

**Zeitschrift:** Frauezeitig : FRAZ  
**Herausgeber:** Frauenbefreiungsbewegung Zürich  
**Band:** - (1984-1985)  
**Heft:** 11

**Artikel:** "Ich finde uns Frauen so stark, wir brauchen keine sanftere  
Behandlung" : ein Interview mit Helga Reidemeister aus West-Berlin  
**Autor:** Bauer, Lus / Weibel, Barbara  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1054664>

### **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:** 12.04.2025

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

# «Ich finde uns Frauen so stark, wir brauchen keine sanftere Behandlung»

*In der sommerlichen Saure-Gurken-Zeit Journalismus betreiben zu wollen, kann ein schwieriges Unterfangen werden. So haben es Lus und ich erlebt, als wir uns dranmachen, zum Thema: Frauen, Film und Medien Material zu sammeln und im Filmsektor tätige Frauen zu finden, die uns Red und Antwort stehen wollten. Scheinbar einschlägige Erfahrungen mit den Medien haben viele Frauen, sicher berechtigterweise, im Umgang mit JournalistInnen vorsichtig und zurückhaltend werden lassen. Glücklicherweise fanden wir in der Person von Tula Roy, Filmemacherin in Zürich, (s. auch Interview über Filmförderung S. ) eine Partnerin, die uns mit grossem Engagement und einigem zeitlichen Aufwand unterstützt und mit viel Material und guten Tips versorgt hat. Dank ihrer Vermittlung kam das Exklusiv-Interview mit der deutschen Filmemacherin Helga Reide-meister (s. unten) zustande. Obwohl nach ihrer langen Autofahrt in hochsommerlicher Hitze ziemlich abgekämpft, liess sich Helga mit viel Ruhe und Geduld und grossem Sach-*

*verständnis von unseren Fragen bombardieren. Wir sassen in Tulas gemütlicher Wohnung in Høngg — draussen ging eben ein fürchterliches Gewitter über die Stadt nieder — und wurden von ihr grosszügig bewirtet mit Keller- (Fendant) und garteneigenen (Himbeeren) Erzeugnissen. Wir konnten wieder mal erleben, wieviel besser sich's doch in einer angenehmen Atmosphäre arbeiten lässt.*

*Durch Tula und Helga haben wir die Gelegenheit erhalten, zwei Filmemacherinnen persönlich kennenzulernen. Normalerweise setzen wir uns ja bloss mit ihren Produkten, den Filmen, auseinander, die MacherInnen bleiben dabei meistens umhüllt von einem Nimbus der Unantastbarkeit.*

*Für uns sind es wertvolle Begegnungen gewesen, wofür wir Tula und Helga an dieser Stelle herzlich danken möchten.*

*Barbara*

Lus: Wir haben uns gedacht, dass es wichtig wäre, etwas über dein Leben zu hören. Ja, das ist jetzt viel gesagt, aber wie du zum Film gekommen bist.

Helga: Das ist für euch vielleicht ein bisschen mühsam, denn das sind ja meist längere Geschichten. Oder ist das euch nicht un-recht?

Barbara: Also, wenn du gerne willst, dann finde ich es gut, wenn du einfach einmal zu erzählen beginnst.

Helga: Meine Entwicklung ist eigentlich sehr stark bestimmt durch die Studentenbewegung in Berlin. Damals war ja die Anforderung, in die Betriebe zu gehen, um kennenzulernen, wie Arbeiter leben und in welchen Entfremdungsmechanismen sie alltäglich hängen. Für mich war dies ein zu weithergeholtes Märchen, dass ich mit andern, wenige waren es, in die Stadtteile gegangen bin. Ich habe dann in Mieteraktionen im Märkischen Viertel mitgearbeitet. Das Märkische Viertel ist ein Neubaugebiet im Norden am Rande von Berlin. Und dort habe ich so grossartige Frauen kennengelernt unter den Arbeiterinnen, die viel weiter entwickelt waren als all die damaligen Studentinnen, dass ich mich entschlossen habe, dort zu bleiben. Ich habe mich als Sozialarbeiterin beworben und die Stelle für Jugend- und Erwachsenenarbeit bekommen. Früher habe ich Kunst studiert und als Sozialarbeiter/Kunsterzieher sollte ich ein Kulturprogramm für Arbeiterfrauen, Arbeiterfamilien — es gab damals nicht die Trennung nach Geschlechtern — machen. Ich habe versucht, ein Filmprogramm aufzuziehen, weil es für 50'000 Leute nur ein Kino gab mit den entsprechenden einschlägigen Filmen: Porno- und Kung-Fu-Filme. Das Filmprogramm, das ich zusammengestellt habe und bewusst mit sehr viel Bezug zu ihren Alltagsproblemen war — so dachte ich mir —, wurde vor allem von den Frauen unheimlich scharf kritisiert. Sie haben mir gesagt: «Wir kommen da gar nicht drin vor, uns gibt es gar nicht. Und wenn wir Filme machen würden, dann würden die aber anders aussehen.» Da war ich irgendwie so betroffen, also von der Selbstsicherheit, die sie hatten und von dem klaren Durchblick, ganz scharf zu empfinden, dass Filme eigentlich immer nur Widerspiegelungen von Privilegierten-Problemen sind. Ich habe dann Geld organisiert von der Pädagogischen Hochschule für eine Super-Acht-Ausrüstung. Vor allen Dingen eine Arbeiterfamilie hat damit intensiv Selbstdokumentationen über ihr eigenes Alltagsleben gemacht. Und damit das Ganze überhaupt zum Film werden konnte, haben — die Frauen eigentlich — beschlossen: «Du musst nochmals studieren, du musst auf die Filmakademie gehen, damit das Ganze auch was wird.» Also, im Grunde genommen ist das überhaupt keine originelle Idee von mir gewesen. Ich bin auch nicht über den ästhetischen Ansatz zum Filmemachen gekommen, oder weil ich mich irgendwie als Künstler gefühlt hätte oder gar als Regisseurin. Das wäre absurd. Das Filmen ist ganz aus meiner Sozialarbeit entstanden und aus der Kraft von einigen Frauen, bei denen ich das Gefühl hatte, das an Realität nachholen zu können, was mir vorher in meinem Dornröschenschlaf jahrelang abhanden gekommen war.

Dann bin ich 1973 auf die Filmakademie gegangen und habe mit diesem Super-Acht-Material der Hilfsarbeiterfamilie meinen ersten Film gemacht, die ganze Studienzeit bis 1977, in enger Zusammenarbeit mit ihnen, «Der gekaufte Traum» (S-8 Blow up 16 mm, 87' Color). An diesem Film hänge ich sehr. Ich finde es einen Film, — es ist ein Portrait über und mit dieser Familie — der alle Mutigkeiten noch hat, die man nachher leicht verliert. Am Anfang ist man mutig, ist voller Ideen und Einfälle. Alles habe ich ausprobiert. Der Film hat auch der Familie sehr gut gefallen, sie hat sich also selbst darin wiedergesehen. Ganz toll war für mich, dass der Film in Berlin zwei Monate im Kino gezeigt wurde und auch im Fernsehen gesendet worden ist. Der TV-Redakteur, der war so begeistert — er hat gesagt, er habe jahrelang auf einen solchen Film gewartet —, dass er mir, ohne zu fragen, was mein nächster Film sei, Geld für ein neues Projekt gegeben hat. Dies wurde dann mein Abschlussfilm «Von wegen Schicksal» (16 mm, 117 Min., SW).

Die beiden Hauptdarstellerinnen (in «Der gekaufte Traum» und in «Von wegen Schicksal»), beides Arbeiterfrauen, beide mit Namen Irene, wurden für mich für viele Jahre sehr intensive Freundschaften. Ich konnte durch sie eine Menge lernen für mich selbst, für mein eigenes Leben verändern. Also, ich habe eine ziemlich verkorkste Ehe gehabt. Die Irene in «Von wegen Schicksal» stand nachts um eins mit ihrem Koffer vor meiner Haustür, als sie es nicht mehr ausgehalten hat mit ihrem Ehemann. Und wenn man vier Kinder hat und Arbeiterfrau ist, dann ist das sehr schwierig, da kann man nicht so leicht abhauen, wie wir das können. Wir haben dann überlegt und sie hat bei mir gewohnt. Wir haben ihren



Ehemann eingeladen, und die Kinder haben eine Abstimmung gemacht: wer geht zum Vater, und wer bleibt bei der Mutter. Das haben wir alles öffentlich diskutiert und so die ärgsten Konflikte vermieden. Ich meine, es gab sowieso Zusammenstöße, Schlägereien und lautstarke Auseinandersetzungen. Aber es war zumindest ein Versuch, am Privaten, am persönlichen Leben gegenseitig teilzunehmen. Irene hat sich dann auch sehr darum gekümmert, dass ich meine Scheidung geschafft habe, dass ich mein spätes Studentenleben auf meine Weise habe durchsetzen können. Na ja, insofern bin ich mit meinen Filmen und der ganzen Entstehungsgeschichte eine Aussenseiterin, ganz sicher.

Die Irene, in «Von wegen Schicksal», ist eine Frau, die der herrschenden Frauenvorstellung überhaupt nicht entspricht, denn sie ist kein Opfertier mehr. Sie hat es satt, die sozusagen dienende, brave, geduldige Mutter, Hausfrau und Ehefrau zu sein. Und sie ist durch all das Leiden, das sie durchgemacht hat, hart geworden, aber für mich in einem sehr kämpferischen und positiven Sinne. Für viele ist sie einfach destruktiv und wird als hysterische Frau in den Wechseljahren abqualifiziert, die eben ihre Aggressionen und Spannungen hat. Bei uns sitzt ja ein sehr pazifistisches Mutterbild in den Köpfen drin. «Mutter hat nie laut zu sein und immer lieb und Streicheleinheiten auszuteilen. Und auf den Tischhauen schon gar nicht und ihre eigenen Bedürfnisse anmelden auch nicht.» Irene ist für mich so ungeheuer wichtig, weil sie mit ihrer Anti-Haltung einen Meilenstein setzt in der Leidensgeschichte der Frauen. Also, sie ist für mich einmal die totale Anti-Mutter, auch zu meiner eigenen Mutter. Und sie ist eine Frau, die andere Frauen, vor allen Dingen aber Männer, absolut auf einen Horrortrip schickt. Diese möchten mit ihr gar nicht konfrontiert sein, weil sie dann mit ihren eigenen Rollenverstrickungen, — Rollenerwartungen, die sie nicht erfüllen können — ihren eigenen Ängsten und mit ihrem eigenen Unvermögen, für sich ganz persönlich was zu realisieren, ganz brutal konfrontiert werden.

Der Film «Von wegen Schicksal» ist entstanden, weil Irene zu mir gesagt hat, ich solle einen Film mit ihr zusammen machen. Sie fand meine andere Freundin Irene in «Der gekaufte Traum» zu wenig emanzipiert, zu wenig kämpferisch. Diese war Hilfsarbeiterin und war so heruntergedrückt, immer nur in einer Putzkolonne arbeiten zu müssen, dass sie nicht die gleiche Kraft hatte wie Irene, die z.B. als Kassiererin dann gleich ganz Arbeitsverweigerung gemacht hat, ab einem bestimmten Punkt, wenn ihr etwas nicht passte. Irene hatte zu mir gesagt: «Wenn du mit **mir** einen Film zusammen machst, dann wird der wahrscheinlich anders werden, als wenn du ihn alleine machst. Du musst dich ganz drauf einlassen auf mich.» Für mich war das eine ziemlich harte Anforderung. Sie hat auch gesagt: «Wenn der Film nur die halbe Wahrheit zu Tage fördert, dann musst du ihn in den Sandkorb (für Filmabfälle neben dem Schneidetisch) schmeissen. Dann wird der nicht veröffentlicht. Wenn, dann musst du auch nicht feige sein.» Oder: «Du bist ja auch so ne verklemmte bürgerliche Frau, die Angst hat vor bestimmten Problemen, sich denen zu stellen. Und wenn du schlapp machst im Film, dann darf der nicht veröffentlicht werden.» Da stand ich ganz schön unter Druck. Aber ich fand es auch toll, dass sie mich so in die Mangel genommen hat. Dann haben wir uns zurückgezogen auf einen Bauernhof. Eine Woche haben wir zusammen im selben Zimmer geschlafen und Tag und Nacht geredet, alles auf Band. Ich habe das Ganze transkribiert und wir sind das Script zusammen durchgegangen und haben geschaut, wo für uns die wichtigen Aussagen, Knoten und Problemstellungen liegen. Doch ab einem bestimmten Punkt hat Irene gesagt: «Na ja, das musst du schon selbst entscheiden.» Also, ein demokratischer Versuch, alles gemeinsam zu machen, der geht nur bis zu einem bestimmten Punkt, weil es dann für den anderen zu bitter wird, bzw. die Distanz zum eigenen Leben nicht mehr zu schaffen ist. Es ist aber wichtig, dass die Irene, wie alle Hauptdarstellerinnen in meinen Filmen, immer die Kontrolle bis zum Schluss hat. Jeder Meter Material wird gemeinsam durchgesehen, der Rohschnitt wird diskutiert, jede Feinschnittfassung, und bevor der Film wirklich fertig ist, wird er ein paar Mal gegen den Strich gebügelt, um zu sehen, ob noch etwas drin ist, was dem ändern in der Form nicht passt. Was nicht heisst, dass ich in allen Punkten nachgebe. Es entsteht dann auch eine Art Clinch, weil der Mut zur Selbstdarstellung immer eine Gratwanderung ist. Wenn man selbst bis ins Hässliche verzerrt ist, kann man nicht immer dazu stehen. Manchmal heisst es dann: «Oh Gott, das nicht, auf keinen Fall, bloss, schmeiss es raus.» Jedenfalls ist es ein ziemlich intensiver Prozess, in dem man alle Höhen und Tiefen der Selbst-Konfrontation zusammen durchmacht und in dem, vor allem für mich, keine Trennung hinter und vor der Kamera ist und sein darf.



Irene aus: "Von wegen Schicksal"

*Barbara:* Wo siedelst du den Frauenfilm an, was nennst du Frauenfilm?

*Helga:* Es würde für mich nie ausreichen, einen Film «Frauenfilm» zu nennen, nur weil er von Frauen gemacht wurde, oder vielleicht die Hauptfigur eine Frau und ihre Geschichte ist. Für mich ist Frauenfilm wesentlich bestimmt durch den persönlichen Mut zu unserer Geschichte, zu unserer eigenen Rolle, oder auch zu dem persönlichen Mut der Absage an diese Rolle. Weiter ist für mich wichtig, dass Frauen-Filmemacherinnen nicht einfach Filme über andere Frauen machen, sondern **zusammen** mit einer Hauptdarstellerin eine Rolle entwickeln, was dann als Konsequenz heisst, dass immer auch eine ganze Portion autobiographischer Geschichte mitverwirklicht wird. Wenn männliche Regisseure die «Katharina Blum» oder die «Lili Marleen» realisieren, dann ist nichts wirklich Autobiographisches darin. Das merkt man den Filmen auch an, wir sehen Kunstfiguren.

*Barbara:* Besteht für dich auch der Anspruch, **mit** den Frauen zu filmen? Oder nur «über» sie?

*Helga:* Auf jeden Fall **mit** ihnen. Ich weiss auch, dass beispielsweise Marianne Lüdcke bei ihrem letzten Film («Liebe ist kein Argument») mit Erika Pluhar vorher die Rolle für das Drehbuch zusammen entwickelt hat. Also, die Erika konnte daran schreiben, verändern, ausweiten usw. Ich glaube nicht, dass die Männer dasselbe tun. — Ich gehe auch davon aus, dass Margarethe von Trotta andere Formen der Zusammenarbeit mit ihren Hauptdarstellerinnen gefunden hat als Volker Schlöndorff. — Vielmehr denke ich, dass es bei männlichen Regisseuren zum Teil viel dirigistischer und funktionalisierter abläuft. Dann ist da noch ein dritter Punkt. Frauenfilm bedeutet für mich auch immer ein Stück bewusster eigener Geschichtsaufarbeitung, aber nicht so abgehoben artifiziell, wie das z.B. der Schlöndorff in der «Blechtrommel» gemacht hat. Ein gutes Beispiel für einen solchen Frauenfilm ist z.B. «Hungerjahre» von Jutta Brückner oder «Deutschland, bleiche Mutter» von Helma Sanders-Brahms. Sie schaffen es ganz toll, ein Stück verlorener Geschichte wieder zu aktualisieren in einem autobiographischen Zusammenhang, und auch in einer Weise, dass die Geschichte noch wirklich einen Bezug zu heute hat. Es ist wohl alles im Kleide des Dritten Reiches, aber im Grunde genommen sind die Leiden und die Entfremdung in der Ehe heute genauso aktuell wie damals. Ich finde es auch bezeichnend, dass Frauenfilmerinnen einen ganz pragmatischen Realitätssinn haben. Sie belassen nichts in der Vergangenheit, sondern nehmen Geschichte auch in unseren heutigen Alltag rein. Es gibt da für mich überhaupt keine Parallelen bei irgendwelchen männlichen Machern — mit Ausnahme vielleicht die autobiographischen Versuche von Herbert Achternbusch.

*Lus:* Ich möchte hierzu etwas fragen, denn es dünkt mich, dass viele Frauen sehr hohe Anforderungen an sich selbst stellen bezüglich Solidarität oder eben Mitbestimmung der Mitarbeitenden. Z.B. Helke Sander, die ihre Freundin als Tonfrau angestellt hatte.

*Barbara:* Ja, Helke Sander wurde einmal zitiert in einem «Frauen und Film»-Heft. Da hat sie stark kollektive Arbeitsformen propagiert. Zwei Jahre später nimmt sie dann dieses Postulat ziemlich zurück und sagt, dass, wenn sie die Wahl hätte, sie lieber mit Professionellen zusammenarbeiten würde. Für mich ist also nicht mehr so klar, was dieses Zusammenarbeiten bedeutet. Scheinbar gibt es eine Tendenz auch bei den Frauen aus den Anfängen, die einstigen Postulate etwas zu relativieren.

*Helga:* Das sind jetzt eigentlich zweierlei Stiefel. Ob du inhaltlich denjenigen bzw. diejenige vor der Kamera nicht als Objekt, sondern als Subjekt siehst — Subjekt heisst ja, mitentscheiden, die Sache mit in den Händen haben — das ist etwas grundsätzlich anderes, als wenn du z.B. eine Frauenrolle schaffst, in der die Frau zwar relativ emanzipiert ist und auch eine emanzipierte Alltags-Praxis hat, aber als Schauspielerin immer noch funktionalisiert ist. Wir haben uns einmal Gedanken über Filme wie «Die Gelegenheitsarbeit einer Sklavin» von Kluge oder «Maria Braun» von Fassbinder gemacht. Diese Frauen sind doch immer in einer bestimmten Rolle befangen, zumindest im Produktionsprozess, denn sie sind nur Schauspielerinnen für eine weibliche Hauptrolle unter den Händen des Regisseurs. Es ist etwas ganz anderes, wenn du — ich nenne das auch nicht Darstellerin sondern Selbstdarstellerin — wenn du Selbstdarstellerin bist und jederzeit für dich unterbrechen kannst, die Problematik verändern kannst und vor allen Dingen auch den gesamten Prozess des Machens immer wieder mit deiner eigenen Energie und Phantasie mitentwickelst. Das ist eine ganz andere Ebene als die vorhin erwähnte technische. Wenn man öffentliche Gelder kriegt, dann steigt der Druck

und man muss mit Profis arbeiten. Das heisst nicht, dass wir das nicht auch immer wieder unterlaufen. Bei den Frauen gibt es ja mittlerweile auch ganz tolle Profis. In «Von wegen Schicksal» z. B. hat Katharina Geinitz den Ton gemacht. Katharina war im ersten Jahr der Filmakademie und trotzdem habe ich ihr die ganze Verantwortung für den Ton gegeben. Sie war derart engagiert und mit Herzen dabei, dass der Ton für einen Dokumentarfilm fantastisch wurde, d. h. das Engagement spielt letztlich die entscheidende Rolle. Ich beobachte auch bei andern Teams, dass die Filmerinnen relativ flexibel sind und nicht-professionelle Frauen integrieren, weil sie wissen, dass Frauen ihre Aufgabe ungeheuer ernst nehmen und sozusagen als Profis nach einer Filmproduktion weiterarbeiten können. (Ein Beispiel dafür ist Anke Rixahansen, die Tonfrau von Elfi Mikesch.)

*Lus:* An Frauen werden also noch zusätzliche Anforderungen gestellt, oder sie stellen sie sich selbst. Ich meine, Filme, die müssen einfach einmal gut sein, egal wie sie gemacht werden. In Frauenproduktionen kommt das Kriterium der Mitbestimmung dazu, ein zusätzliches Kriterium also. Ich stelle mir aber vor, dass es leichter ist, einfach Anweisungen zu geben, als sich mit den Wünschen der Mitarbeitenden auseinanderzusetzen, auch wenn vielleicht ein solcher Film nicht so gut wird.

*Helga:* Genau, das meine ich. Du darfst dir den Regisseur nicht als guten Geist vorstellen, der über allen Wassern schwebt. Du musst schon sehr mit einem Film und dem Prozess des Machens verwickelt sein. Je mehr du delegierst, je arbeitsteiliger der Prozess ist, desto mehr wird der Film an einer bestimmten Lebendigkeit einbüßen. Irene Rakowitz sagte einmal zu uns: «Der Produktionsprozess entscheidet über den Film. Ist der Produktionsprozess für die Beteiligten gut, wird das Produkt dementsprechend aussehen.» Und ich bin auch kein Verfechter der Frauen, die sich beklagen, als Frau Filme zu machen, sei besonders schwierig. Zum einen gab es bei uns eine Modewelle — Frauenfilmerin, das war fast attraktiver als Männerfilmer zu sein. 1980 z. B. bin ich mit einer Gruppe von zehn Frauenfilmerinnen nach Los Angeles eingeladen worden. Los Angeles ist die «City-Sister» von Berlin, denn beides sind alte Filmstädte. Los Angeles hatte Geburtstag und eingeladen wurden Frauen. Das war typisch. Und es war fast makaber, wie wir in Hollywood herumgereicht wurden. Wir kamen alle mehr oder weniger aus der alternativen Szene und fanden uns auf irgendwelchen Luxusyachten bis hin zu Playboy-Parties wieder. Frauen und Frauenfilmerinnen waren damals einfach die Modewelle. Und auf dieser Modewelle sind wir ganz gut mitgeschwommen. Ich sehe das Ganze eigentlich in einem viel ersten politischen Zusammenhang. Immer dann, wenn es um Probleme im Film geht, die in sich einen echten Kern von öffentlichem Ärgernis, von politischer Brisanz enthalten — egal ob ein Mann oder eine Frau diesen Film macht — immer dann wird es schwierig. Es wird also nicht schwierig, weil du eine Frau bist, sondern weil du ein radikales Thema angehst. Ich weiss, dass viele Frauen jetzt sagen würden, ich falle ihnen in den Rücken. Es ist vielleicht viel solidarischer, wenn ich sagen würde: «Ja, wir haben es als Frauen sehr schwer.» Viele Frauen sehen sich in einer Märtyrerrolle, doch da bin ich grundsätzlich dagegen. Wenn ich jetzt stöhne, dass bei uns die Situation so beschissen geworden ist, vor allem für den Dokumentarfilm wegen Herrn Zimmermann (Innenminister der BRD), dann trifft das jeden männlichen Kollegen genauso. Ich finde uns Frauen so stark, wir brauchen keine sanftere Behandlung. Warum? Wieso?

*Lus:* Wir können in diesem Zusammenhang auf die Ausbildung zu sprechen kommen, auf die Ausbildungsmöglichkeiten, die den Frauen offenstehen.

*Helga:* Das ist eine ganz interessante Geschichte. Als ich 1973 an der Filmakademie in Berlin anfang, waren unter den 20 Teilnehmerinnen nur 3 Frauen. Beim ersten Kameraunterricht war ich die einzige der Frauen, die sich getraute, eine 16 mm BL-Kamera auf die Schulter zu nehmen. Ich war völlig entsetzt, denn es gab kein Bruststativ, unter welches mein Busen gepasst hätte. Es gab nur diese breiten Dinger für die Schultern der Männer. Als erstes habe ich ein «Go-in» ins Gerätelager gemacht und habe mich beschwert, dass ich als Frau nicht dieselbe Ausbildungsmöglichkeit hätte wie die Männer, dass es keine «weibliche» Technik gäbe. Das hat sich allmählich radikal geändert, was ich ganz toll finde. Ich bin 1977 selbst in der Prüfungskommission der Filmhochschule gewesen und damals haben wir bereits zur Hälfte Frauen aufgenommen. Heute gibt es auch diese leichten Kameras (ARRISR und AÄTON), die Frauen hervorragend auf die Schulter nehmen können. (Ulrike Ottinger und Elfi Mikesch machen auch 35-mm-Kamera allein.)

*Lus:* Es ist jedoch kein Zufall, dass 1977 die Hälfte der teilnehmenden Frauen waren.

*Helga:* Nein, das ist kein Zufall.

*Barbara:* Aber denkst du, das allein reicht, dass mehr als die Hälfte Frauen sind. Es ging ja auch darum zu fragen, ob ein Film, nur weil er von einer Frau gemacht ist, bereits unseren Vorstellungen und Ansprüchen genügt, inhaltlich und formal.

*Helga:* Na ja, das ist ein bitteres Thema. Das hat auch mit meiner kritischen Haltung zu tun. Ich finde nämlich oft, dass die Frauen unkritisch sind gegenüber Filmen, die von Frauen sind. Ich bin da der Meinung, dass wir so stark sind, dass wir uns gegenseitig auch angreifen und kritisieren können.



Irene und Helga am Schneidetisch

*Barbara:* Mir schien deine Sicht vorhin ein bisschen zu optimistisch. Ich denke, es gibt schon viel mehr Differenzen und Gräben zwischen den verschiedenen Frauen, die Filme machen. Du hast so sehr die Stärke von Frauen betont, ich denke, du hast dabei vor allem von einer gewissen Sorte Frauen gesprochen.

*Helga:* Ich habe erst relativ spät angefangen. 1973 bin ich auf die Filmakademie gekommen. Das erste Frauenfilmseminar fand unter vielen Schwierigkeiten bereits 1971 statt. Und ich weiss, dass die Claudia v. Alemann, die Helke Sander und auch die Ula Stöckl sich 1968 und danach unheimlich schwer getan haben. Deren Klagen über ihre abgenutzten Ellbogen, die sind berechtigt. Die haben eben auch noch im Alleingang angefangen, sich als Frauen-Filmerinnen irgendwie durchzusetzen. Und dies ist

zum Teil sehr, sehr mühsam und leidvoll gewesen. Ich gehöre bereits zur zweiten Generation, auch wenn ich im Alter nicht jünger bin. Es ist ein Unterschied, ob du in einer bestimmten Bewegung 5 Jahre später anfängst, oder zu den Pionierinnen gehörst.

Ich kenne z.B. ein Interview von Margarethe v. Trotta — das hat mich sehr berührt in seiner radikalen Ehrlichkeit — wo sie sich ziemlich heftig beklagt. Sie hat ja Regieassistentin gemacht bei «Die verlorene Ehre der Katharina Blum» und Co-Autorin war sie, glaube ich, auch. Also, da beschreibt sie minutiös, wie bei allen Pressevorführungen und Interviews immer nur der Schlöndorff alleine angesprochen wurde und wie er auch die ganze Filmherstellung für sich beanspruchte. Sie fiel derart unter den Tisch, dass sie nur noch erbittert war. Aus dieser Erbitterung hat sie sich entschlossen: «Jetzt mache ich meine Filme selber. Denn wenn man mit Männern zusammenarbeitet, dann wird man derart untergebuttert und übergangen.» Ihr erster Film war «Das zweite Erwachen der Christa Klages», der inhaltlich sicher auch einige autobiografische Züge in sich trägt. Mir wurde dagegen mein erster 16mm-Film 1979, «Von wegen Schicksal», öffentlich bezahlt; da waren die Kämpfe sozusagen gelaufen. Ich habe eben erst richtig angefangen in einer Welle, die bereits aufbereitet war.

Wir wurden ja zum Teil auch als Feigenblatt benutzt. Ich erinnere mich gut an meine erste Podiumsdiskussion in Frankfurt. Da siehst du richtig, wie sie sich eine Frau dazuholen, damit das pluralistische Feigenblatt gewahrt bleibt. «Eine Frauenfilmerin muss dabei sein, die sind doch momentan so hoch im Kurs.» Es mag auch sein, dass deine Kritik insofern berechtigt ist, als ich ja selbst noch nicht perspektivisch weiss, ob sich das Rad nicht wieder zurückschraubt. Es könnte ja sein, dass Frauenfilme total ausser Kurs kommen. Ich kann nur sagen, dass ich es in den letzten fünf Jahren überhaupt nicht als Einschränkung gesehen habe, eine Frau zu sein. Also für mich nicht und auch nicht, was ich beobachtet habe, bei Kolleginnen.

*Lus:* Da möchte ich etwas fragen. Die Frauenwelle war ja sehr stark verknüpft mit dem Aufkommen und Erstarren der Frauenbewegung. Momentan finde ich, dass diese am Abflachen ist, von einer Bewegung kann eigentlich gar nicht mehr so stark gesprochen werden. Siehst du einen Zusammenhang mit der rückläufigen Zahl von Frauenfilmproduktionen, d.h. dass quasi der Kulminationspunkt bereits erreicht ist. In der CH z.B., da ist die Situation katastrophal. Dieses Jahr in Solothurn wurden nur sehr wenige und kleine Produktionen von Frauen gezeigt.

*Helga:* Ja weisst du, die Frage ist für mich schwierig zu beantworten, weil ich natürlich glaube, dass das Filmemachen und künstlerische Produktionen überhaupt immer im Zusammenhang mit gesellschaftlichen Bewegungen stehen. Und wenn sich sozusagen eine Art Stagnation ausbreitet, ich will jetzt nicht von Resignation reden, na ja, aber es herrscht überall eine ziemliche Ratlosigkeit: Wie geht es weiter? Politisch und natürlich auch existentiell bezogen auf die Überlebenssituation. Dass die Pershing II bei uns installiert worden ist, das ist ein derartiger Horror und eine derartige Niederlage, dass sie jeder noch einmal für sich durchlebt. Du musst auch sehen, dass das Aufblühen der deutschen Frauenfilmlandschaft ohne die Studentenbewegung nicht denkbar wäre. Helke Sander und ebenfalls Claudia v. Alemann sind aus der Studentenbewegung hervorgegangen. Wenn die in Ulm an der Filmhochschule damals auf den Putz gehauen haben, oder wenn ich mich bei uns an der Filmakademie in Berlin überhaupt sowas getraut habe, wie ein «Go-in» ins Gerätelager zu machen, dann hat das auch einen Hintergrund. Das war ja nicht nur unsere eigene Erfindung. In dem Masse wie die politischen Bewegungen orientierungslos und ohne Kraft sind, in dem Masse sind wahrscheinlich auch die Frauen in kleinen Gruppen auf sich selbst zurückgeworfen. Ich kann mir zwar nicht vorstellen, dass bei uns die Produktionen zurückgehen. Zahlen belegen das Gegenteil. Ich glaube eher, die Qualität der Filme büsst an Kraft ein und die Filme verlieren an Intensität, an Mut zur Provokation. Das könnte so sein. Auch bei mir wird man das feststellen können, ich kann mich da gar nicht ausnehmen. Ich habe das in Indien erfahren, denn «Von wegen Schicksal» hatte dort viele Anhänger. Als ich letzten Dezember dort «Mit starrem Blick» gezeigt habe, haben sie mir den Kopf ganz schön zurechtgerückt. Sie haben zu mir gesagt: «Du scheinst ja auch in dieser weichen Welle gefangen zu sein und nicht mehr so viel Vertrauen zu haben in deine Kraft und dein offensives Vorgehen.»

*Barbara:* Ist es richtig, dass du meinst, wenn Filme nicht mehr so politisch sind in einem Verständnis, wie es in den siebziger Jahren geherrscht hat, das sie dann an Qualität verlieren. Ich denke, die Realität hat sich ja auch verändert, deshalb finde ich diese Tendenz normal, obwohl es gleichzeitig traurig ist.

*Helga:* Ja, ich würde das für mich so sehen, weil ich «politisch» in einem umfassenden Sinn verstehe. Politik reduziert sich für mich nicht auf politische Programme oder einfach übernehmbare politische Strategien. «Politisch» bezieht sich auch auf eine Radikalität aus der eigenen Subjektivität. Wie weit traut man sich zu öffnen, wie weit sich auf den Film selbst einzulassen, wie weit eigene Probleme offen aufzudecken? Oder, wie weit sind Rückzugstendenzen, die man bei andern spürt, bei sich selbst auch zu finden?

*Lus:* Ich frage mich, ob die heute stark spürbare Tendenz der Frauenbewegung, der Rückzug auf sich selbst, die Beschäftigung mit Astrologie oder matriarchalischer Spiritualität, auch im Film spürbar ist. Ich könnte mir vorstellen, dass dieser Tendenz ein Abflippen auf das Ästhetische entsprechen würde, d.h. Bilder werden wichtiger als der Inhalt.

*Helga:* Du hast völlig recht. Die neue Generation von Frauen an der Filmakademie in Berlin macht fast durchwegs Experimentarfilme. Ein politisch engagierter Film, der von einer Gruppe von Filmemacherinnen zur Unterstützung der Friedensbewegung gedreht wurde, ist in dieser Hinsicht auch sehr interessant. Bei diesem Episoden-Film, «Aus heiterem Himmel» heisst er, — sind auch schon experimentelle Umsetzungen teilweise mit eingeflossen.

Experimentarfilme sind momentan die grosse Welle. Das kann Ausflucht sein, muss aber nicht. Ja, für mich kriselt es an allen Ecken und Enden. Der sogenannte Frauen-Power ist auch nicht mehr, was er einmal war. Das kann man ja auch gar nicht erwarten, denn wir Frauen können nicht solo eine Bewegung für uns sein, das wäre völlig unrealistisch. Karl Marx hat — verkürzt — gesagt: An der Stärke der Frauen-Emanzipationsbewegung ist die Klassen-Bewegung ablesbar.

*Lus:* Du selbst, zählst du dich zur Frauenbewegung?

*Helga:* Ich würde mich zur Frauenbewegung zählen, wenn ich nicht sagen müsste, wo. Das, wofür sich die Frauen einsetzen, ist für mein Leben auch existentiell wichtig. Das ist ganz klar. Ich habe aber die verschiedenen Phasen der Frauenbewegung zum Teil scharf angegriffen, denn diese haben in Berlin sehr elitäre Formen angenommen. Wenn sich das Feindbild derart zuspitzt auf die Männer, also dann kann ich Zustände kriegen. Die Männer sind mitbeteiligt, aber sie sind doch nicht die Hauptfeinde.

*Lus:* Ich habe die Frage nach dem Feminismus gestellt, weil meiner Ansicht nach die Filmemacherinnen vor allem in der BRD und in der Schweiz ihren Stoff und ihre Energie teilweise aus der Frauenbewegung gezogen haben. Auf der andern Seite wurden auch gewisse Filmemacherinnen als Sprachrohr der Frauenbewegung gesehen und als Verräterinnen kritisiert, wenn sie den Erwartungen nicht entsprochen.

*Barbara:* Es geht da ja um den Anspruch, der an einen Film gestellt wird. Ein grosser Teil der Feministinnen denkt, dass in jedem Film einer Frau die Frauenbewegung bzw. die Lesbenbewegung einbezogen werden muss. Je nachdem wird ein Film mehr oder weniger feministisch eingestuft.

*Helga:* Das sind dann aber ganz bestimmte Frauenfraktionen. Ich wurde von ihnen auch heftig angegriffen. «Der gekaufte Traum» löste die ersten hitzigen Diskussionen unter diesen Frauen aus. Einige meinten, der Film wäre viel besser gewesen, wenn der Ehemann nicht zu Wort gekommen wäre. Aber ich kann doch nicht, wenn eine Frau fünf Kinder hat, so tun, als ob die der heilige Geist produziert hätte. Vor allem, wenn die Familie im sozialen Wohnungsbau festhängt und der Mann nicht einfach ausquartiert werden kann. Dann ist er noch arbeitslos, also sitzt er zu Hause. Da kommen die Frauen dann und sagen, der Mann hätte weniger vorkommen müssen und die Konzentration hätte auf die Frau verlagert werden müssen. Das ist jetzt etwas verkürzt beschrieben, aber in der Tendenz stimmt es. Damals hatte ich meinen ersten Clinch in Berlin, von dem ich mich nur schwer wieder erholt habe. Ich werde wegen dieser Haltung noch heute in gewisser Weise bestraft, d.h. ignoriert.



Für mich ist die Haltung dieser Frauen dann ziemlich unpolitisch, wenn der Mann als Hauptfeind dasteht und nicht das System. Wenn ich einen Film über eine Arbeiterfamilie mache, dann mache ich ihn nicht nur, um zu zeigen: das ist eine geschlagene Frau und der geht es besonders schlecht. Ich will auch zeigen, dass es der ganzen Familie unter bestimmten gesellschaftlichen Bedingungen schlecht geht. Dann gehört der Mann einfach dazu. Meine Filme sind niemals auch nur ansatzweise Portraits von Männern geworden. Das liegt einerseits daran, dass ich es bisher noch nicht geschafft habe, mich in einem Film auf zwei Personen zu konzentrieren. Andererseits habe ich die Erfahrung gemacht, dass die Männer, die ich bisher getroffen habe, viel zu wenig emanzipiert sind, um mein wirkliches Interesse zu erregen. Bei mir kann eine Selbstdarstellerin nur dann etwas auslösen, wenn ich weiss, dass sie ungeheuer offen und ehrlich ist. Jetzt sag mir mal, welcher Mann sich getraut, offen und ehrlich, vor allem noch vor einer Frau, irgendetwas auszubreiten. Deswegen gibt es von mir bisher keine Männerportraits. Natürlich würde ich gerne einmal Männerportraits machen, warum nicht. Auch wenn dann die Frauen wieder sauer sind.

Es interessiert mich zu erfahren, wo die grundsätzlichen Unterschiede liegen. Aber die Männer, also, ich habe noch keinen getroffen. Doch, kürzlich einen Clown im Zirkus Roncalli in Berlin. Das ist der erste Mann in meinem Leben, bei dem ich spontan gedacht habe: «Mensch, über den hättest du Lust einen Film zu drehen.» Aber der läuft ja auch herum mit seiner zweiten Natur...

*Aufgezeichnet von*

*Lus Bauer +  
Barbara Weibel*

**Helga Reidemeister:**

- 1960 - 1965 Studium der freien Malerei an der HfBK Berlin.  
1968 und folgende Jahre Arbeit im Märkischen Viertel.  
1973 - 1974 Dort als Sozialarbeiterin im öffentlichen Dienst. Mit Bewohnern des Viertels entstehen in diesen Jahren die «Gespräche mit Arbeitern aus dem Märkischen Viertel», veröffentlicht im Kursbuch Nr. 25, 27, 37 und  
1975 im Rowohlt Verlag «Wohnste Sozial, haste die Qual» — Jetzt reden wir: Betroffene des Märkischen Viertels».  
1973 - 1978 Studium an der Deutschen Film- und Fernseh-Akademie Berlin (DFFB).  
1974 - 1977 «Der gekaufte Traum», Portrait einer Arbeiterfamilie aus dem Märkischen Viertel, Dok.-Film, 87 Min., 16 mm, Verleih: Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin.  
(ZDF, Kleines Fernsehspiel 1978).  
1978 - 1979 «Von wegen 'Schicksal'», Portrait einer Arbeiterfrau und Familie aus dem Märkischen Viertel, Dok.-Film, 117 Min., 16 mm, Verleih: Basis.  
Abschlussfilm an der DFFB.  
(ZDF, Kleines Fernsehspiel 1979)  
Adolf Grimme-Preis 1980  
Bundesfilmpreis 1979  
1. Preis Paris, Cinéma Festival du Réel. 1980.
- 1981 - 1983 Karola Bloch, Fragmente eines Portraits «Dann nimmt die Frau die Geschicke in die Hand», Dok.-Film, 42 Min., Westdeutscher Rundfunk. «Ernst und Karola Bloch — die Tübinger Zeit», Dok.-Film, 44 Min., Süddeutscher Rundfunk  
(Diese beiden Filme sind Produktionen für das Westdeutsche, resp. für das Süddeutsche Fernsehen. Trotz intensivster Suche nach Geldgebern konnte Helga Reidemeister bis an ihr ursprüngliches Projekt, ein Portrait von Karola Bloch, noch nicht realisieren. Dies dürfte weniger an Helgas Fähigkeiten liegen, als viel mehr an der unbequemen Karola Bloch (Jüdin, Emigrantin, Kommunistin...), welche in der Bundesrepublik bei offiziellen Stellen nicht gerade beliebt ist.)
- 1982 - 1983 «Mit starrem Blick aufs Geld», Portrait eines Fotomodells, 104 Min., Color 16 mm, Verleih: Basis  
Bundesfilmpreis 1983  
1. Preis Internationales Frauenfilm-Festival, Sceaux 1984.

Ihre Filme sind in der Schweiz leider nicht im Verleih erhältlich. Jedoch werden sie voraussichtlich diesen Herbst im Filmpodium der Stadt Zürich zu sehen sein.