Von den Schwierigkeiten im Umgang mit der Autonomie

Seit rund zehn Jahren also drehen Frauen Filme, die den Anspruch haben, in der neuen Frauenbewegung Teil einer politischen Praxis zu sein: Filme der politischen Aufklärung und selbstreflexive Dokumente einer Bewegung, die sich die Überwindung der Sprachlosigkeit der Frauen zum Ziel gesetzt hat. Nach den ersten Versuchen, filmische Ausdrucksformen zu erschließen, gibt es mittlerweile eine solche Fülle verschiedenster formaler und inhaltlicher Richtungen, daß es zunehmend schwerer fällt, ein einheitliches Bild davon zu vermitteln.

Mit einer eigensinnigen Dialektik hat die zunehmende Stärke der Frauenbewegung eine wachsende Ausfaserung filmischer Artikulation bewirkt und eben keine Vereinheitlichung. Das liegt an mehreren Faktoren. Der wichtigste ist wohl der, daß die neue Frauenbewegung ja keine Stunde Null der Filmgeschichte einläutete, sondern zu einem bestimmten historischen Punkt erst auf sie Einfluß nahm. Geändert wurde so zum Beispiel auch die Perspektive auf die Filme der wenigen Frauen, die schon lange vor der Frauenbewegung Filme drehten wie Ula Stökl, Alice Guy, Maya Deren, um nur einige Beispiele zu nennen. Über die Reinterpretation dieser Filme entwikkelte sich eine Auseinandersetzung, die sich stärker auch an formalen, filmästhetischen Fragestellungen orientierte und so Einfluß auf die Filme selbst nahm.

Will man eine vorläufige Bilanz ziehen, so fällt vor allem die breite Auffächerung der verschiedenen Filmgenres auf, mit denen sich Frauen heute auseinandersetzen. Vom Dokumentarfilm reicht die Palette hin bis zum Experimental- und Avantgardefilm, vom auf ein großes Kinopublikum hin konzipierten narrativen Film bis zu Montagefilmen, die an einer subjektiven Perspektive festhalten.

Betrachtet man nur die Entwicklung eines einzigen Genres, auf das Frauen jahrelang festgelegt wurden, das des Dokumentarfilms nämlich, dann wird bereits deutlich, daß einiges von dem radikalen Subjektivismus der Frauenbewegung in den Filmen praktisch wirksam geworden ist. An die tradierten Genregrenzen halten sich die Filmemacherinnen schon lange nicht mehr. So finden sich in vielen Dokumentarfilmen, die einst die Domäne trockener Aufklärung und Schulung waren, experimentelle Einschübe, in denen die subjektive Perspektive der Dokumentierten artikuliert wird. Der Objektivitätsanspruch, den der Dokumentarfilm vielfach fälschlich erhebt, wird aufgegeben zugunsten einer subjektiveren Sicht, die selbst auch Ergebnis einer veränderten Beziehung zur politischen Sphäre ist. Die Autonomie, die die Frauenbewegung und die Frauen für sich beanspruchen, sind sie oft auch bereit mit denjenigen zu teilen, über die sie Filme drehen. So sind einige der interessantesten und eigenwilligsten Dokumentarfilme der letzten Jahre nicht zufällig von Frauen gedreht worden, die wie Elfi Mikesch mit formalen Neuerungen und ungeglätteten, auf Widersprüche verweisenden Frauen-Portraits, die traditionellen Grenzen des objektivitätssüchtigen Dokumentarfilms aufsprengten.

Mit dem Entstehen der formalen und thematischen Vielfalt in Filmen, die von Frauen gedreht wurden, wurde auch die Frage gestellt, wo das Verbindende dieser Filme liege, ob die Geschlechtszugehörigkeit als geschlechtsspezifische Ästhetik in den Filmen selbst aufspürbar sei? In ihrem Rekurs auf quasi-naturhafte Besonderheiten der Frau scheint diese Frage falsch gestellt zu sein, und wenn man sich die Filme ansieht, dann gibt es in ihnen keine verbindlich kanonisierte Ästhetik. Was diese Filme aber aufzeigen, sind die Spuren der sozialen Unterdrückung der Frau, die bis in die Unterdrückung ihres Körpers hineinreicht. Damit ist nicht nur gemeint, daß Frauen oft unmittelbar physisch geprügelt und bedroht sind, wie die Filmemacherin Cristina Perincioli in ihrem Film zeigt, sondern daß sie ihrem eigenen Körper entfremdet werden durch die Stereoty-

pen der Weiblichkeit wie sie Erziehungs- und Reklamebilder jeden Tag verbreiten; einen ironischen Katalog dieser Frauenbilder fächerte Ulrike Ottinger in ihrem Film *Madame X* auf. In den Frauenbildern, die in den Filmen von Frauen enthalten sind, stecken insofern Gegenentwürfe zu den männlichen Weiblichkeitsmythen als in ihnen von den authentischen Erfahrungen der Frauen ausgegangen wird, die die Unterdrückung im wahrsten Sinn des Wortes am eigenen Leib erfahren.

Zu lesen ist in diesen Filmen wie in einem Buch, in dem die Wirklichkeit, die Wünsche, die Hoffnungen und auch die Irrtümer der Frauen aufgezeichnet sind. Und wenn es etwas Verbindendes gibt, dann müssen dies Zuschauerin und Zuschauer im eigenen Kopf sich zusammensetzen.

Ich habe vorhin von der „eigensinnigen Dialektik" geredet, die dazu führt, daß der Erfolg, den sich die filmenden Frauen in den letzten Jahren erstritten haben, sich in einer Ausdifferenzierung niederschlägt und nicht in einer Vereinheitlichung. In gewisser Weise läßt sich sagen, daß die Professionalisierung, die Konkurrenz auf dem Kulturmarkt filmende Frauen denselben Mechanismen unterwirft, denen auch die Männer unterliegen. Ich meine damit: Spezialisierung, Abgrenzung gegen andere, Aufspaltung in ‚Kunst hier – Kommerz da' etc. Dabei kann gar nicht geleugnet werden, daß, was sich auf der einen Seite in ökonomischen und sozialpsychologischen Kategorien des 'Marktes', der ‚Integration ins System' beschreiben läßt, Voraussetzung für die Möglichkeit ist, daß Frauen sich überhaupt artikulieren können außerhalb des kleinen Feldes der alternativen Gegenöffentlichkeit. Es trifft nicht nur auf die filmenden oder ästhetisch produktiven Frauen zu, daß – wie es der klassische bürgerliche Begriff der Emanzipation beinhaltet – Emanzipation heißt, vom Rand der Gesellschaft sich in ihr Zentrum zu bewegen, die ökonomische Konkurrenz zu den Männern aufzunehmen. Der Drahtseilakt der Frauenbewegung und der berufstätigen Frauen, die diesen Kampf aufgenommen haben, besteht nun genau darin, um im Bild zu bleiben: nicht abzurutschen ins Lager derer, die wir überschreiten wollen, nicht so zu werden, wie die, gegen die der Kampf sich richtet, patriarchale Gewalt und Herrschaft nicht zu übernehmen sondern abzustellen. Ziel der ‚neuen' Frauenbewegung war es darum immer, festzuhalten gegen die Systemzwänge an der Subjektivität, an der eigenen Weiblichkeit.

Im Folgenden möchte ich skizzieren, warum sich ein großer Teil filmender Frauen gerade weil er am Anspruch eines solchen Konzepts festhält, sich scheinbar immer schneller und weiter von der politischen Bewegung entfremdet, warum es für das weibliche Publikum dieser Filme schwieriger geworden ist, diese zu verstehen.

Als in der ersten Phase des ‚Frauenfilms' ein feministisches Cinema militant entstand, waren diese Filme direkt politisch mit der Frauenbewegung verbunden, aus dieser unmittelbar hervorgegangen und ohne diese ganz undenkbar. Publikum und Filmemacherinnen waren aus identischen Zusammenhängen, hatten gemeinsame kurzfristige Ziele. Viele dieser Filme waren für die Zwecke der Agitation, der Aufklärung, des ‚Einsatzes' bei Frauentreffen oder Teach-Ins, kurz für Zielgruppen einer Gegenöffentlichkeit konzipiert. Der Anspruch dieser Filme war letztlich ein kollektiver, diese Filme sollten das allgemeine Interesse aller Frauen zum Ausdruck bringen, deren Kampf beschleunigen und vorantreiben.

Das Verwertungsinteresse einer instrumentellen und instrumentalisierten Ästehtik zielt auf eine breite Öffentlichkeit, das heißt, Filme, die dieses Interesse verfolgen, geraten in eine Scheren-Situation: wollen sie eine breite Öffentlichkeit erreichen, so müssen sie sich ein Stück weit dieser anpassen, um nicht von ihr ausgeschlossen zu werden; passen sie sich ihr nicht an, können sie ihr Interesse nicht realisieren, weil sie gar nicht erst an die Öffentlichkeit herankommen. In diesem Zwiespalt sich zu bewegen, ist für niemanden leicht, erst recht nicht für die feministischen Filmemacherinnen, die das politische Interesse nach einer Allgemeinheit mit dem radikal-ästhetischen Prinzip der Vereinzelung und Individuation unversöhnt bestehen lassen müssen. Je radikaler also eine Frau, die in der ästhetischen Produktion arbeitet, festhält am Anspruch, an der utopischen Konzeption eines Programms von Autonomie, Selbstverwirklichung, Emanzipation des Subjekts und nicht nur der Verhältnisse, desto radikaler wird der Widerspruch. Die ästhetisch entfaltesten Filme entziehen sich eines leichten Verständnis' nicht nur deshalb, weil sie an komplexe ästhetische Codes anschließen, die zu lesen gelernt werden muß wie eine neue Sprache,

sondern auch weil sie bereits einen erweiterten und radikalisierten Subjektivismus präsentieren. In den meisten dieser Filme entfaltet sich eine Subjektivität, die weit mehr ist als die abstrakte Entgegensetzung Subjekt-Objekt, es geht darin nicht mehr um die Rettung des Subjekts Frau gegen die männliche Vorstellung des Objekts Frau, es geht in ihnen um weniger und auch um mehr als den allgemeinsten Sinn des Begriffs Subjekt: in dem Sinne wie Marx davon sprechen konnte, daß die Arbeiterbewegung ‚Subjekt der Revolution' sein könnte, die Frauenbewegung Subjekt sexualpolitischer Veränderungen wäre usw. Die avancierteren ästhetischen Produkte machen einen utopischen Vorgriff auf das noch einzulösende Programm einer befreiten Subjektivität: nicht als Klasse, nicht als Bewegung, nicht als Kollektiv, sondern als je einzelne Individuen, als konkrete Subjekte halten sie an ihren authentischen Erfahrungen fest. Elfi Mikeschs Film *Was soll'n wir denn machen ohne den Tod* ist sicher ebenso ein Film über *das* Alter, *einige* alte Frauen, ein *bestimmtes* Altersheim wie über *eine* Frau, Elfi Mikesch selbst nämlich. Ihr Film ist nicht deswegen irritierend, weil sie den gängigen Code des Dokumentarfilms durchbricht und experimentell auflöst, sondern weil in dieser Form etwas enthalten ist, was das Dargestellte, das Abgefilmte transzendiert: ihre Sicht, ihre Erfahrung, ihre Wahrnehmung. Deswegen ist es müßig darüber zu streiten, ob dieser Film ein getreues Abbild eines Altersheims ist, gar, ob er die Situation alter Menschen in einem durchschnittlichen Altersheim erfaßt, denn was Elfi Mikeschs Film von einer sozialkritischen Fernsehdokumentation unterscheidet, ist genau die Subjektivität der Form. Das leuchtende blaue Glas im Schrank, die harte Grafik eines Stuhls auf einem Balkon transzendieren die bloße Abbildung von Gegenständen: in ihnen ist enthalten ein Gefühl der Zerbrechlichkeit, für Unwiderbringlichkeit, von Trauer und vom Festhalten am Lebendigen, kurz: Elfi Mikeschs Film ist eine emotive Verarbeitung von der Erfahrung von Todesnähe und Lebenwollen, von der Zerbrechlichkeit von Erinnerungen und von ihrer Leuchtkraft, die den Lauf der Zeit durchschlägt und ihr Kontinuum aufhebt. Auf der ästhetischen Ebene ist Elfi Mikeschs Film ein Film gegen den Tod und wenn sie manche Bilder zu Tableaus stellt, wenn sie Erinnerungsnippes als kostbare Gefäße der Erinnerung gegen den Tod zum Leuchten bringt, dann wird deutlich, daß sie so ihr Verhältnis zum Tod ausdrückt, vielleicht auch das einiger alter Frauen. Eine solche Lesart des Films verstößt gegen den Anspruch auf Realismus, auf eine tagespolitisch effektive Sozialkritik, die gerne am Dokumentarfilm geübt wird.

Voraussetzung zum Verständnis radikal subjektivierter Filme ist also zuerst einmal die Bereitschaft, von der Konstruktion eines kollektiven Ichs weiterzugehen zur Anerkennung der Fremdheit des Anderen, einer Subjektivität, die sich verschlüsselt in einer fremden Bilderwelt. Die Liebesbeziehung zum Kunstwerk ist da nicht so verschieden von der zwischen Menschen: die Spannung ist die aus der Verschiedenheit und wie ich mich auch im anderen zu spiegeln suche, es blickt fremd zurück, und es scheint mir nicht zufällig, daß Rilke dieses Verhältnis ausgerechnet an einem Torso zu fassen sucht; dem Torso, der als Sinnbild der toten Form, des Unlebendigen gilt, schiebt Rilke das Eigenleben, die Subjektivität durch die gelungene Form zu:

Sonst stünde dieser Schein entstellt und kurz
unter der Schultern durchsichtigem Sturz
und flimmerte nicht
so wie Raubtierfelle
und bräche nicht aus allen seinen Rändern
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle.
die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.
(Archaischer Torso Apollos)

Ich glaube, daß die feministische Ästhetik nicht zurückfallen darf hinter die Künste, weder in einen politischen Instrumentalismus noch in einen archaischen Primitivismus, der sich zurückbetteln möchte ins Goldene Zeitalter besungener Matriarchate. Film, die Kunst des 20. Jahrhunderts par excellence, weil sich an ihm am deutlichsten die Widersprüche zwischen Autonomie und Markt, zwischen radikaler Selbstverwirklichung und technischem Apparat, zwischen isolierten Künstlern und organisiertem Massenpublikum zeigen, ist sicher der derzeit am meisten ideologisch und ökonomisch umkämpfte Sektor weiblicher Kunstproduktion: Symbol für die Hoffnung, daß Frauen die Produkte einer männlichen Technologie mit deren eigenen Mitteln vertreiben könnten, daß die Bilder der männlichen Mythologie Gegenbilder finden.

Gertrud Koch