

Julia Dittmann

Bayreuth

Zur notwendigen Stärkung einer rassismussensiblen Filmanalyse

Abstract: Dieser Artikel behandelt die Notwendigkeit einer verstärkten Entwicklung von rassismussensiblen Strategien für eine ideologiekritische Filmanalyse. Während die okzidentale Mainstream-Filmpraxis seit jeher von *weißen* Interessen dominiert wird, bleibt die wissenschaftlich fundierte Filmanalyse gegenüber den rassistischen Strukturen dieser Filmtexte immer noch zu indifferent. Zugunsten einer längst überfälligen Systematisierung bereits bestehender rassismuskritischer Analyseansätze wird auf Laura Mulveys Artikel „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ aus dem Jahre 1975 zurückgegriffen, der mithilfe eines erweiterten Verständnisses der Lacanschen Phallusdefinition neu gelesen wird.

Julia Dittmann (M. A.), Doktorandin in der Graduiertenschule BIGSAS an der Universität Bayreuth. Promotion bei Prof. Dr. Susan Arndt im Fachbereich der Anglophonen Literaturen. Titel des Promotionsprojekts: „Dekoloni(al)isierung des *weiß*-weiblichen Blicks. Entwicklung rassismuskritischer Strategien für eine dekonstruktivistische Filmanalyse“. Zuvor Studium der Filmwissenschaften (FU Berlin), Gender Studies (HU Berlin) und Neueren Geschichte (TU Berlin). Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Feministische Filmtheorie, Filmanalyse, Intersektionalität, *Third Cinema*, Kritische Weißseinsforschung.

© AVINUS, Hamburg 2017
Curschmannstr. 33
20251 Hamburg

Web: www.ffk-journal.de
Alle Rechte vorbehalten
ISSN 2512-8086

In der deutschsprachigen Filmwissenschaft gibt es eine Vielzahl methodischer Ansätze für eine Filmanalyse. Schon der Begriff der Filmanalyse an sich beinhaltet eine ambivalente und relativ offen gehaltene Bedeutung. Zum einen ist er, wie Friedrich Knilli und Siegfried Reinecke hervorheben,

ein generalisierender Ausdruck für verschiedene systematische Ansätze der Filmbeschreibung. Zum anderen wird darunter ein Set von Hilfsmitteln für die Aufbereitung von Filmmaterial verstanden, das zum Beispiel dazu dient, bestimmte Filmteile, die für eine Fragestellung relevant sind, schnell und präzise aufzufinden.¹

Die Filmanalyse stellt keine eigenständige Forschungsrichtung dar. Sie ist vielmehr nur eine „spezielle Annäherungsweise an einzelne Produkte“².

Unterschiedliche Filmwissenschaftler_innen führen unterschiedliche Formen der Filmanalyse, d. h. unterschiedliche systematische Ansätze der Filmbeschreibung, an und subsumieren diese unter jeweils anderen Analyseverfahren. So unterteilt Knut Hickethier die Film- und Fernsehanalyse in ein linear durchgeführtes empirisch-sozialwissenschaftliches Verfahren und in das zirkuläre Verfahren eines hermeneutischen Vorgehens.³ Werner Faulstich führt sechs verschiedene Richtungen der Filmanalyse an. Er unterscheidet einen eher allgemeinen strukturalistischen Zugriff von den spezifischeren Ansätzen der biographischen, literatur- oder filmhistorischen, soziologischen, psychologischen und genrespezifischen Filminterpretation.⁴ Michael Schaaf schafft mit achronen, synchronen und diachronen Analysemethoden drei übergeordnete Kategorien, unter die er zwölf Analysemethoden subsumiert.⁵ In der DDR entstanden 1967 kybernetische Ansätze zur Filmanalyse,⁶ und im englischsprachigen Raum konzipierten Kristin Thompson und David Bordwell gegen Ende des 20. Jahrhunderts die neoformalistische Filmanalyse,⁷ die weitestgehend auf den theoretischen Arbeiten der russischen Formalisten beruht und häufige Anwendung in der heutigen deutschsprachigen Filmanalyse-Praxis findet.

Nicht nur die oben aufgelisteten Versuche der Kategorisierung verschiedener filmanalytischer Methoden und Terminologien, sondern auch die Versuche, die Entstehung der Filmanalyse in historische Epochen einzuteilen,⁸ wirken eher verwirrend als strukturierend. Die Pluralität der methodischen Ansätze rührt unter anderem daher, dass sich die Filmanalyse in unterschiedlichen wissenschaftlichen Fachbereichen und Instituten entwickelt hat.

¹ Knilli/Reinecke 1991: 32.

² Hickethier 2007: 2.

³ Ebd.: 29 ff.; vgl. Formanek/Gerstmann 2011: 101.

⁴ Faulstich 1995.

⁵ Schaaf 1980: 75ff.

⁶ Faulstich 1991: 11.

⁷ Thompson 1995: 23–62.

⁸ Vgl. Faulstich 1991: 9–19.

1. Koloniale Kontinuitäten

In Deutschland war die Theaterwissenschaft, die den Film schon in den dreißiger Jahren in ihren Kanon einbezog, neben der Zeitungswissenschaft der erste Ort filmanalytischer Ausbildung.⁹ Dabei ist allerdings zu beachten, dass die Hoch-Zeit der Institutionalisierung der deutschen Theaterwissenschaft in die Zeit des Nationalsozialismus fällt. Dazu schreibt der Filmwissenschaftler Knut Hickethier:

Carl Niessen in Köln, Heinz Kindermann in Wien und Hans Knudsen, ein Assistent Herrmanns, überboten sich gegenseitig in faschistischen Äußerungen, sowohl aus Überzeugung wie um Platzvorteile für ihr Institut zu erringen, während der große Anreger und methodische Begründer des Faches, Max Herrmann, zur gleichen Zeit in Theresienstadt ermordet wird. Niessen, Kindermann und Knudsen setzen nach 1945 mit kurzen Unterbrechungen ihre Arbeit an ihren Instituten unangefochten fort (mit der Gründung der Freien Universität wird dort ein neues Institut eingerichtet, das Knudsen übernimmt) und prägen damit das Fach insgesamt wesentlich.¹⁰

Aimé Césaire wies 1950 in seinem kolonialkritischen Essay „Discours sur le colonialisme“ darauf hin, dass der europäische Kolonialismus im Sinne einer „Routinisierung der Gewalt“¹¹ in die rassistische Gewalt des Nationalsozialismus übergegangen sei. So fungierte der Rassebegriff nicht nur im Kolonialismus, sondern auch im Nationalsozialismus als Entscheidungsinstanz über Leben und Tod und führte zu rassistischen Denk- und Handlungsmustern in Wissenschaft und Gesellschaft.¹² Der Rassebegriff hatte damit einen großen, bis heute tiefgreifend wirksamen Einfluss auf die Hierarchisierungen innerhalb der okzidentalen Gesellschaft. So kann das, was heute in westlichen Ländern „Moderne“ genannt und in hegemonialer Manier ausschließlich dem Okzident zugeschrieben wird, nicht länger als eine sich durch Rechtsstaatlichkeit, Demokratie und universale Bürgerfreiheit auszeichnende Fortschrittsentwicklung stehen gelassen werden, die von der Zeit des Kolonialismus sowohl moralisch als auch epistemisch abzuspalten ist.¹³

Vielmehr bestehen die Fundamente dieser vorgeblich modernen Wohlstandsgesellschaft, wie Susan Arndt und Sabine Broeck betonen, aus Verwüstung, Verschleppung, Rassengesetzgebung, Konzentrationslagern, genozidaler Vernichtung, kultureller Auslöschung und kolonialer Ausbeutung von Menschen, die von den sich selbst mit Kultur gleichsetzenden Gewalttäter_innen der Natur zugeordnet wurden, sowie ihrer Ressourcen.¹⁴ „Was der Welt, insbesondere dem Westen, [aus Versklavungshandel und Plantagen-Sklaverei] als Gewinn erwuchs,“ schreibt der kenianische Schriftsteller und

⁹ Hickethier 1991: 43.

¹⁰ Ebd.: 41f.

¹¹ Kalter 2011: 142.

¹² Kelly: 99.

¹³ Vgl. Broeck 2012: 169f.

¹⁴ Arndt 2005: 26; Broeck 2012: 170.

Kulturwissenschaftler Ngugi wa Thiong’o, habe „bei der Erschaffung der modernen Welt eine immens wichtige Rolle“¹⁵ gespielt. Gleichzeitig habe dies für Afrika und Afrikaner_innen Verlust bedeutet: „Verlust von Menschenleben, Macht, Ressourcen, den ökonomischen Verlust [...], an dem die Welt verdiente,“¹⁶ und den Verlust seelischer Unversehrtheit.¹⁷

Auch die Schriftstellerin Toni Morrison, deren Essay *Playing in the Dark* als einer der grundlegenden Texte für eine rassismuskritische Kultur- und Literaturwissenschaft zu betrachten ist,¹⁸ weist darauf hin, dass die Menschenrechte ihren Ursprung in der „Hierarchie der Rassen“¹⁹ fänden und dass die Aufklärung auf dem Prinzip der Sklaverei aufbaue. Denn nichts habe das Konzept der „Freiheit derart ins Licht [gerückt] wie die Sklaverei“ – wenn diese die Freiheit „nicht überhaupt erst erschuf.“²⁰

Da die Wissenschaft einer der Grundpfeiler rassistischer Konstruktionen ist,²¹ verwundert es nicht, dass auch die aus einer faschistoiden deutschen Theaterwissenschaft entstandene deutsche Filmwissenschaft noch bis zur Jahrtausendwende rassistischen Konstruktionen gegenüber weitgehend unsensibel war. Denn auch wenn es in den 1960er und 70er Jahren Bestrebungen der Erneuerung der Theaterwissenschaft gegeben hat, die zum Teil an dem Widerstand der konservativen Kräfte an den Fakultäten gescheitert sind,²² und zu einem anderen Teil durch den Rückgriff auf verschiedene methodische Ansätze anderer Disziplinen wie z. B. der Sozial- oder Literaturwissenschaften²³ zu einer Neubegründung der theaterwissenschaftlichen Film- und Fernsehanalyse geführt haben, so blieb der Einfluss „jener braunen Hegemonie“ auf einer tieferen Ebene noch jahrzehntelang bestehen, „der das Fach so lange ausgesetzt war und der sich viele dann später durch Negation der Fachgeschichte zu entziehen suchten“.²⁴

Noch 2017 sind fast alle Professuren im Fachbereich der Film- und Medienwissenschaft an deutschen Hochschulen mit *weißen* Akademiker_innen besetzt. Diese geringe Präsenz Schwarzer Dozierender – nicht nur – in der Riege der Professor_innenschaft könnte darauf hinweisen, dass die deutsche Film- und Medienwissenschaft auch heute noch von einem strukturellen Rassismus beeinflusst wird. Fest steht, dass die notwendige Auseinandersetzung mit unhinterfragten rassistischen Denkstrukturen in der Entwicklung filmanalytischer Ansätze in deutschsprachigen Publikationen bis heute noch nicht in ausreichendem Maße stattgefunden. Obwohl der Film spätestens seit der durch

¹⁵ Thiong’o 2011: 100.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Vgl. ebd.

¹⁸ Junker/Roth 2010: 141.

¹⁹ Morrison 1994: 65.

²⁰ Ebd.

²¹ Kelly 2016: 99.

²² Hicketier 1991: 43.

²³ Ebd.: 45.

²⁴ Ebd.: 46.

das Videogerät auch für Rezipierende geschaffenen Möglichkeit, den Film auf dem Bild anzuhalten, „in die Nähe des Buches“ rückt²⁵ und durch das Anhalten des Bildes ein „Durchblättern“ des Films möglich ist,²⁶ das das Entziffern rassialisierender und stereotypisierender Zeichen einfacher macht, ist in deutschsprachigen Handbüchern der Film- und Medienwissenschaft immer noch keine Anleitung für eine systematisierte rassismuskritische Filmanalysemethode zu finden.

Auch in der Lehre der deutschsprachigen Filmwissenschaft wurde der notwendigen Rassismussensibilität filmanalytischen Denkens zumindest bis zum Beginn des 21. Jahrhunderts noch nicht genügend Aufmerksamkeit zuteil. Auch, wenn es kurz nach der Jahrtausendwende bereits einige wenige ausgewählte Seminare gab, in denen ein rassismuskritischer Blick auf Filmtexte vermittelt wurde, blieben Überblicksveranstaltungen zu Filmgeschichte und Filmtheorie Rassismuskritik gegenüber gemeinhin unsensibel. Als ein Beispiel sei an dieser Stelle der Umgang mit dem Stummfilm *The Birth of a Nation* von D. W. Griffith aus dem Jahre 1915 angeführt, den ich 2003 erstmalig in meinem Studium der Filmwissenschaften an der Freien Universität Berlin in einem Seminar zur Geschichte des Films gesehen habe.

Der *weiße* Dozent²⁷ führte den Film damals vor, um anhand von dessen „progressiver Schnitttechnik“ die stringente Fortentwicklung der Filmmontage zu veranschaulichen. Er ging dabei nicht im Entferntesten auf die rassistischen Inhalte des Films ein, die wir Studierenden dementsprechend unkommentiert rezipierten.²⁸ Und das, obwohl zu jenem Zeitpunkt nicht nur James Snead und der Hauptvertreter der *Cultural Studies*, Stuart Hall, bereits über den Rassismus dieses Filmtextes geschrieben hatten,²⁹ sondern auch der aus Mali stammende, US-amerikanische Kulturwissenschaftler Manthia Diawara in drei verschiedenen Publikationen seines Artikels zur Schwarz-männlichen Zuschauerposition die rassialisierende Inszenierung der Schwarzen und *weißen* Hauptfiguren von *Birth of a Nation* detailgenau analysiert und kritisiert hatte.³⁰ So geht das Beschweigen von Rassismus mit dem Beschweigen Schwarzer akademischer Publikationen und Forschungsergebnisse einher.³¹

²⁵ Bellour 1999: 19.

²⁶ Ebd.

²⁷ Das Adjektiv *weiß* und das Nomen *Weißsein* schreibe ich kursiv, um die Konstruktion der Kategorie deutlich zu machen. Schwarz und Schwarzsein werden aus demselben Grund groß geschrieben – erweitert um die ermächtigende Wirkung des Großgeschriebenen.

²⁸ Damit hielt er sich an die fehlende Rassismussensibilität des – 1953 erstmalig erschienenen – Textes, den er uns für das bessere Verständnis der im Film verwendeten Schnitttechnik an die Hand gegeben hatte: Reisz/Millar 1988 [1953]: 17–22.

²⁹ Snead 1994: 37–46; Hall 1997: 251f.

³⁰ Diawara 1988; ders. 1993. Wie Diawara selbst angibt, erschien dieser Artikel zusätzlich 1986 auf Französisch in der Zeitschrift *CinémaAction: Le cinéma Noir Américain* (Diawara 1993: 219f.).

³¹ Vgl. Kelly: 99.

Wie Clyde Taylor aufzeigt, ist diese von mir gesammelte Erfahrung kein Einzelfall. Vielmehr scheint der von meinem damaligen Dozenten vorgetragene Grund der Filmsichtung eine übliche Begründung für die Vorführung von *Birth of a Nation* in okzidental (film)wissenschaftlichen Kontexten gewesen zu sein. Sehr häufig, so Taylor, ließen Filmwissenschaftler_innen dabei die rassistischen Botschaften unerwähnt. Taylor sieht darin eine Kollaboration des ästhetischen Diskurses mit der Ideologie des Rassismus. Er schreibt:

My argument is that the aesthetic celebration of Griffith's blockbuster movie is another scene where the ideological determination of aesthetic discourse is at work – and that the aesthetic not only conceals its alliance with ideological motivations, as it always must, but that in the specific instance of Griffith's movie it works to suppress important social meanings which become clearer when seen within the framework of the politics of media representation.³²

Wie notwendig ein rassismussensibler Analyseansatz für die Film- und Fernsehwissenschaft ist, machen zusätzlich die Worte Michael Schaafs deutlich:

Das Medium Film [ist] prädestiniert, Träger ideologischer Implikationen zu werden, weil es imstande ist, scheinbare Realität so nachvollziehbar dem Rezipienten vor Augen zu führen, dass dieser im Rezeptionsvorgang in die Traumwelt des Films eingezogen wird, in der ihm bestimmte Verhaltensmuster offeriert und auf ihn übertragen werden, die zur Manifestation des bestehenden gesellschaftlichen Systems beitragen. Ideologien einer Gesellschaft, soziale Normen oder Herrschaftsstrukturen, die sich nur von einer gesellschaftlichen Gruppe aus rational begründen lassen, finden dadurch leicht Eingang in Filme, weil es zumeist diese Gruppe ist, die die Produktionsmittel für Filme in den Händen hat. So scheint die Ware Film das Bedürfnis der Rezipienten zu erfüllen, in Wirklichkeit erfüllen sie das Bedürfnis der Filmproduzenten, ihre wirtschaftliche Macht auszuweiten.³³

Dass diese von Schaaf erwähnte wirtschaftliche Macht der Filmproduzent_innen unter anderem mit den Privilegien verbunden ist, in deren Besitz die Produzent_innen durch ihr unsichtbar gewordenes und so zu einer unhinterfragten Norm erhobenes *Weißsein* gelangen,³⁴ verdeutlicht der Fakt, dass die Filmindustrie Hollywoods „in finanzieller, technischer und ästhetischer Hinsicht von weißen Perspektiven und Interessen dominiert wird“.³⁵ Der Film ist als eine der ideologischen Maschinerien zu betrachten, „die Weißsein als Signatur für alles Gute, Göttliche, für Fortschritt, Zivilisation und Ordnung in gesellschaftlichen Wahrnehmungs- und Interpretationssystemen verankern“.³⁶ Diese Maschinerien werden laut Wollrad eingesetzt, „damit die Menschen die

³² Taylor 1996: 17.

³³ Schaaf 1980: 41.

³⁴ Dyer 1997a: 17; ders. 1997b: 3.

³⁵ Tischleder 2001: 118.

³⁶ Wollrad 2005: 159.

Fiktion Weißsein für wahr halten“³⁷ und damit, wie die postkoloniale Theoretiker_in bell hooks konstatiert, *weiße* Suprematie reproduziert und aufrechterhalten werden kann.³⁸

Ähnlich den Textzeichen der Literatur, kann die Filmsprache „versteckte Anzeichen rassischer Überlegenheit, kultureller Hegemonie und abfälliges Ausgrenzen von Menschen und ihrer Sprache [...] machtvoll beschwören und noch verstärken“,³⁹ und es ist davon auszugehen, dass die okzidentale Filmindustrie diese Möglichkeit beim Bau von Filmwerken tatsächlich ausnutzt. Denn laut Morrison gibt es „in einer durch und durch von rassistischen Vorurteilen geprägten Gesellschaft kein Entrinnen vor einer rassistisch ‚gebeugten‘ Sprache“⁴⁰ und – ich füge hinzu – vor einer ebensolchen Filmsprache.

2. Post_koloniale⁴¹ deutschsprachige Film- und Medienwissenschaft

Aus allen oben dargelegten Gründen gilt es, in der Tradition einer dekonstruktiven Lesart die Stellen der filmanalytischen Methoden aufzusuchen, die die Herrschaft stabilisierenden Mechanismen einer filmimmanenten Konstruktion hegemonialen *Weißseins* beschweigen, ins Unbewusste verdrängen und damit aufrechterhalten. Das Nichtgesagte muss aufgespürt und ausgesprochen werden. Eine Re-lecture des heute als „Ursprungstext“ der feministischen Filmtheorie gehandelten Artikels „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ kann in Zusammenhang mit einer um post_koloniale Perspektiven erweiterten Phallusdefinition helfen, die bereits erarbeiteten nationalen und internationalen Ansätze für eine rassismuskritische Filmanalyse zu systematisieren und zu einem Setzkasten rassismussensibler Strategien für eine ideologiekritische Filmanalyse zusammenzusetzen. Dieser Setzkasten soll Rezipierende und Analysierende für rassistische Implikationen von Filmtexten sensibilisieren und „ein Set von Hilfsmitteln für die Aufbereitung von Filmmaterial“ bieten, das dazu dient, rassialisierende Inszenierungsstrategien „schnell und präzise aufzufinden“⁴². Er soll Filmlesenden Instrumente an die Hand geben, mittels derer rassistische Strukturen, die sich im Laufe von fünf Jahrhunderten in die Tiefe des kollektiven und individuellen Unbewussten gegraben haben, in kinematographischen Werken sichtbar gemacht werden können.

³⁷ Ebd.

³⁸ hooks 1992: 117.

³⁹ Morrison 1994: 13.

⁴⁰ Ebd.: 34.

⁴¹ In Anlehnung an Ulrike Bergermann verwende ich das Wort „postkolonial“ mit Unterstrich, um die noch anhaltende Kolonialität deutlich zu machen, die von der post_kolonialen Theorie untersucht und aufgedeckt wird. Denn von dieser wird Post_kolonialität nicht als ein Danach verstanden, sondern als ein Fortdauern kolonialer Strukturen auch noch nach dem offiziellen Ende der Kolonien.

⁴² Knilli/Reinecke 1991: 32.

Diese Systematisierung verstehe ich als einen Beitrag zu der sich in jüngster Zeit formierenden post_kolonialen Medientheorie in Deutschland, die sich nicht nur in der seit 2014 von Ulrike Bergermann herausgegebenen Schriftenreihe *Post_koloniale Medienwissenschaft* niederschlägt,⁴³ sondern auch durch die von Bergermann und Nanna Heidenreich herausgegebene Anthologie *total: Universalismus und Partikularismus in post_kolonialer Medientheorie*⁴⁴ sowie durch Natasha A. Kellys⁴⁵ Monographie *Afrokultur. ‚der raum zwischen gestern und morgen‘* entscheidend mitgeformt wird.

Es ist zu beachten, dass die seit der zweiten Hälfte der 1980er Jahre vor allem von Schwarzen Deutschen initiierte und vorangetriebene Arbeit zur Etablierung eines post_kolonialen Diskurses in Deutschland notwendige Voraussetzung für den Aufbau einer solchen deutschsprachigen post_kolonialen Medientheorie war. Kelly gibt einen umfangreichen Überblick über die Wissenschaftler_innen, Schriftsteller_innen, Herausgeber_innen, Verleger_innen und Aktivist_innen, die diese Arbeit geleistet haben.⁴⁶ Allerdings betont sie auch, dass der deutschsprachige post_koloniale Diskurs bisher primär die Ebene der Sprache erforscht habe,⁴⁷ so dass Untersuchungen zur visuellen Kolonialität Deutschlands nur vereinzelt und noch seltener aus Schwarzer Perspektive durchgeführt worden seien.⁴⁸

Kellys Buch ist, da es diesem Mangel entgegenwirkt, auch als ein wichtiger Beitrag zu post_kolonialen Perspektiven auf die deutschsprachige Filmwissenschaft zu werten, innerhalb derer Tobias Nagl mit seinem umfangreichen Werk *Die unheimliche Maschine. Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino* (2009) und Maja Figge mit ihrer Monographie *Deutschsein (wieder) herstellen. Weißsein und Männlichkeit im bundesdeutschen Kino der fünfziger Jahre* (2015)⁴⁹ weitere wichtige Forschungsergebnisse geliefert haben. Mit aufschlussreichen Aufsätzen zum deutschen Film und dessen Produktionskontexten bereichern zudem Peggy Piesche,⁵⁰ Patricia Birungi,⁵¹ Martin Baer⁵² und Patrice Ngong⁵³ den bisherigen Kanon der Filmwissenschaft um rassismussensible Aspekte.

⁴³ Vgl. Ritzer 2015.

⁴⁴ Bergermann/Heidenreich 2015.

⁴⁵ Kelly 2016.

⁴⁶ Kelly 2016: 84.

⁴⁷ Kelly 2016: 87.

⁴⁸ Kelly 2016: 88.

⁴⁹ Figge 2015.

⁵⁰ Piesche 2004. Piesche beschäftigt sich als eine der wenigen mit Rassialisierungskonzepten in DEFA-Filmen.

⁵¹ Birungi 2007.

⁵² Baer 2006.

⁵³ Nganang 2006.

3. Re-reading Laura Mulvey

Laura Mulvey hatte in ihrem Artikel „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ schon 1975 herausfinden wollen, wie das von der herrschenden Ordnung geprägte Unbewusste in dem hochentwickelten Repräsentationssystem Kino „Wahrnehmungsformen und die Lust am Schauen strukturiert“⁵⁴. Mulvey schrieb in diesem Artikel als Ergebnis ihrer Untersuchungen nur den Rezipierenden eine mögliche Schaulust zu, die sich, weil sie im Besitz des – von ihr rein männlich gedachten – Phallus sind, mit einer phallisch inszenierten Filmfigur identifizieren können. Dabei stützte sie sich auf Lacans Konzept des symbolischen Phallus, ohne diesen als solchen jedoch explizit zu benennen oder genauer zu definieren.

Entziffert man nun diesen symbolischen Phallus wie von Lacan theoretisiert als einen Signifikanten in der Signifikantenkette des im Unbewussten angesiedelten Triebgeschehens, der keinen festgelegten Inhalt, d. h. kein festgelegtes Signifikat aufweist,⁵⁵ so kann er als ein bloßes Herrschaftssymbol gelesen werden,⁵⁶ das in unterschiedlichen soziopolitischen Strukturen die Form unterschiedlicher Objekte annimmt. Lacan selbst schrieb:

The Phallus is not a question of a form or of an image, or of a phantasy, but rather a signifier, the signifier of desire. In Greek antiquity, the phallus is not represented by an organ but as an insignia.⁵⁷

Der Phallus kann demnach in Form von Insignien⁵⁸ oder in Form eines Penis,⁵⁹ eines Kindes, des weiblichen Körpers⁶⁰ oder – ich ergänze – des in menschliche Körper eingeschriebenen soziopolitischen Konstrukts von *Weißsein* auftreten. Im Rahmen eines intersektional angelegten Wissenschaftskonzeptes ist dieser (symbolische) Phallus als ein Machtsymbol zu verstehen, das sich aus unterschiedlichen Machtachsen zusammensetzt und unter anderem von einem hegemonial konstruierten *Weißsein* auf der Machtachse *Rasse* geformt wird.⁶¹

Liest man Mulveys Artikel mit diesem spezifizierten Phallusverständnis neu, so ist die Schaulust in Mulveys Theorieansatz auch der *weiß*-weiblichen Filmrezipientin zugänglich.⁶² Denn dann könnte Mulveys Annahme einer blickgesteuerten Implementierung der Ideologie des Sexismus in das Mainstream-Kino durchaus auf die Ideologie des Rassismus übertragen werden. Schließlich ist mit der Schablone eines intersektional konzipierten Phallus- und Fetischbegriffs davon auszugehen, dass nicht nur „die Frau [...] in der patriarchalen Kultur als

⁵⁴ Mulvey 1994: 50.

⁵⁵ Vgl. Widmer 1997: 21 und 72; Grosz 1990: 125f.; Evans 2002: 224.

⁵⁶ Pagel 1991: 99.

⁵⁷ Lacan zitiert nach Grosz 1990: 121.

⁵⁸ Grosz 1990: 121.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd.: 125; Evans 2002: 224.

⁶¹ Dazu genauer Dittmann 2016b: 33–36.

⁶² Ebd.; Dittmann 2016a: 24–27.

Signifikant für das männliche Andere“ steht,⁶³ sondern auch eine als nicht-weiß kategorisierte Filmfigur in einer imperialistischen und von kolonialen Kontinuitäten gekennzeichneten Gesellschaft zu einem Signifikanten für das dem *Weißsein* entgegengesetzte „Andere“ wird. Ebenso wie der Phallogozentrismus „auf das Bild der kastrierten Frau angewiesen ist, um seiner Welt Ordnung und Sinn zu verleihen“,⁶⁴ benötigt er das Bild einer „kastrierten“ Schwarzen Filmfigur, um im Kontext des Regiments von *Weißsein* die *weiße* Existenz als hegemoniale Instanz zu erschaffen und zu legitimieren, in der sich die (*weißen*) Rezipierenden lustvoll spiegeln können.

Das von Mulvey als Schaulust generierend benannte Omnipotenzgefühl der sich in einer Filmfigur spiegelnden Rezipierenden würde dann nicht nur durch die Inszenierung eines zur Identifikation einladenden männlichen Ich-Ideals hervorgerufen, sondern auch durch die Leinwandpräsenz einer mittels *Weißsein* idealisierten Hauptfigur. Nicht nur eine weibliche Filmfigur würde in Mainstream-Filmtexten dann, wie von Mulvey theoretisiert, zum passiven Material eines aktiven männlichen Blicks, sondern ebenso könnte eine Schwarz konstruierte Filmfigur als Objekt eines *weißen* Subjekts dem Entstehen *weißer* – und eben auch weiblicher – Schaulust dienlich sein. Es bedürfte jedoch zusätzlich, Mulvey parallelisierend, einer Fetischisierung und/oder Abwertung der zum Objekt werdenden Schwarzen Filmfigur, um die auf diese Weise gewonnene *weiße* Lust am Schauen nicht wieder zu verlieren, denn Schwarze Filmfiguren symbolisieren nach der hier zugrunde gelegten Phallusdefinition im Kontext der (post_)kolonialen Gesellschaftsordnung die von Mulvey theoretisierte Kastrationsdrohung.

Die Anwendung dieser Schablone von Mulveys erweiterter gelesener Theorie auf die Analyse okzidentaler Mainstream-Spielfilme ermöglicht es, rassistische Strukturen systematisch zu identifizieren und zu dekonstruieren. Um herauszufinden, welche konkreten Werkzeuge die Grammatik rassialisierter Repräsentation zur Konstruktion eines *weißen* Ich-Ideals heranzieht, ist zudem auf einschlägige Texte post_kolonialer Theoretiker_innen zurückzugreifen. Diesbezüglich seien an dieser Stelle insbesondere Manthia Diawara,⁶⁵ Stuart Hall,⁶⁶ James Snead,⁶⁷ bell hooks,⁶⁸ Richard Dyer⁶⁹ und Albert Memmi⁷⁰ zu nennen, die unter anderem die – auf der Konstruktion binär konstruierter Glaubenssysteme fußenden – Strategien von Stereotypisierung, Mystifizierung und Mythologisierung als Werkzeuge rassialisierender Repräsentation benennen.

⁶³ Mulvey 1994: 49.

⁶⁴ Ebd.: 48.

⁶⁵ Diawara 1993.

⁶⁶ Hall 1997.

⁶⁷ Snead 1994.

⁶⁸ hooks 1992.

⁶⁹ Dyer 1997a und 1997b.

⁷⁰ Memmi 2016.

4. Psychoanalyse und Ideologiekritik

Für die Systematisierung rassismussensibler Filmanalyseansätze ziehe ich die feministische Filmtheorie nicht nur deshalb heran, weil sie sich bereits in ihrem Entstehungsprozess „auf diejenigen methoden der filmanalyse [stützte], die in ideologiekritischer absicht entwickelt worden“⁷¹ [sic] waren, sondern auch, weil sie auf Erkenntnissen der Psychoanalyse aufbaute, deren Ziel es ist, verdrängte Gefühle und Erinnerungen aus der Tiefe der Psyche an die Oberfläche zu holen. Eine solche Herangehensweise ist notwendig, um Rassismus in Gänze sichtbar zu machen. Denn wie Philipp Khabo Köpsell in seinem Gedicht *The brainage* lyrisch beschreibt, ist „Ra...ssismus‘ nicht über die Lippen zu bringen“⁷². Dieses den Individuen und Institutionen von scheinbar unsichtbarer Hand auferlegte Schweigen deutet darauf hin, dass es sich bei Rassismus und dessen gewalttätigen Auswirkungen um einen verdrängten traumatischen Teil der okzidentalen Geschichte handelt. Ngugi wa Thiong’o nennt „Versklavungshandel und Sklaverei [...] ein historisches Trauma, dessen Auswirkungen auf die afrikanische Psyche nie gründlich erforscht wurden.“⁷³ Die Wunden, die dieser traumatische Teil der okzidentalen Geschichte in mehrere Millionen Einzelschicksale und in die Historie ganzer Völker und Kontinente geschlagen hat, werden durch rassistische Mainstream-Filmtexte auch in den Nachfolgenerationen und -gesellschaften immer wieder aufgerissen und vertieft.

Ich halte es daher für unerlässlich, die in das okzidentale Unbewusste verdrängte Ideologie der Rassenkonstruktion mit einem kritischen Blick auch mittels psychoanalytisch beeinflusster filmwissenschaftlicher Verfahren in das abendländische Bewusstsein zurückzuholen. Wichtig ist, sich dabei vor allem auf die Subjekte der Herstellungsprozesse von *weißer* Suprematie zu konzentrieren. Denn nur, wenn sich das Erkenntnisinteresse vom rassialisierten Objekt ab- und dem rassialisierenden Subjekt zuwendet, können die Mechanismen rassialisierender Herrschaftsprozesse wirksam enttarnt werden.⁷⁴ Zudem ist der Notwendigkeit Rechnung zu tragen, dass die von rassistischen und sexistischen Implikationen gefärbte Theorie der Psychoanalyse im Rahmen ihrer Anwendung ebenfalls einer post_kolonialen Lesart unterzogen wird.⁷⁵

Die von mir angestrebte ideologiekritische, rassismussensible Filmanalysemethode wird durch den zuvor bereits erwähnten, zu erarbeitenden Setzkasten rassismussensibler Analysestrategien einfach zu handhaben sein. Sie soll die Rezipierenden ent-täuschen, sie der Traumwelt entreißen, die auf Rassenkonstruktionen basiert, und ihnen deutlich machen, was, indem es ungesagt bleibt, diese Scheinrealität konstituiert. Zur Entwicklung dieser Analysemethode,

⁷¹ Koch 1977: 5.

⁷² Köpsell 2010: 8.

⁷³ Thiong’o 2011: 100.

⁷⁴ Vgl. Arndt 2011: 188f.

⁷⁵ Dazu sehr detailliert Tißberger 2013.

die einerseits die Dynamisierung des Feldes von miteinander verwobenen, interdependenten Machtachsen untersucht und andererseits das Analyseverfahren selbst anhand einer selbstreflexiven Bewegung zwischen verschiedenen Analysekatoren dynamisiert, kombiniere ich in einem ersten Schritt, wie in diesem Artikel dargelegt, die ideologiekritische feministische Filmtheorie Laura Mulveys mit bereits vorhandenen rassismuskritischen Analyseansätzen. In einem zweiten Schritt wird die herrschaftskritische Filmpraxis des *Third Cinema* hinzugezogen,⁷⁶ die Wege aus dem binären Denken aufzeigen soll, welches auch durch eine dekonstruktivistische Analyse binärer Filmtexte nicht unbedingt aufzulösen ist.⁷⁷ Ideologiekritische Filmanalyse, Filmtheorie und Filmpraxis werden dabei als interdependente, sich ergänzende Erkenntnisebenen verstanden, die sich gegenseitig beeinflussen und aufeinander ein- und zurückwirken.⁷⁸

Durch die von mir anvisierte Konzentration auf die Subjekte der Herstellungsprozesse von *weißer* Suprematie wird zudem Mulveys Aufforderung Folge geleistet, die „Befriedigung und die immer neue Bestätigung des [weißen, J. D.] Ego, wie sie die bisherige Filmgeschichte kennzeichnen“ zu destruieren.⁷⁹ Dies trägt zum einen zu einer stärkeren Sensibilisierung der deutschsprachigen Film- und Medienwissenschaft für rassistische Strukturen okzidentaler Filmtexte bei und lässt zum anderen den Prozess der Dekolonisierung, der auch von der „Mitte“ der okzidentalen Gesellschaft noch bewältigt werden muss,⁸⁰ in einem ganzheitlichen Sinne weiter voranschreiten.

Literatur

- Arndt, Susan (2005): „Weißsein. Die verkannte Strukturkategorie Europas und Deutschlands“. In: Eggers, Maureen Maisha et. al. (Hrsg.): *Mythen, Masken, Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. Münster: Unrast Verlag, S. 24–28.
- Arndt, Susan (2011): „Racial Turn“. In: Arndt, Susan/Ofuatey-Alazard, Nadja (Hrsg.): *Wie Rassismus aus Wörtern spricht, (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*. Münster: Unrast-Verlag, S. 185–189.
- Baer, Martin (2006): „Von Heinz Rühmann bis zum Traumschiff. Bilder von Afrika im deutschen Film.“ In: Arndt, Susan (Hrsg.): *AfrikaBilder. Studien zu Rassismus in Deutschland*. Studienausgabe. Münster: Unrast-Verlag, S. 151–161.
- Bellour, Raymond (1999): „Die Analyse in Flammen (Ist die Filmanalyse am Ende?)“. *montage/av* 8.1, S. 18–23.

⁷⁶ Vgl. Dittmann 2016b: 38–41.

⁷⁷ Vgl. Chow 2015: 79; Thiele 2015: 390f.

⁷⁸ Vgl. Faulstich 1991: 10; Hickethier 2007: 2; ders. 1991: 52; Bellour 1991: 22; Korte 1991: 170.

⁷⁹ Mulvey 1994: 51.

⁸⁰ Kelly 2016: 107, 150, 159ff.: Bezogen auf Deutschland schreibt Kelly von einer noch heute andauernden sprachlichen, visuellen, und kognitiven Kolonialität.

- Bergermann, Ulrike/Heidenreich, Nanna (Hrsg.) (2015): *total: Universalismus und Partikularismus in post-kolonialer Medientheorie*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Birungi, Patricia (2007): *Rassismus in den Medien*. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Broeck, Sabine (2012): „Dekoloniale Entbindung. Walter Mignolos Kritik an der Matrix der Kolonialität“. In: Reuter, Julia/Karentzos, Alexandra (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*. Wiesbaden: Springer VS, S. 165–175.
- Chow, Rey (2015): „Ideo-Grafien. Ethnische Stereotype und stereotyper Logozentrismus“. In: Bergermann, Ulrike/Heidenreich, Nanna (Hrsg.): *total. Universalismus und Partikularismus in post_kolonialer Medientheorie*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 71–90.
- Diawara, Manthia (1988): „Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance“. *Screen* 29.4, S. 66–76.
- Diawara, Manthia (1993): „Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance“. In: ders. (Hrsg.): *Black American Cinema: Aesthetics and Spectatorship*. London: Routledge, S. 211–220.
- Dittmann, Julia (2016a): „Die Dekonstruktion weiß-weiblicher Schaulust“. *Powision* 18, S. 24–27.
- Dittmann, Julia (2016b): „Dekolonisierung des Blicks“. *medien & zeit* 31.2, S. 32–42.
- Dyer, Richard (1997a): „...und es werde Licht!“. In: Gutberlet, Marie-Hélène/Metzler, Hans-Peter (Hrsg.): *Afrikanisches Kino*. Bad Honnef: Horlemann, S. 16–28.
- Dyer, Richard (1997b): *White*. London: Routledge.
- Evans, Dylan (2002): *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*. Wien: Turia + Kant.
- Faulstich, Werner (1995): *Die Filminterpretation*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Faulstich, Werner (1991): „Kleine Geschichte der ‚Filmanalyse‘ in Deutschland“. In: Korte, Helmut (Hrsg.): *Filmanalyse interdisziplinär: Beiträge zu einem Symposium an der Hochschule für bildende Künste Braunschweig*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, S. 9–19.
- Figge, Maja (2015): *Deutschsein (wieder) herstellen. Weißsein und Männlichkeit im bundesdeutschen Kino der fünfziger Jahre*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Formanek, Nina/Gerstmann, Katja (2011): *Inszenierte Grenzen. Klonen, Geschlecht und Begehren in Science Fiction Filmen – soziologische Filmanalysen*. Masterarbeit an der Universität Wien.
- Grosz, Elisabeth (1990): *Jacques Lacan: A feminist introduction*. London, New York: Routledge.
- Hall, Stuart (1997): „The spectacle of the ‚Other‘“. In: ders. (Hrsg.): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications, S. 225–290.
- Hickethier, Knut (1991): „Film- und Fernsehanalyse in der Theaterwissenschaft“. In: Korte, Helmut (Hrsg.): *Filmanalyse interdisziplinär: Beiträge zu einem Symposium an der Hochschule für bildende Künste Braunschweig*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, S. 41–63.
- Hickethier, Knut (2007): *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag.
- hooks, bell (1992): *Black looks*. New York: Routledge.

- Junker, Carsten/Roth, Julia (2010): *Weiß sehen. Dekoloniale Blickwechsel mit Zora Neale Hurston und Toni Morrison*. Sulzbach/Taunus: Ulrike Helmer Verlag.
- Kalter, Christoph (2011): *Die Entdeckung der Dritten Welt. Dekolonisierung und neue radikale Linke in Frankreich*. Frankfurt/New York: Campus Verlag.
- Kelly, Natasha A. (2016): *Afrokultur. „der raum zwischen gestern und morgen“*. Münster: Unrast-Verlag.
- Knilli, Friedrich/Reinecke, Siegfried (1991): „Filmanalyse aus medienwissenschaftlicher Sicht. Zur Praxis an der TU Berlin“. In: Korte, Helmut (Hrsg.): *Filmanalyse interdisziplinär: Beiträge zu einem Symposium an der Hochschule für bildende Künste Braunschweig*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, S. 31–38.
- Koch, Gertrud (1977): „Was ist und wozu brauchen wir eine feministische Filmkritik?“. *frauen und film* 11, S. 3–8.
- Köpsell, Philipp Khabo (2010): „The Brainage. Rassismus, Wissen(schaft), Universität – Zur Eröffnung“. In: ders. (Hrsg.): *Die Akte James Knopf, Afrodeutsche Wort- und Streitkunst*. Münster: Unrast-Verlag, S. 8–12.
- Korte, Helmut (1991): „Systematische Filmanalyse als interdisziplinäres Programm“. In: ders. (Hrsg.): *Filmanalyse interdisziplinär: Beiträge zu einem Symposium an der Hochschule für bildende Künste Braunschweig*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, S. 166–183.
- Memmi, Albert (2016): „Mythisches Porträt des Kolonisierten“. In: Kimmich, Dorothee/Lavorano, Stephanie/Bergermann, Franziska (Hrsg.): *Was ist Rassismus? Kritische Texte*. Stuttgart: Reclam, S. 152–162.
- Morrison, Toni (1994): *Im Dunkeln spielen. Weiße Kultur und literarische Imagination. Essays*. (Deutsche Übersetzung von Pfetsch, Helga/von Bechtolsheim, Barbara), Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Mulvey, Laura (1994): „Visuelle Lust und narratives Kino“. In: Weissberg, Liliane (Hrsg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch, S. 48–65.
- Nganang, Alain Patrice (2006): „Der koloniale Sehnsuchtsfilm. Vom lieben ‚Afrikaner‘ deutscher Filme in der NS-Zeit“. In: Arndt, Susan (Hrsg.): *AfrikaBilder. Studien zu Rassismus in Deutschland*. Studienausgabe. Münster: Unrast-Verlag, S. 137–150.
- Pagel, Gerda (1991): *Jacques Lacan zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag.
- Reisz, Karel/Millar, Gavin (1988 [engl. Erstausgabe 1953]): *Geschichte und Technik der Filmmontage*. München: Filmlandpresse.
- Ritzer, Ivo (2015): „Ulrike Bergermann, Nanna Heidenreich (Hg.): total: Universalismus und Partikularismus in post_kolonialer Medientheorie“. Rezension in: *MEDIENwissenschaft* 03/2015, S. 360–362.
- Schaaf, Michael (1980): „Theorie und Praxis der Filmanalyse“. In: Silbermann, Alphons/Schaaf, Michael/Adam, Gerhard (Hrsg.): *Filmanalyse. Grundlagen – Methoden – Didaktik*. München: Oldenburg Verlag, S. 35–140.

- Snead, James (1994): *White Screens/Black Images. Hollywood from the Dark Side*. New York, London: Routledge.
- Taylor, Clyde (1996): „The Re-Birth of the Aesthetic in Cinema“. In: Bernardi, Daniel (Hrsg.): *The Birth of Whiteness. Race and the Emergence of U.S. Cinema*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, S. 15–37.
- Thiele, Martina (2015): *Medien und Stereotype. Konturen eines Forschungsfeldes*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Thiong'o, Ngugi wa (2011): „Lehren der Sklaverei. Das Vermächtnis des Versklavungshandels in der modernen Gesellschaft“. In: Arndt, Susan/Ofuatey-Alazard, Nadja (Hrsg.): *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache*. Münster: Unrast Verlag, S. 100–102.
- Thompson, Kristin (1995): „Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden“. *montage/av* 4.1, S. 23–62.
- Tischleder, Bärbel (2001): *body trouble. Entkörperlichung, Whiteness und das amerikanische Gegenwartskino*. Frankfurt a. M., Basel: Stroemfeld/Nexus.
- Tiðberger, Martina (2013): *Dark Continents und das UnBehagen in der weißen Kultur. Rassismus, Gender und Psychoanalyse aus einer Critical-Whiteness-Perspektive*. Münster: Unrast Verlag.
- Widmer, Peter: (1997): *Subversion des Begehrens. Eine Einführung in Jacques Lacans Werk*. Wien: Turia + Kant.
- Wollrad, Eske (2005): *Weißsein im Widerspruch. Feministische Perspektiven auf Rassismus, Kultur und Religion*. Königstein: Ulrike Helmer Verlag.