Deutsche Erstausgabe

Aus dem Amerikanischen von
Tom Appleton (*Privilege*),
Camilla R. Nielsen (*Kristina Talking Pictures, Journeys from Berlin/1971, The Man Who Envied Women*),
Tom Appleton und Camilla R. Nielsen (Rainer),
Roger M. Buergel und Ruth Noack (de Lauretis),
Ellie Großebner (Rich, *Lives of Performers, Film About a Woman Who . . .*) und
Elisabeth Leinfellner (Reynaud).

I

1,154.601

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des BMUK.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Rainer, Yvonne:
Talking Pictures: Filme, Feminismus, Psychoanalyse, Avantgarde / Yvonne Rainer. – Dt. Erstausg. – Wien : Passagen-Verl., 1994
(Passagen Kunst)
ISBN 3-85165-116-2

Alle Rechte vorbehalten
ISBN 3–85165–116–2
© 1989 der amerikanischen Ausgabe bei
Indiana University Press
© 1994 by Passagen Verlag Ges. m. b. H., Wien
Graphisches Konzept: Ecke Bonk
Redaktion: Hedwig Saxenhuber
Mitarbeit: Katharina Schöffl, Astrid Wege, Holger Weh
Satz und Repro: Andreas Walka Ges. m. b. H., Korneuburg
Druck: Manz, Wien

Inhalt

Yvonne Rainer: Eine Einführung 11
B. Ruby Rich

Strategien des Verkettens 41
Narratives Kino, feministische Poetik und Yvonne Rainer
Teresa de Lauretis

Unmögliche Projektionen 65
Bérénice Reynaud

Die Karten offenlegen 81
Interview mit Yvonne Rainer
Laura Poitras, Susanne Fairfax, Kurt Easterwood

Film Scripts

Lives of Performers 107

Film About a Woman Who . . . 125

Kristina Talking Pictures 147

Journeys from Berlin/1971 187

The Man Who Envied Women 237

Privilege 289

Bibliographie 339

Filmographie 345

Wien

Strategien des Verkettens
Narratives Kino, feministische Poetik und Yvonne Rainer

Teresa de Lauretis

> Meine DarstellerInnen tragen Worte vor, beherrschen sie aber nicht, wie auch ihr Handeln im Rahmen des Filmes keine filmische Handlung verfolgt.
>
> *Yvonne Rainer*

Während sie ihre Entwicklung als Künstlerin und Filmemacherin reflektierte, sah Yvonne Rainer sich zu Beginn der achtziger Jahre auf den erzählerischen Film zubewegen, – und das fast entgegen ihrer Absicht:

> Auf die Beschreibung individueller weiblicher Erfahrungen, die sowohl vom sozialen Umfeld wie auch von erzählerischen Hierarchien abgekoppelt waren, folgten Beschreibungen individueller weiblicher Erfahrungen als radikale Gegenentwürfe zu historischen Ereignissen. Der nächste Schritt in dieser Entwicklung betraf explizit feministische Überlegungen zu weiblicher Erfahrung als solcher. Das Erarbeiten eines ausdrücklichen feministischen Anspruchs scheint mir nun eine gründlichere Verankerung in den Konventionen der Erzählung zu erfordern. (Ich bin mir über die Gründe dafür nicht im klaren, hege aber den ärgsten Verdacht.)[1]

Woher kommt dieser Verdacht? – Erinnern Sie sich an den Verdacht Joan Fontaines in Hitchcocks Film (*Suspicion*, 1941), ihr Mann (Cary Grant) verfolge den Plan sie umzubringen? Oder an Mimis Verdacht, in Sally Potters *Thriller* (1979), daß die Handlung von Puccinis Oper *La Bohème* sie ermordet habe. Oder an Doras Verdacht hinsichtlich der Verfahren, mit denen Freud ihre Fallgeschichte konstruiert hat? Ist dieser Verdacht, wie er seitens von Frauen der Narrativität entgegengebracht wird, schlicht eine Spielart von Paranoia oder ist er irgendwie gerechtfertigt? Mit anderen Worten, ist es begründet, den ärgsten Verdacht zu hegen? Aber wie ist in diesem Fall die anscheinend unwiderstehliche Faszination zu erklären, die das Erzählerische auf Frauen, ob auf Anne Radcliffe oder Alice Walker, auf Germaine Dulac oder Yvonne Rainer ausübt? Zeigt sich hier erneut eine Art Masochismus, ein sich zum Opfer machen lassen, ein geschlechtsspezifisch pathologischer Zug, oder steht etwas anderes, und etwas mehr, auf dem Spiel?

In dem Kapitel „Desire in Narrative" meines Buches *Alice Doesn't* habe ich gezeigt, daß das Begehren „in der Erzähl*bewegung*, selbst der Entfaltung des ödipalen Szenarios als *Drama*"[2] eingeschrieben ist und da bewahrt wird; doch wie problematisch – gespalten und widersprüchlich – der Standpunkt der weiblichen Betrachterin oder Leserin[3] in Beziehung zum (vor)ödipalen Begehren auch immer sein mag, die Möglichkeit zu lesen, die identifizie-

rende Annäherung und das Zuweisen von Bedeutung können nur von diesem Standpunkt aus erfolgen.

Als das gemeinsame Anliegen des radikalen, unabhängigen oder Avantgardefilms der sechziger und siebziger Jahre galt die Zerstörung der Erzähl- und Schaulust. An diesem Projekt beteiligten sich begeistert auch feministische Kritikerinnen und Filmemacherinnen; zusammen bilden die daraus hervorgegangenen Filme (*film-texts*) und Lesarten jene feministische Kritik an der Repräsentation, die einen Großteil der uns heute vorliegenden Filmtheorie entscheidend geprägt hat. Entgegen dieser unerbittlichen Vorschrift also, alle Lust am Text zu zerstören, habe ich behauptet, daß feministische Arbeit mit Filmen nicht anti-narrativ oder anti-ödipal, sondern gerade das Gegenteil davon sein sollte.

Es gehe nicht nur darum, weibliches Begehren zu repräsentieren, das Hollywood in der guten alten Tradition westlicher Literatur und Ikonographie als die zum Scheitern verurteilte Macht des Fetischs repräsentiert (eines Fetischs, dem zum Vorteil von Männern Macht zugewiesen wird, der darauf abzielt, Frauen zu entmachten). Vielmehr sollte es darum gehen, die Ambivalenz des ödipalen Szenarios selbst und die Widersprüchlichkeit des weiblichen Subjekts darin darstellbar werden zu lassen. Dazu ist es notwendig, wie schon zuvor, mit, aber gleichzeitig auch gegen die Erzählstruktur zu arbeiten, also mit äußerster Entschlossenheit narrativ und ödipal zu sein.

Ich möchte hier zeigen, daß Plot und Erzählung (letztere ist ein Plot, der sich ausdehnt und erweitert, der durch Schichtungen von Ereignissen, aktantielle[4] Funktionen und diskursive Speicher gleitend, sich zur Geschichte verdichtet) und auch die Narrativität (das ist die Mechanik des Erzählens, die auf die Lesende/Schauende wirkt und dennoch auf ihre Mithilfe angewiesen ist, um ein Subjekt des Lesens bzw. des Schauens zu erzeugen), kurz, daß alle Elemente der Lust am Text Mechanismen einer Verkettung sind.

Dazu zählen nicht allein die Mechanismen der Eingrenzung (*Closure*)[5]: Fallen, in welchen sich das Subjekt blind und zur Gänze verstrickt, denn Closure resultiert lediglich aus gewissen Erzählstrategien (solchen des sogenannten klassischen Films zum Beispiel, oder denen aus Barthes „leserlichem Text", den seine eigene Lesehaltung allerdings hintergeht); diese Erzählstrategien wirken zudem nur unter gewissen[6] geschichtlichen und semiotischen Voraussetzungen eingrenzend und gelten nicht immer und ewig.

Daher werden unserem zeitgenössischen Blick, das haben feministische Kritikerinnen wiederholt vorgeführt, Lücken und Widersprüche innerhalb der Texte des klassischen Erzählkinos offensichtlich, die das Wirken der Erzählung ursprünglich verdecken sollte. Jetzt können diese Aporien als solche betrachtet werden, die sowohl Gestalt der Unterdrückung annehmen als auch deren Verschleierung betreiben, die „Unterdrückung eben der Funktion des Unterdrückens", wie Shoshana Felman es schon vor einiger Zeit an-

hand eines nicht filmischen klassischen Textes, einer Novelle von Balzac, nachgewiesen hat (in ihrem bekannten Essay *Rereading Femininity*[7]). Wenn nun nicht bloß von Balzac, sondern vom klassischen narrativen Text als solchen gesagt werden kann, daß der Text „einen Raum der Ironie eröffnet, welcher die Macht des Weiblichkeitsdiskurses offenbart", dann geschieht dies auf Grund von Felmans Wi(e)derlesen, Barthes Wi(e)derlesen und dem feministischen Wi(e)derlesen und Umschreiben (*rewrite*) – ich würde gern sagen: „remakes" – des klassischen Erzählkinos.

Im Folgenden möchte ich ausführen, inwiefern die Erzählung und das Erzählerische, eben aufgrund ihres Vermögens, Begehren zu formen und der Identifizierung eine Richtung zu weisen, beziehungsweise sie zu stützen oder zu unterlaufen, Mechanismen sind, die strategisch und taktisch bei der Suche nach anderen Formen von Kohärenz genutzt werden können, bei dem Versuch die Regeln der Repräsentation zu verändern und die Voraussetzung für die Repräsentation eines anderen, geschlechtlich differenzierten, sozialen Subjekts zu schaffen. Offensichtlich steht bei der Erzählung, in einer Poetik des Erzählens, viel auf dem Spiel. Unser Mißtrauen ist mehr als gerechtfertigt, doch auch unsere Faszination.

Die Begriffe *Narration* und *Poetik* beschwören, zumal wenn sie in „narrative Poetik" aufeinander bezogen werden, die Anwesenheit bzw. das Gespenst eines „vorangegangenen Diskurses". Todorov gebrauchte diesen Ausdruck im Hinblick auf Bakhtins Konzept intertextueller Polyvalenz als einem charakteristischen Mittel des poetischen (bzw. literarischen) Diskurses.[8] Es ist das Gespenst gerade *dieses* Diskurses: dem der strukturalen Poetik, systematisches Ausloten der literarischen Sprache in ihrer intimsten Qualität – Literaturnost, Sprachlichkeit – und Eigenheit, der Gesamtheit ihrer verbalen Strukturen. Im Hinblick auf das Erzählerische begegnet uns die Unbeständigkeit dieses Grundlagenmodells der strukturalen Analyse, wie es in den sechziger Jahren, von Propp und Lévi-Strauss ausgehend, durch die Beiträge der inzwischen legendären Ausgabe von *Communications 8* entwickelt wurde, bis hin zu seinen Abenteuern in den engen Windungen der zeitgenössischen Narratologie. (Sie bemerken wohl, daß ich den Verführungen, eine Geschichte zu erzählen, nicht widerstehen kann. Die Faszination ist offensichtlich. Aber . . . ist das Mißtrauen gerechtfertigt?)

Wie Peter Brooks in seiner Einführung zur englischen Ausgabe von Todorovs *Poetik* bemerkt, zielt das Programm der strukturalen Poetik mit seiner detaillierten Diskussion der narrativen Syntax darauf ab, „den literarischen Diskurs in seine Elemente zu zerlegen *(decompose)* und die *Logik* aller möglichen bedeutungshaften Kombination dieser Elemente zu untersuchen"[9]. Brooks ist bemüht, in seiner Wahl des Wortes *decompose* jegliche Ähnlichkeit mit einem anderen Wort zu vermeiden, welches einem weniger wachen Autor unvorsichtigerweise hätte unterlaufen können: das Wort *deconstruct*. Denn *dekonstruieren* ist tatsächlich ein durch das Denken Anderer, wie

Bakhtin sagen würde, „bereits bewohntes" Wort, – Andere, die dem Projekt der strukturalen Poetik nicht ebenso freundlich gegenüberstehen.

Ich beziehe mich hier auf Paul de Mans Kritik der Literatur-Semiotik und deren „Gebrauch von grammatikalischen (insbesondere syntaktischen) Strukturen in Verbindung mit rhetorischen, ohne sichtliches Bewußtsein einer möglichen Diskrepanz zwischen beiden."[10] „Todorov, der eines seiner Bücher eine *Grammatik des Decamerone* nennt," schrieb de Man mit einem Anflug von Sarkasmus, möge von seiner Arbeit zu Recht als „der Ausarbeitung einer systematischen Grammatik literarischer Aussageformen, Genres und auch literarischer Figuren" denken. Könne auch das Verhältnis zwischen Grammatik und Logik ein solches gegenseitiger und nicht hintergehbarer Stützung („unsubverted" *support*) sein, so gelte dies nicht, argumentiert de Man, für das Verhältnis von Grammatik und Rhetorik. Bildhafte Ausdrücke (Tropen) und sprachliche Figuren als bloße Teilmengen syntaktischer Beziehungen zu behandeln, hieße eine Übereinstimmung zwischen Grammatik und Rhetorik anzunehmen, wo tatsächlich eine Kluft, eine Spannung, gar ein Widerspruch bestehen.

De Man illustriert seine These mit der Analyse eines krassen Beispiels scheinbarer Konvergenz zwischen grammatischen und rhetorischen Strukturen, das sich bei näherem Hinsehen als Diskontinuität entpuppt: die rhetorische Frage, als das Paradebeispiel einer Figur, die über einen syntaktischen Behelf vermittelt wird. Der Widerspruch, so de Man, liege darin, daß „die Grammatik es uns erlaubt, die Frage zu stellen, während der Satz, mittels dessen wir fragen, gerade die Möglichkeit des Fragens ausschließen könnte." Somit verhindert Rhetorik effektiv die Einflußnahme einer außertextuellen Instanz (die weder Todorov noch de Man als für ihr Unternehmen relevant betrachten): „Rhetorik hebt die Sprachlogik vollkommen auf und eröffnet schwindelerregende Möglichkeiten referentiellen Verwirrens."[11] Aber de Mans Projekt einer rhetorischen Dekonstruktion (des dekonstruktiven Lesens rhetorischer Figuren und Muster auf der Suche nach einer negativen Wahrheit) ist in seiner Art auch konstruktiv. Zum einen muß den „schwindelerregenden Möglichkeiten referentiellen Verwirrens" nicht entsprochen werden (wieder komme ich nicht umhin, den unabweisbaren Anspruch einer intertextuellen Instanz zu verzeichnen: Hitchcocks Film *Vertigo*, mit seinem vollständig erfundenen, konstruierten, filmischen, illusionistischen und nichtreferentiellen Bild des Treppenschachts).[12] Zum anderen entspricht die Unbestimmtheit, die völlige Unentscheidbarkeit zwischen verschiedenen Lesarten, der Literatur keinesfalls mehr. Irgendeine Art Kohärenz wird zur Ersetzung der strukturalen Kohärenz grammatischer Modelle und der Logik des Erzählens unverzichtbar sein; eine Kohärenz, die im Hinblick auf Logik und Grammatik vielleicht einer gebrochenen Kette (*subverted support*) gleichkäme. De Man fände diese in der Idee einer „Allegorie des Lesens", einer Verkettung, die gleichzeitig formal ist wie sie dem Text auch innewohnt,

ganz nach den linguistisch semiologischen Vorstellungen von Poetik. Diese Kohärenz vermag nicht nur das Außertextuelle, „die Autorität der Referenz", in Schach zu halten, sondern zudem „den gesamten Fragenkomplex Bedeutung betreffend auszuklammern". Nun, dieses Ausklammern der Frage nach Bedeutung, welches Dekonstruktion und Narratologie als gemeinsame methodologische, oder besser epistemologische Voraussetzung teilen, ist gewiß kein unangefochtener Anspruch. In seiner Verteidigung des Erzählerischen und überhaupt der Literatur als „sozio-symbolischem Akt", ist beispielsweise Fredric Jameson nicht abgeneigt, seine eigenen Lesarten „so viele *Interpretationen*" zu nennen und das kritische Projekt seines *Politischen Unbewußten* als die „Schaffung einer neuen *Hermeneutik*" anzugeben.[13] All dies in der Absicht, Position zu beziehen und eine Polemik gegen eben jenes poststrukturalistische Programm zu führen, welches mit seiner überzogenen Kritik jegliche interpretative Tätigkeit als notwendigerweise verallgemeinernd, teleologisch oder historisierend verdammt.

Bedeutung ist für Jameson eine relevante Kategorie und für uns bildet sie ein vollkommen legitimes Forschungsfeld. Dies gilt insbesondere, weil Bedeutung die Wirkungsweisen des politischen Unbewußten speist, die wiederum Schlüsselerzählungen (*master narratives*) erzeugen, politische Allegorien innerhalb von Literatur *und* Kritik, in jeglicher historischen Epoche „Schlüsselerzählungen", schreibt er, „haben sich sowohl in die Texte selbst als auch in unser Denken über die Texte eingeschrieben; solche *allegorisch-narrativen Signifikanten* bilden eine durchgängige Dimension literarischer und kultureller Texte, gerade weil sie eine fundamentale Dimension unseres kollektiven Denkens und unserer kollektiven Fantasien über Geschichte und Wirklichkeit widerspiegeln."

Ist Bedeutung erst einmal als relevante Kategorie erkannt (die „allegorischen narrativen *Signifikanten*" betont er; und beachten Sie an dieser Stelle bitte auch die interessante intertextuelle Wiederkehr des Begriffes *Allegorie*), dann muß die Beziehung der Bedeutung zu ihrer Referenz angesprochen werden; das unternimmt Jameson auch. Er sei, erklärt er, Althusser sehr verpflichtet – worin für mich Ecos Danksagung (in *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*) an das Vorbild Peirce anklingt. Jameson schreibt:

> Geschichte ist *kein* Text, keine Erzählung, Schlüssel – oder anderswie, aber . . ., als ein abwesendes Phänomen ist Geschichte uns außer in textlicher Form unzugänglich, und . . . unsere Annäherung an sie und an das *Reale* selbst (*Reales* als Lacanscher Begriff) durchläuft notwendigerweise frühere Vertextlichungen, welche die Geschichte im politischen Unbewußten erzählbar werden lassen.[14]

Die Interpretation kann demnach als ein Umschreiben des Textes verstanden werden, welches vorführen soll, in welchem Maße der Text selbst Resultat „des Umschreibens oder Umstrukturierens eines früheren historischen oder ideologischen ‚Subtextes' ist, den der Vorgang des Interpretierens als

symbolische Auflösung der zwingenden Widersprüche im Realen (wiederherstellt)". So „unterhält" für Jameson der kritische beziehungsweise ästhetische Akt „stets eine aktive Beziehung zum Realen . . ., bei welcher das Reale in seine eigene Textur gegossen wird".

Der Peircesche Zuschnitt dieser Definition ist offensichtlich. Das Umschreiben des bereits Umgeschriebenen eines vorangegangenen Subtextes, welches erst im nachhinein rekonstruiert werden kann, ist eine generative Serie, die der Peirceschen Serie: Interpretant, Zeichen, Objekt und Ground ähnelt.[15] Nun ist es interessanterweise gerade Peirce, in Verbindung mit Nietzsche und Saussure, auf den sich de Man bei seiner Suche nach der philosophischen Basis einer Semiotik als Rhetorik (statt als Grammatik oder Logik) bezieht; insbesondere auf Peirces Definition „reiner Rhetorik" (andernorts Semiose genannt) als dem Prozeß, bei welchem der Interpretant eines Zeichens nicht Bedeutung, aber ein anderes Zeichen, einen anderen Interpretanten, „und so weiter, *ad infinitum*" erzeugt.[16] Erführe die, wie auch immer vermittelte, Verbindung zwischen Text und Welt keine deutliche Betonung – eine Betonung die, wie Eco bemerkt, auch in Peirces Konzeption von Semiose vorhanden ist und anscheinend von Jameson bewahrt wird –, wäre es verführerisch, des letzteren Unternehmen einer „immanenten Hermeneutik" als eine Allegorie des Schreibens zu verstehen, als Theorie der Praxis ideologischer Dekonstruktion.

Doch ein anderer, etwas unerwarteter Faktor verbietet eine solche Lesart: Die Kohärenz des Modells von Jameson ist weniger in dekonstruktiver Negativität als sozusagen im Dickicht des feindlichen Lagers zu finden: in der strukturalen Logik des semiotischen Rechtecks von Greimas, welches Jameson zum Zweck einer dialektischen Negation als „Ort und Modell ideologischer Closure" reappropriiert: „Von dieser Warte aus erscheint das semiotische Rechteck als ein wichtiges Instrument zur Erkundung der semantischen und ideologischen Knifflichkeiten des Textes . . ., weil es die Beschränkungen eines bestimmten ideologischen Bewußtseins vor Augen führt und die konzeptuellen Schwellen, über die dieses Bewußtsein nicht hinauslangt, markiert". Anders ausgedrückt liest Jameson die strukturierten semantischen Einlagen (*investments*) eines gegebenen Textes, die durch Greimas' Rechteck schematisch dargestellt werden können, als symptomatisch für das begriffliche Vermögen eines ideologischen Systems. In das seien sie eingebunden, implizit in der Logik der Erzählung. Sie werden aber an der Oberfläche des Textes nicht realisiert und können deshalb angeführt werden, um aufzuzeigen, was der Text nicht ausspricht, verbirgt oder unterdrückt.

Wäre der Beweis zu führen, daß das Rechteck nicht lügt, könnte man es befragen, wie dies Christine Brooke-Rose in einem Leitartikel der vor kurzem erschienenen Ausgabe von *Poetics Today* unternimmt: in einer die Allgemeinheit betreffenden Angelegenheit – sexuelle Beziehungen. In seiner

Weisheit liefert das Rechteck drei Antworten; d.h. es zaubert drei Modelle oder Reihen von Widersprüchen, Gegensätzen, Permutationen, etc. hervor: ein gesellschaftliches Modell, ein ökonomisches und ein „persönliches". In allen drei Fällen ist das ideologische System, das in der Logik der untersuchten Erzählungen enthalten ist, dermaßen abgedroschen, daß Brooke-Rose „lauthals lachen" muß: denn nichts anderes als die „klassische Doppelmoral" stecke dahinter, die (sie witzelt: „lingua in sheer semiotic cheek")[17], „als eine ‚elementare Struktur von Bedeutung' offensichtlich wird."[18] Für manche von uns ist das zu offensichtlich, um witzig zu sein. Ich erwähne das als x-te Version der „Geschichte der Frau, die", hinsichtlich der letzten zehn Jahre feministischer Kritik an der Vorstellung von Frau als Zeichen ziemlich blauäugig und isoliert, in die Wirren der Semiotik gerät, dort die Unstimmigkeiten von Lévi-Strauss entdeckt und zu vermuten beginnt, daß Semiotik eine „seltsame reaktionäre Disziplin" ist.[19] Was sie natürlich nicht ist – seltsam, meine ich. Doch diese x-te Version der Geschichte zeigt, daß das Mißtrauen (der Semiotik, dem Erzählerischen und der Weisheit des Rechtecks gegenüber) sehr wohl berechtigt war. Was wiederum die Faszination betrifft . . .

Lassen Sie mich schlicht die These vertreten (wobei ich mir des Risikos bewußt bin), daß die Faszination sich auf die flüchtige und in keinem Fall als sicher wahrgenommene Möglichkeit gründet, eine eigene Geschichte zu erfinden, als Subjekt eines Diskurses aufzutreten, was auch heißt: gehört zu werden und Autorschaft zugestanden zu bekommen und damit auch Autorität über den Fortgang der Geschichte. Daß Frauen seit mehreren hundert Jahren Geschichten geschrieben, oder noch länger erzählt haben, ist hier nicht entscheidend, wohl aber, daß sie dies mit wenig oder keiner Autorität taten, unter schweren Behinderungen in bezug auf Genre, Medium und Öffentlichkeit, und meist, in den Worten einer Anderen – nach unerhörtem Schmerz.[20] Dennoch kann sich, wie Yvonne Rainer dies nahelegt, die Dringlichkeit des Erzählens noch verschärfen, je bewußter und dezidierter feministisch die eigene Arbeit wird.

Aber warum sollten Feministinnen, sogar eher noch als Frauen (die Unterscheidung fällt nicht leicht, ist vielleicht umso wichtiger), Autorität und Autorschaft beanspruchen, wenn diese Konzepte zugegebenermaßen altmodisch und patriarchal sind und zudem ethisch kompromittiert? Richtig. Hierin liegt die Ursache unseres Mißtrauens. Als Antwort verbleibt uns ein Paradox, das im Grunde keines ist, was heißen soll, wir stehen vor einem Widerspruch. Ein kritisches Verständnis dieses Widerspruches bietet nur der Feminismus; also weder das Frausein, die Zugehörigkeit zum weiblichen Geschlecht, noch Weiblichkeit (als Stellung innerhalb des Begehrens, als erzählerische Gestalt, als stilisierte Haltung (*figure of style*), sondern Feminismus, was ein kritisches Lesen der Kultur, eine politische Interpretation von gesellschaftlichem Text und Subjekt, sowie das Umschreiben der „Meistererzählungen" unserer Kultur meint.

Erst der feministische Diskurs hat das Paradox von Frau, ihren Status als Objekt und Zeichen gleichermaßen beschrieben, Frau, die bestimmt wird und gleichzeitig abwesend bleibt auf dem Schauplatz der westlichen Repräsentation; und es ist der feministische Diskurs, der nun vorschlägt – obwohl, das soll nicht verschwiegen werden, auf diesem Gebiet mehr Kontroversen als Konsens bestehen – , dieses Paradox, das wir als einen scheinbaren Widerspruch empfanden, als realen Widerspruch anzunehmen. Ich möchte so weit gehen zu behaupten, daß dieser Widerspruch unauflösbar ist. Das heißt, daß ich zwar sprechen darf, daß ich aber nicht als Frau spreche, sondern eher als Sprechende (und während ich spreche, nehme ich natürlich jede Chance, die das Podium mir bietet, wahr). Ich darf auch lesen und schreiben, aber nicht als Frau, denn auch Männer haben „als Frauen" geschrieben – Nietzsche, Artaud, Lautréamont, anscheinend sogar Joyce –, und andere, alles ehrenwerte Männer, „lesen" heutzutage „als eine Frau".

Werfe ich dann einen Blick auf Filme, wollen mir Filmtheoretikerinnen weismachen, das Schauen sei männlich, das Auge der Kamera maskulin und auch mein Blick nicht der einer Frau. Doch ich glaube ihnen nicht mehr, weil ich inzwischen weiß, was es heißt, als Frau einen Film anzuschauen. Meine Überzeugung speist sich aus bestimmten Filmen von Yvonne Rainer, Chantal Akermann, Lizzie Borden, Sally Potter, und anderen; sie haben es irgendwie geschafft, meinen Frauenblick in den Film einzuschreiben; gleich neben, Seite an Seite, zusammen mit meinem anderen (filmischen) Blick. Darauf komme ich noch zurück. Lassen Sie mich jetzt das Konzept von Widersprüchlichkeit noch einmal in einfachen Worten formulieren.

Zumindest für Feministinnen hat der Feminismus ein politisch-persönliches Bewußtsein von Geschlecht (*gender*) als einem ideologischen, das gesellschaftliche Subjekt bestimmenden Konstrukt geschaffen. Die durch die Einführung der Geschlechterdifferenz als epistemologischem Konzept vollzogene Spaltung des Subjekts und die Besetzung der Differenz als politische, ermöglichen es dem feministischen Diskurs, das weibliche Subjekt als eines zu denken, das, ungleich dem Althussers, Jamesons, Ecos, weder „innerhalb der Ideologie" noch außerhalb ihrer (zum Beispiel in der Naturwissenschaft) steht. Vielmehr befindet es sich gleichzeitig innerhalb wie außerhalb der Geschlechterideologie beziehungsweise im Hinblick auf meine Verwendung der Termini: das weibliche Subjekt ist gleichermaßen FRAU wie Frauen. Oder, noch anders ausgedrückt: FRAU hat Platz innerhalb des Rechtecks, Frauen stehen außerhalb; das weibliche Subjekt, wie es der Feminismus konstituiert, ist an beiden Polen gleichzeitig auffindbar und *das* ist der Widerspruch.

Veranlaßt durch den feministischen Diskurs über Geschlecht und Repräsentation und durch ihre eigene Verpflichtung dem Feminismus gegenüber (einem Diskurs und einer Verpflichtung, die nicht immer Hand in Hand gehen), haben einige zeitgenössische Filmemacherinnen begonnen, konzeptuelle und formale Mittel zu entwickeln, um diese Widersprüchlichkeit selbst darzustellen. Ich erachte diese als für das Subjekt des Feminismus konstitutiv: wie Kassandra einen Diskurs zu halten, der Frau als Sprecherin/Subjekt ausläßt und deshalb von den meisten nicht gehört werden wird. Oder Geschichten zu erzählen, dabei jedoch dem Hang zum Erzählbar-Machen (*narrativization*) widerstehend (jenem Prozeß der durch die Erzählung entstehenden Closure, beziehungsweise wie Hitchcock es aus gegebenem Anlaß nannte, des „family-plot"); oder Filme gegen die Handlung zu drehen, die sich FRAU als Bild der Erzählung, als Objekt und als Ground filmischer Repräsentation einpaßt. Kurz, alle kulturellen Erzählungen wi(e)derzulesen, umzuschreiben, zu überarbeiten, mit dem Ziel eine andere Form von Kohärenz zu ersinnen, die sich, nun denn, auf Widersprüchlichkeit gründet.

Zu diesem Ergebnis wird eine bloße Umkehrung der Kategorien der Narration nicht führen, – die Heldin anstelle des Helden, aber heiraten tun sie doch; obwohl uns Charlotte Brontë dies nahelegt und obwohl Jake, gegen Ende von Hemingways *The Sun Also Rises*, zu Brett sagt: „Ist es nicht schön so zu denken?" Aber auch die andere Form der Umkehrung wird, wiewohl anspruchsvoller, ebensowenig genügen. Ich beziehe mich auf jene antinarrativen Programme der *jouissance* (Kristeva, Barthes), der libidinösen Streuung (Lyotard), der unbegrenzten *différance* (Derrida) und der unbestimmten Affektivität eines von Identifikation und (Selbst-) Repräsentation befreiten Subjekts (Deleuze).

Während ich versuche zu formulieren, was sich nicht einpassen will, die Empfindung einer gespaltenen, widersprüchlichen Kohärenz nämlich, fällt mir jene Figur ein, die ich oben der Diskussion de Mans hinsichtlich der Beziehung zwischen Grammatik und Rhetorik entnommen habe: das Oxymoron der gebrochenen Kette (*subverted support*). Sowohl die Beziehung von Frauen zu FRAU wie auch die des weiblichen Subjekts zum Erzählerischen (Kino) scheint mir greifbar zu werden in diesem widersprüchlichen, wechselseitig subversiven, doch auch notwendigen und sich gegenseitig bedingenden Verhältnis von Grammatik und Rhetorik innerhalb der Figur der rhetorischen Frage: in dieser wird die Frage zwar aufgeworfen, doch die Kategorien, innerhalb welcher wir die Frage stellen, schließen „gerade die Möglichkeit zu fragen", wie de Man schreibt, aus. Ich habe mich deswegen so lange mit der Idee des Wi(e)derlesens und Umschreibens bei de Man und Jameson aufgehalten, weil ich mittels ihrer Begrifflichkeit und per Analogie meinen Versuch, das Wesen einer bestimmten Kohärenz zu artikulieren, darlegen kann, – einer bestimmten Verkettung, die ich in der feministischen Kritik wie auch im feministischen Film dargelegt finde. „Feministisches Kino" ist, wie ich gleich anfügen muß, keine ästhetische oder typologische Kategorie, sondern die Bezeichnung für einen Prozeß: den der Uminterpretation und Retextualisierung kultureller Bilder und Erzählungen, dessen Strategien der Kohärenz über narrative und visuelle Lust der Identifizierung der Betrach-

tenden anregen und dennoch „das Reale" in die filmische Textur hineinziehen.

Nach der Behandlung eher allgemeiner, von Poetiken des Erzählens aufgeworfener Fragen, wende ich mich nun dem Kontext zu, in dessen Rahmen sich das filmtheoretische Interesse am Erzählerischen entwickelt hat. Diese Entwicklung führt weniger auf eine Narratologie hin, sondern eher zu einer anspruchsvolleren beziehungsweise tiefergreifenden Theorie kultureller Prozesse, die soziale Technologien (wie das Kino) mit der durch die Betrachtung erzeugten Subjektbildung verknüpft. In diesem Sinne zerfällt die Frage nach einer Poetik der filmischen Erzählung in zwei sich überschneidende Aspekte der Untersuchung. Auf der einen Seite steht die theoretische Annahme, daß die Erzählung im Kino zweigleisig operiert und Bedeutungseffekte hervorruft, die, wie ich meine, sowohl auf der grammatischen wie auch auf der rhetorischen Ebene wirksam sind. Diese Hypothese wird von einer großen Anzahl zeitgenössischer Diskurse verfolgt: von der Semiotik hin zum Feminismus und von der Psychoanalyse zur Ideologiekritik.

Auf der anderen Seite umfaßt eine Poetik der filmischen Erzählung neben den Analysen des filmischen Textes auch das Verzeichnen der spezifischen formalen und generischen Probleme, denen sich Filmemacherinnen und Kritikerinnen in dem Versuch zuwenden, die verschiedenen expressiven Strategien des Kinos zu bearbeiten. Diese reichen von den antinarrativen, abstrakten, strukturalistisch-materialistischen Filmen der fünfziger und sechziger Jahre bis zu den metanarrativen Experimenten des letzten Jahrzehnts. (In den USA zählen darunter Filme wie *Blood Simple, Eating Raoul, Stranger Than Paradise, Variety, The Purple Rose of Cairo* – Filme, die das Erzählerische in Frage stellen oder spezifisch nutzen. Anders die Filme eines De Palma, in denen Metanarrativität, als Reklame eingesetzt, zur Masche verkommt). Zur Kategorie der metanarrativen Filme können auch die Independents gezählt werden, die im Fachjargon theoretische Filme heißen und ausdrücklich als Illustration, Reflexion oder Re-Präsentation (Ich denke hier an Michael Snow) der Themen und Termini des theoretischen Diskurses über das Kino gemacht werden. Schließlich gehören auch jene Filme dazu, die ich oben als „feministisches" Kino bezeichnete, weil solche mit der und gegen die Erzählung arbeitenden Filme, wie ich schon sagte, die Strategien einer gespaltenen beziehungsweise sich selbst hintergehenden (*self-subverting*) Kohärenz einsetzen.

Später wird meine eigene Erzählung, und so schließt sich ein Kreis, wieder auf das anfangs zitierte Statement von Yvonne Rainer treffen, das selbst eine Poetik enthält: Als Aussage, die eine bestimmte Künstlerin über ihre eigene künstlerische Entwicklung und ihre Beschäftigung mit ästhetischer Form macht. Ich möchte behaupten, daß diese Vorstellung von Poetik, die in formalistischen und funktionalistischen Zeiten verpönt war (während sie in unseren postmodernen Zeiten vielleicht neu bewertet wird), Künstlerinnen und

Theoretikerinnen mehr zu bieten hat, als die vorsätzliche Kurzsichtigkeit (*fallacy*) phallozentrischer Kritik.

Um nun etwas von einem Kontext anzugeben, könnte man sagen, daß die erste Verknüpfung zwischen dem Kino, dem Erzählerischen und der Semiotik (oder Semiologie, wie sie damals genannt wurde) in die Mitte der sechziger Jahre verlegt werden kann. Dasselbe gilt von der weitergehenden Frage nach dem Zustandekommen filmischer Bedeutung, der Behandlung des Kinos als System von Zeichen und Codes. Mit der Hinwendung zum Kino als bedeutungsstiftender Praxis und Stätte semiotischer Produktion oder Produktivität wurde daraufhin auch das Thema der Narration, oder besser, der Narrativität, neu formuliert.

Die europäische Debatte um filmische Artikulation, die sich im Rahmen der Mostra del Nuovo Cinema in Pesaro (Italien) entwickelte, sowie die verschiedenen Positionen, die Eco, Pasolini, Metz und Barthes zur Frage „Ist Film eine Sprache?" bezogen, sind heute Teil der Legende der Filmsemiotik, die hier nicht wiederholt werden muß.[21] Peter Wollens einflußreiches Buch, *Signs and Meanings in the Cinema*, brachte 1969 die Semiologie in die angloamerikanische Filmtheorie ein, deutete das Thema des Erzählerischen aber als für das Kino nicht besonders wichtig oder schwierig, obwohl es in der Semiologie eine entscheidende Rolle spielte, seit Lévi-Strauss strukturalistischer Analyse von Mythen und der englischen Übersetzung von Propps *Morphologie des Märchens* von 1958. Propps Buch löste als echter Meilenstein eine Forschungsflut aus, die 1966 in einer von Barthes herausgegebenen Nummer von *Communications* mit dem Thema „Die strukturale Analyse der Erzählung" kulminierte. Hierin hatten nahezu alle Bereiche, wie auch die Prominenz der Narratologie (Greimas, Todorov, Bremond, Genette, Eco und Metz) Eingang gefunden.

Der Beitrag von Metz zu diesem Band, ein Vortrag, den er zuerst beim Pesaro Filmfestival des gleichen Jahres gehalten hatte, stellte das Konzept einer filmischen Syntax vor („la grande syntagmatique du film narratif"), bestehend aus sechs Typen größerer Einheiten oder Syntagmen (zum Beispiel die Szene, die Einstellung, Parallelmontage, „autonome" Einstellungen wie Zwischentitel, etc.[22]). Es war diese dem Medium angemessene Analyse der erzählerischen Organisation, die etwa zehn Jahre später die Aufmerksamkeit der nordamerikanischen Filmwissenschaftlerinnen auf sich zog und das Interesse für Semiologie und Strukturalismus auslöste. Sie begannen sich mit der Arbeit des Filmjournals *Screen* zu befassen, welches Mitte der siebziger Jahre eine Vermittlerrolle zwischen französischem Denken und britischer Filmkultur einnahm.

In diesen zehn Jahren, die, wie Sie sich gedacht haben werden, 1968 und 1970 mit einschlossen, hatte sich für Semiologie und Strukturalismus etwas ereignet. Denn auf dem Weg über den Ärmelkanal und den Atlantik begegneten sie der Psychoanalyse und dem Feminismus. Und das veränderte die

Wien

Geschichte des Kinos so unwiderruflich, wie aus Ödipus nach seiner Begegnung mit der Sphinx ein Anderer geworden war. Der nächste wichtige Schritt nach „la grande syntagmatique" wurde in der Theorie des Erzählkinos 1975–76 mit der Publikation dreier Aufsätze in „Screen" getan: Einer Teilübersetzung von Metz, *The Imaginary Signifier*, Laura Mulveys *Visual Pleasure in Narrative Cinema*, und Stephen Heath's *Narrative Space*. Damals rückten sowohl die feministische Kritik der Repräsentation wie auch die der Psychoanalyse oder gewisse, sich darauf beziehende epistemologische Annahmen in den Mittelpunkt der Filmtheorie über Narration.

Wie Judith Mayne in ihrer ergiebigen und aufschlußreichen Rezension feministischer Filmtheorie und -kritik ab den späten sechziger Jahren vermerkt, wurde der Frauenfilm durch das Aufeinandertreffen dreier größerer Kräfte geprägt: die Frauenbewegung, das Filmschaffen der Independents und die akademische Filmwissenschaft. „Die Behauptung, das Gros feministischer Filmtheorien des letzten Jahrzehnts sei eine implizite oder explizite Antwort auf die durch Laura Mulveys Artikel aufgeworfenen Probleme: die zentrale Stellung des Blickes, Kino als Spektakel und Narration, Psychoanalyse als kritisches Instrument, ist nur eine leise Übertreibung."[23] Das Jahr 1966 brachte neben der *Communications*-Ausgabe zur strukturalen Analyse der Erzählung auch die Publikation von Lacans *Écrits*. Und so war es kein Zufall, aber damals dennoch einigermaßen überraschend, daß Barthes Einleitung zu einem der Logik der erzählerischen Möglichkeiten gewidmeten Band mit dem inzwischen berühmt gewordenen Satz endete: „Daß der Kleine zum gleichen Zeitpunkt (mit circa 3 Jahren) den Satz, die Erzählung und den Ödipus zugleich ‚erfindet', könnte von Bedeutung sein."[24] Die Verbindung zwischen der Erzählung und dem Ödipus beziehungsweise dem Begehren und der Erzählung schien, einmal angeregt, unanfechtbar und ließ vermuten, daß dieses Verhältnis dem zwischen Begehren und Sprache ähnlich ist. Das wiederum rief die unheimliche Präsenz des Subjekts auf den Plan der Narrations- und Filmtheorie: dessen Konstituierung und ideologische Interpellation (wie Althusser es nannte) innerhalb von Bedeutungsbezügen, im Symbolischen wie im Imaginären, im Kino wie im filmischen Text. Die Verknüpfung Narration/Subjektivität trat in den Vordergrund der Filmtheorie, an die Stelle der Problematik einer filmischen Sprache oder narrativen Syntax. Zwei Zitate aus den schon erwähnten, 1975 bzw. 1976 veröffentlichten Artikeln von Mulvey und Heath vermögen eine Vorstellung der neuen Richtung filmtheoretischen Fragens zu vermitteln. Mulvey schreibt bezüglich filmischer Codes:

Mit der Spannung zwischen Film als Kontrollinstanz der zeitlichen Dimension (Schnitt, Erzählung) und Film als Kontrollinstanz der räumlichen Dimension (Distanzwechsel, Schnitt) spielend, erzeugen filmische Codes einen Blick, eine Welt und ein Objekt, und schaffen so dem Begehren eine maßgeschneiderte Illusion . . . Kino geht weit darüber hinaus, die Frau

in ihrer Eigenschaft als Betrachtet-Werdende ins Licht zu rücken: Kino baut die Art und Weise, in der sie betrachtet werden soll, in das Spektakel selbst mit ein.[25]

Und Heath:

Der Film entwirft kein unmittelbares oder neutrales, sondern ein gestelltes, eingerahmtes und zentriertes Bild. Perspektivisch organisierte Bilder binden den/die ZuschauerIn in die zentrale Nahtstelle ein, die den Sinn eines solchen, sich selbst inszenierenden Bildes ergibt. (Während der/die auf seinen/ihren Platz verwiesene ZuschauerIn das Bild als dessen Subjekt vervollständigt). Während er sich auf allen möglichen Wegen und in alle Richtungen verschiebt, wird auch der Film von Energien durchströmt: potentiell ein echter Ausbruch von Affekten. Der ganze Wert des Filmes in seiner Entwicklung und Ausbeutung ist die an einen Ort fixierte Bewegung: Reproduktion des Lebens und Einbindung des/der ZuschauerIn in den Prozeß dieser Reproduktion als eine Artikulation von Kohärenz. Schließlich ist es der/die vor der Leinwand bewegungslos verharrende ZuschauerIn, der/die sich im Film bewegt. Film ist die Regulierung dieser Bewegung; das Individuum als Subjekt verbleibt in seiner Verschiebung und Fixierung von Begehren, Energie und Widersprüchlichkeit in einer fortwährend sich wiederholenden Totalisierung des Imaginären.[26]

Seit Mitte der siebziger Jahre hat die semiotische Theorie, vor allem dank Umberto Ecos Bearbeitung von Peirce, über den filmischen Diskurs hinaus eine dynamische, prozeßhafte Vorstellung von der Signifikation als Wirkung von Codes entwickelt. Ein solches Zuweisen von Bedeutung beteiligt ein Subjekt am sozialen Umfeld. Der Gegenstand der Erzählung beziehungsweise der Theorie filmischen Erzählens wäre somit, entsprechend umdefiniert, nicht die Narration, sondern die Narrativität, nicht länger die Erzählstruktur (ihre Teileinheiten und ihre Beziehung zueinander), sondern deren Wirkung und Effekte. Das Gewicht einer solchen Theorie würde nicht länger auf der Ausarbeitung einer Logik, Grammatik oder Rhetorik der Erzählung als solcher liegen. Dabei sei angemerkt, daß letztere zum Verständnis des Kinos und zur Etablierung von Filmkritik als einer der Literaturkritik ebenbürtigen Disziplin fundamental war. Ich verweise hier auf Seymour Chatmans *Story and Discourse* und seinen literarischen Vorläufer, Wayne Booth's *The Rhetoric of Fiction*. Das Anliegen einer Theorie filmischen Erzählens erschöpft sich auch nicht in der Beschreibung von dessen Rhetorik, denn das Interesse gilt dem Verstehen von Narrativität als einer Folge strukturierender und destrukturierender, bisweilen destruktiver Prozesse, welche die textuellen und semiotischen Regeln des (Zu) Schauens bestimmen.

Der Begriff einer Instanz des Blickes (*spectatorship*) ist gegenwärtig in der filmtheoretischen Auseinandersetzung mit dem Kino als sozialer Technologie höchst bedeutsam. Er betrifft ein an der (Re-) Produktion gesellschaftlicher Subjekte massiv beteiligtes Repräsentationssystem. Die Idee einer Instanz des Blickes, mit Hilfe derer eine Bestimmung und Beschreibung der produktiven Beziehung zwischen der Technologie und der Zuschauerin/dem Subjekt versucht wird, ist auch Angelpunkt meiner Diskussion der Poe-

tik filmischen Erzählens, der ich mich im nächsten und letzten Abschnitt dieses Essays widmen möchte.

Ein nicht unbedeutender Grund meiner Entscheidung, die Instanz des Blickes in den Mittelpunkt meiner Konzeption des feministischen Kinos zu stellen, liegt in dessen Aufmerksamkeit gegenüber seinem Publikum (an wen wendet sich der Film, zu wem spricht er, was und für wen und wen sucht er zu repräsentieren?), sowie auch in der bewußten Verschiebung dieser Aufmerksamkeit hin zu einer weiblichen Instanz des Blickes, unabhängig vom Geschlecht der betreffenden Betrachtenden. Es ermöglicht dem Film in seiner diskursiven Textur etwas von jenem „Realen" zu bergen, das die ungedachte Erfahrung von Frauen bildet.

In ihrem poetologischen Manifest umreißt Yvonne Rainer drei Phasen oder Momente eines Prozesses filmischen Einschreibens „weiblicher Erfahrung", den sie eine „Evolution" nennt; wobei ich aber die streng chronologische Konnotation des Wortes *Evolution* vernachlässigen möchte, um statt dessen das Wesen eines dialektischen, entwicklungsgebundenen Verhältnisses der drei Momente zueinander zu betonen. Dies scheint auch Rainers eigener Arbeit zu entsprechen. Bezeichnenderweise schreiten die drei Phasen von der „Beschreibung" hin zur „Überlegung".

Die erste Phase bildet die „Beschreibung individueller weiblicher, vom sozialen Umfeld und den narrativen Hierarchien abgelöster Erfahrung". Ich würde sie als die frühe und eher formale Phase des experimentellen Kinos von Frauen ansehen, die ästhetisch in Verbindung mit dem Avantgardefilm und der Performancekunst stand. Rainer selbst kam als Choreographin/Performerin zum Film, und ihr erster Film hatte den Titel *Lives of Performers* (1972). Aber auch an die Performancekünstlerinnen Sally Potter und Valie Export ist hier zu denken, deren erste Filme *Thriller* beziehungsweise *Unsichtbare Gegner* dieses Zusammenspiel verdeutlichen. Die Verbindung zur angloamerikanischen Avantgarde, und in Europa zu Godard, wird in Laura Mulveys und Peter Wollens frühen Filmen *Penthesilea* und *Riddles of the Sphinx* offensichtlich, oder in Chantal Akermans *Je Tu Il Elle* und *News from Home*, Bette Gordons *Empty Suitcase*, Majorie Kellers *Misconceptions* und natürlich Yvonne Rainers eigenem *Film About a Woman Who* (1974), dem Gegenstück zu einer Live-Performance namens *This is the Story of a Woman Who* (1973) aufgeführt.

1977 bemerkt Ruby Rich in einem Artikel über diesen Film: „Obwohl Rainer sich nicht als Feministin bezeichnet, obwohl Feminismus in keinem ihrer Filme im Mittelpunkt steht, ist ihr Werk für den Feminismus zentral."[27] Dies sei so, meint Rich in ihrer Verteidigung Rainers gegenüber dem Formalismusvorwurf seitens antiformalistischer und antitheoretischer Kreise der Frauenbewegung, weil „Rainers Arbeit an der Front der Form" Frauen im Kampf gegen die tyrannische Mythologie eines romantischen Humanismus hilft, indem sie dessen durch die filmische Repräsentation verdeckte Interessen entlarvt. Der frühe feministische Film hatte zwei Anliegen: auf der einen Seite fanden formaltheoretische Experimente mit filmischen Codes, narrativen Versatzstücken, Betrachterstandpunkten und Bildkonstruktionen, Ton-Bildverschiebungen und so weiter statt, die auf eine veränderte oder neue Terminologie des Sehaktes (*vision*) abzielten. Auf der anderen Seite hatte der agitatorische oder autobiographische Film, wie Rich es nannte, eine „erzieherische Funktion". Die Dokumentation politischer Demonstrationen und die Alltagsportraits von Frauen bei ihren wirklichen Tätigkeiten, im „vorästhetischen Raum" des Haushalts (Sylvia Bovenschen), machten Frauen auf der Leinwand sichtbar. In Retrospektive sind beide Anliegen für die Entwicklung des Feminismus und des feministischen Kinos gleichermaßen wichtig und haben sich wechselseitig ergänzt.

Doch zu jener Zeit, bis in die Mitte der siebziger Jahre hinein, wurden sie als Gegensätze gesehen: das ästhetisch radikale, antinarrative und meist, wenn auch nicht zwingend, antifeministische Kino vis-a-vis des politisch radikalen, meist narrativen (biographischen oder dokumentarischen) und ausdrücklich feministischen Kinos.[28]

Ein wenig von dieser Dichotomie klingt auch bei Yvonne Rainers eigener Auffassung von der zweiten Phase des Frauenfilms an, von ihr als „Beschreibungen individueller weiblicher Erfahrung als radikale Gegenentwürfe zu den historischen Ereignissen" bezeichnet. Als Beispiele können Rainers *Journeys from Berlin/1971* und Helke Sanders *Redupers* (Die vollständig reduzierte Persönlichkeit) gelten, aber auch Gemeinschaftsproduktionen wie *Sigmund Freuds Dora* und *Song of the Shirt*. Selbst *Thriller* und *Riddles of the Sphinx* fallen darunter, wenn wir, was ich vorschlagen würde, unter „radikale Gegenentwürfe" auch die Erfahrungen des europäischen Maoismus in der Version der *Tel Quel*-Gruppe rechnen. Im amerikanischen Kontext wären die Anfänge eines soziopolitischen Diskurses über Pornographie, aber auch die mittlerweile ernstzunehmende Reflexion des Independent Cinema über seine eigene Praxis und politische Effektivität zu berücksichtigen.

Um aber wieder auf Yvonne Rainer zu sprechen zu kommen, zitiere ich Kaja Silverman, die anhand von *Journeys from Berlin* (1980) Rainers formale Originalität im Umgang mit der Trennung von Bild und Ton unterstreicht, speziell die Ablösung oder Abnabelung (*disembodiment*) der weiblichen Stimme auf der Tonspur vom Bild des weiblichen Körpers auf der Leinwand. Die enthalte nicht nur ästhetische, sondern auch politische Implikationen:

Journeys from Berlin/1971 verdeutlicht mehr als jeder andere Film, was bei eben dieser Abkoppelung von Ton und Bild auf dem Spiel steht: Die Befreiung der weiblichen Stimme von ihrer zwanghaften und in der Tat ausschließlichen Referenz auf den weiblichen Körper, einer Referenz, die Frau – in der Repräsentation „wie in der Wirklichkeit" – in einem negativen und schließlich selbstzerfleischenden Narzißmus, auf sich selbst zurückführt.[29]

Dennoch wurden die beiden Anliegen des frühen feministischen Films als miteinander unvereinbar begriffen, ungeachtet des kritischen Verständnisses, oder der Voraussicht, von Feministinnen wie Rich, Silverman und sicherlich auch anderen. Wie ich schon sagte: die politischen Forderungen eines Kinos der Selbsterfahrung, Bewußtmachung und Erziehung, wie auch der Wunsch, das Leben von Frauen in der privaten und öffentlichen Sphäre zu dokumentieren, schienen sich mit dem Interesse individueller Künstlerinnen am ästhetischen Prozeß und an dem formalen und ästhetischen Projekt einer neu zu definierenden filmischen Sprache und einer neuen Poetik des Films nicht zu vertragen.[30] Beide Richtungen des feministischen Kinos liefen nebeneinander her, blieben aber in der feministischen Politik so deutlich voneinander getrennt, wie das Persönliche und Politische eben in radikaler Trennung oben auf der Leinwand erschienen.

Doch nun kommen wir zur dritten Phase, der „ausdrücklich feministischen Überlegung zur weiblichen Erfahrung", die für Rainer durch eine offenkundige, gar programmatische Rückkehr zur Erzählung gekennzeichnet ist und der in ihrem eigenen Werk *The Man Who Envied Women* (1985) entspricht. Zwar waren die Elemente der Narration, egal wie abgewetzt und schemenhaft, alle drei Phasen hindurch vorhanden (so ging Ruby Rich nicht fehl darin, schon im *Film About a Woman Who*) eine „ernsthafte Wiederbelebung des Melodrams" zu bemerken),[31] doch die Nachdrücklichkeit, welche der jüngere Film auf Narrativität legt, steht in Beziehung zu den Worten *ausdrücklich feministische Überlegungen*.

Ich hatte oben angekündigt, die traditionelle Vorstellung von Poetik als den Selbstentwurf einer Künstlerin und der damit einhergehenden Prozesse wiederaufzunehmen und zu adaptieren. Ich glaube und habe es an anderer Stelle auch dargelegt, daß dieses Konzept für das Verständnis des feministischen Kinos besonders relevant ist, weil das Projekt des feministischen Kinos per definitionem kritisch und selbstkritisch sein muß. Feministisches Kino hat sich in ständiger, und unvermeidbarer, Auseinandersetzung mit feministischer Theorie und Praxis oder, wenn Ihnen das lieber ist, feministischer Kritik und Politik entwickelt. Das entscheidende Merkmal dieser Auseinandersetzung, die Besonderheit des Feminismus als politisch-persönliche Interpretation des sozialen Textes liegt in dem, was wir Praxis des Selbstbewußtseins nennen. Es handelt sich um eine spezifische Form ideologischer Analyse, die von der Erfahrung des Geschlechts und der daher bestimmten Konstruktion von Subjektivität ausgeht und die sich immer wieder auf diese Erfahrung bezieht. Die traditionelle Form einer Poetik scheint überdies dem Werk einer so schriftbezogenen Filmemacherin wie Yvonne Rainer besonders zu entsprechen. Sie *schreibt* ihre Filme gleichsam, ganz in dem Sinn wie von Kritikerinnen, wie von Roland Barthes oder Virginia Woolf, oder Philosophinnen wie Irigaray und Derrida gesagt werden kann, sie *schrieben* einen Essay.

In einem vor kurzem erschienenen Artikel des *Independent* führt Rainer einige Beobachtungen zu TMWEW *(The Man Who Envied Women)* an, die ich zitieren und kommentieren möchte:

> In vielerlei Hinsicht liegt TMWEW außerhalb des traditionellen Erzählkinos. Es gibt zum Beispiel keine Handlung, und obwohl die Stimme der (abwesenden) weiblichen Protagonistin als Erzählerin verstanden werden kann, verläßt sie die Konvention, indem sie sich weigert, die Geschichte voranzutreiben, oder . . . die verschiedenen Erzählstränge miteinander zu verbinden. Diese zweideutige, unsichtbare Heldin ist nicht immer Siegerin im Kampf um die filmische Wahrheit. In bezug auf die gesellschaftlichen Probleme, die der Film aufführt, kündigt sich so manchem die drohende Figur einer von außen auferlegten, vorbestimmten und zwingenden Kohärenz an. Wird der Prozeß der Identifikation mit der Projektion einer erfundenen Figur gestört, suchen wir sofort Identifikationsmöglichkeiten mit einem/einer allmächtigen AutorIn, einer entscheidenden Stimme „jenseits" des Films, wenn nicht gar der Kamera . . . Statt auf die Hinweise zu achten, die darauf deuten, daß wir mehrstimmig *angesprochen* sind und nicht bloß durch den filmischen Text bearbeitet werden, und anstatt die Möglichkeit zu ergreifen, uns als Betrachterinnen neu zu verorten, versuchen wir immer noch eine/n einzelne/n AutorIn zu finden oder hoffen auf einen schlüssigen Ausgang. Das ewige „The Master's Voice" Syndrom. Und warum auch nicht? Weshalb sonst gehen wir ins Erzählkino, als um uns in unseren atavistischen und ödipalsten Ansichten bestätigen und bestärken zu lassen?[32]

Nachdem Rainer die im Geschlecht befangene (*gendered*) Betrachterin als eine in den Krallen der Narrativität Gefangene aufgespürt hat, als Beute der ödipalen Logik des Begehrens, des Sogs der Identifikation, der – immerhin durchkreuzten – Suche nach Kohärenz und Wahrheit, erinnert sie einen Moment ihres eigenen Status als Betrachtende: als Zehnjährige, die einen Hollywoodfilm sieht. Sie spricht von ihrem intensiven Bezugnehmen in der Gestalt von Lust und Ärger, der Identifikation und der folgenden (in Freudschen Termini) sekundären Bearbeitung: kurz, das Verketten, das Bilden von Kohärenz für ein Selbst, das nicht nur imaginär, sondern tief gespalten und in sich widersprüchlich ist. Schon vor einigen Jahren tauchte diese Kindheitserinnerung an den Kinobesuch im Text von *Film About A Woman Who* auf. Unerläutert als ein einfacher Bestandteil des Textes, blieben damals ihre subjektiven Auswirkungen nur eine dunkle Ahnung – bis Rainer, nicht zufällig, beim Erfassen des zitierten Artikels die in ihrem letzten „ausdrücklich feministischen" Film eingesetzten Erzählstrategien diskutiert. Diese bilden eben jene Strategien einer Kohärenz, die sich allerdings auf Widersprüchlichkeit und „poetische Vieldeutigkeit" gründet. Zu diesen formal komplexen Strategien zählt etwa: zwei Schauspieler einen männlichen Protagonisten spielen zu lassen; die weibliche Protagonistin nicht als Bild der Erzählung, sondern als Stimme der Erzählung zu repräsentieren; die Glätte und den homogenen Zuschnitt der „professionellen Kinematographie durch optisch degenerierte Einstellungen" zu brechen, durch Überblendungen, vergrößerte Super-8 Aufnahmen und die Verwendung von unkopiertem Videomaterial. Dazu gehören das untereinander Ausspielen und Kontrastieren

verschiedener, jeweils ernstzunehmender Standpunkte und Stimmen, wie auch das Spiel mit „widersinnigen Kombinationen unterschiedlicher Anrede: dem Rezitieren oder Vorlesen, dem normalen oder spontanen Sprechen, gedrucktem Text beziehungsweise zitiertem, et alia, und das alles in einem Film". Obwohl die Erzählstruktur gebrochen wird, bleibt der Erzählfluß doch wahrnehmbar und die von ihm ausgehende Verführungsgewalt wird in mehreren Verführungsszenen thematisiert, die, und das ist erneut kein Zufall, von Theorie handeln, sowie einer Traumsequenz, welche Rainer eine „oedipal extravaganza" nennt. Oder, um sie sprechen zu lassen, „sollte ich jemals einen Film über Ödipus, nämlich Eddy und Edy Pussy Foot machen, werde ich ihn einigen ausgetüftelten narrativen Verdrehungen unterziehen.[33] Darum geht es, lieber Eddy: spiel schön mit den Signifikanten des Begehrens."[34]

Vielleicht wollen Sie jetzt einwenden, diese formalen Brüche in der Erzählung seien Schnee von gestern, zumindest was den Avantgardefilm der letzten zehn Jahre anbetreffe? – Bitte erklären Sie die Beziehung zwischen diesen nicht ungebräuchlichen Erzählverfahren und dem feministischen Film doch etwas genauer. – Einverstanden. Lassen Sie mich vorausschicken, daß die allgemein übliche Vorstellung von der politischen beziehungsweise ästhetischen Tragweite eines Brechens der Erzählstruktur, das heißt der Verwendung antinarrativer oder abstrakter filmischer Verfahren, sich auf die Dezentrierung des individuellen beziehungsweise bürgerlichen Subjekts bezieht. Gegen die Verkettung der Narrativität zu arbeiten, welche die Verkettung des Subjekts in seiner imaginären Einheit betreibt und bestätigt, sie gar zu zerstören, darin liegt die Motivation jener filmischen Verfahren. Diese enthalten aber in der Regel weder die Frage der Geschlechterdifferenz noch die Dezentrierung von Männlichkeit und schon gar nicht das Überdenken der Repräsentation des weißen Subjekts. Da das westliche Zuschauer/Subjekt, ganz im Sinne der humanistischen Ideologie, als einfach menschlich verstanden wird, das heißt als männlich und weiß, überträgt sich diese Konzeption sowohl auf die Konsumentinnen (*spectator*) radikaler, nicht feministischer Avantgardeverfahren wie auch auf das getäuschte, geteilte oder schemenhafte Subjekt der poststrukturalistischen wie antihumanistischen Diskurse. Denn deren Subjekt wird als sexuell undifferenziert gedacht, – Geschlecht sei lediglich die Folge einer Täuschung, ein imaginäres Konstrukt und unterhalte keine Verbindung mit dem „Realen". Was bedeutet: Das Subjekt bleibt (in der Regel) immer noch weiß und männlich.

Der feministische Film geht im Gegensatz zu anderen zeitgenössischen poststrukturalistischen, antihumanistischen oder Avantgardeverfahren von im Geschlecht befangenen Zuschauerinnen aus. (Die Zuschauerinnen werden also im Hinblick auf die sexuelle Differenz wie auch in ihrer Erfahrung von Geschlecht (*gender*) unterscheidbar) und entwickelt daraufhin Erzählverfahren, Identifikationsmuster und Ausblicke, die in der Lage sind, die Zu-

schauerin als ein dem Geschlecht befangenes Subjekt anzusprechen, sie als ein solches zu verpflichten, aber auch zu entwerfen – und dies seit kurzem, wie in Lizzie Bordens *Born in Flames*, als ein durch rassische und sexuelle Differenz konstruiertes Subjekt.

Daher rührt auch die Bemühung, Strategien einer hintergehbaren Kohärenz zu entwickeln, die im Zuge der (Selbst-) Repräsentation von Frauen notwendigerweise selbst hintergehbar werden. Beispielsweise zielt die Umkehrung des Penisneides in Rainers Film, der vorgeblich von einem Mann handelt, der Frauen beneidete, tatsächlich aber ein weiterer *Film, über eine Frau, die* ist, auf eine grammatikalische Umkehrung, auf die Unterwanderung der narrativen Syntax. Sie wird dabei von einer anderen, einer rhetorischen Strategie begleitet. Diese stellt die Bedingungen der früheren Umkehrung wieder in Frage, schließlich handelt es sich um einen Film über *a-woman*, die . . . Wie Trishas Off-Kommentar, der damit eine ganz neue Phase des Frauenfilms eröffnet, gegen Ende des Films verlauten läßt:

> Ich kann nicht ohne Männer leben, aber ich kann ohne einen Mann leben. Das habe ich schon früher einmal gedacht, aber diesmal ist der Gedanke nicht durch das Stigma oder die Verzweiflung oder eine Endgültigkeit entstellt. Ich weiß, daß da manchmal unerträgliche Trauer sein wird. Aber ich weiß auch, daß jetzt etwas anders ist. Etwas in Richtung einer Unweiblichkeit. Nicht eine neue Frau, nicht eine Nicht-Frau oder Frauenhasserin oder Antifrau, und keine platonische Lesbe. Wahrscheinlich ist Unfrau auch der falsche Begriff. A-Frau ist besser. A-fraulich. A-Weiblichkeit.[35]

Um zum Ende zu kommen, dies ist ein Film über die Schwierigkeit Frau als Bild, ihren Status als Erzählerin und als Subjekt zu repräsentieren. Sie kann nicht gesehen werden, ihre Rede ist nicht gegeben (*authorized*) oder in sich fortlaufend, sondern liegt in vielen verschiedenen Stimmen: ihre Erzählung ist nicht autoritär, erreicht keinen Höhepunkt oder Entschluß, sie bringt keine echte Beichte, nicht einmal eine Geschichte. Und dennoch besteht der Film gleichzeitig darauf, daß sie da ist. Ihre Präsenz wird von dem metonymischen Einsetzen der Stimme, anderen Bildern (filmischen Bildern, Videobildern, photographischen Bildern, Traumbildern) und (häuslichen, öffentlichen, agitatorischen, sexuellen und theoretischen) Diskursen gebildet. Mit anderen Worten, „sie" ist zwar grammatikalisch und logisch abwesend, aber rhetorisch ist „sie" da: Das Frausein der abwesenden Trisha steht deutlich im Vordergrund, sowie das Mannsein von Jack Deller, Ehemann und Theoretiker, denn Geschlecht steht zur Debatte und überlagert nicht nur das Persönliche und Politische, das Sexuelle und Gesellschaftliche, sondern begründet die Möglichkeit, zu Bedeutung zu kommen, wie auch eine Interpretation der verschiedenen im Film vorgeführten kulturellen Texte zu konstruieren und ein Verständnis für die zwingenden Widersprüche, die der Film verortet, gleichzeitig in der Realität wie im Text des Kinos.

Genau in diesem widersprüchlichen Raum, in der gespaltenen und sich

hintergehenden Verkettung seiner Grammatik des Erzählens und seiner bildlichen Mehrdeutigkeiten, spricht der Film mich, Zuschauerin, als *a(–) woman* an. Hier bemüht sich der Film um meinen (un)weiblichen Blick und schreibt meine im Geschlecht befangene Subjektivität ein in das, was ich ein *Erkennen des Verkennens* nennen könnte; in die persönlich-politischen Widersprüche meiner eigenen Geschichte von A-Weiblichkeit.

Dieser Film fesselt mich nicht in der regulierten Kohärenz einer Meisterhandlung und treibt mich nicht vorwärts bis zur Closure des abgekarteten narrativen Bildes von Frau als Ereignis und Objekt eines kontrollierenden Blickes – meines (Herren) Blickes. Er stößt weder meinen Blick als Frau, wie er nun einmal besteht, ab, noch mein feministisches Verständnis der Geschichte des weiblichen Subjekts als einer Geschichte der A-Weiblichkeit, des Widerspruchs und der sich hintergehenden Kohärenz. Stattdessen schafft der Film die filmische Begrifflichkeit und die filmischen Voraussetzungen, die es den Zuschauerinnen ermöglichen, die Frage zu stellen, selbst wenn er die Sicherheit einer Antwort verweigert. Durch die Dekonstruktion des narrativen Raumes erzeugt der Film einen kritischen Raum, in dem ich gerade als Frau und als A-Frau angesprochen bin.

Die Tatsache, daß jene, die mich diese Worte, *eine Frau* und *A-Frau* (*a woman and a-woman*), sprechen hören, den Unterschied nicht erfassen können (wie Archie Bunker in de Mans Beispiel der rhetorischen Frage), vermag Ihnen vielleicht zwei Dinge näher zu bringen, die ich hier klären wollte: Zum einen ist da das Potential, das die Verwendung von Grammatik und Rhetorik in einer Dialektik von Hintergehen und Stützen für ein subversives Erzählverfahren birgt; und da ist zweitens der Widerspruch, in dem ich mich, während ich spreche, wiederfinde – und den schriftlich zu artikulieren ich mich hier plage.

Aus dem Amerikanischen von Roger M. Buergel und Ruth Noack

Anmerkungen

1 Yvonne RAINER, More Kicking and Screaming from the Narrative Front/Backwater, in: Wide Angle 7, Nr.1–2, 1985, 8.

2 Teresa de LAURETIS, Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema, Bloomington, Indiana University Press, 1984, 79.

3 Zur Übersetzung der im Englischen zwischen männlichem und weiblichem Geschlecht nicht unterscheidenden Personenbezeichnungen wie z. B. „spectator" (Betrachter/Betrachterin): Im Rahmen des Textes von de Lauretis führen wir nur die weibliche Form an, wobei die männliche Form mitgemeint sein kann. Wir geben uns damit nicht der Illusion hin, die „bloße Umkehrung der Kategorien" (DE LAURETIS) genüge einer anderen, nicht patriarchalen Form der Kohärenz (siehe unten), sondern hoffen damit, die Anwesenheit von Frauen im Diskurs, so widersprüchlich sie sein mag, zu verdeutlichen. Für Zitate bedienen wir uns der neudeutschen Form des großen -In (der/die BetrachterIn). Ausnahmen bilden jene Fälle, in denen AutorInnen sich auf männliche bzw. weibliche Subjekte explizit beziehen. (*A. d. Ü.*)

4 Aktantielle Funktionen – Aktanten operieren auf der Ebene von narrativen (erzählerischen) Funktionen, nicht narrativen Charakteren. Verschiedene Akteure einer Erzählung können einen Aktanten ergeben (etwa „Begehren"). Am Schema der Groschenhefte läßt sich leicht identifizieren, wie wenig individuell die Rollen sind, wie stark sie vielmehr Effekte dichotomischer (aktantieller) Gegensätze am Grund der Erzählung sind (Subjekt vs. Objekt, Freunde vs. Feinde). Eine interessante Neuverwendung dieses Begriffes, der eine Koalitionsbildung verschiedener Individuen impliziert, findet sich bei Donna HARAWAY (The Promises of Monsters, in: Cultural Studies, hg. von L. GROSSBERG, C. NELSON und P. TREICHLER, Routledge, New York 1991.), die Aktanten dem liberalen Modell des (männlichen) Individuums entgegensetzt. Zur Orthodoxie des Begriffs siehe A.-J. GREIMAS, Les actants, les acteurs et les figures, hg. von C. CHABROL, Semiotique narrative et textuelle, Larousse, Paris, 1973. *A. d. Ü.*)

5 „Closure" heißt Geschlossenheit, i. S. einer erfolgreichen oder erfolgten Eingrenzung oder Sperrung des Textes nach außen, um eben Kohärenz entstehen zu lassen. (*A. d. Ü.*)

6 Ich beziehe mich hier auf bestimmte kulturelle Ausprägungen, Medien und Genres sowie Regeln des Betrachtens bzw. Wahrnehmens.

7 Shoshana FELMAN, Rereading Femininity, Yale French Studies, Nr. 62, 1981, 44.

8 Tzvetan TODOROV, Introduction to Poetics, University of Minnesota Press, Minneapolis 1981, 23.

9 Ebenda, xiv, Hervorhebung der Verfasserin.

10 Paul de MAN, Semiology and Rhetoric, in: Allegories of Reading, Yale University Press, New Haven 1979, 6.

11 Ebenda, 10.

12 HITCHCOCK erinnert sich mit Wonne an die Entstehung dieses Bildes: „Ich werde mich immer an die Nacht des Chelsea Art Balls in der Albert Hall in London erinnern, als ich mich fürchterlich betrank und das Gefühl bekam, daß alles von mir sich weit entfernte. Ich wollte das in *Rebecca* einfangen, aber sie schafften es nicht. Der Betrachterstandpunkt muß fixiert sein, wissen Sie, und der Blickwinkel verändert sich, während er sich in die Länge dehnt. Ich habe daran fünfzehn Jahre getüftelt. Bei *Vertigo* haben wir das Problem dann gelöst, indem wir Kamerafahrt und Zoom gleichzeitig gebrauchten. Ich fragte nach den Kosten und sie sagten fünfzigtausend Dollar. Auf die Frage ‚Wieso?' antworteten sie: ‚Weil wir einen Riesenapparat brauchen, um die Kamera bis zur obersten Treppe hinauffahren zu können, sie zu balancieren und sie im Raum zu halten.' Ich meinte: ‚Es gibt in dieser Szene keine DarstellerInnen, es ist nur ein Standpunkt. Wieso können wir keine Miniaturtreppenstiege bauen, sie auf die Seite legen, dann unsere Einstellung drehen, indem wir von ihr wegfahren. Wir machen eine Fahraufnahme und zoomen flach auf den Boden.' So haben wir es getan und es hat uns nur neunzehntausend Dollar gekostet." In: François TRUFFAUT, Hitchcock, Simon und Schuster Verlag, New York 1967, 187.

13 Fredric JAMESON, The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act, Cornell University Press, Ithaca/New York 1981, 21.

14 Eco schreibt über die Beziehung von Textualität zum *Realen*: „Es gibt Zeichenerzeugung, weil es empirische Subjekte gibt, die Arbeit leisten, um physische Ausdrücke zu erzeugen, sie dem Inhalt zu korrelieren, den Inhalt zu segmentieren, usw. Aber die Semiotik darf diese Subjekte nur insoweit anerkennen, als sie sich durch Zeichen-Funktionen manifestieren, indem sie Zeichen-Funktionen erzeugen, andere Zeichen-Funktionen kritisieren und die vorhandenen Zeichen-Funktionen umstrukturieren. Akzeptiert sie diese Grenze, so ist die Semiotik vor der Gefahr des Idealismus völlig sicher. Vielmehr anerkennt sie dann als einzig verifizierbaren Gegenstand ihrer Untersuchungen nur die soziale Existenz des Universums der Signifikanten, so wie es durch die physische Verifi-

zierbarkeit der Interpretanten, die, wie hier ein letztes Mal betont werden soll, *materielle Ausdrücke* sind, sichtbar gemacht wird." Umberto ECO, A Theory of Semiotics, Indiana University Press, Bloomington 1976, 317.

15 Siehe meine Interpretation von PEIRCE via ECO in: Alice Doesn't, 172–175.

16 Paul de MAN, Allegories of Reading, 9. Die Worte „ad infinitum", von de Man hervorgehoben, markieren genau den Punkt, an dem sich seine Interpretation von Peirce bzw. Semiose von derjenigen Ecos unterscheidet (s. o.).

17 BROOKE-ROSE spielt mit der Doppelbedeutung „Zunge" und „Sprache" des lateinischen „lingua": Die amerikanische Redewendung „tongue in cheek" heißt soviel wie „ironisch", „mit Hintergedanken" (*A. d. Ü.*)

18 Christine BROOKE-ROSE, Woman as a Semiotic Object, in: Poetics Today 6, Nr. 1–2, 1985, 10.

19 Ebenda, 19. BROOKE-ROSE scheint die extensive Arbeit feministischer Kritikerinnen auf diesem Gebiet nicht zu kennen. Siehe beispielsweise: Elisabeth COWIE, Woman as a Sign, m/f, Nr. 1, 1978; Gayle RUBIN, The Traffic in Women: Notes on the ‚Political Economy' of Sex, in: Toward an Anthropology of Women, Rayna R. REITER (Hg.), Monthly Review Press, New York 1975; und meine eigene Kritik in der Semiotik in: Alice Doesn't; u. v. a.

20 „After a great pain, a formal feeling comes . . .", Gedicht von Emily DICKINSONS (1830–1886). (*A. d. Ü.*)

21 Siehe dazu: Alice Doesn't, 40–44.

22 Christian METZ, La grande syntagmatique du film narratif, Communications 8, 1966, 120–124.

23 Judith MAYNE, Feminist Film Theory and Criticism, Signs 11, Nr. 1, Herbst 1985, 83.

24 Roland BARTHES, Introduction to the Structural Analysis of Narratives, in: Image-Music-Text, Übers. Stephen HEATH, Hill and Wang Verlag, New York 1977, 124.

25 Laura MULVEY, Visual Pleasure and Narrative Cinema, Screen 16, Nr. 3, Herbst 1975, 17.

26 Stephen HEATH, Narrative Space, Wiederabdruck in: HEATH, Questions of Cinema, Indiana University Press, Bloomington 1981, 53.

27 B. Ruby RICH, The Films of Yvonne Rainer, in: Chrysalis Nr. 2, 1977, 126.

28 Die Gegenüberstellung von radikalfeministischer künstlerischer Praxis zu ästhetisch radikalen oder avantgardistischen Praktiken war (und ist z. T. auch noch) im angloamerikanischen Raum markanter als z. B. in Frankreich oder Italien. Die andere Opposition, die Erkenntnis der Unvereinbarkeit weiblicher Erfahrung und Subjektivität mit dem Diskurs der Geschichte, war (und ist z. T. immer noch) dem westlichen Feminismus gemein. Für eine umfassende Übersicht dieser und anderer Themen, siehe: Feminist Film Criticism. An Introduction, in: Mary Ann DOANE, Patricia MELLENCAMP, und Linda WILLIAMS (Hg.) in: Re-vision. Essays in Feminist Film Criticism, University Publications of America and the American Film Institute, Frederick/Md. 1984, 1–17; Silvia BOVENSCHEN, Über die Frage: Gibt es eine weibliche Ästhetik?, in: Frauen, Kunst, Kulturgeschichte, Ästhetik und Kommunikation 26, Jg. 7, 1976; und MAYNE, Feminist Film Theory and Criticism, 81–100.

29 Kaja SILVERMAN, Dis-embodying the Female Voice, in: DOANE, MELLENCAMP and WILLIAMS, Re-vision. Essays in Feminist Film Criticism, 137; Hervorhebung de Lauretis.

30 Siehe Laura MULVEY, Feminism, Film and the Avantgarde, in: Framework, Nr. 10, Frühjahr 1979, 310 und de LAURETIS, Rethinking Women's Cinema, Aesthetics and Feminist Theory, in: Technologies of Gender. Essays on Film, Theory and Fiction, 127–148.

31 B. Ruby RICH, The Films of Yvonne Rainer, 119.

32 Yvonne RAINER, Some Ruminations around Cinematic Antidotes to the Oedipal Net (les) while Playing with De Lauraedipus Mulvey, or, He May Be Of Screen, but . . ., in: Independent, April 1986, 22.

33 „If I'm going to make a movie about Oedipus, i. e. Eddy and Edy Pussy Foot, I'm going to have to subject him to some calculated narrative screw-ups". „Pussy Foot" kann Katzenpfote heißen, „pussy" aber auch gleichzeitig „Möse". „To screw" schrauben, bedeutet im Englischen auch „vögeln", „to screw up" heißt „vermasseln", „in die Pfanne hauen".

34 Ebenda, 25.

35 Yvonne RAINER, The Man Who Envied Women, Filmscript, 58, auch zitiert in Helen DEMICHIEL, Rainer's Manhattan in: Afterimage, Dezember 1985, 19. In gewisser Weise führt Trishas verzerrter und schmerzvoller Versuch, eine weibliche Identität auszudrücken, für die es noch kein gängiges Wort und keine anerkannte visuelle Form gibt, zaghaft in Richtung Monique WITTIGS schonungsloser Äußerung, Lesben sind keine Frauen (The Straight Mind, in: Feminist Issues Nr. 1, Sommer 1980, 110). Aber das Gefühl, daß es „die Richtung der Unweiblichkeit" ist, in die einen der „Feminismus in Höchstform" führt, ist mein ganz persönliches und klarerweise nicht Yvonne Rainers Gefühl – jedenfalls noch nicht.