigt. Rückt bei Tarantino nun Pam Grier an die Stelle von Dustin Hoffmann, weist diese Einstellung über das konkrete Filmzitat hinaus auf eine Visualisierungspraxis hin, die Laura Mulvey anhand des Hollywood-Kinos beschrieben hat: Pam Grier ist eingefroren als flächiges Bild, ohne dass diese Einfrierung die bewegten Bilder unterbrechen würde. Mit Hilfe einer Remediatisierung, die auf Hypermedialität setzt, wird auf die Performativität des Geschlechts verwiesen. Angehaltenes und bewegtes Bild stellen sich gegenseitig aus und lokalisieren den Konstruktionscharakter des Geschlechts auf visueller Ebene. Mit dem Song von Bobby Womack kommt allerdings eine weitere Ebene hinzu, die an dieser Konstruktion einen ebenso großen Anteil hat. Denn sie lässt nicht nur die Figur der Jackie Brown zum Genre-Zitat werden. Sie ist vielmehr Bestandteil eines Remedia-

tisierungsprozesses, der die Grenze zwischen Filmbild und Filmmusik hinterfragt. Weder unterstützt noch unterläuft die Musik das Bild vollständig, sie erzeugt keine Parallelwelt jenseits des Bildes und es vereindeutigt oder schließt das Bild auch nicht auf einen spezifischen Sinngehalt hin. Wenn es in Bobby Womacks Refrain heißt: »Across 110th Street, pimps trying to catch a woman that's weak«, strahlt die Figur der Jackie Brown das Gegenteil von *weakness* aus. Aber wenngleich auch Jackie Brown, wie es im Womack-Song heißt, kein »dritter Bruder von Fünfen« ist, lokalisiert sie der Song dennoch, er beschreibt, woher sie kommt und was sie vor hat, dass sie dieses Vorhaben möglicherweise in Konflikt mit dem Gesetz bringen wird, und er nimmt bereits vorweg, dass sie auch diesen Konflikt überleben wird, wie sie schon andere überlebt hat. Von Filmmusik lässt sich angesichts des Bobby Womack-Songs, der auch jenseits des Blaxploitation-Kinos einen gewissen Bekanntheitsgrad erreicht hat, ebenso wenig sprechen wie von einer ›Bebilderung‹ eines Musikstücks, obwohl der Song dem Vorspann seinen Rhythmus, seine Dauer und seine inhaltliche Funktion (Exposition) verleiht. Filmbild und Musik sind nicht autonom, bilden nicht fixe Grenzen, sondern öffnen und schließen sich wechselseitig in ihrer Bedeutungsproduktion. Auf der Basis dieser Erosion medialer Grenzen wird eine ebenso präzise wie ambivalente Subjektposition für die Figur der Jackie Brown erzeugt.

Etabliert wird eine (dem Genre gemäße) Larger-than-Life-Heldin, deren Entschlossenheit, Coolness und Kampfbereitschaft gleichermaßen betont wie unterlaufen wird. Denn die Subjektposition, die hier entworfen wird, die die ZuschauerInnen darauf vorbereitet, dass Jackie Brown tun wird, was sie tun muss, um die 110te Straße und ihr ghetto-ähnliches Leben hinter sich zu lassen, wird in diesen komplexen Arrangements von Remediatisierungen selbst als ein Ghetto in Szene gesetzt. Ist es ihr Blick, der das Bild dominiert oder der außerdiegetische Ton, der Bild (und Blick) wenn nicht einschränkt, so doch ›umhüllt‹? (vgl. auch Miklitch, 2004, 292) Insofern Bild und Musik sich eher gegenseitig erodieren als sich zu vereindeutigen, bleibt die Frage offen und behält ihre notwendige Ambivalenz. Während der Text des Songs Jackie Browns Begehren nach Freiheit (und ihrer Ver-

Abb. 12: Filmplakat **Foxy Brown**

Abb. 13: Standbild aus Jackie Brown: Jackie Brown im Verhör

zweiflung) eine Stimme verleiht, verweist diese außerdiegetische Stimme, die nicht ihre ist, zugleich auf ihre Grenzen,◂**136** eine Ambivalenz, die sich in der visuellen Verschaltung von Stillstand und Bewegung wiederholt. Die spezifische Kopplung von Musik und Bild verweist auf eine performative Identitätskonstruktion, indem sie Jackies Situation als Produkt diskursiver Bedingungen lesbar macht, ihre ›Gefangenschaft‹ hinsichtlich ihres Jobs, den Geschäften mit Ordell, ihre Rolle als Frau in einer männlich dominierten Kultur etc. Ermächtigung und Unterwerfung gehen in dieser Einstellung Hand in Hand und bleiben an performative Prozesse gebunden. Laura Mulveys binäre Opposition von aktivem männlichen Blick und weiblichem, passiven Objekt scheint an dieser Stelle nicht zu greifen.◂**137** Jackie Brown ist zwar Objekt und zugleich Projektionsfläche des Begehrens, aber darin nicht passiv. Erst mit Laura Mulvey und Judith Butler zusammen lässt sich die Sequenz gewinnbringend analysieren, insofern in ihr performative Prozesse filmspezifisch codiert werden (Mulvey) und diese Codierung zugleich auf die Performativität von Identitätskategorien verweist (Butler).◂**138** In der weiblichen Protagonistin verknüpfen sich beide Perspektiven.◂**139** Sie ist ein Code, der nicht nur auf sich selbst, sondern auf eine ganze Reihe kultureller Bedeutungen verweist, wobei Mediales und Außermediales in enger Beziehung zueinander stehen. Pam Griers persönliche Geschichte, das Leben und die Arbeit einer schwarzen Schauspielerin, die mit dem rasanten

Abb. 14: Standbild aus JACKIE BROWN: FBI-Beamte verhören Jackie Brown

Aufkommen und Abflauen des Blaxploitation-Genres in unauflöslicher Beziehung stehen, verbindet sich in ihr mit der historischen, überindividuellen Erfahrung einer Generation und der Geschichte des Mediums. Alle drei Aspekte erscheinen gleichermaßen mediatisiert/formatiert bzw. ›real‹, insofern sie in ähnlicher Weise von kulturellen Bedeutungs- und Aushandlungsprozessen abhängen. Sie erlangen durch die Präsenz von Pam Grier in JACKIE BROWN eine fast dokumentarische Qualität.◂**140** Pam Grier ist Jackie Brown, ist Foxy Brown, ist Coffy. Sie ist Figur und Darstellerin, und Gegenwart und Geschichte zugleich. Anhand der aufgerufenen Rollengeschichte der Pam Grier gibt sich das Medium Film eine Geschichte und der Film JACKIE BROWN macht sich selbst zum Gedächtnis dieser Geschichte. Der Rückgriff auf diese Geschichte verweist in der Umkehrung allerdings auch auf die diskursiven Bedingungen, denen die Identität von Jackie Brown ebenso unterliegt wie diejenige Pam Griers. Entsprechend verquickt der Film auf der Ebene der Narration immer wieder die (Lebens-)Geschichten von Pam Grier und Jackie Brown, z.B. in folgendem Dialog zwischen Jackie und dem FBI-Beamten Dargus:

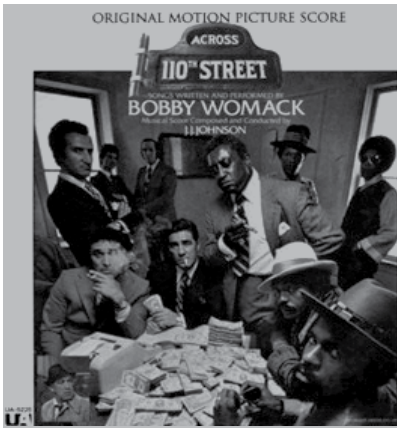


Abb. 15: LP-Cover des Soundtracks **Across 110th Street**

»DARGUS So let's take a look here at the file on Jacqueline Brown.

(Pause)

According to this, this isn't the first time you ran afoul of the law. In 1985 while a stewardess for TWA you were busted for carrying drugs for a pilot.

JACKIE That pilot was my husband at the time. And I got off.

DARGUS You mean they offered you a deal and you grabbed it. He did time and you did probation.

She starts to take out cigarettes from her purse.

DARGUS I didn't hear you ask permission to smoke in my office.

She looks up at him

JACKIE May I smoke?

DARGUS No. You may not. So you get off with a slap on the wrist, but all this criminal activity fucks up your shit for good with the big airlines. Cut to thirteen years later. You're forty-four years of age, you're flying for the shittiest little shuttle fucking piece of shit Mexican airline that there is, where you make what ... thirteen thousand a year?

JACKIE I make sixteen thousand plus benefits.

DARGUS You've been in the service industry nineteen years and all you make is sixteen thousand plus benefits.

Jackie's eyes don't even narrow at the insult.

DARGUS Didn't exactly set the world on fire, did ya, Jackie?«

(Tarantino 1998, 43f.).

Die Out-of-the-Ghetto-Vision, der Traum des Überschreitens der Demarkationslinie zwischen Arm und Reich und das gleichzeitige Haften-Bleiben an diesen Grenzen, wird in diesem Dialog als ein performatives Versatzstück lesbar, das Pam Griers B-Movie-Karriere, den narrativen Kern des Blaxploitation-Genres sowie des Films **Jackie Brown** gleichermaßen tangiert. Alle drei Ebenen werden auf diese Weise in ihrer diskursiven Performativität mit Blick auf ihre Grenzen und stereotypen Formationen hin thematisiert.

Bobby Womacks **110th Street** bildet die Klammer des Films und ist nicht nur im Vorspann, sondern auch in der letzten Einstellung – wieder zum Bild von Pam Grier – zu hören. Im Close-Up zeigt sie die Kamera von außen durch die Windschutzscheibe von Ordells Mercedes. Im Unterschied zum Vorspann ist diesmal

Abb. 16: Standbild aus **Jackie Brown**: Schlussszene.

allerdings ihr Gesicht (und damit ihre Emotionen) zu sehen. Mit einsetzendem Refrain beginnt Jackie, die Lippen zu bewegen und mitzusingen:

»Across 110th Street
Pimps trying to catch a Woman that's weak
Across 110th Street
Pushers won't let the junkers go free
Across 110th Street
A woman is trying to catch a trick on the street
Across 110th Street
You can find it all in the streets«

Auch an dieser Stelle berühren sich und divergieren Bild und Ton zugleich, führt die Musik ebenso zu einer Schließung wie zu einer Öffnung des Bildes. ◂**141** Und im Vergleich zum Vorspann macht diese Szene deutlich, dass der Musik keine feststehende Bedeutung zukommt, sondern dass sie variiert. Diesmal bemächtigt sich Jackie Brown des außerdiegetischen Tons, und darin liegt, gerade im Vergleich zum Vorspann, auch die Stärke dieser Ermächtigung. Der Ton, der das Potenzial an dieser Stelle birgt, die Figur vollkommen einzunehmen, zu ›domestizieren‹, tut dies gerade nicht. Durch ihre asynchronen Lippenbewegungen geht Pam Grier, obwohl ihre Stimme nicht zu hören ist, weder in

Bild und Ton auf, noch erscheint sie, wie zu Beginn des Films, als Display. Sie erlangt in dieser Einstellung eine Eigenständigkeit, die neben der Tonebene auch dadurch erzeugt wird, dass nun ihr Gesicht zu sehen ist. Aber auch wenn sie die 110ten Straßen dieser Welt überschreitet, bleibt ihre Stimme zugleich einer anderen, diskursiven, männlichen Stimme untergeordnet. Nicht etwa Randy Crawfords Streetlife, sondern Bobby Womack schließt den Film ab und scheint damit auch dem heroischen Ende die nötige Ambivalenz zu verleihen: »Jackie Brown remains a black woman in (...) a (white) man's world« (Miklitsch 2004, 298). So wie der Soundtrack beginnt, bevor das erste Bild zu sehen ist, weist er auch über den Film hinaus, wenn Jackies Gesicht verschwunden ist.◂142

4.3 Filmisches Erzählen im Pop-Modus: Mediale Grenzverschiebungen

»Wie Stewardessen begleiten Songs Filme, um sie zu erklären, ihnen den Schrecken des Unbekannten zu nehmen oder um zu helfen, sie zu verkaufen« (Diederichsen 1998, 118).

Die bisher skizzierten Überlagerungen performativer Prozesse konstituieren und verschieben mediale Grenzen ebenso wie die Übergänge zwischen filmischen und außerfilmischen. Vom Beispiel der DOGMA-Filme unterscheidet sich Tarantinos Film allerdings nicht nur in der vordergründigen Betonung der Hypermedialität, während die DOGMA-Filme auf Unmittelbarkeit setzen. Beide Aspekte nehmen stattdessen in Jackie Brown eine andere Bedeutung an. Sie sind mit Oppositionen wie Nähe vs. Distanz, Authentizität vs. Künstlichkeit, Medium vs. Realität nicht zu fassen. Das Medium soll hier nicht zum Verschwinden gebracht werden, um damit Nähe zum dargestellten Objekt zu suggerieren, sondern umgekehrt wird eine Form der Hypermedialität erzeugt, die diese Nähe erst ermöglicht und nicht allein mit Selbstreflexivität konnotiert ist. Unmittelbarkeit konstituiert sich am Beispiel von Jackie Brown gerade nicht auf der Basis einer Differenzerzeugung zwischen medialer und außermedialer Welt. Sie spielt vielmehr insofern eine Rolle, als sie auf ein Kontinuum zwischen filmischer und außerfilmischer Welt verweist. Das spezifische Verhältnis von Bild und Musik liefert in Jackie Brown einen Beitrag zur Authentifizierung, die auf Hypermedialität basiert. Insofern die eingesetzte Pop-Musik auch im Alltag von ZuschauerInnen ein ›Eigenleben‹ führt, verlängert sie die fiktiven mediatisierten Welten in den nicht-fiktiven Alltag der ZuschauerInnen hinein und stellt zwischen diesen Welten eine Verbindung her. Möglich wird dies aufgrund der starken historischen und sozialen Codierung, durch die sich Pop-Musik auszeichnet. Selbst wenn einzelne

Songs nicht erkannt werden, ermöglichen sie mindestens eine gattungsspezifische und damit eine historische und soziale Zuordnung, etwa zu einer bestimmten Gruppe, einem Habitus etc. (hier: Black Soul, 70er Jahre). Pop-Musik unterscheidet sich genau in dieser Eigenschaft, darauf verweist Diedrich Diederichsen, von einer jederzeit aufführbaren Partitur, insofern sie »eben nur als historisch datierbare Aufnahme« existiert, und auch nur so Sinn ergibt (Diederichsen, 1998, 135). Für den Einsatz von Pop-Musik im Film heißt das, dass sich Bild und Musik nicht einfach unterstützen (oder unterwandern), sondern dass mit der Musik ein spezifischer Realismus-Anspruch einhergeht, der zum Filmbild prinzipiell in einem komplizierten Verhältnis steht. Er birgt das Potenzial, gerade aufgrund seiner Authentifizierungsleistung in Konkurrenz zum Realismus-Anspruch des Bildes zu treten und diesen zu erschüttern. Vor diesem Hintergrund lässt sich die Spezifik des filmischen Konstitutionsprozesses im Fall von Jackie Brown konturieren. Denn anstatt einer Konkurrenz zwischen filmischen und musikalischen Realismus erweisen sich beide als Effekt von Remediatisierungsprozessen, die Diskontuinität wie Kontinuität gleichermaßen zulassen. Pop-Songs werden in Jackie Brown sowohl innerhalb der Diegese als auch außerdiegetisch eingesetzt, und nicht selten werden beide Ebenen miteinander verknüpft. Die Verschaltung von inner- und außerdiegetischem Ton wird in immer neuen Varianten vollzogen,◂**143** wodurch sich die Grenze zwischen Filmbild und Musik ebenso konstituiert wie unaufhörlich verschiebt. Unmittelbarkeit und Hypermedialität gehen dabei ein kompliziertes Verhältnis ein. Zeigt der Film öffentliche Plätze wie Geschäfte, Bars oder Coffee Shops, sind jeweils mehr oder weniger bekannte Pop-Songs zu hören, die im Moment ihres Einsatzes den Film unterbrechen (Hypermedialität), indem sie die innerdiegetische Welt des Films in die Welt der ZuschauerInnen hinein verlängern.◂**144** Zugleich aber bereichern und animieren diese Songs in ihrer vermeintlichen Zufälligkeit die entsprechenden Orte und statten sie im Sinne Roland Barthes mit einem Realismus-Überschuss aus (Unmittelbarkeit). ◂**145** Die Beziehung, die Filmbild und Musik unterhalten, ist nie festgelegt. Schwarze Soulmusik aus Blaxploitation-Soundtracks wird mal in einer Weise eingesetzt, die, wie bereits anhand des Vor- und Abspanns diskutiert, die Eigenständigkeit von Bild und Musik betont. An anderen Stellen, wie in der ausgiebigen, aus mehreren Perspektiven nacheinander erzählten Sequenz der Geldübergabe werden drei instrumentale Stücke des Soundtracks von Coffy◂**146** so eingesetzt, dass sie die potenzielle Spannung der Sequenz unterstützen, ohne allerdings die Aufmerksamkeit auf sich selbst zu lenken. Sie sind zugleich mit den innerdiegetisch verankerten Stücken Streetlife, Didn´t it Blow You this Time,

Abb. 17: Standbild aus Jackie Brown: Jackie Brown und Max Cherry in Jackies Küche

Midnight Condfessions so verschränkt, dass sie dem Bild und der Diegese untergeordnet und höchstens noch für Connaisseure wahrnehmbar sind.
Die Prozesse der Remediatisierung, die in Jackie Brown zum Tragen kommen, konstituieren das Medium Film als Recyclingeffekt bereits existierender Mediatisierungen, die weder ein ›Außen‹ noch einen ›Ursprung‹ aufweisen. Unmittelbarkeit wird nicht trotz, sondern aufgrund von Hypermedialität erzielt. Auch das Reden über Musik, die Vorlieben und die Auswahl von durch die Figuren im Film spielt im Hinblick auf ihre Authentifizierungsleistung eine große Rolle. Filmische und außerfilmische Welten werden an diesen Stellen miteinander verschweißt über das Aufrufen einer Popkultur, die von den Figuren des Films und ZuschauerInnen geteilt werden. Wenn Jackie in ihrer Wohnung für Max Cherry das Delfonics-Stück Didn´t it Blow You this Time auflegt, wird das Stück zum Gegenstand des Dialogs, und beide Figuren werden durch ihren Umgang mit Musik, durch ihre Kenntnisse (Jackie) und durch ihr Interesse (Max) authentifiziert. Der Bademantel, den Jackie in dieser Szene trägt – der gegenüber dem blauen Stewardessen-Kostüm, in dem sie am Anfang des Films zu sehen ist, Intimität (und Verletzlichkeit) ausdrückt – kann ihre Überlegenheit gegenüber Max in dieser Szene nicht erschüttern. Diese wird in diesem Moment durch den souveränen Umgang mit ihrer Lieblingsmusik erzählt, die ihr, und dies ist Jackie durchaus ›bewusst‹, eine individuelle und zugleich diskursi-

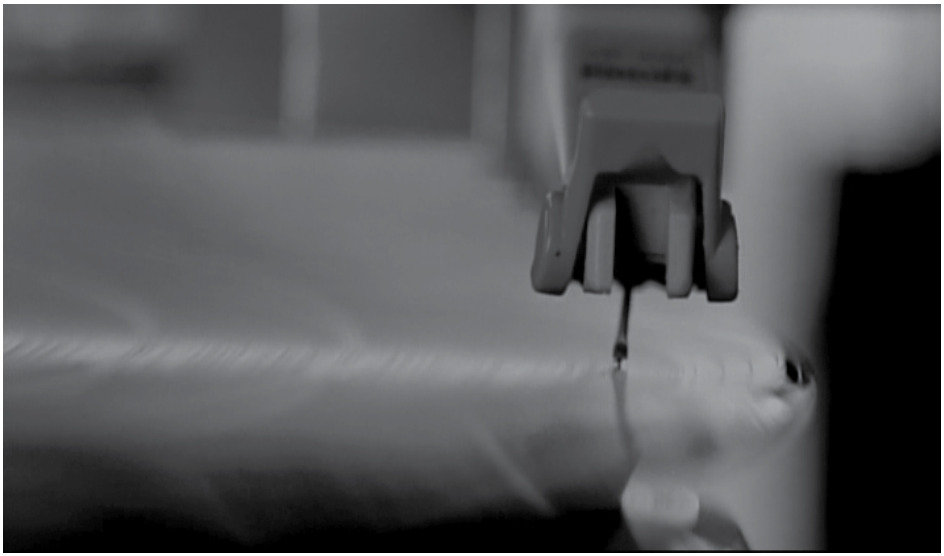


Abb.18: Standbild aus **Jackie Brown**: Close-Up Jackies Plattenspieler

ve Vergangenheit gibt. Musikgeschmack und kulturelle Positionierung gehen hier Hand in Hand. Popmusik, Technikentwicklung und Identität werden in diesem Dialog als ein Spannungsfeld aufgerufen, dass den beiden ProtagonistInnen nicht nur ein bestimmtes Alter, sondern – anhand der Diskussion über CD und Vinyl – eine ganze Biografie zuweist. Durch die Art und Weise, in der sich Max und Jackie über die Musik und ihre Entstehungszeit unterhalten, erzeugt der Dialog, der die Annäherung zwischen den beiden Figuren erzählt, einen spezifischen Realismus-Einbruch.

»JACKIE Want to hear some music?

MAX Sure.

Jackie ends her knees and goes through a stack of records leaned up against the wall on the floor.

JACKIE I couldn‘t wait till I got home last night and wash my hair.

MAX It looks nice.

She finds a record, takes it out of the pile, removes the album from the sleeve, and places it on her stereo turntable.

MAX You never got into the whole CD revolution?

JACKIE I got a few. But I can‘t afford to start all over again. I got too much time and money invested in my records.

Abb. 19: Standbild aus **Jackie Brown**: Max beim Kauf der Delfonics-MC

The song starts; it's an old romantic soul music number from the early seventies.
MAX Yeah, but you can't get new stuff on records.
Jackie picks up her cigarettes off the coffee table.
JACKIE I don't buy new stuff that often.
Jackie enters the kitchen door frame by Max. She lights a cigarette and stands.
Max listens to the soul song.
MAX This is pretty.
JACKIE Uh-huh.
MAX Who is this?
JACKIE The Delfonics.
MAX ,76?
JACKIE ,74, I think.
MAX It's nice.
They listen for a moment«
(Tarantino 1998, 86/87).

Im Sinne von Bolter und Grusin wird in dieser Szene filmische Unmittelbarkeit durch die Remediatisierung von Pop-Musik erzeugt. Dem Delfonics-Song kommt im weiteren Verlauf des Films eine wichtige dramaturgische Funktion zu, insofern über ihn die Beziehung, die sich zwischen Max und Jackie entwickelt, in all ihren Facetten transportiert wird. Max' romantische Affinität zu

Jackie wird in einer späteren Szene angezeigt durch Max' Kauf einer Delfonics-MC und eine weitere Szene zeigt Max, der das Delfonics-Stück im Auto, auf dem Weg zur Del Amo Shopping Mall, hört. In dieser Sequenz ist die Belegung jeder Figur mit einem bestimmten Musikstück auf die Spitze getrieben. Sämtliche Personen, die am Tatort der Geldübergabe auftauchen, werden in ihrer Anreise im Auto, jeweils ein bestimmtes Musikstück hörend, gezeigt. Autos und Popmusik ähneln sich darin, dass sie (jedenfalls an den Orten, an denen Tarantinos Filme angesiedelt sind) ein zentraler Bestandteil des Alltags sind und dabei eine gewisse Durchlässigkeit zwischen Privatheit und Öffentlichkeit evozieren. Sie sind Orte, an denen Diskurse, Identitäten und Begehrensszenarien performativ aufgeführt und aktualisiert werden, ob von Filmfiguren oder ZuschauerInnen. Die Auto/Musik-Szenen stellen ein audio-visuelles Spektakel dar, das, wie Mulvey es anhand der Darstellung des weiblichen Körpers beschrieben hat, den Erzählfluss des Films anhält. Diese Szenen lassen zunächst den Eindruck entstehen, dass sie keinem anderen Zweck als der Aufführung des jeweiligen Songs dienen. Aber dieser Eindruck täuscht. Denn die eingesetzten Songs bringen den jeweiligen Zustand der Figuren und ihre Beziehungen zueinander exakt auf den Punkt (und schaffen dabei zugleich auch Raum für Ambivalenzen). Sie stellen für den spezifischen Moment so etwas wie einen musikalischen ›point of view‹ der Figuren dar, der, anstatt wie sonst üblich über Blickachsen, über Musik erzeugt wird. Jackie ist im Auto (Honda Civic) in einer halbnahen Einstellung zu dem Song Streetlife (Randy Crawford and the Crusaders) zu sehen. Der Text gibt Jackies bevorstehende Situation wieder.◂**147**

Auch Max ist im Auto (Cadillac Seville) auf der Fahrt zur Del Amo Shopping Mall zu sehen. Während das Drehbuch vorsieht, die verschiedenen Einstellungen mit ihm vom Delfonics-Stück begleiten zu lassen, werden sie, jedenfalls teilweise, ebenfalls mit Streetlife unterlegt, wodurch ein weiteres Mal Jackies Überlegenheit und Max' Zuneigung erzählt wird.◂**148** Nach einem kurzen Gegenschnitt zurück auf Jackie (»The type of Life that's played/A tempting masquerade«) sind Louis und Melanie im VW-Bus zu sehen, ebenfalls auf dem Weg zur Shopping Mall. Sie streiten sich über die Lautstärke des (weißen Rock-)Songs Midnight Confessions (Grass Roots). Jede einzelne Figur,◂**149** wie auch die beiden Paare Jackie-Max und Melanie-Louis sind mit dieser Sequenz mit Hilfe der Musik charakterisiert bzw. positioniert.◂**150**

Die beschriebenen Einstellungen halten zwar den Film, was das Erzähltempo betrifft, für einen Moment lang an; letztlich scheint der Bezug auf Mulveys Thesen allerdings nicht passend. Denn die Art der Musik/Bild-Kombination unterbricht nicht den Fluss des Erzählens, sondern entspricht vielmehr exakt dem Erzählmodus des Films, der sich nicht durch Psychologisierung, sondern durch

Abb. 20: Standbild aus Jackie Brown: Louis und Melanie ...

popkulturelle Codierung auszeichnet. Remediatisierung schließt somit im Fall von Jackie Brown nicht nur die Wieder-Aufführung eines historisch zurückliegenden Film-Genres ein, sondern auch den Einsatz pop-musikalischer Erzählweisen im Film. Die Art der Inszenierung legt dabei nie nahe, dass die aus filmischen und musikalischen Genres erwachsenen Figuren allein den Verweis auf diese Genres repräsentieren. Sie sind individuelle Figuren und Zitate zugleich, remediatisierte Individuen, genau wie ZuschauerInnen. Auch die sozialen Regulierungsfunktionen, die Pop-Musik im Alltag übernimmt, greift der Film als Erzählmodus und zur Codierung seiner Figuren auf. Die musikalisch transportierte romantische Annäherung zwischen Max und Jackie ist kontrastiert mit einer Szene, die den weißen Louis mit der schwarzen Prostituierten Simone zeigt. Simone singt (für Louis) den Supremes-Song Baby Love. Die erste Einstellung dieser Sequenz zeigt Simone, die – wie in einem Musikvideo – während des Singens frontal in die Kamera blickt. Während sie weiter singt, richtet sie ihren Blick nach unten, aber erst im darauffolgenden Gegenschnitt ist Louis zu sehen, der vor ihr sitzt. Kameraführung und Mise-en-Scène zeichnen in dieser Szene die soziale und kulturelle Verschiebung der Soul-Musik in den USA nach, die sich nach einer anfänglich ausschließlich schwarzen Hörerschaft nach und nach den weißen Markt erschließt. Die Supremes und ihr Detroiter Label Motown gelten als die Band, die schwarze Soul-Musik einem weißen Publikum

Abb. 21: Standbild aus Jackie Brown: … auf dem Weg zur Shopping-Mall

nahegebracht haben. Die hier in Szene gesetzte Marktbeziehung zwischen Louis und Simone steht in Kontrast zur Beziehung zwischen Max und Jackie, in der über das Delfonics-Stück auch eine kulturelle Annäherung möglich wird. Das Erzählen durch und mit Pop-Songs gleicht dem Umgang mit den filmischen Genre-Versatzstücken◂151 insofern, als das schon ›fertig‹ übernommene Element »nicht die ausgestellte Ausnahme darstellt, die vortäuschen soll, alles andere sei ›frei‹ erfunden« (Diederichsen 1998, 138). Der hier zum Einsatz kommende Modus eines Erzählens in ›Musik-Bildern‹ führt das zitierte Material im Sinne der Hypermedialität nicht einfach nur vor. Er setzt vielmehr auf Unmittelbarkeit in und durch Medien, indem er ihre spezifische Codierungsleistung ausnutzt.

4.4 Gender und Genre

Das Aufgreifen von Versatzstücken des Blaxploitation-Genres spielt in Jackie Brown hinsichtlich der Überlagerung genderspezifischer und medialer performativer Prozesse eine ebenso wichtige Rolle, wie die skizzierte Ambivalenz zwischen Bild und Musik. Beide Aspekte rekonstituieren die Performativität von Identitätskategorien wie Geschlecht, Hautfarbe, Alter und Klasse, insofern sie auf visueller, auditiver und narrativer Ebene den konstruktiven Charakter dieser Kategorien hervorheben. Identitätskategorien erscheinen ebenso als medi-

Abb.22: Standbild aus **Jackie Brown**: Video Chicks Who Love Guns

ale diskursive Versatzstücke wie umgekehrt die genrespezifische Performativität anhand der Kategorien *Race, Class* und *Gender* ausgestellt und ironisiert wird.◂**152** In der Hauptfigur Jackie Brown kreuzen sich zahlreiche Remediatisierungen, die von der literarischen Vorlage bis zum Blaxploitation-Genre einschließlich ihrer eigenen Rollengeschichte reichen.◂**153** Als Protagonistin und Super-Heldin stellt Jackie Brown eine weibliche Remediatisierung und Wiederbelebung des für das Blaxploitation-Genre typischen schwarzen Action-Helden dar. Die Vorlage für diese Figur liefert der Protagonist Sweetback in Melvin van Peebles Sweet Sweetback´s Baadassss Song (USA 1971). Sweetback, vom Regisseur selbst gespielt, ist ein Outcast aus den Ghettos Los Angeles, der zum Helden seiner *community* wird, indem er zwei Polizisten bei einem rassistischen Überfall – ein afro-amerikanischer Polit-Aktivist soll gefoltert werden – überwältigt und tötet. Wie Jackie gelingt Sweetback die erfolgreiche Flucht, was den Film seinerzeit (und bis heute) zu einer Art filmhistorischen Dokument werden ließ. Anstatt den in dieser Zeit noch üblichenTod eines schwarzen Filmprotagonisten zu sterben, entkommt Sweetback seinen Verfolgern und gelangt – mit der Unterstützung der *black communit* – nach Mexiko. Das abschließende Text-Insert in Sweetback, das die filmische Narration nachträglich in den Alltag von ZuschauerInnen hinein verlängert, prophezeit: »A baadassss nigga is coming to collect his dues«, während die Widmung am Anfang des

Abb. 23: Standbild aus JACKIE BROWN: Ordell und Louis im Dialog über Video CHICKS WHO LOVE GUNS

Films lautet: »This movie is dedicated to all brothers and sisters who have enough of the man.« Mit der Figur des Sweetback etabliert sich die Inszenierung eines schwarzen Helden, die immer wieder aufgegriffen wird und sich dabei zugleich verändert. Sweetbacks Nachfolger wie der von Ron O'Neal gespielte Anti-Held Superfly (USA 1972, Gordon Parks Jr.) und der bis heute populäre und re-inszenierte John Shaft (USA 1971/73, Gordon Parks Sen.) werden nicht mehr als Reaktion auf gesellschaftliche Verhältnisse, sondern als Super-Helden aus umcodierten Versatzstücken des Kriminal-, Agenten- und Detektivfilms präsentiert. Was die Blaxploitation-Helden auszeichnet ist, dass sie am Rande der Gesellschaft agieren. Im Gegensatz zu Sweetback arbeitet Shaft allerdings für und nicht gegen das System und die Polizei. In der Figur des Shaft ist bereits jenes soziale Spannungsfeld angelegt, in dem auch Jackie Brown ihre Überlegenheit beweisen muss, nämlich die zwischen ›dem System‹ (repräsentiert durch eine durchweg weiße Polizei) auf der einen und des von Drogenbossen und Waffenhändlern beherrschten ›schwarzen Undergrounds‹ auf der anderen Seite. Jackie – wie Shaft – sind in dieser Konstellation den weißen Kollegen hinsichtlich Intelligenz, Charme und Style immer einen Schritt voraus. Der Vorsprung ergibt sich daraus, dass diese Figuren, im Gegensatz zu allen anderen, die Codes beider Welten (schwarz und weiß, Cops und Kriminelle) kennen und sich zwischen ihnen hin und her bewegen. ◂154 Die Darstellerin Pam Grier

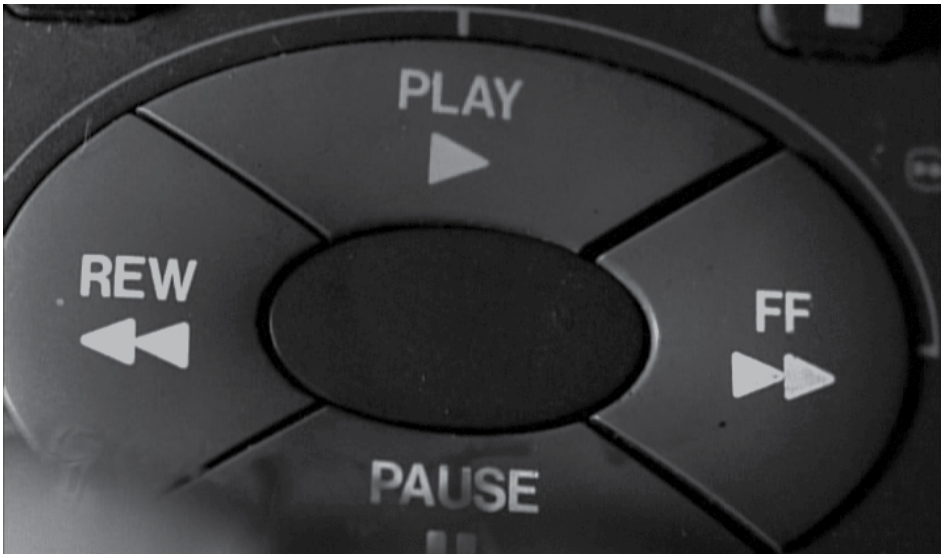


Abb. 24: Standbild aus **Jackie Brown**: Close-Up Ordells Fernbedienung

verweist auf das Genre des Blaxploitation-Films, das sie in ihrer Inszenierung zugleich verschiebt.◂**155** Ihr Gegenspieler Ordell (Samuel L. Jackson) erscheint ebenfalls als ein direkt aus dem Blaxploitation-Genre entnommenes und in die Gegenwart hinein verlängertes Versatzstück schwarzer Männlichkeit, zu dem der devote Louis (Robert de Niro) das weiße, krisenhafte Gegenstück bildet. Im Unterschied zu den Heldenfiguren des Blaxploitationkinos spielen Ordell und Louis nicht selbst mit der Waffe, sondern schauen sich stattdessen Videos mit Waffenpräsentationen an, in denen Bikini-Modelle Maschinengewehre anpreisen. Ihre Waffe ist die Fernbedienung, und Ordell, dem Kontrolle und Macht über Bild und Ton zukommen, macht von ihr auch Gebrauch. Er reguliert Ton (abwechselndes lauter und leiser Stellen) und Bild (mehrfaches Vorspulen) und liefert für Louis eine Art Voice-Over, indem er die vorgestellten Modelle ausgiebig kommentiert. Das Abdrücken der Waffe auf dem Fernsehbildschirm und das Drücken der Fernbedienung fallen zusammen, wenn Ordell mit spontaner Begeisterung den Ton lauter stellt – im gleichen Moment, in dem eines der Bikini-Modelle losfeuert. Ordell und Louis, diese zwei in schwarz-weißer *brotherhood*◂**156** vereinten Machos, haben das *streetlife* mit dem Sofa eingetauscht und erinnern – nur noch schmunzelnd – an die coolen Stunts der Blaxploitation-Heroes der 70er. *Race* und *Gender* werden in dieser Szene zur Performanz, zum gestischen Repertoire (breitbeiniges Räkeln auf der Couch),

und damit zum kulturellen Artefakt. Insofern hier die imaginäre Kohärenz zwischen Identität und Erscheinung herausgefordert wird, werden die Kategorien *Race* und *Gender* instabil. Die Bedeutung von *Race* und *Gender*, die auf den Körpern der Schauspieler ruht, wird in Bewegung gebracht. Allerdings lädt diese Beobachtung nicht – wie es die Rezeption postmoderner Filme manchmal nahe gelegt hat – zu euphorischen Lesarten ein. Denn die Destabilisierung der Identitätskategorien wird nicht einfach durch intentional gelenkte Performanz erreicht, gerade weil und insofern diese Performanz des einzelnen Films immer schon performativ über ihn hinaus weist. Die Bedeutungen der Kategorien *Race* und *Gender* lösen sich in Tarantinos Film nicht einfach von den Körpern ab, sie werden lediglich unterbrochen und stehen damit für einen kurzen Moment ›auf dem Spiel‹.

Deutlich wird an dieser Stelle noch einmal, inwiefern auch die performative Perspektive auf filmische Genres auf die enge Verbindung zwischen medialen und außermedialen Welten verweist. Als eine spezifische ästhetische Praxis stellen Genres demnach nicht nur eine Festschreibung und Zuspitzung von gesellschaftlichen Diskursen dar, sondern produktive und prozesshafte Verfahren populärer Kultur, die eigene Beiträge zu kulturellen Aushandlungsprozessen liefern und die mit anderen diskursiven (politischen, feministischen, ökonomischen) Praktiken interagieren. Kulturelle Bedeutungen zirkulieren auf diese Weise in anhaltenden Prozessen, anstatt zum Stillstand zu kommen. Sie sind aber zugleich in jedem einzelnen Film präsent und können irritiert oder unterlaufen, aber nicht ausgeblendet werden. Christine Gledhill betont in ihren Überlegungen zur Genretheorie, dass

> »das Herstellen von Bildern ebenso Teil ›des Realen‹ [ist, A.S.] – unserer alltäglichen Erfahrung – wie die Produktion von Nahrungsmitteln oder das Schaffen einer Unterkunft. Die kulturellen Vorstellungswelten und die ästhetischen Erfahrungen, an denen verschiedene Öffentlichkeiten teilhaben, konstituieren wesentliche Bereiche der realen Welt, die darüber hinaus reale Effekte auf unser Leben haben. Als Orte der Interaktion zwischen gesellschaftlichen Diskursen und kreativen Praktiken ermöglichen populäre Genres den Zugang zu diesen vielfältigen Ebenen menschlichen Handelns« (Gledhill 2004, 201).

Ganz abgesehen davon, dass für Genres die Ambivalenz von Wiederholung und Veränderung, Alt und Neu, Einlösung und Abweichung konstitutiv ist, insofern Genrekonventionen immer zugleich wiederholt und variiert werden, sind die Wiederholungen von Genrekonventionen aus performativer Sicht nicht als Endpunkt von Bedeutungsproduktionen zu werten, sondern als produktives ›Scheitern‹, das die ununterbrochene Wiederholung notwendig macht (vgl. Hölzer 2004). Genres verweisen in diesem Sinne nicht nur auf die Wirkmäch-

Abb. 25: Standbild aus Jackie Brown: Jackie im Machtkampf mit Ordell

tigkeit medialer Repräsentationen (und kultureller Stereotypisierungen), sondern auch auf deren Umkämpftheit und Unabgeschlossenheit. Das Genre des Blaxploitation-Films liefert hierfür ein ergiebiges Beispiel, da sich seine Etablierung in den 1970er Jahren eng an die Resignifizierung schwarzer Identitäten im Kino knüpfte.◂**157** Als eine der wesentlichen Strategien des Blaxploitation-Kinos galt die Aneignung und positive Besetzung stereotyper Inszenierungen schwarzer Figuren innerhalb der weißen Filmkultur, wie z.B. die übertriebene Affinität zu Sex & Crime.◂**158** Auch das Aufgreifen bestimmter Motive, filmischer und literarischer Stoffe zählte zu dieser Praxis und wurde von Titeln wie Black Ceasar(USA 1973, Fred Williamson); Blacula (USA 1972, William Crain); Scream Blacula Scream (USA 1973, Bob Kelljan); Blackenstein, The Black Frankenstein(USA 1973, William A Levey) angezeigt.◂**159** Hinsichtlich der Verschränkung ästhetischer, politischer und ökonomischer Praktiken ist die Entstehung des Blaxploitation-Kinos und damit einhergehende Rekrutierung eines schwarzen Publikums unmittelbar mit einer ökonomischen und symbolischen Krise des weißen Hollywood-Kinos verknüpft, das sowohl ökonomisch als auch aufgrund von Politisierungstendenzen in den 1970er Jahren (z.B. Feminismus) unter Legitimationsdruck geriet. Während das weiße Blockbuster-Kino und seine Larger-than-life-Helden an Anziehungskraft verloren, ver-

sprachen Figuren wie Shaft – oftmals als schwarzer James Bond gefeiert – Erfolg.

Jackie Brown knüpft an bestimmte Momente des Blaxploitation-Genres an, während andere, wie reichlich Sex & Crime,◂160 viel Action und Stunts, schnelle Schnitte und Billigausstattung geradezu ins Gegenteil verkehrt werden. Im Unterschied zur waffentragenden Foxy Brown (und Coffy) kommt Jackie in der Verfolgung ihrer Ziele nahezu ohne Waffengewalt aus.◂161 In der einzigen Szene, in der sie sich einer Waffe bedient, handelt es sich nicht um ihre eigene, sondern um eine, die sie kurz zuvor dem Kautionsvermittler Max entwendet hat. Und auch im finalen Showdown mit Ordell wird der im Blaxploitation-Film übliche versierte Umgang mit der Waffe eher spielerisch-ironisch aufgegriffen: Kurz vor dem Eintreffen Ordells in Max' Büro sehen wir Jackie Brown, wie sie eine Waffe mehrmals aus einer Schreibtischschublade holt, um damit den scheinbar unmittelbar anstehenden Gebrauch einzuüben. Tatsächlich jedoch sind es die von ihr im Nebenraum postierten Polizisten, die die tödlichen Schüsse auf Ordell abgeben. Die Strategie, mit der Jackie ihre männlichen Komplizen und Rivalen überlistet, basiert gerade nicht auf Waffengewalt. Ihre Überlegenheit beruht vielmehr auf Intelligenz, machtbewusster Politik und diplomatischem Verhandlungsgeschick.

Auch das Aufgreifen der Genre-Versatzstücke erfüllt in Jackie Brown nicht den Zweck, den sie umgebenden Rest zu authentifizieren. Die innerdiegetische Welt des Films ist als performative Reproduktion bereits vorhandener Remediatisierungen◂162 gekennzeichnet, ohne dass diese Versatzstücke einen sie umgebenden ›uncodierten Rest‹ suggerieren würden. Das sich zwischen den Polen Waffen, Gender und Medien entfaltete Szenario in Ordells Wohnzimmer erscheint vor diesem Hintergrund als eine performative Wieder-Aufführung der TV-Werbeclips (»Chicks who love Guns«), die Ordell, Louis und Melanie anschauen. Und Ordells *street knowledge*, die er im Gespräch mit Louis dadurch zu authentifizieren versucht, dass er sie jenseits von Medien verortet, *ist* nichts als Medienwissen, und der Dialog der beiden bezieht gerade daraus seine Komik.

Trotz zahlreicher Um- oder Neu-Codierungen bleibt in Jackie Brown das Blaxploitation-Genre Vergangenheit.◂163 Weder versetzt der Film seine Handlung in die Zeit des Blaxploitation-Kinos, noch kopiert er Blaxploitation-Filme. Er begegnet seiner Vorlage als Hommage, aber nicht im Sinne einer Rivalität oder Konkurrenz, die Bolter und Grusin zufolge die Hommage als Form der Remediatisierung kennzeichnen.◂164 Jackie Brown tritt mit seiner Vorlage nicht in Konkurrenz. Vielmehr funktioniert der Film, wie schon die Blaxploitation-Filme der 1970er Jahre, als eine Art pophistorisches Gedächtnis, welches auf-

grund von ausgiebiger Archivarbeit ein Genre wiederholt (und damit auch neu konstituiert), das mehr noch als seine Musik in Vergessenheit geraten ist (vgl. hierzu auch Rauscher 2004, 112).

Schluss

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, den Begriff der Performativität auf seine Produktivität im Kontext der Medienwissenschaft zu überprüfen. Anhand der sprachphilosophischen (Austin), dekonstruktivistisch überarbeiteten (Derrida) und schließlich gender- und machttheoretisch gewendeten Konzeption der Performativität von Judith Butler wurde die Frage diskutiert, inwieweit diese Konzeption Begriff der Medienwissenschaft nützlich sein kann.

Ausgangsthese war, dass die Option eines performativen Zugangs zu Medien weniger dazu dient, Problemstellungen zu etablieren, die im Kontext der Medienwissenschaft bislang keine Berücksichtigung gefunden haben. Stattdessen ging es um die Frage, inwieweit sich mit einer performativen Perspektive produktive Verschiebungen bereits virulenter Fragestellungen erzielen lassen.

Wie im ersten Kapitel bereits erwähnt, ist die definitorische Bestimmung von Einzelmedien im Kontext der Medienwissenschaft mehr und mehr unter Druck geraten. Wenn es der Film- und Fernsehwissenschaft bis Mitte der 80er Jahre darum ging, die Spezifitäten der Einzelmedien herauszustellen, ist diese Anstrengung einer Arbeit gewichen, die sich stärker auf technische, ästhetische und programmatische Relationen zwischen Medien bezieht und dabei Untersuchungsgegenstände und Forschungsperspektiven vervielfältigt. Die mit Beginn der 90er Jahre einsetzende Diskussion zum Thema Intermedialität kann in diesem Zusammenhang als ein Beispiel dienen (vgl. z.B. Paech 1998 u. 2003, Müller 1996, Helbig 1998). Sie verweist nicht nur auf die »multiplen Erscheinungsformen« und intermedialen Verbindungen des Mediums Film zu Fernsehen, Video, DVD und Internet (vgl. Paech 2003, 288), sondern auch auf die Vervielfältigung von Zugängen, die dazu führt, dass ein Einzelmedium wie der Film auf so unterschiedlichen Ebenen wie Technik, Wissenschaft, Unterhaltungsindustrie, Kunst etc. in den Blick genommen wird. Wenn im Zuge dieser Vervielfältigung, – die nicht zuletzt im Kontext der Debatten um analoge und digitale Medien den Blick auf die materielle Beschaffenheit des Mediums Film gelenkt hat – von der Multi-Medialität, der Hybridität oder »Unreinheit« von Medien die Rede ist,◂165 so wird damit auf die methodische und erkenntnis-

theoretische Problematik einer definitorischen Bestimmung von Medien verwiesen – auch wenn diese nicht gelöst wird.

Auch von einer performativen Perspektive ist in diesem Zusammenhang keine Lösung zu erwarten. Allerdings gerät das Problem noch einmal anders in den Blick: Definitorische Bestimmungen werden aus performativer Sicht als eine spezifische Praxis des Beschreibens geltend gemacht, die sich nicht nur daran bemisst, inwieweit sie Medien mehr oder weniger treffend charakterisiert. Stattdessen ist davon auszugehen, dass diese Praxis des Beschreibens und des Nachdenkens über Medien zugleich auch etwas bewirkt, in dem sie Medien und ihr jeweiliges ›Außen‹ sowie das Verhältnis zwischen Medien (mit)konstituiert. Die medienwissenschaftliche Aufgabe, die sich hieraus ergibt, wäre demnach nicht nur, die Multimedialität von Medien in Rechnung zu stellen. Es geht vielmehr darum, Medien nicht als ihrer definitorischen Bestimmung vorgelagert zu betrachten, sondern die Herausforderung anzunehmen, Medien und insbesondere die Spezifik von Einzelmedien beschreibbar zu machen, ohne dabei ihre ›Reinheit‹ oder ›Hybridität‹ immer schon vorauszusetzen. Der Blick wäre, mit anderen Worten, von der Gegebenheit und Abgeschlossenheit von (Einzel¬)Medien, den solche Setzungen suggerieren, auf ihre Konstituierungsprozesse (im Rahmen intermedialer Konstellationen) zu richten.

Die performative Perspektivierung verschiebt in diesem Sinne den Blick von gegebenen Medien auf ihre Prozessualität und Diskontinuität. Medien werden demnach nicht aufgrund ihrer spezifischen Gegebenheit, sondern als Kette sich wiederholender Akte von Remediatisierungen wirksam, in denen das eigene und/oder andere Medien wiederholend zitiert werden. Erst im Rahmen dieser Remediatisierungen konstituieren sich Medien. Ihre Spezifik liegt demnach nicht in einer gegebenen, in sich geschlossenen Identität, sondern in der Art und Weise, in der sie Konventionen des eigenen oder anderer Medien wiederholen. Aufgerufen ist damit eine Perspektive, die nicht nur den Blick vom Einzelmedium auf einen Medienverbund legt, der dieses umgibt. Ausgegangen wird vielmehr von heterogenen Praktiken der Mediatisierung, die sich dadurch auszeichnen, dass sie bereits innerhalb einzelner Medien virulent sind und deren jeweilige Grenzen sowohl konstituieren wie unterlaufen.

Der Blick auf die Aufführung bzw. Wieder-Aufführung von Medien verschiebt nicht zuletzt das in Filmwissenschaft und kulturwissenschaftlich orientierter Medienwissenschaft virulente Repräsentationsparadigma. Dieses wird aus einer performativen Perspektive zwar nicht abgelöst, aber um den transformatorischen Aspekt, der mit der Performativität einhergeht, erweitert. Das mit dem Konzept der Repräsentation verknüpfte Zwei-Welten-Modell wird aus performativer Sicht problematisiert, insofern davon ausgegangen wird, dass

sich hinsichtlich des Verhältnisses von Schema und Anwendung, Muster und Aktualisierung auf der Seite der Anwendung immer auch die Möglichkeit bietet, Muster, Schemen oder Strukturen zu überschreiten. Die These des Realisierungsüberschusses wurde in der vorliegenden Arbeit am Beispiel des Films diskutiert. Begreift man das Medium Film als performativen Prozess, so ist von einer Praxis die Rede, die das, was den Film als Medium definiert, nicht nur aktualisiert, sondern zitierend wiederholt, re-definiert und damit potentiell verschiebt. Auch andere binär codierte Konzeptionen, wie das Verhältnis von Anwesenheit/Abwesenheit, Signifikat/Signifikant, werden aus dieser Sicht problematisiert. Filme repräsentieren nicht nur Abwesendes auf ihre spezifische Art und Weise, sondern sie definieren dieses Verhältnis immer wieder neu, indem sie Definitionen dieses Verhältnisses, die andere Medien vorgenommen haben, wiederholen.

Die Auseinandersetzung mit Remediatisierungsprozessen hat den Blick auf die Diskontinuität und Unabgeschlossenheit medialer Konstitutionsprozesse gelenkt, die in der vorliegenden Arbeit an zwei unterschiedlichen Filmbeispielen diskutiert wurden. Dabei hat sich nicht nur gezeigt, dass die zentralen Aspekte, auf die sich Remediatisierungsprozesse richten, Unmittelbarkeit und Hypermedialität, sich wechselseitig brauchen, sondern auch, dass sie selbst performative Prozesse darstellen, die sich in medialen Praxen wiederholen und in dieser Wiederholung re-definieren. Anders formuliert: Das Verhältnis von Medium und Realität ist nicht gegeben, sondern wird im Kontext von Remediatisierungsprozessen immer wieder neu definiert.

Mit der Betonung des Prozesshaften ist die performative Perspektivierung von Medien auch für eine gender-orientierte Medienwissenschaft attraktiv. Der Blick auf Remediatisierungsprozesse ist in diesem Zusammenhang insofern produktiv, als er es erlaubt, den Blick auf die wechselseitige Verschränkung von Mediatisierung und Vergeschlechtlichung zu lenken. Auf diese Weise ist es möglich, beide, Gender und Medien, in ihrem jeweiligen und ineinander verschränkten ›Werden‹ zu beobachteten. Anhand der Analyse von Jackie Brown wurde gezeigt, auf welche Weise eine medienwissenschaftliche Konzeption der Performativität, die mediale und geschlechtertheoretische Performativitäten gleichermaßen in Anschlag bringt, produktiv werden könnte. Deutlich wurde an diesem Beispiel, dass sich weder allein mit Repräsentationslogik noch mit den klassischen Ansätzen der feministischen Filmtheorie das Verhältnis von Gender und Medien präzise bestimmen lässt. Filme müssen vielmehr als Orte angesehen werden, an denen performative Grenzen gesetzt und unterlaufen werden.

Insofern die Konzeption der Performativität den Blick auf die Dynamik von Ereignis und Wiederholung lenkt, bietet sie die Möglichkeit, film- bzw. medienwissenschaftliche und *gender* -spezifische Argumentationen produktiv einander anzunähern. Zur Diskussion steht dabei, welchen Anteil medienspezifische Performativitäten an *Gender* -Performativitäten haben. Wenn beide, *Gender* und Medien, durch das Verhältnis von Gegenwärtigkeit, Reproduktion und Transformation geprägt sind, eröffnet die Konzeption der Performativität ein medienwissenschaftliches Denken, das sich der Frage nach Ereignis und Wiederholung stellt, sei es in Körpern oder in Medien. Filmische Geschlechterinszenierungen wären demnach als ein Ort zu untersuchen, an dem Geschlechterdiskurse nicht nur aktualisiert, sondern auch transformiert werden.

Eine medienwissenschaftliche Aneignung des Butlerschen Performativitätsbegriffs ist, so lässt sich angesichts der hier angestellten Überlegungen zusammenfassen, in zweierlei Hinsicht produktiv: Zum einen bietet sie der Film- und Medienwissenschaft die Möglichkeit, einen Medienbegriff zu profilieren, der es erlaubt, der Ereignishaftigkeit von Medien Rechnung zu tragen und durch das Anknüpfen an die Performativitätskonzeption das Verhältnis von Gender und Medien erkenntnistheoretisch und methodisch zu präzisieren. Zum anderen fordert sie die Geschlechterforschung auf, Medien nicht nur als Realisierungsphänomene zu betrachten, die (medien-indifferente) Gender-Performativitäten zur Aufführung bringen, sondern auch die Medialität performativer Akte ins Visier zu nehmen.

Anmerkungen

01► In der Einleitung von Parker und Sedgwick zu dem Buch Performativity and Performance heißt es beispielsweise: »Proximally, posed explicitly by the 1962 publication of the British philosopher J.L. Austin's *How to do Things with Words*, they have resonated through the theoretical writings of the past three decades in a carnivalesque echolalia of what might be described as extraordinarily productive cross-purposes. One of the most fecund, as well as the most under-articulated, of such crossings has been the oblique intersection between performativity and the loose cluster of theatrical practices, relations, and traditions known as performance« (Parker/Sedgwick 1995, 1).

02► Darauf deutet die Fußnote von Benjamin Marius Schmidt hin, der den Text von Mieke Bal übersetzt hat: »Ich habe mich entschieden«, heißt es da, »für performativity ›Performativität‹ und für performance 55 ›Performanz‹ [zu schreiben, A.S.] (auch wenn dies ein ungebräuchliches Fremdwort ist, das die Bedeutungen, die ihm in diesem Zusammenhang zukommen, erst allmählich annehmen wird)« (Bal ibid., 197).

03► Weitere mögliche Übersetzungen ins Deutsche wären ›vortragen‹, ›vorführen‹, ›verrichten‹ (vgl. Bal ibid., 197).

04► Die ›ursprünglichen Performativa‹ sind – als eine spezifische Gruppe von Verben, mit denen etwas getan wird, wenn sie geäußert werden – zu unterscheiden von der Performativität als einem grundsätzlichen Aspekt von Äußerungen.

05► Obwohl Butler auf der Performanz ausdrücklich besteht, hat sie zugleich immer wieder auf den Unterschied zwischen Gender als Performanz und Gender als Performativität verwiesen.

06► Carlson reklamiert dies für den Begriff der Performance und vergleicht ihn in dieser Hinsicht mit anderen Begriffen wie Kunst oder Demokratie (Carlson, 1996, 1).

07► Vgl. hierzu auch Mersch 2004, 76.

08► Vgl. Strowick 2004, Käufer 2002, Röttger 2005.

09► Uricchio schreibt dazu: »(D)er Aufbau der Medienwissenschaft fällt zeitlich mit dem größeren Prozess einer disziplinären Dekonstruktion zusammen, der für die postmoderne Universität charakteristisch ist. Bei solch eklektischen und dynamischen Strukturen, innerhalb derer Medien konzeptualisiert werden, ist es kein Wunder, dass auch die verschiedenen Geschichten der Medien durch eine Vielfalt von Annahmen geprägt sind« (2002, 284).

10► Diese Formen transmedialer Zirkulation stellen mittlerweile nicht nur spezifische Einzelfälle dar, sondern werden im Kontext sich überlagernder Besitzverhältnisse zunehmend zur Produktionsbedingung; vgl. ibid., 282.

11► Astrid Deuber-Mankowsky verweist in ihrem Text Repräsentationskritik und Bilderverbot darauf, dass diese Differenzierung aus dem Dilemma der Repräsentation keinen Ausweg bietet: »Sie vervielfältigt die Fragen vielmehr, die jenes [Dilemma, A.S.] aufwirft. Denn ebenso wenig wie es innerhalb der Repräsentation eine unmittelbare Präsenz geben kann, gibt es einen Weg, der jenseits der Repräsentation zur Wahrheit führen könnte. Jeder Versuch einer Selbst-Repräsentation ist damit – auch wenn er aus weiblicher Perspektive unternommen wird – mit dem Problem der Unhintergehbarkeit der Repräsentation konfrontiert.« (www.bu.edu/mzank/tr-deutsch/archiv/Bilderverbot.html)

12► Vgl. etwa de Lauretis 1984, 38. Hier heißt es: »The representation of woman as image (spectacle, object to be looked at, vision of beauty – and the concurrent representation of the female body as the locus of sexuality, site of visual pleasure, or lure of the gaze) is so pervasive in our culture that it necessarily constitutes a starting point for any understanding of sexual difference and its ideological effects in the construction of social subjects, its presence in all forms of subjectivity.«

13► Vgl. hierzu die Textsammlung von Weissberg 1994.

14► Ich möchte in diesem Zusammenhang lediglich von Interessen, Aufmerksamkeiten oder Tendenzen sprechen, nicht von historisch alternierenden Paradigmen, die sich wechselseitig ausschließen. Auszugehen ist grundsätzlich von einer Vielzahl nebeneinander existierender Ansätze.

15► Die Überlegungen Marie-Luise Angerers zur »medialen Verfassung des Subjekts« können als Anzeichen für diese Perspektivverschiebung gelten; vgl. Angerer 1998.

16► Vgl. zuletzt Schlüpmann 1998.

17► In Alice Doesn´t argumentiert de Lauretis, dass Kino und Erzählung um die Zustimmung von Frauen werben und sie durch ein Höchstmaß an Vergnügen zur Feminität verführen (de Lauretis 1984, 10).

18► Vgl. hierzu auch Pritsch und ihre These, dass in die Lücke, die die Dissoziation des Subjekts hinterlässt, die Technik einspringt. Pritsch analysiert in ihrem Text, »wie die Bilder des Technischen/technisierte Bilder im Dienste der Selbstbezeichnung verwendet werden. Ihnen wird die Fähigkeit zugesprochen, Verbindungen, die sowohl innerhalb als auch zwischen den Subjekten brüchig erscheinen, auf eine neue Weise zu knüpfen« (Pritsch 1999, 1/2).

19► Vgl. in diesem Zusammenhang Stauff 2005, der diese Perspektive am Beispiel des digitalen Fernsehens untersucht. Vgl. hierzu auch den Band Techologien als Dikurse. Konstruktionen von Wissen, Medien und Körpern. Hg. von Andreas Lösch, Dominik Schrage, Dierk Spreen und Markus Stauff. Heidelberg 2001.

20► Ich zitiere im Folgenden aus der deutschen, 1996 erschienenen Ausgabe. In der englischen

Ausgabe variieren der Titel des Aufsatzes (The Technology of Gender) und der Titel der Aufsatzsammlung (Technologies of Gender), in der der Text zuerst erschienen ist. Während m. E. die unterschiedliche Verwendung von Singular und Plural zu zwei verschiedenen Lesarten einlädt – der Singular verweist eher auf das Verständnis von Geschlecht als 55 Technologie, z.B. im Unterschied zu Struktur, während der Plural die Vielfältigkeit dieser Technologien anzeigt – erklärt Lauretis diese Differenz pragmatisch: Der Aufsatz The Technology of Gender sollte nicht als Einführung in die Textsammlung gelesen werden, im Sinne einer Zusammenführung aller Texte, sondern als ein Text neben anderen. Dennoch ist es gerade dieser Text, der eine unvergleichliche Prominenz erhalten hat; vgl. de Lauretis 1987, X.

21► Beide werden von de Lauretis wieder aufgegriffen, allerdings ohne einen engeren Bezug zu medienwissenschaftlichen Fragestellungen; vgl. de Lauretis 1994.

22► Lauretis' Behauptung, Foucault hätte diese Übertragung verunmöglicht, hätte nicht besser widerlegt werden können als durch ihren eigenen Text, der nicht zuletzt gerade durch diese Übertragung und das Aufgreifen der Arbeiten von Foucault seine Verbreitung gefunden hat; vgl. de Lauretis 1996, 59.

23► Vgl. dazu Sylvia Pritsch: Von Frauen, Cyborgs und anderen Technologien des Selbst (www.Gradnet.de/pomo2.archives/pomo98.papers). Eine überarbeitete Fassung dieses Aufsatzes ist in Angermüller/Nonhoff 1999 erschienen. In Foucaults Sexualität und Wahrheit heißt es an einer Stelle: »Wenn die Entwicklung der großen Staatsapparate als *Machtinstitutionen* die Aufrechterhaltung der Produktionsverhältnisse ermöglicht hat, so haben die im 18. Jahrhundert entwickelten Ansätze zur politischen Anatomie und Biologie als *Machttechniken*, die auf allen Ebenen des Gesellschaftskörpers von den verschiedensten Institutionen (Familie und Armee, Schule und Polizei, Individualmedizin und öffentliche Verwaltung) eingesetzt wurden, auf dem Niveau der ökonomischen Prozesse und der sie tragenden Kräfte gewirkt« (Foucault 1991, 168; Hvhg. i. O.).

24► Vgl. Pritsch ibid.

25► Bei Lauretis heißt es dazu: »Um damit beginnen zu können, diese andere Art von Subjekt genauer zu bestimmen und seine Beziehungen in einem heterogenen sozialen Bereich zu artikulieren, benötigen wir eine Vorstellung vom sozialen Geschlecht, von gender, die nicht derart eng mit dem Konzept der sexuellen Differenz verknüpft ist, dass sie praktisch gleichbedeutend damit ist« (ibid., 59).

26► Es gibt zwar drei Texte in der Aufsatzsammlung, die dies tun. Sie stehen allerdings im Verhältnis zu acht Artikeln, die dies nicht tun. Relevant ist hier auch weniger die Quantität als die intensive Rezeption, die vor allem der erste Text erfahren hat. Auch das nachfolgende Buch von de Lauretis, The Practice of Love, bewegt sich vom Kino weg.

27► Entsprechend lautet eine Stelle bei Lauretis: »Die Schwierigkeit, der wir bei der Theoretisierung der Konstruktion von Subjektivität in Texten begegnen, *vergrößert sich zunehmend*, und die Aufgabe wird entsprechend dringlicher, wenn die fragliche Subjektivität

eine im Verhältnis zur Sexualität vergeschlechtlichte ist, die in den Begriffen der hegemonialen Diskurse über Sexualität und Geschlecht völlig unrepräsentierbar ist« (ibid., 87; Hvhg. A.S.).

28► Pritsch favorisiert Haraways Modell der Cyborg als ein Beispiel, das sexuelle Differenz zwar thematisiert, aber nicht zum zentralen Punkt der Identifizierung macht.

29► Vgl. z. B. de Lauretis 1993.

30► Entscheidende Unterschiede zwischen de Lauretis und Butler ergeben sich allerdings im Umgang mit dem Begriff der Repräsentation, der mit der Konzeption der Performativität nur noch bedingt kompatibel ist. Vgl. dazu Kapitel 2.

31► Butlers Analyse von Douglas Sirks' Imitation of Life (USA 1959) ist in dieser Hinsicht sehr viel differenzierter angelegt. Vgl. Butler 2000.

32► Die Unabhängigkeit des Funktionierens der Performativa von inneren, mentalen Zuständen betont Austin häufig, z.B. 1998, 32.

33► Vgl. Krämer/Stahlhut 2001, 38. Die von Austin angeführten Beispiele für das Scheitern dieser Übereinstimmung von sprachlichen und außersprachlichen Praktiken, wie die berühmte Taufe der Pinguine etc., sind nahezu unerschöpflich.

34► Das hier verwendete Beispiel lautet: Ich bestimme das Veilchen als Blume. Damit der Sprechakt der ›Bestimmung‹ gelingt, muss die Bestimmung auch richtig sein. Krämer verweist darauf, dass die Performativa allerdings in ganz anderer Weise an eine Wahrheitsdimension gekoppelt sind als die konstativen Äußerungen. Während Sätze wie ›Ich spreche deutsch‹ oder ›Dieser Satz hat fünf Worte‹ einer gewissen Selbstverifikation unterliegen, tun dies die Performativa wie z.B. ›Hiermit erkläre ich euch zu Mann und Frau‹ gerade nicht. Die performativen Äußerungen werden vielmehr aufgrund der oben beschriebenen Einbettung in außersprachliche institutionalisierte Praktiken plausibel; vgl. Krämer 2001, 141.

35► In der weiteren Entwicklung der Sprechakttheorie, insbesondere durch John Searle, geht es v.a. um illokutionäre Akte, d.h. die Sprechakte par excellence (Versprechen, Auffordern, Bitten, Fragen, Beschwerden, Einladungen), ihre Struktur und ihre Typologie. Searle analysiert die Struktur insbesondere von illokutionären Akten als Menge von notwendigen und ausreichenden Bedingungen, die die ausgedrückte Proposition, den situativen Kontext, die Einstellungen der SprecherInnen und die mit der Äußerung erzielte Veränderung der sozialen Situation betreffen; vgl. Searle 1983 (1969).

36► Die ursprünglichen Performativa bilden nur noch eine Untergruppe der Illokutionen.

37► Zugleich ist diese Verwerfung auch die Verwerfung eines binären Modells; vgl. Krämer 2001, 149.

38► Das Subjekt bringt in dieser Perspektive immer nur ein System zur Anwendung.

39► So kann beispielsweise der Satz »Morgen komme ich zu dir« eine Mitteilung, ein Versprechen oder eine Drohung sein.

40► Die Verschiebung der Perspektive liegt darin, dass Austin sich nicht für den Satz im

grammatikalischen Sinne interessiert, sondern dafür, wozu er ›benutzt‹ wird, nämlich z.B. um eine Aussage zu machen. Der Begriff der Äußerung verhält sich wiederum zur Aussage als übergeordneter Begriff. Während mit Aussagen etwas ausgesagt, festgestellt wird, können Äußerungen zu ganz unterschiedlichen Zwecken zum Einsatz kommen; vgl. Austin 1998, 26.

41► Eine Lektüre, die in eine ähnliche Richtung zielt, ist die literaturwissenschafliche Bearbeitung von Shoshana Felman. Sie sieht in der Arbeit von Austin einen latenten Don-Juanismus verankert. Versprochen wird eine Theorie des Performativen, dieses Versprechen wird aber niemals eingelöst. Vielmehr wird argumentiert, dass diese Erwartung unerfüllbar sei. Die dramatische Spannung Molières sei, so Felman, derjenigen von Austins Texten ähnlich. Für Don Juan, der dadurch handelt, dass er Heiratsversprechen abgibt, die er nicht hält, ergibt sich eine Schere zwischen performativem und konstativem Spracheinsatz. Don Juan bedient sich des performativen Gestus', die Frauen verstehen hingegen seine Rede konstativ. Vgl. Felman 1983.

42► Wirth zufolge lassen sich die beiden Aspekte, über die Lesarten von Felman und Krämer hinaus, auch als Explikation der Sprechakttheorie und die Rolle der konventionellen Rahmenbedingungen lesen: »Deutet man die Vorlesungen als Einladung Austins, seine Theorie lachend in Frage zu stellen [...], so kann dies zum einen als eine Form der Selbstsubversion, als performativer Widerspruch gewertet werden, man kann es aber auch als einen Versuch betrachten, die Zuhörer und Leser zu Komplizen der Sprechakttheorie zu machen, indem man sie dazu verführt, über Beispiele zu lachen, die aus dem Rahmen der Sprechakttheorie fallen und eben dadurch die konventionalen Rahmenbedingungen des Sprechens thematisieren. Das Lachen hätte dann die Funktion eines Rahmungshinweises, dessen Doppelbödigkeit darin besteht, daß der Akt des Lachens die von der Sprechakttheorie behauptete Normalisierungserwartung beim Sprachgebrauch explizit in Frage stellt und gleichzeitig implizit bestätigt« (Wirth 2002, 25).

43► Spätestens an dieser Stelle wird der Unterschied zu Saussures Sprachauffassung überdeutlich.

44► So wird etwa in den Vorlesungen How to do Things with Words immer wieder auf die Ausgangsunterscheidung konstativ/performativ verwiesen, obwohl sie längst aufgegeben wurde.

45► Dieser These entspricht auch Derridas Bemerkung, dass Austins Analyse im »Erkennen ihrer Sackgassen fruchtbarer ist als in ihren Standpunkten« (Derrida 2001, 34).

46► Vgl. Krämer/Stahlhut 2001, 35. Hier heißt es: »Es war die Sprachphilosophie Austins, die mit ihrer ›Entdeckung‹ performativer Äußerungen jene grundlegende Revision des philosophischen Sprachbildes einleitete, die wir mit dem Begriff ›Sprechakttheorie‹ verbinden. Doch in dem Maße, in dem sich die Idee des Sprechens als Handeln – sei es in der analytischen Philosophie, sei es in der universalpragmatischen Kommunikationstheorie – in Gestalt der Sprechakttheorie konsolidierte, verschwanden Begrifflichkeiten des Wortfeldes

›Performanz‹ nahezu aus dem sprachphilosophischen Diskurs. Doch im Gegenzug zu diesem Funktionsverlust des Performativitätsbegriffs in der Sprachphilosophie erleben ›Performanz‹ und ›Performativität‹ in der Kulturtheorie eine bemerkenswerte Wiederkunft«.

47► Einen Überblick bieten Bal 2001, Carlson 1996, Culler 2000, Parker/Sedgwick 1995.

48► Diese werden später »ursprüngliche Performativa« genannt.

49►»Diese Iterabilität«, so heißt es bei Derrida »(*iter*, nochmals, kommt von *itara*, anders im Sanskrit, und alles Folgende kann als Ausbeutung dieser Logik gelesen werden, die die Wiederholung mit der Andersheit verknüpft) strukturiert das Zeichen [marque] der Schrift selbst« (Derrida 2001, 24).

50► Derrida verwendet den Begriff »marque« anstelle des von Saussure gebrauchten Begriffs »signe«; vgl. Wirth 2002.

51► Vgl. hierzu auch Cavell 1995.

52► Im Gegensatz zu Butlers Begriff der Identität arbeitet Foucault allerdings eher mit dem Begriff des Subjekts.

53► Gemeint ist hier die nicht problematisierte Unterscheidung zwischen biologischem und sozialem Geschlecht.

54► Butler untersucht an dieser Stelle diverse Beispiele wie das Verbot der homosexuellen Selbsterklärung in der Armee, die öffentliche Ahndung von Texten der Rap-Musik oder die Schließung einer Ausstellung Mapplethorpes. Die Nicht-Unterscheidbarkeit von Darstellung und Ausführung ist für alle diese Formen politisch-juridischen Eingreifens die argumentative Grundlage.

55► Zum Bedingungsverhältnis von Performativität und Performanz vgl. Seier 2004.

56► Vgl. auch Ogrzal 2000.

57► Auf das Problem dieser Unterscheidung wird noch zurückzukommen sein.

58► Auf diesen Aspekt verweist auch Sonderegger 2000, 219. Auch der Verweis auf das notwendige Wechselverhältnis von Semiotischem und Performativem (Fischer-Lichte 1998, 248) bleibt auf die problematische Unterscheidung angewiesen.

59► Als Überblick für den Bereich der Performance Studies vgl. Carlson 1996, Fischer-Lichte 2001 u. 2004, Parker/Sedgwick 1995 und Röttger 2005.

60► Vgl. auch die Kritik von Schumacher 2000.

61► Entsprechend heißt es im Vorwort von Unmarked. The Politics of Performance: »Visibility Politics are additive rather than transformational (to say nothing of revolutionary). They lead to the stultifying ›me-ism‹ to which realist representation is always vulnerable. Unable to see oneself reflected in a corresponding image of the Same, the spectator can valorize the representation which fails to reflect her likeness, as one with ›universal appeal‹ or ›transcendent power‹« (Phelan 1993, 11).

62► Vgl. dazu auch Schumacher 2000. Er kontrastiert Phelans Thesen mit den Überlegungen von Philip A Auslander, der sich in seinem Buch Liveness anhand von unterschiedlichen

Beispielen und historischen Konstellationen mit der Frage befasst, inwiefern »liveness« und mediale Reproduktion immer schon aufeinander bezogen und voneinander abhängig sind; vgl. Auslander 1999.

63► Sonderegger findet für alle Verwendungsweisen Beispiele in dem von Erika Fischer-Lichte und Doris Kolesch herausgegebenen Sammelband Kulturen des Performativen. Sie lassen sich aber durchaus auch in anderen Kontexten ausmachen.

64► Vgl. dazu auch Hall 1997.

65► Vgl. de Lauretis 1984, Bronfen 1995, Deuber-Mankowsky 1999.

66► Vgl. hierzu ausführlich Seier/Warth 2005.

67► Krämer spricht in diesem Zusammenhang auch von einer Virtualisierung der Struktur.

68► Saussure gilt dabei als »einer der Gründer-Väter des Zwei-Welten-Modells der Sprachlichkeit« (Krämer 2001, 19). Auch wenn sein Zeichenkonzept auf einem nicht-repräsentationalen Ansatz beruht, insofern Sprache nicht mehr als Repräsentation von Denken und Vernunft betrachtet wird, etabliert sich die besagte Zweiteilung zwischen Regelwerk und Anwendung auf der Ebene von Sprache und Sprechen. In ihrem Buch Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts ordnet Krämer sämtliche sprachtheoretische Ansätze in Befürworter und Gegner des Zwei-Welten-Modells. Zu den Befürwortern zählen: Saussure, Chomsky, Searle, Habermas, zu den Gegnern: Wittgenstein, Austin, Luhmann, Davidson, Lacan, Derrida, Butler.

69► Krämer erläutert dieses Verhältnis anhand Chomskys Unterscheidung von Kompetenz und Performanz. Kompetenz steht für Form, Performanz für Deformation. Krämer liest in »der Kompetenzorientierung der grammatik- und sprechakttheoretischen Sprachtheorien [...] – Derridas Vorwurf zum Trotz – (einen) latente(n) Schriftzentrismus. Die Marginalisierung der Performanz aber kündet«, so Krämer, »von einer Verdrängung der Mündlichkeit, soweit sie als ein mediatisiertes Phänomen, nämlich der Stimmlichkeit, begriffen wird« (Krämer 2002, 332).

70► Im Hinblick auf eine performative Lektüre der Thesen von Bolter und Grusin wäre etwa die im zweiten Teil des Buches vorgenommene Strukturierung der Kapitel entlang von Einzelmedien zu problematisieren.

71► Dies passiert u.a. dann, wenn Mediengestalter als »creators of remediations« beschrieben werden; vgl. z.B. Bolter/Grusin 2000, 46.

72► Ausschließlich im vierten Kapitel bei der Auseinandersetzung mit Tarantinos Jackie Brown (USA 1997) spielt diese Perspektive eine Rolle.

73► Bolter und Grusin verweisen in diesem Zusammenhang immer wieder darauf, dass neue Medien nicht nur alte Medien imitieren und reformieren, sondern dass auch alte Medien neue aufgreifen und zitieren. Neue Medien stellen nicht prinzipiell eine Verbesserung zu alten Medien dar, und die Mängel oder uneingelösten Versprechen der alten Medien geraten z.T. erst durch neue Medien wieder in den Blick. Auch wenn es hier nicht um teleologische Prozesse geht, wird durch die häufige Rede von ›alt‹ und ›neu‹ immer wieder eine

historische Linie angesprochen, die allerdings in der hier vorliegenden Lektüre nicht im Vordergrund steht.

74► Auch Roland Barthes beschreibt die Indexikalität des fotografischen Zeichens mit dem Begriff des »Dagewesenseins« des Referenten und spricht in diesem Zusammenhang von einer neuen Raum-Zeitlichkeit der Fotografie. In seinem Essay »Rhetorik des Bildes« heißt es entsprechend: »Die Photographie bewirkt nicht mehr ein Bewusstsein des Daseins 55 der Sache (das jede Kopie hervorrufen könnte), sondern ein Bewusstsein des *Dagewesenseins*. Dabei handelt es sich um eine neue Kategorie der Raum-Zeitlichkeit. Örtlich unmittelbar und zeitlich vorhergehend, in der Photographie ereignet sich eine unlogische Verquickung zwischen dem *Hier* und dem *Früher* « (Barthes 1990, 39); vgl. dazu auch Barthes 1989, 13, Im Gegensatz zu Bazin sieht Barthes allerdings den Film nicht als Erweiterung der ›realistischen Möglichkeiten der Fotografie, sondern in Opposition zu ihr. Er konstatiert für den Film eine andere Zeitlichkeit, in der das »Dagewesensein« zugunsten eines »Daseins der Sache« verschwindet; vgl. Barthes 1990, 40.

75► Auf die vielfältigen Strategien, die Medien zur Unmittelbarkeitserzeugung anwenden, und die komplexen Strategien der gegenseitigen Einflussnahme wird an dieser Stelle nur beispielhaft eingegangen.

76► Vgl. z.B. Halbe Treppe (D 2002, Andreas Dresen); In This World (GB 2004, Michael Winterbottom), Der Felsen (D 2001, Dominik Graf). Der Film Halbe Treppe arbeitet auch – ähnlich wie Lars von Triers Idioterne (Dänemark 1998) - mit eingefügten Interviewszenen, die den Unmittelbarkeitseindruck zusätzlich stärken.

77► Vgl. z.B. Kroko (D 2003, Sylke Enders). Der Film arbeitet mit behinderten (Profi-) SchauspielerInnen und nicht-behinderten Laien.

78► Dazu zählen u.a. die Filme von Angela Schanelec (Mein Langsames Leben, D 2001; Marseille D 2004), Thomas Arslan (Der schöne Tag, D 2001), Henner Winckler (Klassenfahrt, D 2002; Lucy, D 2006), Ulrich Köhler (Bungalow , D 2006) u.a.

79► Vgl. z.B. Boys Don't Cry (USA 1995, Kimberly Peirce) oder Monster (USA/D 2003, Patty Jenkins).

80► Allerdings ist auch in diesem Zusammenhang die gleichzeitige Ausschaltung und Betonung des Mediums zu beobachten. Voice-Over-Kommentare und der Einsatz von Musik bilden ein Gegengewicht zur ›Ausschaltung‹ des Agenten.

81► Vgl. z.B. Der Tunnel 1-2 (SWR 1990). Die Geschichte des »Fluchttunnels« zwischen West- und Ost-Berlin wird hier ohne Off-Kommentar (Voice-Over) und ohne dokumentarisches Bildmaterial allein von Zeitzeugen getragen; vgl. hierzu ausführlich Hoffmann 2004.

82► Was die Parallelisierung von Gender und Medien angeht, ist hier als Einschränkung zu erwähnen, dass es in der Gender-Performativität nicht um die Frage ›alt‹ und ›neu‹ geht.

83► Deutlich wird an dieser Stelle, wie auch an einigen anderen, inwiefern sich Medien hier in einer Wettbewerbssituation befinden, die nicht nur auf ästhetischer, sondern auch auf ökonomischer Ebene greift. Diese Ebene wird allerdings von Bolter und Grusin eher er-

wähnt als untersucht; vgl. z.B. ibid., 48.

84► Wie in einigen der angeführten Zitate deutlich wurde, tendieren Bolter und Grusin dazu, Unmittelbarkeit und Hypermedialität als die 55 zentralen Aspekte von Remediatisierungsprozessen darzustellen.

85► Die Gegenthese findet sich bei Gwózdz, der in dem Streifen mit Bildern bereits die »Existenz des Film« erkennt (Gwózdz 1994, 182). Deutlich wird hier, dass es in der Debatte um die Identität des Mediums Film (hier in Form der Frage »Ab wann ist der Film ein Film?«) weniger um Gegebenheiten als um Perspektivierungen geht.

86► Es gilt an dieser Stelle zu betonen, dass Gertrud Koch in ihren Überlegungen nicht an Butler, sondern an Chomskys Begriffspaar Performanz/Kompetenz anschließt.

87► Auch darauf hat Cavell selbst hingewiesen: »Wenn sich Videocassetten und Bildplatten in einem Maße verbreiten, dass Filmgeschichte ebenso zu einem Teil der gegenwärtigen filmischen Erfahrung wird, wie die Geschichte anderer Künste zu deren Gegenwart gehört, und wenn Film damit der Kunststatus verliehen wird, dann verliert die Annahme der Flüchtigkeit des einzelnen Films, der durch einmaliges oder gelegentliches Sehen vollständig erfasst wird, an Prägnanz; oder die Flüchtigkeit der Annahme selbst wird deutlich, die folglich nicht unvermeidlich wäre, sondern das Produkt der historischen Bedingungen von Film« (ibid., 131); vgl. auch Hediger (2002).

88► Inwiefern der Gebrauch ein Medium konstituiert, zeigt John Hartley auch am Beispiel des Internets. Hinsichtlich der Frage, ob das Internet eher für private oder stärker für öffentliche Kommunikation genutzt wird, verweist Hartley auf die Diskontinuität der Nutzung, die beides erlaubt und das Medium auf diese Weise ständig verändert: »Zum Beispiel waren am 10. September 2001 die meistgesuchten Wörter auf *Google*: Sex, Britney Spears und TV Shows und solche Sachen. Am 11. September war das anders. Plötzlich war eine vollkommen andere Öffentlichkeit da und das Internet wurde zu einem vollkommen anderen Medium. Es wurde Teil der public sphere, weil die Menschen es auf diese Weise nutzen wollten. In der der unmittelbaren Folge des 11. September war eines der meistgesuchten Dinge im Internet die amerikanische Flagge. Eine wirklich große Anzahl von Leuten, Millionen von Menschen, bezogen öffentlich Stellung und bedienten sich dabei privater Medien. [...] Die ineraktiven Medien können je nach Umstand sowohl für private als auch für öffentliche Kommunikation genutzt werden« (Hartley, in: Seier/Hoffmann 2003, 103).

89► Vgl. dazu ausführlich Warth 2003. Auch Bolter und Grusin beginnen ihre Ausführungen mit dem Film Strange Days, ohne allerdings eine präzisere Analyse des Films vorzunehmen.

90► Ihren Höhepunkt findet diese Kennzeichnung in einer Vergewaltigungsszene, in der einer Prostituierten mithilfe des SQUID die Perspektive ihres Vergewaltigers aufgezwungen wird.

91► Vorgeschrieben wird im Manifest der ausschließliche Gebrauch von 35mm-Material. Diese Regel wurde allerdings nur von Søren Kragh-Jacobsen (Mifune Sidste Sang) befolgt.

Angabe s. Fußnote 94

92► Auch der Schnitt selbst kann im Prinzip als Strategie der Authentifizierung angesehen werden, jedenfalls in den Fällen, in denen er auf Anschlüsse (*continuity*) setzt.

93► Insofern für diese Dokumentationen die DOGMA-Regeln nicht gelten, erscheinen sie zum Teil, z.B. durch Tonnachbearbeitung und den Einsatz von Filmmusik, ›fiktionalisierter‹ als die DOGMA-Spielfilme.

94► Die Originaltitel lauten: Festen (Dänemark 1998, Thomas Vinterberg) (Dogma#1); Idioten (Dänemark 1998, Lars von Trier) (Dogma#2);Mifune Sidste Sang (Dänemark 1999, Søren Kragh-Jacobsen) (Dogma#3); The King is Alive (Dänemark 2000, Kristian Levring) (Dogma#4). Insgesamt haben mehr als 30 Filme, darunter Produktionen aus den USA, aus Spanien, aus der Schweiz, aus Korea und aus Argentinien das DOGMA-Zertifikat erhalten.

95► Anhand von Boris Groys' Thesen zur Sichtbarkeit im Rahmen der Kunst schreibt Glasenapp: »Groys macht [...] sehr schön deutlich, dass natürlich nicht nur die Steigerung, sondern auch die Reduktion einer – wenn auch in diesem Fall negativen – Überbietungslogik folgt, dass somit der Kurs der vermeintlich so unberechenbaren und nicht zuletzt deswegen valorisierten Avantgarde in gewisser Weise ebenso vorhersehbar ist wie der der genau aus diesem Grunde so gern gescholtenen Massenkultur. Kurz: Die museal konsekrierten Exkremente eines Pietro Manzoni waren letztlich ebenso unvermeidlich wie die immer spektakuläreren Special-Effects-Orgien Hollywoods« (Glasenapp 2003, 103/104).

96► Glasenapp verweist in diesem Zusammenhang auf die Bemerkung von Boris Groys, dass Authentizität nur dann existiert, »wenn dabei die Zeichen übernommen werden, die man mit dem Niederen, Vulgären, Armen, Unangenehmen oder Deprimierenden assoziiert. Wenn jemand sich selbst als Schwein bezeichnet, denken die anderen: ›Der Mann ist zwar ein Schwein, aber immerhin ist er aufrichtig‹. Wenn aber jemand sich selbst als Genie bezeichnet, hält ihn niemand für aufrichtig« (Boris Groys: Unter Verdacht: Eine Phänomonologie der Medien München 2000, 73; zit. nach Glasenapp, ibid., 108).

97► Dazu zählen: der Missbrauch in Das Fest, der Verlust von Karens Baby in Idioterne, Livas Vergangenheit als Prostituierte in Mifune Sidste Sang, die Schwesternschaft der beiden als Kinder getrennten Frauen in Italienisch für Anfänger (Dänemark/Schweden 2000, Lone Scherfig), die Inzestgeschichte in Julien Donkey-Boy (USA 1999). Die Ausnahme bildet The King is Alive (Dänemark 2000).

98► Vgl. hierzu auch Keilbach 2000.

99► Der Text von Georg Seeßlen »Dogma und Pornographie. Tyrannei der Intimität« ist erschienen in: Freitag 55. Die *Ost-West-Zeitung* v. 19.3.1999. (www.freitag.de/1999/12/99121301.htm) (ges. am 3.2.2005).

100► Im Manifest heißt es dazu: »Die Vorhersehbarkeit (Dramaturgie) ist zum Goldenen Kalb geworden, um das wir tanzen. Es gilt zu kompliziert und nicht ›fein‹ genug, wenn die innere Entwicklung der Figuren die Handlung rechtfertigt. Wie nie zuvor werden oberfläch-

liche Handlungen und oberflächliche Filme gepriesen. Das Ergebnis ist dürftig: falsches Pathos und die Illusion von Liebe.« Sämtliche Zitate aus dem Manifest sind der in Hallberg/Wewerka 2001 abgedruckten Version entnommen. Vgl. ebd, S.11-13.

101► Hierzu heißt es: »Die ›vornehmste‹ Aufgabe des dekadenten Filmemachers besteht darin, das Publikum an der Nase herumzuführen. Und darauf sind wir so stolz? Ist dies das Ergebnis von hundert Jahren Film: Illusionen, über die Emotionen transportiert werden? Und der individuelle Künstler kann seine Täuschungsmanöver frei wählen?!« (ibid.)

102► Begreift man ›Routine‹ ebenfalls als Form der Remediatisierung, so zeigt sich im weiteren Verlauf, inwiefern den Prozessen der Remediatisierung nicht zu entkommen ist. Sie werden nur vermeintlich von einer anderen Art der Remediatisierung unterbrochen.

103► Ein Aspekt, mit dem in Lars von Triers Film Idioten sehr vielmehr experimentiert wird als in anderen Filmen. Das Fest und Mifune Sidstesang weisen sehr konventionelle Dramaturgien auf.

104► Zur kritischen Einschätzung dieser formalen Gestaltung vgl. Seeßlen 2001, 333: »Und doch verschiebt sich die Sensation auch wieder auf die Form; das Gewackel und Geschlenker der Handkamera ist eine neue Form der Wichtigtuerei des Mediums gegenüber seinem Objekt. Es wird zum Instrument der Verachtung. Der ästhetische Verzicht lässt die Macht des Mediums so sehr in den Vordergrund treten, wie der Regisseur, der nicht genannt wird, in ihnen zur einzig verbliebenen Instanz einer einst arbeitsteiligen und auch dadurch vielschichtigen Kunst wird. Dann ist es schon kein Wunder mehr, wenn man in ›Idioten‹ durchaus bemerkt, daß etwa ein Ton-Assistent nicht zufällig vor die Kamera gerät, sondern regelrecht ins Bild geschubst wird.«

105► Wenn Seeßlen behauptet: »Daß mit dem Keuschheitsgelübde von DOGMA 95 so etwas wie eine neue Authentizität des Kinos erreicht werden konnte, daran glaubte eigentlich von Anfang an niemand. Man war sich der Künstlichkeit dieser Armut, der Konstruktion des Spontanen durchaus bewusst«, scheint dies genau an der Doppellogik von Unmittelbarkeit und Hypermedialität vorbei zu gehen; vgl. Seeßlen ibid., 328.

106► Selbstverständlich ist dem Manifest eine gewisse Ironie zu eigen, und zwar genau in dem Maße, in dem sie es den Verfassern erlaubt, das Projekt sowohl ernst zu nehmen als auch zugleich eine distanzierte Haltung einzunehmen und »sich gegen eine Kritik zu immunisieren, die den Anspruch des Manifests zum Maßstab ihrer Beurteilung nimmt ...« (Sudmann 2001, 11).

107► Die Fotografie erlaubt es, so Bazin (1975, 27), »in der Reproduktion das Original zu bewundern, das unsere Augen allein uns nicht hätten lieben gelernt...«.

108► Anne Jerslev beschreibt diesen Stil als eine ›Ästhetik der Präsenz‹ (vgl. Jerslev 2002, 48).

109► Jerslev schreibt: »Rule number two thus naturalises the photographic image or, as cultural researcher Britta Timm Knudsen (2001) has put it, it rejoins what digitalization has separated« (ibid., 50).

110► Dasselbe gilt auch für die publizierten Tagebucheinträge Lars von Triers; vgl. Hallberg/Wewerka 2001.

111► Die interviewten Personen sprechen frontal in die Kamera, wobei die Zuschauerposition zu dem Ort wird, an dem die Beichte abgenommen wird. Im Bereich des Reality-Fernsehens hat sich diese Einstellung ebenfalls durchgesetzt.

112► Dies passiert Seeßlen; vgl. ders. 1999.

113► Die von mir diskutierten Remediatisierungsprozesse sind hier nur als Beispiele zu verstehen und erheben nicht den Anspruch auf Vollständigkeit. So dienen den meisten DOGMA-Filmen beispielsweise auch literarische Stoffe als Vorlage, wie z.B. der Hamlet-Stoff in Vinterbergs Das Fest.

114► Hierzu zählen u.a. Wertow (1922, 1926), Truffaut (1954/1947), Oberhausener Manifest (1962), Werner Herzog (1999).

115► So wird dem Film Idioten in der Rezeption beispielsweise eine ganze Reihe von Vorläufern zugesprochen, u.a. Robert Rossens Lilith (USA 1964), Godards La Chinoise (F 1967), Bergmans Der Ritus (Schweden 1969); vgl. Lorenz 2003, 74.

116► Lars von Trier hat neben dem bekannten Manifest, das er anlässlich der Feierlichkeiten zum 100jährigen Bestehen des Films in der Öffentlichkeit präsentierte, im Mai 2000 auch ein Manifest des Dokumentarfilms verfasst, das zunächst allerdings weniger aus konkreten Handlungsanweisungen als aus einer losen Textsammlung bestand, die auch Texte von Dokumentarfilmern (Jørgen Leth, Tøger Seidenfaden, Børge Høst) enthielt. In seinem Text mit dem Titel Defokus geht es um das Ziel, beim dokumentarischen Arbeiten auf eine Story zu verzichten: »Wenn man eine Story [...] erfindet oder sucht, dann verschweigt man etwas [...], weil man ein einfaches Modell, wahr oder unwahr, hervorhebt, die Welt als Fixierbild vermittelt, mit Lösungen, die schon im voraus festgelegt sind« (zit. nach Hallberg/Wewerka 2001, 252). Ein Jahr später hat Lars von Trier ein dem ersten Manifest entsprechendes Regelwerk, die neun Regeln des »Documentarist Code for ›Dogumentarism‹« vorgelegt (www.sidf.co.uk/programme/2002/dogumentary.pdf). Neben den bereits bekannten Regeln (keine Nachbearbeitung von Bild und Ton, Originalschauplätze etc.) kommen hier einige Vorgaben hinzu, die die Gestaltungsfreiheit des/der FilmemacherIn noch sehr viel stärker einschränken als es im anderen Manifest der Fall ist. So wird etwa verlangt, dass das Ziel und der Inhalt des Filmprojekts grundsätzlich von mindestens sieben Personen begutachtet und unterstützt werden muss. Und Regel Nr. 3 sieht vor: »The end of the film must consist of two minutes of free speaking time by the film's ›victim‹. This ›victim‹ alone shall advise regarding the content and must approve this part of the finished film. If there is no opposition by any of the collaborators, there will be no ›victim‹ or ›victims‹. To explain this, there will be text inserted at the end of the film« (zit. nach Lorenz 2003, 84).

117► Zum Verhältnis von DOGMA 95 und Dokumentarfilm vgl. auch Sudmann 2001, der darüber hinaus auch die Bezüge zum italienischen Neorealismus untersucht.

118► Bis zu dieser Entwicklung wurde der Ton im Dokumentarfilm überwiegend synthetisch

hergestellt. Originalton gab es nur im Rahmen von Interviews und öffentlichen Reden, die man auf Schallplatte aufnahm; vgl. Hohenberger 1988, 121.

119► Zu den bekannten Vertretern zählen u.a. Donn Alan Pennebaker (You´re Nobody, Til Somebody Loves You, USA 1964; Don't Look Back , USA 1967) und Richard Leacock (Happy Mother´s Day , USA 1963).

120► Die Häufigkeit der Schnitte ist als eine Abweichung von den Charakteristika des ›Direct Cinema‹-Stils zu erkennen. Sie dient an vielen Stellen dazu, den Eindruck von Spontaneität zu erzeugen, die im Rahmen der bis ins kleinste Detail festgelegten Spielfilmhandlung nicht automatisch gegeben ist.

121► Im zunehmend größer werdenden Bereich der Doku-Fiction zeigt sich, dass die Umkehrung, der Einsatz von fiktionalisierenden Elementen in dokumentarischen Formen, ebenfalls zur Authentifizierung eingesetzt wird.

122► Cavell geht in seinen Überlegungen weniger von dispositiven Anordnungen als von bestimmten Wahrnehmungsmodi aus, die von verschiedenen Medien mehr oder weniger unterstützt werden. Inwieweit beispielsweise der Videorecorder die Differenz zwischen Film und Fernsehen auf der Ebene von Zeit- und Raumkonstellationen irritiert, beschreibt u.a. Friedberg 2000.

123► Daraus ergibt sich eine gewisse Ähnlichkeit zu den Camp-Strukturen aktueller TV-Formate wie Big Brother oder Dschungelcamp, die sich bei Lars von Trier auch durch die Arbeit mit den SchauspielerInnen hindurchzieht und zu deren Kennzeichen eine Art mikroskopischer Blick auf Alltagssituationen zählt; vgl. Keilbach 2000.

124► Die Ausnahme hierzu bildet DOGMA-Film Nr.5, Lovers (F 1999, Jean-Marc Barr).

125► Seeßlens Politikbegriff, der offenbar die Bereiche Familie, Sex und Gewalt prinzipiell ausschließt, wäre allerdings an dieser Stelle – nicht nur aus feministischer Perspektive – zu problematisieren.

126► Ich weiche mit dieser Einschätzung von der von Bolter und Grusin vorgeschlagenen Lektüre von Laura Mulveys Text ab, nach der ihre Thesen allein auf die Remediatisierung eines männlichen Begehrens nach Unmittelbarkeit verweisen. Bolter und Grusin schlagen hinsichtlich des Zusammenhangs von Gender und Remediatisierung vor, die Strategie der Unmittelbarkeit mit dem gleichzusetzen, was die feministische Filmtheorie als männlichen Blick konzipiert hat. Dieser Blick (*gaze*) wird mit der Aneignung und Inbesitznahme des betrachteten Objekts gleichgesetzt. Die Logik der Unmittelbarkeit, die den Blick durch das Medium hindurch suggeriert, wäre aus feministischer Perspektive daher als Aneignung des Objekts im Sinne eines suggerierten ›Zugriffs‹ auf das Objekt jenseits des Mediums zu verstehen.

127► Symptomatisch für die Lektüre von Bolter und Grusin ist der ausschließliche Bezug auf Hitchcock. Mulveys Ausführungen zu den Filmen von Sternberg werden hingegen ausgeklammert, wobei gerade in diesem Teil Aspekte der Hypermedialität, z.B. die Eindimensionalität des filmischen Bildes bei Sternberg, untersucht werden.

128► Obwohl die Argumentation von Bolter und Grusin insgesamt darauf abzielt, auf das prinzipiell notwendige Ineinandergreifen von Hypermedialität und Unmittelbarkeit zu verweisen, wird gelegentlich eine solche Zuordnung bemüht, z.B. im Rückgriff auf die in den Thesen von Lorraine Gramman vorgenommene Parallelisierung von hypermedialem, diversifiziertem und weiblichem Blick (im Sinne des ›anderen‹, abweichenden Blicks): »Transparent immediacy attempts to achieve through linear perspective a single ›right‹ representation of things. Linear perspective becomes the normal and normative way of looking at the world, while hypermediacy becomes the sum of all the unconventional, u n u s u a l, and in some sense deviant ways of looking. Hypermediacy is multiple and deviant in its suggestion of multiplicity – a multiplicity of viewing positions and a multiplicity of relationships to the object in view, including sexual objects. Lorraine Gramman (1989, 12) has suggested that the female gaze can be distinguished from the male gaze by its multiplicity – so much so that it may not be appropriate to speak of the female gaze at all, but rather of a series of looks from various perspectives« (Bolter/Grusin 2000, 84).

129► Film und Drehbuch basieren auf dem 1992 erschienenen Roman RUM PUNCH von Elmore Leonard. Im Sinne von Bolter und Grusin wäre mit der Literaturverfilmung schon ein spezifischer Typ von Remediatisierung gegeben, die mit dem Begriff des »Repurposing« bezeichnet wird und sich weniger auf formale und mediale Aspekte bezieht als auf Inhalte: »to take a ›property‹ from one medium and reuse it in another« (Bolter/Grusin 2000, 45). Auch wenn sich zwischen Romanvorlage und Film Verschiebungen beobachten lassen, treten Buch und Film, was ihre Medialität betrifft, nicht in Interaktion, etwa in der Weise, dass der Film literarische Erzählweisen übernimmt. Daher wird der Aspekt der Literaturverfilmung im Hinblick auf Remediatisierungsprozesse im Folgenden vernachlässigt.

130► Im Roman taucht die Figur der Jackie erst im vierten Kapitel auf.

131► Sein Name taucht in Tarantinos Film auf einem Klingelschild auf, wenn Jackie Brown ihr Haus betritt. Pam Grier ist u.a. in folgenden Filmen zu sehen: COOL BREEZE (USA 1972); BLACK MAMA, WHITE MAMA (USA 1972); SCREAM BLACULA, SCREAM (USA 1973); COFFY (USA 1973); FOXY BROWN (USA 1974); SHEBA BABY (USA 1975); FRIDAY FOSTER (USA 1975).

132► Komposition und Aufnahme des Songs ACROSS 110TH STREET stammen aus dem Jahre 1972. Als Studentin in den frühen 70er Jahren an der UCLA sang Pam Grier für Bobby Womack als *background singer*.

133► ACROSS 110TH STREET (USA 1972, Barry Shear).

134► Es geht hier allerdings nicht um ein fotografisches Bild im Film. Insofern sich das Gesicht und ihr Dienstausweis, den sie an einem Band um den Hals trägt, minimal bewegen, sind in diesem angehaltenen Bild wiederum Stillstand und Bewegung miteinander verschränkt.

135► Erst in dem Moment, in dem sie das Laufband verlässt, wird dieses Display zum bewegten Bild. Ihre eigenen Bewegungen beginnen mit langsamen Schritten durch das Flughafengelände, das die Kamera mal aus Untersicht, mal im Profil einfängt, und werden langsam schneller, bis sie die letzten Meter zum Gate der mexikanischen Fluglinie Cabo

Air rennt, um die einsteigenden Fluggäste zu begrüßen. Die Super-Heldin verlässt die mythische Aura des Angesehen-Werdens und wird zur Angestellten, die zu spät zur Arbeit kommt. Sie ist nun nicht mehr die Ikone, die sich über die ihr geltenden Blicke erhebt, sondern nimmt mit den dafür typischen Gesten (wie Haare aus dem Gesicht streichen etc.) den sanktionierenden Blick der Fluggäste vorweg.

136► Noch komplexer in dieser Hinsicht ist eine andere Szene, die Jackie Brown während ihrer Verhaftung zeigt. Unterlegt ist diese Szene mit einem eigenen, von ihr selbst gesungenen Song aus dem Film The Big Doll-House (USA 1971) von Jack Hill. In Tarantinos Film laufen Film und Song-Text auseinander, wenn Pam Grier angesichts ihrer kurzen Inhaftierung als Jackie Brown singt »I'm a longtime woman, and I'm serving my time/I've been locked away so long now, I've forgotten my crime/ ... Well ninetynine years is such a long time/well look at me, I'll never be free«.

137► Was nicht bedeuten soll, dass der Film grundsätzlich auf die klassische ›Mulvey-Einstellung‹, die Verschweißung der Zuschauerperspektive mit der des männlichen Protagonisten, verzichtet. Wenn etwa Max Cherry Jackie Brown aus dem Gefängnis abholt, findet sich eine solche Einstellung. Der Soundtrack (Natural High, Bloodstone) unterstützt in diesem Fall die Bildkomposition und -montage. Allerdings geht es hier nicht um Sexualisierung, die der weißen Melanie vorbehalten ist, sondern um romantische Annäherung.

138► Nicht nur den Vorspann, sondern den gesamten Film betreffend, ließe sich eine Vergeschlechtlichung des Blicks in Mulveys Sinne durchaus nachweisen, insofern Pam Grier zum Lieblingsobjekt der Kamera und somit auch für die ZuschauerInnen wird. Auffällig ist dabei auch, dass die Fetischisierung der schwarzen Frau auch ihre Rückseite gleich mitliefert: Melanie und Jackie werden beide zum Objekt des Blicks (*gaze*), allerdings in einer Weise, die Romantik und Sex in strikter Trennung auf die beiden Figuren verteilt. Während Melanie in horizontalen Pin-Up-Posen eingeführt wird, als »Chick without Gun« in Ordells Wohnzimmer, wird die erste Begegnung von Max und Jackie zwar in klassischer ›Mulvey-Einstellung‹ aus seiner Perspektive gezeigt, allerdings nicht im sexualisierten, sondern unterstützt durch den Soundtrack, romantischen Stil (vgl. Bloodstones Natural High : »Why do I feel this way/Thinking about you every day/And I don't even know your name«). Die Idealisierung schwarzer Weiblichkeit geht somit einher mit der Verwerfung der weißen Frau, die, wie bereits erwähnt, nicht zuletzt unüberwindliche musikalische Welten von Jackie trennen: »Funky, old-school cool« (Jackie) vs. »lack of ›soul‹« (Melanie) (Miklitsch ibid., 300/301).

139► Die Funktion der Geschlechterinszenierung als ›Schmiermittel‹ zwischen Unmittelbarkeit und Hypermedialität wird an dieser Stelle deutlich.

140► Unterstützt wird diese Authentifizierung Pam Griers auch durch einen im Soundtrack zum Einsatz gebrachten Song der Rapperin Foxy Brown ([Holy Martimony] Letters to the Firm), die sich nach Pam Griers Rolle benennt.

141► Jackie Brown strahlt weder *weakness* aus noch ist sie der Prostitution entkommen wie Foxy Brown.

142► Der Text lautet an dieser Stelle: »I got one more thing I'd like to tell y'all about right now/Hey brother, there's a better way out/Snorting that coke, shooting that dope man/ You're copping out/Take my advice, it's either live or die/You're got to be strong, if you want to survive/The family on the other side of town/Would catch hell without the ghetto around/In every city you find the same thing going down/Harlem is the capital of every ghetto town.«

143► Als Beispiele können hier zahlreiche Szenen dienen, in denen Figuren während einer Autofahrt Musik hören, die mal vom innerdiegetischen in außerdiegetischen Ton übergeht, mal nicht. Auch die Frage, inwieweit die Charaktere Kontrolle erlangen über inner- und außerdiegetisch eingesetzte Musik, etwa in der Weise, dass sie sie selbst auswählen, ist nicht prinzipiell, sondern situativ gelöst und dient in diesem Sinne jeweils auch zur Codierung von Situationen und Charakteren.

144► Diederichsen weist an dieser Stelle darauf hin, dass die Spezifik der zum Einsatz gebrachten Songs in ihrem mittleren Bekanntheitsgrad liegt. Tarantino ermutigt sein Publikum, so Diederichsen, »seine Musik als gattungsspezifisch zu lesen, indem er nicht unbekannte, aber auch nicht sehr bekannte Songs auswählt, die aber durchweg als Song interessant genug sind, um auch als Laie aufmerksam hinzuhören und sie nun erstens vom Sound und Genre einigermaßen sozial und historisch einordnen zu können, zweitens aber auch als individuelle spezielle, nicht nur eine Epoche oder ein Soziotop bedeutende Werke – auf diese Weise gelingt es ihm perfekt, wenn auch natürlich nicht zu aufdringlich und zu eindeutig, einzelne Songs mit einzelnen Personen seiner Geschichte in Verbindung zu bringen. Pop-Songs – und zwar ganz besonders die mittelberühmten – sind die idealen Hybride aus einer gesellschaftlich-historisch-objektiven und einer kontingent-individuell-subjektiven Dimension. Ganz wie Menschen, zumal Charaktere einer Story« (ibid., 135).

145► Z.B. ist (Holy Martimony) Letters to the Firm von Foxy Brown zu hören, wenn Max in einem Plattenladen seine Delfonics-MC kauft. Diese Art des Umgangs mit Musik ist auch in anderen Filmen Tarantinos zu finden.

146► Aragon, Escape, Vittroni´s Theme / King ist Dead. In diesem Film ist ebenfalls Pam Grier in der Hauptrolle zu sehen.

147► Der Text lautet: »I play the Streetlife/Because there's no place I can go/Streetlife/It's the only Life I know/Streetlife/And there's a thousand parts to play/Streetlife/Until you play your Life away/You never (let) people see/Just who you wanna be/And every night you shine/Just like a superstar.«

148► Darauf verweist Miklitsch: »The fact that ›Streetlife‹, rather than, as in the screenplay, the Delfonics, plays under this shot indicates, that even though the music is not enunciated by Jackie, her musical ›point of view‹ is dominant« (Miklitsch 2004, 293).

149► Als Jackie in der Umkleidekabine das Geld an sich nimmt, geht der Song Streetlife wei-

ter: »Streetlife/But you better not get old/Streetlife/Or you gonna feel the cold/There's always love for sale/A grown-up fairy tale/Prince charming always smiles/Behind the silver spoon/And if you keep it young/Your song is always sung/Your love will pay your way beneath the silver moon«.

150► Miklitsch geht auf diese Sequenz ausführlich ein: »The acoustic difference between these three scenes is telling: while Max is obviously lost in a romantic reverie about Jackie (one, the soundtracks hints, Jackie doesn't fully share), Louis and Melanie are squabbling about the car stereo's volume, Melanie blithley drumming her thigh to the Grass Roots's ›Midnight Confessions‹.« Auch der Unterschied zwischen den beiden Paaren wird in dieser Szene musikalisch erzählt: »Jackie, who has fully registered Max's look of love, knows, she has him right where she wants him, whereas Louis, unlike Ordell, cannot control Melanie, an issue that will have disastrous consequences for both of them« (ibid., 293).

151► Insofern diese auch in Form von Songs wieder aufgegriffen werden, wie in der Anfangssequenz anhand des Bobby-Womack-Songs, ist die Unterscheidung zwischen filmischen und musikalischen Elementen problematisch.

152► Dieses Verfahren liegt nahe, insofern sowohl die Abweichung als auch das Einhalten genretypischer Konstruktionsweisen in der Regel anhand dieser Kategorien vorgenommen wird, nicht zuletzt auch auf Seiten der Zuschauer. Zum Zusammenhang von Gender und Genre vgl. u.a. Braidt 2004, Gledhill 2004, Schneider 2001.

153► Die Figur der Jackie Brown geht ebenso auf ihre literarische Vorlage zurück als auch auf die Rollengeschichte Pam Griers im Film, insbesondere auf ihre Rollen als Foxy Brown (USA 1974) und Coffy (USA 1973). Im Roman ist Jackies Hautfarbe weiß und ihr Nachname ist nicht Brown, sondern Burke.

154► Vgl. Rauscher 2004. Einen Überblick zur Geschichte des Blaxploitation-Genres bieten u.a. Bogle 1973, Diawara 1993, James 1995, Smith 1997, Koven 2001, Yearwood 1982 u. 2000, Hoffstadt 1995, Cripps 1978, Rhines 1999.

155► Das blaue Cabo-Air-Kostüm mit Halstuch bildet beispielsweise ein starkes Gegengewicht zur leicht bekleideten und übersexualisierten Foxy Brown.

156► Auch darin liegt eine Abweichung vom Blaxploitation-Genre, das ein eher einfaches Gut-Böse-Schema mit schwarzer und weißer Identität verknüpft.

157► Der erste Film von Melvin Van Peebles, Watermelon Man (USA 1970), dessen Protagonist, ein weißer Versicherungsvertreter mit Ehefrau und zwei Kindern eines Morgens mit schwarzer Hautfarbe aufwacht und nun mit dieser gesellschaftlichen Markierung und Diskriminierung plötzlich zurecht kommen muss, bereitet diese Entwicklung vor. An der Hauptfigur dieses Films vollziehen sich die Signifizierungspraktiken und das Prinzip der Make-Over-Show mit umgekehrten Vorzeichen. Seine ›neue blackness‹ zwingt ihn dazu, sich mit den anderen, nicht-subjektivierten Teilnehmern am gesellschaftlichen Leben zu solidarisieren: dem Müllmann, dem Busfahrer etc. Diese bislang unsichtbaren Gestalten treten in sein Leben, dechiffrieren allmählich rassistische Stereotypen und lassen den

Protagonisten schließlich sein Leben – ›black and proud‹ – von vorne beginnen.

158► Die Sexualisierung der Figuren im Blaxploitation-Genre spielte eine wichtige Rolle bei der Revision schwarzer Charaktere. Sie war die Antwort auf die in den fünfziger Jahren dominierende Entsexualisierung schwarzer Stars wie Poitier und Belafonte und damit zugleich ein Kommentar zu weißen Ängste vor einer übermächtigen schwarzen Sexualität.

159► Durch die Überführung von in der weißen Kultur hochgeschätzten Motiven in Kriminalgeschichten mit billiger Ausstattung etc. fand hier nicht nur eine Aushandlung zwischen schwarzer und weißer Kultur statt, sondern auch eine Durchkreuzung von ›high‹ und ›low‹.

160► In Leonards Buch haben Jackie und Max Sex, bei Tarantino lediglich einen Kuss zum Abschied. Und die von Coffy und Foxy Brown eingesetzten Waffen haben nicht immer mit Intelligenz zu tun, wie in Jackie Brown, dafür aber viel mit Sex und Körper.

161► Sämtliche Paratexte wie Werbeanzeigen, Filmplakat, DVD- und Video-Cover, Drehbuchtitel etc. zeigen hingegen Pam Grier in einer Pose, die an ihre Karriere als Blaxploitation-Action-Heldin erinnert: Vor der gesamten Crew steht Jackie mit einer auf die ZuschauerInnen gerichteten Waffe; vgl. hierzu auch Nitsche 2002, 185.

162► Dazu zählen die dem Blaxploitation-Genres entlehnten Stoffe, die Figuren und ihre Motive, wie das Überschreiten der Demarkationslinie zwischen Arm und Reich oder der Traum des Aussteigens oder Neu-Anfangs, der Jackie und Max verbindet.

163► Sharon Willis verweist in diesem Zusammenhang auf das nostalgische Moment in Tarantinos Filmen. Vgl. Willis 2000, 284.

164► Dies macht sich u.a. an den Diskussionen über die Frage fest, ob Regisseure ihre Vorbilder überbieten können, sollen oder dürfen.

165► Vgl. z.B. Müller 2003; Gwózdz 1994. Müller spricht z.B. von einem »unreinen« Dispositiv des Kinos.

Literatur

Angerer, Marie-Luise (1995) The Body of Gender. Körper, Geschlechter, Identitäten. In: dies. (Hg.) The Body of Gender. Körper, Geschlechter, Identitäten. Wien: Passagen, S. 17-34.

Angerer, Marie-Luise (1998) Medien und Mediales. Überlegungen zur medialen Verfassung des Subjekts. In: metis 7,13, S. 64-79.

Auslander, Philip (1997) Against Ontology. Making Distinctions between the Life and the Mediatized. In: Performance Research 2,3, S. 50-55.

Auslander, Philip (1999) Liveness. Performance in a mediatized culture. New York/London: Routledge.

Austin, John L. [1961] (1986) Gesammelte philosophische Aufsätze. Stuttgart: Reclam.

Austin, John L. [1962, 1975] (1998) Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words). Stuttgart: Reclam.

Bal, Mieke (2001) Performanz und Performativität. In: Jörg Huber (Hg.) Kultur-Analysen. Interventionen 10. Wien/New York: Springer, S. 197-242.

Barnes, Alan/Hearn, Marcus (1999) Tarantino A to Zed. The Films of Quentin Tarantino. Exeter: B.T. Batsford.

Barthes, Roland (1989) Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Barthes, Roland [1982] (1990) Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Baudry, Jean-Louis (1974/75) Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. In: Film Quarterly 27, 2, S. 39-47.

Baudrillard, Jean (1978) Die Präzession der Simulakra. In: ders.: Agonie des Realen. Berlin: Merve, S. 7-70.

Bazin, André (1975) Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films. Köln: DuMont.

Bergermann, Ulrike (2002) Reproduktionen. Digitale Bilder und Geschlechter in Alien. In: Katharina Baisch et.al. (Hg.) Gender Revisited. Subjekt- und Politikbegriffe in Kultur und Medien. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 149-171.

Beyerle, Monika (1997) Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre. Trier: Wiss. Verl.

Bogle, Donald (1973) Toms, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks. An Interpretive History of Blacks in American Films. New York: Viking.

Bolter, Jay David/Grusin, Richard (2000) Remediation. Understanding New Media. Cambridge, MA: MIT Press.

Braidt, Andrea B. (2004) Film-Genus. Zu einer theoretischen und methodischen Konzeption von Gender und Genre im narrativen Film. In: Claudia Liebrand/Ines Steiner (Hg.) Hollywood Hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film. Marburg: Schüren, S. 45-66.

Braun, Christina von (2000) Medienwissenschaft. In: dies./Inge Stephan (Hg.) Gender Studien. Eine Einführung. Stuttgart: Metzler, S. 300-312.

Bronfen, Elisabeth (1995) Weiblichkeit und Repräsentation – aus der Perspektive von Semiotik, Ästhetik und Psychoanalyse. In: Hadumod Bußmann/Renate Hof (Hg.) Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften. Stuttgart: Kröner, S. 409-442.

Butler, Judith [1990] (1991) Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Butler, Judith [1993] (1995) Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Berlin: Berlin Verl.

Butler, Judith [1997] (1998) Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Berlin: Berlin Verl.

Butler, Judith (2000) Lana's Imitation. Melodramatische Wiederholung und das Performativ des Geschlechts. In: Elfi Bettinger/Angelika Brecht (Hg.) Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung. Bd. 5. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 29-46.

Butler, Judith [1990] (2002) Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie. In: Uwe Wirth (Hg.) Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 301-322.

Carlson, Marvin (1996) Performance. A Critical Introduction. London/New York: Routledge.

Cavell, Stanley (1979) The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film (Enlarged Edition). Cambridge/London: Harvard Univ. Press.

Cavell, Stanley (1995) What did Derrida want of Austin? In: ders.: Philosopical Passages. Wittgenstein, Emerson, Austin, Derrida. Cambridge, Mass.: Blackwell.

Cavell, Stanley (2002) Die Tatsache des Fernsehens. In: Ralf Adelmann et.al. (Hg.) Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Konstanz: UVK, S. 125-164.

Culler, Jonathan [1983] (1988) Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie. Reinbek: Rowohlt.

Culler, Jonathan (2000) Literary Theory. Oxford: Oxford Univ. Press.

Derrida, Jacques [1990] (2001) Signatur, Ereignis, Kontext. In: ders.: Limited Inc. Wien: Passagen, S. 15-45.

Deuber-Mankowsky, Astrid (1999) Geschlecht und Repräsentation. Oder wie das Bild zum Denken kommt. In: Die Philosophin. Forum für feministische Theorie und Philosophie 18, S. 24-42.

Deuber-Mankowsky, Astrid (2004) Konstruktivistische Ursprungsphantasien. Die doppelte Lektion der Repräsentation. In: Urte Helduser et.al. (Hg.) Under construction. Konstruktivistische Perspektiven feministischer Theorie und Forschungspraxis. Frankfurt a. M./New York: Campus, S. 68-79.

Deuber-Mankowsky, Astrid (o.J.) Repräsentationskritik und Bilderverbot. In: www.bu.edu/mzank/tr-deutsch/archiv/Bilderverbot.html (3.2.2005).

Diawara, Manthia (Hg.) (1993) Black American Cinema. London: Routledge.

Diederichsen, Diedrich (1998) Koproduktionen musikalischer Makrozeichen. In: Texte zur Kunst 8, 31, S. 116-145.

Doane, Mary Ann (1985) Film und Maskerade. Zur Theorie des weiblichen Zuschauers. In: Frauen und Film 38, S. 4-19.

Ellis, John (2000) Seeing Things. Television in the Age of Uncertainty. London/New York: Routledge.

Engell, Lorenz (1992) Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte. Frankfurt a. M./New York: Campus.

Engell, Lorenz/Vogl, Joseph (1999) Vorwort. In: Claus Pias et.al. (Hg.) Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. Stuttgart: DVA, S. 8-11.

Felman, Shoshana (1983) The Literary Speech Act. Don Juan with J.L. Austin or Seduction in Two Languages. Ithaca, NY: Cornell Univ. Press.

Fischer-Lichte, Erika (1998) Auf dem Weg zu einer performativen Kultur. In: Kulturen des Performativen (Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie 7,1. Hg. vom Interdisziplinären Zentrum für Historische Anthropologie. Freie Universität Berlin). Berlin, S. 13-29.

Fischer-Lichte, Erika (1999) Notwendige Ergänzungen des Text-Modells. Dominantenverschiebung. Der »performative turn« in den Kulturwissenschaften. In: Frankfurter Rundschau v. 23.11.1999, S. 20.

Fischer-Lichte, Erika (2001) Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe. In: dies./Christoph Wulf (Hg.) Theorien des Performativen (Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie 10,1. Hg. vom Interdisziplinären Zentrum für Historische Anthropologie. Freie Universität Berlin). Berlin, S. 237-255.

Fischer-Lichte, Erika (2004) Ästhetik des Performativen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Fischer, Robert/Körte, Peter/Seeßlen, Georg (2000) Quentin Tarantino. Berlin: Bertz.

Foucault, Michel [1976] (1991) Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen. Bd.1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Foucault, Michel (1993) Technologien des Selbst. In: Luther H. Martin/Huck Gutman/Patrick H. Hutton (Hg.) Technologien des Selbst. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 24-62.

Foucault, Michel [1977] (1995) Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Friedberg, Anne (1993) Window Shopping. Berkeley: Univ. of California Press.

Friedberg, Anne (1995) Cinema and the postmodern condition. In: Linda Williams (Hg.) Viewing Positions. Ways of Seeing Film. New Brunswick, NJ: Rutgers Univ. Press, S. 59-83.

Friedberg, Anne (2000) The End of Cinema: multimedia and technological Change. In: Christine Gledhill/Linda Williams (Hg.) Reinventing Film Studies. New York/London: Oxford Univ. Press, S. 438-452.

Genette, Gerard (1989) Paratexte. Frankfurt a. M.: Campus.

Glasenapp, Jörn (2003) Überlegungen zur Produktion medialer Aufrichtigkeit. In: Matthias N. Lorenz (Hg.) Dogma 95 im Kontext. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre. Wiesbaden: DUV, S. 97-110.

Gledhill, Christine (2004) Überlegungen zum Verhältnis von Gender und Genre im postmodernen Zeitalter. In: Monika Bernold/Andrea B. Braidt/Claudia Preschl (Hg.) Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus. Marburg: Schüren, S. 200-209.

Gramman, Lorraine/Marshment, Margaret (Hg.) (1989) The Female Gaze. Women as Viewers of Popular Culture. London: Real Comet Press.

Groys, Boris (2000) Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien. München: Hanser.

Gwózdz, Andrzej (1994) Das Kinematographische tele-vis(ion)iert. In: Joachim Paech (Hg.) Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 179-189.

Gwózdz, Andrzej (2000) (Inter)Medialität als Gegenstand der Filmwissenschaft. In: Heinz-B. Heller et.al. (Hg.) Über Bilder Sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GFM)). Marburg: Schüren, S. 69-78.

Gwózdz, Andrzej (2003) Zwei Apparate treffen einander. Zur Semiotik der Oberflächlichkeit. In: Robert F. Riesinger (Hg.) Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer disziplinären Debatte. Münster: Nodus, S. 237-246.

Hall, Stuart (Hg.) (1997) Representation. Cultural representations and signifying practices. London: Sage.

Hallberg, Jana/Wewerka, Alexander (Hg.) (2001) Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos. Berlin: Alexander.

Helbig, Jörg (Hg.) (1998) Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Schmidt.

Hediger, Vinzenz (2002) Rituale des Wiedersehens. Kinofilm im Zeitalter seiner Verfügbarkeit auf Video. In: Ralf Adelmann/Hilde Hoffmann/Rolf F. Nohr (Hg.) Rec. Video als mediales Phänomen. Weimar: VDG, S. 72-93.

Hölzer, Henrike (2004) Das Schatten des Spiegelbilds. Action-Film Sequels als unheimliche Doppelgänger. In: Monika Bernold/Andrea B. Braidt/Claudia Preschl (Hg.) Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus. Marburg: Schüren, S. 210-220.

Hoffstadt, Stephan (1995) Black Cinema. Afroamerikanische Filmemacher der Gegenwart. Marburg: Schüren.

Hohenberger, Eva (1988) Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm, Ethnographischer Film, Jean Rouch. Hildesheim: Olms.

Hoffman, Hilde/Seier, Andrea (2003) »I don't think there is a thing called Cultural Studies«. John Hartley im Gespräch. In: Ästhetik & Kommunikation 34,121 (Erkenntniskritik und Macht). Berlin, S. 101-112.

Hoffmann, Hilde (2003) Der Zeitzeuge als Telefigur. Zeitzeugeneinsatz in Fernsehdokumentationen zum 40. Jahrestag des Mauerbaus. In: Jahrbuch für Pädagogik. Erinnern, Bildung, Identität. Paderborn: Lang, S. 207-220.

James, Darius (1995) That's Blaxploitation! Roots of the Baadasssss 'Tude. New York: St. Martin's Griffin.

Jerslev, Anne (2002) Dogma 95, Lars von Trier's The Idiots and the ›Idiot Project‹. In: dies. (Hg.) Realism and ›Reality‹ in Film and Media. Kopenhagen: Museum Tusculanum Press, S. 41-66.

Käufer, Birgit (2002) Die Kunststücke der Cindy Sherman. Doppelte Mimikry versetzt Grenzen in Bewegung. In: Alexandra Karentzos/Birgit Käufer/Katharina Sykora (Hg.) Körperproduktionen. Zur Artifizialität der Geschlechter. Marburg: Schüren, S. 180-194.

Keilbach, Judith (2000) Das Authentische ist Produkt einer Laborsituation. Wolfgang Beilenhoff und Rainer Vowe im Interview mit Judith Keilbach. In: nachdemfilm Nr. 2 (www.nachdemfilm.de) (03.02.2005)

Koch, Gertrud (1980) Warum Frauen ins Männerkino gehen. Weibliche Aneigungsweisen in der Filmrezeption und einige ihrer Voraussetzungen. In: Gislind Nabakowski/Helke Sander/Peter Gorsen (Hg.) Frauen in der Kunst. Bd. 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 15-29.

Koch, Gertrud (2004) Latenz und Bewegung im Feld der Kultur. Rahmungen einer performativen Theorie des Films. In: Sybille Krämer (Hg.) Performativität / Medialität. München: Fink, S. 163-188.

Koven, Mikel J. (2001) Blaxploitation Films. Harpenden: Pocket Essentials.

Krämer, Sybille (2000) Das Medium als Spur und als Apparat. In: dies. (Hg.) Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 73-94.

Krämer, Sybille (2001) Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Krämer, Sybille/Stahlhut, Marco (2001) Das »Performative« als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie. In: Erika Fischer-Lichte/Christoph Wulf (Hg.) Theorien des Performa-

tiven (Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie 10/1. Hg. vom Interdisziplinären Zentrum für Historische Anthropologie. Freie Universität Berlin). Berlin, S. 35-64.

Krämer, Sybille (2002) Sprache, Stimme, Schrift. Sieben Gedanken über Performativität als Medialität. In: Uwe Wirth (Hg.) Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 323-346.

Krämer, Sybille (Hg.) (2004) Performativität und Medialität. München: Fink.

Lauretis, Teresa de (1984) Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema. Bloomington, IN: Indiana Univ. Press,

Lauretis, Teresa de (1993) Der Feminismus und seine Differenzen. In: Feministische Studien 11,2, S. 96-102.

Lauretis, Teresa de (1994) The Practice of Love. Lesbian Sexuality and Perverse Desire. Bloomington, IN: Indiana Univ. Press.

Lauretis, Teresa de [1987] (1996) Die Technologie des Geschlechts. In : Elvira Scheich (Hg.) Vermittelte Weiblichkeit. Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie. Hamburg: Hamburger Edition, S. 57-93.

Lorenz, Matthias N. (Hg.) (2003) Dogma 95 im Kontext. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre. Wiesbaden: DUV.

Luhmann, Niklas (1996) Die Realität der Massenmedien. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Mersch, Dieter (2004) Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine ›negative‹ Medientheorie. In: Sybille Krämer (Hg.) Performativität und Medialität. München: Fink, S. 75-96.

Metz, Christian (1975) Psychoanalyse et Cinéma. Paris : Seuil.

Miklitsch, Robert (2004) Audiophilia. Audiovisual Peasure and narrative Cinema in Jackie Brown. In: Screen 45,4, S. 287-304.

Mitchell, W. J. Thomas (1994) Repräsentation. In: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.) Was heißt darstellen ? Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 17-32.

Müller, Jürgen E. (1996) Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation (Film und Medien in der Diskussion 8). Münster: Nodus.

Müller, Jürgen E. (2003) Dispositiv – intermedial? Einige Gedanken zu den dispositiven Zwischen-Spielen des Films. In: Robert F. Riesinger (Hg.) Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer disziplinären Debatte. Münster: Nodus, S. 247-260.

Mulvey, Laura [1975] (1998) Visuelle Lust und narratives Kino. In: Franz-Josef Albersmeier (Hg.) Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam, S. 389-408.

Mulvey, Laura (2004) Ein Blick aus der Gegenwart in die Vergangenheit. Eine Re-Vision der feministischen Filmtheorie der 1970er Jahre. In: Monika Bernold/Andrea B. Braidt/Claudia Preschl (Hg.) Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus. Marburg: Schüren, S. 17-27.

Nitsche, Lutz (2002) Hitchcock, Greenaway, Tarantino. Paratextuelle Attraktionen des Autorenkinos. Stuttgart/Weimar: Metzler.

Ogrzal, Timo (2000) Das performative Gespenst der Performanz. In: Ästhetik & Kommunikation 31, 110, S. 69-72.

Paech, Joachim (1990/91) Zur Theoriegeschichte des Dokumentarfilms. In: Journal Film 23, S. 24-29.

Paech, Joachim (1998) Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen. In: Jörg Helbig (Hg.) Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Schmidt, S. 14-30.

Paech, Joachim (2003) Intermedialität des Films. In: Jürgen Felix (Hg.) Moderne Film Theorie. Mainz: Bender, S. 287-312.

Parker, Andrew/Sedgwick, Eve Kosofsky (Hg.) (1995) Performativity and Performance. New York/London: Routledge.

Peters, Kathrin (2005) Medien/Media Studies. In: Christina von Braun/Inge Stephan (Hg.) Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 325-344.

Phelan, Peggy (1993) Unmarked. The Politics of Performance. London/New York: Routledge.

Pritsch, Sylvia (1999) Technologien des Selbst. Feministische Szenarien mit vielfachen Auftritten. In: Johannes Angermüller/Martin Nonhoff (Hg.) Postmoderne Diskurse zwischen Sprache und Macht. Hamburg/Berlin: Argument, S. 101-112.

Pritsch, Sylvia (o.J.) Von Frauen, Cyborgs und anderen Technologien des Selbst. In: www.Gradnet.de/pomo2.archives/pomo98.papers (3.2.2005).

Rauscher, Andreas (2004) Soul Searching und Sweet Baadass Songs. Der Sound der Blaxploitation und seine Folgen. In: Bernd Kiefer/Marcus Stiglegger (Hg.) Pop & Kino. Von Elvis bis Eminem. Mainz: Bender, S. 107-116.

Rhines, Jesse Algeron (1999) Black Film / White Money. New Brunswick, NJ: Rutgers Univ. Press.

Röttger, Kati (2005) Zwischen Repräsentation und Performanz. Genus in Theater und Theaterwissenschaft. In: Hadumod Bußmann/Renate Hof (Hg.) Genus. Zur Geschlechterdifferenz in Kultur- und Sozialwissenschaft. Stuttgart: Kröner, S. 520-556.

Schlüpmann, Heide (1998) Abendröthe der Subjektphilosophie. Eine Ästhetik des Kinos. Frankfurt a. M.: Stroemfeld.

Schneider, Irmela (2001) Genre und Gender. In: Elisabeth Klaus/Jutta Röser/Ulla Wischermann (Hg.) Kommunikationswissenschaft und Gender Studies. Wiesbaden/Opladen: Westdeutscher Verl., S. 92-102.

Schumacher, Eckhard (2000) Passepartout. Zu Performativität, Performance, Präsenz. In: Texte zur Kunst 10,37, S. 94-103.

Schumacher, Eckhard (2002) Performativität und Performance. In: Uwe Wirth (Hg.) Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 383-402.

Schwartz, Vanessa (1995) Cinematic Spectatorship before the Apparatus. The Public Taste for Reality in Fin-de-Siècle Paris. In: Linda Williams (Hg.) Viewing Positions. Ways of Seeing Film. New Brunswick, NJ: Rutgers Univ. Press, S. 83-113.

Searle, John R. [1969] (1983) Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Seeßlen, Georg (1999) Dogma und Pornographie. Tyrannei der Intimität. In: Freitag. Die Ost-West Wochenzeitung v. 19.3.1999 (www.freitag.de/1999/12/99121301.htm) (3.2.2005).

Seeßlen, Georg (2001) DOGMA oder Warum es notwendig wurde, der Krise des Erzählens im Film mit einem post-postmodernen Wirklichkeits-Remix zu begegnen. In: Jana Hallberg/Alexander Wewerka (Hg.) Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos. Berlin: Alexander, S. 327-338.

Seier, Andrea (2004) Across 110th Street. Zur Überlagerung performativer Prozesse in Tarantinos Jackie Brown (USA 1997). In: Monika Bernold/Andrea B. Braidt/Claudia Preschl (Hg.) Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus. Marburg: Schüren, S. 44-56.

Seier, Andrea/Warth, Eva (2005) Perspektivverschiebungen. Geschlechterdifferenz in Film- und Medienwissenschaft. In: Hadumod Bußmann/Renate Hof (Hg.) Genus. Zur Geschlechterdifferenz in Kultur- und Sozialwissenschaft. Stuttgart: Kröner, S. 80-111.

Smith, Valerie (Hg.) (1997) Representing Blackness. Issues in Film and Video. New Brunswick, NJ: Rutgers Univ. Press.

Sonderegger, Ruth (2000) Hauptsache Performativ. In: Texte zur Kunst 10,37, S. 219-224.

Stauff, Markus (2001) Medientechnologien in Auflösung. Dispositive und diskursive Aspekte von Fernsehen. In: Andreas Lösch et.al. (Hg.) Technologien als Diskurse. Konstruktionen von Wissen, Medien und Körpern. Heidelberg: Synchron, S. 81-100.

Stauff, Markus (2005) ›Das neue Fernsehen. Machtanalyse, Gouvernementalität und digitale Medien. Hamburg/Münster: Lit.

Strowick Elisabeth (2004) Akt des sprechenden Körpers. Austin. Quintilian. Kafka. In: Jürgen Fohrmann (Hg.) Rhetorik: Figuration und Performanz (DFG-Symposion 2002). Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 536-556.

Studlar, Gaylyn (1985) Schaulust und masochistische Ästhetik. In: Frauen und Film 39, S. 15-39.

Sudmann, Andreas (2001) DOGMA 95. Die Abkehr vom Zwang des Möglichen. Hannover: Offizin.

Sudmann, Andreas (2003) Eine Antwort auf die »Tyrannei der Lust«. Zur Sexualpolitik der DOGMA-Filme. In: Matthias N. Lorenz (Hg.) Dogma 95 im Kontext. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre. Wiesbaden: DUV, S. 123-140.

Tarantino, Quentin (1998) Jackie Brown. Based on the novel Rum Punch by Elmore Leonard. London: Faber and Faber.

Uricchio, William (2002) Medien, Simultaneität, Konvergenz. Kultur und Technologie im Zeitalter von Intermedialität. In: Ralf Adelmann et.al. (Hg.) Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Konstanz: UVK, S. 281-310.

Warth, Eva (2003) Eye/Identity. Blickstrukturen in Filmen der 90erJahre. In: Christine Rüffert et.al., Bremer Symposium zum Film (Hg.) Wo/Man. Kino und Identität. Berlin: Bertz, S. 65-80.

Warth, Eva (2004) Feministische Forschungsansätze zum frühen Kino: Perspektiven, Potentiale, Probleme. In: Monika Bernold/Andrea B. Braidt/Claudia Preschl (Hg.) Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus. Marburg: Schüren, S. 115-124.

Weissberg, Liliane (Hg.) (1994) Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt a. M.: Fischer.

Williams, Linda (1995) Hard-Core. Macht, Lust und die Tradition des pornographischen Films. Basel/Frankfurt a. M.: Stroemfeld.

Willis, Sharon (2000) Style, posture and idiom. Tarantino's figures of masculinity. In: Christine Gledhill/Linda Williams (Hg.) Reinventing Film Studies. London/New York: Oxford Univ. Press, S. 279-296.

Winkler, Hartmut (2004) How to do things with words, signs, machines. Performativität, Medien, Praxen, Computer. In: Sybille Krämer (Hg.) Performativität und Medialität. München: Fink, S. 97-112.

Wirth, Uwe (2002) Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität. In: ders. (Hg.) Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 9-62.

Yearwood, Gladstone L. (Hg.) (1982) Black Cinema Aesthetics : Issues in Independent Black Filmmaking. Athens, Ohio: Ohio Univ. Press.

Yearwood, Gladstone L. (2000) Black Film as Signifying Practice. Cinema, Narration and the African-American Aesthetic Tradition. Trenton, NJ: Africa World Press.

Filmographie

Across 110th Street (USA 1972, Barry Shear).
All That Heaven Allows (USA 1955, Douglas Sirk).
The Big Doll-House (USA 1971, Jack Hill).
Black Ceasar (USA 1973, Fred Williamson).
Blacula (USA 1972, William Crain).
Blackenstein, The Black Frankenstein (USA 1973, William A. Levey).
Black Mama, White Mama (USA 1972, Eddie Romero).
Boys Don't Cry (USA 1995, Kimberly Peirce).
Coffy (USA 1973, Jack Hill).
Cool Breeze (USA 1972, Barry Pollack).
Don't Look Back (USA 1967, Donn Alan Pennebaker).
Far From Heaven (F/USA 2002, Todd Haynes).
Der Felsen (D 2001, Dominik Graf).
Festen (Dänemark 1998, Thomas Vinterberg).
Flucht In Ketten (USA 1958, Stanley Kramer).
Foxy Brown (USA 1974, Jack Hill).
Friday Foster (USA 1975, Arthur Marks).
Get Shorty (USA 1995, Barry Sonnenfeld).
The Graduate (USA 1967, Mike Nichols).
Halbe Treppe (D 2002, Andreas Dresen).
Happy Mother´s Day (USA 1963, Richard Leacock).
Helden Wie Wir (D 1999, Sebastian Peterson).
Idioterne (Dänemark 1998, Lars von Trier).
In This World (GB 2004, Michael Winterbottom).
Imitation of Life (USA 1959, Douglas Sirk).
Italienisch für Anfänger (Dänemark/Schweden 2000, Lone Scherfig).
Jackie Brown (USA 1997, Quentin Tarantino).
Julien Donkey-Boy (USA 1999, Harmony Korine).
The King is Alive (Dänemark 2000, Kristian Levring).
Kroko (D 2003, Sylke Enders).
La Chinoise (F 1967, Jean-Luc Godard).
Lovers (F 1999, Jean-Marc Barr).
Lilith (USA 1964, Robert Rossen).

Mein Langsames Leben (D 2001, Angela Schanelec).
Mifune Sidstesang (Dänemark 1999, Søren Kragh-Jacobsen).
Monster (USA/D 2003, Patty Jenkins).
Paris is Burning (USA 1991, Jennie Livingston).
Pleasantville (USA 1998, Gary Ross).
Scream Blacula, Scream (USA 1973, Bob Kelljan).
Der Schöne Tag (D 2001, Thomas Arslan).
Der Ritus (Schweden 1969, Ingmar Bergman).
Shaft (USA 1971/73, Gordon Parks Sen.).
Sheba Baby (USA 1975, William Girdler).
Staatsfeind Nr.1 (USA 1998, Tony Scott).
Strange Days (USA 1995, Kathryn Bigelow).
Superfly (USA 1972, Gordon Parks Jr.).
Sweet Sweetback´s Baadassss Song (USA 1971, Melvin van Peebles).
Terminator 2: Judgement Day (F/USA 1991, James Cameron).
Truman Show (USA 1998, Peter Weir).
Die Unberührbare (D 2000, Oskar Röhler).
You´re Nobody, Til Somebody Loves You (USA 1964, Donn Alan Pennebaker).
Watermelon Man (USA 1970, Melvin van Peebles).

Abbilungsverzeichnis

Cover: Screenshot der Verfasserin, entnommen aus: Jackie Brown, © by Universum Film GmbH & Co. KG, München.
Abb 1: entnommen aus: http://www.impawards.com/1991/paris_is_burning
Abb 2: entnommen aus: http://www.filmlinc.com/wrt_old/programs/8-2005/jpegs/parisburning
Abb 3: entnommen aus: www.norden.lv/Norden_images/Change/DVD/Festen
Abb 4: entnommen aus: http://www.cineastentreff.de/teleschau/200632/5/200632_172225_2_024
Abb 5: entnommen aus http://carteles.metropoliglobal.com/paginas/pgrande.php?id=103722&caso=2
Abb 6:entnommen aus: http://www.norden.lv/Norden_images/Change/DVD/Idiots
Abbildung 7, 8: Screenshots der Verfasserin, entnommen aus: Idioten, © by Arthaus , Leipzig
Abb 9: entnommen aus: http://www.norden.lv/Norden_images/Change/DVD/Italiens
Abbildung 10,11,13,14,16-25 : Screenshots der Verfasserin, entnommen aus: Jackie Brown, © by Universum Film GmbH & Co. KG, München.
Abb.12 :entnommen aus: http://www.pluto.no/kulturspeilet/faste/film/bildemag/B/film/kult/foxy_brown
Abb.15:entnommen aus: http://www.beatsqueeze.com/images/bobby%20womack_across%20110th%20street

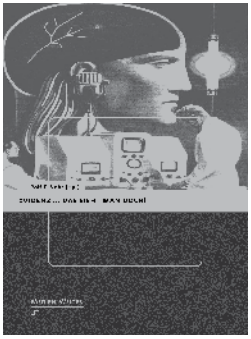
Medien´Welten
Braunschweiger Schriften zur Medienkultur

Das Apostroph gilt in der deutschsprachigen Interpunktion als Markierung für eine Auslassung. In diesem Sinne markiert das Apostroph im Titel der Reihe ›Medien´ Welten‹ eben jene Auslassung, die die Reihe zu füllen anstrebt. Zwischen den an sich nicht singulär denkbaren Entitäten von Medium und Welt sucht die Reihe nach den Effekten, welche wechselweise durch Medien und Welten voneinander abgerufen werden. In einer gewissen Hilflosigkeit könnten eben jene ›Effekte‹ als die jeweilig produzierten Evokationen umrissen werden. Medien rufen Effekte in Welten hervor, konstituieren, durchdringen, rekonstruieren und artikulieren Welten, Erfahrungsrealitäten und Handlungswirklichkeiten. Welten artikulieren, formulieren, ideologisieren und realisieren Medien, intersubjektive Äußerungen und Diskursformationen. Medien und Welten nicht mehr als antagonistische Prinzipien einer linearen Ursache-Wirkungs-Relation zu begreifen hat sich in Medien- und Kulturwissenschaften

Bereits erschienen:

Rolf F. Nohr (Hg.):
Evidenz - »...das sieht man doch!«

»Sieh hin....das sieht man doch!« scheint einer der Imperative einer visuellen Kultur zu sein. Das Evidenten, also das »Offenkundige« (wie es der Duden übersetzt) oder »Augenscheinliche«, bildet einen der Ordnungsraster des Wissens. Evidenz scheint einer der Medienfunktionalismen zu sein, die die Sprechweise populärer, aktueller und diskursiv organisierter Mediensysteme gewährleistet. Aber wie überhaupt wird Wissen zu Bild? Aus welchem metaphorischen, symbolischen oder diskursiven System artikuliert sich ein Bild und wie wird es als Sprechweise kommunikabel und damit zur Handlung? Ist das Evidente eine Form der Wissensartikulation? Inwieweit überformt sich die visuelle Tatsache zum bildlichen Beweiß? Was ist der Wahrheitsbegriff des Bildes? Die Beiträge von Ralf Adelmann, Ulrike Bergermann, Daniel Gethmann, Vinzenz Hediger, Eva Hohenberger, Tom Holert, Heike Klippel, Rolf F. Nohr, Leander Scholz und Herbert Schwaab befragen unterschiedliche Materialien zu diesem Thema. Bush-Cartoons, Viren,

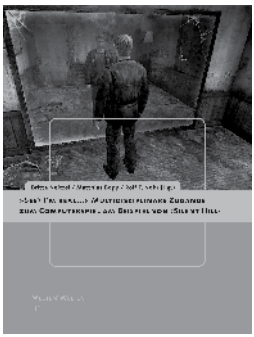


rauchende Colts, Familienserien, Tierfilme und Science Center sind nur einige der Beispiele, an denen die Struktur und Funktion der Evidenz geklärt werden soll.

288 S., 19.90 EUR, br., ISBN 3-8258-7801-5

Matthias Bopp / Britta Neitzel / Rolf F. Nohr (Hg.): »See? I'm real...« Multidisziplinäre Zugänge zum Computerspiel am Beispiel von ›Silent Hill‹

Wie lässt sich aus verschiedenen wissenschaftlichen Ansätzen heraus ein Computer- und Konsolenspiel wie *Silent Hill* beschreiben? Diese Frage ist Ausdruck einer sich ausdifferenzierenden akademischen Beschäftigung mit einem Phänomen, das bis vor kurzen wissenschaftlich nicht recht ›diskursfähig‹ war, mittlerweile jedoch national wie international im Fokus zahlreicher akademischer Aktivitäten und Forschergruppen steht. Der multidisziplinäre Charakter dieses Bandes berücksichtigt daher ästhetische, kulturelle, ökonomische, mediale, sozialisatorische und pädagogische Faktoren und Zugriffsformen auf das Game.



Mit Beiträgen von Matthias Bopp, Frank Dengler, Laboratory for Mixed Realities, Britta Neitzel, Rolf F. Nohr, Markus Rautzenberg, Steffen P. Walz, Serjoscha Wiemer, Gunnar Sandkühler, Andreas Wolfsteiner u.a.

256 S., 24.90 EUR, br., ISBN 3-8258-8374-4

schaften durchgesetzt, ebenso wie das ›dialektische‹ Miteinander von Produktion und Rezeption anzuerkennen. Je tiefer der reflektierende Blick aber in das ›Dazwischen‹ vordringt, desto mehr scheint sich die Schnittmenge von Medium und Welt zu verunklaren. Die Reihe ›Medien´ Welten‹ hat sich ein kleines Stück Exploration und

Probebohren in genau diesem Dazwischen verordnet und wird – hauptsächlich an Fallstudien orientiert – versuchen, dem Apostroph oder dem Ausgelassenen etwas mehr Klarheit zuzuschreiben.

Vorankündigungen

Ralf Adelmann
Visuelle Kulturen der Kontrollgesellschaft.
Zur Popularisierung digitaler und videografischer Visualisierungen im Fernsehen

Britta Neitzel
Gespielte Geschichten? Narration und visueller Diskurs in Computerspielen

Herbert Schwaab
Erfahrung des Gewöhnlichen – Stanley Cavells Filmphilosophie als Theorie der Populärkultur‹

Hilde Hoffmann
Fernsehen und politisches Ereignis. Die Medialisierung von ›Wende‹ und ›Wiedervereinigung (A.T.)

Judith Keilbach
Geschichtsbilder und Zeitzeugen (A.T)

Matthias Bopp
Computerspiele. Eine medienpädagogische Analyse (A.T)

Sebastian Scholz / Fabian Lettow / Alexander Pinto (Hg.)
BildKONtext.
Zur politischen Verfasstheit des Medialen

Michael Glasmeier / Heike Klippel (Hg.)
›»Playtime« – Film interdisziplinär.
Ein Film und sieben Perspektiven‹

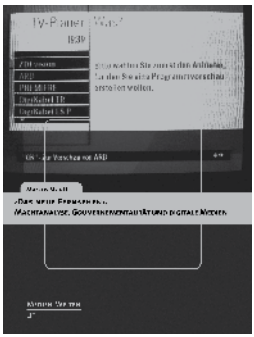
Playtime (Frankreich 1965-67) ist das Meisterwerk des französischen Regisseurs und Komikers Jacques Tati. Thema ist die Krise des technisierten und medialisierten Alltags des 20. Jahrhunderts und der modernen Urbanität. Das Paris des Films, in dem man sich beständig findet und wieder verliert, ist ein typischer Nicht-Ort, bestehend aus modernsten Gebäuden, deren Zweck nie greifbar ersichtlich wird, Durchgangsstationen zu undefinierten Zielen, die letztlich auf anarchische Weise zerstört und definiert werden. Playtime ist ein Film mit vielfältigen intermedialen Bezügen, ein ironischer Ausblick auf eine Zukunft, in der Individualität und Konsum-Uniformität einander gegenüberstehen, um sich im Glanz des neuen Designs zu versöhnen.
All dies macht den Film zu einem exemplarischen Gegenstand für eine multiperspektivische Herangehensweise. Die einzelnen Beiträge interpretieren und analysieren den Film auf dem Hintergrund ihres jeweiligen Faches: Kunstwissenschaft, Filmwissenschaft, Philosophie, Musikwissenschaft, Industrial Design, Transportation Design und Design-Geschichte. Wissenschaft und gestalterische Praxis treten in einen Dialog. Mit Beiträgen von: Brice d'Antras (Design-Geschichte), Johannes Böhringer (Philosophie), Frieder Butzmann (Musikwissenschaft), Michael Glasmeier (Kunstwissenschaft), Heike Klippel (Filmwissenschaft), Erich Kruse (Industrie-Design), Stefan Rammler (Transportation Design), Katha-

rina Sykora (Kunstwissenschaft). Mit vielen farbigen Abbildungen und ausführlicher Bibliographie.

144 S., 19.90 EUR, br., ISBN 3-8258-8375-2, Farbinnenteil

Markus Stauff:
›Das neue Fernsehen‹.
Machtanalyse, Gouvernementalität und Digitale Medien

Die Studie zielt auf eine Untersuchung der Macht- und Subjekteffekte, die mit den gegenwärtigen Veränderungen des Fernsehens - vor allem dem Prozess der Digitalisierung - einhergehen. Die heterogenen Entwicklungen und Versprechungen werden dabei nicht als Übergangsphänomene, sondern als produktive Mechanismen verstanden, die Fernsehen zu einer Kulturtechnologie des Neoliberalismus machen: Die ZuschauerInnen werden dabei als Subjekte einer gleichermaßen rationalisierten wie intensivierten Mediennutzung modelliert. Theoretisch setzt die Arbeit dem repressiven Medienbegiff, der unter anderem bei Cultural Studies, Technik- und Apparatustheorien dominiert, Foucaults Modell der Gouvernementalität entgegen, um zu zeigen, dass die Vervielfältigung der technischen und inhaltlichen ›Optionen‹ keine Befreiung, sondern eine Regierungstechnologie ist.



304 Seiten, ca. 24.90 EUR, br., ISBN 3-8258-7802-3

Serjoscha Wiemer / Rolf F. Nohr (Hg.)
Strategie Spielen.
Zur Modellierung strategischer Diskurse in der Kultur (A.T.)

Gunnar Sandkühler
Das historisierte Computerspiel als fixiertes, reaktives Stehgreiftheater

Judith Keilbach / Alexandra Schneider (Hg.)
Fasten your Seatbelt!
Bewegtbilder vom Fliegen

Heike Klippel (Hg.)
Programm/Programmierung (A.T.)