

nr. 19 märz 1979

"frauen und film" wird herausgegeben von helke sander

redaktion:

helge heberle, claudia lenssen, gesine strempel

ständige mitarbeiterinnen:

heike hurst (paris), gertrud koch (frankfurt)

weitere mitarbeiterinnen dieses heftes:

phyllis chessler, ulrike edschmid, uta berg-ganschow,

christel eckart, ilse häussler, eva hillier,

elisabeth kiderlen, ulrike prokop, anne quirin, brigitte tast

martha vicinus, gisela thiele-lehnert (korrekturen)

umschlag: oh movie photographs

c rotbuch verlag, potsdamer str. 98, 1000 berlin 30

alle rechte, auch das der übersetzung, vorbehalten

satz und druck: contrast gmbh, berlin

ISBN 3-88022-619-9

einsendeschluß für manuskripte heft 20: 5.5.79; wir brauchen zuschauerinnenkritiken zu: sander, "redupers"; troтта, "das zweite erwachen"; stöckl, "eine frau mit verantwortung"; henning jensen, "winterkinder"; gagliardo, "la maternale"; reidemeister, "von wegen schicksal".

inhalt

| | |
|-----------------------------------------------------------------------|----|
| vorwort | 3 |
| “star crash”: die heldin, die immer gerettet wird | 9 |
| <i>von brigitte tast</i> | |
| “nosferatu”: dein hals ist viel zu schön für nosferatu | 12 |
| <i>von heike hurst</i> | |
| “mörderspinnen”: horror der zweiten natur | 16 |
| <i>von claudia lenssen</i> | |
| “messer im kopf”: das kind im mann | 18 |
| <i>von ulrike edschmid</i> | |
| “pretty baby”: erotik als produktion | 20 |
| <i>von ulrike prokop</i> | |
| dali – “shirley temple” (bild) mit einem kommentar | 23 |
| <i>von phyllis chessler</i> | |
| “innenleben”: mutter ist an allen schuld | 24 |
| <i>von helge heberle</i> | |
| “the end of the world in our usual bed is a night full of rain” | 30 |
| <i>von claudia lenssen</i> | |
| “girl-friends”: vom wonnebrocken zur redupers | 33 |
| <i>von christel eckart und elisabeth kiderlen</i> | |

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| “zwischen den zeilen” | 36 |
| <i>von anne quirin</i> | |
| “eine entheiratete frau”: die sehnsucht nach der utopie kann weiter schlafen | 38 |
| <i>von eva hiller</i> | |
| “eine einfache geschichte”: keine einfache geschichte | 41 |
| <i>von heike hurst</i> | |
| “julia”: the special woman | 42 |
| <i>von martha vicinus</i> | |
| aufgehobenes und aufgesetztes – erfahrungen mit zuschauerinnen | 47 |
| <i>von uta berg-ganschow</i> | |
| buchbesprechungen “big bad wolves” (mellen) “how to read a film” | 51 |
| <i>von ilse häussler</i> | |
| “jahrbuch film” | 52 |
| “marylin monroe” (tumler) | 54 |
| <i>von claudia lenssen</i> | |
| daten zu in diesem heft besprochenen filmen | 50 |

vorwort

„*frauen und film*“ hat sich bisher kaum mit dem kommerziellen kino beschäftigt. unser interesse für die arbeit von frauen mit und im film brachte uns mehr themen ein über den alternativen bereich des dokumentar- und experimentalfilms, auch über filme fürs fernsehen, denn das sind die hauptsächlichen arbeitsbereiche und ästhetischen formen, in denen sich frauen mit diesem medium ausdrücken.

wer sich die kostenpyramide der billigen dokumentar-, avantgarde- und spiel filme, dann die der mittleren und der high-budget-produktionen anschaut, stellt fest, daß filmemacherinnen, auch international, in die unteren ränge abgedrängt sind. daß sich dies nicht etwa aus ihren neigungen, schon gar nicht aus ihrer weiblichen natur erklären läßt, sondern als ergebnis eines kulturellen verdrängungsprozesses, darüber wurde schon einiges geschrieben. (1)

mit ihren mitteln, unter armseligen produktionsbedingungen, mit viel unbezahlter arbeit feministische/filmische qualitäten zu entwickeln, ist ein echtes kunststück.

die intentionen feministischer filmemacherinnen zielen zudem meist über das produkt hinaus auf andere als die arbeitsteilig-hierarchischen arbeitsformen der kommerziellen filmproduktion. aber in dem maß, wie sie sich mit staatlichen, öffentlich-rechtlichen und privaten geldgebern zusammentun müssen, ehe ein filmprojekt realisiert wird, bestimmen diese verschachtelten verhältnisse die produktionsweise und verweisen die idee eines reinen alternativen films in das reich der utopie.

ein satz wie der von margarethe von trotta: *was ich sagen will, kann ich so billig sagen*, sollte nicht zur ideologie von filmemacherinnen werden. (als titel eines interviews, abgedruckt im jahrbuch film 78/79, prägnant herausgestellt, bekommt er schon so einen programmatischen unterton).

das schema film von einer frau = billigproduktion wäre dann eine neue schublade in der wurmstichigen kommode filmförderung. eine festlegung in dieser richtung würde nur ideologisch verbrämen und zementieren, was seit der forcierten industrialisierung in den produktionszentren des films durchgesetzt wurde, die verdrängung der frauen als regisseurinnen, drehbuchschreiberinnen, produzentinnen, ihre zurichtung vor der kamera auf oftmals sexistische rollenstereotypen oder bloße statisterie, die herausbildung von angeblich frauenspezifischen, schlecht bezahlten tätigkeiten, wie z.b. im filmschnitt.

auf der rezeptionsseite: jemand erzählte mir eine redewendung der 50er jahre, die heute undenkbar wäre: gestern war ich im kino, es war wunderbar, das ganze parkett stand unter wasser.

unter denen, die sich seit damals vom kino zurückgezogen haben, ist der anteil an frauen besonders groß. inzwischen ist eine generation nachgewachsen, deren eltern von ihren kinobesuchern nur noch wie von jugendstreichen erzählen.

die filmbranche beklagt sich über die konkurrenz des fernsehens und darüber, daß das heimkino der häuslichkeit, d.h. der bequemlichkeit von frauen besonders entgegenkomme.

das kino hat an attraktivität, zumal für frauen, verloren. die deutsche altbranche wollte sich 1969 sagen lassen, wo denn nun die freizeitbedürfnisse ihrer potentiellen kunden wirklich liegen und beauftragte die ernest dichter international ltd. mit einer motivpsychologischen untersuchung (2). es kam nach den interviews heraus, daß frauen, vor allem hausfrauen, ein stärkeres latentes kinobedürfnis hätten als männer. sie erwarteten sich bildungserlebnisse, soziale kontakte, neue erlebnisdimensionen und -arten, eine katalyse ihrer emotionen. die männlichen befragten dagegen bevorzugten eher regressive freizeitbeschäftigungen, die entspannung und passivität versprechen. die untersuchung argumentiert mit anthropologischen konstanten, sie geht nicht ein auf die situation der doppeltbelasteten frauen, aber sie liefert immerhin ein paar anhaltspunkte. sieht man sich die programme an, vor allem in den kinoprovinzen, die kinos selbst und dazu die abhängigkeit der meisten frauen von ihren männern, was die gemeinsame freizeitbeschäftigung angeht, gibt es gründe genug für ihre kinoabstinenz.

auf welchen boden dichters wissenschaft gefallen ist, zeigen die bemerkungen robert backheuers, vorsitzender der filmförderungsanstalt und früher kinobesitzer, wenn er von erolgen berichtet: da gebe es in norddeutschland schon kinos mit sesseln und getränken, aber auch guten filmen, kein porno. das sei etwas für die frauen, die ja am abend gern ein schickes kleid und eine neue frisur ausführen möchten.(3)

solcherart bedarfsanalytische schnipsel erhalten ihr gewicht im zusammenhang der verwickelten situation: die zahl der kinobesucher ist in den letzten beiden jahren gestiegen, die 16 bis 19-jährigen gehen am meisten ins kino, frauen sind ungefähr ein drittel des publikums, ihr anteil am publikumszuwachs ist geringer, — da liegen also die marktlücken. andererseits hat sich in zehn jahren frauenbewegung die kritik an der patriarchalen kultur formuliert: theoretische/publizistische kritik, kritik durch eine andere filmpraxis, d.h. durch neue filme, andere distributionsformen, umgang mit filmen im pädagogischen bereich. ein neues interesse und ein mangelbewußtsein entstanden, das kommerzkino reagierte auf seine weise.

in den usa, wo alle diese strukturen forcierter auftragen und die übriggebliebenen filmgiganten die nase im wind der konkurrenz haben, wurden ein paar filme gedreht, mit denen sich hollywood zu herzen nahm, was jane fonda, shirley maclaine, liza minelli, susan str
in den usa, wo alle diese strukturen forcierter auftrat

in den usa, wo alle diese strukturen forcierter auftraten und die übriggebliebenen filmgiganten die nase im wind der konkurrenz haben, wurden ein paar filme gedreht, mit denen sich hollywood zu herzen nahm, was jane fonda, shirley maclaine, liza minelli, susan strasberg u.a. vor einigen jahren kritisiert hatten: es gebe kaum noch frauenrollen im kommerziellen film. die 'frauenfilmwelle' ist dann in schöner symbiose aus den schlagzeilen der pr-abteilungen und der kurzsichtigen filmkritik hochgerührt worden. der 'spiegel', immer das ohr an der tür, übernahm

im vergangenen winter die trendberichte aus den usa und jubelte über drei filme.

die ganze entwicklung hat etwas in gang gebracht und ist gleichzeitig steckengeblieben, eine art pirouette, nicht ohne reiz für "fuf".

hollywood hat sich nicht viel getraut, das große geld spekuliert auf maximale verwertung. niemand sollte verprellt werden, weder frauen, die mit bestimmten ausdrucksformen der frauenbewegung nichts anfangen können, noch die männer, die erst recht nicht.

die filme, die dabei herauskamen, setzen, was ihre themen und ihre konventionelle erzählweise angeht, an einem verlorenen punkt wieder an.

bei aller freude, daß es jetzt mehr filme über frauen in den kinos (über die großen verleihher auch in den kinoprovinzen) gibt, wo ist das neue an diesen filmen?

"*looking for mr. goodbar*" (r.brooks) mit diane keaton ist ein psycho-drama, in dem ungebundene weibliche sexualität etwas abnormes, bedrohliches ist und die protagonistin am ende (folgerichtig) mit einem gräßlichen tod bestraft wird. "*am wendepunkt*" (h.ross) ertränkt seine geschichte über zwei freundinnen, shirley maclaine und anne bancroft, ihre altersängste und enttäuschten lebenserwartungen in einer flut kitschiger balletteinlagen. "*julia*" (f.zinneman) mit jane fonda und vanessa redgrave, – immer noch der beste aus dieser reihe – rüttelt über dem thema der freundschaft zwischen frauen nicht an dem patriarchalischen ruhepunkt dash hammett im leben der julia. (niemand mache lillian hellman zur feministin, es würde ihr nicht gefallen).

wohlabgestützt durch die einflußreichen filmkritiker hierzulande, die besonders seit den filmfestspielen in cannes 78 frauenfilme noch und noch entdeckten und dieses verwaschene etikett ziemlich bedenkenlos aufklebten, kam in der zirkulationssphäre der filme einiges in gang.

"*drei frauen*" (r.altman), "*coming home*" (h.ashby), "*eine entheiratete frau*" (p.mazursky), "*herbstsonate*" (i.bergman) liefen mit entsprechender werbung als frauenfilme in den großen kinos.

"*die linkshändige frau*" (p.handke), "*die spitzenklöpplerin*" (c.goretta), und auch ältere wie "*eine frau unter einfluß*" (j.cassavetes) – die der anspruch verbindet, nicht die unterhaltungsklischees der hollywoodfilme zu reproduzieren, liefen wochenlang in mittleren kinos mit erfolg.

filme von frauen gab es unter vergleichbaren verleihbedingungen nur zwei zu sehen: "*das zweite erwachen der christa klages*" (m.v.trotta) und "*die allseitig reduzierte persönlichkei- redupers*" (h.sander). schon der film "*die indianer sind noch fern*" (p.moraz) hatte es im vergleich schon schwerer. die produktionsbedingungen für filmemacherinnen haben sich durch diese 'welle' nicht gebessert. es gab programme mit filmen von frauen in kommunalen kinos, es gab frauenfilmreihen in den programmkinos. gut, daß sie gezeigt wurden, aber nicht gut, daß sie so plakativ etikettiert wurden. vor ein paar jahren ist auch niemand auf die idee gekommen, "*ekel*", "*persona*", "*effi briest*" oder "*cabaret*" als frauenfilme hinzustellen, oder später "*carie*" und "*die schwestern des bösen*" von brian de palma, obwohl diese filme in ihrer unterstrom-

linie der angst vor weiblicher sexualität vergleichbar wären mit den neueren, "looking for mr. goodbar" und "drei frauen".

in den verschiedenen distributionsebenen, uraufführungskinos, programmkinos und alternativen spielstätten, laufen so unterschiedliche filme, daß sie nicht unter einem genrebegriff zusammengefaßt werden können.

zwar fehlen dem kommerziellen kino inzwischen alle voraussetzungen, um ein 'modernes' genre dieser spezies wieder auf die beine zu stellen. so wie es den "woman's film" der 30er bis 50er jahre in den usa gab, aber einige strukturmerkmale tauchen wieder auf, als habe es die gesellschaftlichen entwicklungen nicht gegeben.

der "woman's film" oder "weepy" war ein fest kalkulierter produktionszweig und eine kategorie, über die die kritikerhighbrowes damals die nase rümpften. molly haskell schreibt in ihrem buch "from reverence to rape"; die weepies gründen auf einer aberwitzigen aristotelischen und politisch konservativen ästhetik, die zuschauerinnen dazu bringt, nicht aus mitleid und angst, sondern aus tränenaufgelöstem selbstmitleid ihr los zu akzeptieren, statt es von sich zu weisen." und: die protagonistinnen dieser soap-operas hätten masochistisch die opfer eines kollektivsyndroms gespielt, nach dem liebe und gefühl nur die sache der frauen gewesen sei. das elend müsse schon groß gewesen sein, wenn ein bedürfnis nach opiaten dieser art vorhanden war.

die filmindustrie konnte sich auf ein festumrissenes publikum verlassen, ihre filme versprachen gewinn, wenn sie das einmal entwickelte grundmuster variierten.

heute gibt es in den usa keine industrie mehr, die durch langfristige investitionen einen neuen "woman's film"-typ kreieren würde, sie steckt das geld dafür lieber in die fernsehserien für frauen. man verläßt sich lieber auf die verwertung weniger superproduktionen, filme, die weltweit und für alle altersstufen auswertbar sind und deren technische präzision die dünnen geschichten verdecken soll.

das weibliche kinopublikum scheint viel zu unberechenbar zu sein, viel zu widersprüchlich und im umbruch begriffen, als daß man flops riskieren möchte.

an den paar eisbrecher-filmen ist deutlich die unsicherheit der produzenten zu spüren, alte genre-elemente, der alte bildervorrat werden wieder aufgetaut: gemäßigter rhythmus, sanfte bildbewegungen, weiche übergänge, musik. die wirkungsweise eines solchen films untersucht exemplarisch der beitrag über "eine entheiratete frau" in diesem heft.

im zentrum stehen immer die partnerbeziehungen. die frauen sind idealisiert (eben wegen der ausschließlichen zielgerichtetheit und ihrer geradlinigkeit), sie sind alltäglich zugleich, im ansehen und in den lebensformen mittelständisch.

die offenen perspektiven der frauen, ihre umbruch-situation, lassen wohl noch keinen neuen frauenmythos zu wie den der 'metropolitan lady' marlene dietrich.

vorsichtige neue muster: in kaum einem kommerziellen film der letzten jahre, der in unserer zeit-ebene spielt, sind die frauen 'an sich' präsent. zur dramaturgie und rollenzuweisung gehört die berufstätigkeit. ganz vorsichtig werden freundschaften unter frauen thematisiert oder zumindest miteinbezogen. dieses motiv gab es schon immer im kinofilm. neu ist ein moment der solidarität gegenüber den männern. emanzipation reicht bis zur größeren selbständigkeit in der paarbeziehung.

eine frauengestalt aus dem widerspruch zwischen beruf und privatleben, zwischen persönlichen und politischen interessen in dramatischen melodramatischen konflikten zu zeigen, würde irritieren, wäre neu, feministisch und würde die alten unterhaltungsmuster sprengen.

auch die emanzipierte, intelligent um ihre berufliche karriere und unabhängigkeit in der liebe kämpfende maria braun ("*die ehe der maria braun*", r.w.faßbinder) hat wie coppelia das uhrwerk im rücken. triebfeder für ihr ganzes streben ist die idee der liebe, der ehe mit ihrem mann.

claudie sautet läßt das neue beim alten in "*eine einfache geschichte*": romy schneider spielt eine frau, die mit berufskollegen in einer clique zusammen ist. was sie genau arbeiten, ist für ihr filmleben unerheblich. die irritation der geschichte, in der romy am anfang abtreibt und ihren freund fortschickt und am ende ein kind von ihrem ersten mann, von dem sie getrennt leben will, zur welt bringen wird, wird unerklärbar hingestellt.

der typ der 'bösen' frau, die nicht als pathologin abqualifiziert wird, fehlt. wo sind die geschichten über 'eine frau, die tun mußte, was sie tat'?

gemeinsames kennzeichen dieser kommerziellen filme: dafür, daß die frauen protagonistinnen sind, zahlen sie den preis einer ganz beschränkten aneignung der welt.

lina wertmüller ist die einzige, in deren film um eine ehekrise politische diskussionen miteinbezogen sind in einer form, die das zugrundeliegende muster ironisch unterläuft. (vergl. kritik in diesem heft).

das kommerzielle kino verliert an langeweile und sterilität erst, wenn es die authentischen lebenserfahrungen und phantasien von frauen (und männern) in trivialen geschichten erzählt und dabei die patriarchalen genrestandards sprengt. statt der eindimensionalität der positiven held(inn)en, die außer dem kurzen glück einer identifikation für zwei stunden nicht in den köpfen weiterwirken (und oft noch nicht einmal das schaffen), müßte es mehr brüchige frauengestalten geben, die das kino zu einem subversiven (unterhaltungs-) erlebnis machen.

das müßten die qualitäten jedes kommerzfilms sein, und auf der suche danach haben wir uns im rahmen dieses heftes auch für andere, echte genres interessiert.

das flache, enge, affirmative genrekino hat sich über jahrzehnte sein publikum erzogen, hat es an die stereotypen gewöhnt oder es abgestoßen. frauen, die sich wieder für kinofilme interessieren, schaffen sich einen zugang oft über feministische theorie und kritik und über ihre beschäftigung mit anderen filmgattungen. darum gehen ihre erwartungen oft auch an den möglichkeiten und spezifischen formen des trivialen erzählkinos vorbei.

dieses heft stellt exemplarisch beispiele dafür zusammen, wie und mit welchen kriterien sich frauen kinofilme aneignen. sie kritisieren auf praktischem weg die oft zu engen sichtenweisen von frauen, die ihre wut und langeweile über kinofilme in der suche nach identifikationsfiguren. nach den starken frauen, die im mittelpunkt stehen müssen und sonst nichts, aufgehoben sehen möchten.

claudia lenssen

1. vergl.: fuf nr.15. helke sander "i like chaos, but i don't know wether chaos likes me" und medium, nr. 12/78, gertrud koch: "ein reich authentischer bilder"
2. aus: dieter prokop, materialien zur theorie des films, münchen, 1971
3. vergl. fuf nr. 15



p.s.: helke sander ist nicht mehr mitglied der redaktion, weil sie an ihrem neuen film arbeitet.