

Hoppers Frauenfiguren und das Spiel mit dem ‚male gaze‘ im Film Shirley

05.06.2018 Jenny Bünnig

Leere Räume, verschlossene Stadtansichten, vereinzelte Figuren – das ist es, was wir (vor allem) sehen, wenn wir die Gemälde von Edward Hopper betrachten. Bereits ein oberflächlicher Blick auf die Bilder zeigt zudem, dass es meist junge, hellhäutige, einander ähnelnde Frauenfiguren sind, die hier gezeigt werden, fast immer sind diese abgewandt oder mit gesenktem Gesicht und nicht selten leicht bekleidet oder nackt dargestellt, oftmals in Situationen und Momenten, die fremden Blicken eigentlich verborgen sind. In den Bildern ist dadurch eine starke Ambivalenz angelegt, weil die Frauenfiguren zum Anschauungsobjekt eines voyeuristischen Blicks werden. Für die Filmwissenschaft hat die feministische Filmtheoretikerin [Laura Mulvey](#) bereits 1975 das Verhältnis von repräsentativer weiblicher Figur einerseits und betrachtendem männlichem Blick andererseits analysiert und in diesem Zusammenhang den vielzitierten und -kritisierten Begriff male gaze eingeführt [1]. Gleichzeitig wird dieser voyeuristische Blick bei Hopper so präsent inszeniert, dass er mit einem Gefühl des Unbehagens beim Betrachten privater Szenen einhergeht und damit selbst zum Thema wird.

In Bewegung

Die Frage des Betrachtens und Betrachtetwerdens, die für Hopper zentral ist, steht auch im Spielfilm [Shirley – Visions of Reality](#) (2013) von Gustav Deutsch im Mittelpunkt. Hier blicken die Zuschauenden ebenfalls auf eine Frauenfigur und folgen deren Lebensweg, der anhand von 13 Hopper-Bildern erzählt wird. Den ‚Gemäldevorlagen‘ entsprechend, sehen wir die Protagonistin mal als Platanzeigerin im Kino, mal halbnackt auf ihrem Bett oder vollständig unbekleidet in einem Zimmer am Meer. Dadurch reproduziert Deutsch nicht nur den Blick in die Räume Hoppers, die er als Kulissen nachgebaut hat, sondern genauso den Blick auf die in ihnen anwesende Frauenfigur. Gleichzeitig geht er über diese Reproduktion jedoch hinaus.

Edward Hoppers (Frauen-)Figuren werden vielfach als stillgestellt beschrieben ([Beck 1988](#)) [2], anders dagegen Gustav Deutschs Shirley. Zwar gleicht sie ihrem Gegenstück auf der Leinwand in ihrer Kleidung (oder Nacktheit), ihrer Frisur und ihren Posen, sie bleibt jedoch nicht auf eine bestimmte Haltung oder einen bestimmten Bildbereich beschränkt. Wo Hoppers Figuren auf Stühlen und Betten (fest)sitzen, geht sie zwischen Möbeln hindurch, öffnet Fenster und Türen oder steigt über am Boden liegende Taschen hinweg, sie tanzt und schiebt Gegenstände zur Seite – und schafft sich selbst in ‚zugestellten‘ Räumen im wahrsten Sinne des Wortes Freiräume. Gleichzeitig füllt auch ihre Stimme die Filmkulissen, wenn sie etwas vorliest, wenn sie mit anderen spricht und wenn Deutsch das Mittel des inneren Monologs nutzt, um Shirleys Gedanken und Gefühlen Ausdruck zu verleihen.

Am deutlichsten wird die veränderte Haltung der Hauptfigur in dem Moment, in dem sie sogar aus ihrer Rolle als Shirley innerhalb der Geschichte heraustritt. Dies geschieht in einer Szene, in deren Verlauf die Zuschauenden durch eigenartige Geräusche, Wind und das Anheben von Kulissentteilen zunehmend irritiert werden. Der Höhepunkt dieser Irritation ist erreicht, wenn sich Scheinwerferlicht auf Shirley richtet, sie sich – in Großaufnahme – aktiv zum Publikum hinwendet, in die Kamera blickt, die Zuschauenden anspricht und mit dem Finger auf sie zeigt. Dadurch erschüttert Deutsch nicht nur die

‚Realität der Geschichte‘, die er bis dahin erzeugt hat, sondern auch die Betrachtungssituation, weil die Zuschauenden auf ihre Rolle als Zuschauer*innen zurückverwiesen werden ([Bünnig 2017](#)).

Der doppelte Kamerablick

Auch in der Szene um das Gemälde *Western Motel* ist das Betrachtetwerden von zentraler Bedeutung, wird jedoch zusätzlich verkompliziert. Hier sehen wir Shirley in einem Motelzimmer. Über Geräusche und Stimmen erfahren wir, dass Shirleys Lebensgefährte Stephen ebenfalls anwesend ist und Fotos macht, während Shirley für ihn posiert. Dadurch verdoppelt Deutsch den Kamerablick. Denn Shirley wird hier nicht mehr nur durch die Filmkamera ‚beobachtet‘, sondern auch durch die Linse von Stephens Fotoapparat, dessen Geräusche die Szene rahmen. Zudem ist es zunächst Stephen, der entscheidet, wie Shirley zu stehen, sich zu bewegen, in welche Richtung sie zu blicken hat, er gibt ihr Anweisungen, auf die sie reagiert und die von ihr umgesetzt werden. So dreht sie sich um, wenn er es ihr sagt, setzt sich aufs Bett, wenn er sie dazu auffordert, schaut ihn an, wenn er es verlangt. Über ihren inneren Monolog erfahren wir, dass dieses Ausführen von Anweisungen für sie eine gewohnte Erfahrung ist. Als Schauspielerin ist sie das Mittel, um die Visionen von anderen, vorrangig Männern, zu ermöglichen, und auch für Stephen ist sie „a woman he wanted to behave and look like the woman he imagined for his photograph“ [3]. Doch gleichzeitig stellt sie fest, dass es für sie mit Stephen anders ist – „tense, almost erotic“ [4].

Die eigentlich unbewegte Kameraführung hat sich zu diesem Zeitpunkt bereits verändert, ist von einem Blick in den Raum zu Großaufnahmen von Shirley geworden, von ihrem Gesicht, ihren Armen, ihren Füßen, das unablässige Klicken des Fotoapparats, das zu Beginn der Szene ein dominierendes Geräusch ist, tritt in den Hintergrund und verstummt schließlich, genauso wie Stephens Anweisung gebende Stimme, die durch Musik ersetzt wird [5]. Der doppelte Kamerablick löst sich schrittweise auf. Shirley beginnt nun erstmals, sich eigenständig zu positionieren. Sie fährt sich über das Bein, berührt ihren Körper, schließt ihre Augen, lächelt, schüttelt ihr Haar, streicht sich die Träger ihres Kleides von den Schultern und lässt sich schließlich nach hinten aufs Bett fallen, streift die Schuhe ab. Bis auf ihre Beine hat sie sich dem Blick der (Film-)Kamera, die wieder den Hopper’schen Bildausschnitt zeigt, und dem Blick der Zuschauenden fast vollständig entzogen.

Zwischen Objekt und Subjekt

Die Close-ups und das dadurch erzeugte Gefühl von Nähe in Verbindung mit der Musik und den Bewegungen, Blicken, Berührungen von Shirley lassen eine ambivalente Spannung entstehen, weil sich hier eine Frau selbstgewiss und selbstsicher bewegt, sich bewusst anschauen lässt und dieses Anschauen zu genießen scheint. Auch auf dieser Ebene ist sie damit anders als die Frauenfiguren Hoppers, die so inszeniert sind, als würde das Objekt der Anschauung die Anschauung nicht bemerken. Shirley dagegen ‚weiß‘ sehr genau, dass sie angesehen wird, und sagt sogar, dass auch sie zum ersten Mal Stephen dabei beobachten kann, wie er hinter der Kamera arbeitet. Sie ist also nicht nur Anschauungsobjekt, sondern – so könnte gesagt werden – auch Subjekt, sie wird angesehen und sieht selbst an. Gleichzeitig weist Gustav Deutsch durch die doppelte Kamera und durch Shirleys Gedanken in Bezug auf diesen intensiven, beinahe erotischen Moment zunächst sehr deutlich darauf hin, dass sich die Hauptfigur hier nicht für die Zuschauenden positioniert, sondern „[for] the closest person in your life“ [6]. Einmal mehr ist es damit ein ‚verbotener‘ Blick. Einmal mehr sehen die Betrachtenden einen Moment, der fremden Blicken eigentlich verborgen ist. Doch wenn Deutsch im weiteren Verlauf den zweiten Kamerablick, den der Fotokamera, zurückzieht, hintertreibt er auch diesen Eindruck wieder.

Aus Sicht einer feministischen Kunstwissenschaft spielt Deutsch hier also auf widersprüchliche Weise mit dem Betrachten und Betrachtetwerden, mit dem Verhältnis von repräsentativer ‚weiblicher‘ Figur und betrachtendem ‚männlichem‘ Blick, mit der Frage nach Privatem und Öffentlichem und deren Grenzen, danach, was andere von uns sehen können, sollen und dürfen, und danach, was wir von

anderen sehen. Es sind Fragen, die gerade heute, mit Blick auf die sozialen Medien, eine besondere Relevanz besitzen. Deutsch bietet jedoch keine Antworten, sondern macht vielmehr die Unsicherheit und Ambivalenz unausweichlich.

[1] Für einen Überblick über die Auseinandersetzung der feministischen Kunstwissenschaft mit dem Bild der Frau vgl. [Söll \(2018\)](#).

[2] Diese Stillstellung wird jedoch durchaus widersprüchlich inszeniert ([Bünnig 2017](#)).

[3] Deutsch: Shirley, TC: 00:49:22–00:49:28.

[4] Deutsch: Shirley, TC: 00:49:39–00:49:44.

[5] Das Lied von David Sylvian (2011), das Deutsch an dieser Stelle wählt, beruht auf einem Gedicht von Emily Dickinson: „If I should disappoint the eyes // That hunted, hunted so, to see, // And could not bear to shut until // They ‘noticed’ me—they noticed me“ (Dickinson, Emily (o. J.). Till the end. In Emily Dickinson, *The Selected Poems of Emily Dickinson* (S. 137). New York: Chartwell Books, V. 5ff.).

[6] Deutsch: Shirley, TC: 00:49:46–00:49:48.

Literatur

Beck, Hubert (1988). *Der melancholische Blick. Die Großstadt im Werk des amerikanischen Malers Edward Hopper*. Frankfurt/Main u. a.: Peter Lang.

Bünnig, Jenny (2017). *Melancholische Zeit, melancholischer Raum. Charles Baudelaire – Virginia Woolf – Edward Hopper – Gustav Deutsch*. Berlin: Ch. A. Bachmann Verlag.

Mulvey, Laura (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3): 6–18. DOI: <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>

Söll, Änne (2018). Kunstwissenschaft und Bildende Künste: von männlicher Dominanz, feministischen Interventionen und queeren Perspektiven in der Visuellen Kultur. In Beate Kortendiek, Birgit Riegraf & Katja Sabisch (Hrsg.), *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung* (Online-Publikation). Wiesbaden: Springer Fachmedien. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-658-12500-4_124-1

Zitation

Jenny Bünnig: Hoppers Frauenfiguren und das Spiel mit dem ‚male gaze‘ im Film Shirley, in: *blog interdisziplinäre geschlechterforschung*, 05.06.2018, www.gender-blog.de/beitrag/hoppers-frauenfiguren-und-das-spiel-mit-dem-male-gaze-im-film-shirley/, DOI: <https://doi.org/10.17185/gender/20180605>

Beitrag lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) 

DuEPublico

Duisburg-Essen Publications online

UNIVERSITÄT
DUISBURG
ESSEN

Offen im Denken

ub | universitäts
bibliothek

Dieser Text wird über DuEPublico, dem Dokumenten- und Publikationsserver der Universität Duisburg-Essen, zur Verfügung gestellt. Die hier veröffentlichte Version der E-Publikation kann von einer eventuell ebenfalls veröffentlichten Verlagsversion abweichen.

DOI: 10.17185/gender/20180605

URN: urn:nbn:de:hbz:464-20190327-145202-8



Dieses Werk kann unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 Lizenz (CC BY 4.0) genutzt werden.