

Die Inszenierung der Frau.

Ein diskursanalytischer Vergleich der Darstellung von Schauspielerinnen auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts sowie im narrativen Kino der 1930er bis 1950er Jahre.

Nataša Sienčnik, M.A.
Matrikelnummer: 0205769
Studienkennzahl: A317
natasa_sienčnik@gmx.at

SS 2008

Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Universität Wien / Ass. Mag. Katharina Dufek

Inhalt

1 Einführung	<i>Seite 3</i>
2 Methoden und Analyse	<i>Seite 3</i>
3 Der Wandel der Schauspielerin	<i>Seite 4</i>
4 Theorien und Kritik	<i>Seite 4</i>
4.1 Theaterkritik	<i>Seite 4</i>
4.2 Feministische Filmkritik	<i>Seite 5</i>
5 Konstruktion von Rollenbildern: Die symbolische Ordnung	<i>Seite 5</i>
5.1 Rollenbilder von Frauen und Männern auf der Bühne	<i>Seite 5</i>
5.2 Rollenbilder von Frauen und Männern im Film	<i>Seite 6</i>
5.3 Phantasmen und Realität	<i>Seite 6</i>
6 Das Betrachten: Pleasure in Looking	<i>Seite 7</i>
6.1 Zuschauerraum und Bühne	<i>Seite 7</i>
6.2 Faszination Körper und Schönheit	<i>Seite 7</i>
6.3 Der männliche Blick	<i>Seite 8</i>
7 Fetisch und Icon	<i>Seite 8</i>
8 Conclusio	<i>Seite 9</i>
9 Bibliographie	<i>Seite 10</i>

Die Inszenierung der Frau.

Ein diskursanalytischer Vergleich der Darstellung von Schauspielerinnen auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts sowie im narrativen Kino der 1930er bis 1950er Jahre.

1 Einführung

Wenn Laura Mulvey in ihrem Essay *Visuelle Lust und narratives Kino*¹ von der männlichen Schaulust spricht, sind bereits 200 Jahre vergangen seit Charlotte Ackermann auf der deutschen Bühne zu sehen war. Und doch, glauben wir dem Theaterhistoriker Edward P. Harris, gibt es eine Parallele zwischen Schauspielerinnen der Hollywood-Filme und den Komödiantinnen des 18. Jahrhunderts.² Nicht nur die Hinwendung zum Starkult sondern auch das stereotype Frauenbild finden wir sowohl damals als auch in den von Mulvey identifizierten Filmen.

„Women, in any fully human form, have almost completely been left out of film. This is not surprising, since women were also left out of literature. That is, from its very beginning they were present, but not in characterizations any self-respecting person could identify with.“³

Anhand von Beispielen aus dem Bereich Theater und Film sollen die bestehenden soziokulturellen Konstrukte hinterfragt und genderspezifische Muster, vorgefertigte Bilder sowie phallogozentristische Betrachtungsweisen dekonstruiert werden.⁴ Die folgende Arbeit soll damit die Theorien und Methoden der feministischen Filmkritik auf das Theater anwenden.

2 Methoden und Analyse

Das private und öffentliche Leben der weiblichen Darstellerinnen hat sich im Laufe des 18. Jahrhunderts nur marginal gewandelt. Ihr Bild hingegen, so Edward P. Harris, veränderte sich von dem der Ausgestoßenen zum Image eines glanzvollen Ideals.⁵ Da die historischen Ereignisse, Strukturen und Prozesse untrennbar mit ihren Repräsentationen verbunden sind, lässt sich hier eine Parallele zur ikonenhaften Darstellung der Schauspielerinnen im Hollywood-Kino der 1930er bis 1950er Jahre erkennen.

¹ Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Thornham, Sue (Hrsg.): *Feminist Film Theory. A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, S. 58–69.

² Vgl. Harris, Edward P.: From Outcast to Ideal. The Image of the Actress in Eighteenth-Century Germany. In: *The German Quarterly*. Vol. 54, No. 2., März 1981, S. 177–187.

³ Smith, Sharon: The Image of Women in Film. Some Suggestions for future Research. In: Thornham, Sue (Hrsg.): *Feminist Film Theory. A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, S. 14)

⁴ Vgl. Mulvey, S. 58

⁵ Vgl. Harris, S. 177

Beide Phänomene sollen im Folgenden als konstruierte und wandelbare Begriffe beschrieben werden, deren soziale, institutionelle sowie diskursive Zusammenhänge einer umfassenden Überprüfung unterzogen werden sollen. Als historische Quellen wurden Zeitzeugenberichte aus Zeitungen und Zeitschriften, wissenschaftliche und historische Aufzeichnungen sowie Beiträge aus der feministischen Filmtheorie herangezogen. Diese sollen einerseits die Praxen von Theater / Bühne und Film / Kino beschreiben, aber auch die öffentliche Wahrnehmung und Rezeption durch das Publikum reflektieren.

3 Der Wandel der Schauspielerin

Mit dem Vorantreiben der Gottsched'schen Reformen verändert sich im Laufe des 18. Jahrhunderts die Position der Komödianten und somit auch die (moralischen) Ansprüche an die Schauspielerinnen. Während der Schauspielerstand der Wandertuppen weitgehend verachtet wurde und darüber hinaus im direkten Widerspruch zur häuslichen Aufgabe der Frau stand, setzt mit der Einführung feststehender Spielstätten und Ensembles eine Veränderung der Rezeption ein. Die Darsteller werden zu „local fixtures“⁶ und müssen, um die Illusion der Bühne zu bewahren, auch vom Zuschauer anerkannt und als gleichwertig erachtet werden.

Zunehmend werden auch die Frauen ihren männlichen Schauspielerkollegen gleich gestellt und erhalten als einzige Berufsgruppe des 18. Jahrhunderts, gleichen Lohn für gleiche Arbeit und werden darüber hinaus als Künstlerinnen geschätzt.⁷ Trotz hoher moralischer Ansprüche, stehen jedoch Eleganz und Schönheit weit über dem Talent der Frauen. Ein anonymes Kritiker vermerkt: „Viele Zuschauer, die von den sinnlichen Vergnügen mehr gerührt werden, als von Belustigungen des Geistes, gehen mehr der Schauspielerinnen wegen in den Schaufplatz, als des Stücks wegen. Ein Schön Gesicht, gilt ihnen statt aller Geschicklichkeit.“⁸ Die oberflächliche Betrachtungsweise macht die Schauspielerin zum Objekt der Begierde und schafft einen Prototyp von Schönheit, Virtuosität und Bildung, der schließlich im im Prima-Donna-Kult des 19. Jahrhundert und dem weiblichen Star im Film des 20. Jahrhunderts mündet.

4 Theorien und Kritik

4.1 Theaterkritik

Als Gegenmodell zur Stegreifbühne und der Commedia dell'Arte ermöglichen die Theaterreformen des 18. Jahrhunderts eine Literarisierung der Schauspielkunst. Damit einher geht auch der Wandel des Schauspielerstandes, der bis dahin durch einen ausschweifenden Lebens-

⁶ Harris, S. 182

⁷ Vgl. Harris, S. 178 und S. 186

⁸ zit. nach Heitner, in: Harris, S. 183

stil und eine Ansammlung von Darstellern ohne Beruf und Ausbildung gekennzeichnet war.⁹ Eine Vielzahl von Aufsätzen beschäftigt sich darüber hinaus mit dem Schauspielerberuf sowie der Sonderrolle der Komödiantinnen. Auf der Bühne durften Darsteller nämlich „die Grenzen von Klasse, Status und Alter überspringen, denen Menschen überall sonst unterworfen sind, ohne deshalb Sanktionen fürchten zu müssen“.¹⁰

Trotzdem scheint die Schauspielerinn im Vergleich zu ihren männlichen Kollegin starken Beschränkungen zu unterliegen. Sie durfte weder alt, hässlich, groß, stark noch ungebildet sein und unterlag strengen moralischen Ansprüchen. Klaus Laermann beschreibt die Schauspielerin in seinem Beitrag zur Darstellung der Schauspielerin in deutschen Theaterzeitschriften des 18. Jahrhunderts darum als „riskante Person in der moralischen Anstalt“¹¹.

4.2 Feministische Filmkritik

Während sich die Theaterkritik in erster Linie mit den moralischen Anforderung an die Schauspielerinnen befasst, konzentriert sich die (feministische) Filmtheorie auf die Erfahrung des Publikums. Die beiden französischen Filmtheoretiker Christian Metz und Jean-Louis Baudry vergleichen das Erlebnis im Zuschauersaal mit einem Traum: „[T]aking into account the darkness of the movie theater, the relative passivity of the situation, the forced immobility of the cine-subject, and the effects which result from the projection of images, moving images, the cinematic apparatus brings about a state of artificial regression.“¹²

Durch die Verwendung von Ton, Bildern und Bewegung bietet das Kino demnach eine Scheinwelt, die den Zuschauer durch die Identifikation mit dem Blick der Kamera in unbewusste Sehnsüchte und Phantasien eintreten lässt. „At the cinema, it is always the other who is on the screen; as for me, I am there to look at him. I take no part in the perceived, on the contrary, I am *all-perceiving*.“¹³ Wie das Theater, Kabarett oder eine Strip-Show, so Metz weiter, würde auch das Kino dem Zuschauer einen mächtigen und erotisch aufgeladenen Blick verleihen.

5 Konstruktion von Rollenbildern: Die symbolische Ordnung

5.1 Rollenbilder von Frauen und Männern in der Bühnenliteratur des 18. Jahrhunderts

Die Emanzipation, für die sich die Schauspielerinnen durch die Wahl ihres Berufes gewollt oder ungewollt entschieden haben, wurde ihnen gerade auf der Bühne bestritten. Während sich die männlichen Darsteller einen erweiterten Handlungsraum aneigneten, waren die Frau-

⁹ Ekhof, Konrad: Artikel der Akademie der Schönenmännchen Gesellschaft. In: Fetting, Hugo (Hrsg.): *Conrad Ekhof: Ein Schauspieler des achtzehnten Jahrhunderts*. Berlin: Henschelverlag, 1954, S. 155

¹⁰ Laermann, Klaus: Die riskante Person in der moralischen Anstalt. Zur Darstellung der Schauspielerin in deutschen Theaterzeitschriften des späten 18. Jahrhunderts. In: Möhrmann, Renate (Hrsg.): *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*. Frankfurt/Main und Leipzig: Insel, 2000, S. 152

¹¹ Ebd., S. 173

¹² Baudry, zit. nach Thornham, Sue (Hrsg.): *Feminist Film Theory. A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, S. 53

¹³ Metz, zit. nach Thornham, S. 54

enrollen meist in liebender Unterordnung unter einen Mann dargestellt.¹⁴ Ihm durfte die Schauspielerin zwar ihre Gefühle darbieten, nicht aber eigenständig agieren. Gerade in dieser Darstellung von Gefühlen und dem intimen Umgang innerhalb einer persönlichen Beziehung entsteht der Anschein ihrer Hurenhaftigkeit.

„Weil jeder Betrachter meinen mochte, der einzige zu sein, dem die Liebeserklärung einer Schauspielerin zu gelten hatte, die er voller Spannung erwartete, und weil doch jeder zugleich neben sich die gespannte Erwartung der vielen anderen spürte, verwarfen dann alle zusammen die Schauspielerin als Dirne. Und dies geschah mit desto größerer Sicherheit, je glaubhafter sie die Intensität ihres Gefühls darstellte.“¹⁵

5.2 Rollenbilder von Frauen und Männern im amerikanischen narrativen Film

Parallel zum Imago der Frauen im Theater, dreht sich die weibliche Rolle im amerikanischen narrativen Film der 1930er bis 1950er Jahre, immer um ihren physischen Reiz – der nicht nur dem männlichen Charakter im Film, sondern auch dem Zuschauer vorbehalten ist. „Even when a woman is the central character she is generally shown as confused, or helpless and in danger, or passive, or as a purely sexual being. It just seems odd that these few images, and other like them, are all we see of women in almost every film.“¹⁶

Der Schauspieler hingegen steht nicht nur in der Beziehung zu seiner Partnerin, sondern zeigt einen eigenständigen und vielseitigen Charakter. Damit übernimmt der männliche Darsteller den aktiven Part, dominiert die Struktur der Narration und treibt die Handlung des Films voran.¹⁷ Der Schauspielerin bleibt wie zuvor auf der Bühne nur der passive Charakter, dessen physische Attraktivität ihrem männlichen Partner dargeboten wird.

5.3 Phantasmen und Realität

Eine ambivalente Darstellung der Schauspielerin finden wir in Johann Ludwig Schlossers Drama *Die Komödianten*¹⁸, das sich in die öffentliche Debatte um Moral am deutschen Theater einklinkt. Schlossers Arbeit hat fast dokumentarischen Charakter und ist eng an die Ackermann'sche Gruppe, besonders an die Schauspielerin Charlotte Ackermann, geknüpft.¹⁹ Nach ihrem frühen Tod schreibt ein Kritiker: „Ihr karakter was schätzbarer als ihre Talente. Sie hielt so sehr auf das mindeste, was ihre Ehre betraf, daß sie allen Frauenzimmern ihres Standes auch hierin zum Muster aufgestellt werden kann.“²⁰

¹⁴ Vgl. Laermann, S. 165–166

¹⁵ Vgl. Laermann, S. 168

¹⁶ Smith, S. 14–15

¹⁷ Vgl. Mulvey, S. 63

¹⁸ Schlosser, Johann Ludwig: Die Komödianten. Ein Lustspiel in fünf Akten. In: *Deutsche Schaubühne*. 27. Theil., o. O. o. J., S. 125–234.

¹⁹ Vgl. Harris, S. 183

²⁰ Gallerie, zit. nach Harris, S. 183

Die wirkliche Maria Magdalena Charlotte Ackermann jedoch entsprach keineswegs der tugendhaften Umschreibung, die die Nachwelt von ihr entwarf. Ihren Erfolg als Schauspielerinnen verdankte sie nicht nur ihrem Talent sondern auch ihrer erotischen Ausstrahlung. Die Schauspielerinnen des 18. Jahrhunderts sollten allerdings ganz mit ihrer symbolischen Rolle eins werden. Günther Heeg erklärt in seinem Artikel zum Opfer des Weiblichen, wenn die Schauspielerin „*Figur* und *Grund* des Phantasma der *natürlichen Gestalt* nicht gleichermaßen zu bedienen weiß, gerät sie in einen Zustand fortwährender Zerrissenheit“.²¹ Erst der tote Körper der Schauspielerin, der keine Rolle mehr spiele, sondern mit dem Phantasma eins wird, finde vollkommene Anerkennung durch die Zuschauer und ende in der Konstruktion des Weiblichen als das Nicht-Existierende.²²

6 Das Betrachten: Pleasure in Looking

6.1 Zuschauerraum und Bühne

Das Theater des Diderot und das Konzept einer unsichtbaren vierten Wand, das mit den Theaterreformen des 18. Jahrhunderts einher geht, schafft die Voraussetzung für eine heimliche Lust am Schauen und der moralischen Entlastung des Publikums.²³ Ähnlich wie Heeg identifiziert auch Laura Mulvey im Dunkeln des Zuschauerraums eine Illusion der voyeuristischen Trennung, die es dem Unterbewussten des (männlichen) Zuschauers erlaubt, sich unbescholten der Schaulust hinzugeben. Diese entsteht, so Mulvey, „from pleasure in using another person as an object of sexual stimulation through sight“.²⁴ Die Magie des Hollywood-Films liege darüber hinaus in der Instrumentalisierung des Körpers zur Befriedigung der Skopophilie und bestätigt das männliche Ordnungssystem.

6.2 Faszination Körper und Schönheit

Von entscheidender Bedeutung für die Karriere von Schauspielerinnen war die physische Attraktivität. Körperliche Schönheit und jugendliches Aussehen waren für die Wahl weiblicher Darstellerinnen unerlässlich, während beides von Schauspielern nicht unbedingt erwartet wurde.²⁵

„Ein Mädchen mit einem hübschen Gesichte, schlanken Wuchs und geläufiger Zunge hält jedermann für geboren zur Schauspielererin, sie erscheint mit diesen Vorzügen und das Publikum ist bezaubert, sie gestikuliert zu jedem Worte und mansagt:

²¹ Vgl. Heeg, Günther: Die Zerreißprobe der Schauspielerin. Das Opfer des Weiblichen. In: Ders.: *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*. Basel: Stroemfeld, 2000, S. 94

²² Vgl. ebd., S. 86

²³ Vgl. ebd., S. 87–88

²⁴ Mulvey, S. 60

²⁵ Vgl. Laermann, S. 154

das Mädchen hat Feuer. Sie wird beklatscht, besungen – vergöttert und glaubt nun, Thaliens Schoßkind zu seyn. So taumelt sie einige Jahre hin, bis ihre Reize anfangen zu schwinden.“²⁶

Die Schauspielerinnen sollten mit ihrem Anblick das zumeist männliche Publikum anziehen und durch ihre Schönheit und erotische Ausstrahlung faszinieren. Gleichzeitig wurde von ihnen aber tugendliches Verhalten erwartet, das nur schwer mit der Repräsentation auf der Bühne zu vereinbaren war. „In dieser Zone gedeiht selten nur die Blume weiblicher Tugend; selten erhält sie sich rein und unbefleckt.“²⁷ Die Frau wird damit zum glanzvollen aber isolierten Objekt, dessen Erotik nur dem männlichen Star – oder dem männlichen Zuschauer – allein gehört.²⁸

6.3 Der männliche Blick

Sowohl das Theater des 18. Jahrhunderts als auch das klassische Hollywood-Kino ist auf einen männlichen Betrachter ausgelegt. Der männliche Blick projiziert seine Fantasien auf die weibliche Figur, dessen erotische Ausstrahlung zur Schau gestellt wird.²⁹ Ähnlich vermerkt auch ein anonymes Kritiker im Jahr 1788 in Bezug auf das Theater: „Jeder Wollüstling betrachtet das Mädchen auf der Bühne als eine Tochter der Freude, die sich und ihre Tugend dem ersten besten Kämpfer [viz. Käufer] an den Hals wirft.“³⁰

Die psychologischen Mechanismen von Voyeurismus und Fetischismus zwingen die weibliche Darstellerin in eine passive Rolle: „[F]rom pin-ups to strip-tease, from Zigfeld to Busby Berkeley, she holds the look, and plays to and signifies male desire.“³¹ Damit wird sie sowohl zum erotischen Objekt für den männlichen Charakter im Narrativ als auch für den Zuschauer im Saal.

7 Fetisch und Icon

Das Imago der weiblichen Figur wird dominiert von den Vorstellungen seines Publikums und verwandelt die Darstellerin in einen Star. Ein Bild, das erst mit dem Tod der Schauspielerin als vollkommene Projektionsfläche dienen kann. „Der Körper als unberechenbarer Träger des Phantasmas“, so Heeg, „wird aus der Welt geschafft“ und dient der „quasikannibalisti-

²⁶ Anon.: Über die Art deutsche Schauspielerinnen zu bilden. In: *Annalen des Theaters*, Berlin [bei Friedrich Maurer] H. 6 (1790), zit. nach Laermann, S. 153–154

²⁷ Anon.: An eine junge Schauspielerin. In: *Dramaturgische Blätter*, Frankfurt/Main [bei Friedrich Eßlinger] I. Jg., 2. Stück, den 10ten Julius 1788, zit. nach Laermann, S. 156

²⁸ Vgl. Mulvey, S. 64

²⁹ Vgl. Mulvey, S. 54

³⁰ a.a.O., I. Forts. im I. Jg., 4. Stück, den 24ten Julius 1788, zit. nach Laermann, S. 156

³¹ Mulvey, S. 63

schen Einverleibung“ durch das Publikum.³² Ein Prozess der Verklärung führt schließlich zum unsterblichen Icon, das die reale Person überdauert und die Rollengestalt unlösbar mit der Darstellerin verschmelzen lässt.

8 Conclusio

Obwohl sich die Rolle der Frauen im Theater wesentlich verändert hatte, erschöpfte sich der Kampf um ihre Selbstbestimmung am Ende des 18. Jahrhunderts. Erst zweihundert Jahre später sollte die feministische Filmkritik ähnliche Fragen und Forderungen stellen. Kritisiert werden darin stereotype Bilder von Frauen, die Projektionen des männlichen Zuschauers zeigen und ein ideologisch verzerrtes Bild von Weiblichkeit transportieren.

„In the span of a hundred years this perception swung from condemnation as a pariah to lionization as an idol. The actress's private and public life hardly changed in the course of the eighteenth century, but her image in the eyes of the beholder progresses from outcast to ideal.“³³

Das Theater des 18. Jahrhunderts war gewiss Schauplatz ästhetischer und moralischer Auseinandersetzungen, deren Ereignisse die Geschlechterrollen wesentlich, jedoch nicht nachhaltig veränderten. Trotz der revolutionären Errungenschaften der Schauspielerinnen, blieb die Inszenierung der Frau nämlich eine männliche Inszenierung – sowohl auf der Bühne des 18. Jahrhunderts als auch im Hollywood-Kino des 20. Jahrhunderts.

³² Heeg, S. 83

³³ Harris, S. 177

9 Bibliographie

Baader, Renate: Sklavin – Sirene – Königin. Die unzeitgemäße Moderne im vorrevolutionären Frankreich.
In: Möhrmann, Renate (Hrsg.): *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst.*
Frankfurt/Main und Leipzig: Insel, 2000, S. 68–99.

Baudry, Jean-Louis: The Apparatus.
Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema.
In: *Camera Obscura*. Nr. 1, 1976, S. 104–123.

Becker-Cantarino, Barbara: Von der Prinzipalin zur Künstlerin und Mätresse.
Die Schauspielerin im 18. Jahrhundert in Deutschland. In: Möhrmann, Renate (Hrsg.):
Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst.
Frankfurt/Main und Leipzig: Insel, 2000, S. 104–126.

Ekhof, Konrad: Artikel der Akademie der Schönemannschen Gesellschaft. In: Fetting, Hugo (Hrsg.):
Conrad Ekhof. Ein Schauspieler des achtzehnten Jahrhunderts. Berlin: Henschelverlag, 1954, S. 134–142.

Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses.* (6. Auflage)
Frankfurt/Main: Fischer, 2001.

Harris, Edward P.: From Outcast to Ideal. The Image of the Actress in Eighteenth-Century Germany.
In: *The German Quarterly*. Vol. 54, No. 2., März 1981, S. 177–187.

Heeg, Günther: Die Zerreißprobe der Schauspielerin. Das Opfer des Weiblichen. In: Ders.:
Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts.
Basel: Stroemfeld, 2000, S. 83–98.

Laermann, Klaus: Die riskante Person in der moralischen Anstalt. Zur Darstellung der Schauspielerin
in deutschen Theaterzeitschriften des späten 18. Jahrhunderts. In: Möhrmann, Renate (Hrsg.):
Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst.
Frankfurt/Main und Leipzig: Insel, 2000, S. 147–173.

Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Thornham, Sue (Hrsg.):
Feminist Film Theory. A Reader. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, S. 58–69.

Schlosser, Johann Ludwig: Die Komödianten. Ein Lustspiel in fünf Akten.
In: *Deutsche Schaubühne*. 27. Theil., o. O. o. J., S. 125–234.

Schulze-Kummerfeld, Karoline: Dresden 1756/1757. In: Buck, Inge (Hrsg.):
Ein fahrendes Frauenzimmer. *Die Lebenserinnerungen der Komödiantin Karoline
Schulze-Kummerfeld 1745–1815.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1994, S. 57–66.

Smith, Sharon: The Image of Women in Film. Some Suggestions for future Research.
In: Thornham, Sue (Hrsg.): *Feminist Film Theory. A Reader.*
Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, S. 14–19.

Thornham, Sue (Hrsg.): *Feminist Film Theory. A Reader.*
Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.