

Wider den Frauenfilm und für ein feministisches Kino

Autor(en): **Schmid, Regina**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **32 (1980)**

Heft 5

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-933055>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

für unsere 20th Century,
für unsere Monster-Super-Produktion, an der wir alle gearbeitet haben.
Sie war hungrig nach Liebe, und wir boten ihr Beruhigungsmittel.
Weil sie traurig war, keine Heilige zu sein, empfahl man ihr Psychoanalyse.
Denke, Herr, an ihre wachsende Angst vor der Kamera
und an den Hass auf die Schminke
– sie bestand vor jeder Szene auf neuem Make-up –,
und wie das Entsetzen zunahm
und die Unpünktlichkeit in den Studios.
Wie jede Verkäuferin träumte sie davon, ein Filmstar zu werden.
Und ihr Leben war unwirklich wie ein Traum,
interpretiert und archiviert von einem Psychiater.
Ihre Romanzen waren Küsse mit geschlossenen Augen,
bei denen man, wenn man die Augen aufschlug, ins Scheinwerferlicht starrt,
und dann gehen die Scheinwerfer aus.
Und man baut die beiden Wände ab (es war eine Filmszene),
während der Regisseur mit dem Drehbuch fortgeht.
Oder wie die Reise auf einer Yacht, ein Kuss in Singapur, ein Ball in Rio,
gesehen vom Zimmer einer erbärmlichen Wohnung aus.
Der Film ging zu Ende ohne den Kuss im Finale.
Man fand sie tot in ihrem Bett, ihre Hand am Telefon.
Und die Detektive fanden nicht heraus, wen sie anrufen wollte.
Es war, als habe jemand die Nummer der einzigen freundlichen Stimme gewählt
und nur die Stimme vom Band gehört, die sagt:
Wrong Number.
Herr
wer immer es auch war, den sie anrufen wollte und den sie nicht erreichte
antworte Du ihrem Anruf!

Ernesto Cardenal

Wider den Frauenfilm und für ein feministisches Kino

Sabine Riesen und Regina Schmid reichten im April 1979 ihre Abschlussarbeit am Journalistischen Institut in Fribourg ein (Referent: Dr. Stephan Portmann). Der ausführliche Titel der Arbeit lautete: «Der Mythos der <neuen Frau> im amerikanischen Spielfilm. Ideologiekritische Untersuchung der Darstellung der Frau am Beispiel ausgewählter kommerzieller Filmproduktionen». In der Analyse wurden dabei folgende Filme berücksichtigt: «A Women Under the Influence» von John Cassavetes (USA 1974, vgl. ZOOM-FB 2/77), «The Turning Point» von Herbert Ross (USA 1976, vgl. ZOOM-FB 12/78), «Un Unmarried Woman» von Paul Mazursky (USA 1978, vgl. ZOOM-FB 18/78), «Girlfriends» von Claudia Weill (USA 1978, vgl. ZOOM-FB 18/78). Im folgenden Artikel werden die Ergebnisse der Arbeit exemplarisch am Film «Un Unmarried Women» aufgezeigt.

«Die Frauen kommen! Nach all den Kerlen und Kumpels spielen sie nun die Hauptrollen. Der amerikanische Film, der – ganz entgegen seinen Anfängen, die völlig auf femininen Glamour ausgerichtet waren – über etliche Jahre kaum einen weiblichen Star mehr führte, hat sich besonnen. Allerdings behalten im harten Big-Company-Geschäft die Männer das Heft in der Hand» (Presseheft «Eine entheiratete Frau», 20th Century Fox).

Die Filmindustrie, die Schauspielerinnen, die Kritiker, die Zuschauer(innen) – sie haben sie wieder, die Frau auf der Leinwand und damit den Frauenfilm. Ende gut, alles gut? Nur schon eine neuere Betrachtung der Filmszene zu Beginn der achtziger Jahre zeigt, dass der Schein ein trügerischer war. Francis Ford Coppolas «Apo-

calypse Now», ein Alptraum von «Männerphantasie», beschäftigt sich vor allem mit Gewalt, Krieg und Macht, mit Männeröffentlichkeit, während sich eine ganze Reihe neuerer Filme aus den USA mit den privaten, intimen Ängsten und Phantasien der Männer beschäftigt. Paul Mazurskys «*Willie and Phil*» (1979) und besonders Robert Bentons «*Kramer vs Kramer*» (1979) (vgl. Besprechung in dieser Nummer) geben Zeugnis über die Verlustängste einer Männergeneration, die durch die Emanzipation der Frau ihre traditionelle Männerrolle nicht mehr ausüben können und in ihren Beziehungen zu Frauen verunsichert sind: Bilder aus der Männerwelt, von Männern für Männer. Auffällig an diesen Beispielen scheint das Kreisen um das Private, um Ehe und Scheidung zu sein: die Sicherheit der engsten Beziehung ist wiederum gefragt. All diese Filme mit Themen aus der Männerwelt lassen den Frauenfilm bereits als vergessen erscheinen, bevor er in seiner Entstehung erklärt und kritisiert werden und eine breitere Auseinandersetzung über das Thema Frau und Film entstehen konnte.

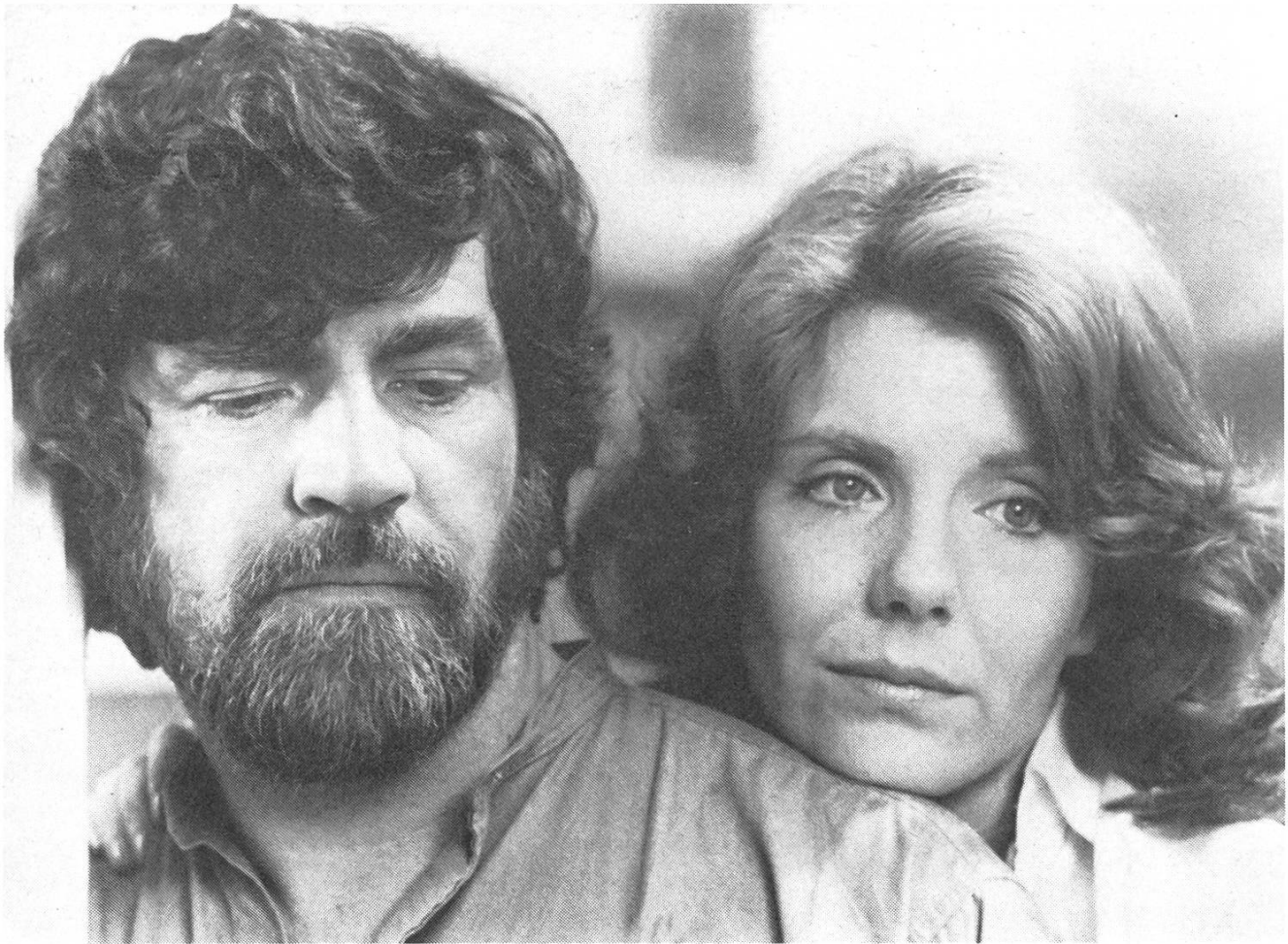
Der Frauenfilm ist kein feministischer Film

Der Frauenfilm als Film, in dem Frauen eine zentrale Rolle, sei es als Filmthema, als Hauptdarstellerin oder in den wenigsten Fällen als Regisseurin spielen, ist nichts Neues. Filme dieser Art findet man viele in der Filmgeschichte. Die Etikette «Frauenfilm» verdanken wir vor allem der Werbung, welche eine ganze Reihe von neueren Filmen als Hollywoods Antwort auf die veränderte Stellung der Frau in der Gesellschaft verkaufte und damit einen Teil des weiblichen Filmpublikums zurückzuerobern versuchte, und der Bereitschaft eines grossen Teils der Öffentlichkeit, dieses Konzept zu übernehmen und damit der Konfrontation mit der Frauenbewegung, dem feministischen Kino zu entgehen.

Eine erste Untersuchung der Filme mit dem Etikett «Frauenfilm» (z. B. in «Frauen und Film» (FuF) 19/79 unter dem Titel «Die neue Frau im Männerfilm») zeigt, dass diese Filme ihren Anspruch auf die Wiedergabe einer veränderten Stellung der Frau in der Gesellschaft nicht oder nur in vorsichtigen, ungefährlichen Ansätzen einlösen (z. B. Berufstätigkeit, Freundschaft mit Frauen). «Frauenfilme» zeigen höchstens, wie weit sich die Filmindustrie ein Eingehen auf die Frauenbewegung leisten kann. Die meisten «Frauenfilme» sind von Männern realisiert worden. Ausnahmen wie «*Girlfriends*» (1978) von Claudia Weill oder «*In einer Regennacht*» (1977) von Lina Wertmüller stellen auch in der Machart und von der Thematik her Ausnahmen dar, wenngleich ihre Rezeption meist undifferenziert erfolgte und diese Filme zur Abgrenzung gegenüber dem feministischen Kino benutzt wurden: «... denn «*Girlfriends*» ist ein Frauenfilm, und zwar einer von jener raren, sympathischen Art, die das Weib nicht zur Hyäne macht, sondern ruhig seinen Weg suchen lässt, der in die Selbständigkeit führt... Da werden keine Hollywoodheroinnen aufgebaut, mit denen sich Fräulein Lieschen Müller im starken Arm des Freundes in ein feministisches Paradies träumen kann, da findet auch keine deutsche Frauenhochschule statt zur Erweiterung des weiblichen Bewusstseins – und doch haben wir beides: die Heldin und die Lehre, auch für die Männer» (Siegfried Diehl, FAZ).

«Eine entheiratete Frau» oder «die Sehnsucht nach der Utopie kann weiterschlafen».

Der Film «*An Unmarried Woman*» von Paul Mazursky (1978) machte den Frauenfilm eigentlich populär (siehe ZOOM-FB 18/78). Ausgezeichnet mit einem Preis in Cannes, lief «*An Unmarried Woman*» wochenlang in den Kinos. Der Erfolg dieses Films ist ohne die Besetzung der Hauptrolle mit Jill Clayburgh nicht zu verstehen. Clayburgh ist kein ferner, unnahbarer Hollywoodstar – «der Film präsentiert keine exaltierten Typen, sondern die Nachbarn von Jedermann» (Presseheft) –, auch keine brave Ehefrau oder aufopfernde Mutter (hierfür sind Fernsehserien viel besser ge-



«An Unmarried Women» sagt viel darüber aus, was Frauen heute «dürfen» und wo die Ängste der Männer beginnen – Vermarktung der Frauenbewegung durch Hollywood?

eignet und erreichen direkt ein grosses weibliches Publikum), sondern repräsentiert das Ideal einer Mittelstandsfrau um die vierzig, gutaussehend, sportlich-schlank, attraktiv. Ausserdem spielt sie «keine weibliche Emanze, sondern eher Ibsens Nora mit veränderten Vorzeichen» (Presseheft).

«An Unmarried Woman» bringt eine eigentliche Neuschöpfung in Sachen Zivilstand. Erica, die Hauptprotagonistin, ist nicht alleinstehend, ledig oder geschieden; sie befindet sich im Zustand der «Entheiratung». Im Film wird sie zwar nach langer und glücklicher Ehe von ihrem Ehemann verlassen. Verlassenwerden könnte Einsamkeit, Trauer, Verlustängste, Scheidung, Kampf ums Geld und Kind bedeuten – aber auch Befreiung, Suche nach einer neuen Identität, einem anderen Leben. Doch gerade dies zeigt der Film nicht. Die Geschichte, im oberen New Yorker Mittelstand angesiedelt, ist zwar nicht undifferenziert gezeichnet und gesteht ihren Darstellern auch eine gewisse Entwicklung zu. Die aufgezeigten Risse (brüchige Ehen, Freiwildfunktion der «ungebundenen» Frauen, Bedürfnis der Frauen nach einer eigenen Sexualität, Besitzansprüche der Männer und Kinder) werden aber nur soweit gezeigt, wie sie zur dramatischen Gestaltung der Filmhandlung notwendig sind, und führen so niemals zum offenen Bruch und damit zu einer Neuorientierung. Jeder tastende Versuch in dieser Richtung wird durch ein Gegenbild entschärft oder nicht mehr weitergeführt: Erica heult zwar gegen das Verlassenwerden auf, kämpft aber nicht um ihre Beziehung zu Martin; sie versucht ihre sexuellen Bedürfnisse auch ohne eine feste Beziehung zu leben, gerät aber an einen Sexualprotz; sie sucht Hilfe bei ihren Freundinnen, erfährt aber nie eine solidarische Unterstützung. Erica spricht viel über ihre Einsamkeit, doch keine einzige Bildfolge

zeigt sie je alleine. Der Film gesteht ihr keine eigene Identität zu, auch nicht die der Hausfrau: Als Saul, ihr neuer Freund, ein Maler (und zärtlich, poetisch, romantisch), Farben über die Leinwand giesst und Erica gleichzeitig ein Ei in eine Schüssel schlägt, wird durch die Montage der Bilder eine Einheit und Gleichsetzung dieser Aktivitäten suggeriert. Ericas häufiges Zusammensein mit ihren Freundinnen wird durch das einzige Diskussionsthema dieser Frauengruppe, die Männer, neutralisiert. Eine Einstellung zeigt sie, kurz nachdem sie mit Saul in einer Umarmung gezeigt wird, fast «schwebend» mit ihren Freundinnen über eine Eisfläche gleiten. Ericas Filmleben ist auf den Mann hin zentriert: Er löst ihre Geschichte aus (sie wird verlassen), und die Suche nach einem anderen Mann bestimmt die Filmgeschichte weiter. Erst in der Schlusseinstellung zieht Erica alleine durch die Strassen, allerdings ein riesiges Bild von Saul in den Händen, das ihre Bewegungsfreiheit sichtlich einschränkt: sie kann sich jetzt frei in einer von Männern bestimmten Welt bewegen.

«An Unmarried Woman» sagt viel darüber aus, was Frauen heute «dürfen» und wo die Ängste der Männer beginnen.« ... auch der Mann wird mit der (neuen) Frau konfrontiert. Und Mazurskys Film macht klar, dass er sich gleichfalls emanzipieren muss. Veränderte Moral, mehr sexueller Wagemut durch die Pille (die neueren Diskussionen in der Frauenbewegung scheint das Presseteam der Century Fox noch nicht mitbekommen zu haben...), bessere Kommunikationsmöglichkeiten der Frauen zwingen ja den Mann zur Reaktion...» (Presseheft).

Zum feministischen Film oder «I like chaos, but I don't know, whether chaos likes me»

Die Etikettierung von Filmen, in denen Frauen durch ihre Geschlechtszugehörigkeit eine zentrale Rolle spielen, als Frauenfilm ist ein Rückgriff auf ein biologistisches Vokabular und eine Ideologie, die Frau und Weiblichkeit als ewige Naturgegebenheiten versteht und weibliche Lebenszusammenhänge auf diese Natur hin reduziert. Im Gegensatz dazu ist der Begriff des feministischen Films ein politischer und versteht, entstanden aus der neuen Frauenbewegung, Frau und Weiblichkeit als historisch entstanden und damit veränderbar. Weibliche Lebenszusammenhänge werden auf ihr Entstehen in einer patriarchalen Kultur hin untersucht und ihre Nützlichkeit für die Organisation des sozialen Lebens aufgedeckt. Feministischer Film ist der Versuch, Bilder «von sich», von seinem Körper, seinen Erfahrungen, seiner Wahrnehmung, seiner Sensibilität, seiner Phantasie zu kreieren und sie den Bildern «über sich», den Bildern einer von Männern geprägten (Kino-)Welt entgegenzuhalten.

Feministische Filme waren zu Beginn der neuen Frauenbewegung meist Produkte aus der Bewegung selber: halbprofessionell ausgeführt, mit Gratisarbeit finanziert, kollektiv geplant und realisiert, meist in der Tradition des «cinéma militant». Diese Filme waren ein erster Versuch, Öffentlichkeit für Themen der Frauenbewegung zu schaffen, die von den institutionalisierten Medien ignoriert oder verdrängt wurden (z. B. Filme über Abtreibung).

Heute umfasst der feministische Film ein breites Spektrum filmischer Ausdrucksmöglichkeiten: Frauen drehen Experimental- und Avantgardefilme, arbeiten mit Video- und Super-8, einige haben den Sprung in die Grossproduktion geschafft und drehen ihre ersten und zweiten Langspielfilme. Viele Frauen arbeiten, gerade auch beim Fernsehen, im Dokumentarfilmbereich, eine Tatsache, die wohl weniger mit «Misstrauen gegenüber der Phantasie und ihrer unkontrollierbaren Wirkung» (rororo-Filmlexikon I, S.201) als mit den schwierigen Arbeits- und Produktionsbedingungen, unter denen feministische Filme, wie auch andere Filme des nicht kommerziell orientierten Kinos, entstehen. Dazu kommt, dass Auswahlkommissionen und Förderungsgremien meist von Männern besetzt werden und keine Lobby darstellen, die den feministischen Film bewusst fördern kann.

Cristina Perincioli, zusammen mit Frauen aus dem Frauenhaus, drehte ihren ersten Spielfilm *«Die Macht der Männer ist die Geduld der Frauen»* (vgl. ZOOM-FB 3/79) für nur 135000 DM (Auftragsarbeit für das ZDF) und musste deshalb auf Travellings und aufwendige Einstellungen verzichten. Der Film wurde (mit Ausnahme eines männlichen Darstellers) ganz von einem Frauenteam realisiert. – Im allgemeinen arbeiten die meisten Frauen aber immer noch in den traditionellen Arbeitsgebieten für Frauen im Film: Cutterinnen, Script, Ausstattung und Make-up. Kamerafrauen und Tonfrauen bilden noch immer die Ausnahme. Dass eine Kamera für eine Frau zu schwer sei, ist mehr als ein fauler Spruch, es ist bereits eine Ideologie. Zu den genannten Schwierigkeiten kommt noch der Anspruch der feministischen Filmemacherinnen, Werte aus der Frauenbewegung – Verzicht auf Konkurrenz, schwesterliche Solidarität, Abbau von Hierarchien – auch in die Arbeitssituation hineinzutragen.

Zur Geschichte und zur Gegenwart des feministischen Kinos

Mit dem Begriff des «feministischen Kinos» meine ich mehr als die Produktion von Filmen. Feministisches Kino heisst eine Öffentlichkeit zu schaffen, die Zuschauerinnen, Filmschaffende, Schauspielerinnen, Professionelle wie Neugierige, Mädchen wie ältere Frauen umfasst. Öffentlichkeit schaffen für den «anderen Blick» heisst zum Beispiel die Geschichte der Frau im Film zu rekonstruieren und die ersten weiblichen Filmemacherinnen und ihr Werk kritisch zu würdigen: Alice Guy (vgl. ZOOM-FB 16–17/78), Dorothy Arzner («Fashions for Woman», 1927, «Dance, Girl, Dance», 1940), Ida Lupino («Never Fear», 1950), Germaine Dulac («Les sœurs ennemis» 1916, «La Coquille et le Clergyman», 1928) und Leontine Sagan («Mädchen in Uniform», 1931). Auch die Geschichte der Frau als Zuschauerin, ihr Verhältnis zu den weiblichen Schauspielerinnen und deren Auswirkungen auf ihre Sozialisation, ist erst in den Anfängen geschrieben.

In der BRD existiert eine weibliche Gegenkultur in Sachen Film, die besonders in der einzigen europäischen feministischen Filmzeitschrift «Frauen und Film» (FuF), herausgegeben von Helke Sander, Rotbuch Verlag, Berlin, eine wichtige Koordinationsstelle besitzt. Im Dezember 1979 wurde in Berlin der «Verband der Filmarbeiterinnen» gegründet. In ihrem Manifest fordern die Frauen: 50 Prozent aller Mittel für Filme, Produktionsstätten und Dokumentationsvorhaben, 50 Prozent aller Arbeits- und Ausbildungsplätze, 50 Prozent aller Gremiensitze. – Ausserdem gibt es unzählige Frauenfilmgruppen und die «Initiative für Frauen im Kino», die möglichst einem breiten weiblichen Publikum eine intensive Auseinandersetzung mit dem Medium Film ermöglichen will.

In der deutschen Schweiz ist vor allem die Zürcher «FrauenFilmFabrica» (Postfach 579, 8025 Zürich) als Gruppe von Frauen zu nennen, die sich mit dem Film als Feministinnen auseinandersetzen. Neben der «FrauenFilmFabrica» gibt es noch die lesbische Frauenfilmgruppe «Homex». Sie zeigten letztes Jahr in Solothurn ihre erste Videoproduktion «...aber normal ist es ja gerade nicht!» (vgl. ZOOM-FB 3/79). In Bern gibt es die Frauengruppe «Melusine», die im Mai 1978 im Kellerkino den Filmzyklus «Frauen sehen Frauen» zeigte.

Regina Schmid

Neue 16-mm-Filme in der Schweiz

AJM. Die Schweizerische Arbeitsgemeinschaft Jugend und Massenmedien (AJM) hat eine Zusammenstellung aller neuen in der Schweiz verfügbaren 16-mm-Filme herausgegeben. Jeder Film wird mit einer kurzen Inhaltsbeschreibung vorgestellt. Selbstverständlich sind auch alle notwendigen technischen Angaben beigefügt. Der Katalog – in handlichem A5-Format – kann bezogen werden bei: AJM, Postfach 224, 8022 Zürich. Der Verkaufspreis beträgt Fr. 5.–, zuzüglich Fr. 1.– Verpackungs- und Versandkosten. Der Katalog 1978 ist ebenfalls noch zum selben Preis lieferbar.