

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 60 (2018)
Heft: 372

Artikel: Bodies and Souls : weibliche Visionen im neueren Kino
Autor: Fischer, Tereza
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-862975>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 05.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Bodies and Souls

Tereza Fischer

Weibliche Visionen im neueren Kino

Vermitteln Regisseurinnen in ihren Filmen eine andere Sicht auf die Welt? Ihre filmischen Visionen bilden jedenfalls bloss einen kleinen Bruchteil der gesamten Filmproduktion. Das Bedürfnis, diesen Visionen nachzugehen, wächst: ein Versuch über das sinnliche Erleben in neueren Filmen von Frauen.

Obwohl Frauen keine Minderheit unserer Gesellschaft darstellen, sind sie es im Filmgeschäft: Nur etwa fünf Prozent aller Spielfilme, die bei uns ins Kino kommen, stammen von Regisseurinnen. Seit wenigen Jahren regt sich deshalb Widerstand, und die Korrektur bei der Förderung und Auswahl bei Festivals wird lautstark eingefordert, zuletzt mit der Protestaktion 50/50 in 2020 auf dem roten Teppich in Cannes. Nun häufen sich auch Bemühungen, das herausragende Filmschaffen von Frauen sichtbarer zu machen: Im September zeigt das Zürcher Programmkino Xenix eine Reihe mit sehr unterschiedlichen Filmen von Regisseurinnen aus den letzten Jahren. In eine ähnliche Richtung ging im April die kuratierte Streamingplattform *mubi.com* mit der Reihe «The Present Is Woman», die die ganze Bandbreite des weiblichen Filmschaffens präsentierte, während das Lincoln Center in New York mit «The Female Gaze» den Blick von Kamerafrauen thematisierte. In London widmete das British Film Institute sein Juni-Programm den Pionierinnen Agnès Varda und Ida Lupino und veranstaltete parallel dazu eine Konferenz mit dem Titel «Woman with a Movie Camera». Dass gleichzeitig in Grossbritannien neben den neusten Filmen von Lucrecia Martel (*Zama*) und Claire Denis (*Un beau soleil intérieur*) auch Jane Campions *The Piano* von 1993 wieder in die Kinos gekommen ist, war für den «Sight & Sound»-Chefredaktor, Nick James, Anlass, im Editorial der Juni-Ausgabe über diese «greatest filmmakers in the world» nachzudenken. Er erwähne sie nicht, weil

sie alle das gleiche Geschlecht hätten, sondern weil sich ihre Filme im Vergleich zu anderen Filmemacher_innen durch eine einzigartige visuelle Sprache auszeichneten. So sei die fehlende Unterstützung von Regisseurinnen nicht nur unfair, sondern eine Behinderung von neuen, anderen Sicht- und Sehweisen. Wenn die meisten Filme, die wir sehen, von weissen Männern gemacht werden, führt dies unweigerlich zu einer Homogenisierung der Themen und zu einer Verarmung des visuellen Ausdrucks im Kino.

Es liegt also etwas in der Luft: das Bedürfnis, Filme von Frauen zu sehen und ihre Visionen, Geschichten und Stile zu diskutieren. Dieses Bedürfnis entsteht aus einem immer stärker wahrgenommenen Mangel. In den USA wurde kürzlich aufgrund der negativen Kritiken von Filmen wie *Ocean's 8* und Ava DuVernays *A Wrinkle in Time* auch die männliche und weisse Dominanz unter den Kritiker_innen moniert. Das bedeutet keinesfalls, dass ausschliesslich Frauen über Frauenfilme schreiben sollten. Trotzdem täte auch aufseiten der Kritik mehr Diversität gut. Brie Larson brachte dies anlässlich der Verleihung des Women in Film Crystal + Lucy Awards auf den Punkt: Wenn ein Film als Liebesbrief an farbige Frauen gemacht worden sei, gebe es eine wahnsinnig kleine Chance, dass auch eine farbige Frau diesen Film zu Gesicht bekomme und über ihn schreiben könne. Und zwar in einer Publikation, in der ihre Stimme tatsächlich auch gehört oder gelesen wird, muss man präzisierend ergänzen.

Über Jahrzehnte hinweg entstandene Sehgewohnheiten und massenmedial verbreitete Bewertungskriterien, die mehrheitlich von Männern geprägt wurden, sind nicht von einem Tag auf den anderen in Richtung einer ausgewogenen Repräsentation zu verändern. Es braucht eine Diskussion: ermöglicht durch eine ausgeglichene Sicht der Geschlechter in den Filmen und auf die Filme.

Es liegt mir fern zu behaupten, Frauen würden nur eine bestimmte Sorte Filme machen oder alle in derselben Art und Weise erzählen. Pauschalisierungen müssen scheitern, denn Filme von Regisseurinnen entstehen auf der ganzen Welt aus den unterschiedlichsten Gründen, in diversen Stilen und unter verschiedenen Bedingungen. Gleichwohl möchte ich mit Blick auf die letzten fünf Jahre einen Versuch wagen und bestimmte Muster, Tendenzen, aber auch individuelle Ausprägungen im visuellen Ausdruck beleuchten – und zwar im Hinblick auf die Darstellung des weiblichen Körpers im Kino und den Einsatz des Physischen im Erzählen von Geschichten: Zum einen fällt da eine Kameraarbeit auf, die sehr nah an den Figuren bleibt und ihnen folgt, statt auf lange Einstellungsgrössen zu setzen, um Distanz und Überblickssituationen zu schaffen. Zu dieser Nähe gehört auch, dass viel mittels Handlungen und Körpern erzählt wird statt mit Worten. Die fehlende Verbalisierung von Gefühlen und Empfindungen zwingt uns zu einer Einfühlung in die Figuren über unsere Vorstellungskraft. Die Filme helfen uns bei solchen empathischen Prozessen, indem sie unseren gesamten Körper in die Filmwahrnehmung miteinbeziehen, nicht nur den Sehsinn und das Gehör ansprechen, sondern auch den Tastsinn. So kann man

von einem haptischen Kino sprechen, das über Bilder und Töne an alle Sinne appelliert. Neben diesen Erzählmitteln fallen auch sich wiederholende Motive und Genres auf, die den Körper ins Zentrum stellen: Immer wieder begegnet uns in den Filmen Wasser als Motiv, das wie kein anderes Element den Körper ganz zu umschliessen vermag. Und der Body-Horrorfilm, dessen Häufung in den letzten Jahren auffällt, macht die «unheimliche» Veränderung des eigenen Körpers zum zentralen Schrecken. Diese Konzentration auf den Körper ist eine auffällige Eigenheit in neueren Filmen von Frauen. Die folgenden Ausführungen und Beispiele sind als Anregung gedacht, genauer hinzusehen und über diese weiblichen Visionen im Kino nachzudenken.

Zur Häufung bestimmter Themen lässt sich jedenfalls Folgendes statistisch belegen: Frauenfiguren stehen bedeutend öfter im Zentrum von Filmen von Regisseurinnen. Ob es in Coming-of-Age-Geschichten um die Veränderung des Körpers und das Entdecken der Sexualität geht oder um Filme, die von Schwangerschaft, Mutterschaft, sexuellem Missbrauch, Emanzipation, der so selten gezeigten Liebe im Alter oder vom Verlust und Tod erzählen: Frauen werden viel eher in Regisseurinnenfilmen mit all ihren Wünschen, Träumen, Ängsten und Realitäten sichtbar. Demgegenüber zeigt die Statistik, dass in den von Männern gemachten Filmen Frauen bedeutend weniger Leinwandpräsenz und weniger Dialogzeilen erhalten als männliche Darsteller.

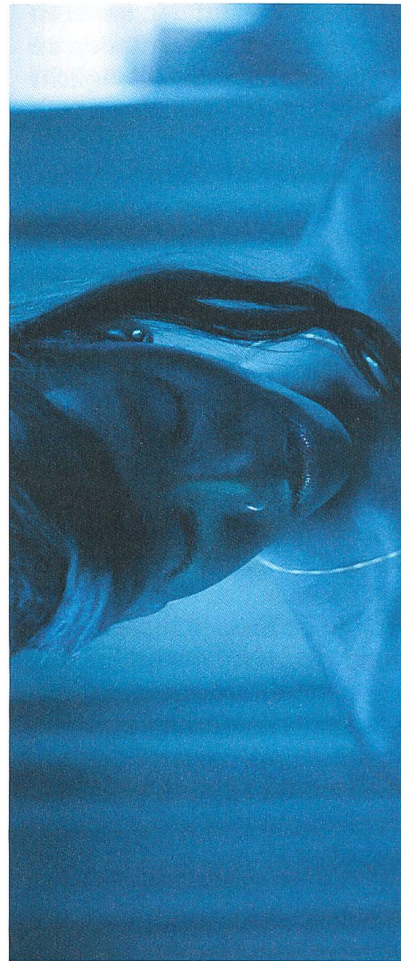
Körperliche Nähe

In den letzten Jahren lässt sich die auffällige körperliche Nähe zu den Figuren beobachten, in die wir Zuschauer_innen über die Kameraarbeit versetzt werden. Die unmittelbare physische Präsenz der Figuren – insbesondere gleich am Filmanfang – scheint eminent wichtig zu sein, um uns in deren Welt einzuführen. Wir sollen sie von Anfang an über die körperliche Erfahrung in ihrem Kampf mit der Welt spüren. Das lässt sich effektiv erreichen, wenn wir etwa die Protagonistin von Clio Barnards *Dark River* (2017) minutenlang beim anstrengenden und doch sinnlichen Schafeschärfen beobachten und dabei spüren, wie sie sich in einer Männerwelt behaupten muss, oder wenn die Girls aus der Banlieu in Céline Sciammas *Bande de filles* (2014) beim American-Football-Training mit aller Wucht in- und aufeinanderprallen und ihre Kräfte messen. In *The Fits* (2015) schauen wir der Protagonistin beim konzentrierten Boxtraining zu, das sie von den anderen Mädchen, die einen Tanz einüben, unterscheidet. Und die als Mann in einer traditionellen Gemeinschaft in Albanien lebende Hana in *Vergine giurata* (2015) lernen wir kennen, als sie lange hartnäckig einer Ziege hinterherjagt. Claire Denis schliesslich wirft uns in *Un beau soleil intérieur* (2017) mitten in eine Sexszene, in der sich die ganze Anstrengung der Protagonistin mit Beziehungen auch physisch manifestiert.

Die US-Filmemacherin Eliza Hittman behält diese Nähe zu ihren Proganist_innen sowohl in ihrem Erstling *It Felt Like Love* (2013) als auch in *Beach Rats* von 2017 bis zum Ende konsequent. Nicht



Blue My Mind (2017) Regie: Lisa Brühlmann



Bande de filles (2014) Regie: Céline Sciamma



You Were Never Really Here (2017) Regie: Lynne Ramsay

nur in körperlich intimen Szenen bleibt die Kamera ganz nah an den Figuren dran, sondern auch, wenn sie sich durch ihre Umgebung in Brooklyn bewegen. In *It Felt Like Love* verliert die vierzehnjährige Lila ihre Unschuld. Es ist eine triste Coming-of-Age-Erfahrung, die sich in Bildern mit geringer Schärfentiefe entspinnt. Die Kamera klebt geradezu an der Protagonistin, konzentriert sich auf ihr kindliches Gesicht, ihre makellose Haut, ihren schlanken Körper und vermittelt damit nicht zuletzt ihre selbstbezogene und naive Art. Die Kamera macht auch die Angst und den Hass von Männern gegenüber Frauen in klaustrophobisch wirkenden Aufnahmen greifbar, in denen die nah aufgenommenen Berührungen auch für uns beim blossen Zuschauen höchst unangenehm werden. So oszilliert dieses Seherlebnis zwischen Anziehung und Bedrängnis, wie auch Lila zwischen ihren Wünschen und Ängsten hin und her gerissen ist.

Noch intensiver funktioniert diese halbsubjektive Perspektive in Andrea Arnolds Roadmovie *American Honey* (2016). Von der ersten Szene an wird die Sicht der achtzehnjährigen Star konsequent eingehalten, deren persönliches Schicksal zugleich zum Sinnbild des Lebens in den amerikanischen Vorstädten wird. Wenn die Kamera in der Nähe der Protagonistin bleibt, dann um im Hintergrund gleichzeitig das heutige Amerika zu beobachten. Und wenn wir am Anfang mit Star in den Abfallkontainer eines Supermarkts steigen, aus dem sie ein eingeschweisstes Hühnchen herausholt, führt uns diese Szene sowohl den Überfluss als auch die Armut vor Augen. Star, die zwei kleine Kinder im Haus von deren gewalttätigem Vater betreut, befreit sich aus diesem Elend und schliesst sich einer Gruppe von Magazinverkäufer_innen an, die das ganze Land bereisen. Arnold beobachtet, durch die Augen von Star, die reichen und armen Ghettos Amerikas sehr genau. Stets führt sie uns den American Dream vor und zugleich dessen Kehrseite.

Imaginative Empathie

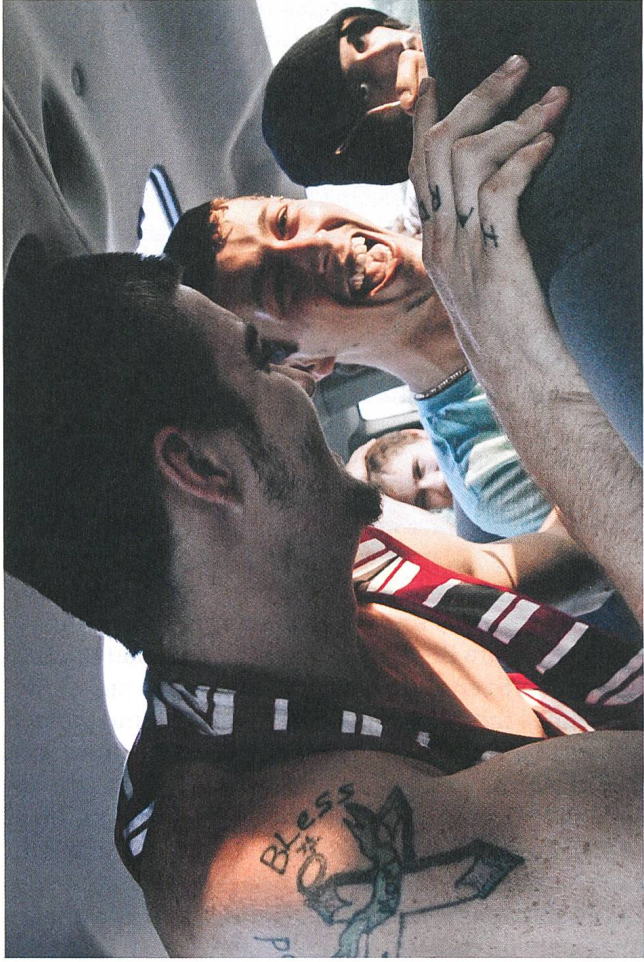
Üblicherweise fühlen wir uns in Figuren ein, indem wir die Situation, in der sie sich befinden, genau beschrieben bekommen, die Situation einschätzen und ihr entsprechende Emotionen zuordnen. Vieles kennen wir aus eigener Erfahrung oder aus Erzählungen, aus Filmen. Und oft verstehen wir Figuren aufgrund von Vereinfachungen dank Stereotypisierungen und Genrekonventionen. Wenn hingegen physisches Erleben ins Zentrum gestellt wird, hat dies oft zur Folge, dass Figuren wenig Auskunft über ihre Gefühle, Wünsche oder Ängste geben. Sie sind wortkarg, und die Erzählung konzentriert auf ihre Handlungen. Die Schlüsse über das Innere der Figuren müssen die Zuschauer_innen dann selbst ziehen. Aber genau dadurch, dass wir uns vieles selbst vorstellen und zusammenreimen müssen, fällt die Figurenzeichnung tief und emotional komplex aus. Uns wird schliesslich viel Raum für Interpretationen und Vermutungen offen gelassen. Wir können die Figuren kaum bis ins Letzte durchschauen, erkennen aber, dass in ihnen noch vieles verborgen ist.

Wenn uns jedoch der erklärende Umstand fehlt und wir mit den nicht genau spezifizierten Gefühlen von Figuren konfrontiert sind, verlassen wir uns auf unsere Imagination. Wie mag sie sich fühlen? Und warum? Wie ist sie dahin gekommen? Wo führt sie das hin? Es sind gerade die vielen Fragezeichen, die uns in einen Film hineinziehen und uns zu einem Ausprobieren von möglichen Emotionen verführen. Wir sind dadurch besonders aktiv und involviert. Dies bindet uns über die von Anfang an von uns geforderte Aktivität stärker an die Figuren. Margrethe Bruun Vage nennt die Strategien, die wir in diesen Momenten einsetzen, um das nicht genauer definierte Erleben der Figur nachzuempfinden, «imaginative Empathie». Weil wir auch im Alltag Personen häufig bloss beobachten und dennoch in sie hineinfühlen, gleicht dieses Erleben von Filmen der alltäglichen Realitätswahrnehmung und trägt der Komplexität der Welt Rechnung. Vieles wird offengelassen; manches im Laufe des Films beantwortet, vieles aber auch nicht.

In *You Were Never Really Here* (2017) lässt uns Lynne Ramsay über den emotionalen Zustand der Hauptfigur von Beginn an rätseln: Das erste Bild zeigt den schockierenden Anblick eines Mannes, der mit einer Plastiktüte über dem Kopf nach Luft ringt, sie dann wegreisst. Dazwischen erscheint ein Junge, der aus dem Off «I must do better, Sir» flüstert. Zum Puzzle, das uns Ramsay vorsetzt, gehören Detailaufnahmen eines brennenden Fotos, von Blut, das von einem Hammer abgewischt wird, ein Halskettchen mit dem Namen Sandy, das Zerschneiden einer SIM-Karte und das hastige Einsammeln all dieser Dinge. Dazu die dissonante Musik, der langsame, müde Gang dieses Mannes, von dem wir das Gesicht noch nicht gesehen haben, sein Point-of-View, der eine Hotellobby zeigt. All das versetzt uns in seine innere Welt, die aber gerade erst durch wenige Striche skizziert wurde. Was geht in diesem Mann vor? War das, was wir am Anfang gesehen haben, eine Panikattacke? Ist der Junge eine Erinnerung an die eigene Kindheit? Während der Mann im Taxi davonfährt und wir sein müdes, aber sonst ausdrucksloses Gesicht in Grossaufnahme sehen, haben wir Zeit, uns in ihn hineinzusetzen.

Mit der Psychologisierung ihres Antihelden, ausgesparter Gewalt und traumähnlichen Erzählstrukturen unterläuft Lynne Ramsay weitgehend die Konventionen eines Thrillers. Joaquin Phoenix als traumatisierter Auftragskiller ist eine gebrochene Figur, die uns trotz ihrer Gewalttätigkeit berührt. Dass wir uns auf sie einlassen, hat viel mit dem Vorenthalten von Informationen über ihr Inneres zu tun, das empathische Prozesse bei uns weckt und uns involviert.

In Laura Bispuris *Vergine giurata* schauen wir in der ersten Szene lange der Protagonistin zu, wie sie im Schnee mit Mühe eine Ziege einfängt und danach alleine in ihrem Haus raucht, isst, in die Weite schaut. Sie ist allein, was in ihr vorgeht, wird nicht verbalisiert. Die Kamera aber, die bei der Ziegenjagd fast selbst ausser Atem zu kommen schien, steht nun leicht schwankend in der Einöde. Sie vermittelt eine kühle Einsamkeit, die den Hintergrund für unsere imaginativen empathischen Prozesse bildet. Erst nach



American Honey (2016) Regie: Andrea Arnold



Beach Rats (2017) Regie: Eliza Hittman



The Fits (2015) Regie: Anna Rose Holmer

sechs Minuten besteigt Hana, ohne bis dahin etwas gesprochen zu haben, sichtlich aufgewühlt eine Fähre. Damit beginnt eine Reise in eine ungewisse Zukunft und erst nach und nach erhalten wir in Rückblenden Erklärungen über ihr Leben und darüber, warum die von Alba Rohrwacher gespielte Hana lange Zeit als Mann lebte.

Erzählen als sinnliches Erlebnis

Film vermag über Bilder und Töne auch andere Sinne anzusprechen, regt den Geruchssinn oder den Tastsinn an. So ist etwa eine synästhetische Erlebnisform par excellence, wenn man das Bild einer rauen Oberfläche sieht, die von einer Hand berührt wird: Das Bild weckt in unserem Körper die Erinnerung, wie sich das anfühlt, und so wandelt sich ein visueller Eindruck in eine haptische Erfahrung. Gerade der Tastsinn scheint mir in den neueren Filmen eine Konstante zu sein: Das Kino von Frauen ist ein haptisches, das den ganzen Körper als Wahrnehmungsorgan anspricht. Es tut dies auf zwei Arten: Zum einen mit Bildern, die selbst zur Oberfläche werden – zum Beispiel dank Unschärfe – und so eine körperliche Beziehung zwischen Bild und Zuschauer_in ermöglichen. Die Filmtheoretikerin Laura Marks hat diese Art der Visualität mit dem spezifisch weiblichen Blick und mit Erotik zusammengeführt. Zum anderen gibt es haptische Bilder, die Berührungen zeigen und so somatische Prozesse in Gang setzen. Diese Art des haptischen Kinos ist eng mit Grossaufnahmen verbunden, mit der eben schon hervorgehobenen körperlichen Nähe zu den Figuren also. Aufnahmen von Händen vermitteln dabei genauso dieses Taktile wie Bilder, die mittels geringer Schärfentiefe und durch Kamerabewegungen Oberflächen spürbar machen. Die Kamera tastet optisch die Welt der Protagonist_innen ab.

Wenn etwa in Lisa Brühlmanns *Blue My Mind* (2017) die Füßchen eines kleinen Mädchens am Strand in die Kiesel versinken und sich einzelne Steinchen zwischen die Zehen drücken, dann ist in dieser Grossaufnahme alles auf dieses sinnliche Erleben fokussiert. Und wenn am Schluss die Protagonistin, die sich mittlerweile in eine Meerjungfrau verwandelt hat und deren Beine und Füße zu einem Fischschwanz mutiert sind, an demselben Steinstrand liegt, dann erinnern wir uns nicht nur an das Bild, sondern auch an das Gefühl in den Füßen, die sie nicht mehr hat.

Dass solche visuellen Strategien jeweils in körperlich intimen Szenen vorkommen, gehört unterdessen zur Erzählkonvention, doch in vielen der Filme von Regisseurinnen stellt sich darüber hinaus ein erweitertes intimes Verhältnis der Figuren zur Welt ein und nicht nur zu einem Liebesobjekt. Über den sinnlichen Zugriff finden in Arnolds *American Honey* und *Wuthering Heights* (2011) die emotionale Welt der Protagonist_innen und die Realität, in der sie leben, zusammen. Die britische Regisseurin bleibt immer bei ihren Figuren, erzählt nie voraus, sondern stets so, dass wir die Welt mit den Figuren zusammen erleben. Immer ganz nah an deren Berührungspunkten mit der Umgebung.

Auch die Schweizer Regisseurin Stina Werenfels evoziert in *Dora oder die sexuellen Neurosen unserer Eltern* (2015) diese Offenheit und damit auch Verletzlichkeit der Welt gegenüber mit unscharfen, haptischen Bildern. Sie nutzt sie für die Darstellung des erwachenden Sexualtriebs ihrer bis dahin mit Medikamenten sedierten geistig behinderten Protagonistin. Dora entdeckt die Welt mit allen Sinnen, sodass sich das erotische Erleben auf die gesamte Welt überträgt.

Das Fluide als Motiv und Erzählbewegung

Wasser gehört ganz besonders ins Reich der Sinne, umfängt es doch den ganzen Körper und regt bereits beim Zuschauen unsere taktile Wahrnehmung an. Wasser ist aber auch als Motiv in Filmen von Frauen omnipräsent. Ob reinigend, Schwerelosigkeit und Freiheit bietend oder als Ritual und Initiation – viele Regisseurinnen lassen ihre Hauptfiguren im Regen stehen, ins kühle Nass eintauchen, in der Badewanne abtauchen oder Flüsse und Meere überqueren. Stets gerät dabei auch etwas im Leben der Protagonist_innen in Fluss. Nicht zuletzt lässt sich das Wassermotiv mit all seinen kulturellen Bedeutungen als visueller Ausdruck einer fluiden Erzählbewegung verstehen.

Als Sinnbild für die Grenze zwischen Leben und Tod oder etwas banaler zwischen verschiedenen Lebensabschnitten markieren Wasserszenen Wendepunkte. Ein schönes Beispiel findet sich in *Vergine giurata*: Hana überquert einen Fluss, um ihre Heimat, wo sie als Mann lebte, zu verlassen und in Italien ihre Identität als Frau wiederzuentdecken und damit auch ihren weiblichen Körper, den sie lange versteckte. Auf der Fähre hilft sie bei einem Halt älteren Frauen mit schweren Säcken. Die Kamera behält diese beim Ablegen des Bootes lange im Blick. Das Bild der wie Esel schwer beladenen Frauen steht in diesem Moment für die Welt, die Hana verlässt, für eine rückständige Gesellschaft. Von dieser entfernt sie sich nun. In einer Einstellung schwenkt die Kamera von den Frauen weg, sodass Hana seitlich ins Bild gerät. Im Hintergrund ist dabei nur noch Wasser zu sehen. Alles in einer Einstellung: die Vergangenheit und die ungewisse Zukunft, die sich als leere, offene Fläche darstellt. Ein Meer an Möglichkeiten eröffnet sich.

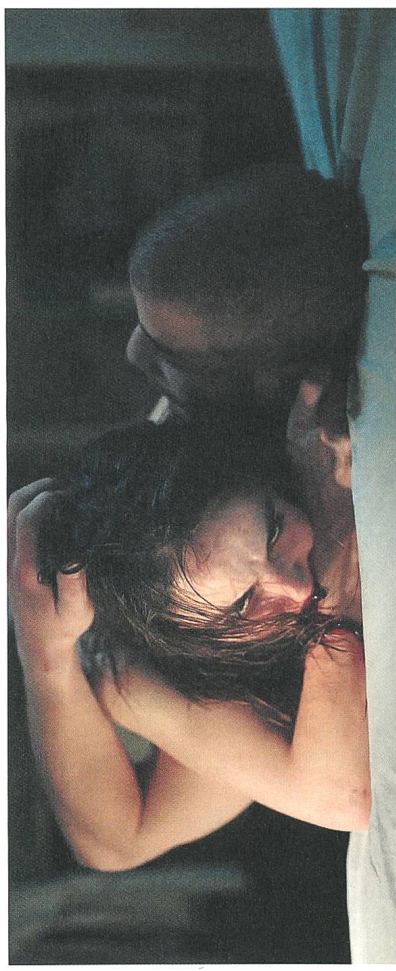
Auch in Mia Hansen-Løves *L'avenir* (2016) steht die Protagonistin vor einer Veränderung – ganz anderer Art. Die Philosophielehrerin Nathalie verliert plötzlich alles, was ihr Leben bis dahin ausgemacht hat: Die Mutter stirbt, die Kinder werden flügge und der Ehemann verlässt sie für eine Jüngere. Hansen-Løve inszeniert diese Entwicklung mit Ironie und ohne grosses Drama. Sie findet für die seismischen Erschütterungen, die die Protagonistin nicht wahrhaben will, subtile, aber auch witzige Bilder. Auch hier wieder das Wasser. Schon zu Beginn fährt Nathalie mit ihrer Familie auf einem Schiff, eine letzte gemeinsame Reise. Später wird sie dann bei Ebbe knöcheltief durchs Wasser staksen auf der Suche nach einem besseren Mobiltelefonsignal, um die schlechten Nachrichten empfangen zu können. Das Wasser hat sich zurückgezogen, das Leben scheint in diesem Augenblick nicht mehr zu fließen. Sonst



Vergine giurata (2015) Regie: Laura Bispuri



Dark River (2017) Regie: Clio Barnard



Grave (2016) Regie: Julia Ducournau

aber befindet sich alles im Fluss und lässt sich darum so schwer fassen. Elena Meilicke bezeichnet das Kino von Hansen-Løve als Kino der «Liquidationen», des Sich-verflüssigen: In *L'avenir* radikalisiere die Regisseurin ihr Verfahren, Alltäglichkeiten und Nebensachen zu zeigen, und konzentriere sich auf das Dazwischen. Nathalie ist immer in Bewegung, aber es sind leere Wege. Doch gerade im Nirgendwo, unterwegs finden die grossen Emotionen statt.

Ob die «condition féminine» nun die hormonelle Umstellung während der Wechseljahre, die Schwangerschaft oder die erste Menstruation meint, die Wandlung des Lebens einer Frau scheint im Motiv des Wassers ein naheliegendes Sinnbild zu haben. Wasser steht am Ursprung des Lebens. Durch die Verknüpfung der Meereszeiten mit den Mondphasen und dem weiblichen periodischen Zyklus wird die Beziehung zwischen Wasser, Mond und Frau in vielen Kulturen als ein anthropokosmischer Fruchtbarkeitskreis aufgefasst.

Im Wasser sind die Gesetze der Schwerkraft aufgehoben, aber auch Raum und Zeit zerfliessen, um von «Sehnsucht, Begehren und Lust» zu erzählen, wie Franziska Heller in «Filmästhetik des Fluiden» schreibt (siehe auch ihren Essay dazu in Filmbulletin 7.17). «Nicht die Wahrnehmung des Subjekts verändert sich, sondern auch die Wahrnehmung *im* Subjekt verändert sich angesichts der Erfahrung des Wassers.»

Der alltägliche Horror

Die veränderte Wahrnehmung des eigenen Körpers ist Thema von Coming-of-Age-Filmen. Seit wenigen Jahren nehmen junge Regisseurinnen die hormonellen Veränderungen und das Erwachen der sexuellen Lust zum Anlass, witzige, mutige und grausige Body-Horrorfilme zu machen. In diesem Subgenre steht die radikale und oft zerstörerische Veränderung des menschlichen Körpers im Zentrum. Im Unterschied zur Horrorfilmtradition, in der diese veränderten Wesen zu Monstern werden, ist in dieser Spielart die Frau Subjekt und Objekt zugleich. Sie ist für einmal nicht die Hexe, die wegen ihrer unerklärlichen Fähigkeiten von den anderen als gefährlich und unheimlich betrachtet wird; sie ist hier auch nicht das sogenannte Final Girl, die letzte Figur, die überlebt und in deren Gesicht sich der Schrecken spiegelt. Vielmehr ist der Horror, den die weiblichen Figuren in diesen Filmen erleben, auf sie selbst konzentriert, auf ihre Transformation zu einem sich selbst fremd werdenden Wesen. Sie mögen auch für andere gefährlich sein, aber in erster Linie steht die eigene Angst im Mittelpunkt.

So verwandelt sich in *Blue My Mind* die fünfzehnjährige Mia in ein Fischweib. Mit der ersten Menstruation beginnt sich ihr Körper in furchteinflössender Weise zu verändern, bis sie als Meerjungfrau keine andere Wahl hat, als sich mit ihrem Fischschwanz ins Meer zu stürzen und der verwirrenden Welt des Erwachsenwerdens zu entfliehen. Wie in den anderen Beispielen kommen auch hier Erzählstrategien und Gestaltungsmittel zum Einsatz, die bei den Zuschauer_innen imaginative Empathie und sinnliches Erleben

evozieren, denn wir sollen ja weniger über Schreckmomente als viel mehr über das Erleben der Mutation an die Figuren gebunden werden.

Subtiler gestaltet Anna Rose Holmer ihren atmosphärisch dichten und sich langsam entfaltenden Thriller *The Fits*: In einem Sportcenter für afro-amerikanische Kinder und Jugendliche werden die grösseren Mädchen eine nach der anderen von unerklärlichen Anfällen heimgesucht. Für Toni, die noch nicht im Teeniealter ist, ist das Geschehen unheimlich und faszinierend zugleich. Während eigentlich nichts geschieht, folgt die Kamera Toni jeweils so langsam durch die Gänge, dass sich ein gespenstisches Gefühl einstellt, verstärkt durch eine Tonspur, auf der sich leicht dissonante Musik mit verstörenden Geräuschen mischt. Es ist der Horror des Alltäglichen.

Einen gewaltigen Schritt weiter geht die Französin Julia Ducournau mit ihrem Erstling *Grave* (2016), einem blutigem Film über das sexuelle Erwachen der Veganerin und angehenden Veterinärin Justine. Die Fleischeslust manifestiert sich als Kannibalismus. Der Film ist nichts für Zartbesaitete, aber es macht Spass, dieser Enthemmung und dem Ausleben der Lust zuzuschauen. Auch dieser Film lotet das Frauwerden und Frausein verspielt als alltäglichen Horror aus. Viele der neueren Horrorfilme von Regisseurinnen sind im Alltag verankert und atmosphärisch dicht, während kaum oder wenig Spezialeffekte bemüht werden.

Das Happy End dieser Body-Horrorfilme besteht darin, dass sich die Protagonistinnen selbst so annehmen, wie sie sind: wild und gefährlich. Die Befreiung der Figuren spiegelt die Befreiung der Filmemacherin von Konventionen und Genreerwartungen. So wild wie Nicolette Krebitz *Wild* (2016) war schon lange kein Film mehr. Er erlaubt sich Unerhörtes. Wenn sich Ania nicht in einen Mann, sondern in einen Wolf verliebt, dann nicht um ihn zu zähmen, sondern um seine Wildheit anzunehmen. Es ist die Freiheit, sich den Wünschen, den Sehnsüchten hinzugeben und sich zu verlieren. Das Wilde, der Wolf, gehört hier nicht ins Reich der Märchen, vielmehr taucht er in einer grauen Siedlung am Stadtrand, im Alltag als Alternative auf.

Es sind faszinierende Möglichkeiten und unge wohnte Perspektiven, die uns herausragende Filmemacherinnen im Kino bieten. Und der kleine Einblick mit dem Fokus auf den Körper reicht nicht annähernd an das ganze Potenzial der weiblichen Sicht im Kino heran. Es gibt noch viel zu entdecken. x

→ Im September zeigt Xenix, Zürich das Programm «Bodies and Souls»: *Peur de rien* (Danielle Arbid), *A cidade onde envelheço* (Marília Rocha), *Always Shine* (Sophia Takal), *I Am Not a Witch* (Rungano Nyoni), *Certain Women* (Kelly Reichardt), *The Fits* (Anna Rose Holmer), *The Lure* (Agnieszka Smoczyńska), *Blue My Mind* (Lisa Brühlmann), *Ava* (Léa Mysius), *I Am Truly a Drop of Sun on Earth* (Elene Naveriani), *American Honey* (Andrea Arnold), *Grave* (Julia Ducournau), *Vergine giurata* (Laura Bispuri), *Matar a Jesus* (Laura Mora Ortega), *Jeune femme* (Léonor Serraille), *Divines* (Houda Benyamina), *Wild* (Nicolette Krebitz), *Le meraviglie* (Alice Rohrwacher), *Prevenge* (Alice Lowe), *La idea de un lago* (Milagros Mumenthaler), *A Girl Walks Home Alone at Night* (Ana Lily Amipour), *On Body and Soul* (Ildiko Enyedi), *Imcompresa* (Asia Argento), *The Summer of Sangailé* (Alante Kavaite), *La bataille de Solferino* (Justine Triet), *Evolution* (Lucille Hadzihalilovic), *Un beau soleil intérieur* (Claire Denis), *Königinnen* (Molra, Ona und Helen Pinkus).

20 JAHRE
RIFFRAFF

SOMMERFEST
RUND UMS RIFFRAFF

18.8.18
14 UHR BIS SPÄT

KONZERTE
PERFORMANCES
DJs

RIFFRAFF.CH