

Rezension zu

Christine Gledhill/Julia Knight (Hg.): Doing Women's Film History: Reframing Cinemas, Past and Future.

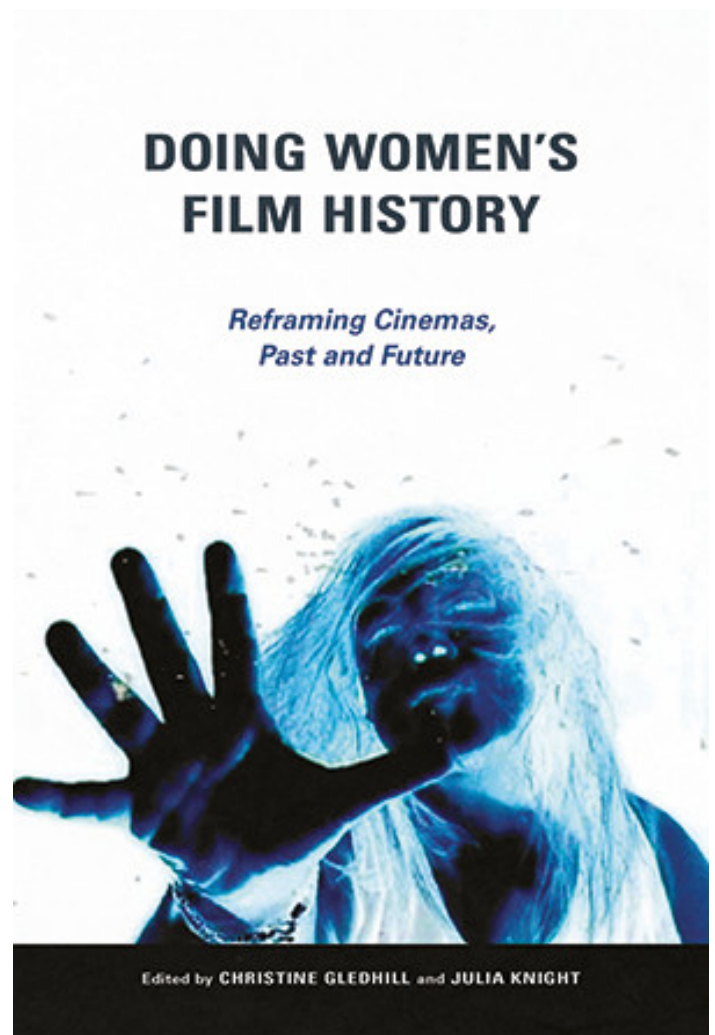
Urbana/Chicago/Springfield: University of Illinois Press 2015. ISBN 978-0-252-08118-7.

Preis: € 27,99.

von Sarah-Mai Dang

Seit den 1990er Jahren ist unter feministischen Theoretikerinnen in Westeuropa und den USA von einem selbstverschuldeten Ausschluss von Frauen aus der Filmgeschichte die Rede. Mit dem Fokus auf die Repräsentation von Frauen im Film und im Kino, also auf Schauspielerinnen und Zuschauerinnen, habe die feministische Theorie der 1970er und 1980er Jahre den Einfluss von Frauen in der Filmindustrie ausgeblendet und die Konzeption des Kinos als durch und durch männliche Kunstform ungewollt fortgeschrieben. Die patriarchalen Filmbilder von Frauen als passive Objekte verweigerten nämlich, so die weit verbreitete Auffassung zu den Anfängen der feministischen Filmtheorie vor vierzig Jahren, einem weiblichen Publikum jegliche Schaulust und damit eine Subjektposition im kinematographischen Repräsentationssystem, das als symptomatisch für die Gesellschaft gesehen wurde.

In jüngster Zeit suchen Wissenschaftler:innen dagegen verstärkt, die aktive Rolle von Frauen in der Filmgeschichte herauszuarbeiten. Auf Konferenzen und Festivals, in DVD-Reihen und in Forschungsprojekten dokumentieren Theoretiker:innen und Künstler:innen die vielfältigen und zahlreichen Tätigkeiten von Frauen vor allem hinter der Kamera, die bislang wenig Beachtung fanden: etwa von Drehbuchschreiberinnen, Produzentinnen, Kritikerinnen und Verleiherinnen. Eine der zentralen Kon-



ferenzen ist die *Doing Women's Film History Conference*, die 2011 in Sunderland zum ersten Mal stattfand. Aus ihr geht der von den Filmwissenschaftlerinnen Christine Gledhill und Julia Knight herausgegebene Sammelband *Doing Women's Film History. Reframing Cinemas, Past and Future* hervor.

In siebzehn Aufsätzen gibt das Buch einen nuancierten Einblick in die beeindruckende Bandbreite gegenwärtiger Auseinandersetzungen mit der Bedeutung von Frauen in und für die Filmgeschichte. Die Herangehensweisen der Autor:innen sind so unterschiedlich wie die Gegenstände. So untersuchen beispielsweise Canan Balan die Vorstellung türkischer Literaten von Frauen im Kino Anfang des 20. Jahrhunderts (Kapitel 3), Sarah Street die Rolle der Technicolor-Expertin Natalie Kalmus (Kapitel 14) und Kay Armatage die Arbeit der "Queen of HD Transmissions" Barbara Willis Sweete (Kapitel 17). Als

Quellen dienen den Forscher:innen neben eher traditionellen Dokumenten wie Filmkopien, Zensurkarten oder Filmkritiken, u.a. Romane, Gedichte und Buchrezensionen, Sterbezertifikate, Gewerkschaftsberichte, Briefwechsel und Telefonnotizen.

In ihren Beiträgen geht es den Autor:innen nicht darum, eine "women's film history" einer "men's film history" gegenüberzustellen. Ziel ist es, Frauen in die Geschichte einzuschreiben und dabei historiographische Methoden und filmtheoretische Konzepte zu überdenken (S. 11). Dies ist ihnen mit dem überzeugenden Sammelband zweifellos gelungen.

Wie der Titel nahelegt, verstehen die Herausgeberinnen Geschichte nicht als einen Prozess, der automatisch von statten geht, sondern als fortlaufendes Ergebnis aktiver – sowohl theoretischer als auch praktischer – Arbeit, welche die Beteiligung Vieler bedarf. "[T]o do' – thinking, watching, writing, speaking, and listening all being seen as actions", schreibt Filmregisseurin Sally Potter dazu im Vorwort.

Die Frage nach den Entstehungsbedingungen von dem, was wir 'Geschichte' nennen, bzw. nach den Erzählweisen von Geschichten zieht sich als roter Faden durch alle Texte. Insbesondere reflektiert der Sammelband, inwiefern wir aus der Gegenwart Aussagen über die Vergangenheit machen können und dass in jedem Fall das spezifische, durchaus persönliche Verhältnis zwischen Forscher:in und Gegenstand zu berücksichtigen ist. 'Fakten' an sich geben keinerlei Auskunft, betonen die Herausgeberinnen in der Einleitung mit Blick auf den Prolog von Monica Dall'Asta und Jane Gaines, der wesentliche Fragen zur historiografischen Methodik aufgreift. 'Fakten' existierten abhängig von den Fragen, die wir stellen und von narrativen Konventionen der Geschichtsschreibung (S. 3).

Aus diesem Grund gelte es, auch die eigene Perspektive zu historisieren und den jeweiligen Kontext verschiedener Ansätze mitzudenken, erklärt Kimberly Tomadjoglou (S. 96f.). In *Alice Guy's Great Cinematic Adventure* thematisiert sie die Position der Forscherin, indem sie darauf hinweist, dass die als erste fe-

ministische Regisseurin gefeierte Ikone durchaus eine konservative, bürgerliche Seite vorzuweisen hatte. "[W]e need to beware of applying twenty-first-century feminist thinking to writers of the 1920s: even the most innovative among them were not *ante litteram* 'feminists'", unterstreicht Giuliana Muscio in ihrem Text *American Women Screenwriters in the 1920s* (S. 198). Denn schließlich hätten sich die Drehbuchschreiberinnen damals nicht explizit gegen patriarchale Strukturen aufgelehnt. Neepa Majumdar spricht in ihrem Fallbericht *Gossip, Labor, and Female Stardom in Pre-Independence Indian Cinema. The Case of Shanta Apte* von "imaginative speculations" (S. 182) als eine historiographische Methode, die aufgrund der schwierigen Quellenlage und des subjektiven Zugangs zwangsläufig alle filmgeschichtlichen Ansätze bestimme. Kino selbst stelle eine imaginative Kunstform dar, konstatiert Debashree Mukherjee in *Scandalous Evidence. Looking for the Bombay Film Actress in an Absent Archive (1930s-1940s)* (S. 30). Und in ihrer Analyse der Rezeptionsgeschichte von Kathryn Bigelows Film *Hurt Locker* (2008) bringt Katarzyna Paszkiewicz in *Hollywood Transgressor or Hollywood Transvestite?* den "Rashomon-like-effect" ins Spiel, den Barbara Klinger folgendermaßen beschreibt: "the researcher[...] different historical 'truths' about a film [uncovers] as she/he analyses how it has been deployed within past social relations" (S. 168f.).

Anstatt eine abgeklärte Forscher:innendistanz wahren zu wollen bzw. zu simulieren, betonen die Autor:innen die persönliche Bedeutung, welche die Themen und Filme für sie haben. In ihrem Beitrag 'Our Place'. *Women at the Cinema in Rural Australia* ist die Forscherin Karina Aveyard sogar selbst Teil der Film-Community, die sie untersucht.

Persönlich sind zum Teil auch die Tätigkeiten, die im Fokus der Wissenschaftler:innen stehen, etwa jene der ersten griechischen Filmkritikerin Iris Skaravaïou, die laut Eliza Anna Delveroudi Kunsttheorie, populäre Themen und Kuriositäten ebenso in ihre Artikel einfließen ließ wie eigene Präferenzen und Leidenschaften (Kapitel 4). Vielleicht gerade weil die Filmkritik subjektiv und wenig reguliert war, stellte sie anfangs einen Raum für Frauen dar, der noch

nicht völlig von Männern eingenommen war, und gab ihnen die Möglichkeit sich öffentlich zu äußern. Der weltweite Einfluss von Frauen in der Filmindustrie beginnt nämlich genau dann abzunehmen, als das Studiosystem und damit eine Arbeitsaufteilung eingeführt wird, also mit der Professionalisierung der Filmproduktion (Kapitel 13 und 14).

In dem Sammelband geht es nicht um die Rekonstruktion von vergessenen Biographien, sondern um das Verständnis der Produktions- und Imaginationsbedingungen "that frame practices, create blind spots, generate resistances, and inspire future projections" (S. 6). Es geht um die Rekonstruktion von Geschichten, Situationen und Konstellationen. Dabei beginnt der Erkenntnisprozess oftmals mit nicht vielmehr als einem Namen, wie Luke McKernan erklärt. In seinem Bericht "Searching for Mary Murillo" legt er die aufwendige Suche nach einer im Frühen Kino international einflussreichen Drehbuchautorin dar und gibt hilfreiche Hinweise zu Quellenkritik und Recherche, beispielsweise dass falsche Schreibweisen des Namens berücksichtigt werden müssen.

Die filmhistoriographische Arbeit gestaltet sich, so wird durch die Beiträge offensichtlich, als zeitintensiv, zufallsgebunden und unabschließbar, vor allem aber als notwendig. In "Reading between the Lines. History and the Studio Owner's Wife" vergleicht Michelle Leigh die Arbeit einer Filmhistorikerin mit der einer Tatort-Kommissarin. Beide müssten mit Unsicherheiten kämpfen, da kaum Beweismaterial vorhanden sei und daher nur bedingt Aussagen gemacht werden könnten. Sowohl für die Filmhistorikerin als auch die Tatort-Kommissarin seien Fußnoten, vermeintliche Nebensächlichkeiten, von Bedeutung. (S. 43) Außerdem bedürfe es manchmal

mehrerer Expert:innen mit unterschiedlichen Ansätzen, um die zahlreichen Hinweise zusammenfügen zu können (S. 50).

Der Verdienst von *Doing Women's Film History* liegt darin, verschiedene Ansätze feministischer Filmgeschichtsschreibung aufzuzeigen und verständlich zu machen, dass es einer Methodenvielfalt bedarf, um produktive Fragen zu stellen und mögliche Antworten zu finden. Das Buch zeigt, dass filmische Artefakte nicht ohne ihren Kontext begriffen werden können und dass auch Feminismus durchaus widersprüchliche Ursprünge hat (z.B. Kapitel 6, 8, 10). Darüber hinaus verdeutlicht die Lektüre, dass feministische Filmgeschichtsschreibung sich nicht nur um Geschlechterfragen dreht, sondern grundsätzliche Probleme der Filmwissenschaft berührt. So stellt sich erneut die Frage nach der Medienspezifität, wenn es um Multimedia-Performances (Kapitel 7) oder Live-Opernübertragungen (Kapitel 17) geht. Und Beiträge über transnationale, lokale und bikulturelle Akteurinnen sowie kollaborative Arbeiten fordern Konzepte wie "Nationalkinematographie" und "Autorenschaft" heraus. In der feministischen Filmgeschichtsschreibung gilt es folglich nicht nur, bestehende Geschichten um Fakten zu ergänzen, sondern ebenso, den Ansatz zu ändern, wie Rashmi Sawhney in *Revising the Colonial Past, Undoing 'National' Histories* (S. 152) konstatiert.

Mit den vielzähligen Fallstudien zu verschiedenen Genres und Materialien vom Frühen Kino bis zur Gegenwart aus Europa, Indien, Chile, Russland, Australien, der Türkei und den USA bietet der Sammelband einen differenzierten und weitreichenden Überblick über aktuelle methodologische und theoretische Problemfelder der Filmhistoriographie, der in keiner Filmbibliothek fehlen sollte.

Autor/innen-Biografie

Sarah-Mai Dang

Dr. Sarah-Mai Dang, Film- und Medienwissenschaftlerin am Lehrstuhl "Digitale und Audiovisuelle Medien" in der Fachgruppe Medienwissenschaft der Universität Bayreuth; davor Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Sfb 626 "Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste" sowie am Seminar für Filmwissenschaft, beides an der Freien Universität Berlin; Studium der Filmwissenschaft in Berlin, Ann Arbor und Paris; Forschungsschwerpunkte: digitale Medienpraktiken in der Wissenschaft, Filmästhetik, Filmgeschichte, feministische Filmtheorie, Gender Studies, Genretheorie.

Publikationen:

- *Gossip, Women, Film and Chick Flicks*, London/New York: Palgrave Macmillan 2016
- *Chick Flicks. Film, Feminismus und Erfahrung*, Berlin/Hamburg: oa books/tredition 2016
- "Feministische Filmtheorie", in: Britta Hartmann, Ursula von Keitz, Markus Kuhn, Thomas Schick, Michael Wedel (Hg.): *Handbuch Filmwissenschaft*, Stuttgart: Metzler Verlag 2017. (in Vorbereitung)