

Artikelreihe «Feministische Perspektiven»

Jane Fondas Lektionen

Zum Problem der Misogynie im militanten Kino

Cecilia Valenti

Im Kanon des linksradikalen, männerdominierten militanten¹ Dokumentarfilms der 1960er- und 1970er-Jahre wiederholt sich ein Bildtypus: Guy Debords *LA SOCIÉTÉ DU SPECTACLE* (GESELLSCHAFT DES SPEKTAKELS, F 1973), Jean-Luc Godards und Jean-Pierre Gorins *VLADIMIR ET ROSA* (WLADIMIR UND ROSA, F 1971) und *LA HORA DE LOS HORNOS* (DIE STUNDE DER HOCHÖFEN, ARG 1968) von Fernando Solanas und Octavio Getino enthalten alle gleichermaßen Bilder einer geschlechtsspezifischen Konvention.² Diese bindet Weiblichkeit diskursiv an Themen wie Kosmetik, Schönheit, Lifestyle und Dekoration und entwirft dabei das Szenario eines apolitischen weiblichen Hedonismus. Die Gleichsetzung des weiblichen Körpers mit Konsumgegenständen erscheint offen misogyn und er-

- 1 «Militantes Kino» wird hier als deutsche Übersetzung des französischen *cinéma militant* verwendet. Über die wesentlichen Merkmale eines *cinéma militant* wurde in den 1970er-Jahren vor allem in französischen Filmzeitschriften wie *Écran* oder *Positif* debattiert. Paul Douglas Grant (2016, 7–34) rekonstruiert diese Auseinandersetzung und definiert das *cinéma militant* als ein direktes, mit knappen Mitteln produziertes Agitationskino, das in den 1970er-Jahren nicht nur in Frankreich, sondern weltweit entstand und in Kollektiven organisiert war, in denen alle Beteiligten mit der Gesamtheit des verwendeten Equipments sowie allen Funktionen hinreichend vertraut sein mussten.
- 2 Siehe die Timecodes der drei Filmbeispiele: *VLADIMIR ET ROSA*, Min. 12:18; *LA SOCIÉTÉ DU SPECTACLE*, Min. 28:09; *LA HORA DE LOS HORNOS*, Min. 54:50. Die beiden letzteren Filme sind derzeit auf Vimeo bzw. YouTube in vollständiger Länge abrufbar (letzter Zugriff: 23.02.2021).

folgt meist mittels der Montage von Werbefotografien, die eine anzüglich erscheinende Frau inmitten einer üppigen Konsumwelt porträtieren.

Diese Bilder werden als Found Footage in den Filmfluss eingebaut und als das fetischisierte Objekt der Begierde einer spätkapitalistischen Gesellschaft gelesen. Selten tauchen sie einzeln und isoliert auf. Meist werden sie als Serie, als Abfolge statischer Fotografien in die filmische Struktur eingebettet. Darin manifestiert sich eine abgeschlossene Montagesequenz, die ich ein filmisches ›Schnittmuster‹ nennen möchte, da sie im Fall des historischen militanten Kinos der radikalen Linken³ als visuelle Vorlage zur Konstruktion von Weiblichkeit betrachtet werden kann. Das formgebende Zuschneiden eines Stoffs, das der Begriff ›Schnittmuster‹ bezeichnet, wird somit auf die Ebene kinematografischer Operationen übertragen. Ein solches Schnittmuster findet sich beispielsweise in *LA SOCIÉTÉ DU SPECTACLE*, wo Pin-up-Fotografien halbnackter und modisch gestylter junger Frauen zu einer Sequenz montiert werden. Debords Film führt noch zu einer zweiten Bedeutung des filmischen Schneidens, die sich nicht auf den Schnitt zwischen den Bildern, sondern auf das Ab- und Ausschneiden ›im‹ Bild richtet. Die verwendeten Fotografien werden durch Zoom-ins neu kadriert, während die Kamera den weiblichen Körper horizontal und vertikal lesend abfährt und in Nahaufnahmen zur Schau stellt.

Filmische Verfahren zur Hervorhebung körperlicher Details, insbesondere klassischer erogener Zonen (Beine, Brüste, Münder), existieren nicht nur bei randständigen Phänomenen wie dem militanten Dokumentarfilm,⁴

- 3 Als radikale Linke werden heterogene Gruppierungen bezeichnet, die seit etwa 1956 in westlichen Industriestaaten entstanden und miteinander gemein hatten, dass sie sich als antiimperialistisch, radikal antikolonial begriffen und für eine Politik der Solidarität mit der «Dritten Welt» eintraten; zur zeitgenössischen Selbst- und Fremdbeschreibung siehe Kalter 2008, 104 f.
- 4 Bildliche Operationen des Fragmentierens und Sezierens von Körperpartien, die im Schnittmuster zentral sind, findet man unter den Dokumentarfilmen aus den 1970er-Jahren auch in *L'AGGETTIVO DONNA* (DAS ADJEKTIV FRAU, I 1971), dem ersten Film des *Collettivo femminista di cinema-Roma*. *L'AGGETTIVO DONNA* nimmt die zentralen Kämpfe des Neuen Feminismus – die Forderung nach Lohn für Hausarbeit, das Recht auf Abtreibung, die Kritik der Ausbeutung der Frau in der Fabrik – essayistisch in den Blick und endet mit einer in sich geschlossenen Bildersequenz, die sich das Schnittmuster einerseits aneignet und andererseits verkehrt. Denn abgebildet werden hier keine ausgeschnittenen Details weiblicher Körper, sondern das männliche Geschlecht – von Marmorstatuen aus dem *Foro Italico* in Rom und auch von realen Männern. Phalli und Pénisse erscheinen als Trophäen von Feministinnen, die den Kampf erkunden und zugleich die zukünftige Kapitulation des Gegners antizipieren.



2-4 Ein Muster in
den Fotografien
des militanten
Kinos

sondern auch im populären Hollywoodkino. Laura Mulvey hat dies überzeugend gezeigt: «Konventionelle Nahaufnahmen von Beinen (Dietrich z. B.) oder eines Gesichtes (Garbo) [integrieren den] Erotizismus in der Geschichte.» (Mulvey 1994 [1975], 56). Das wiederholte Zurschaustellen eines «fragmentierten weiblichen Körpers» (ibid.) bediene die asymmetrischen geschlechtlichen Blickverhältnisse des klassischen Hollywoodkinos. Dabei handele es sich um eine Art des Kinos, das durch seine gesamte Apparatur und Ästhetik darauf ausgerichtet sei, die Skopophilie männlicher Zuschauer zu befriedigen. Was aber das im militanten Kino praktizierte Ab- und Ausschneiden grundlegend von anderen Formen des gendekodierten filmischen Fragmentierens unterscheidet, ist sein Bezug zur Sozialkritik: Das Schnittmuster des militanten Kinos hat instrumentellen Charakter, es soll als Mittel und Werkzeug gesellschaftskritischen Zwecken wie der politischen Gegenwartsdiagnose dienen.

Das Schnittmuster aus *LA SOCIÉTÉ DU SPECTACLE* zeigt dies emblematisch. Die Fotografien von Frauen im Bikini werden strategisch eingesetzt, um eine der zentralen Thesen zu illustrieren, die Debord aphoristisch aus dem Off vorträgt: nämlich die Verwandlung des Bildes in eine Ware als ein Prozess, der sich in der Gesellschaft des Spektakels endgültig vollzogen habe. Im Sieg über alle Inhalte, darunter auch über das Bild, trete die Ware an die Stelle des Gelebten: Die Welt drohe hinter den Bildern zu verschwinden, und die Bilder gerieten in den Verdacht der Täuschung und Lüge. Betrachtet man nun die «schönen» bis pornografischen⁵ Fotos von Frauen aus dem Blickwinkel dieser medienpessimistischen Diagnose, so könnte man sie als verführerische Agenten der Entfremdung deuten – als Illusionen, die männliche Blick-Subjekte konsumierten, um die alltägliche Armut des realen Lebens im Spätkapitalismus zu verdrängen. Das Manko, das dieser Interpretation innewohnt: Die repressive Arbeitsteilung durch Geschlechterrollen, die den normierten und objektivierten Frauenkörper hervorbringt, wird als vermeintliches Naturverhältnis begriffen, insofern als deren gesellschaftlicher Konstruktionscharakter nicht explizit diskutiert

5 Den Bezug von situationistischer Ästhetik zum Pornografischen rekonstruieren Wolfgang Scheppe und Roberto Ohrt in einer Publikation, die im Zusammenhang mit einer Ausstellung im *Haus der Kulturen der Welt* in Berlin erschienen ist (2018, 668–793). In den Filmen und Zeitschriften der Situationist:innen ist das Zeigen von Sexfotos nicht frei von Ambivalenzen, denn gemäß der Logik des *détournement*, der Rekuperation sowie der Entwendung insgesamt lassen sich auch dort Kritik und Regelverletzung nicht deutlich von Affirmation und letztendlich Machterhalt trennen (ibid. 677).

wird. Dabei zeigt sich eine Leerstelle, die der situationistischen⁶ Kritik des Alltagslebens grundsätzlich zuzuschreiben ist, nämlich eine systematische Ausblendung der Kategorie «Geschlecht» und darüber hinaus eine «Weiterführung der sexistischen Arbeitsteilung *in ihrer eigenen Assoziation*» (Baumeister/Negator 2007, 217, Herv. CV), das heißt in den fotografischen Bildern, die in den Filmen zur Illustration von Theorien gezeigt werden.

Dem Schnittmuster des militanten Kinos, so meine These, liegt eine männlich kodierte Wissenspraxis zugrunde, die gegenüber weiblichen Lebenserfahrungen unter patriarchalen Gesellschaftsstrukturen blind bleibt, dabei die eigene soziale Situiertheit anzuerkennen verfehlt und sich androzentrisch «selbst vergisst». Diese Wissenspraxis stützt sich wiederum auf Bilder, die ebenfalls Unwissenheit produzieren – über die konkreten Frauen, die hier abgebildet sind und die letztendlich unbekannt bleiben.⁷ Die Unterdrückung der Frau im patriarchalen militanten Kino findet demzufolge zweimal statt: im Bildlichen wie im Epistemischen.

Das Schnittmuster und die damit zusammenhängenden geschlechterkodierte Verfahren der Vergrößerung und des Ausschneidens filmisch angeeigneter Fotografien leiten über zum nächsten Untersuchungsgegenstand dieses Texts: einem der letzten Beispiele eines männlich-aggressiven *cinéma militant* nach dem Mai'68, das zwar bald die Kritik der Neuen Frauenbewegung auf sich zog, aber mit seinem Erscheinen selbst Kritik äußerte: gegenüber einem Foto der Schauspielerin und Aktivistin Jane Fonda. Die Repräsentation des weiblichen Körpers mittels gezielter Kaschierung von Details mündet zwar weiterhin in epistemische Unterdrückung. Zugleich treten bei Fonda als öffentlicher Persona aber auch Politiken der Überschreitung patriarchaler Erwartungen und Normen in den Vordergrund, die in der unterwerfenden Bildlichkeit des Schnittmusters noch abwesend waren und die in diesem Beitrag – mit Fonda und darüber hinaus – eine Reflexion über Praktiken eines feministischen Widerstands anschließen lassen.

6 Die Bezeichnung «situationistisch» bezieht sich hier auf die Mitte der 1950er-Jahre entstandene linke Gruppierung Situationistische Internationale, die bis zur ihrer Auflösung 1972 auf eine radikal-moderne Infragestellung der kapitalistischen Gesellschaft abzielte. Zu deren bekannteren Theoretiker:innen zählen Raoul Vaneigem und Guy Debord.

7 Dieses Desinteresse gegenüber den Frauen, die im Bild zu sehen sind, schließt an die gelebte Praxis innerhalb der *Situationistischen Internationalen* an, wo die wenigen aktiven Frauen einer sexistischen Arbeitsteilung nicht entkamen und unsichtbare Reproduktionsarbeit leisteten, als Sekretärinnen oder Übersetzerinnen, während die Männer die Gruppe nach außen repräsentierten (Baumeister/Negator 2007, 218).

«Dear Jane»

Anfang August 1972 veröffentlichte das linksorientierte französische Wochenmagazin *L'Express* ein Foto der bekannten amerikanischen Schauspielerin und politischen Aktivistin Jane Fonda aus dem damals nordvietnamesischen Hanoi:

Was wir hier sehen: Fonda trägt einen Fotoapparat um den Hals und blickt besorgt, während um sie herum Vietnames:innen versammelt sind. Wen oder was sie erblickt, sehen wir nicht. Im Juli 1972 war Fonda, eingeladen vom Vietnam Committee for Solidarity with the American People, für vierzehn Tage nach Hanoi gereist, um sich ein persönliches Bild von den Auswirkungen des Vietnamkrieges zu machen und sich über die Angriffe auf das weitverzweigte Deichsystem im Gebiet des Roten Flusses zu informieren.⁸ Ihre Schlussfolgerung: Die US-Streitkräfte bombardieren Deiche und Bevölkerung, sie begehen damit sinnlose Verbrechen, nicht zuletzt da sie den Krieg ohnehin längst verloren haben.

Der Schnappschuss wurde von dem amerikanischen Reportage-Fotografen Joseph Kraft aufgenommen. Er war zur selben Zeit in Hanoi, und auch sein Ziel bestand darin, nach den diplomatischen und militärischen Initiativen von US-Präsident Richard Nixon die Friedenschancen zu taxieren. Krafts Schlussfolgerung: Eine politische Lösung ist möglich, wenn auch wenig wahrscheinlich. Zwei verschiedene Ansichten zum Vietnamkrieg von zwei «Amerikanern in Hanoi», schreibt die Zeitschrift nicht ganz frei von Ironie. Übertitelt ist die Reportage mit «Retour de Hanoi» (Rückkehr aus Hanoi); wobei das Motiv des Rückkehrens die konventionelle Indexikalität der fotografischen Reproduktionstechnik, die apparative Authentizität der Fotografie, voraussetzt: «Man war da», als Augenzeuge nah am Geschehen, das fotojournalistische Bild ist Beweis davon.

Das Fonda-Foto aus *L'Express* beschäftigte auch Jean-Luc Godard und Jean-Pierre Gorin, die zwischen 1968 und 1972 mit der Dziga-Vertov-Gruppe das ambitionierte Ziel verfolgten, das militante Kino ästhetisch neu zu definieren (Lesage 1983). Godard und Gorin verfassten einen Brief an Fonda, der nicht in Papierform gesendet, sondern als Sprechakt

8 Jane Fonda war nicht die erste US-Berühmtheit, die eine Reise nach Hanoi zu Antikriegszwecken unternahm: Fünf Jahre zuvor, 1967, fuhr Black-Panther-Leader Stokely Carmichael nach Vietnam, und auch die Sängerin Joan Baez und der Friedensaktivist und Politiker der Demokratischen Partei Ramsey Clark waren dort. Warum aber Jane Fondas Hanoi-Reise besondere Presseresonanz fand, hat unter anderen mit jenem ominösen Schnappschuss und der darauffolgenden massenmedialen Empörungswelle zu tun.

für ihren Film inszeniert wurde. *LETTER TO JANE. AN INVESTIGATION ABOUT A STILL* (Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, F 1972) lautet der schlichte Titel dieses minimalistischen Films, der der letzte der Dziga-Vertov-Gruppe werden sollte. Gedreht auf 16-mm-Material, kostete er gerade einmal 300 US-Dollar. Produziert wurde *LETTER TO JANE* als begleitendes Kurzfilmprogramm zu *TOUT VA BIEN (ALLES IN BUTTER)* (Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, F 1972), einer vergleichsweise kommerziellen Arbeit der Dziga-Vertov-Gruppe, die Fonda als amerikanische Radioreporterin während der Besetzung einer Fleischwarenfabrik zeigt und 1972 auf dem New York und San Francisco Film Festival präsentiert wurde. In den USA zirkulierte *LETTER TO JANE* aber nicht nur im Kino, sondern auch an Universitäten, z. B. dem Livingston College in New Jersey, wo der Film auf die heftige Kritik der Studierenden stieß (Klein 1973, 64).

LETTER TO JANE ist als mündlicher Brief in der Fremdsprache Englisch gehalten, denn das Ziel ist die direkte Ansprache der Schauspielerin, um sie mit einer Kette von Fragen oder, wie Godard und Gorin von Anfang an betonen, mit einer «assembly line of questions», zu konfrontieren. Jane, inwiefern dient Deine Anwesenheit in Hanoi dem Unabhängigkeitskampf des vietnamesischen Volks? Zeigt Dich das Foto als Hollywoodstar oder als «devoted militant for peace in Vietnam»? Und noch grundsätzlicher: Welche Rolle haben Intellektuelle und das Kino in der Revolution zu spielen? Es geht also um Fragen nach dem Verhältnis von Fotografie und Kriegsberichterstattung und nach der Angemessenheit eines westlichen Blicks auf Nordvietnam. Es sind Fragen, die unbeantwortet bleiben: Fondas Stimme vernimmt man den ganzen Film über nicht – im Gegensatz zu Gorin und Godard, die ununterbrochen reden.⁹

Beim Sprechen wechseln die beiden einander ab. Während man also im Off ihre Stimmen hört, werden nacheinander Fotografien in festen

9 In den Filmkritiken zu *LETTER TO JANE* findet man kaum Hinweise, ob Fonda sich jemals zu den Kritiken Godards und Gorins geäußert hat; im Kapitel «Hanoi» ihrer Autobiografie *My Life So Far* und auch anderswo ist keine Rede davon (Fonda 2005, 291–303). Nur in einer damaligen Filmbesprechung wird die These aufgestellt, Fonda habe die «Lektion» der Dziga-Vertov-Gruppe wohl rezipiert, wie die Diashow «Women in Vietnam» belegen würde, die die Schauspielerin während der *Indochina Peace Campaign*, einer Tour durch die USA zur Sensibilisierung gegen Krieg, vorführte. Bei diesen Fotos, so der Filmkritiker Gerald Peary, stehen vietnamesische Frauen und ihr Kampf ganz im Vordergrund, während Fonda nur auf den letzten beiden Bildern erscheint: «she appears in the right hand corner of the frame, but faced in semi-profile toward the woman, seen full front. Jane Fonda is *not* the star of these photographs» (Peary 1974, 26).

Einstellungen präsentiert – neben Fondas Bild aus *L'Express* weitere aus TOUT VA BIEN sowie aus verschiedenen Hollywoodfilmen. Diese Abfolge statischer Fotos organisiert die Bildebene des Films also vollständig. Zwischendurch wird das Bild immer wieder schwarz – oder besser: schiefergrau wie eine Tafel, denn der reine Vortragscharakter des männlichen Voiceovers ruft in LETTER TO JANE Assoziationen zum Frontalunterricht hervor: Wir hören zwei empörten und enttäuschten Männern beim Monologisieren zu. Dabei weisen sie eine Frau zurecht und fordern sie auf, zu ihrem politischen Handeln Stellung zu beziehen. Mit einer «louder voice» solle Jane Fonda darauf reagieren, so das Voiceover zu Beginn des Films – ein Spruch, der den Status männlichen Sprechens als mächtige Instanz des Films bestätigt, die sich das Recht anmaßt, das Wort zu erteilen und Fondas Stimme jenseits des Films zum Sprechen zu bringen. Diese solle bei ihrer Antwort auf Gorins und Godards Diatribe «laut» sein. Das scheint mir kein unbedeutender Hinweis, denn dahinter lässt sich die Vorstellung von politischer Praxis als notwendig aggressiv vermuten, von der Feminist:innen sich damals¹⁰ wie heute entschieden abzusetzen versuchen. So plädiert etwa Alexandra Juhasz im *Militant Research Handbook* für eine vorsichtige Verwendung des Wortes «Militanz», das Assoziationen mit kriegerischem Auftreten und frontaler Auseinandersetzung hervorruft, um stattdessen im Rekurs auf die Geschichte feministischer Praxis ethische Aspekte der Verantwortung, Abhängigkeit und Verletzlichkeit, also in einem Wort: der Sorge, in den Vordergrund zu rücken (Juhasz 2013, 20).

Eine nicht nur aus feministischer Sicht problematisch erscheinende aggressive und autoritäre Rede lässt sich in LETTER TO JANE nicht allein auf der Ebene von Inhalt und Aussage feststellen. Auch in der ästhetischen Form sind Ton- und Bild-Verhältnisse von einer einseitigen Logik der Unterwerfung bestimmt, die mit starren und essenzialisierenden Zuschreibungen von «Frau» und «Mann» einhergeht. Denn die Frau (Fonda) ist nur als «stummes» Bild vertreten, während allein die Männer (Godard und Gorin) den akustischen Diskurs bestimmen. Der sich dabei offenbarenden Dominanz der Stimme über das fotografische Bild möchte ich nun film-

10 Die Historikerin Mariella Gramaglia befasste sich mit der gleichzeitigen Organisation von Frauen in gemischtgeschlechtlichen Gruppen der Neuen Linken sowie in reinen Frauenkollektiven (eine Praxis, die auf Italienisch *doppia militanza* genannt wird) und rekonstruierte dabei die Kritik der Zweiten Frauenbewegung an den patriarchalen Strukturen innerhalb der linksradikalen italienischen Gruppe Lotta Continua (Gramaglia 1987, 1–2, 19–37).

analytisch genauer nachgehen und dabei die Frage stellen, welche Konstruktionen von Weiblichkeit diese Hierarchisierung von Akustischem und Visuellem ermöglicht. Fondas Image als politischer Kämpferin scheint dabei als zu bedrohlich zu wirken.

Stumme, körnige Pressefotos

Bei ihrer Untersuchung zur Stimme im Film widmet sich Mary Ann Doane auch der Geschichte des Voiceover-Kommentars im Dokumentarfilm, der traditionell von einem männlichen Sprecher ausgeht. Als entkörperlichte, das heißt keinem sichtbaren Körper zuzuschreibende Stimme erhebt das Voiceover einen metaphysischen Anspruch auf objektive Wahrheit: «Its power resides in the possession of knowledge and in the privileged, unquestioned activity of interpretation» (Doane 1980, 42). An Doanes Analyse anschließend lässt sich Godards und Gorins Voiceover als die Autorität in der ästhetischen Ordnung ihres wortreichen Films beschreiben: Das Bildliche bleibt ihm grundsätzlich untergeordnet, oder mehr noch, das Bildliche – als stumpfmatt gerastertes, beliebig vergrößertes Schwarzweißfoto Jane Fondas – wird von der Stimme kaum adressiert, sondern dient bloß dem Auffüllen der Leinwand.

In den raren Passagen, in denen die Sprechenden Bezug auf das Foto nehmen, bedienen sie sich deiktischer Ausdrücke, die unmittelbar vor der Kamera präsenste Gegenstände deklarieren: «Schieben wir das Foto *unter die Augen*» oder «Wie hat unser Blick funktioniert, während er auf *dieses* Foto *gerichtet war?*» sind Beispiele für Formulierungen, die das Bild zum Objekt des Blicks erklären. Fragt man nun nach dem Subjekt dieses Blicks, lässt es sich zumindest auf der Ebene der Produktion¹¹ und im Hinblick auf die tatsächlichen Personen hinter der Kamera als ein männliches definieren. Kurzum: Godards und Gorins Lenkung des Kamera-«Auges»¹² auf die Fotografie Fondas korrespondiert mit jener starren, patriarchalen Subjekt-Objekt-Dichotomie, gegen welche die psychoanalytische Filmtheorie

11 Eine verallgemeinerte, dogmatische Zuschreibung des Kinoblicks als «männlich» erscheint aus feministischer Perspektive problematisch, weil sie die Zuschauer:in aus dem Kinoraum ausblendet und die Frau als Objekt und nicht als Subjekt konstituiert (Koch 1988, 137). Daher erfolgt jene Zuschreibung an dieser Stelle mit Bezug auf die konkreten Personen hinter der Kamera, nämlich Godard und Gorin.

12 Der psychoanalytischen Filmtheorie zufolge identifiziert sich der männliche Zuschauer mit der als Auge vorgestellten Kamera und bleibt deren Bewegungen ausgeliefert (Koch 1985).

zur gleichen Zeit argumentierte: der Mann als Träger des Blicks, die Frau als das Repräsentierte.

Auf das Fixieren des Fotos mit dem Auge verweist aber nicht nur das Voiceover. Auf medialer Ebene lässt sich die fotografische Starrheit des Fotos im filmischen Kontinuum ebenfalls als Möglichkeit lesen, ein Einzelbild analytisch ins Auge zu fassen. Zur Unterstützung dieser inspizierenden, investigierenden Arbeit wird das Foto Fondas nicht nur vollständig im Film abgebildet, sondern auch schrittweise durch Zoom-ins vergrößert. Diese Vergrößerung des jeweiligen Bildausschnitts lässt sich als entscheidende politisch-ästhetische Intervention des Films verstehen: Während dadurch bestimmte Bildelemente, wie zum Beispiel das Gesicht, hervorgehoben werden, gehen andere, wie die umgehängte Kamera, verloren.¹³

Fondas Gesicht, bildfüllend und aus jedem Kontext herausgelöst, wird in Godards und Gorins Lektüre zum generischen «verschiebbare[n] Bruchstück der Welt» (Pantenburg 2006, 201) gemacht, das beliebig zirkuliert und beliebig instrumentalisierbar ist:

Das Gesicht könnte das eines Hippie-Mädchens sein, das seine Droge vermisst, einer Studentin aus Oregon, deren Favorit Préfontaine soeben bei der Olympiade den 5000-m-Lauf verloren hat, eines verliebten Mädchens, das von seinem Freund versetzt worden ist, und auch einer Militanten in Vietnam. Es ist zu viel.

Zum Stellvertreter für die Idee stumm mitleidender Weiblichkeit abstrahiert, kann der Gesichtsausdruck Jane Fondas nun, wie es im Film heißt, als jener einer bourgeoisen «Tragödin, geformt/verformt in der hollywoodschen Schule des stanislawskischen Show-Business», degradiert und dabei auf das Symbol einer automatisierten Bildproduktion Hollywoods reduziert werden. Des Weiteren erfahren wir wiederholt aus dem Voiceover, dass Fonda genau dieses Gesicht im Film *KLUTE* (Alan J. Pakula, USA 1971) zog, wie auch schon ihr Vater¹⁴, der Schauspieler Hen-

13 Die folgende Webseite offenbart die Änderungen des Bildausschnitts in *LETTER TO JANE* gegenüber dem Originalfoto aus *L'Express*: https://tcf.ua.edu/Classes/Jbutler/JCM312/Godard_Jean-Luc/May1968andAfter.php (letzter Zugriff: 23.02.2021).

14 Richard Dyer argumentiert, dass die Verhandlung der Frage nach einer physischen, politischen oder kulturellen Ähnlichkeit von Tochter und biologischem Vater fester Bestandteil des Jane Fonda-Diskurses sei und die Betonung der Relevanz von Männern als symbolischen Vaterfiguren in Fondas Leben einen *locus classicus* in der Presse darstelle (1998, 66–70).

ry Fonda, in *YOUNG MR. LINCOLN* (*DER JUNGE MR. LINCOLN*, John Ford, USA 1939) und John Wayne in *THE GREEN BERETS* (*DIE GRÜNEN TEUFEL*, Ray Kellogg, John Wayne, USA 1968). Standbilder aus den genannten Filmen werden als Beweise herangezogen, während Godard und Gorin einen «New Deal-Ausdruck», der «viel zu ahnen scheint und dabei nichts sagt», in allen diesen Beispielen zu erkennen glauben. Das «filmische» Gesicht Jane Fondas, so die Kritik zusammengefasst, würde somit verraten, dass sie in Hanoi, am Schauplatz des Kampfes, nicht als eine mit dem vietnamesischen Kampf solidarisierte Partisanin, sondern als narzisstischer Hollywoodstar aufgetreten sei. Daraus ziehen Godard und Gorin lakonisch den Schluss: Fonda habe trotz der Mitarbeit in *TOUT VA BIEN* ihre Lektion¹⁵ in Sachen wahrhaftiger Solidarisierung westlicher Militanter mit den unteren Klassen leider nicht gelernt.

Transgression

Das Berufen auf eine einzelne ominöse Fotografie, um Fondas Reise nach Hanoi zu diskreditieren, entspricht einer Methode, die von *LETTER TO JANE* zum US-amerikanischen Zeitgeschehen überleiten lässt. Wie Godard und Gorin rekurren nämlich auch Presse und Fernsehen in den USA in jenem Sommer 1972 auf fotografisches Material, um den Ruf der politischen Aktivistin Jane Fonda zu schädigen. Das Bild der Empörung ist aber ein anderes als das aus Gorins und Godards Film – ein mittlerweile sehr berühmter Schnappschuss, auf welchem Jane Fonda Helm tragend und lächelnd auf einer nordvietnamesischen Flugabwehrkanone sitzt. Ausgehend von dieser Fotografie stilisieren Konservative und Vietnamkriegsveteranen Jane Fonda zu einer Art antiamerikanischer Furie und zur Verräterin der eigenen Nation.¹⁶

15 Eine Lektion, die Gorin in einem Interview zu *TOUT VA BIEN* so beschreibt: «Wenn *Tout va bien* eine Frage stellt, dann die folgende: Was verlangen die fortschrittlichen Elemente der Arbeiterklasse von den Intellektuellen, was erwarten sie von gewissen fortgeschritteneren Elementen der Intellektuellen?» (Belilos 1973, 327)

16 Das *House of Representatives Committee on Internal Security* ermittelte zu dieser Zeit gegen Fonda. Die Anschuldigungen lauteten, auf Radio Hanoi *psywar* zu betreiben, die GIs in Südvietnam zum Desertieren aufgefordert (Lembke 2010, 21–23) und über Gespräche mit friedensbereiten US-Kriegsgefangenen berichtet zu haben (Etges 2010, 96). Die Boulevardpresse reagierte auf Jane Fondas Foto mit offener Missbilligung. *The Sun* versieht es mit der Bildunterschrift «Jane Fonda: a mouthy twerp» und den zugehörigen

Solche Reaktionen der Missachtung, der Verzerrung und Abwertung weiblicher Denk- und Lebenserfahrung in der medialen Öffentlichkeit und im analysierten Filmbeispiel lassen Mechanismen erkennen, die als misogyn eingestuft werden können. In *LETTER TO JANE* handelt es sich – in neuerer Diktion – um eine Form des *mansplaining*¹⁷ und damit um eine subtile Manifestation von Misogynie, die Kate Manne als «geringschätzi-ge[s] und gebieterische[s] Verhalten» und als «herablassende Besserwissererei» (2019, 83) definiert und die in diesem konkreten Fall von zwei weißen Männern ausgeht und gegen eine weiße Frau gerichtet wird. Wie bei der Misogynie im Allgemeinen erfolge auch *Mansplaining* als Strafe: An diesen Punkt in Mannes Analyse schließt der wissenschaftliche Diskurs über «Hanoi Jane» kongenial an, wo das Ressentiment oft als bestrafende Reaktion auf die transgressive Geschlechterinszenierung in den Vietnamfotografien gelesen wird (Anderson 2008; Kinney 2003; McLeland 2001), in denen Jane Fonda mit unordentlichem Shag Cut und bequemer, weißer Baumwolltunika zu sehen ist und dabei dem tröstenden Pin-up-Typ, den sie bis dato verkörpert habe, nicht mehr entspreche. Stattdessen trete ein Körper zutage, der nicht mehr dazugehört, der die Grenzen der Weiblichkeit unverzeihlich übertreten und dadurch die Männlichkeit unterminiert habe (Anderson 2008, 318).

Versucht man, Fondas Image in Filmen sowie in der Realität subversiv zu lesen, läuft man dennoch weiterhin Gefahr, Weiblichkeit in Stereotype und Schemata einzuordnen, indem man «schlechte» Normen bekämpft und (implizit oder explizit) neue, «gute» Normen etabliert. Die Postulierung eines feministischen Aussehens (mit einer politischen Fonda als stark und *tomboyish*) würde den präskriptiven Kern eines patriarchalen Ideals femininen Aussehens letztlich nur reproduzieren.¹⁸

Die Frage nach einer feministischen Kritik bleibt also offen: Wie ist misogynen Praktiken zu begegnen, an welchen Stellen sind sie angreifbar? Statt einer allgemeinen Schlussfolgerung möchte ich mich auf ein weiteres Jane Fonda-Beispiel beschränken, das auf den ersten Blick vielleicht verwundern mag, tatsächlich aber für eine emanzipierende Körperpolitik stehen kann:

Artikel mit der Parole: «*Treason howl over Fonda girl's Vietnam broadcast*». Zum Zeitpunkt der Reise war Fonda 34 Jahre alt (vgl. auch Perkins 1991, 242).

17 Die Wortschöpfung folgt einem Essay der Publizistin Rebecca Solnit von 2008 mit dem Titel «*Men Explain Things to Me*» (2017, 11–23).

18 Außerdem fokussieren Lesarten, die Jane Fonda als Bild sich emanzipierender Weiblichkeit diskutieren und dabei auf ihre verschiedenen filmischen Rollen eingehen, kaum auf ästhetische und filmische Verfahren, die diese Bilder gewissermaßen hervorbringen.



5 «Weibliche Resilienz»: Jane Fonda als Aerobic-Ikone der 1980er-Jahre

Ich schlage vor, auf die Aerobic-Pionierin zu fokussieren, die Fondas Star-Image, über das der politischen Aktivistin der 1960er- und 1970er-Jahre hinaus, um eine weitere Diskursivierungsebene bereichert hat.

Gewiss ist das *aerobic body*-Ideal, das Fonda ab Anfang der 1980er-Jahre in ihren Work-out-Videos propagierte, nicht frei von Ambivalenzen – der Gedanke vom «Fit-Sein» setzt sich von neoliberalen Selbstoptimierungsgedanken nicht deutlich genug ab (Woitas 2018, 302). Dennoch scheint es mir, als ob sich die Praxis des täglichen Workouts im heimischen Wohnzimmer an eine Reflexion über die Dimension des Domestischen als traditionell «weiblichem Raum» anschließen lässt. So knüpft das Home-Training an Motive weiblicher Resilienz und weiblichen Widerstands an, die im Häuslichen ihren Austragungsort haben: Es kommen z. B. die Kämpfe des Neuen Feminismus in den 1970er-Jahren in den Sinn, die gerade in den eigenen vier Wänden auszutragen waren.

Man könnte aber auch an aktuellere Szenarien denken, in denen vor dem Bildschirm getriebene Gymnastik sich nicht mehr als trivialer Zeitvertreib gelangweilter *middle class women* diskreditieren lässt. So erleben Jane

Fondas Aerobic-Videos und das häusliche Workout unter den Bedingungen der Pandemie und der sozialen Isolation eine neue Konjunktur – als überlebenswichtige Strategien der Selbstsorge gegen Depression, Leere und Außenweltentzug. Die US-amerikanische Komikerin Jamie Loftus führt es vor: Während des ersten Lockdowns berichtete sie täglich auf ihrem Twitter-Account über ihre *Lean Routine*, die sie im Wohnzimmer vor dem Flatscreen praktizierte.¹⁹ In der grellen Innenraumbelichtung verschwimmt dabei die Grenze zwischen Tag und Nacht, so wie auch jene zwischen Sport und Begehren: «today was my third night Doing Jane and it makes me feel a lot better! it's hard and she gets so horny and i want the outfit».

Literatur

- Anderson, Emily (2008) Treacherous Pin-ups, Politicized Prostitutes, and Activist Betrayals. Jane Fonda's Body in Hollywood and Hanoi. In: *Quarterly Review of Film and Video* 25, S. 315–333.
- Baumeister, Biene / Negator, Zwi (2007) *Situationistische Revolutionstheorie. Eine Aneignung*. 2. Aufl. Stuttgart: Schmetterling.
- Belilos, Marlene et al. (1973) Tout va bien. Gespräch mit Jean-Luc Godard und Jean-Pierre Gorin. In: *Filmkritik* 17, 7, S. 316–329.
- Doane, Mary Ann (1980) The Voice in the Cinema. The Articulation of Body and Space. In: *Yale French Studies* 60, S. 33–50.
- Dyer, Richard (1998) *Stars* [1979]. London: BFI.
- Etges, Andreas (2010) Hanoi Jane, Vietnam Memory, and Emotions. In: *Emotions in American History*. Hg. v. Jessica C. E. Gienow-Hecht. Oxford / New York: Berghahn Books, S. 92–114.
- Fonda, Jane (2005) *My Life So Far*. New York: Random House.
- Gramaglia, Mariella (1987) Affinità e conflitto con la nuova sinistra. In: *Memoria. Rivista storica delle donne* 19–20, 1–2, S. 19–37.
- Grant, Paul Douglas (2016) *Cinéma Militant: Political Filmmaking and May 1968*. New York: Wallflower.
- Juhasz, Alexandra (2013): Feminist Online Activism. As Teaching/Community/Space-making. In: *Militant Research Handbook*. Hg. v. Natalie Bookchin et al. New York: New York University Press, S. 20–21.

19 Für den Hinweis auf Jamie Loftus bedanke ich mich bei Maren Haffke. Jamie Loftus dokumentiert ihre Fort- und Rückschritte im Training mit Fonda hier: <https://twitter.com/jamieloftusHELP/status/1239448619641524224> (letzter Zugriff am 07.04.2021).

- Kalter, Christoph (2008) «Le monde va de l'avant. Et vous êtes en marge». Dekolonisierung, Dezentrierung des Westens und Entdeckung der «Dritten Welt» in der radikalen Linken in Frankreich in den 1960er-Jahren. In: *Archiv für Sozialgeschichte* 48, S. 99–132.
- Kinney, Katherine (2003), Hanoi Jane and Other Treasons. Women and the Editing of the 1960s. In: *Women's Studies* 32, 4, S. 371–392.
- Klein, Michael (1973) Letter to Jane. In: *Film Quarterly* 27, 1, S. 62–64.
- Koch, Gertrud (1985) Ex-Changing the Gaze. Re-Visioning Feminist Film Theory. In: *New German Critique* 34, S. 139–153.
- Koch, Gertrud (1988) *Was ich erbeute, sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film*. Frankfurt a. M.: Stroemfeld / Roter Stern.
- Lembke, Jerry (2010) *Hanoi Jane. War, Sex & Fantasies of Betrayal*. Amherst / Boston: University of Massachusetts Press.
- Lesage, Julia (1983) Godard and Gorin's Left Politics, 1967–1972. In: *Jump Cut* 28, S. 51–58.
- Manne, Kate (2019) *Down Girl. Die Logik der Misogynie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- McLeland, Susan (2001) Barbarella Goes Radical. Hanoi Jane and the American Popular Press. In: *Headline Hollywood. A Century of Film Scandal*. Hg. v. Adrienne L. McLean & David A. Cook. New Brunswick / New Jersey: Rutgers University Press, S. 232–252.
- Mulvey, Laura (1994) Visuelle Lust und narratives Kino [engl. 1975]. In: *Weiblichkeit und Maskerade*. Hg. v. Liliane Weissberg. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 48–65.
- Pantenburg, Volker (2006) *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*. Bielefeld: Transcript.
- Peary, Gerald (1974) Jane Fonda on Tour. Answering Letter to Jane. In: *Take One* 4,4, S. 24–26.
- Perkins, Tessa (1991) The Politics of «Jane Fonda». In: *Stardom. Industry of Desire*. Hg. v. Christine Gledhill. London / New York: Routledge, S. 237–250.
- Scheppe, Wolfgang / Ohrt, Roberto (2018) *The Most Dangerous Game*. Leipzig: Merve.
- Solnit, Rebecca (2017) Wenn Männer mir die Welt erklären [engl. 2014]. 7. Aufl. Hamburg: Tempo.
- Woitats, Melanie (2018) «Go for the burn!». Jane Fondas Aerobic Videos und die Entstehung des *aerobic body*. In: *Körperführung. Historische Perspektiven auf das Verhältnis von Biopolitik und Sport*. Hg. v. Stefan Scholl. Frankfurt a. M./New York: Campus, S. 291–313.