

Freie Universität Berlin
Institut für Theaterwissenschaft
Seminar für Filmwissenschaft
Filmgeschichte II: Zu den Grenzen des Kanons
Dozent: Dr. Tobias Haupts
Name: Prado, João Pedro | SoSe 2015

REMAKING STEREOTYPES –
ZUR FRAUENDARSTELLUNG IM *MAD MAX*-FRANCHISE

05.10.2015

INHALTSVERZEICHNIS:

1. Einleitung	3
2. <i>Making stereotypes, doing gender</i> : methodische Vorgehensweise	6
3. Zur Frauendarstellung im <i>Mad Max</i> -Franchise	9
3.1. <i>Mad Max</i> (1979)	10
3.2. <i>Mad Max 2: The Road Warrior</i> (1981)	12
3.3. <i>Mad Max Beyond Thunderdome</i> (1985)	14
3.4. <i>Mad Max: Fury Road</i> (2015)	16
4. <i>Remaking stereotypes</i> : Schlussfolgerung	20
5. Bibliographie	21
6. Filmographie	22

1. Einleitung

Als Besorgnis erregend gelten die homogenen Repräsentationspraktiken Hollywoods seit der Entstehung dieses Studiosystems. Die in der US-amerikanischen Gesellschaft historisch marginalisierten Gruppen – Frauen, Afroamerikaner, Homosexuelle, Transsexuelle usw. – sind seit jeher daran gewöhnt, ihre Stories vom Mainstream-Kino unbeachtet zu sehen und simplifizierte, stereotypisierte Versionen von sich selbst auf der Leinwand zu finden.

Eine 2015 im Internet veröffentlichte Studie der *USC Annenberg's Media, Diversity, & Social Change Initiative* zeigt, wie mangelhaft die Diversität in Hollywood – hinter als auch vor der Kamera – noch ist. Zum Beispiel weist die Studie auf eine auffallende Geschlechtsungleichheit inmitten der 700 erfolgreichsten Filmen in der USA zwischen 2007 und 2014 hin, die untersucht wurden: nur 30.2% aller sprechenden Filmfiguren waren Frauen. Außerdem hatten nur 11% aller Filme ein ausgeglichenes Geschlechtsverhältnis in ihren Ensembles und nur ca. 20% der 100 rentabelsten Filme (sowohl 2007 als auch 2014) eine weibliche Protagonistin. Als speziell problematisch erweist sich die Frauenrepräsentation in den Genres Action und Abenteuer, in denen der Anteil von sprechenden Frauenfiguren niemals höher als 24% war.¹

Die markanten Ungleichheitszeichen weisen auf eine innewohnende sexistische Praxis in heutigen Hollywood-Filmen, die Frauenfiguren unterrepräsentieren und das Geschlecht einer Stereotypbildung unterwerfen. Angesichts dieser Diagnose erregt ein bestimmtes aktuelles Phänomen im US-amerikanischen Mainstream-Kino große Aufmerksamkeit.

Seit ungefähr drei Jahren werden Action-Franchises, traditionell Blockbuster-Produktionen, die Männer in den Hauptrollen zeigen, auch von Heldinnen geführt. Auf der einen Seite stehen zum Beispiel Verfilmungen von Jugendbüchern hervor, wie im Fall der *The Hunger Games*-Franchise² und der *Divergent*-Franchise³, die beide eine junge Heldin in einer dystopischen Welt schildern. Auf der anderen Seite werden Neuverfilmungen älterer Filmen –

¹ Vgl. Stacy L. Smith u.a.: *Inequality in 700 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race, & LGBT Status from 2007 to 2014*. www.annenberg.usc.edu/pages/~-/media/MDSCI/Inequality%20in%20700%20Popular%20Films%2081415.ashx (Zugriff am 30.09.2015).

² Das Franchise beinhaltet zur Zeit drei Filme: *DIE TRIBUTE VON PANEM – THE HUNGER GAMES* (USA 2012), *DIE TRIBUTE VON PANEM – CATCHING FIRE* (USA 2013) und *DIE TRIBUTE VON PANEM – MOCKINGJAY: TEIL I* (USA 2014).

³ Das Franchise beinhaltet zur Zeit zwei Filme: *DIE BESTIMMUNG – DIVERGENT* (USA 2014) und *DIE BESTIMMUNG – INSURGENT* (USA 2015).

die sogenannten Remakes⁴ – produziert, die mächtige bzw. zur Story relevante Frauenfiguren neben den männlichen Protagonisten hinzufügen und dadurch das Geschlechtsverhältnis des Ensembles auszugleichen versuchen, oder die die männlichen Protagonisten der „Originalfilme“ durch Frauen sogar ersetzen.

Hinreichende Beispiele für dieses Geschehen lassen sich vor allem 2015 wahrnehmen. Nicht nur erscheint in diesem Jahr eine neue Installation der *Jurassic Park*-Franchise⁵ – JURASSIC WORLD (USA 2015) –, in der ein männlicher Protagonist die Action größtenteils mit einer Protagonistin teilt, sondern es wurde auch bekanntgegeben, dass neue Filme des *Ghostbusters*-⁶ und *21 Jump Street*-Franchises⁷ mit nur Frauen in den Hauptrollen produziert werden. Abgesehen von diesen drei Beispielen lässt sich die Tendenz besonders in der *Mad Max*-Franchise gut erkennen.

Dreißig Jahre nach der Uraufführung des letzten Films des *Mad Max*-Franchises mit Mel Gibson als Hauptdarsteller, erscheint MAD MAX: FURY ROAD (AUS/USA 2015). Obgleich das Remake denselben Autor der anderen drei Filme des Franchises behielt – nämlich den australischen Regisseur und Drehbuchautor George Miller –, zeigt die vierte Installation deutliche Unterschiede zu den Konventionen der „Originalfilme“, wobei die polemischste Unähnlichkeit die Erhebung einer weiblichen Figur in den Protagonistin-Stand ist.

Die Besetzung der Hauptrolle dieser Franchise, deren Führung in der Vergangenheit zu einem Mann gehörte und die sogar den Namen der männlichen Figur im Titel trägt, durch eine Frau, findet seinen Nachhall im Publikum und in der Kritik. Bald nach der Veröffentlichung des Films erscheinen in der Presse Rezensionen, die den Film als Stereotyp-Brecher charakterisieren. Die deutsche Zeitschrift *Intro* bezeichnet ihn zum Beispiel als „ein feministisches Materialschlachtengemälde in Schallgeschwindigkeit“.⁸ Die deutsche Webseite *Moviepilot* beschreibt hingegen die Performance von Charlize Theron, die die Hauptrolle als

⁴ Die vorliegende Arbeit nimmt Katrin Oltmanns Definition von „Remake“ an: „[...] diejenigen Produktionen, die die Story eines früheren Kinofilms (im Weiteren als Premake bezeichnet) für das Kino wiederverfilmen“. (Katrin Oltmann: *Remake | Premake : Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930-1960*. Bielefeld: transcript Verlag, 2008, S. 26).

⁵ Das Franchise basiert auf dem 1990 Roman von Michael Crichton und beinhaltet zur Zeit vier Filme: JURASSIC PARK (USA 1993), VERGESSENE WELT: JURASSIC PARK (USA 1997), JURASSIC PARK III (USA 2001) und JURASSIC WORLD (USA 2015).

⁶ Das Franchise beinhaltet zur Zeit zwei Filme: GHOSTBUSTERS – DIE GEISTERJÄGER (USA 1984) und GHOSTBUSTERS II (USA 1989).

⁷ Das Franchise beinhaltet zur Zeit die Fernsehserie 21 JUMP STREET – TATORT KLASSENZIMMER (USA 1987-1991) und die Filme 21 JUMP STREET (USA 2012) und 22 JUMP STREET (USA 2014).

⁸ Wolfgang Frömberg: *Fast & feministisch*. In: *Intro* 235, 2015, S. 64.

Imperator Furiosa übernimmt, „von Anfang bis Ende der glühende Motor eines überraschend feministischen Karoseriespektakels“.⁹

Das Auftauchen eines Remakes drei Dekaden nach der Premiere des vorhergehenden Films der Franchise, sowie die Neigung der Empfänger, das neue Werk – und folglich das ganze *Mad Max*-Franchise – zu resignifizieren und in zeitgenössische Geschlechtsdiskursen einzuarbeiten, führen zu Fragestellungen, die für die Kultur- bzw. Filmwissenschaft von besonderem Interesse sind.

Beispielsweise: aus welchen Gründe wird das Remake häufig als „feministisch“ interpretiert und in Geschlechtsdiskursen eingebaut? Was lässt sich über Geschlechterrollen im Remake und in den „Originalfilmen“ – im Folgenden nach dem Begriff von Katrin Oltmann als „Premakes“ gekennzeichnet¹⁰ – analysieren? Wie wird Geschlecht in der Franchise konstruiert? Mit welchen narrativen und filmästhetischen Mitteln wird Geschlecht dargeboten? Inwiefern werden Stereotype von Weiblichkeit und Männlichkeit bestätigt oder widerlegt?

Zentral für diese Arbeit ist der Blick auf den Zusammenhang zwischen Remake und Premakes, sowie zwischen der Franchise und außerfilmischen Diskursen. Es wird versucht zu zeigen, wie die Frauendarstellungsmuster der früheren Filme, zusammen mit der Entwicklung von neuen Geschlechtsdiskursen in den letzten dreißig Jahren, die Rezeption des Remakes beeinflussen. Um die Geschlechterbilder zu untersuchen, wird zunächst die Darstellung weiblicher Figuren in den drei Premakes erläutert und dann mit dem Darstellungsmuster des Remakes verglichen. Den Filmlektüren ist eine Passage vorangestellt, die die kulturwissenschaftliche und gender-theoretische Grundlage der Arbeit sowie eine terminologische Klärung thematisiert. Hauptsächlich lehnt sich diese Arbeit methodisch an Stuart Halls Konzept von *stereotype* und Katrin Oltmanns These von „*preposterous reading*“ und „*unfinished business*“ in der Premake-Remake-Beziehung an.

⁹ Jenny Jecke: *Mad Max: Fury Road - Ein feministischer Blockbuster*. <http://www.moviepilot.de/news/mad-max-fury-road-ein-feministischer-blockbuster-149514> (Zugriff am 30.09.2015).

¹⁰ „Als Alternative zum auratisch aufgeladenen Originalbegriff schlage ich deshalb die Unterscheidung zwischen Remake und Premake vor. Die Bezeichnung von ‚Premake‘, anstelle von ‚Original‘, reflektiert erstens den Konstruktstatus, die mediale Verfasstheit und Veränderlichkeit des ersten Films: Statt dem Remake einen ‚Ursprung‘ oder eine ‚Ur-Form‘ gegenüberzustellen, rückt der Begriff den filmischen Produktionsprozess in den Vordergrund.“ (Katrin Oltmann: *Remake | Premake*, S. 31).

2. *Making stereotypes, doing gender: methodische Vorgehensweise*

Im Buch *Representation: Cultural representations and signifying practices* setzt sich der jamaikanische Kulturwissenschaftler Stuart Hall mit Fragen von Identität und Repräsentation auseinander. Basierend auf Foucaults Diskursanalyse, vertritt er die These, dass Gegenstände keine feste, universelle Bedeutung besitzen, sondern im Laufe der Geschichte verschiedenen Diskurse beansprucht sind, die versuchen, eine Bedeutung an ihnen zu befestigen. Laut Hall kann Diskurs daher als eine spezifische Form von Erkenntnisrepräsentation in einem bestimmten historischen Moment definiert werden.¹¹

Nach dieser Logik wäre das Stereotypieren eine partikuläre Form von Diskurs, die von Hall folgendermaßen beschrieben wird:

[To] get hold of the few ‘simple, vivid, memorable, easily grasped and widely recognised’ characteristics about a person, *reduce* everything about the person to those traits, *exaggerate* and *simplify* them, and *fix* them without change or development to eternity.¹²

Zielen Stereotypen auf die Naturalisierung und Festlegung der Differenz durch oberflächliche Eigenschaften, so schließen sie jene Möglichkeit aus, Mannigfaltigkeit und Komplexität auszudrücken. Zu beobachten ist, dass Stereotypieren im Wesentlichen in den Gesellschaften üblich ist, wo es eine große Machtasymmetrie zwischen den Menschen gibt. Die Gruppen, die mehr Macht haben, nehmen sich den Gruppen mit wenigeren Macht als Zielgruppe des Stereotypieren an, um sie weiter zu unterjochen. Besonders wichtig an dieser Stelle ist Halls Verständnis von „Macht“:

Power, it seems, has to be understood here, not only in terms of economic exploitation and physical coercion, but also in broader cultural or symbolic terms, including the power to represent someone or something in a certain way – within a certain ‘regime of representation’. It includes the exercise of symbolic power through representational practices. Stereotyping is a key element in this exercise of symbolic violence.¹³

Hall sieht das Stereotypieren als eine Art symbolische Gewalt, die dazu dient, die Macht auf eine bereits unterdrückte Gruppe zu perpetuieren. Diese Repräsentationspraxis bemerkt er zum Beispiel in der Darstellung von Schwarzen in Hollywoodfilmen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Allgemein werden Afroamerikaner in diesen Filmen als gehorsam und kindisch oder brutal und übersexualisiert abgebildet.¹⁴

¹¹ Vgl. Stuart Hall: *Representation : Cultural Representations and Signifying Practices*. London: SAGE, 1997, S. 44.

¹² Ebd., S. 258.

¹³ Ebd., S. 259.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 251.

Als analog zur stereotypen afroamerikanischen Darstellung lässt sich die herkömmliche Frauendarstellung im Mainstream-Hollywoodkino erfassen. Zwar greifen Geschlechtsrepräsentationen in vielen Filmen oft auf standardisierte und klischeehafte Narrative und Bilder zurück. Für Laura Mulvey, die 1975 den Text *Visuelle Lust und narratives Kino* veröffentlicht, haben solche Frauenbilder die Tatsache miteinander gemein, dass sie immer dem männlichen Blick dargeboten und dadurch zum Objekt reduziert werden:

In einer Welt, die von sexueller Ungleichheit bestimmt ist, wird die Lust am Schauen in aktiv/männlich und passiv/weiblich geteilt. [...] Die Frau als Sexualobjekt ist das Leitmotiv jeder erotischen Darstellung: von Pin-ups bis zum Striptease, von Ziegfeld bis Busby Berkley. Der Blick ruht auf ihr, jedenfalls für das männliche Verlangen, das sie bezeichnet.¹⁵

In der von Mulvey beschriebenen patriarchalischen Gesellschaft, wo eine Machtasymmetrie zwischen den Geschlechtern vorhanden ist, werden Frauen in den Medien – genauso wie die Schwarzen am Beispiel der rassistischen Gesellschaft – der Stereotypbildung unterworfen. Laut Mulvey ruft die Mehrheit dieser Bilder Passivität hervor, da die aktiven Hauptrollen – die Protagonisten, mit denen die Zuschauer sich identifizieren werden – traditionell den männlichen Figuren überlassen werden.¹⁶

Dieses Muster wird von Nadja Sennewald in ihrem Buch *Alien Gender. Die Inszenierung von Geschlecht in Science-Fiction-Serien* auch auf einer körperlichen Ebene festgestellt:

Das männliche Ideal zeichnet sich demnach durch die körperlichen Parameter ‚groß, stark, muskulös‘ aus, die für männliche kodierte Eigenschaften wie Aktivität, Stärke, Autonomie und Dominanz stehen. [...] Dementsprechend ist [...] die ‚ideale‘ Frau zierlich, klein (bzw. auf alle Fälle kleiner als ihr männliches Pendant) und schlank. [...] [Sie] versammelt Attribute, die sie verkindlichen. [...] Ähneln Frauen in medialen Inszenierungen dem geschilderten Ideal in großen Teilen nicht, wird ihnen die sexuelle Attraktivität abgesprochen, meist nehmen sie andere typisierte Rollen in der Narration ein, wie z.B. ‚die Mutter‘ oder ‚die Hausfrau‘.¹⁷

Die Auffassung von Geschlechtsstereotypen wie diese ist erforderlich, um die weiblichen Figuren im gesamten *Mad Max*-Franchise genauer zu untersuchen. Denn es ist möglich, dass die Frauendarstellungsformen des Remakes, die oft als „feministisch“ angepriesen werden, auf diese Art und Weise wahrgenommen werden, weil sie im Kontrast zu einer potenziellen stereotypen Frauendarstellung der Premakes existieren. Diese inhärente Beziehung zwischen Remake und Premake ist Gegenstand der Betrachtung Katrin Oltmanns' Buch *Remake | Premake: Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930-1960*.

¹⁵ Laura Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Liliane Weissberg (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1994, S. 55.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 56-57.

¹⁷ Nadja Sennewald: *Alien Gender : die Inszenierung von Geschlecht in Science-Fiction-Serien*. 1. Aufl. Bielefeld: transcript Verlag, 2007, S. 48-49.

In ihrer Studie versucht Oltmann zu beweisen, dass nicht nur die Wahrnehmung eines Remakes von der Rezeption seines Premakes abhängt, sondern dass ein Premake im Angesicht der Entstehung eines Remakes auch neu rezipiert wird – ein Phänomen, das „*preposterous reading*“ genannt wird und „sowohl die Nachwirkungen des früheren Textes auf seine späteren Bearbeitungen (z.B. ein Remake) in die Betrachtung einbezieht als auch die entgegengesetzte Richtung verfolgt: die Re-Lektüre, das *rewriting*, das dieser frühere Text durch spätere Texte erfährt“.¹⁸

Genauso zentral für Oltmanns These ist die Verbindung zwischen der Motivation eines Remakes und dem Begriff des „*unfinished business*“. Hingewiesen wird sowohl auf die Möglichkeit, dass ein Remake – die Neuverfilmung einer alten Story – noch potenziell lukrativ scheint, als auch auf mögliche noch nicht erledigte Problematiken, Themen und Reminiszenzen des Premakes, die in einem Remake wieder die Gelegenheit hätten, endgültig behandelt bzw. beschlossen zu werden.¹⁹ Aus dieser Mischung zwischen alter Materie und neuer Konfektion ergäbe sich eine „variierende Wiederholung“, die das Remake für eine gender-orientierte Filmanalyse sehr geeignet machen würde, „weil sich auf der Folie des jeweils anderen Films die – ebenfalls auf Wiederholung und Imitation basierenden – filmischen Gender-Repräsentationen diskursivieren und rekonstruieren ließen“.²⁰

In den von Oltmann analysierten Remakes wird also die Eigenschaft bemerkt, dass sie alte Visualisierungs- und Darstellungsverfahren vornehmlich in Bezug auf Geschlecht zu verarbeiten versuchen. Sie schreibt weiter:

Remakes verarbeiten die Vorgaben ihrer Premakes und prozessieren dabei auch irritierendes, widerständiges ‚Material‘ ihrer Vorgänger, ohne diese Virulenzen, von denen sie durchgezogen sind, vollständig kontrollieren zu können. [...] Die Reminiszenzen des Premakes schreiben den *gender trouble*, den das Remake zu entkräften versucht, wieder in den Text ein, stören simplifizierende Lösungsstrategien und konservative Umschriften.²¹

An dieser Stelle muss man Oltmanns Definition von Geschlecht bzw. Gender besonders betonen. Ihre Ansicht ist mit den *Queer* und *Gender Studies* ab den 1990er Jahre verbunden. Indem Geschlechtsrepräsentationen im Remakes immer wieder abgebaut und rekonstruiert werden, wird Gender selbst gleichzeitig auch umdefiniert. Für Oltmann machen Filme

¹⁸ Oltmann: *Remake | Premake*, S. 30-31.

¹⁹ Ebd., S. 42ff.

²⁰ Ebd., S. 302.

²¹ Ebd., S. 302-303.

deshalb mehr als Gender bloß zu dokumentieren – sie können Gender sogar neu signifizieren, erschaffen, realisieren.

Stehen im Fokus der Filmlektüren zeitgenössische Gender-Debatten, [...] so betrachte ich Männlichkeit und Weiblichkeit als historisch variable Kategorien, die in diesen Diskursen nicht nur verhandelt, sondern auch erzeugt werden, zum Beispiel durch die Gender-Performances der Schauspieler. Geschlecht verstehe ich also – im Anschluss an und in kritischer Auseinandersetzung mit Judith Butler und der Butler-Rezeption – nicht biologisch, sondern performativ, als kulturelle Konstruktion.²²

An diesem fließenden, sich verändernden und von Performance abhängigen Charakter von Geschlecht liegt die Relevanz dieser Arbeit. Inwiefern mediale Darstellungen neue Geschlechtsidentitäten ermöglichen oder ausschließen können, kann eine gender-orientierte Filmanalyse des *Mad Max*-Franchises, das innerhalb fünfunddreißig Jahren Geschlecht in unterschiedlichen Weisen gestaltet, wesentlich sein, um bahnbrechende oder stereotype Darstellungsmuster im audiovisuellen Medium zu ermitteln.

3. Zur Frauendarstellung im *Mad Max*-Franchise

Die *Mad Max*-Franchise spielt in einer nicht näher bezeichneten Zukunft in Australien. Es handelt von einer Zeit, in der gesellschaftliche Institutionen zusammenbrechen und es kein deutliches Gesetz mehr gibt. Die erste drei Filme sind chronologisch angeordnet und verfolgen den allmählichen Zerfall der zeitgenössischen Zivilisation, als Menschen sich in nomadischen motorisierten Stämmen einrichten, deren größtes Ziel es ist, Benzin zu ergattern und zu horten. Während die Premakes also in derselben Diegese angesiedelt sind, stellt das Remake hingegen ein alternatives Universum dar, das trotzdem viele Gemeinsamkeiten mit dem post-apokalyptischen Universum der früheren Trilogie hat.

Die Gründe für den Zusammenbruch der Weltordnung wird in den Premakes und im Remake nur suggeriert. Verursacht die Entleerung fossiler Brennstoffen die Weltzerstörung in den ersten drei Filme, so sind das nukleare Armageddon und der konsequente Weltwassermangel die Anlässe zur Apokalypse im Remake.

Was Ästhetik betrifft, haben alle Filme in erster Linie gemeinsame Eigenschaften, die – trotz variabler Grade – eine Art visuelle Resonanz bzw. Kode für die gesamte Franchise prägen. Darunter fallen zum Beispiel die schnelle Montage; die chaotische *Mise en Scène*, die

²² Ebd., S. 38.

zahlreichen *Action-Stunts* und ein kreatives Kostümdesign miteinschließt; der schwankende Kamerablick und der häufige Gebrauch von *Close-ups*; unter anderen Aspekten.

Es sollte natürlich nicht unerwähnt bleiben, dass diese ästhetischen Entscheidungen der Darstellung der Figuren dienen und deswegen Aussagen über sie treffen. Diese Ahnung soll im Mittelpunkt der kommenden Analyse stehen, die sich der genauen Untersuchung der Darstellungsformen von Weiblichkeit und Männlichkeit in aller vier Filmen widmen wird.

3.1. *Mad Max (1979)*

MAD MAX (AUS 1980) ist der erste Film der Franchises und spielt zu Anfang des Zivilisationsverfalls. Der Film beginnt mit einer gefährlichen Polizeiverfolgungsjagd mit dem Auto auf dem Niemandsland, das die australischen Landstraßen geworden sind. Als viele Polizisten in ihren Autos beim Ergreifen der motorisierten Marodeuren versagen, liegt die Hoffnung nur am Polizist Max Rockatansky (Mel Gibson), der leistungsfähige, wohlwollende und athletische Held – einer der einzigen Menschen, der sich inmitten der kollabierenden Gesellschaft nicht korrumpiert hat.

Die Handlung wird lediglich von Rache fortbewegt. Als Max den Tod eines Kriminelles veranlasst, sinnt der Chef seiner Bande, Toecutter (Hugh Keays-Byrne), auf Rache. Dadurch ermordet er die Frau, das Kind und den besten Freund von Max, der hingegen einen Rachefeldzug gegen die ganze verbrecherische Bande startet. Alle Tode geschehen während brutaler, hektischer Auto-Verfolgungsjäde auf den Landstraßen.



Abb. 1-2: Jessie wird als süß, zierlich, kindisch und deutlich kleiner als Max dargestellt. Der Film veranschaulicht einen einzigen Wunsch von ihr: mit ihrem Mann und Kind in Ruhe zu leben.

Die einzige zur Story relevanten weiblichen Figur – und sogar eine der wenigen sprechenden Frauenfiguren im ganzen Film – ist Jessie (Joanne Samuel), die Frau von Max. Jessie wird oft als sanft, zärtlich und sogar kindisch dargestellt. In der Rolle einer Mutter und Hausfrau macht sie sich Sorgen um die Arbeit ihres Manns und ihr einziges erkennbares Ziel ist, mit

ihrer Familie in Ruhe zu leben. Weiterhin ergänzen ihre Kleidung und die Kadrierung, die ihre körperlichen Züge meistens unterstreichen, eine oft erotische Anspielung zu ihrer Figur.



Abb. 3-4: Beispiele, in denen Jessie entweder wegen ihrer andeutenden Kleidung (auf dem linken Bild trägt sie lediglich ein Hemd von Max) oder dem Bildaufschnitt übersexualisiert wird.

Außer Jessie stehen keine andere Frauenfiguren im Rampenlicht. Die ältere Freundin von Max und Jessie, May (Sheila Florance), die das Paar auf ihrem Bauernhof beschützt, gibt sich als starke weibliche Präsenz aus, als sie in einer Szene die Bande von Toecutter mit einer Waffe einschüchtert und mit Jessie und dem Baby flieht – ihre Rolle dauert jedoch nur wenige Minuten. Ferner ist es möglich, einige Frauen inmitten der Bande von Toecutter im Hintergrund – immer an der Seite ihrer Partner – zu sehen. Die Bande ist allerdings überwiegend von Männern beherrscht und somit stellt sie eine Bedrohung besonders für Frauen dar. Szenen wie die Verfolgung Jessies im Wald oder der Angriff auf ein junges Paar auf der Straße deuten auf die eminente Gefahr der Vergewaltigung hin.



Abb. 5-6: Eine Frau und ihr Freund werden von Toecutters Bande verfolgt und terrorisiert. Als die Polizei sie findet, ist sie voller Blut, nackt und im Schockzustand. Auf sexuellen Missbrauch wird hingedeutet. Die rote Farbe potenziert die Gefahr, der sie unterliegt.

Wie bereits gezeigt, entspricht die einzige relevante Frauenfigur im MAD MAX dem Stereotyp der zierlichen, kindischen und in Vergleich zu dem Mann kleineren Frau, die von Sennewald früher beschrieben wurde. Wie alle andere Frauen im Film erscheint sie immer neben der männlichen Figur und erinnert an die Funktion des Zubehörs. Ihr fragiles – und manchmal auch sexuell objektiviertes – Erscheinungsbild in dieser gesetzlosen und von Männerbanden terrorisierten Welt machen den Eindruck eines Passivitätszustands, wobei die

Gefahren der Unterjochung und der Vergewaltigung sich als omnipräsent darstellen. Demgegenüber wird der Held Max Rockatansky oft als aktiv, stark und dominant präsentiert, eine Form der Darstellung, die mit Sennewalds Stereotyp des „idealen Manns“ auch übereinstimmt.²³



Abb. 7-8: Die häufige Darstellung durch *Low angle shots* und die enge Bekleidung, die seinen Muskeln hervorheben, helfen dabei, die Figur des Helden Max als stark und tapfer zu konstruieren.

Am Rande sei auch erwähnt, dass viele Männerfiguren Merkmale und Verhaltensweise manifestieren, die kulturell dem weiblichen Geschlecht zugeordnet werden. Trotz ihrer großen, bedrohlichen Körperlichkeit stellen zum Beispiel der Polizeichef und Toecutter ein geschminktes Gesicht und ‚effeminierte‘ Lederbekleidung zur Schau. Das Gegenteil lässt sich in den Frauenfiguren nicht bemerken.

3.2. *Mad Max 2: The Road Warrior* (1981)

MAD MAX II – DER VOLLSTRECKER (AUS 1981) erscheint zwei Jahre nach der Veröffentlichung des ersten Kapitels des Franchises. Diese Fortsetzung (oder Sequel) spielt in einem etwas späteren Moment, als die Zerstörung der Weltordnung sich ausweitet. Alle Reminiszenzen der alten Zivilisation sind verschwunden und stattdessen entstehen neue autonome Gesellschaften, die sich aus den nomadischen Banden entwickelt haben. Max (Mel Gibson) arbeitet nicht mehr für die Polizei, sondern durchwandert allein das australische Ödland. Eines Tages gelangt er zu einer kleinen, gütigen Gemeinschaft, die um seine Hilfe bittet, um sich gegen eine größere, skrupellose Gemeinschaft von Plünderern zu verteidigen.

Hinsichtlich der Anzahl relevanter Frauenfiguren kann der zweite Film als zurückweichend gesehen werden. Denn keiner einzigen Frauenfigur wird eine bedeutende Rolle zuteil. In beiden Gemeinschaften ist es möglich, Frauen im Hintergrund zu beobachten, obwohl sie selten herausgestellt werden. Und selbst wenn die gütige Gemeinschaft sich als horizontal

²³ Vgl. Sennewald: *Alien Gender*, S. 48ff.

ausgibt, wo alle Mitglieder samt den Frauen bei den Entscheidungen Mitspracherecht haben, werden Männer als Leiter beider Gruppen angedeutet.

Die einzige Frau, die eine etwa größere Teilnahme im Film hat, ist eine namenlose Kriegerin der gütigen Gemeinschaft (Virginia Hey). Trotz ihrer Stärke und Kühnheit – sie vertraut Max nicht sofort und nimmt eine vorsichtige Pose ein – stellt sie die von Sennewald als weiblich aufgefassten beschriebenen Zügen (z.B. langes, blondes Haar, großer Mund etc.) dar.²⁴ Überdies sind ihre Erscheinungen insgesamt viel kürzer als die von Max, dem Gyro Captain (Bruce Spence) und dem Feind Wez (Vernon Wells), der psychotische Leutnant des Lord Humungus (Kjell Nilsson).



Abb. 9-10: Die namenlose Kriegerin wird als stark dargestellt, obwohl sie sich an Sennewalds „weibliches Körperideal“ anpasst.

Darüber hinaus wird im Sequel die Feindseligkeit dieses Universums gegenüber Frauen durch eine Anfangsszene, in der Max und der Gyro Captain eine Vergewaltigung in der Wüste mit einem Fernrohr von weitem bemerken, noch weiter betont. Diese Szene verweist auf die allererste Szene von MAD MAX, in der ein Polizist ein Paar beim Sex in der Wüste auch mit einem Fernrohr beobachtet. Dieser Parallelismus ruft Mulveys Kommentar zur freudianischen These des skopophilischen Blicks gegenüber Frauen wach. Laut Mulvey habe Freud Skopophilie im Zusammenhang damit gesehen, „daß andere Leute zu Objekten gemacht, dem kontrollierenden und neugierigen Blick ausgesetzt werden“.²⁵ Im Fall vom üblichen narrativen Film sei der Träger des machtvollen Blicks also immer ein Mann – der Protagonist —, der die Frau zum Schauobjekt macht.

²⁴ Vgl. ebd., S. 49.

²⁵ Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Weissberg: *Weiblichkeit als Maskerade*, S. 51ff.



Abb. 11-12: Max und der Gyro Captain beobachten eine Vergewaltigung von weitem. Als Max in die Szene eingreift, ist es schon zu spät.

3.3. *Mad Max Beyond Thunderdome* (1985)

Der dritte Film in der *Mad Max*-Reihe führt einige Neuheiten in das Franchise ein. Nicht nur teilt George Miller in *MAD MAX – JENSEITS DER DONNERKUPPEL* (AUS 1985) die Regie mit George Ogilvie, sondern bekommt ein Film des Franchises zum ersten Mal eine PG-13 Klassifizierung von der *Motion Picture Association of America*, die beurteilt, dass einige Inhalte für Kinder unter 13 Jahre alt ungeeignet sein können – was immer noch heißt, dass Kinder aller Alter den Film ohne die Anwesenheit der Eltern anschauen dürfen. Da die erste zwei Filme hingegen als *R-Restricted* klassifiziert wurden, bedeutete, dass Kinder jünger als 17 Jahre sie ohne ihre Eltern nicht gucken durften.

Die unterschiedliche Zensur spiegelt natürlich einen Unterschied in der Handlung und Atmosphäre der Filme. Während *MAD MAX* und *MAD MAX II* ein realistisches, gewalttätiges Universum darstellen und seine Brutalität und Grausamkeit nicht verbergen, führt der dritte Film ein fantastischeres Konzept ein, wobei er auf Gewalt hindeutet, aber nie explizit zeigt. Zudem zeigt der Film den Held Max als Beschützer einer Bande von Waisenkinder und rekurriert entlang sogar auf visuelle Inszenierungen, die an Slapstickkomödien erinnern. All diese Aspekte bringen *JENSEITS DER DONNERKUPPEL* im Einklang mit anderen Hollywood-Kassenschlager der Zeit, wie zum Beispiel *INDIANA JONES UND DER TEMPEL DES TODES* (USA 1984) – genau der Film, der ein Jahr vorher die Schaffung der PG-13 Klassifizierung in den Vereinigten Staaten ausgelöst hat.²⁶

In Anbetracht der Anpassung des Films für den Konsum eines jüngeren Publikums werden die altbekannte Gewalt und Frauenfeindlichkeit des *Mad Max*-Universums in *JENSEITS DER DONNERKUPPEL* eindeutig zur Seite geschoben.

²⁶ Vgl. Jacqueline Smetak: *Summer at the Movies. Steven Spielberg : Gore, Guts, and PG-13*. In: *Journal of Popular Film and Television* 14, 1986, S.4-13.

Außerdem bekommt eine Frauenfigur zum ersten Mal in der Reihe große Storyrelevanz: die Bürgermeisterin von Bartertown, Aunty Entity (Tina Turner). 15 Jahre nach den Ereignissen von MAD MAX II entsteht Bartertown, eine Stadt in der Mitte der australischen Wüste, in die Max bei der Verfolgung eines Diebes gerät. Dort lernt er Entity kennen und schließt mit ihr ein Geschäft ab. Als Entschädigung für die Rückgabe seiner gestohlenen Güter stimmt Max zu, den Leiter der Bartertown-Energieanlage, der minderwüchsige Master (Angelo Rossitto) – sowie seinen Leibträger Blaster (Paul Larson) – zu ermorden. Als Max aber die Tötung aufgibt und Entitys Plan bloßstellt, erklärt die Chefin Bartertown ihm den Krieg.

Obwohl Entity eine viel kürzere *Screentime* im Vergleich zu Max hat, wird sie komplexer und enigmatischer als alle andere bisherige weibliche Personen der Franchise konstruiert. Sieht die afroamerikanische Bürgermeisterin Bartertown in einem Moment wohlwollend aus, so können ihre wirklichen Absichten in der anschließenden Szene in Frage gestellt werden. Kohärenter ist es, sie weder als Heldin noch als Bösewicht zu beurteilen. Vielmehr lässt sie sich als die pragmatische Führerin einer selbstgebauten Gesellschaft, die ihre Macht auf Biegen und Brechen aufrechterhalten will, verstehen.



Abb. 13-14: Am Ende des Films hat die machtvolle Aunty Entity die Gelegenheit, den auf dem Boden liegenden Max endlich zu töten. Sie spart ihm allerdings das Leben. „*Goodbye, soldier!*“, sagt sie.

Was Repräsentation betrifft, kontrastiert die Darstellung der dubiosen, bedrohlichen und Handlungsbeeinflussenden Aunty Entity mit den vorherigen stereotypen Frauen der Franchise, wie z.B. Jessie. Nicht im geringsten Sinne ein passives Schauobjekt, Entity ist stattdessen oft selber die Trägerin des Blicks, wie Abbilder 13 und 14 zeigen.

Außer Entity kann Savannah Nix (Helen Buday), ein etwas älteres und führendes Mädchen innerhalb der wildlebenden Kinder, denen Max begegnet, auch als differenzierte, autonome weibliche Figur im Film gesehen werden. Ihre Präsenz steht aber selten im Rampenlicht, sodass eine tiefere Analyse ihrer Rolle sich als nebensächlich für diese Arbeit erweisen hätte.

3.4. *Mad Max: Fury Road* (2015)

Das nach 30 Jahren veröffentlichte Remake MAD MAX: FURY ROAD (AUS/USA 2015) spielt in einem anderen Universum als die erste drei Premakes. Diesmal wird die Rolle des Helden Max von Tom Hardy übernommen. Es wird darauf subtil hingewiesen, dass die *Backstory* vom neuen Max mit der vom Premake-Max übereinstimmt, obwohl diese Ereignisse nie klar gezeigt werden. Der Film beginnt als Max nach Jahren des Herumirrens von der Armee des Tyrannen Immortan Joe (Hugh Keays-Byrne) festgenommen wird. In der von Joe regierten Stadt – der Zitadelle – muss Max als unfreiwilliger Blutspender für den Soldat Nux (Nicholas Hoult) dienen.

In Vergleich zu den Premakes vertieft sich FURY ROAD am meisten in die Geschlechtsfrage, indem der Film das Thema selbst in die Handlung miteinbezieht. Der Hauptkonflikt wird von Imperator Furiosa (Charlize Theron), eines Oberleutnants Immortal Joes, ausgelöst, als sie mit seinen fünf Gattinnen – d.h. Frauen, die er für Zucht in Gefangenschaft ausgewählt hat – aus der Zitadelle heimlich wegfährt. Somit führt Immortan Joe eine hektische motorisierte Verfolgungsjagd in der Wüste nach Furiosa und seinen Frauen ein, wobei Max als Blutspender des Soldats Nux mitgenommen wird. Auf dem Weg schafft er aber, aus den Hände Nux' zu entweichen und sich Furiosas Team anzuschließen, das auf ein angebliches gelobtes Land zusteuert, das von freien Frauen beherrscht sei. Als sie aber diese Frauengruppe endlich treffen, entdecken sie, dass das echte gelobte Land die ganze Zeit die Zitadelle war. Dies führt zur Entscheidung Max und Furiosas, die Stadt aus Immortan Joes Herrschaft zu übernehmen – was sie nach einer letzten gewalttätigen Autoschlacht in der Wüste schaffen.

Der erste Aspekt, der die Aufmerksamkeit des Franchisekenners sowie des allgemeinen Zuschauers erregt, ist die Besetzung der aktivsten Hauptrolle eines Actionfilms durch eine Frau. Wie in der Einleitung aufgezeigt wurde, treten Frauen historisch in weniger als 24% der sprechenden Figuren in den Genres Action und Abenteuer auf. Dass dieser Actionfilm jedoch Teil eines Franchises ist, die sich mit der Darstellung eines männlichen Helden etabliert hat, ist natürlich noch auffallender.

Hinsichtlich der Beziehung zwischen dem Film und anderen herrschenden filmischen und außerfilmischen Diskursen der westlichen Gesellschaft, sowie der inhärenten Remake-Premake-Beziehung, die Oltmann „*preposterous reading*“ nennt, ist es auf keinen Fall

überraschend, dass nach der Veröffentlichung des Remakes Diskurse entstanden sind, die ihn als feministisch und fortschrittlich in seiner Frauendarstellung bezeichnen. Denn in einer Realität, in der Frauen eine Repräsentation in bestimmten Genres wie Action verweigert werden und ein Franchise die Historie hat, seine weiblichen Figuren zu stereotypieren und ihnen eine bedeutende Teilnahme in der Handlung zu versagen, kann ein Actionfilm wie FURY ROAD, der eine starke, aktive Frau in der Hauptrolle darstellt, in vielen Sinnen als bahnbrechend angesehen werden.

Das Kontextualisieren von Diskursen ist wesentlich, um eine oberflächliche Analyse der Geschlechtsfrage in jedem Medium zu vermeiden. Denn wie zuvor erklärt sind Diskurse ein historischer Versuch, Bedeutungen zu fixieren, statt eine unbestreitbare Wahrheit. Stellt ein Film wie FURY ROAD eine Frau ins Rampenlicht, so heißt das nicht unbedingt, dass er allen Stereotypen entflieht. So warnt Sennewald:

Weibliche Hauptfiguren führen [...] noch lange nicht zu einer Aufhebung geschlechterstereotyper Handlungsmuster. Daher ist es notwendig, die Präsenz von starken Frauenfiguren nicht nur festzustellen, sondern auch zu analysieren, wie sie dargestellt werden, welche Funktion sie in der Gesamthandlung einnehmen und welche Entwicklungen sie vollziehen.²⁷

In dieser Hinsicht ist es möglich, dass *Imperator Furiosa* – sowie alle anderen weiblichen Figuren des Remakes – alternativen Stereotypen unterworfen sind. Auch wenn der Film eine innovative Darstellung in Vergleich zu den alten Mustern bewusst versucht, kann er einer anderen Art des Stereotypieren unterliegen. Im *Blacksploitation Cinema* wurde zum Beispiel ein alternatives Stereotypieren als Verteidigungsstrategie genutzt, um alte Stereotypen von Afroamerikanern im Film zu untergraben.²⁸ Dieses *reverse stereotyping* hat aber nicht immer zu einer Lösung des Problems geführt, wie Stuart Hall zeigt:

To reverse the stereotype is not necessarily to overturn or subvert it. Escaping the grip of one stereotypical extreme (blacks are poor, childish, subservient, always shown as servants, everlastingly 'good', in menial positions, deferential to whites, never the heroes, cut out of the glamour, the pleasure and the rewards, sexual and financial) may simply mean being trapped in its stereotypical 'other' (blacks are motivated by money, love bossing white people around, perpetrate violence and crime as effectively and the next person, are 'bad', walk off with the goodies, indulge in drugs, crime and promiscuous sex[...]).²⁹

Genauso wie ein umgekehrtes Stereotyp dieser Art kann die Darstellung *Furiosa* gelesen werden. Denn die Attribute, die sie sowohl physisch – ein athletischer, durch Narben

²⁷ Sennewald: *Alien Gender*, S. 107.

²⁸ Vgl. Stephan Hoffstadt: *Black Cinema : Afroamerikanische Filmemacher Der Gegenwart*. Marburg: Hitzeroth, 1995, S. 17-18.

²⁹ Hall: *Representation*, S. 272.

entstellter Körper, ein amputierter Arm, kurze Haare, staubiges Gesicht – als auch sozial – sie ist kalt, schweigsam, herrisch – innehat, besitzen keine Reminiszenzen einer kulturell als feminin wahrgenommenen Persönlichkeit. Tatsächlich werden viele ihrer Eigenschaften mit denen männlicher Figuren assoziiert.

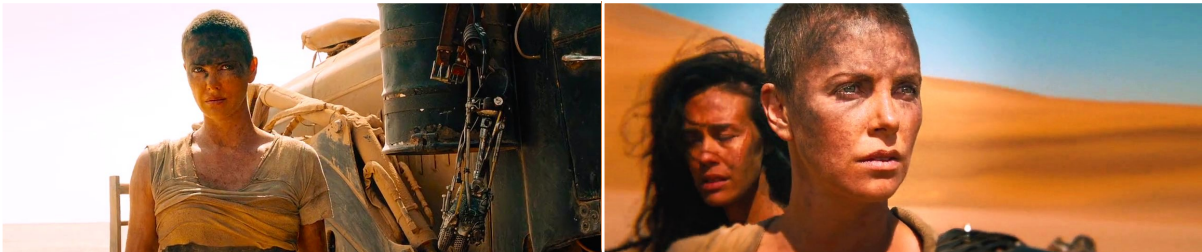


Abb. 15-16: Imperator Furiosa stellt ‚männlichen‘ Attributen in ihrem Körper und Persönlichkeit dar.

Ein Schritt weiter in die Analyse dieser Darstellungsmuster geht Sennewald hinein. In ihrer Untersuchung von Geschlecht in US-amerikanischen *Science-Fiction-Serien* erkennt sie ein seit Mitte der 1990er Jahre sichtbaren Stereotypen, der das *Action Girl* benennt:

Die Umkehrung des typischen Bildes der Frau als Opfer/Objekt von Gewalt in die Frau als Täterin/Subjekt von Gewalt ist eine Errungenschaft der Action Girls. Sie sind meist siegreich und müssen in der Regel nicht gerettet werden, sondern retten sich selbst und manchmal sogar andere. Das alte Frauenmodell der schutzlosen, ausgelieferten ‚damsel in distress‘ wurde jedoch nicht durch das Action Girl abgelöst, sondern beide bestehen nebeneinander [...].³⁰

Furiosa könnte also als die Personifizierung des *Action Girl*-Typs verstanden werden. Die Auswahl dieses Musters für die Protagonistin des Films kann in zweierlei Weisen begriffen werden.

Auf der einen Seite könnten ihre Eigenschaften eine diegetische Rechtfertigung haben, die eine angebliche Handlungskritik gegen die patriarchalische Gesellschaft Immortan Joes sogar bekräftigen würde. Laut dieser Version würden die männlichen Attribute Furiosas genau die Erklärung sein, warum sie bis dahin geschafft hatte, zu überleben und einen so hohen Rang in der Armee des Tyrannen zu erreichen. Im Vergleich zu ihr wurden alle andere Frauen wegen ihrer weiblicheren Zügen als schwach beurteilt und entweder zu Sexsklaven oder Milchproduzenten unterworfen.

Auf der anderen Seite könnte die Maskulinisierung der weiblichen Hauptfigur einen Grund in der Rezeption des Films haben. Damit der Schock einer Protagonistin im *Mad Max*-Franchise für das Publikum – herkömmlich männlich und nur an männlichen Protagonismus gewöhnt –

³⁰ Sennewald: *Alien Gender*, S. 137.

vermindert werden konnte, wurde die Frau in der Hauptrolle an ihren altdeterminierten Geschmack angepasst, sodass sie traditionell als männlich aufgefasste Inszenierungsformen verinnerlichen musste. Diese Idee hat auch Sennewald zusammengefasst:

Als Figuren, die in das vormals ausschließlich männlich besetzte Feld der Action Heroes eindringen, bewegen sich Action Girls auf ungesichertem Grund. Müssen sie [...] ‚Männer‘ in ‚weiblicher‘ Verkleidung werden, um den Status des gerechten Helden zu erringen?³¹

Die beide Interpretationsmöglichkeiten schließen sich nicht gegenseitig aus und können sich in unterschiedlichem Grad im Film manifestieren. Weiterhin sind sie nicht exklusiv zur Untersuchung der Hauptrolle geeignet, sondern gelten auch für andere Figuren, wie die entlaufenen Frauen Immortan Joes. Obgleich ihr übersexualisiertes Aussehen durch die Handlung gerechtfertigt werden kann, lässt sich immer noch fragen, inwiefern sie andere Stereotypen nicht affirmieren und dem Kamerablick sogar eine skopophilische Dimension verleihen. Wie Sennewald berichtet, können die Stereotype *Action Girl* und ‚*damsel in distress*‘ problemlos koexistieren. Und das lässt sich im FURY ROAD erkennen.



Abb. 17-18: Max trifft die flüchtenden, übersexualisierten Frauen in der Wüste, als sie duschen. Nochmal spielt der voyeuristische bzw. skopophilische Blick eine Rolle.

Letztendlich soll an dieser Stelle nachdrücklich bemerkt werden, wie FURY ROAD als Remake den Titel einer „variierenden Wiederholung“ schlechthin verdient. Als der Film einige zur Franchiseidentität relevanten Elemente der Premakes in sich eingliedert – wie filmästhetische Mitteln, Atmosphären und Szenarien – und andere neu verarbeitet – wie Geschlechtsinszenierungen und Handlungsmuster – entsteht er aus einer selektiver Auswahl von zwei Universen. Während der vierte Film also die Gewalt und den Wahnsinn von MAD MAX und MAD MAX II wieder wachruft, entwickelt er einen im dritten Film gezeigten Prototyp einer stärkeren Frauenfigur weiter, verfeinert und vertieft sie. Dadurch zeigt er ultimativ, dass die Strategien, die in der Vergangenheit genutzt wurden, um Max Rockatansky als Held zu konsolidieren, auch die Heldin Furiosa verherrlichen können.

³¹ Ebd., S. 106

4. *Remaking stereotypes: Schlussfolgerung*

Eine kurze Analyse der Darstellung von Furiosa und den entlaufenen Frauen genügt, um zu verstehen, dass FURY ROAD – wie viele andere heutige Hollywood-Blockbuster – von der stereotypen Praxis in der Frauendarstellung nicht verschont bleibt. Trotzdem kann man auch angesichts seines Zusammenhangs mit dem *Mad Max*-Franchise, mit Hollywood und mit der Gesellschaft nachvollziehen, warum es als fortschreitend in seinen Darstellungsverfahren gelobt wird.

In seinem Versuch, der Frau auch eine Chance auf den Protagonismus in einem rentablen Actionfilm zu geben und Sexismus sowie andere Geschlechtsfragen auf Handlungsniveau zu problematisieren, schafft das *Mad Max*-Remake viel mehr als seine Premakes und zeitgenössische Kassenschlager, was *doing gender* angeht. Beim Hervorrufen überholter, störender Frauenstereotypen der vorhergehenden Filme des Franchises sowie von noch aktuellen Filmen, als wären die sein persönliches „*unfinished business*“, um sie durch einen Geschlechtskonflikt in der eigenen Handlung zu thematisieren, erkennt FURY ROAD zumindest die Komplexität und Flexibilität von Geschlechtsrepräsentationen selbst an.

Indem Filme andere visuelle und narrative Perspektive zum Geschlecht außer den normierten Mustern anbieten, können sie subversive, umstürzlerische Identitätsformen zur Geschlechtsdebatte beitragen und die herrschenden Machtverhältnisse in der Gesellschaft dadurch verändern. Daher ist die neue Tendenz von Remakes, eine männliche Hauptfigur durch eine weibliche zu ersetzen, relevant und fruchtbar zu untersuchen. Als „variierende Wiederholungen“ konstituieren diese Filmrelektüre ein ideales – und noch kaum exploriertes – Geschlechtsforschungsfeld.

Als der Abspann des letzten Premakes im *Mad Max*-Franchise beginnt, spielt im Hintergrund ein Lied von Tina Turner. Der Refrain lautet „*we don't need another hero*“ und könnte hinsichtlich einer nachträglichen Lektüre als prophetisch gelesen werden. Denn Tina hatte es satt, nur heteronormative Helden auf der Leinwand zu sehen – sie sah jedoch dreißig Jahre vorher das unendliche Potenzial eines Remakes, Geschlecht vollkommen neu und mit heroischen Pracht zu realisieren.

5. Bibliographie

Wolfgang Frömberg: *Fast & feministisch*. In: Intro 235, 2015, S. 64.

Stuart Hall: *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: SAGE, 1997.

Stephan Hoffstadt: *Black Cinema: Afroamerikanische Filmemacher Der Gegenwart*. Marburg: Hitzeroth, 1995.

Jenny Jecke: *Mad Max: Fury Road - Ein feministischer Blockbuster*. <http://www.moviepilot.de/news/mad-max-fury-road-ein-feministischer-blockbuster-149514> (Zugriff am 30.09.2015).

Laura Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Liliane Weissberg (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1994.

Katrin Oltmann: *Remake | Premake : Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930-1960*. Bielefeld: transcript Verlag, 2008.

Nadja Sennewald: *Alien Gender : die Inszenierung von Geschlecht in Science-Fiction-Serien*. 1. Aufl.. Bielefeld: transcript Verlag, 2007.

Jacqueline Smetak: *Summer at the Movies. Steven Spielberg : Gore, Guts, and PG-13*. In: Journal of Popular Film and Television 14, 1986.

Stacy L. Smith u.a.: *Inequality in 700 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race, & LGBT Status from 2007 to 2014*. www.annenberg.usc.edu/pages/~media/MDSCI/Inequality%20in%20700%20Popular%20Films%2081415.ashx (Zugriff am 30.09.2015).

6. Filmographie

MAD MAX, R: George Miller, AUS 1979.

MAD MAX II – DER VOLLSTRECKER, R: George Miller, AUS 1981.

GHOSTBUSTERS – DIE GEISTERJÄGER, R: Ivan Reitman, USA 1984.

INDIANA JONES UND DER TEMPEL DES TODES, R: Steven Spielberg, USA 1984.

MAD MAX – JENSEITS DER DONNERKUPPEL, R: George Miller, Ogilvie, AUS 1985.

GHOSTBUSTERS II, R: Ivan Reitman, USA 1989.

JURASSIC PARK, R: Steven Spielberg, USA 1993.

VERGESSENE WELT: JURASSIC PARK, R: Steven Spielberg, USA 1997.

JURASSIC PARK III, R: Joe Johnston, USA 2001.

21 JUMP STREET, R: Phil Lord, Christopher Miller, USA 2012.

DIE TRIBUTE VON PANEM – THE HUNGER GAMES, R: Gary Ross, USA 2012.

DIE TRIBUTE VON PANEM – CATCHING FIRE, R: Francis Lawrence, USA 2013.

DIE BESTIMMUNG – DIVERGENT, R: Neil Burger, USA 2014.

22 JUMP STREET, R: Phil Lord, Christopher Miller, USA 2014.

DIE TRIBUTE VON PANEM – MOCKINGJAY: TEIL I, R: Francis Lawrence, USA 2014.

DIE BESTIMMUNG – INSURGENT, R: Robert Schwentke, USA 2015.

MAD MAX: FURY ROAD, R: George Miller, AUS/USA 2015.

JURASSIC WORLD, R: Collin Trevorrow, USA 2015.