

Der Blick als politisches Werkzeug? Der weibliche Blick in *I Love Dick*¹

Juliane Eschert

Einleitung

Im September 2016 hielt die US-amerikanische Fernsehmacherin und Regisseurin Jill Soloway im Rahmen des Toronto International Film Festivals eine Keynote mit dem Titel *The Female Gaze*. Darin bezieht sie sich auf Laura Mulveys Analysen eines dominierenden männlichen Blicks (‘Male Gaze’) in klassischen Hollywoodfilmen.

Während Mulveys Theorie sich aus einem in der Filmpraxis manifest gewordenen, auf gesellschaftlichen Macht-, Blick und Luststrukturen basierenden Phänomen speist, stellt Soloway ihre Ideen zu einem Konzept vor, den ‘Male Gaze’ in der Praxis des Serienmachens zu unterwandern. Auch rund 40 Jahre nach seiner Veröffentlichung scheint Mulveys Aufsatz *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), der zum Standardwerk der feministischen Filmwissenschaften geworden ist, also nicht an Bedeutung und Brisanz verloren zu haben.

¹ *I Love Dick*, A Short History of Weird Girls, Staffel 1 (USA 2017).

Viel diskutiert und auch häufig kritisiert, wird seine Rezeption bis heute stets von der Überlegung durchzogen, wie ein weiblicher ‚Female Gaze‘ als Gegenentwurf zum männlichen Blick aussehen könnte, bzw. ob es einen solchen innerhalb patriarchaler Gesellschaftsstrukturen überhaupt geben kann. Dabei geht Mulveys Theorie von einer Dreiteilung des männlichen Blicks im klassischen narrativen Hollywoodkino aus: der Blick der Zuschauer_in auf den Film, der Blick der Schauspieler_innen untereinander und der Blick der Kamera auf das Geschehen. Alle drei Blickachsen werden als männlich kodiert und von patriarchal beeinflusstem Lustgewinn geleitet verstanden.² Mulvey selbst fordert in ihrem Aufsatz stets, dass der von ihr identifizierte männliche Blick zerstört werden müsse, dass patriarchale Gesellschaftsstrukturen destabilisiert und ein neues Kino mit neuen Blickstrukturen geschaffen werden müsse. Genaue Vorschläge dafür, wie die Praxis des Filmemachens diese Forderungen umsetzen könnte, bleiben an dortiger Stelle jedoch aus. Im Anschluss an die Entwicklung der ‚Male Gaze‘-Theorie und an ihre dreifache Ausprägung wird von der feministischen Filmwissenschaft (und von Mulvey selbst in ihren *Afterthoughts*³ zu *Visual pleasure and narrative cinema*) zu beschreiben versucht, wie Frauen Filme sehen, wie weibliche Figuren die Blickökonomie eines Films beeinflussen und wie eine Kamera den Blick auf das Geschehen eröffnet, die von ‚weiblichem‘ Schauen (wenn es ein solches gibt) geleitet wird. Einen ersten Versuch, die Kritik an konventionellen filmischen und narrativen Blickökonomien in die Praxis umzusetzen, unternahm Mulvey selbst 1977 mit ihrem Film *The Riddles of the Sphinx*.

Während die Theorie des ‚Male Gaze‘ explizit anhand einer Analyse von klassischen narrativen Hollywoodfilmen entwickelt wurde, insbesondere an Hitchcock- und von-Sternberg-Filmen aus den 1930er bis 1960er Jahren, lohnt sich heute ein ausgeweiteter Blick auf das inzwischen sehr ausdifferenzierte Feld audiovisueller Medien. Generell haben sich in diesem

² Vgl. Laura Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Gisliind Nabakowsky, Helke Sander, Peter Gorsen (Hrsg.): *Frauen in der Kunst, 1. Band*. Frankfurt am Main 1980, S. 30-46, hier S. 33-40, 45.

³ Laura Mulvey: *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)*. In: Antony Easthope (Hrsg.): *Contemporary Film Theory*. London, New York 1993, S. 125-134.

Bereich seit der Veröffentlichung von Mulveys Aufsatz große Entwicklungen vollzogen: Während das Kino für viele Menschen immer mehr zu einem besonderen Ausflugsziel und mit dem Fernsehen das Wohnzimmer zum Ort alltäglicher Rezeption von Filmen u.a. wurde, bekommt seit einigen Jahren auch Letzteres große Konkurrenz von Streamingdiensten wie Netflix und Amazon sowie von digitalen Plattformen wie etwa YouTube. Diese Entwicklung verkompliziert die Untersuchung von Rezeptionsbedingungen noch einmal.⁴ Mulvey geht in ihrer Theorie allerdings noch vom abgedunkelten Kinoraum als Rezeptionsort von Filmen aus: eine Situation, die eine gewisse Distanz zwischen Sehenden und Gesehenem schafft, was die Schaulust und den ‚Male Gaze‘ begünstigt.⁵ Mulveys zentrale Thesen sind, dass „in einer Welt, die von sexueller Ungleichheit bestimmt ist, [...] die Lust am Schauen in aktiv/männlich und passiv/weiblich geteilt [ist]“⁶ und dass „das Unbewusste der patriarchalischen Gesellschaft die Filmform strukturiert hat.“⁷ Auf der Suche nach einem ‚Female Gaze‘ scheint eine zeitweise Abkehr von klassischen Kinoblockbustern und ein Blick auf Serien also sinnvoll. Denn diese bieten für die Suche nach alternativen, nicht dominant-männlichen Blickstrukturen den großen Vorteil, dass sie, unabhängig von der politischen Ausrichtung von Fernsehsendern, mit einem größeren Angebot an Serien zu (queer-)feministischen Themen auch Zielgruppen ansprechen, deren Repräsentation in Hollywoodblockbustern häufig marginal ist. Mit Serien, die sich in Bezug auf ihre Erzählungen und Charakterentwürfe von der Heteronormativität des Mainstreams abwenden, erhält somit die Möglichkeit Einzug in den Diskurs, diese langsam zu destabilisieren.

So versucht es auch Jill Soloways und Sarah Gubbins‘ Serie *I Love Dick*, die 2016, einen Monat vor Soloways Keynote bei dem Toronto Filmfestival, bzw.

⁴ An anderer Stelle sollte eingehend untersucht werden, inwiefern sich die andere Form des Mediums der Serie im Vergleich zum Film konkret auf die vergeschlechtlichten Blickökonomien auswirkt. Eignen sich Serien, die in einem alltäglicheren Umfeld rezipiert werden als Filme im Kino, eventuell generell besser für die Umsetzung eines weiblichen Blicks?

⁵ Vgl. Mulvey, *Visuelle Lust und narratives Kino*, S. 33-35.

⁶ Ebd., S. 36.

⁷ Ebd., S. 30.

2017 bei Amazon veröffentlicht wurde. *I Love Dick* basiert auf dem gleichnamigen Roman von Chris Kraus (1997), der, teils Fiktion, teils Autobiografie, die Obsession der Autorin mit einem Mann namens Dick erforscht. Die Verarbeitung eines populären Werks wie dem von Kraus und der Veröffentlichung der Serie auf Amazon, kann als Versuch verstanden werden, nicht-konventionelle Blickökonomien, hier einen weiblichen Blick, im Mainstream anzusiedeln und so einer breiten Masse zugänglich zu machen. Dieser Umstand allein zeigt, dass, mehr als 40 Jahre nach der Veröffentlichung von Mulveys Aufsatz, die Kritik an patriarchalen (Blick-)Strukturen auch in populärkulturellen Formaten wie Serien von Streamingdiensten für ein breites Publikum wirksam gemacht werden kann.

Im vorliegenden Artikel wird der Versuch unternommen, anhand einer Analyse der Serie *I Love Dick* herauszuarbeiten, wie sich ein Filme- bzw. Serienmachen den patriarchalen Konventionen des ‚Male Gaze‘ widersetzen und diese destabilisieren kann. Es wird untersucht, wie ein weiblicher Blick aussehen kann bzw. welche Merkmale ihn innerhalb von *I Love Dick* ausmachen. Nach der Beschreibung und Analyse einiger zentraler Szenen der Serie erfolgt, unter Rückbezug auf Mulveys Theorie, die Diskussion einer neuen, nicht-patriarchalen Blicktheorie, die anhand der Serie herausgearbeitet wird. Davon ausgehend wird am Ende ein Ausblick auf die politischen Dimensionen einer solchen Strategie des Filme- bzw. Serienmachens und -schauens gegeben.

I Love Dick

Die Amazon-Serie *I Love Dick* (im Folgenden ILD) begleitet die Filmemache- rin Chris Kraus (gespielt von Kathryn Hahn) in die texanische Kleinstadt Marfa, wohin sie wiederum ihrem Ehemann Sylvère (Griffin Dunne) folgt, der an der ansässigen Kunstakademie ein Stipendium bekommen hat. Leiter der Akademie ist der charismatische Künstler und Cowboy Dick (Kevin Bacon). Als Chris ihn zum ersten Mal sieht, wie er auf einem Pferd die Kleinstadt- straße entlang reitet, ist sie offensichtlich von ihm fasziniert. Lustvoll blickt sie ihn an. Er sieht sie nicht (Abb.1). Die Serie handelt von Chris‘ Obsession



Abbildung 1: Screenshot aus *I Love Dick*, *I Love Dick*, Staffel 1, Episode 1 (USA 2016), TC: 00:03:18-00:03:19

mit Dick, davon, wie sie ihn ansieht, und was dieses Blicken in ihr und ihrem Umfeld auslöst. Das Publikum bekommt, neben Chris, besonders die anderen Frauen in Marfa vorgestellt, die in Dicks Umfeld arbeiten: Paula, Dicks Assistentin, deren wiederholte Versuche Kunst von Frauen in seiner Galerie auszustellen stets erfolglos bleiben, sowie Devon, die, beim Institut als Handwerkerin angestellt, inspiriert von Chris' und Sylvères kriselnder Ehe, eine Theaterperformance auf die Beine stellt, und Toby, die ebenfalls ein Stipendium an der Hochschule bekommen hat und die Dick sehr deutlich macht, dass die Zeit der jungen, radikalen Künstler_innen und Wissenschaftler_innen gekommen ist.

In ihrer Keynote auf dem Toronto Filmfestival 2016, beschreibt Jill Soloway ihre Ideen zum ‚Female Gaze‘⁸ wie folgt: Es handle sich um eine Art „Fühlen-Sehen“, bei dem die Kamera die Zuschauer_in einlädt, mit den Protagonist_innen zu fühlen, anstatt sie nur anzusehen, während Körper priorisiert werden. Als zweite Komponente des ‚Female Gaze‘ führt sie Darstellungen davon an, wie es sich anfühlt, als Frau oder „Other“, das Objekt des männlichen Blicks zu sein. Und schließlich nennt Soloway als drittes filmische Bewegungen, die den ‚Male Gaze‘ erwidern.⁹ An dieser Stelle ist hervorzuheben, dass der weibliche Blick für Soloway nicht eine einfache Umkehr des männlichen Blicks, nur eben von Frauen, ist. Innerhalb eines patriarchalen Gesellschaftssystems gibt es reale Machtstrukturen, die

⁸ Wichtig ist es, an dieser Stelle eine Sensibilität für das Wort „weiblich“ zu schaffen. Genau wie Soloway benutzen viele Wissenschaftler_innen den Ausdruck ‚Female Gaze‘ als eine Erwidern des ‚Male Gaze‘. Es ist jedoch wichtig darauf hinzuweisen, dass ein Gebrauch in diesem Zusammenhang mit der Gefahr einhergeht, einen Essentialismus wieder einzuschreiben, demzufolge Frauen auf eine grundlegend andere Art und Weise *blicken* als Männer. So würde die Binarität von Geschlecht sowie die darin inkludierte Cis-Normativität aufrechterhalten, die mittels der Kritik am ‚Male Gaze‘ eigentlich destabilisiert werden sollte. In diese Richtung ging auch eine Nachfrage bei Soloways Keynote, die darauf abzielte, ob der beschriebene Blick unbedingt „female“ genannt werden müsse, oder ob er nicht auch queer oder plural genannt werden könne. Weiterhin ergibt sich bei der Verwendung der Wörter „männlich“ und „weiblich“ immer die Frage, was genau damit eigentlich gemeint ist. Geht es um „weiblich“ im Sinne von ‚dem, was Frauen tun und wie Frauen sind‘, geht es um ‚traditionell als weiblich verstandene Eigenschaften‘? Da eine fundierte Diskussion dieser Fragestellungen über den Rahmen dieses Artikels weit hinausführen würde und sich die Protagonistinnen von ILD als Frauen identifizieren, muss es an dieser Stelle bei den oben gegebenen Hinweisen zur sensiblen Verwendung dieser Begriffe bleiben. Ich habe mich dafür entschieden, mich an Soloways Formulierung zu orientieren, weshalb der hier verhandelte Blick im Folgenden weiterhin als „weiblicher Blick“ bezeichnet wird.

⁹ Vgl. TIFF Talks YouTube Channel: Jill Soloway on The Female Gaze | MASTER CLASS | TIFF 2016. 2016 [YouTube-Video] online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I> (zuletzt eingesehen am 05.03.2019), TC: 00:17:30-00:24:03.

Männer (besonders weiße, heterosexuelle cis Männer) als aktiv, kontrollierend und mächtig privilegieren. Auf diesen Strukturen basiert die von Mulvey mit Hilfe psychoanalytischer Ansätze beschriebene Lustempfindung des Publikums beim Schauen von Filmen, welche durch die Objektifizierung der Frau auf der Leinwand durch den männlichen Zuschauer (Skopophilie) und seine Identifikation mit dem aktiven, männlichen Helden (Narzissmus) ausgelöst werden.¹⁰ Diese der Schaulust zugrundeliegenden Machtstrukturen lassen sich nicht einfach umkehren, sodass der männliche automatisch zu einem ‚weiblichen‘ Blick wird. Sieht in einem Film beispielsweise eine Frau einen Mann an, löst ein solcher Blick nicht direkt die Hierarchie und das Ungleichgewicht zwischen Männern und Frauen auf, das in patriarchalen Gesellschaften herrscht. Der männliche Blick ist ein Symptom dieser Ungleichheiten, welches Mulvey als real und die Filmform durchziehend identifiziert.¹¹ Frauen werden in patriarchalen Gesellschaften von Männern unterdrückt, angeblickt und beherrscht. Dieses Machtverhältnis kann in einem Film durch aktive Blicke von Frauen auf Männer nicht einfach umgekehrt und negiert werden. Soll also ein weiblicher Blick eingeführt werden, so muss ein solcher immer die Tatsache selbst reflektieren, dass Frauen von Männern machtvoll angeblickt werden – auch außerhalb von Filmen und fiktionalen Erzählungen.

Konkret auf *ILD* bezogen, findet der Vorschlag einer Umsetzung eines weiblichen Blicks auf mehrere Weisen Einzug in die Serie. Zuerst ist hier hervorzuheben, dass zu einem Großteil Frauen als Regisseurinnen, Produzentinnen, Autorinnen bzw. Kunstschaffende die Serie hervorgebracht haben. Während es wichtig ist, darauf hinzuweisen, dass die Tatsache, dass eine Frau einen Film dreht, noch lange keinen nicht-männlichen Blick produziert, ist ein vorwiegend aus Frauen bestehendes Team in der von Männern dominierten Film- und Serienbranche dennoch nicht ohne Erwähnung zu lassen, zumal das Ungleichgewicht der Geschlechter in Berufen innerhalb der Filmbranche auch innerhalb der Serie selbst thematisiert wird.

¹⁰ Vgl. Mulvey, *Visuelle Lust und narratives Kino*, S. 35-40.

¹¹ Vgl. ebd., S. 30, 36.

Wie es bereits von Mulvey in ihrer Analyse betont wird, so bildet ebenfalls in *ILD* die narrative Ebene einen wichtigen Grundpfeiler bei der Etablierung vergeschlechtlichter Blickstrukturen. Die Handlung der Serie konzentriert sich vor allem auf die Protagonistin Chris, ihr sexuelles Begehren, ihr Blicken und ihr Angesehen-Werden (auch als mehr oder weniger erfolgreiche Künstlerin), sowie auf ihr Umfeld, die Frauen in Marfa. Die Tatsache, dass Chris auf kreative Art und Weise ihrem Begehren nachgeht, führt zu Irritationen in ihrer Ehe, in ihr selbst sowie in Marfa. Dabei löst sie nicht nur beträchtliches Chaos aus, sondern sorgt auch für Inspiration. Die Frauen um sie herum beginnen verstärkt, ihrer eigenen Kreativität nachzugehen.

Chris, ihre Leidenschaft und ihr künstlerisches Handeln initiieren die Erzählung und treiben sie voran. Dabei wird gezeigt, was passiert, wenn weibliche Künstlerinnen tun, was sie wollen, und ihrer Kreativität freien Lauf lassen, ohne den Spielregeln des Patriarchats zu folgen und ohne sich zu ‚benehmen‘, um bei den Männern ‚mitspielen zu dürfen‘. Jedoch handelt es sich bei Chris nicht um eine „new woman“¹² wie beispielsweise in der Serie *Sex and the City*, in welcher die Protagonistinnen immer nur perfekt aussehen, von allen (perfekt aussehenden) Männern begehrt werden, und neben ihren Karrieren auch noch auf beneidenswerte Weise ihre Freizeit zu verbringen imstande sind.¹³ Die Figur der Chris wird nicht derart idealisiert dargestellt. Sie hat gute und schlechte Tage, menstruiert, steckt berufliche und private Tiefschläge schwer weg, schreit und flucht. Ihre Rolle bietet aufgrund ihres undistanzierten Realismus, welcher bisweilen in einige komische, da teilweise leicht überspitzte, Momente mündet, Identifikationsangebote für viele Frauen. Neben dem zum Großteil weiblichen Protagonist_innenensemble werden in *ILD* auch explizit feministische Themen verhandelt. Es geht um weibliche Körper – ihre Objektifizierung durch Menschen, die sie begehren, um die Darstellung von Menstruation, um weibliche Lust, Schwangerschaftsabbrüche und Fehlgeburten – sowie

¹² Vgl. Janet Lee: Care to Join me in an Upwardly Mobile Tango? Postmodernism and the 'New Woman'. In: Lauren Gammann, Margaret Marshment (Hrsg.): *The Female Gaze. Women As Viewers Of Popular Culture*. Seattle, S. 166-172, hier S. 168-172.

¹³ Vgl. Judith A. Baxter: Constructions of active womanhood and new femininities: from a feminist linguistic perspective, is *Sex and the City* a modernist or a post-modernist TV text?. In: *Women and Language*, Vol. 31, No. 1 (2009), S. 91-98, hier S. 91f.

um männliche Körper – darum, dass Männer Frauen zu Objekten machen, aber Frauen auch Männer ansehen möchten. Die Serie handelt vom Ausleben weiblicher Lust, stellt die Entwicklung des Sexuallebens von Frauen dar und setzt sich mit ihrer Unterdrückung in Kunst und Film auseinander. Weiterhin wird die Arbeitsteilung innerhalb der Ehe diskutiert.

Zentral ist jedoch, sowohl narrativ wie medial, das Blicken. Es geht in *ILD* um Ansehen und Angesehen-werden; darum, wie Männer Frauen ansehen, wie Frauen Frauen ansehen und was passiert, wenn Frauen Männer ansehen. Hier lässt sich eine Analogie zu Mulveys Dreiteilung des Blicks herstellen. *ILD* thematisiert durch starke narrative Schwerpunkte, wie sich die Personen innerhalb der Serie anblicken. Durch das hohe Identifikationspotenzial, das die Serie bietet, sowie durch eine gewisse Erwartungshaltung, die in Bezug auf das Ende der Serie aufgebaut wird – die Zuschauer_in fiebert mit und erwartet, dass Chris und Dick in irgendeiner Art und Weise zusammenkommen – erlangt ebenfalls der Blick des Publikums auf das Gesehene Bedeutung. Medial stellt der Einsatz der Kamera, der Kamerablick auf die Protagonist_innen, das Blicken in *ILD* aus:



Abbildung 2: Screenshot aus *I Love Dick*, *I Love Dick*, Staffel 1, Episode 1 (USA 2016), TC: 00:12:43

Die Kamera wird eingesetzt, um Blicken von Frauen nachzugehen. Chris' Blick folgend, werden häufig Close-Ups von Ausschnitten von Dicks Körper gezeigt (Abb. 2 und 3).



Abbildung 3: Screenshot aus *I Love Dick, Llinx, Staffel 1, Episode 4 (USA 2017)*, TC: 00:04:58

Es werden immer wieder halbnaher Einstellungen verwendet, in denen Protagonistinnen direkt in die Kamera blicken oder die Blicke männlicher Charaktere erwidern und sich so ihrem kontrollierenden Blick entgegenstellen. In Episode fünf erzählen die vier Protagonistinnen (Chris, Paula, Devon und Toby) nacheinander die Geschichten ihrer sexuellen Entwicklung. Neben Rückblenden ihres Lebens, werden immer wieder auch die Frauen in halbnahen Einstellungen gezeigt, wie sie, im Zentrum des Bildes stehend, direkt in die Kamera blicken und Dick, bzw. die Zuschauer_in, ansprechen (Abb. 4).¹⁴



Abbildung 4: Screenshot aus *I Love Dick, A Short History of Weird Girls, Staffel 1, Episode 5 (USA 2017)*

von Filmen und Performances weiblicher Künstlerinnen sowie feministischer

¹⁴ *I Love Dick, A Short History of Weird Girls, Staffel 1, Episode 5 (USA 2017)*.

Pornographie durchsetzt sind, wird subtil auch filmisch die Destabilisierung des ‚Male Gaze‘ umgesetzt.

Um die Etablierung eines weiblichen Blicks in ILD zusammenfassend darzustellen, erscheinen drei Aspekte von Bedeutung: Erstens werden die Gefühle der Personen aufgedeckt und vermittelt, die durch Angesehen-Werden mit dem ‚Male Gaze‘ zu Objekten gemacht werden. Damit einher geht bei ILD

eine Weigerung der betroffenen Frauen sich objektifizieren zu lassen. Der ‚Male Gaze‘ trifft plötzlich auf Widerstand, er wird destabilisiert. Zweitens wird den Angesehenen die Möglichkeit gegeben, selbst lustvoll Menschen anzuschauen. Es wird erkundet, was geschieht, wenn Frauen schauen und ihrer Leidenschaft nachgehen. Der dritte Aspekt lässt sich am besten mit einer vorangestellten Beschreibung einer Szene aus der letzten Episode verdeutlichen.¹⁵ Devon hat zur Aufführung ihres Theaterstücks eingeladen, das einer rituellen Performance gleicht. Die Männer aus Marfa und Devon stellen sich hierbei den anwesenden Frauen gegenüber, während Devon das Ritual erklärt und beginnt vorzutanzten. Die Männer seien da, um den



Abbildung 5: Screenshot aus *I Love Dick, Cowboys and Nomads*, Staffel 1, Episode 8 (USA 2017), TC: 00:13:06-00:14:32

Frauen ihre Schönheit zu offerieren. Dabei beginnen sie zu tanzen und sich selbst zu berühren und zu umarmen. Sie finden, während sie sich den Blicken der Frauen präsentieren, in gewisser Weise zu sich selbst und ihren Körpern. Die Frauen blicken sie an und beklatschen sie. Jedoch sind ihre Blicke nicht aggressiv und besitzend. Schnell mischen die Frauen sich unter die Männer und sie tanzen gemeinsam (Abb. 5). Hier wird deutlich, dass es neben dem Erwidern eines possessiven, objektifizierenden Blicks und dem

¹⁵ *I Love Dick, Cowboys and Nomads*, Staffel 1, Episode 8 (USA 2017), TC: 00:12:35-00:15:23.

eigenen Schauen in *ILD* auch um ein positiv gewendetes Gefühl des Angesehen-werden-Wollens geht. Während Mulvey für das klassische narrative Hollywoodkino feststellt, dass Frauenfiguren immer ein „Angesehen-werden-Wollen“ [konnotieren]¹⁶, wollen die Frauen in *ILD* tatsächlich angesehen werden, und zwar aktiv. Chris wünscht sich von Dick (an)gesehen zu werden und bedauert den Umstand, dass weibliche Filmemacherinnen „aufgezogen/ausgebildet werden, um unsichtbar zu sein“ (orig. „raised to be invisible“¹⁷). Als Filmemacherin fühlt sie sich „invisible, I’m in-looked-at“¹⁸. Toby führt eine Performance durch, während derer sie sich unbekleidet auf den Trailer-Stellplatz der Pipeline-Arbeiter setzt und ihr Bild live im Internet streamt. Dies wird später von Devon kritisiert, da Toby die Männer ohne ihr Einverständnis benutzt habe, indem sie sich ihren Blicken ausgesetzt, ihre Blicke förmlich auf ihren Körper gezwungen hat. Hier wird besonders deutlich, dass auch Angesehen-Werden(-Wollen) eine aktive Komponente haben kann, die ebenfalls machtvoll eingesetzt werden kann. Jenseits von gewaltsamen Blicken entwirft die Serie jedoch, besonders mit der Szene von Devons ritueller Tanzperformance, die Utopie einer neuen Blickstruktur, bei der sich alle Anwesenden gegenseitig ansehen und angesehen werden. Und dies in einer nicht hierarchischen Art und Weise, die allen Freude bereitet und sie zueinander, aber auch zu sich selbst finden lässt.

Das Wahrgenommen-Werden durch andere hat bereits vielfach Beachtung in der wissenschaftlichen Theoriebildung gefunden. So hebt zum Beispiel Carol Hagemann-White im Zusammenhang mit dem performativen Charakter von Gender die Wichtigkeit der Wahrnehmung und des Verstehens dieser Performance durch das Umfeld hervor.¹⁹ Hannah Arendt sieht weiterhin in dem öffentlichen Erscheinen und dem Wahrgenommen werden durch andere den Lebenssinn des politischen Subjekts.²⁰ *ILD* mündet also mit

¹⁶ Mulvey, *Visuelle Lust und narratives Kino*, S. 36.

¹⁷ *I Love Dick*, The Conceptual Fuck, Staffel 1, Episode 2 (USA 2017), TC: 00:14:35-00:14:39.

¹⁸ Ebd., TC: 00:14:39-00:14:43.

¹⁹ Vgl. Carol Hagemann-White: *Wir werden nicht zweigeschlechtlich geboren...* . In: Carol Hagemann-White, Maria S. Rerrich (Hrsg.): *FrauenMännerBilder*. Bielefeld 1984, S. 224-235, hier S. 231-233.

²⁰ Vgl. Hannah Arendt: *Vita Activa oder vom tätigen Leben*. 8. Auflage, Berlin, München, Zürich 1994, S. 48-52, 54-57.

Devons letzter Performance nicht nur in eine Versammlung, bei der durch das gegenseitige Ansehen und Angesehen-werden Lust für alle Beteiligten entsteht. ILD entwickelt hier eine Blickökonomie, die über die Möglichkeit eines weiblichen Blickens hinausgeht, und Blicken als Zusammentreffen und ein Miteinander im Sinne einer sozialen Praxis mit politischen Hintergründen sowie Auswirkungen interpretierbar macht.

Blickstrukturen und ihre politischen Implikationen

Im Folgenden wird abschließend die politische Dimension des weiblichen Blicks diskutiert. Jill Soloway erwähnt in ihrer Keynote auf dem Toronto Filmfestival viele verschiedene Aspekte, die das politische Wesen des ‚Female Gaze‘ offenbaren. Sie beschreibt ihn als „privilege generator“²¹, als eine „sociopolitical justice-demanding way of art-making“²² und als „conscious effort to create empathy as a political tool“²³. Sie führt weiterhin aus, dass ihre eigene Rolle als Schöpferin von Serien eine politische Plattform biete, um auszudrücken, wie es ist, Objekt des männlichen Blicks sein zu müssen und von dem ‚Durch-Männer-gesehen-werden‘ abhängig zu sein.²⁴ Hier ergibt sich eine Verbindung von den Gefühlen, die innerhalb von Filmen oder Serien dargestellt und vermittelt werden, dem Einfordern von Empathie mit den Protagonist_innen und einer politischen Ebene. Soloway suggeriert, dass das emotionale Vermitteln von Erfahrungen und Standpunkten politisches Potenzial habe. Hier kommt ein Verständnis von Politik zum Tragen, das den Körper und seine Empfindungen und Erfahrungen sowie zwischenmenschliche Empathie in den Vordergrund rückt und zu ihrem Definitionsmerkmal macht. Ein solches Konzept des Politischen entwirft Judith Butler in *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung* aus dem Jahr 2018. Dieses Politikverständnis entwickelt Butler in Abgrenzung zu Hannah Arendt, die in *Vita Activa oder vom tätigen Leben* das Modell der griechischen Polis hervorhebt, in welchem die private Sphäre und die Öffent-

²¹ TIFF Talks YouTube Channel: Jill Soloway on The Female Gaze | MASTER CLASS | TIFF 2016. 2016 [YouTube-Video] online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I> (zuletzt eingesehen am 05.03.2019), TC: 00:28:15-00:28:16.

²² Ebd., TC: 00:23:58-24:03.

²³ Ebd., TC: 00:28:28-00:28:32.

²⁴ Vgl. ebd., TC: 00:31:39-00:31:51.

lichkeit, in der politisch gehandelt wurde, strikt voneinander getrennt waren. In der Folge wurden Angelegenheiten der Reproduktion und Lebenserhaltung als vorpolitisch angesehen.²⁵ Butler wiederum betont den politischen Charakter des Privaten und fordert eine Art von Politik ein, die immer eine Körperpolitik ist. Als Ausgangspunkt dafür nimmt sie die Vulnerabilität aller Menschen und ihrer Körper sowie die Abhängigkeiten, die zwischen ihnen bestehen.²⁶ Butler versteht Vulnerabilität sowohl als Verletzlichkeit, als auch im Sinne von Rezeptivität und körperlichem In-der-Welt-Sein. Während Arendts Theorie verlangt, dass für den Schritt in die Öffentlichkeit die privaten Belange geklärt sein müssen, um das politische Handeln frei und ohne Belastung zu ermöglichen,²⁷ erkennt Butler in diesem Politikverständnis die Tatsache, dass hier das Private die Grundlage für das politische Handeln in der Öffentlichkeit, also Teil dessen und nicht sein Gegenteil, ist.²⁸ Butler fordert im Anschluss daran, materielle und ökonomische menschliche Bedürfnisse zu zentralen politischen Forderungen zu machen. Sie bezieht sich auf Menschen, die eigentlich im Verborgenen und Privaten leben, und auf deren Kosten andere frei sind, politisch und öffentlich zu handeln. Situationen, in denen diese Menschen an die Öffentlichkeit gehen, beschreibt Butler als performative Sichtbarmachung von Ungleichbehandlungen und körperlichen Bedürfnissen sowie als verkörperte Forderung nach einem lebbareren Leben und als Offenlegung ebenjener Machtoperationen, die zur Ungleichverteilung von Prekarität führen.²⁹ Medien bieten bei solchen performativen Akten die Möglichkeit, selbst einen Erscheinungsraum zu generieren: Sie schaffen nicht nur soziomediale Foren zur digitalen Vernetzung, oder verbreiten Versammlungspraktiken medial, sondern Medien können selbst Erscheinungs-räume konstituieren und vielfältige Verbindungen, Solidaritäten, Empathie und Widerstand ermöglichen.³⁰

²⁵ Vgl. Arendt, *Vita Activa oder vom tätigen Leben*, S. 32-38.

²⁶ Vgl. Judith Butler: *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*. Berlin 2018, S. 261-271.

²⁷ Vgl. ebd.

²⁸ Vgl. ebd., S. 62-66; 262-265.

²⁹ Vgl. ebd., S. 58, 262-268.

³⁰ Vgl. ebd., S. 140, 159, 178, 200.

Das Sichtbarmachen von Prekarität versteht Butler also als politische Handlung im Sinne einer Körperpolitik, die die zwischenmenschliche Abhängigkeit und die Vulnerabilität aller in den Vordergrund rückt. An dieser Stelle wird nun das politische Potenzial eines Filme- und Serienmachens deutlich, das den ‚Male Gaze‘ ablehnt und destabilisiert und einen anderen, hier einen ‚weiblichen Blick‘, ins Zentrum seines Schaffens stellt. *ILD* reflektiert die Erfahrung dessen, wie es sich anfühlt, durch den beherrschenden patriarchalen Blick zum Objekt gemacht und unterdrückt zu werden. Durch die Narration und die filmischen Mittel sowie kleine nuancierte Bewegungen der Mimik und Gestik der Schauspielerinnen wird diese Erfahrung sichtbar gemacht und es wird sich dem männlichen Blick widersetzt. Besonders die Bewegungen der Schauspielerinnen, die eine Ablehnung und eine Weigerung der Figuren, sich vom männlichen Blick unterdrücken zu lassen, darstellen, können hier als verkörperte Widerstände im Sinne Butlers interpretiert werden. Ein Beispiel hierfür ist eine Szene der zweiten Episode, in der Toby und

Sylvère zusammen durch Marfa laufen. Sie unterhalten sich über Tobys Arbeit, die daraus besteht, dass sie Hardcore-Pornographie unvoreingenommen analysiert (Abb. 6). Sie und Sylvère werden in Reverse-Shots in halbnahen Einstellungen gezeigt. Toby steht in der Mitte des Bildes und blickt zuerst noch zur Seite, während sie ihm ihre Vorgehensweise erklärt. Sylvère wird mit hinter dem Rücken verschränkten Armen, leicht nickend gezeigt, während er schmunzelnd fragt „And they gave you a Guggenheim for that?“. Interessant ist der Winkel, in dem die beiden aufgenommen werden. Während Toby frontal gefilmt wird, scheint Sylvère leicht von oben gefilmt zu wer-



Abbildung 6: Screenshot aus *I Love Dick, The Conceptual Fuck*, Staffel 1, Episode 2 (USA 2017), TC: 00:16:26-00:17:02

den. Nachdem Tobys verblüfftes Gesicht auf diese Frage hin gezeigt wird, indem sie direkt in die Kamera bzw. direkt Sylvère anblickt, wird er wiederum, nun frontal, mit Hilfe eines Over-The-Shoulder-Shots in einer halbtotalen Einstellung gezeigt, wie er sich nachdenklich ans Kinn fasst und schaut, als würde er eine Kuriosität oder ein Gemälde betrachten. Er sagt Toby, dass sie „solch ein Kind, so jung“ sei und fragt sie, warum sie besessen von Pornographie ist. Sie erwidert seinen Blick ungerührt, mit leicht zur Seite geneigtem Kopf. Er betont, wie wunderschön sie sei. Sie wird nun wiederum frontal gezeigt, direkt ihn an- bzw. in die Kamera blickend. Sie richtet sich auf, ihren Kopf gerade und sagt: “You’re awful!“, deutet ein Lächeln an und schüttelt ungläubig ihren Kopf.³¹

Die Kameraeinstellungen verlaufen in dieser Szene rhetorisch entgegengesetzt der Handlung. Obwohl Sylvère Toby zu objektivieren versucht und sie wie einen Gegenstand betrachtet, wird sie durch die frontale Einstellung und ihren direkten Blick in die Kamera als präsent und aktiv dargestellt und in die Bildmitte gerückt. Der männliche Blick, der versucht Toby zu kontrollieren, wird so durch ihren Blick aktiv erwidert und abgewiesen. Weiterhin ist es auffällig, dass Sylvère leicht von oben gefilmt wird. Es wird so suggeriert, dass, obwohl er sich Toby gegenüber herablassend verhält, sowohl sie als auch das Publikum auf ihn herabschaut, was als Metapher für seine eigentliche Unsicherheit und Unzufriedenheit gelesen werden kann.

Die Serie zeigt an vielen Stellen verkörperte Widerstände und Forderungen nach Anerkennung, Sichtbarkeit und einem freien und selbstbestimmten Leben sowie die damit einhergehenden Gefühle. Die Fokussierung auf die Erfahrungen und Gefühle der Protagonistinnen und die damit einhergehende Etablierung eines ‚Female Gaze‘ bieten Identifikationsangebote und die Möglichkeit, sich empathisch ihren Realitäten anzunähern. Eine solche Arbeitsweise und so entstehende Produkte offerieren somit die Möglichkeit politische Forderungen zu stellen, Kritik zu üben und beim Publikum ein

³¹ *I Love Dick*, The Conceptual Fuck, Staffel 1, Episode 2 (USA 2017), TC: 00:16:12-00:17:09.

Bewusstsein für die Prekarität anderer zu schaffen, die sich aus gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Strukturen ergibt.

Die kulturelle Dimension von Gefühlen und ihre Aussagekraft für das Verständnis sozialer Erfahrungen, Realitäten und Relationen betont Raymond Williams bereits 1977 mit dem Begriff der „structures of feeling“. Definieren möchte er mit dem Begriff „a particular quality of social experience and relationship, historically distinct from other particular qualities, which gives the sense to a generation or period.“³² Williams vertritt die Ansicht, dass bei der konventionellen historischen Analyse von Gesellschaft durch das Betrachten einer Zeit als abgeschlossen, bestimmte Stimmungen, Gefühle, Erfahrungen und Beziehungen verloren gingen. Diese, nie ganz abgeschlossenen, „structures of feeling“ gäben jedoch ebenfalls Aufschluss über die sozialen und privaten Verhältnisse und Lebensrealitäten innerhalb einer jeden Generation von Menschen.³³ Er betont die kulturelle Wichtigkeit einer

social experience which is still in process, often indeed not yet recognized as social but taken to be private, idiosyncratic, and even isolation, but which in analysis [...] has its emergent, connecting, and dominant characteristics, indeed its specific hierarchies.³⁴

Die soziale Erfahrung definiert er weiterhin als „specifically affective elements of consciousness and relationships: not feeling against thought, but thought as felt and feeling as thought.“³⁵ Williams schreibt besonders manchen Formen von Kunst und Literatur die Möglichkeit zu, Structures of Feeling auszudrücken.³⁶ Für ILD würde dies bedeuten, dass durch die Betonung der Körperlichkeit der Frauen, ihrer Gefühle und ihres Widerstands gegen den männlichen Blick und das ihm zugrundeliegende Patriarchat eine spezifische Struktur der Erfahrung und des Fühlens artikuliert wird. Ich schlage vor, diese als eine Struktur zu benennen, die die

³² Raymond Williams: *Marxism and Literature*. Oxford, New York 1977, S. 128-135, hier S. 131.

³³ Ebd., S. 128-132.

³⁴ Ebd., S. 132.

³⁵ Ebd., S. 132.

³⁶ Vgl. ebd., S. 133.

Lebensrealität, die Gefühle und Erfahrungen mancher Frauen innerhalb des Kunstbetriebs aber auch innerhalb ihres Privatlebens Ende des 20./Anfang des 21. Jahrhunderts beschreibt, die in einer patriarchalen Gesellschaft leben. Die Tatsache, dass diese Gefühlsstruktur in der Serie deutlich wird, erklärt möglicherweise auch das hohe identifikatorische Potenzial der Geschichte und ihrer Protagonist_innen. Manchen Frauen ist es möglich, ihre eigenen Gedanken, Gefühle und Erfahrungen sowie eine gewisse Stimmung, die ihr Leben durchzieht und die sie mit anderen Frauen teilen, in *ILD* wiederzufinden.

Geteilte Erfahrungen, Versammlung und Sichtbarkeit nennt wiederum Judith Butler als zentrale Elemente jener performativen Akte, durch die auf gesellschaftliche Missstände hingewiesen wird. Dem weiblichen Blick, der in *ILD* etabliert wird, sowie dem dadurch entstehenden Identifikationspotenzial für Zuschauer_innen, kann damit eine politische Dimension zugeschrieben werden. Beachtet man an dieser Stelle Butlers Verständnis von Medien und das ihnen inhärente Potenzial Erscheinungsräume zu generieren sowie die Übertragbarkeit von Ereignissen und Gefühlen zu ermöglichen, so kann weiterhin die Serie selbst als Medium einer Körperpolitik im Sinne Butlers verstanden werden.

Fazit

Wie im vorliegenden Artikel gezeigt werden konnte, gelingt es den Macher_innen der Amazon-Serie *I Love Dick* einen ‚Female Gaze‘ zu etablieren. Dies erfolgt besonders durch die Umsetzung von drei Aspekten: Erstens wird nicht versucht, den von Mulvey im klassischen narrativen Hollywoodkino identifizierten ‚Male Gaze‘ einfach umzukehren, sondern die Tatsache der Unterdrückung unter den ‚Male Gaze‘ wird reflektiert. Die Gefühle der Personen, die durch das Angeschaut-Werden objektifiziert werden, werden aufgedeckt und dem Publikum vermittelt. Mit diesem Widerstand gegen den männlichen Blick geht seine Destabilisierung einher. Zweitens wird die Möglichkeit etabliert, dass zuvor Angesehene selbst aktiv blicken. Die Serie erforscht so, was geschieht, wenn Frauen schauen und auf diese Weise ihre Leidenschaft und Lust erforschen. Drittens wird in der Serie ein Gefühl des Angesehen-werden-Wollens etabliert. Mit diesem aktiven Wunsch nach der Aufmerksamkeit des Gegenübers entwirft die Serie eine Art politische Utopie der Blicke, innerhalb derer sich Menschen auf

einer gleichwertigen Ebene begegnen und alle sich genussvoll und mit Freude gegenseitig anblicken können, angeblickt werden und somit zueinander und auch zu sich selbst finden.

Weiterhin konnte die politische Dimension eines Filme- bzw. Serienmachens herausgestellt werden, welches alternative Blickstrukturen erforscht, anwendet und Protagonist_innen in ihr Zentrum stellt, die den Zuschauenden ihre Gefühle und Erfahrungen aus ihrer nicht-privilegierten, oft prekären Position der Außenseiter_in vermitteln. Stark gemacht wird hier ein Verständnis von Politik als Körperpolitik, welches die Erfahrungen, Gefühle und Bedürfnisse von Menschen entprivatisiert und ihnen, sowie Stimmungen und Strömungen innerhalb bestimmter Generationen, historische, soziologische und politische Aussagekraft einräumt. So wird innerhalb der Serie *ILD* nicht nur Frauen die Möglichkeit gegeben, zu blicken, es werden auch ihre Erfahrungen mit dem Angeblickt-Werden, ihre Frustration mit patriarchalen Gesellschaftsstrukturen sowie ihre Wünsche vermittelt, die aufgrund ihrer prekären Lagen nur schwer artikuliert werden konnten und denen nun nachgegangen wird. Dieses Vermitteln von Gefühlen und Erfahrungen bietet nicht nur ein hohes identifikatorisches, sondern auch ein großes politisches Potenzial. Die Serie zeigt so, wie sich gesellschaftliche Machtstrukturen auf die Produktionsverhältnisse im Kunstbetrieb auswirken; aber auch, wie sich eine Kritik an diesen Machtstrukturen ästhetisch und medial manifestieren kann: in den Blickökonomien von Figuren, der Sichtbarmachung eines marginalisierten Begehrens, in den Erzählformen von Filmen und Serien selbst.

Literatur

Arendt, Hannah: *Vita Activa oder vom tätigen Leben*. 8. Auflage, Berlin, München, Zürich 1994.

Baxter, Judith A.: Constructions of active womanhood and new femininities: from a feminist linguistic perspective, is *Sex and the City* a modernist or a post-modernist TV text?. In: *Women and Language*, Vol. 31, No. 1 (2009), S. 91-98.

Butler, Judith: *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*. Berlin 2018.

Lee, Janet: Care to Join me in an Upwardly Mobile Tango? Postmodernism and the 'New Woman'. In: Lauren Gamman, Margaret Marshment (Hrsg.): *The Female Gaze. Women As Viewers Of Popular Culture*. Seattle 1989, S. 166-172.

Mulvey, Laura: Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946). In: Antony Easthope (Hrsg.): *Contemporary Film Theory*. London, New York 1993, S. 125-134

Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Gisliind Nabakowsky, Helke Sander, Peter Gorsen (Hrsg.): *Frauen in der Kunst, 1. Band*. Frankfurt am Main 1980, S. 30-46.

Williams, Raymond: *Marxism and Literature*. Oxford, New York 1977.

Serien

I Love Dick, Staffel 1 (USA 2016, 2017).

YouTube-Videos

TIFF Talks YouTube Channel: Jill Soloway on The Female Gaze | MASTER CLASS | TIFF 2016. 2016 [YouTube-Video] online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I> (zuletzt eingesehen am 05.03.2019).

Abbildungen

Abb. 1: Screenshot aus *I Love Dick*, *I Love Dick*, Staffel 1, Episode 1 (USA 2016), TC: 00:03:18-00:03:19.

Abb. 2: Screenshot aus *I Love Dick*, *I Love Dick*, Staffel 1, Episode 1 (USA 2016), TC: 00:12:43.

Abb. 3: Screenshot aus *I Love Dick*, *Llinx*, Staffel 1, Episode 4 (USA 2017), TC: 00:04:58.

Abb. 4: Screenshot aus *I Love Dick*, *A Short History of Weird Girls*, Staffel 1, Episode 5 (USA 2017).

Abb. 5: Screenshot aus *I Love Dick*, *Cowboys and Nomads*, Staffel 1, Episode 8 (USA 2017), TC: 00:13:06-00:14:32.

Abb. 6: Screenshot aus *I Love Dick*, The Conceptual Fuck, Staffel 1, Episode 2 (USA 2017), TC: 00:16:26-00:17:02.

Autorin

Juliane Eschert erwarb den B.A. in Medien- und Kulturwissenschaft an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Zurzeit studiert sie im Master Gender Studies und Medienwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum. Dieser Artikel entstand in Anlehnung an die mündliche Masterprüfung der Medienwissenschaft mit dem Schwerpunkt feministischer Medienpolitiken.

Kontakt: Juliane.Eschert@rub.de