

Heft 37, Oktober 1984

Die Zeitschrift erscheint halbjährlich.

Fotos: Mo Beyerle (1. Umschlagseite), Yvonne Rainer (S. 11, 12, 14, 19, 21, 27), Rose Lowder (S. 36, 37), British Film Institute (S. 52, 72, 92, 93), Anthology Film Archives, New York (S. 77, 3. Umschlagseite), Mo Beyerle (S. 87), W & B Hein (S. 95, 98, 99), Hiltrud Köhne (S. 103), Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Sarah Schumann (S. 106), Cinemien (S. 110), Elfi Mikesch (S. 111; Standfotos aus dem 1984 gedrehten Film *Der König der Rosen* von Werner Schroeter), Ingrid Tabrizian (S. 113).

Zuschriften an die Herausgeberinnen an folgende Adressen:

Karola Gramann

Basaltstr. 9

D-6000 Frankfurt a. M. 90

Gertrud Koch

Jahnstr. 19

D-6000 Frankfurt a. M. 1

Heide Schlüpmann

Wielandstr. 24

D-6000 Frankfurt a. M. 1

Abonnements-Bestellungen und Anzeigen an den Verlag erbeten:

Stroemfeld/Roter Stern

Postfach 79, CH-4007 Basel

Postfach 180 147, D-6000 Frankfurt am Main

Unaufgefordert eingesandten Manuskripten und Briefen bitte einen frankierten Rückumschlag beifügen. Wir bitten darum, uns Informationen zu Veranstaltungen, Filmen, Publikationen etc. zuzuschicken.

Schwerpunkte der nächsten Hefte:

Maske, Kostüm, Körpersprache; Der männliche Zuschauer.

Copyright ©1984 by Stroemfeld/Roter Stern

Alle Rechte vorbehalten.

Druck: Zypresse, Frankfurt am Main. Printed in W. Germany, ISBN 3-87877-837-6

Frauen und Film

herausgegeben von
Karola Gramann
Gertrud Koch
Heide Schlüpmann
als Gast
Noll Brinckmann

Inhalt Heft 37

Vorwort	3
<i>B. Ruby Rich</i>	
Yvonne Rainer	6
<i>Yvonne Rainer</i>	
Beschreibung eines Projekts	34
<i>Rose Lowder</i>	
<i>Rue des teinturiers</i>	36
<i>Heide Schlüpmann</i>	
Die Emanzipation des Films	
Zu Germaine Dulacs und Maya Derens Theorien der Avantgarde	38
<i>Germaine Dulac</i>	
Das Wesen des Films: die visuelle Idee	52
<i>Germaine Dulac</i>	
Das Kino der Avantgarde	56
<i>Maya Deren</i>	
Kamera-Arbeit: Der schöpferische Umgang mit der Realität	63
<i>Noll Brinckmann</i>	
Zu Maya Derens <i>At Land</i>	73
<i>Karola Gramann</i>	
<i>I Never Was a Goddess</i>	
Ein Film von Jenni Wittman	85

<i>Mo Beyerle</i>	
<i>Böse zu sein ist auch ein Beweis von Gefühl</i>	
Ein Film von Cynthia Beatt	87
<i>Claudia Hoff</i>	
Das Schwarze im Weißen	
Ein Interview mit Sally Potter zu ihrem Film <i>The Gold Diggers</i>	91
<i>Mo Beyerle, Noll Brinckmann, Karola Gramann, Katharina Sykora</i>	
Ein Interview mit Birgit Hein	95
<i>Hiltrud Köhne</i>	
<i>Super 8 auf 16 mm</i>	103
<i>Katharina Sykora</i>	
<i>Sarah Schumann</i>	
Rezension des Werkkataloges	104
<i>Eva M. J. Schmid</i>	
<i>Zu: Frauen und Film Handbuch</i>	108
<i>Claudia Hoff</i>	
Sexual Politics	
Der holländische Filmverleih <i>Cinemien</i>	109
Magdalena Montezuma	111
<i>Karola Gramann, Heide Schlüpmann</i>	
Hertha Thiele. 8.5.1908 — 5.8.1984	112

Vorwort

Experimentelle, avantgardistische Filme gelten als schwierig und qualvoll, vor allem, wenn sie nicht narrativ, und ganz besonders, wenn sie von Frauen gemacht sind. Sie haben, innerhalb dieser Hierarchie der Ablehnung, den hintersten Platz.

Dies war schon zur Zeit von Germaine Dulac, im Frankreich der 20er/30er Jahre der Fall, und es wiederholte sich für Maya Deren im Amerika der 40er/50er Jahre. Es ist auch noch heute so: Yvonne Rainers Werk wird weithin als unverständlich empfunden, und ebenso stoßen die nicht oder nur latent und partiell narrativen Filme von Dore O., Rosi S. M., Hiltrud Köhne, Rose Lowder, Joanna Kiernan, Holly Fisher, Sally Potter, Bette Gordon, Jenni Wittman, Martha Haslanger und vieler anderer Filmemacherinnen immer wieder auf eine Verständnislosigkeit oder sogar Feindseligkeit, die mit dem Sexismus der patriarchalen Kultur allein nicht zu erklären ist. Nimmt man Preise, Stipendien, Einschätzungen führender Kritiker und eigenes Urteil als Maßstab, so mangelt es diesen Werken bestimmt nicht an ästhetischer Qualität. Daß sie trotzdem im Verhältnis weniger gezeigt, beachtet und interpretiert werden als vergleichbare Filme von Männern (oder auch Spielfilme von Frauen), muß besondere Gründe haben.

Wir gehen also davon aus, daß echte Verständnisschwierigkeiten vor allem beim männlichen Publikum — aber nicht nur dort — gegeben sind, daß viele Experimentalfilme von Frauen ästhetisch beunruhigen und inhaltlich befremden. Offenbar ist es im Spielfilm leichter, weibliche Positionen und Gestaltungsweisen zu akzeptieren als im Experimentalfilm. Im Spielfilm wird inhaltliche Erfahrung (zwischenmenschlicher Konflikt) entrollt, behandelt und erklärt, ein weiblicher Standpunkt, auch wenn er neu und fremdartig ist, kann als solcher an der fiktionalen Situation entwickelt und verständlich gemacht werden. Der Experimentalfilm dagegen setzt solche Inhalte voraus, sie sind seine Motivation, nicht sein Gegenstand. Er ist — wie andere nicht-narrative Kunst — ästhetische Reaktion auf verschiedenste Formen von Lebenserfahrung, die er — metaphorisch, rhythmisch, kompositorisch etc. — verarbeitet. Dementsprechend verschiedenartig, unvorhersehbar und individuell sind Aussagen und Gestaltung. Mit der je eigenen, komplexen Form vermittelt sich erst die Aussage, so daß die Rezeption in aktiver Anspannung und ästhetischer Einfühlung erfolgen muß. Ist nun bereits die Grunderfahrung, der ein Film entspringt, den Zuschauern nicht geläufig, wie das so häufig bei Filmen von Frauen der Fall ist, so werden die Anforderungen zu hoch. Das Publikum findet keinen Einstieg.

Aber auch die formale Barriere scheint bei Experimentalfilmen von Frauen höher zu sein. Für die Kunst allgemein, auch die der Avantgarde, existieren jahrhundertealte abendländische Traditionen, Seh- und Darstellungsgewohnheiten, die zum großen Teil nicht als Stilrichtungen oder Alternativen gelten, sondern als selbstverständlich und „richtig“, auch wenn sie einer spezifischen patriarchalen Kultur entspringen. Sie bilden das (unsichtbare) Fundament der männlichen Bild-

kultur und Ästhetik, und ihnen entspricht im allgemeinen auch der Experimentalfilm, dessen Kompositionen und Gesamtstruktur sie mit bestimmen, selbst wenn das jeweilige Werk innovativ und originell ist. Weibliche Bilder haben jedoch die Tendenz, in verschiedener, oft nur subtiler Weise von den akzeptierten latenten Normen abzuweichen – also nicht nur in der künstlerisch „zulässigen“, manifesten Auseinandersetzung mit der geltenden Formensprache eigene Wege zu gehen, sondern auch gegen Sehweisen zu verstoßen, die gar nicht zur Debatte stehen. Ihre innovative Originalität wird daher oft in dumpfer, unbehaglicher Weise als Fehler empfunden.

Herauszuarbeiten, worin nun diese besonderen weiblichen Gestaltungstendenzen bestehen – oder welche männlichen Prinzipien tendenziell vermieden werden –, ist nicht leicht. Noch liegt zu wenig Material vor, als daß man zu Verallgemeinerungen berechtigt wäre; vieles mag zufällig sein oder bestimmten momentanen Gegebenheiten entspringen. Außerdem greifen Frauen natürlich auch auf die bisherige Kulturtradition zurück, denn sie ist ja *auch* die ihre, in die sie hineinsozialisiert sind, selbst wenn sich spezifisch Weibliches nur sporadisch in ihr niedergeschlagen hat.

Wenn wir dennoch ein paar Beobachtungen zusammenstellen, die aus Filmen von Frauen gewonnen wurden, so soll dies nur ein vorsichtiger Anfang sein. Weder zeichnen die beschriebenen Tendenzen alle Filme von Frauen aus, noch kommen sie notwendig gemeinsam oder geballt vor, noch fehlen sie in Werken von Männern ganz. Sinn ihrer Ermittlung ist es auch nicht, Kriterien für die Kategorisierung in Männer- und Frauenkunst zu liefern (denn was hätte man von einer solchen Polarisierung). Vielmehr wollen wir dazu beitragen, die ästhetischen Besonderheiten der „schwierigen“ Filme von Frauen faßbarer zu machen, damit ihre Andersartigkeit nicht mehr als Makel, sondern als Qualität hervortritt.

- ★ In Filmen von Frauen ist es häufig der Fall, daß der Hintergrund flächig und geschlossen ist; statt in unbegrenzte Tiefe schaut man sozusagen in einen Kasten. Die Zentralperspektive und ihre räumliche Illusion scheinen hier ebensowenig Bedürfnis wie das Erlebnis, in eine Schlucht oder einen Tunnel zu blicken, die sich im Endlosen verlieren. Statt der Staffelung der Objekte und der vertikalen Bewegung in die Tiefe oder aus ihr heraus liegt die Priorität auf der Verspannung der Oberfläche des Bildes, auf der Textur und der Farbkomposition (die von festen Hintergründen profitiert).
- ★ Eine andere Tendenz weiblicher Ästhetik vermeidet hierarchische Kompositionen, sowohl im Einzelbild wie in der Gesamtstruktur. Anstelle einer Einteilung in Hauptsache und Nebensachen (mit der Hauptsache in der Mitte) oder einer Gliederung, die langsam zum Höhepunkt fortschreitet, dann abklingt, finden sich mehrere Zentren mehr oder weniger gleichberechtigt nebeneinander. Die Entwicklung erfolgt nicht in linearer Zielstrebigkeit, sondern eher zirkulär, in Reihung oder Verflechtung ähnlicher Elemente. – Es ist zu vermuten, daß diese Tendenz zur Enthierarchisierung besonders viel Irritation auslöst, weil man an ein Ordnungsgefüge, eine Bewertung des Materials entsprechend seiner Wichtigkeit und an den Sieg des Wichtigsten gewöhnt ist.

- ★ Kamerabewegungen sind in Filmen von Frauen seltener und erfolgen nicht unbedingt dort, wo sie üblicherweise zu erwarten wären. Die Kamera ist oft statisches Beobachtungsinstrument, und die Objektbewegung, auch wenn sie minimal ist, wird wichtiger genommen als die Eigenbewegung. Gleichzeitig wird Bewegung, wenn sie sparsam erfolgt, umso stärker empfunden. Die eigentliche Dynamik wird erst am Schneidetisch erzielt, was vielleicht mit erklärt, warum die Arbeitsphase des Schnitts für Frauen besonders wichtig ist. Der expressive Wechsel von Ruhe zu Bewegung scheint einen besonderen Reiz zu haben – möglicherweise auch als Metapher für die eigene künstlerische Tätigkeit. Um diesen Reiz der Entladung in Bewegung auszukosten, ist längere Statik, Geduld mit dem Bild, erforderlich, eine Geduld, die viele Zuschauer nicht aufzubringen gelernt haben.

Diese mehr formalen Gestaltungstendenzen kommen natürlich oft gemeinsam vor, was die Probleme der Zuschauer noch verstärkt. Daneben treten mehr inhaltliche Tendenzen – zum Beispiel in der Verwendung von Symbolen oder überhaupt Gegenständen, im Blickpunkt, im Relevanzempfinden und dergleichen. Auch in den theoretischen Konzepten sind bereits Unterschiede zu vermuten: Ignoranz den ungewohnten weiblichen Denkweisen gegenüber mag dazu beigetragen haben, daß die in diesem Heft abgedruckten Aufsätze von Germaine Dulac und Maya Deren bisher nicht ins Deutsche übersetzt waren.

Wir hoffen, mit diesem Heft einen Beitrag zur Theorie des Experimentalfilms von Frauen zu leisten. Die Ansätze sind verschiedenartig – von der monografischen Betrachtung des bisherigen filmischen Werks Yvonne Rainers über die punktuelle Aufarbeitung der Geschichte und gedanklichen Basis der Avantgarde (Germaine Dulac und Maya Deren) oder des neueren deutschen Experimentalfilms (Birgit Hein) bis zur Analyse neuester Filme (Cynthia Beatt und Jenni Wittman) oder Aussagen einer Regisseurin (Sally Potter) und Fotos (Hiltrud Köhne, Rose Lowder).

Die Arbeit am Thema ist damit nicht abgeschlossen. Der Schwerpunkt wird in zukünftigen Heften fortgesetzt.

Noll Brinckmann