die "frau der leinwand". einige betrachtungen über die schauspielerin und autorin im film

"in den vergangenen jahren haben wir mit der frauenbefreiungsbewegung eine radikale revision der rolle der frau im film erlebt, eine revision, die nicht nur die funktion der frau als *schauobjekt* infragestellt sondern auch ihre *präsenz* als kreative kraft in der geschichte des kinos sichtbar gemacht hat."

so beginnt das einführungsmanifest zur veranstaltung *"kinomata"*, die vom 15. bis 30. november 1976 in rom stattfand: 150 filme, gedreht von frauen aus allen teilen der welt, von den pionierinnen bis zu den avantgarden. als erste dieser art in italien hat *kinomata* eine wende in der gesamten problemstellung frauen und film bezeichnet.

dieses thema anzugeben, heißt heute, sich in zwei forschungsrichtungen zu bewegen, die wir unter dem etikett objekt-frau und subjekt-frau, schauspielerin und autorin, zusammenfassen können.

in dem maße wie sie vorangeht, erfordert die forschung jedoch eine immer größere aufmerksamkeit und wissenschaftlichkeit und vor allem methodologische klarheit, um zu vermeiden, daß aus der rekonstruktion einer vergessenen weiblichen geschichte ein neuer mythos entsteht.

es ist durchaus zutreffend, das die 'frau auf der leinwand' bisher dazu berufen war – oder besser – benutzt wurde, für eine realität zu stehen, die nicht ihre ist. sie ist tatsächlich eine leinwand gewesen, die die wirkliche frau verbirgt.

ich denke gewiß nicht an die serienprodukte an das niedere kommerzielle kino, nicht etwa weil es keinen zutritt in den olymp der kunst finden könnte, sondern weil es sich darauf beschränkt, tendenzen und merkmale des autorenfilms passiv zu wiederholen, wenn auch mit mehrjähriger verzögerung. natürlich wiederholt das durschnittsprodukt des industriellen films auch ein ensemble von verhaltensmodellen und (sowohl männlichen als auch weiblichen) stereotypen, die völlig mit der herrschenden ideologie übereinstimmen, ohne jeden funken von kritik und reflexion, wobei sogar bisweilen – soweit es die frauenfiguren betrifft – die rückschrittlichsten aspekte dieser ideologie verschärft werden. hier im "schlechten" film ist das *benutzen* der frauen ein offenes spiel, es wurde jedoch nicht hier erfunden. es weiterhin anzuprangern, ist politisch nützlich, weil es in der tat das meistgesuchte kino ist, aber es erlaubt keine volles verständnis der rolle, die die frau in den filmen und im kino insgesamt spielt.

die frau auf der leinwand ist also eine frau, die eine andere realität vermittelt: das imaginäre des mannes, seine symbolische welt oder sein (ideologisches) verständnis der welt.

durch die frau, durch ihren körper, ihre bewegungen spricht der mann über die welt, benutzt, modifiziert er, was spezifisch weiblich ist, biegt es zum ausdruck von problemen, die der realität der frau äußerlich sind. äußerlich, weil sie partiell sind, weil sie ihren blickwinkel nicht einschließen.

ich denke gerade auch an den autor mit dem größten feingefühl, der größten aufmerksamkeit und sensibilität gegenüber dem weiblichen, an bergman, und besonders an seine symfonie nur für frauen: *"schreie & flüstern."* durch drei frauengestalten stellt bergman ein komplexes und differenziertes universum dar über themen des philosophischen, politischen, existentiellen und nationalen (in der skandinavischen besonderheit seiner todesproblematik). alles realitäten, die nicht als den frauen äußerlich bestimmt werden können, betrachtet man sie als geschlechtslose menschliche wesen, die aber partiell bleiben, bezogen auf die frauen als (geschlechtliche) gesellschaftliche individuen.

gleichzeitig läuft eine methode, die die frau im film ausschließlich als zeichen einer männlichen sprache betrachtet, ihrerseits gefahr, partiell zu werden, weil ihr ein bindeglied fehlt und sie wiederum von der wirklichen frau absieht. das ei des kolumbus bei dem problem ist, daß jede frauenfigur auf der leinwand von einer frau aus fleisch und blut dargestellt wird, deren beruf es ist, eine rolle darzustellen: eben von der schauspielerin.

wir können nicht mehr umhin, sie zu berücksichtigen und dem thema der schauspielerin und ihrem dialektischen verhältnis zur rolle tiefer nachzugehen, wenn wir vermeiden wollen, auch selber einen teil der realität der frauen zu leugnen.

schauspielerin zu sein, ist eine arbeit mit allem, was das mit sich bringt.

hartnäckig zu behaupten, daß alle schauspielerinnen in objekt-frauen verwandelt werden, heißt, sie tatsächlich zu bequemen objekten einer einfachen theorie zu machen.

auch bergman muß, um seine welt darzustellen, der schauspielerin die freiheit lassen, am text zu arbeiten, kreativ auf ihn einzugehen und ihn so zu bereichern, zu nuancieren und umzugestalten (1). mit der arbeit der schauspielerin kommen viele faktoren ins spiel, die bisher noch nicht umfassend gewürdigt worden sind. paradoxerweise werden, wenn frauengestalten untersucht werden, existierende analysen der arbeit des schauspielers überhaupt nicht herangezogen, als sei man davon überzeugt, daß die frau als darstellerin ein nicht-wesen ist und deshalb ohne macht (ob in verhandlungen oder auf kreativem gebiet). ein plakatives beispiel sind die stars.

in dem aufsatz von nicola gasbarro *"Il segno filmico femminile: la donne come metalinguaggio"* (das zeichen des weiblichen im film: die frau als metasprache) (2) wird unter anderem behauptet: "es ist klar, daß die frau ein leichtes objekt des 'star systems' gewesen ist, daß die hollywooddiva mehr als jedes andere zeichen den 'american way of life' transportiert hat, ganz zu schweigen von den rollen in der werbung, die sich auf den sex-appeal stützen."

betrachtungen dieser art werfen keineswegs vergleichbare erscheinungen in ein und denselben

topf mitleidiger tränen über die objekt-frau. auch nach jüngsten analysen über das phänomen des stars (3) wird in der gängigen kritik, ob feministisch oder nicht, immer noch so getan, als sei die *diva* etwas anderes, auf das die analysen, die für den männlichen star gelten, nicht bezogen werden können (auch nicht als partielle, über die man langfristig hinausgelangen müßte); man darf jedoch, wenn man das thema der beziehung zwischen darsteller und rolle behandelt, nicht die *aktivität* der diva vergessen, die sich zu einer solchen macht dadurch, daß sie ihre beruflichen fähigkeiten einbringt wie auch ihren narzismus und die lust, durch das erschaffen der diva-rolle (die sie im leben weiterspielt), ihr besonderes zeichen zu hinterlassen.

auch nicht vergessen dürfen wir auf einer von der *alltäglichkeit* der arbeit einer schauspielerin weniger entfernten ebene die großartigen charakterdarstellerinnen des amerikanischen und unseres italienischen kinos (denken wir nur an tina pica), die rollen *geschaffen* haben, statt sich ihnen zu unterwerfen. den schauspielerinnen gelang es, verhaltensmuster und ästhetische normen durchzusetzen. daß die hervorgebrachten muster weder revolutionär noch befreiend für die frau sind, ist eine andere sache, die das kino nur in sofern betrifft, als es teil eines kultursystems ist und deshalb 'konforme' modelle produziert. die modelle und stereotypen zu analysieren, ist eine aufgabe der filmsoziologie; deren konformität, männlichen sexismus oder frauenfeindlichkeit zu kritisieren, ist ausdruck eines bruchs, des entstehens einer neuen ethik. aber um die 'frau der leinwand' zu verstehen und damit um eine ethik zu schaffen, die nicht in anderer weise partiell ist, ist es notwendig die *wirkliche* frau zu analysieren, die in der welt des kinos lebt, und dazu muß man eine reihe ganz anderer interpretationskriterien verwenden. das kino ist eine industrie, und die frau, die dort arbeitet, muß in diesem kontext untersucht werden, was eine analyse der produktionsstruktur der kinoindustrie, eine untersuchung des durch sie bestimmten arbeitsverhältnisses und des verhältnisses von beidem zur herrschenden kultur nicht ausschließen darf. aus der veränderung einer dieser variablen leitet sich die veränderung der anderen ab.

die 'historische unschuld' der frauen ist keine akzeptable interpretationskategorie, nicht einmal beim film. die fatale blonde, die böse häßliche, die abgeschmackte berechnende sind keine konstruktionen, die wir bequem ausschließlich einer männlichen verschwörung zum schaden der frau anlasten können, sonst wäre bette davis nicht einmal mehr eine gute schauspielerin.

für den gegensatz der objekt-frau haben wir die subjekt-frau gehalten, die frau mit der kamera, die, die sich nicht interpretieren läßt, sondern selber die wirklichkeit interpretiert. und so davon träumt, die frau hinter der leinwand, die sie verbirgt, erreicht zu haben.

die entdeckung der filmautorinnen (drehbuchschreiberinnen und regisseurinnen) ist ein verdienst der feministischen bewegung. und der bereich des kinos unter weiblichem vorzeichen ist in zunehmender expansion begriffen, sei es auf der ebene kritischer neuentdeckungen, sei es auf der ebene der produktion.

es ist ein faszinierendes thema, und verlockend ist die lösung, die es nahelegt: mit der kamera in der hand *kann* eine frau *gar nicht anders* als eine welt und eine sichtweise als frau zu reproduzieren (4), *kann sie nicht anders* als eine besondere prägung zu hinterlassen, kurz, *kann sie nicht anders* als eine andersartige filmsprache zu verwenden aufgrund der tatsache, daß sie

frau ist. in wirklichkeit, wenigstens soweit es die produktion der vergangenheit angeht oder jedenfalls die nicht direkt in die frauenbewegung einbezogene produktion, entspricht dies eher der sicht der kritikerinnen-konsumentinnen als den intentionen der filmemacherinnen. in einem fernsehinterview hat giovanna gagliardo (autorin des films *"maternale"*) daran erinnert, daß die weibliche filmsprache eine arbeitshypothese, ein forschungsgegenstand ist, ein resultat, das eventuell durch arbeiten und lernen fortzuführen ist. und auch für die neue 'feministische' produktion muß die erfindung einer neuen sprache die eine andere art und weise beinhaltet, wie das bild der frau verwendet, die frauenrolle aufgefaßt und insgesamt eine 'andere' sicht der welt gegeben wird, erst noch verifiziert werden.

eine der anregendsten richtungen der femininistischen kritik bewegt sich auf die erforschung und bestimmung der 'weiblichen filmsprache' hin. es gibt inzwischen 'texte' (quasi geheimtexte, wenigstens in italien, bestehend aus präsentations-papieren von ausstellungen vervielfältigten papieren, etc.) (5), in denen einige stilistische und strukturelle charakeristika dieser andersartigen sprache bestimmt werden.

aber beim aufmerksameren lesen läßt sich eher ein 'wille zum entdecken' als eine 'entdeckung' ausfindig machen, eher der wunsch, ein interpretationsschema anzuwenden (das neuerlich ideologisch wird und damit feministischen ansätzen äußerst fernliegt) als ein korrektes verständnis der arbeit der filmemacherinnen.

zum beispiel im präsentationspaier der veranstaltung *"il cinema delle donne"* (frauenfilm), die in modena im april-mai 1977 stattfand, organisiert von giovanna grignaffini, gabriella monfredin und piera de tassis, werden einleitend einige charakteristika genannt, die wir als bestandteil der 'weiblichen kultur' betrachten können – so z.b. "die rückgewinnung der 'sinnlichkeit' als tiefreichende weise von erkenntnis", als mittel, zú einer unzerteilten menschlichkeit zurückzukehren – und die dann im werk von regisseurinnen wie maya deren (im film *"meshes of the afternoon"*, 1943) und germaine dulac (im film *"la coquille et le clergyman"*, 1928) ausfindig gemacht werden, im rückgriff aufs magisch-traumhafte und auf die nicht abendländischen philosophien bei der ersteren und im bezug auf das unbewußte, auf das wunderbare, auf die besetzung der realität durch das 'subjekt' bei der anderen.

ein anderes charakterisikum des weiblichen kinos, das immer direkt aus der 'gegenkultur' herkommt, sei die 'ablehnung der montage als mittel der selektion gegenüber der wirklichkeit, wie sie sich ausdrückt in der entscheidung für die fähigkeit der kamera, die körperlichkeit des dargestellten objektes auszudehnen, zu durchdringen und überzudeterminieren.'

und chantal akerman "setzt so die reale zeit, die sequenzeinstellung als provokatorische mittel ein, die im rahmen der 'notwendigen' selektivität der kamera dazu tendieren, die zweideutigkeit des dargestellten zu betonen."
weiterhin diesem papier zu folge (das hier zitiert wird, weil es sehr repräsentativ ist für die diskussion und die errungenschaft der kritik während der letzten jahre in italien) setzt der frauenfilm das (von frauen traditionellerweise bestrittene) *weibliche alogische* in szene, das aufgefaßt wird als "ablehnung der männlichen und abendländischen logik, die die sinneswahrnehmung in eine willkürliche hierarchie einschließt."

bei diesen behauptungen muß man verweilen und auf verschiedenen ebenen reflektieren. man muß sie durchaus berücksichtigen, weil sie in wirklichem lernen und forschen ihren ursprung haben, aber vielleicht muß man ihre sichtweise erweitern, die ansätze vertiefen und weiter in der entwicklungsrichtung arbeiten, die sie nahelegen.

das erste, was in den sinn kommt beim lesen dieser analyse ist, daß die als beispiel für stileigenheiten einer weiblichen sprache zitierten namen, namen von regisseurinnen sind, die zur avantgarde gehören oder teil dessen sind, was 'experimentelles kino' genannt wird, das deshalb nicht den konditionierungen durch produktion/distribution unterworfen ist, ein begrenztes publikum erreicht und *praktisch* von einer elite gemacht wird. die *anderen* (agnes varda, elda tattoli, anja breien), die auch bei dem filmtreffen vertreten waren, auf die das papier sich bezieht, können nicht als beispiel dienen, da sie eine 'traditionelle' sprache benutzen. und dies ist schon an sich ein problem: wieso können diese regisseurinnen, obwohl sie frauen sind und (zwei von ihnen) noch dazu filme mit 'feministischem' inhalt machen, keinen eingang finden in die kategorien der angedeuteten filmsprache? wieso benutzt germaine dulac, die nie feministische themen aufgegriffen hat, die kamera 'als frau' und elda tattoli, die den ersten italienischen film über das thema der frauenbefreiung macht, tut dies nicht?

bei den genannten autorinnen ist die bestimmung 'weiblich' voreilig, vielleicht weil eine untersuchung fehlt, die ihre arbeiten in deren kontext einordnet. für den film der dulac zum beispiel muß bedacht werden, daß er geradezu ein 'schul'film ist, der schule des surrealismus nämlich.

das drehbuch der *"coquille"* ist von antonin artaud und außerdem wurde der film – wie es bei den surrealisten anscheinend üblich war – heftig angegriffen vom drehbuchautor und dessen umgebung (einschließlich der 'frau' anais nin), weil er keineswegs das ziel erreichte, ein abstrakter film zu sein, wie es nicht die 'frau' germaine dulac sondern die surrealistische avantgarde insgesamt verfolgte.

zur verwendung der 'zeit' bei chantal akerman muß man sich, bevor man diese als eigentümlich weiblich bestimmt, vergegenwärtigen, welchen einfluß der amerikanische underground auf sie gehabt hat.

die destruktion der montage, die ausdehnung des objekts, die übersteigerung und der expressive gebrauch der strukturelemente (feste einstellung, eine einzige kamerafahrt, etc.), die provokation sind weder 'weibliche' erfindungen noch besonderheiten, sondern eher teil einer experimentellen filmsprache.

es erscheint willkürlich und letztlich unnütz, vom kontext abzusehen, in dem diese sprachen entstanden sind, und ihre verwendung nicht präzisen intellektuellen entscheidungen der autorinnen zuzuschreiben sondern eher einem vermeintlichen weiblichen 'instinkt', in deren bevorzugung bestimmte. denn wo die wahl der sprache nicht bewußt als 'weiblicher' ausdruck vorgenommen wird, und bei der maya deren und germaine dulac ist das ganz sicher nicht der fall, bleibt nur die instinktive wahl.

es ist ein willkürliches unternehmen, sowohl vom gesichtspunkt der filmgeschichte aus als auch von dem der achtung der frau als einer intellektuellen.

an diesem punkt der geschichte des frauenfilms ist es praktisch unmöglich zu bestimmen, was weibliche filmsprache ist. vielleicht sind einige entscheidungen in bezug auf die filmsprache eher auf eine weibliche sensibilität 'zugeschnitten' oder zuschneidbar als andere, aber nach der altbekannten diskussion über das verhältnis form-inhalt, derzufolge wir bei der erarbeitung einer neuen methode nicht umhin können, die bewußte entscheidung für einen stil zum zweck des ausdrucks weiblich beobachteter realitäten einzubeziehen, bringt es uns vom wege ab, wenn wir die wahl der einen (der form) zulasten des anderen (des inhalts) privilegieren.

der abstrakte film den germaine dulac verwirklichen wollte, ist vielleicht dem ausdruck des unbewußten und der beschreibung des alogischen kongenial, aber in ihrem besonderen fall wurde die entscheidung nicht in dieser richtung getroffen: der sinn des films ist nicht, die welt aus der sicht einer frau auszudrücken, und nichts berechtigt uns, das anzunehmen; ohne den namen der autorin zu kennen, hätten wir uns niemals auf ein rätselraten um das geschlecht des regisseurs eingelassen. wirklich weiblich ist vielleicht die chantal akermann von *"je,tu, il, elle"* insofern, als sie sich dafür entscheidet, weibliche realitäten (die einsamkeit, die homosexualität, die beziehung zum mann, den ritualcharakter des essens) zu beobachten, indem sie feste einstellungen verwendet und die montage einschränkt. weiblich ist vielleicht giovanna gagliardo, die die sequenzeinstellung verwendet, um von der mutter-tochter-beziehung zu erzählen und ebenfalls von der beziehung zur nahrung, ein thema, das der feministischen bewegung wichtig ist.

vielleicht müssen wir aber gerade dies nachprüfen, indem wir die filmsprachlichen *entscheidungen* und die inhaltlichen *entscheidungen* in ein dialektisches verhältnis zueinander setzten und so nachzeichnen, wo ihre überschneidung einen film revolutionär macht. ausreichend dafür kann offensichtlich nicht die schaffung von positionen oder geradezu alternativen weiblichen rollen durch die autorinnen sein (6). es ist durchaus ein erster schritt, aber wenn von film die rede ist, reicht es gewiß nicht aus, um den *frauenfilm* zu bekommen.

an diesem punkt tut sich ein anderes dilemma auf. es ist wichtig zu wissen, was einen film feministisch macht, aber wie wichtig ist es zu begreifen, was die weibliche sprache ist?

das bedürfnis nach filmen, die das moment der anklage und des schematischen triumphalismus überwinden und außer 'richtigen' auch genießbare produkte werden, ist das bedürfnis nach durchsetzung und schaffung einer neuen sicht. es ist das bedürfnis, das kino als kommunikationsmittel zu benutzen, um das bisher dargebotene bild der frau zu verändern. es ist kreatives und expressives eingreifen jener frauen, deren beruf die kultur - produktion ist.

und zu all dem dient zweifellos auch die untersuchung oder die hypothese der entstehung einer weiblichen filmsprache, denn sie zu bestimmen oder herauszufinden, ist wichtig, solange wir in einer phase der entdeckung einer verleugneten geschichte sind, solange es bedeutet, für bisher marginale elemente die gültigkeit von *kultur* und für tatsachen, formen, sensibilitäten, die bisher als nicht-werte galten, die würde eines *wertes* zu beanspruchen. es ist grundlegend, solange es einen politischen bruch bedeutet.

aber es gibt eine gefahr – dieselbe, in die man sich jedesmal begibt, wenn man das weibliche in der geschichte herausfinden will: die gefahr, am ende unserer forschung für die frauen nur das zu fordern, was uns schon immer zugestanden worden ist.

das weibliche zu entdecken, heißt gefahr zu laufen, sich darin einzuschließen. es ist ein risiko, das wir eingehen müssen, aber wenn wir uns im lauf unserer forschung von der wiederentdeckten schönheit des weiblichen an die hand nehmen lassen, werden wir letztlich einen neuen mythos der weiblichkeit schaffen, der nur, weil wir ihn selbst kreiert haben, auf die dauer noch nicht weniger unterdrückerisch sein wird als der andere.

es ist deshalb notwendig, in jedem moment unserer untersuchungen, auf welchem gebiet auch immer sie sich vollziehen, die ziele klarzuhaben (das umstürzen aller vorbestimmten modelle und rollen) und, wie ich zu anfang sagte, mit einer methodischen strenge vorzugehen, die es uns ermöglicht, nicht in vorschnelle begeisterung zu verfallen. umgangen werden muß die falle, vereinfachend eine diskussion abzuschließen, die doch nur eine forschung ist.

es kommen einem all die verfehlten reflexionen in den sinn über produkte, die von frauen in super 8 gedreht und auf verschiedenen veranstaltungen vorgeführt worden sind: die ganze leichtfertigkeit, mit den ganz und gar 'privaten' versuchen, mit der filmkamera umzugehen, denen (unter uns) der rang von 'filmen' zuerkannt wird; die voreilige und gefährliche etikettierung 'weibliche kreativität' überall da, wo sich technische, sprachliche und mängel des ausdrucks finden im namen einer befreienden und (angeblichen) überwindung der behinderung durch die technik, die ganz einfach als männlich bezeichnet wird.

die schaffung eines weiblichen films und einer weiblichen filmkritik impliziert die (für jede umwälzung unerläßliche) wiederaneignung eines erbes, das der frau bisher vorenthalten worden ist. es darf weder auf der produktions - noch auf der verwertungsebene ein kleiner tröstender freiraum werden, der durch die komplizenschaft im ausgeschlossensein künstlich am leben erhalten wird.

maricla tagliaferri

(aus dem italienischen von sigrid vagt)

1. in diesem zusammenhang ist aufschlußreich, was liv ullmann über die arbeitsbeziehungen zwischen ihr und dem regisseur sagt in "wandlungen"
2. in "donna woman femme", n01, okt.-dez. 1975, s. 96
3. vgl. e. morin, *i divi*, garzanti, milano, 1977, und vom selben autor, *l' industria culturale,* il mulino, 1963
4. es ist merkwürdig, daß dieser anspruch, der sich in der formulierung zusammenfassen läßt: "die frau *reproduziert* eine andersartige realität, weil sie eine andersartige realität *lebt*", von jedweder analyse des mediums film absieht und so implizit die kamera als automatischen reproduzenten von realität betrachtet; gleichzeitig führt uns ein solcher ansatz auf die polemiken in den anfängen des kinos zurück, als ihm jeder künstlerische wert abgesprochen wurde als einem einfachen mechanischen instrument, das sich darauf beschränkte, ohne intellektuelle oder kreative vermittlung die wirklichkeit zu wiederholen; oder auch auf die träume von der absoluten objektivität, die die kamera zu verwirklichen

wiederholen; oder auch auf die träume von der absoluten objektivität, die die kamera zu verwirklichen erlaubt.

5. unter diesen erwähnen wir das bereits zitierte papier von "*kinomata*", unterzeichnet von annabella miscuglio und rony daopoulo, veröffentlicht in *"effe"*, n. 12, 1976; in ders. nr. das einführungspapier zum feministischen filmtreffen in sorrent im sept. 76 im rahmen des internationalen filmtreffens, unter leitung der feministischen gruppe *"les nemesiache"*. dieselbe gruppe hat zwei textsammlungen publiziert unter dem titel *nicht nur frauengestalt,* die sich auf das I., II. und III. treffen in sorrent beziehen.
   die sammlung von filmnotizen und kritischen anmerkungen, die die veranstaltung *"kinomata"* in modena und verona im april-mai 77 begeleitete. zur arbeit der schauspielerin: das vervielfältigte material der schauspielerinnen von der "sai" (gesellschaft italienischer schauspieler) und der text ihres beitrags, die verteilt wurden auf dem kongreß in arezzo im okt. 77, der das thema hatte *der schauspieler im heutigen italienischen kino.* aufschlußreich außerdem die gruppenaussagen von frauen, die kino machen, in *"effe"*, n. 4/79.
6. das scheint die these zu sein in: joan mellen, *women and their sexuality in the new film, usa* 1973 la salamandre, mailand 78. derselbe ansatz, wenn auch implizit, findet sich bei patrizia carrano, *malafemmina,* guaraldi, florenz 77, in der gesamten analyse der weiblichen stereotypen im italienischen film.

aus: nuovadwf. donnawomanfemme. quaderni di studi internazionali sulla donna. nr. 8–luglio-settembre 1978. diese nummer beschäftigt sich unter dem titel 'la donna dello schermo' mit dem thema frauen und film. neben übersetzungen von aufsätzen von laura mulvey, chlaire johnston, gertrud koch, barbara hammer, claudine eizykman und yvonne rainer enthält dieser band italienische originalbeiträge von ester carla de miro, mariuccia ciotta, maricla tagliaferri und mariella pasqua zum starsystem, der frau in der schwarzen serie, mythen und riten des kinos u.a.
nuovadwf kann bestellt werden über die römische redaktionsadresse: via angelico, 301 00195 roma, italien.
maricla tagliaferri ist redakteurin bei der italienischen, feministischen zeitschrift 'effe', die in rom erscheint die redaktionsadresse ist: piazza campo marzo 7, 00186 roma, tel.: 654 3223

der 'verband der filmarbeiterinnen' e.v. wurde in berlin gegründet und ergänzte die 'hamburger erklärung der filmemacher'.
hauptforderungen: die hälfte aller mittel, die hälfte aller ausbildungsplätze für frauen!
'verband der filmarbeiterinnen' c/o chaos - filmverleih, nollendorfstr. 21a, 1 berlin 30

das *eg-magazin* (hrsg. von der kommission der eg) widmet titelgeschichte und sonderteil des novemberheftes 1979 dem "feministischen film in europa". in der redaktionellen verantwortung von annelie runge sind aufsätze geplant zur aktuellen situation in italien, dänemark, großbritannien und frankreich, ein interview mit margarethe von trotta zur "politischen dimension der sogenannten privaten themen". beziehen kann mann/frau das (und andere) heft(e) bei: eg-magazin, zitelmannstr. 22, 5300 bonn.