

konkreten Handlungsräume und Erfahrungswelten der mehrfach verorteten Menschen zu erforschen. Diese Anstöße für weitere Forschung, Publikationen und Debatten sind ein Verdienst der Autorinnen, denn sie resultieren aus deren vielschichtigen wissenschaftlichen Fragen und Problemstellungen.

*Anelia Kassabova, Sofia*

Monika Bernold, Andrea B. Braidt u. Claudia Preschl Hg., **Screenwise: Film, Fernsehen, Feminismus**. Marburg: Schüren Verlag 2004, 240 S., EUR 24,90, ISBN 3-89472-387-4.

### **Ein Blick aus der Gegenwart in die Vergangenheit – feministische Film- und Fernsehwissenschaften**

Das große Interesse von Wissenschaftlerinnen, Filmemacherinnen und Künstlerinnen aus den Bereichen Video und visuelle Praktiken an der internationalen Konferenz „Standorte und Szenarien der zeitgenössischen feministischen Film- und TV-Wissenschaften“ (Wien 2003) hat die Historikerin Monika Bernold, die Filmtheoretikerin Andrea B. Braidt und die Filmwissenschaftlerin Claudia Preschl dazu bewogen, ausgewählte Beiträge dieser Konferenz im Band „Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus“ zu publizieren. Eingebettet war die inhaltliche Vorbereitung und Diskussion der Konferenz in den im Jahr 2000 in Wien gegründeten Arbeitskreis feministischer Film- und Medienwissenschaftlerinnen. In zwanzig Aufsätzen analysieren und reflektieren renommierte Autorinnen unterschiedlicher Generationen aus sieben Ländern die Entwicklungen feministischer Film- und Fernsehtheorien, dokumentieren die während des Symposiums präsentierten künstlerischen Arbeiten und fassen die Herangehensweisen und Motivationen für den Workshop zusammen. Die Beiträge wurden von den Herausgeberinnen vier Themenschwerpunkten – diese strukturierten auch die Konferenz – zugeordnet. Neben dem Vorwort, ist jedem dieser Kapitel eine instruktive, die Artikel zusammenfassende und kontextualisierende Einleitung vorangestellt. In diesen Einleitungen wird immer wieder Bezug genommen auf die unterschiedlichen Verwendungsweisen und Interpretationen von Begriffen wie Feminismus, Geschlecht, Gender, *Queer*, Körper, aber auch Politik. Keineswegs strebten die Herausgeberinnen hier Vereinheitlichung oder gar Harmonisierung an.

Im Schwerpunkt „Visuelle Praxen im Kontext von Feminismus, Gender, Politik und Sex“ – eingeleitet von Monika Bernold und Andrea B. Braidt – werden jene Texte versammelt, in denen vor allem grundlegende theoretische Fragen zur Thematik erörtert werden. Die Beiträge im Kapitel „Feministische Positionen zum Frühen Kino. Der Wunsch nach einem Gegenkino“ – eingeleitet von Claudia Preschl – verweisen auf die

komplexen Anforderungen feministischer Filmgeschichtsschreibung in Bezug auf die ästhetischen Besonderheiten des Frühen Kinos. Schon die Frage nach der Periodisierung des „frühen Kinos“ (1895 bis 1915 oder 1917) steht mit Blick etwa auf Asien oder Afrika zur Disposition. In „Diskursive und imaginäre Räume des Fernsehens“ – eingeleitet von Monika Bernold – gehen die Autorinnen den Fragen nach, was die diskursiven und imaginären Räume des Fernsehens aus dem Blickwinkel feministischer Medientheorie bedeuten und wo diese Räume liegen. In diesem Zusammenhang weist Bernold darauf hin, dass die Autorinnen „aus sehr verschiedenen televisuellen Sozialisationskontexten beziehungsweise Fernsehsystemen“ (139) kommen. Und dabei geht es nicht nur um Programme und Programmangebote, Formate und so weiter sondern wesentlich auch um „historische Artikulationen und institutionelle Ausprägungen“. Die Beiträge in „Gender und Genre in den Filmwissenschaften“ – eingeleitet von Andrea B. Braidt – problematisieren das Verhältnis dieser zentralen Kategorien ohne dabei „a-historische und essentialistische Konzepte“ (197) fortschreiben zu wollen. In allen drei Aufsätzen wird dabei der „repräsentationstheoretische Aspekt in der Theorie von Film-Genre“ (199) zentral gesetzt. Dieser Aspekt ist es auch, der für das „Zusammendenken von Film-Genre mit den filmischen Konstruktionsweisen von Gender“ (199) essentiell ist.

Aus Platzgründen können hier nur einzelne Beiträge vorgestellt werden. Bei „Screenwise“ ist dies besonders bedauerlich, würde es doch nahezu jeder Aufsatz verdienen, ausführlich gewürdigt zu werden. Warum Texte von den Herausgeberinnen in den Band aufgenommen wurden oder nicht, bleibt leider unklar. In den Fußnoten verweisen sie zwar immer wieder darauf, dass dieser oder jener Beitrag nicht abgedruckt werden konnte, etwa dass die Podiumsdiskussion zu „Screenpolitics: Die Macht des Politischen im medialen Feld“ „aus arbeitstechnischen Gründen nicht repräsentiert“ (12) ist. Die Frage nach dem Warum, die etwa die Formulierung „konnte nicht in die Publikation aufgenommen werden“ (14) nach sich zieht, bleibt unbeantwortet.

Laura Mulvey, Professorin für Film- und Medienwissenschaften am Londoner Birkbeck College, spielte für die feministische Filmtheorie Mitte der 70er Jahre eine vergleichbare Rolle wie Judith Butler für die Gender-Theorie in den späten 80er und 90er Jahren. Insbesondere ihr 1975 publizierter Text „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ (1980 als „Visuelle Lust und narratives Kino“ auf deutsch erschienen) markiert eine wissenschaftsgeschichtliche Zäsur. Ausgehend von diesem Artikel, in dem Film, feministische Ansätze und psychoanalytische Theorie verknüpft werden, wirft sie in ihrem Beitrag einen Blick in die Vergangenheit und nimmt eine – wie sie es nennt – Re-Vision der feministischen Filmtheorie der 1970er Jahre und im Besonderen jener in Großbritannien vor. Ergebnis dieser Rückschau ist vor allem die überzeugende Argumentation, dass die medien-technischen Neuerungen der 80er Jahre aber auch weltpolitische Veränderungen (eines der Stichworte: Demokratisierung der Staaten Osteuropas) Wendepunkte der Filmkultur anzeigen, die somit auch unterschiedliche Betrachtungsweisen des Vorher und Nachher aus einer feministischen Perspektive erfordern.

Andrea Seier, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum, greift in ihrem Artikel gewissermaßen die Schwierigkeit des von Mulvey bezeichneten „Nachher“ in wissenschaftstheoretischer Weise auf. Sie beschäftigt sich in ihrem Text mit der Frage „in welchem Verhältnis die mittlerweile als klassisch angesehenen Ansätze der feministischen Filmtheorie und die aktuell im Bereich der Gender Studies vorgenommenen Analysen filmischer Geschlechterinszenierungen stehen.“ (45) Dabei geht es nicht um die Gegenüberstellung beider Bereiche. Vielmehr gelingt ihr eine medientheoretische Reformulierung der Thesen von Judith Butler zur Gender-Performativität. Der theoretische Anspruch wird anhand der Analyse der Anfangssequenz von Quentin Tarantinos „Jackie Brown“ (USA 1997) in bestechender Weise eingelöst.

Die Kunsthistorikerin und Medientheoretikerin Susanne Lummerding analysiert und kritisiert in ihrem Artikel „Wasteland TV? Ödland Fernsehen“ mit Blick auf Fernsehen – und hier auf das lediglich einige Male im ORF (Österreichischer Rundfunk) gesendete Format „Karls.Platz“ die Butlersche und weiterführend die Copjec'sche Argumentation für die Aufhebung der begrifflichen Unterscheidung von Sex und Gender. Ihre in ihrer Habilitation ausführlicher entwickelten Thesen können durchaus als ein „Ausgangspunkt für eine neue Orientierung in den feministischen TV-Wissenschaften“ (140) verstanden werden.

In ihrer Darstellung „<wieder/holen“ erklärt die Wiener Künstlerin Mikki Muhr die Konzeption der Videolounge „Changierende Bänder“. In ihrer eigenen künstlerischen Arbeit („Neue Selbständigkeit“, „KünstlerInnensubjekt“, „Unsere Leistungsbilanz“) steht die feministische Analyse von bedeutungsbildenden Systemen und/oder Prozessen im Zentrum. Ausgangsidee der Gestaltung der Videolounge war die Frage, wie eine „Präsentationsebene künstlerischer Produktionen als diskursive Beiträge in die Diskussion“ zu bringen sei und dabei Produktionsprozesse diskutierbar gemacht werden können. Wesentlich bei der Konzeption der Videolounge waren somit einerseits die Berücksichtigung der Praktiken der Seherinnen und der Produzentinnen und andererseits die Bezugnahme auf die Produktions- und Rezeptionsbedingungen, die deren Wahrnehmung strukturieren. Die gezeigten Arbeiten repräsentieren einen Querschnitt feministischer, vor allem österreichischer Videokünstlerinnen.

Verwiesen sei schließlich im Zusammenhang mit „Screenwise“ auch auf die überaus gelungene Zusammenarbeit mit dem 1993 in Wien gegründeten feministischen Übersetzerinnenkollektiv *gender et alia*.<sup>1</sup> Das Kollektiv hat sich auf die Übersetzung feministischer theoretischer Texte spezialisiert. Die Mitglieder sind selbst Autorinnen, Wissenschaftlerinnen und Lehrende an Universitäten. Immer wieder zeigt sich, dass die Kombination von inhaltlichem Wissen und Übersetzung geradezu eine Grundbedingung für die gelungene und professionelle Übertragung von Texten ist. Beispielhaft sei

1 <<http://www.genderetalia.sil.at/>>

hier die Anmerkung zur Unübersetzbarkeit des Begriffs „race“ zu „Rasse“ genannt, die zur Setzung des Begriffs „Rassisierung“ durch die Übersetzerinnen führt.

Die Herausgeberinnen verweisen in ihrem Vorwort auch auf Leerstellen. „Ist, ganz generell gesprochen, Sex ... kein (wissenschaftlich unter den ‚feministischen‘ Fingernägel ... brennendes) Thema mehr? Zu diesen Fragen gibt der vorliegende Band kaum Antworten, sondern zeigt eine Leerstelle, die provoziert und – noch – produktiv zu durchqueren wäre.“ (11) Es gibt vermutlich noch weitere Leerstellen. Grund genug, mit der Planung von „Screenwise“ zwei zu beginnen und diese Konferenz zu einer regelmäßigen Einrichtung der internationalen feministischen Film- und TV-Wissenschaften zu machen. Denn der immer wieder angesprochene und diskutierte Stillstand in der theoretischen Produktion, insbesondere im Feld von Feminismus, Gender und Medien wird durch die vorliegende Publikation eindrucksvoll widerlegt.

*Eva Blimlinger, Wien*