# raus aus den prokrustesbetten!

## – die diskussionsbeiträge des ‚women's event' edinburgh 1979'

„solange wir es anderen überlassen, für uns die namen zu geben, werden wir ohne namen sein. es ist verlockend, rezepte anzubieten, zu sagen, feministischer film müsse antiillusionistisch sein, kollektiv produziert werden, positive rollenangebote liefern, eine gute geschichte oder keine geschichte. aber so recht funktioniert kein rezept, und die filmemacherinnen selber werden weiterhin solche prokrustesbetten zurückweisen, die ihnen die scharfen kanten abschneiden, damit sie in das theoretische modell passen." *ruby rich*

die beiträge des diesjährigen ‚women's event' der edinburgher filmfestspiele enthalten fast alle einen rückblick auf die geschichte von theorie und praxis des feministischen films und entwikkeln aufgrund dessen perspektiven auf die weitere arbeit. laura mulvey und pam cook sehen geschichte und zukunft des feministischen films im zusammenhang mit der avantgarde, in die laura auch mit ihrem filmschaffen praktisch involviert ist. christine gledhills artikel ist der versuch eines kritischen referats des gegenwärtigen standes der englischen und amerikanischen filmkritik in ihrem theoriegeschichtlichen zusammenhang. als ‚socialist feminist' operiert sie auf dem hintergrund einer realistischen erkenntnistheorie. claire johnstons beitrag ist eine replik auf christines ausführungen, bei dem es einerseits um die verteidigung der auf psychoanalyse, semiotik und althussers ideologiebegriff basierenden filmanalyse geht, andererseits um die bestätigung des politischen kontextes, in dem sie sich mit christine einig sieht. in einer wendung gegen jegliche art von dogmatismus nennt claire als das zentrale problem eine „neubestimmung der subjektivität", die aus der anerkennung des films als einer vielheit verschiedener diskurse *und* als gesellschaftlich-politische praxis hervorgehen muß. ruby richs bestandsaufnahme der bisherigen feministischen filmpraxis und -theorie beginnt und endet mit der forderung einer aneignung des bestehenden durch benennung, in der es erst die politische sprengkraft erhält.

*avantgarde / film / feminismus*

a) der zusammenhang von avantgarde und feminismus ist für laura mulvey ein grundsätzlicher, nicht nur auf den film beschränkter. „die fragen, die sich im zusammenhang mit der avantgarde sellen, bewußtes angehen gegen traditionelle produktionsweisen, oft mit politischer absicht, arbeitsweisen, die durch ästhetische herausforderungen die verhältnisse sowohl im hinblick auf die repräsentationsweisen als auch im hinblick auf die konsumtionserwartungen ändern – alle diese fragen stellen sich gleichermaßen für frauen aufgrund ihrer geschichte der unterdrückung und dem verlangen nach veränderung."
die problematik des feministischen filmschaffens hat so gesehen ihre vorgeschichte in der problematik des platzes der frau in der kulturgeschichte, d.h., ihrem weitgehenden ausschluß aus der herrschenden kulturproduktion. im kampf der frauenbewegung gegen diesen ausschluß ist die kulturelle repräsentanz der frauen in der vergangenheit im wesentlichen unter drei aspekten bestimmt worden: 1. die meisten künstlerinnen/schriftstellerinnen gerieten, von der männlichen geschichtsschreibung ignoriert, weitgehend in vergessenheit. es geht also zunächst darum, sie wiederzuentdecken. 2. die diskriminierung, die prinzipielle absenz, über die auch die wenigen ‚ausnahmefrauen' nicht hinwegtäuschen können, ist zu betonen. die auseinandersetzung damit



bedeutet, eine „geschichte der weiblichen geschichtslosigkeit" zu schreiben. (vgl. silvia bovenschen, *die imaginierte weiblichkeit. exemplarische untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen präsentationsformen des weiblichen.* frankfurt 1979, s. 15). 3. die geschlechtsspezifische arbeitsteilung fixierte die frau auf das haus, bot jedoch gleichzeitig in dieser beschränkung auch gewisse freiräume zu künstlerischer betätigung, angefangen bei der ausschmükkung des alltags bis hin zu schriftstellerischen ausdrucksformen wie briefe und tagebücher.

diese drei aspekte eines begriffs kultureller repräsentanz spielen für laura ebenso in der feministischen filmdiskussion eine rolle. in der tat gilt dies auch für die edinburgher beiträge von claire johnston, pam cook und ruby rich. dazu ein paar bemerkungen, bevor wir auf lauras rückblick auf die geschichte feministischer theorie und praxis zu sprechen kommen.
die absenz der frau im film zu erkennen und zu reflektieren ist wesentlicher bestandteil der schriftstellerischen arbeit claire johnstons: daß „trotz der enormen betonung, die auf die frau als schauobjekt im film gelegt wird, die frau als frau weitgehend fehlt," heißt es z.b. schon in ihrem 1973 publizierten aufsatz *frauenfilm als gegenfilm.* laura führt in ihrem aufsatz *visual pleasure and narrative cinema* (2) mit mitteln der psychoanalyse aus, daß „die frauen im film nicht für das weibliche sondern für das männliche andere stehen, das fehlen des phallus signifizieren." bei ruby tritt der aspekt der absenz in einer anderen wendung auf, nämlich: obwohl es heute eine große zahl von feministischen filmen gibt, in denen frauen vorkommen, die fehlende benennung sie nochmals politisch nicht-gegenwärtig sein läßt. „obwohl unsere arbeit nicht länger unsichtbar und noch nicht unsprechbar ist, ist sie noch immer gefährlich unbenannt."

den dritten aspekt nimmt pam cook auf, wenn sie in der idee der „self-expression" die gemeinsamkeit von avantgardistischen und feministischem film festmacht. „self-expression" „ist ein konzept, das durch seine betonung des persönlichen, des intimen und des häuslichen immer wichtig für die frauenbewegung gewesen ist, und die persönliche form des tagebuchs z. b. ist immer ein mittel des selbstausdrucks für frauen gewesen, denen andere wege versperrt waren." ebenfalls sieht ruby in einer reihe von filmen eine verwandtschaft mit der literarischen form des briefeschreibens – einer kunstform, die eng mit den möglichkeiten, die frauen in der ihnen zugeschrieben häuslichen existenz gerade noch hatten, zusammenhängt. in ihrem versuch, die vage und unzureichende bezeichnung „feministischer film" aufzubrechen, schlägt sie für eine genauere benennung dieser art filme – z. b. yvonne rainer, chantal akerman – den begriff „korrespondenz" vor. (korrespondenz hat allerdings auch noch einen anderen assoziationswert für ruby, nämlich den von korrespondenz im sinne von entsprechung.)

doch zurück zur geschichte von avantgarde und feminismus im zusammenhang mit der neueren frauenbewegung. diese weist nach lauras darstellung zwei phasen auf. in der früheren phase spielt der erste aspekt der traditionsgewinnung eine besondere rolle, während er in der späteren gegenüber der analyse der absenz der frau und der anknüpfung an die vernachlässigten häuslichen produktionsweisen der frau in den hintergrund tritt.
die erste phase feministischen filmschaffens ist bestimmt durch die arbeit an der wiederentdekkung vergessener regisseurinnen; eine besondere bedeutung kam in diesem zusammenhang den festivals (edinburgh 1972, new york 1972) zu. über die positivistische sammlung von namen wie lois weber, alice guy, germaine dulac, maya deren u. a. führt erst später die von laura erwähnte untersuchung claire johnstons und pam cooks der filme dorothy arzners hinaus. dort wird zum ersten mal eine genaue und ausführliche analyse filmsprachlicher mittel und film-

ischer kodes geliefert, wie sie eine regisseurin in einer ansonsten ausschließlich von männern beherrschten domäne verwendete.

da die numerische unterrepräsentierung der frauen im produktionsbereich in einem krassen mißverhältnis zu der ständigen und in der geschichte des films durchgängig feststellbaren ausbeutung des bildes der frau steht, ist die auseinandersetzung mit dem sexismus ein zweiter, ebenso wichtiger aspekt in dieser phase. die filme dieser zeit stehen, wie laura hervorhebt, in engem zusammenhang mit der entwicklung der neueren frauenbewegung – es sind die filme, von denen ruby rich sagt, daß sie von frauen gemacht wurden, die erst die frauenbewegung zum film brachte im gegensatz zu denjenigen feministischen filmen, deren autorinnen über den film zur frauenbewegung kamen.

diese erste phase ist gekennzeichnet durch „einheit, entdeckung, energie und einen allgemeinen willen, nicht aufzugeben" (ruby rich). auch laura möchte die bedeutung der frühen filme unter keinen umständen unterschätzt sehen, beurteilt sie aber vom standpunkt der danach entwickelten feministischen filmpraxis aus. „obwohl man die kraft und unmittelbarkeit einiger dieser filme kaum überbewerten kann, sind sie eng an die ideologie des *consciousness raising* und der agitation im zusammenhang mit bestimmten feministischen zielen gebunden. das ist ihre stärke; ihre schwäche liegt in den limitationen der *cinéma-vérité*-tradition. während sie als dokumente unmittelbaren nutzen haben können, ist ihre ästhetik gebunden durch ein filmkonzept, das von der transparenz des mediums ausgeht (. . .). dahinter steht eine weitere annahme, nämlich die, daß die kamera schon durch ihre beschaffenheit an sich und durch die guten absichten des benutzers, essentielle wahrheiten erfassen kann und dadurch, daß sie typische, von allen geteilte erfahrungen, festhält, durch den prozeß der identifikation politische einheit schaffen kann." die erste welle des feministischen films steht also in der tradition des *cinéma-vérité,* die selber in den größeren zusammenhang des avantgarde-films gehört. die grenzen, an die der feministische film mit dieser praxis des *cinéma-vérité* stieß, führte notwendig zu einer weiteren reflexion der in der avantgarde-tradition enthaltenen möglichkeiten. sie führten in diesem zusammenhang auch zu einer rückbesinnung auf das künstlerische individuum gegenüber dem politischen kollektiv. der aufsatz pam cooks, auf den wir später noch zu sprechen kommen, ist ein beispiel solcher reflexion.

aus der erfahrung mit den filmen der ersten phase, die in engem kontext mit der politischen praxis der frauenbewegung entstanden, wuchs das bewußtsein, daß es nicht nur darum gehen kann, mit den sexistischen inhalten zu brechen, sondern daß auch die formalen strategien des bürgerlichen kinos verändert werden müssen. diese strategien sind: primat des inhalts, identifikation zuschauer/star und die verschleierung der brüche zwischen form und inhalt. es entstand der wunsch nach einer radikalen abwendung von der vergangenheit, um eine neue feministische ästhetik aufzubauen; die herrschende filmsprache, „language of representation", wurde zum hauptproblem. für laura beginnen die ersten konstruktiven schritte zu einer feministischen filmkultur mit der wendung zum gegenstand der filmsprache selber hin. „das fehlen von antworten, kombiniert mit der faszination durch den filmischen prozeß, wirken zusammen auf einen punkt der entwicklung eines feministischen formalismus mit politischen, ästhetischen und theoretischen implikationen hin. politisch gesehen basiert ein feministischer formalismus auf einer ablehnung der vergangenheit und richtet sein hauptaugenmerk darauf, den platz des zuschauers im kino anzugreifen, der symptomatisch und integral für jede ideologie der repräsentation ist."



ruby rich legt, weniger emphatisch, bei ihrem rückblick auf die filmgeschichte den akzent darauf, daß nach der ersten welle feministischen filmschaffens eine zeit auch der wachsenden spezialisierung (z. b. *camera obscura,* s.u.: die wegentwicklung von einem basisorientierten konzept, wie es *women & film* vertrat und hinwendung zu filmtheorien, wie sie im akademischen europäischen, insbesondere französischen bereich sich bildeten) und institutionalisierung (lehrbuchhafte anthologien) eingetreten sei, der sektiererei und in der jüngsten vergangenheit eine betonung von liberalisierung und „menschlicher befreiung", die rückschrittlich sei.

laura sieht die abspaltung der *camera obscura*-gruppe vom redaktionskollektiv der zeitschrift *women & film* als ausdruck der entwicklung auf eine neue theorie und praxis hin, die mit einer entwicklung innerhalb der avantgarde, wie sie z. b. in der *london filmmaker's co-op* vertreten wird, konvergiert. ein bedeutungsvoller austausch zwischen *camera obscura* und filmemachern aus dem umkreis der *co-op* fand 1978 statt, der diese annäherung deutlich macht, und auf eine wechselwirkung zwischen beiden hinweist, die hervorzuheben das interesse von lauras artikel ist. beiden gruppierungen geht es um die politik der form: also in der praxis einerseits gegen den ‚realismus' des kommerzkinos, aber auch den des *cinéma-vérité,* anzugehen, anderseits aber gegen die tendenzen eines formalistischen *film as film,* der den inhalt vernachlässigt. „frauen können sich nicht mit einer ästhetik zufrieden geben, die das gegenkino darauf beschränkt, allein an der form zu arbeiten."

bausteine der neuen theorie sind althussers ideologiebegriff, semiotik und psychoanalyse. laura selber hat in ihrem schon erwähnten aufsatz *visual pleasure and narrative cinema* gezeigt, daß „psychoanalyse dazu benutzt werden kann, aufzuzeigen, wie die konventionen des erzählkinos auf das herrschende männliche verlangen zugeschnitten sind." claire johnston, in deren kritischer arbeit der einfluß aller drei richtungen abzulesen ist, hat in ihrem beitrag zu edinburgh ausdrücklich noch einmal die psychoanalyse gegen die angriffe christine gledhills verteidigt, aber auch aus ihrer theoretischen sicht heraus betont, daß überlegungen zur filmsprache allein noch nicht den feministischen film begründen, sondern daß die reflexion auf die politische, historische situation hinzukommen muß. (darauf werden wir noch zurückkommen.) laura weist daher auf eine richtung innerhalb der filmischen avantgarde hin, wie sie von peter wollen vertreten wird, in der „die forderung nach einer neuen politik untrennbar die probleme von form und inhalt verbindet." diese richtung hat ihre tradition in eisenstein, vertow und godard.

zusammenfassend lauras these: die avantgarde hat, ausgehend von einer opposition zum kommerziellen kino, zunächst einen aufschwung durch die mit dem 16mm-film gegebenen möglichkeiten der aneignung der produktionsmittel durch künstler und politische gruppen genommen. das hat auf seiten des politischen kinos zu einem realistischen film geführt, auf seiten des artistischen kinos zu einer formalistischen ausprägung. beide greifen in der opposition gegen das kommerzielle kino zu kurz: indem einmal, ohne reflexion auf die ideologischen implikate von kamera, abbildung und reproduktion, sich die sichtweisen des herrschenden kinos wiederholen, auch wenn die inhalte andere sind; indem zum anderen, über der bloßen auseinandersetzung mit der formung des filmmaterials, die auseinandersetzung mit dem gesellschaftlichen zusammenhang, innerhalb dessen das kino sich bildet und erhält, verloren geht – film allein kann gegen das kino als gesellschaftliche institution nichts ausrichten. die avantgarde wird durch diese einsicht zu dem versuch der vereinigung beider seiten getrieben. in dieser situation aber wird der von feministischer seite eingebrachte anspruch entscheidend wichtig: frauen als von der

männlichen kunst und sprachpraxis schon immer unterdrückte sind sich der radikalen politischen notwendigkeit bewußt – einer notwendigkeit, wie sie derart für die männer nicht existiert – eine veränderung dieser praxis herbeizuführen. insofern ist der feministische film die kraft, die die avantgarde in ihrer opposition weitertreiben kann, wie auch andererseits der feministische film auf die politik des avantgardekinos angewiesen ist. laura greift hier einen gedanken julia kristevas auf: „transgression findet durch die sprache selbst statt". hier wird die volle bedeutung eines unabhängigen films klar: nur „außerhalb der beschränkung des kommerziellen kinos und durch die beschäftigung und auseinandersetzung mit der sprache des gegenkinos, kann das notwendige feministische experimentieren stattfinden."

b) laura mulvey weist darauf hin, daß in der neueren feministischen filmpraxis (z. b. annabel nicholson und joyce wieland) experimentelle filme traditionelle formen weiblicher produktivität aufnehmen: filme entstehen, die thematisch an den bereich von haus und hausarbeit anknüpfen. in diesem anschluß des feministischen films an weibliche = häusliche kultur stellt sich für pam cook auch – wie schon erwähnt – die zentrale verbindung von feminismus und avantgarde her. neben den charakteristika des avantgardekinos, die auch laura aufführt: opposition zu den formen des herrschenden kinos, kontrolle über die produktions- und verleih-/reproduktionsmittel, die technischen und ökonomischen möglichkeiten des 16mm-films, bruch mit dem herrschenden kulturellen repräsentationssystem – neben diesen charakteristika sieht pam als das zentrale moment den willen zur „self-expression". sie zeigt dieses moment sowohl in dem *new american cinema,* das nach dem 2. weltkrieg entstand (z.b. brackhage), einem kino der „personal vision", auf, als auch in dem sich von dem romantischen individualismus distanzierenden *structural/minimalist* kino der 60er jahre (warhol u.a.), wo der diskurs des künstlers nur noch gebrochen erscheint, „eingesenkt in die fragen der form und kultur, zusammen mit anderen sozialen und politischen fragen". in abgrenzung gegen popularisierte genieästhetik und auch gegen die auteurtheorie, die das werk aus der einheitlichen weltsicht des regisseurs hervorgehen sieht, bestimmt pam „self-expression" „nicht als den vollen ausdruck der stimme des künstlers, sondern eher in der manifestation eines fragmentierten diskurses, vielzeichenhaft und vielstimmig, die einer teilweisen autonomie des filmemachers raum gibt, auszudrücken, worum es ihm bewußt oder unbewußt geht, ohne unterdrückung des persönlichen, aber auch ohne privilegierung des diskurses des künstlers".

einzig die avantgarde-bewegung eröffnet so für die filmemacherinnen eine perspektive, in der es nicht darum geht, sich auch als weibliche person neben den männern eine position in der filmproduktion zu erringen, sich mit einem ‚werk' in die filmgeschichte einzuschreiben, sondern in welcher der film ihnen zum medium der darstellung ihrer vielfältig gebrochenen und widersprüchlichen existenz in der patriarchalen-kapitalistischen gesellschaft wird. eine gegendarstellung gegen das geglättete bild, das den frauen gemeinhin, in und außerhalb des films aufgezwungen wird. (wenn man an die bundesrepublikanischen kommerzfilme von frauen denkt, möchte man der ansicht, daß auf diesem sektor ein durchbrechen der glätte nicht möglich ist, recht geben.)

produktionsweisen und bedingungen, die diesem konzept der selbstexpression zugeordnet sind, entsprechen gleichfalls den möglichkeiten der frauen: relativ geringe materialkosten, zusammenarbeit mit anderen künstlern, mit freunden (als darsteller z. b.), herstellung eher im privaten, auch familiären, denn im öffentlichen kontext; handwerkliche obsession durch das material im



gegensatz zu partizipation an vorgegebenen industriellen strukturen; schließlich der versuch, der entfremdung des produkts vom produzierenden dadurch entgegenzutreten, daß eigene verleihe, kinos in zusammenarbeit mit anderen filmerinnen gegründet werden. wenn pam ihren artikel damit beginnt: „film ist oft als wesentlich kollektives medium verstanden worden, (...) in der low budget produktion jedoch, besonders im avantgardefilm, ist die anerkennung des ‚künstlers' und des werkes als selbstausdruck des künstlers immer wichtig gewesen" – so scheint sie für den feministischen film die chance gleichfalls in dem individuellen, handwerklich künstlerischen einsatz von frauen zu sehen, die ihre entfremdete und d. h. auch zu privatheit und häuslicher vereinzelung gezwungene existenz zur darstellung, zum ausdruck bringen, um einer emanzipation aus dieser traditionellen situation der frau willen. dieser weg der veröffentlichung des persönlichen, des ‚selbst' durch den film, impliziert eine auseinandersetzung mit den entfremdeten strukturen dieser öffentlichkeit, die nicht erst einsetzt, wenn der film fertig ist, – also z.b. im zusammenschluß mit anderen filmemacherinnen zwecks verleih und kino –, sondern die sprache des films selber bestimmt.

an *„riddles of the sphinx"* zeigt pam auf, wie in die farbige überarbeitung des ursprünglichen schwarz/weiß-materials (die sequenz mit den artistinnen) die reflexion auf den zuschauer eingeht: „die überarbeitung des filmbildes ver-rückt das klassische konzept vom weiblichen körper als spektakel, als objekt für den blick des betrachters, in das konzept des in tätigkeit und bewegung begriffenenen körpers. (der ‚körper' des films, der ‚körper' der frauenbewegung, der weibliche körper.)" die filmemacherin bringt sich in diese überarbeitung durch „voice off" fragend, nicht autoritär von oben kommentierend, ein.

*für eine verbindung von textanalyse und historisch/materialistischer filmkritik*

claire johnstons artikel ist eine replik auf christine gledhills aufsatz zu *neue entwicklungen in der feministischen filmkritik* (es scheint uns nicht sinnvoll, christines referat nochmals zu referieren, zumal claire auf die wichtigen punkte eingeht. im übrigen kam christine mit ihrem kritischen ansatz in der letzten *fuf* ausführlich zu wort. vgl. heft 21, seite 14 - 32, *„klute". teil 2: feminism and „klute".)* claire greift zwei von christine thematisierte kernprobleme auf, die sie für „die dringendsten theoretischen probleme" hält, mit denen sich der „feminismus zum jetzigen zeitpunkt, aber auch die filmkritik allgemein" auseinandersetzen muß, wenn die theoretische arbeit nicht nur in den lauschigen nischen akademischer gefilde stattfinden, sondern für den ideologischen kampf nutzbar gemacht werden soll. dabei geht es einmal um die erkenntnis, daß es nicht genügt, das problem von ‚subjektivität' ausschließlich im verhältnis zum ‚text' (d. h., wie rezipient/autor in den text bereits durch eine vorgegebene struktur eingeschrieben sind) zu untersuchen, sondern daß darüberhinaus die einbeziehung sozialer und gesellschaftlicher konstituentien im hinblick auf den zuschauer notwendiger bestandteil einer feministischen analyse/kritik sein muß.

der zweite, ebenso wichtige punkt steht im zusammenhang der diskussion pro oder contra realistische filmpraxis: claire teilt hier christines ansicht, daß das wiedererkennen (z. b. des zuschauers in einem protagonisten) und die identifikation (z. b. mit einem positiven politischen helden) adäquat bewertet werden muß. sie wendet sich hier gegen jeglichen dogmatismus, plädiert sowohl für die weiterarbeit an der analyse filmischer texte, zu der aus strategisch/politi-

schen gründen auch die aufarbeitung des problemzusammenhangs von text/subjekt in seiner beziehung zur historisch-sozialen situation kommen muß.

das bemühen um den aufbau einer theorie innerhalb der frauenbewegung hatte nach claire eine wichtige funktion; vor dem hintergrund der gefahr eines abgleitens in theoretizismus – ruby sieht diese gefahr in der institutionalisierung und akademisierung – fordert claire, daß die theorie stets neu in ihrem verhältnis zur praxis, quasi in ständiger dialektischer bewegung, hinterfragt werden soll. sie möchte den prozeß der theoriebildung analog zu dem lacan'schen konzept der bewegung des verlangens sehen: „eine endlose und diskursive aktivität, eingebettet in das wirkliche, stets weitergeführt und transformiert durch die praxis – eine ständige dialektik, deren ziel es ist, mit dem tausch zugunsten des *gebrauchs* zu brechen".

in abgrenzung zu christine, die die politische brauchbarkeit der psychoanalyse vehement verneint, hält claire – wie schon erwähnt – an ihr fest und verwahrt sich gegen den impliziten vorwurf, daß man von einem psychoanalytischen ansatz aus nur eine dezidiert antirealistische filmpraxis fordern könne, die bisher im spielfilm entwickelten darstellungsformen der wirklichkeit verbieten müsse; d.h., gegen eine gleichsetzung von psychoanalytischer theorie und dem bruch mit den traditionellen kodes in der filmpraxis.

auf diesem hintergrund entwickelt claire zwei gedankengänge. erstens: die einbeziehung semiotischer und psychoanalytischer methoden hat dazu geführt, daß „filmpraxis als eine praxis der produktion von bedeutung gesehen wird, eine essentiell gesellschaftliche praxis, die filmemacher und zuschauer in eine dialektische beziehung setzt". film also nicht als „autonomes studien- und konsumtionsobjekt, sondern als eine textpraxis, die die betonung auf die aktivität des lesens von filmen legt". aus dieser erkenntnis heraus kann das kino als institution politisch hinterfragt werden. das beinhaltet auch einen „bruch mit den strategien des klassich-realistischen texts, der darauf zielt, durch filmische kodes, erzählkonventionen, homogenität etc. den zuschauer zu absorbieren." in dieser unterhaltungsmaschinerie wird „über identifikation, oder besser, unsere entfremdung in charakteren, die uns als ich-ideale angeboten werden, unsere identität als frauen konstituiert". (claire bezieht sich hier, wie laura in ihren ähnlich lautenden ausführungen – siehe oben – auf peter wollen. (3))

die auseinandersetzung mit der beziehung text/subjekt in der absicht, das verhältnis zwischen text und zuschauer zu verändern, kann kein ziel in sich sein. ebensowenig wird man dadurch dem kino als institution erschöpfend gerecht. vielmehr besteht die gefahr, eine dogmatische „angriffstrategie gegen jede imaginäre einheit" zu verfolgen, die zu einem „romantisch-anarchistischen vorhaben von ewiger und universeller subversion und transgression verdammt". soll der feminismus politisch jedoch effektiv sein, kann er auf eine solche imaginäre einheit nicht verzichten. jeder ideologische kampf im bezug auf feministische filmtheorie/-praxis muß diese beiden aspekte einbeziehen. feministische filmpraxis muß gesehen werden „als die produktion von subjekten, die bereits in einer sozialen praxis stehen, die stets ideologisch heterogene und oft widersprüchliche positionen involviert. mit anderen worten, sie ist bestimmt durch das zusammentreffen diskursiver, ökonomischer und politischer praktiken, durch welche die subjekte in der geschichte produziert werden."

für die konkrete filmpraxis – eine veränderung des verhältnisses von produktion / verleih / vor-



führung / kritik – stellt sich hier ein wichtiges problem: filme werden verschieden gelesen, deshalb ist mit textstrategien allein noch nicht viel getan. also muß die frage so gestellt werden, „in welche diskurse kann der film eintreten und wie wirkt sich das aus, d. h., wie verändert sich das textgefüge in der geschichte/ideologie".

daraus folgt, daß bestimmte praktiken nicht isoliert gesehen und als grundsätzlich „reaktionär" oder „progressiv" eingestuft werden können. ihre wirkung wird immer abhängig sein von soziohistorischen zusammenhängen. nur so kann z. b. ein film wie *„die macht der männer ist die geduld der frauen"*, der auf identifikation und realismus beruht, richtig eingeschätzt werden. der film „mobilisiert und transformiert" gleichzeitig die fernsehkodes, die repräsentationsweisen, die die fernsehdiskurse beherrschen. als einen der interssantesten filme in diesem zusammenhang nennt claire chantal akermans *„les rendezvous d'anna"*, bei dem avantgarde- und klassischer erzählfilm eng beieinander liegen, und der damit das vergnügen des herrschenden kinos und seine gleichzeitige verneinung impliziert.

zu einer beantwortung der umrissenen fragekomplexe kommt man nicht, indem außertextliche, theoretische kommunikationsmodelle im sinne einer empiristischen soziologie (zuschaueruntersuchungen) angelegt werden. mit mitteln der semiotik und psychoanalyse wurde film als ein diskursiver *prozeß* definiert, der ein ‚ich' und ein ‚du' beinhaltet. dazu kommen die beschriebenen äußeren diskurse.

ein möglicher weg zu feministischer kunst ist der über die institutionen. begreift sie sich hier allerdings als „das ‚andere', als negativität, als essentiell ‚weiblich' ", stellt sie keine bedrohung für die von männern beherrschten kunstinstitutionen mehr dar. feministische kunst dagegen, die sich auf den diskurs der frauen über ihre gesellschaftliche und politisch-historische situation bezieht, stellt ein weit größeres problem dar und läßt sich nicht so leicht in eine konzept von frau einfügen, das sie als das „unwiederbringlich andere" beschreibt, durch das das patriarchat erhalten wird.

für die drei bisher referierten autorinnen scheint uns auf verschiedene weise das problem zu bestehen, daß sie einerseits radikal mit dem bisherigen kino brechen und sich damit auf das gebiet der avantgarde- und experimentalfilms begeben, von wo dann andererseits die verbindung zur politik der frauenbewegung aufrechtzuerhalten, schwierig wird. laura sieht die verbindung einerseits in den politischen implikaten der avantgarde selber, und andererseits in der erkenntnis der frauenbewegung, daß veränderung der sozialen situation nur über veränderung auch des bestehenden sprachzusammenhangs möglich ist. für pam liegt die nähe des avantgarde-films zur frauenbewegung in einem veränderten politikbegriff, der eine vom individuum ausgehende politisierung des alltags impliziert. für claire muß diese verbindung ständig hergestellt werden durch die praktische und theoretische auseinandersetzung mit der historisch-politischen situation. das problem dieser drei autorinnen ist symptomatisch für ein allgemeineres problem in der englischen frauenbewegung: stärker als in der brd z.b. ist die englische frauenbewegung ihrem anspruch, aber auch ihrer realität nach an der lage der ‚working class'-frauen orientiert: „die schwierige situation der ‚working class'-frauen ist das größtmögliche subversive potential im kapitalismus, denn sie umfaßt produktion und reproduktion, klassenausbeutung und geschlechtsunterdrückung. die bewegung der arbeiterfrauen ist deshalb wesentlich für die herausbildung

des *socialist feminism,* weil die frauen aus der arbeiterklasse gezwungenermaßen an allen diesen unerläßlichen punkten ansetzen müssen, wenn sie zur aktion schreiten." (siehe sheila rowbotham, woman's consciousness, man's world, london 1973. sheilas buch ist eines der wichtigsten und häufig zitierten bücher aus der englischen frauenbewegung der letzten jahre.)

*die politik der benennung*

die autorin, auf die wir im folgenden eingehen und deren beitrag uns perspektivisch am weitesten zu tragen scheint, ist auf dem hintergrund der amerikanischen frauenbewegung zu verstehen. in dieser lassen sich grob zwei richtungen unterscheiden. eine richtung, die über eine alternative feministische kulturarbeit eine veränderung erreichen will, und eine andere, die den weg durch die institutionen – women's studies, interdisziplinäre studien – für richtig hält. ruby rich aus dem redaktionskollektiv der zeitschrift *jump cut* ist dieser ersten richtung zuzurechnen. die frauen des kollektivs sehen das ziel ihrer filmpolitischen arbeit darin, eine eigene methodologie zu entwickeln. die steht, wie in edinburgh zu hören war, in einer allgemein marxistischen perspektive mit antisexistischer, antirassistischer und antihomophobischer akzentuierung.

für ruby ordnet sich die unterschiedlich bearbeitete verbindungsproblematik der drei anderen autorinnen in ein allgemeineres sprachproblem ein: sie sieht, daß die frauenbewegung sich auch im bereich des films in zwei stimmen („two voices") äußert; eine, die in der eigenen sprache spricht, und eine, die in der sprache der tradition spricht. sie konstatiert, daß diese differenz u. a. in verschiedenen (amerikanisch versus britisch) geographischen und ideologischen kontexten begründet ist. die amerikanische zeitschrift *women & film* war der erste versuch, sich in dieser eigenen sprache zu äußern. das feministische filmmagazin *camera obscura* entstand aus einer abspaltung eines teils des redaktionskollektivs von *women & film,* der sich der europäischen tradition anschloß. *women & film* wollte die reaktionen der frauen auf filme bringen und beiträge von frauen im bereich des films sichtbar machen. sie hatte eine tendenz, diese „zeugenschaft" als theorie auszugeben. wie weit dieser ansatz tragen kann, zeigen die aufschlußreichen und erhellenden beiträge barbara helpern martineaus, analysen der filme agnes vardas und nelly kaplans – dessen negative seiten präsentieren sich in aller verkommenheit in joan mellens letztem buch *big bad wolves.* zu den autorinnen, die in der zweiten sprache sprechen, zählt ruby auch claire und laura. deren vor allem politische möglichkeiten beurteilt sie weniger positiv. der größte irrtum besteht für sie darin, daß der produktionsaspekt des kinos überbewertet wird, in der ansicht, daß mit der produktion schon unveränderbare strukturen festgelegt sind. claire scheint in ihrem in edinburgh vorgelegten beitrag implizit auf diese kritik einzugehen, wenn sie die kontextabhängigkeit der politischen wirkung eines films betont. die beschränkungen dieser art von filmtheorie/-kritik sind für sie folgen einer institutionalisierung, nämlich davon, daß im akademischen bereich relativ losgelöst von der praxis analysen erstellt werden.

diesem analytischen ansatz, meint ruby, täte öfters die einbeziehung einer mehr phänomenologischen feststellung dessen, was ist, gut, wie sie von der erstgenannten richtung feministischer filmkritik praktiziert wird. in diesem zusammenhang will sie auch mit recht die rede von der absenz der frau auf der leinwand und im publikum (siehe mulvey und johnston) eingeschränkt verstanden wissen: die frauen, die im publikum sitzen, machen ihre eigenen rezeptionserfahrungen mit den filmen. denen zu einer eigenen sprache zu verhelfen, würde eine korrektur der these von der ausschließlichen repräsentanz männlicher sichtweisen im film bedeuten. (vgl. zu dieser frage auch gertrud koch, *von der weiblichen sinnlichkeit und ihrer lust und unlust am kino. mutmaßungen über vergangene freuden und hoffnungen.* in: *die überwindung der sprachlosigkeit,* hrsg. von gabriele dietze, s. 116-138, darmstadt und neuwied 1979.)



ruby macht im weiteren claire und anderen den vorwurf, die ideologischen implikationen der wissenschaft zu übersehen – das halten wir in dieser schärfe für unzutreffend. insgesamt ergreift ruby vielleicht zu sehr gegenpartei für die frauen, die meinen, unvorbelastet theorie machen und sich dabei völlig aus den strukturen institutionalisierter theoriebildung raushalten zu können. allerdings gibt sie eine sehr positive einschätzung von lauras filmarbeit. *„riddles of the sphinx"* sei ein über den analytischen ansatz hinausweisender versuch in richtung auf eine vereinigung mit dem phänomenologischen, in dem die eigene stimme zur sprache kommt.

die spaltung des feministischen filmdiskurses in zwei sprachen begreift ruby als den ausdruck der schwierigkeit, die unterdrückte haben, ihre unterdrückung zu benennen. im augenblick, wo es eine feministische filmarbeit gibt, sei das hauptproblem das der benennung. „ohne namen bleibt unsere arbeit anonym, unsicher, unsere sichtbarkeit fraglich." ruby nimmt hier gedanken auf, die im zusammenhang mit literatur und feministischer kultur von mary daly und adrienne rich entwickelt wurden.

das problem der benennung ist ein zweifaches. einmal geht es um die kritik, in geschichte und gegenwart, der falschen benennung weiblicher produktion. zum anderen geht es um die gewinnung eigener namen. ruby wendet sich zuerst unter dem aspekt der kritik der filmgeschichte zu. als beispielhaft für das, was sie als „mis-naming", falsche benennung, bezeichnet, gilt hier unter anderem die geschichte der rezeption und kritik von leontine sagans *„mädchen in uniform".* in allen kritiken und filmgeschichten wird der lesbische diskurs des films außer acht gelassen, die sexualpolitische sprengkraft übersehen oder bestenfalls auf den jugendpsychologischen nenner der adoleszenzkrise gebracht. (lediglich hingewiesen auf diesen aspekt haben in neuerer zeit filmkritikerinnen aus der lesbenbewegung – z.b. caroline sheldon und janet meyers.)

aktuell beschreibt sie das problem an einigen schlüsselfilmen der 70er jahre von chantal akerman und yvonne rainer. es läßt sich zeigen, daß die ansonsten divergierenden kritiken dieser filme darin übereinstimmen, daß sie immer nur einen teilaspekt erfassen, am kern des films aber vorbeigehen. „jeanne dielmann wird als der archetyp der mutter und hure dargestellt, eine frau, die in unterwerfung und opposition zur patriarchalen ordnung sich verhält, (im film) vertreten durch die kunden und den ‚sohn', dessen undefinierbares alter seine ödipale bedeutung unterstreicht. der film ist auf jeder ebene seiner analyse, seines stils und seiner repräsentation ein polemisches feministisches werk, aber es wurde in einer kritischen sprache aufgenommen, die der verherrlichung einer aller politischen konsequenz entkleideten ästhetik ergeben ist." in der inadäquaten benennung sieht ruby vor allem die gefahr „daß feministische energien darauf verwendet werden, arbeiten zu schaffen, die von den arrivierten kunstpraktiken absorbiert werden, die sich so auf unsere kosten erneuern." in den kritiken zu den filmen von akermann und rainer (die hier beispielhaft besprochen werden) bleiben wesentliche qualitäten beider filmemacherinnen unbenannt – sie drohen daher für den politischen kampf verloren zu gehen. diese qualitäten sind bei akerman „die dekodierung unterdrückerischer filmischer konventionen und ihre einführung neuer kodes nichtvoyeuristischer sichtweise." bei yvonne rainer ihre „verweigerung

jeder (visueller oder emotionaler) verführung, das enttäuschen der publikumserwartung auf psychische oder physische zurschaustellung, ihre völlige neubearbeitung der traditionellen form des melodrams und der elegie, um zeitgenössische feministische kultur einzubringen." diese qualitäten von höchstem wert für die frauenbewegung werden von den kritikern unterschlagen. „das nicht-benennen bedeutet zensur, sei es nun verursacht durch den imperialismus der patriarchalischen sprache oder eine folge der unterentwicklung einer feministischen sprache." es kann keine veränderung der lebensbedingungen und lebensweisen der frauen geben, wenn sich nicht die art und weise ändert, in der frauen sich selber wahrnehmen – in ihrer physischen gestalt, in ihren psychischen reaktionen, in ihrer geschichte, ihrer sozialen rolle – und in der sie von den männern gesehen werden. an dieser veränderung der sichtweisen, des bildes der frau, kann und muß der film wie kein anderes medium arbeiten. um an einem beispiel zu verdeutlichen, was hier schon von filmemacherinnen geleistet worden ist: das melodram ist in der literatur (groschenhefte), aber auch vor allem im hollywoodkino *die* form, in der die geschichte eines weiblichen individuums als „frauenschicksal" exemplarisch gefaßt wird; ein von männern produziertes bild wird zum schema für unzählige filme, in denen frauen sich zu erkennen meinen. yvonne rainer und chantal akerman greifen diese form auf *(„film about a woman who", „jeanne dielman")*, wenden sie aber so, daß die erwartungen auf die „wirklichkeit", die sich im film abspielen soll, enttäuscht werden; gleichzeitig bringen sie die zuschauerinnen der eigenen unerfaßten wirklichkeit näher und können durch die irritation zu reflexion über die stereotypen der medien und über die realität anregen. – die herkömmliche kritik verfährt im falle dieser filme so, daß sie zwischen inhalt und form trennt und die form als künstlerische innovation würdigt. jonas mekas z.b. äußerte sich über *„jeanne dielman"* so: „warum mußte sie (akerman) den film ruinieren, indem sie die frau zu einer prostituierten machte und zum schluß auch noch einen mord hereinbrachte, warum kommerzialisierte sie ihn?" mekas mißversteht die anknüpfung an das melodram und damit auch an die sehgewohnheiten der zuschauerinnen und zuschauer, *um sie in ihren affirmativen formen aufzubrechen,* als anpassung an das kommerzkino. dieses „mißverstehen" sabotiert das politische moment der filme, das in der kritischen wechselwirkung von form und inhalt besteht. – ruby geht auf das verhältnis der kritik zu den – politischen, avantgardistischen – filmen von männern nicht ein. wenn man aber lauras gedanken folgt, daß erst durch die verbindung von politischem impuls des feminismus und filmästhetischen ansätzen der avantgarde der entscheidende angriff auf die herrschende filmpraxis gelingt, dann ist die frage auch sekundär.

ruby befaßt sich nicht nur mit geschichte und gegenwart der kritik unter dem aspekt der falschen benennung, sondern sie geht auch die andere, perspektivisch auf die entwicklung einer feministischen filmkritik gerichtete seite des problems der benennung an: unsere eigenen namen zu finden. der begriff *feministisch,* abgesehen davon, daß er über gebühr strapaziert wurde, ist zu sehr von außen an das medium herangetragen, um zu einer genaueren bestimmung von filmen brauchbar zu sein. sie macht vorschläge für eine differenziertere benennung von „filmen von frauen" und von „frauenfilmen". es geht hier nicht um einordnungen in schubladen, – dem widerspricht allein schon der spielerische und phantasievolle charakter der namen – sondern eher um aufmerksamkeitslenkung.

für die filme, die in lauras artikel als filme der „ersten welle" erwähnt werden, schlägt sie den begriff ‚validativ' vor. diese filme sind dokumente vom leben der frauen, ihren politischen kämpfen, wie sie sich organisieren und haben die funktion einer bestätigung, aufwertung, von



weiblicher kultur und individuellem leben. sie aus ihrer patriarchalen vereinnahmung als *cinéma vérité* herauszulösen, ist das interesse dieser benennung. erwähnt haben wir schon rubys begriff ‚korrespondenz' für solche filme, die in einem entfernten zusammenhang mit der literarischen tradition des briefeschreibens und tagebuchs stehen *(„news from home", „jeanne dielman", „riddles of the sphinx", „film about a woman who").* vergleichbare filme von männern wie *„numéro deux"* von godard oder die tagebuchfilme von mekas lassen sich diesem begriff nicht zuordnen (4), weil die männer in ihren filmen hauptsächlich in ihrer funktion als filmemacher präsent sind.

der name ‚medusisch' für filme wie *„a comedy in six unnatural acts"* von jan oxenberg und jacques rivettes *„celine und julie fahren boot"* ist eine anerkennung der subversiven kraft des witzes, der name ‚medusisch' stammt von hélène cixous' *das lächeln der medusa,* wo sie die möglichkeit feministischer texte rühmt, „mit lachen das gesetz zu sprengen, die ‚wahrheit' aufzubrechen."

für die „frauenfilme" der männer hält ruby die benennung ‚projektil' für sinnvoll – die wohl unmittelbar einleuchtet, weil sie das moment der (männlichen) projektion und des zerstörerischen in sich enthält. filmbeispiele gibt es ja nur zu viele ....

die namen sind nichts als ein anfang. sicher decken sie nicht alle möglichkeiten ab, noch kann jeder film säuberlich in eine klare kategorie eingeordnet werden. es ist zu hoffen, daß die relative brauchbarkeit oder die schwächen der vorgeschlagenen namen dazu führen werden, daß andere diesen ansatz weiterverfolgen, die über ein sprachvermögen verfügen, das der sache gerechter wird, als es je ein individuum hoffen könnte zu werden. um es noch einmal zu betonen, die dringlichkeit der arbeit an den benennungen kann nicht überbetont werden."

*karola gramann / heide schlüpmann*

*anmerkungen:*

1 die titel der texte, auf die wir uns im folgenden beziehen werden, sind unter *literatur* (s.u.) aufgeführt.
2 *screen* 16, no. 3 (autumn 1975); abgedruckt in *women and the cinema, a critical anthology* ed. karyn kay and gerald peary, new york 1977.
3 peter wollen als theoretiker der avantgarde, einer der hauptautoren des englischen filmmagazins *screen;* autor von *signs and meaning in the cinema.* london 1972; co-regisseur mit laura mulvey von *„penthisilea"* und *„riddles of the sphinx".*
4 eine differenziertere einschätzung von *„numéro deux"* ergäbe sich durch die berücksichtigung der kooperation von anne-marie miéville bei diesem film.

*literatur*

laura mulvey, „feminism and the avantgarde", aus *framework,* no 10, spring 1979.
pam cook, „the point of expression in avant-garde film", aus: *catalogue: british film institute productions, 1977 - 78.*
christine gledhill, „recent developments in feminist criticism", aus *quarterly review of film studies,* volume 3, no 4, fall 1978.
claire johnston, „the subject of feminist film theory/practice", fotokopie des manuskripts.
ruby rich, „the crisis of naming in feminist film criticism", aus *jump cut* no 19.