

umschlaggrafik unter verwendung
zweier szenenfotos von maya deren
aus ihren filmen „meshes of the afternoon“
und „ritual in transfigured time“

nr. 10, dezember 1976

„frauen und film“ wird herausgegeben von helke sander
redaktion: eva hiller, helke sander, gesine strempel

© 1976 rotbuch verlag, potsdamer str. 98, berlin 30

umschlaggrafik: sarah schumann

satz: contrast satz und druck gmbh, berlin

druck: movimento, berlin

ISBN 3-88022-610-5

inhalt

vorwort	2
gespräch mit susan sontag über „promised lands“	4
<i>von helke sander und gesine strempel</i>	
zu maya derens filmarbeit	
I - IV	11
– analyse von „ritual in transfigured time“	17
<i>von marcia bronstein und silke grossmann</i>	
– anmerkungen zum begriff „ritual“	35
<i>von maya deren</i>	
film-in-progress, thematisches statement	36
<i>von maya deren</i>	
„film about a woman who ...“ von yvonne rainer	44
bemerkungen zur kamera, aspekte einer konstruktion	
<i>von hildegard sagel</i>	
filme mit dem kamerahelm von margaret raspe	
„schweineschnitzel“ „oh tod, wie nahrhaft bist du“	46
<i>einige bemerkungen dazu von helke sander</i>	
festival of women's film in new york	49
<i>von eva hiller und rene holy</i>	
filme, bücher über filme und filmerinnen,	
gesehen, gelesen	50
<i>von heike hurst</i>	
buchbesprechung: popcorn venus	52
<i>von claudia lenssen</i>	
eine zensur findet jeden tag statt	54
<i>von edith schmidt und david h. wittenberg</i>	
filmkatalog nr. 5	56

vorwort

ursprünglich sollte dies ein heft werden über unterschiede und wesen von avantgarde, experimental- und undergroundfilm. begriffe, die für sehr unterschiedliche erscheinungsformen des films verwendet werden. die auseinandersetzung mit maya deren fanden wir wichtig. unter der fragestellung „was ist am avantgardefilm avantgardistisch, was reaktionär“ wollten wir uns mit deutschen filmmacherinnen befassen wie dore o., birgit hein, rebecca horn u.a., die in irgendeiner weise zu diesem „anderen kino“ zählen. gleichzeitig sollte die vorführsituation problematisiert werden, daß nämlich alles was in gewisser weise unkonventionell ist, keine abspielmöglichkeit findet. weil die amerikanischen verleihe alles blockieren, außerdem laufend kinos schließen, schränkt sich die vorführmöglichkeit für den sog. dt. jungfilm und alle anderen europäischen filme, die nicht über den amerikanischen markt laufen, auf einige kinos in wenigen städten schon bei explizit narrativen filmen ein. es bleiben einige wenige kinos in noch weniger städten, in denen filme gezeigt werden, die in irgendeiner weise vom traditionellen konzept abweichen. wir meinen damit z. b. filme wie *jeanne dielmann* . . . , die in paris wochenlang vor ausverkauften häusern laufen, bei uns mal platz in einer nachtvorstellung finden, für die keine besondere werbung gemacht wird. diese lage, verbunden mit dem täglichen fernsehen – man kann davon ausgehen, daß die sehgewohnheiten in hohem maße vom fernsehen geprägt werden, konditioniert die betrachter in einem viel stärkeren maße als wir das bisher vermutet haben. so hat sich bei uns im lauf der zeit der schwerpunkt auf die auswirkungen dieser konditionierung verschoben. sie führt zu einer abstumpfung und ghettosierung der einzelnen filmgattungen. es besteht z. b. die unerträgliche situation, daß es filme gibt nur für den kunstmarkt, andere nur für den einsatz in zielgruppen, die formal fast nichts gemeinsam haben.

es ist ein aspekt der ästhetischen überlegungen von bekanntgewordenen filmmachern der „berliner schule“, daß man an den sehgewohnheiten derer anknüpfen muß, für die die filme gedacht sind. dieser aspekt ist nicht von der hand zu weisen, wenn man diskussionen folgt in betriebs, wo filme wie *schneeglöckchen blüh'n im september*, *der lange jammer* oder *die wollands* gezeigt werden, die offensichtlich eine konventionelle dramaturgie haben, aber geeignet sind, sonst in den medien unterschlagene gesellschaftliche widersprüche organisiert zu diskutieren.

wer die bereitschaft hat, sich unkonventionelle filme anzusehen, verfügt deshalb noch nicht über kriterien, diese zu beurteilen. bei rosa von praunheims film über new york, die tolle stadt, *underground and emigrants* erfährt man, wie ein kunstpublikum, das sich auch früher schon rosas filme angesehen hat, weil sie innovativer und interessanter sein sollen als der deutsche jung- oder politfilm, nur auf den namen und wofür er steht fixiert scheint. dieser film ist formal nichts anderes als der vom gleichen publikum so stark kritisierte politfilm: statements, ungenaue kamera, langweilige bilder, kein rhythmus. er lebt von den exzentrischen gestalten, die für uns hier in berlin etwas exotisches haben. es wird völlig unreflektiert der kulturbetrieb beschimpft, der diesen film großzügig finanziert und das publikum geprägt hat, das ihm applaudiert. ein weiteres beispiel, wie bekannte namen kriterien für einen film zu ersetzen scheinen, ist godard mit dem film *numero deux*, der beim letzten internationalen forum des jungen films

in berlin gezeigt wurde, und den wir hier auch nicht kritisieren oder gar mit dem oben genannten film vergleichen wollen. es ist ein schwieriger film, der die zuschauer in konflikte mit ihren sehgewohnheiten bringt, aber der name godard garantiert, daß das kino voll ist, niemand hinausgeht und auch über den film geschrieben wird.

diese situation ist bei den von uns in diesem und auch den früheren heften besprochenen filmen nicht gegeben.

wie können solche situationen überwunden werden, wenn es noch keine möglichkeit gibt, sich auf eigene „ersehene“ kriterien zu verlassen? die sehgewohnheiten in frage zu stellen, nicht immer dieselben – fernsehähnlichsten filme zu bestellen, wenig öffentlich besprochene filme selbst zu diskutieren, auch wenn es schwierig ist, wäre eine mögliche konsequenz für filmarbeit in frauengruppen. den zustand überwinden, daß bilder beliebig interpretierbar scheinen.

„ein kunstwerk jedoch ist etwas intendiertes. das problem dabei ist, wie man etwas konstruiert und begrenzt und so anlegt, daß es nur das bedeuten kann, was sich der künstler vorstellt und man verhindert, daß sich jeder darunter vorstellen kann, was er will.“ (maya deren, aus: avantgardistischer film 1951 - 1971: theorie, reihe hanser, s. 31)

das mißtrauen gegenüber der nichteindeutigkeit von bildern ist so stark, daß viele filmer besonders diejenigen, denen es auf eine eindeutige analyse bestimmter sachverhalte ankommt, nur über verbale mitteilung vertrauen, da diese kodierung noch die größte sicherheit bietet, richtig verstanden zu werden. diese bevorzugung der verbalen kommunikation läßt andere ausdrucks-mittel mit ihrer jeweils spezifischen ausdrucks-möglichkeit verkümmern. ein bild scheint dann nur das zu beinhalten, was verbal wiedergegeben werden kann. es wird ignoriert, daß inhalte, die optimal in eine visuelle form übertragen sind, nur undifferenziert mit worten wiedergegeben werden können. unser verstand ist, kulturell bedingt, durch verbale begriffe geprägt. visuelle formen der mitteilung werden häufig nicht verstanden. dies scheint auch ein grund dafür zu sein, weshalb filme ohne handlung, im narrativen sinn, sehr schnell auf ablehnung stoßen.

mit freundlichen grüßen
die redaktion