

Andreas Jacke

Sammelrezension: Regisseurinnen des 20. Jahrhunderts

2019

<https://doi.org/10.17192/ep2019.3.8203>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Jacke, Andreas: Sammelrezension: Regisseurinnen des 20. Jahrhunderts. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 36 (2019), Nr. 3, S. 321–324. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2019.3.8203>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Sammelrezension: Regisseurinnen des 20. Jahrhunderts

Karin Herbst-Meißinger, Rainer Rother (Hg.): Selbstbestimmt: Perspektiven von Filmemacherinnen

Berlin: Bertz + Fischer 2019, 216 S., ISBN 9783865052629, EUR 25,-

Cornelia Klauß, Ralf Schenk (Hg.): Sie: Regisseurinnen der DEFA und ihre Filme

Berlin: Bertz + Fischer 2019 (Schriftenreihe DEFA-Stiftung), 416 S., ISBN 9783865054159, EUR 29,-

In der Gegenwart werden weltweit nur zehn Prozent aller Filme von Frauen gedreht und die Zahlen sind eher rückläufig. Der ‚Frauenfilm‘, der längst die Hälfte der Produktionen ausmachen müsste, steckt somit immer noch in den Kinderschuhen. Diesem Manko wird in Deutschland gerade viel Beachtung geschenkt. Naheliegender ist es daher, einen Rückblick auf die frühe Entwicklung deutscher Regisseurinnen in der BRD und DDR zu werfen. Deren Werke sind schon heute oftmals verschollen: „Die Überlieferungslage muss als prekär eingeschätzt werden“ (S.13), heißt es im Vorwort von *Selbstbestimmt: Perspektiven von Filmemacherinnen*. In *Sie: Regisseurinnen der DEFA und ihre Filme* ist die Diagnose ähnlich: Durch eine umfangreiche Recherche im Bundesarchiv fand sich eine ganze Reihe von Regisseurinnen, welche die Beitragenden „gleichsam aus dem Dunkel der Geschichte geborgen haben“ (S.15), weil sie in anderen Publikationen gar nicht auftauchten. Vergessenes und Verschüttetes wollen damit beide Bücher retten. Umfangreiches Filmmaterial ist dem DEFA-Band *Sie* gleich beigefügt, zum Buch *Selbstbestimmt*

kann man zwei DVDs zusätzlich käuflich erwerben. Es geht demnach nicht nur ums Lesen, sondern tatsächlich auch ums Sichten.

Beide Studien versuchen die Herrschaftsgeschichte des immer noch weitgehend patriarchal codierten Films gegen den Strich zu bürsten. Behandelt und dokumentiert wird in *Sie* der DEFA-Film im Zeitraum von den 50er Jahren bis in die 90er Jahre. In *Selbstbestimmt*, ein Buch, das zur Retroperspektive der diesjährigen Berlinale erschien, geht es um den gesamtdeutschen ‚Frauenfilm‘ von den 60er Jahren bis in die 90er Jahre, wobei der Schwerpunkt mehr auf der BRD liegt. Hier wurde eine klare Auswahl von fünfzig Filmen getroffen, die mehrfach verhandelt werden. Sie werden in Diskurse eingebunden, die die allgemeineren Strategien weiblichen Filmschaffens in diesem Zeitraum zu beschreiben versuchen. *Sie* hingegen versucht das gesamte Schaffen von Regisseurinnen in der DEFA überhaupt erst einmal zu erfassen. Ausgelassen wurden hier lediglich Regisseurinnen, die nur für das TV gearbeitet haben. In *Selbstbestimmt* gibt es zudem sechs Texte von aktuellen Fil-

memacherinnen über jeweils einen Film ihrer Vorgängerinnen. Für *Sie* wurden zahlreiche Interviews mit ehemaligen DEFA-Regisseurinnen geführt. Schon rein technisch baute sich das Filmverständnis in der DDR anders auf, weil es hier weder Kamerafrauen noch eine ‚feministische Filmbewegung‘ gab, während andererseits den Frauen mehr Rechte eingeräumt wurden, was aber oftmals nur auf eine Doppelbelastung hinauslief (vgl. S.20). Der Berlinale-Band ist großzügiger angelegt, enthält viele Farbfotos und setzt mehr auf eine pointierte Darstellung und einen Überblick, während in *Sie* der Akzent darauf liegt, viele unbekannte Regisseurinnen und ihr Werk erst einmal vorzustellen. Es handelt sich um eine erste Bestandsaufnahme, die die Biografien und Werke von dreiundsechzig Regisseurinnen zur Darstellung bringt (vgl. S.19).

Zwischen den beiden Büchern kommt es dennoch zu Überschneidungen, die besonders spannend sind. So beschreibt Christine Lang essayartig die Strukturen des DDR-Films *Die Taube auf dem Dach* (1973) von Iris Gusnerl. Der Film verfolge das Konzept einer offenen Dramaturgie, wobei die Narration von Situation zu Situation springe wie ein Jazzstück (vgl. S.173) und die weibliche Hauptfigur sich nicht für einen Lebensstil entscheide und so diese zentrale Frage offenbleibe. Lang betont die Parabelhaftigkeit der Figuren, die zugleich als Stellvertreter_innen der DDR-Gesellschaft gewählt wurden (vgl. S.174). Der Film weise am Ende darauf hin, dass eine als kosmologisches Versprechen

dargestellte Utopie, versinnbildlicht in der Reise zu den Planeten, schließlich zu Christbaumkugeln verkommen sei, wobei den DDR-Bürgern nun nur noch die Freiheit bleibe, sie eigenständig auf dem Baum zu verteilen (vgl. S.175f.). *Die Taube auf dem Dach* wurde in der DDR verboten, die Kopie vernichtet und erst viel später eine Arbeitskopie gefunden. In *Sie* wird derselbe Film vielmehr verbunden mit der Biografie der Regisseurin. Gusnerls kosmopolitischer Blick auf die DDR, der aus ihrer Ausbildung an der Moskauer Filmhochschule resultierte, wird hier als ihre eigentliche Qualität angeführt und *Die Taube auf dem Dach* so in einen Werkzusammenhang gebracht. Damit wird der Film vor allem als ein Autorinnenfilm gedeutet. Gusnerl nahm sich nie wieder solche Freiheiten wie bei ihrem verbotenen Erstlingswerk (vgl. S.130), wodurch sich erklärt, warum gerade dieser Film besonders oft diskutiert wird.

Eine durchaus längst bekannte Erkenntnis beider Bände ist, dass die filmschaffenden Frauen sich erst einmal eine eigene Filmsprache erfinden mussten, um sich von der männlichen Perspektive weit genug emanzipieren zu können. In den Pionierzeiten geriet dabei die Unterdrückung durch die männliche Dominanz selbst oft zum Thema. Das Filmemachen war Frauen auch gar nicht in dem Maße möglich wie den Männern, weil ihre Chancen, Regie zu führen, geringer waren. Als Magarete von Trotta 1977 mit *Das zweite Erwachen der Christa Klages* (1978) debütierte, musste ihr Ehemann, der angesehene Regisseur Volker Schlöndorff, für ihr Vorhaben erst bür-

gen, bevor die Redakteure des WDR sie als Regisseurin akzeptierten. Er hatte zugesagt, dass er den Film zu Ende drehen würde, falls seiner Frau dies nicht gelänge (vgl. Fischetti, Renate: *Das neue Kino*. Dülmen-Hiddingse/Frankfurt a. M.: Tende, 1992, S.164). Aufgrund dieser Umstände ging das Engagement von einigen Regisseurinnen weit über das Filmemachen hinaus. So gründete Helke Sander eine Initiative zum Aufbau von Kinderläden, veranstaltete 1973 das erste Frauenfilmseminar und war die Mitbegründerin der Zeitschrift *Frauen und Film*, der ersten feministischen Filmzeitschrift in Europa. Eingebettet in einen ganzen Diskurs war das feministische Kino immer ein Medium in einer ganzen Palette politischer Aktivitäten.

In beiden Studien geht es aber um die Frage, ob es einen spezifisch feministischen Filmdiskurs gibt, wie er aussieht und welche Chancen er in beiden Teilen von Deutschland hatte, sich zu organisieren. Jenseits des Mainstreams mit seinen stereotypen Frauenrollen ging es darum, weibliche Charaktere in ihrer Komplexität darzustellen, was sich Filmemacherinnen wie Lisa Miller und Magarete von Trotta als Ziel gesteckt haben (vgl. S.165).

Untersucht wird demnach von allen hier besprochenen Autor_innen die bisher zu wenig erforschte Tradition des feministischen Kinos in Deutschland, und es geht nicht einfach um Frauen, die Filme gemacht haben. Weil es in der DDR keine Frauenbewegung gab, waren hier die Emanzipationsversuche viel zurückhaltender. Die Dokumentarfilmerin Renate Drescher, die *Rosa*

Luxemburg - Stationen ihres Lebens (1970) erstellte, konnte nur unerschwerlich, indem sie ihre Sympathie für diese engagierte Frau zeigte, dieser Dokumentation eine eigene Note beifügen. Obwohl sich Drescher traute, eine Kritik der Luxemburg an Lenin anzudeuten (vgl. S.67), ist ihr kurzer Dokumentarfilm aus heutiger Sicht doch vor allem ein Propagandafilm über den frühen Aufbau des Sozialismus (vgl. ebd.). Demnach ist der Anteil an einem genuin feministischen Einfluss ziemlich gering und reduziert sich auf Nebenbemerkungen, wie, dass Rosa Luxemburg Kinder gern mochte. Dennoch ist das Gesamtbild, das Drescher von „der Heroin der Arbeiterbewegung“ (ebd.) lieferte, viel subtiler als damals üblich. Der politische Rahmen begrenzte die Möglichkeiten. Und andersherum, wenn die Trickfilmregisseurin Sieglinde Hamacher eine späte Selbsteinschätzung ihres Films *Kafkas Traum* (1990) abgibt, so unterschätzt sie das politische Potenzial ihres eigenen Werkes. Sie selbst findet die Aussage des Films zu diffus (vgl. S.137), dabei ist ihr Kurzfilm eine hervorragende Interpretation von Kafkas Beschreibungen eines misogynen, zwanghaften Blicks auf die Frauen, den sie durchaus raffiniert mit dem tyrannischen Bürokratieapparat der DDR verbunden hat.

Die Verquickung von Biographie und deutscher Geschichte im Frauenfilm analysiert Anke Zechner anhand einiger Beispiele in *Selbstbestimmt*. Obwohl die Regisseurinnen oft einen viel persönlicheren Tonfall anschlugen als ihre männlichen Pendanten, gingen sie weit darüber hinaus, „in blinder Sub-

jektivität die eigene Befindlichkeit zur Schau zu stellen“ (S.135). In Helma Sanders-Brahms *Deutschland, bleiche Mutter* (1980) erzählt die Off-Stimme der Tochter die Geschichte ihrer Mutter, was von der deutschen Kritik aufgrund des autobiographischen Stils vehement abgelehnt wurde (vgl. S.156). Dieses Melodram, das eine große Nähe zu Fassbinders Werk hat, wurde daraufhin gekürzt und fand nur noch im Ausland Anerkennung. Erst 2014 wurde der *Director's Cut* erneut aufgeführt und dann vom BFI 2017 auf Blu-Ray veröffentlicht. Zechner beschreibt, dass *Deutschland, bleiche Mutter*, ähnlich wie Fassbinders *Die Ehe der Maria Braun* (1978), vor allem ein Film über die weibliche Emanzipation sei. Die schüchterne Lena (Eva Mattes), die in Kriegszeiten ohne ihren Ehemann ihre Tochter Anna allein großzieht, kann in

dieser Lebensphase ein starkes Selbstbewusstsein und sogar ein „eigenständiges Sprechen“ (S.138) entwickeln, das zum Ende des Krieges aber sogleich wieder von Männern zerstört wird. Die Lücke, die in der Filmgeschichte selten betrachtete Rolle der alleinstehenden Frau während des Krieges, wird hier zum zentralen Drama, das in einer ganz persönlichen Form ausgearbeitet wurde.

Eine Frage, die sich die Studien nach meiner Ansicht immer noch zu wenig stellen, ist der offene Vergleich mit dem ‚Männerfilm‘. Beide sind jedoch sehr lesenswerte Bücher, die filmhistorisch äußerst innovative Eindrücke aus dem Filmschaffen von Frauen in Ost- und Westdeutschland vermitteln und auf dem gegenwärtigen Niveau analysieren.

Andreas Jacke (Berlin)