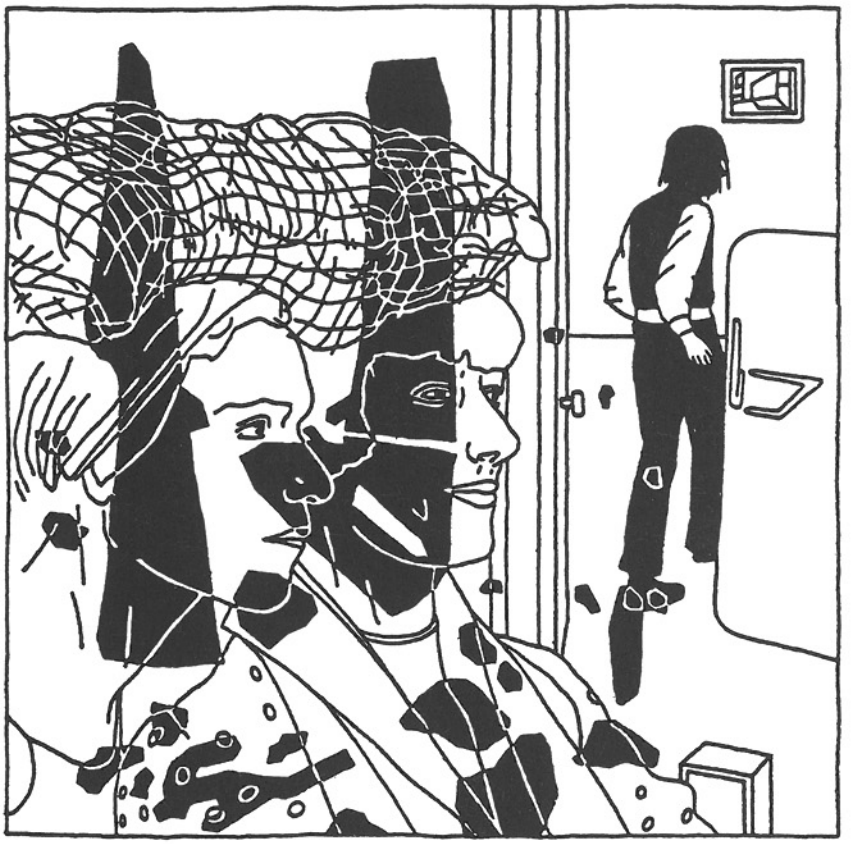

Marcia Bronstein, Silke Grossmann in *Normalsatz,* Zeichnung: Heinz Emigholz, 1978

Heft 32, Juni 1982

Redaktion dieses Heftes: Claudia Lenssen
Mitarbeiter/innen dieses Heftes:
Patrick Bensard, Uta Berg-Ganschow, Heide Breitel, Arthur Cantrill, Corinne Cantrill, Heinz Emigholz, Monika Funke Stern, Karola Gramann, Helge Heberle, Danièle Huillet, Heike Hurst, Elfi Mikesch, Fritz Mikesch, Susan Ray, Heide Schlüpmann, Angela Summereder, Monika Treut
Layout: Redaktion
Umschlagentwurf und Standfotografie von Silke Grossmann aus „The Basis of Make-Up" von Heinz Emigholz

© 1982 Rotbuch Verlag, Potsdamer Straße 98, 1000 Berlin 30
Alle Rechte, auch das der Übersetzung, vorbehalten.
Satz: Volker Bruns, Berlin
Druck: Movimento-Druck, Berlin
ISBN 3 88022 632 0

Ständige Redaktionen:

Uta Berg-Ganschow
Nassauische Str. 61
1000 Berlin 31

Regine Halter
Merowingerstr. 31
5000 Köln 1

Karola Gramann
Wielandstr. 24
6000 Frankfurt/Main 1

Heike Hurst
29, Avenue de la République
75011 Paris

Vorwort 2

Das Feuer im Innern des Berges 4
Ein Gespräch mit Danièle Huillet von Helge Heberle
und Monika Funke Stern

Unsere Filme können keine Industrie werden 13
Ein Gespräch über die Montage von Macumba *zwischen*
Heide Breitel, Elfi Mikesch und Monika Treut

Saz und Kalimba und die Arbeit an der Begrenzung 18
Ursula Weck und Fritz Mikesch
über ihre Erfahrungen bei der Musikproduktion zu Macumba

Die Erotik der Physik 22
Zu Normalsatz *von Heinz Emigholz*
Claudia Lenssen

Fallstudie 37
Ein Gespräch über Zechmeister *mit Angela Summereder,*
Uta Berg-Ganschow, Monika Funke Stern, Heike Hurst

„Unsere Filmbilder um die Welt herumwickeln
und sie mit ihnen ein bißchen aufwärmen" 42
Ein Gespräch mit Corinne und Arthur Cantrill von Monika Funke Stern

Eine Sache auf Leben und Tod 51
Ein Gespräch zwischen Susan Ray und Patrick Bensard
über Lightning over Water *von Wim Wenders*

„Wärst du doch in Düsseldorf geblieben..." 55
Zu Weggehen um anzukommen
von Karola Grammann und Heide Schlüpmann

Vorwort

Liebe und Arbeit – das war ursprünglich persönlich gemeint. Es sah so aus, als könnten wir eine alte Idee verwirklichen und Anne-Marie Miéville kennenlernen, die Frau, die fotografiert und Videofilme macht, seit *Numéro deux* an Jean-Luc Godards Filmen mitarbeitete und als Chimäre durch seine öffentlichen Stellungnahmen geistert. Es gibt einen Widerspruch zwischen Godards Beschwörung ihres kontroversen Standpunkts als wichtigstem Bestandteil der gemeinsamen Arbeitsbeziehung und Anne-Marie Miévilles beharrlicher Unsichtbarkeit. Unser Ausgangspunkt war, mit ihr über ihre eigenen Filme zu sprechen und darüber, wie sie mit und gegen Godard über das Verhältnis von Männern, Frauen und Kindern, über weibliche Arbeit u.a.m. nachdenkt und Bilder dafür findet. Weil wir sie nicht benutzen wollten, um über ihre Sicht der gemeinsamen Beziehungen Interesse am Charisma Godards zu bedienen, kam es uns darauf an, Liebe und Arbeit als roten Faden der Themen und Ästhetiken ihrer gemeinsamen Filme anzusehen und nicht als Schlagzeile für ein – nach *Frauen und Film* Nr. 8 – neues Heft über Männer/Frauen-Beziehunge in der Filmproduktion. Die komplexen Verschränkungen der beiden Ebenen in den realen und den fiktional dargestellten Konflikten zu diskutieren, schien uns eher möglich mit unserem Ansatz. Anne-Marie Miéville verschob ihre Zusage auf eine spätere Zeit, weil ihr wichtig ist, einen eigenen Film, an dem sie zur Zeit arbeitet, miteinzubeziehen in das Gespräch. Und über praktische, äußere Anstrengung der eigenen Filmarbeit hinaus, nimmt sie für sich Zeit in Anspruch, die inneren Beziehungen zu verarbeiten.

Beziehungen, die sich in der Sprache gemeinsamer Arbeit ausdrücken und durch sie eine Form bekommen, sind das Thema dieses Heftes geblieben.

Der Kösel-Verlag meldete Bedenken an, weil er beabsichtigt, ein Buch mit dem Titel *Arbeit und Liebe* herauszugeben. Wir finden, daß unsere Kombination Unverwechselbares beschreibt. Alle im Heft vorkommenden Filme sind in den Seitenarmen des Förderungs-Kinos entstanden, vom Hauptstrom der Filmproduktion entfernt. Aus den Texten dazu entsteht auch ein Bild davon, ob sich dies und in welchen Formsprachen in den Filmen selbst offenlegt.

Alle Filme wären ohne unsichtbare Arbeit gar nicht entstanden. Unsichtbar meint hier in einem weiteren Sinn ein Hauptmerkmal weiblicher Arbeit: ihr Schattendasein im gesellschaftlichen Bewußtsein in Gestalt von Nichtanerkennung. Und weibliche Arbeit ist hier verstanden als von der Frauenbewegung geprägter Begriff für eine soziale Tatsache, über deren Umfang nachzudenke sich lohnt. (Vgl. Claudia Werlhofs Untersuchung „Die Krise. Die Hausfrauisierung der Arbeit" in *Courage* 3, 82.) Weibliche Arbeit meint Produktivität im Sinn von direktem Schaffen und Erhalten von Leben, also auch Überleben, meint Produktivkräfte, die vielschichtige Formen der Produktion und Reproduktion miteinander verknüpfen, und Produktionsverhältnisse, in denen die verschiedenen Arbeiten fließend ineinander übergehen, jederzeit verfügbar gehalten werden (müssen) und kein Äquivalent haben, das in Geld auszudrücken wäre.

Die Sache ist deshalb so kompliziert, weil eine reale Macht mit faktischer Rechtlosigkeit unterdrückt wird, weil Armut mit einem Reservoir an unentfremdeten, erotischen Beziehungen in der Arbeit verquickt ist, weil außerhalb der reichen Zivilisationen immer mehr Menschen, d.h. auch immer mehr Männer, als Reservearmeen die haushälterischen, agrarischen, kleingewerblichen und industriellen Produktionsebenen wechseln müssen je nach den unmittelbaren Überlebenschancen, während andererseits in den reichen Gesellschaften immer mehr Leute überschaubare, individuelle Produktionsformen für sich wählen und relative Armut und Selbstausbeutung in Kauf nehmen.

Wie sich ästhetische Produktion zu diesen Überlegungen verhält, wie nützlich solche Begriffe sind, um die Voraussetzungen, die Machtverhältnisse in technisierten Gruppenproduktionen wie dem Filmemachen zu untersuchen, ist eine Spur für weitere Arbeiten in *Frauen und Film*. Und ebenso wichtig ist uns, wie die vorerst unlösbaren Konflikte in den dargestellten Stoffen in spezifischen Formen ausgesprochen werden.

Der Ausschnitt, den dieses Heft – notwendig beschränkt – beleuchtet, konzentriert sich auf Momente der Liebe zur Arbeit des Filmemachens, auf die in Maßen dramatischen und trotzdem manchmal exzentrischen, obsessiven, prduktiv gemachten Formen der Selbstausbeutung, der Kraftverausgabung beim Finden, Erfinden, Gestalten und Festhalten. Sie folgt einer gewissen, verschwenderischen Ökonomie, die ihren Sinn hat für die Produzierenden selbst und indirekt in die Filme eingeht: dicke Bücher lesen, um nachher aus einem Zitat einen Film zu machen; Musik erfinden, von der nur ganz wenig in einen Film übernommen wird; Sätze sammeln; als Animatorin unsichtbare Arbeit bei der Produktion leisten. Naturwüchsig hat sich ergeben, daß für unsere Fragestellungen Gespräche und Interviews die geeigneten Annäherungen zu sein scheinen, vielleicht, weil sich mit dem untersuchenden Interesse ein bestimmtes Bedürfnis nach direkter Kommunikation verband. Aber das ist eine Interpretation und deren Einfalt ist ein anderes Thema dieses Heftes.

Liebe und Arbeit verbinden sich auch in den Momenten von Liebe zu den Details, der manchmal kontemplativen Annäherung an Landschaften und gegenständliche Objekte, die eher autonom als funktionalisiert in den Bildern erscheinen. Gegen die kommerzielle Kinoästhetik beziehen sich einige der Filme also auf sehr alte, längst überkommen geglaubte ästhetische Konzeptionen und verbinden sie direkt oder indirekt mit Kritik an modernen Bewußtseinsformen. Darin, daß sich Gruppen- oder Paarbeziehungen über die Zuneigung zu und beharrliche Auseinandersetzung mit Gegenständlichem (fort)entwickeln, statt in der Selbstbespiegelung hängenzubleiben, liegt ein Stück Entglorifizierung von Liebe. Das könnte auch eine Utopie sein.

Es fehlt dem Heft also der Gestus der Anklage, zumindest verweigern ihn die Befragten selbst. Der Beitrag zu *Weggehen um anzukommen* geht einen anderen Weg.

Wir hätten gern in diesem Heft die Auseinandersetzung mit Margarethe von Trottas Film *Die bleierne Zeit* fortgesetzt, oder überhaupt erst angefangen. Der rigide Text gegen Christiane Ensslin und die Filmemacherin in der letzten Nummer von *Frauen und Film* sollte nicht der einzige Beitrag bleiben. Beide haben auf Stellungnahmen verzichtet. Wir kommen auf den Artikel zurück.

Claudia Lenssen