

Frederik Lang

Von wegen „Schätzchen“. Selbstbestimmt. Perspektiven von Filmemacherinnen. Die Retrospektive der Berlinale 2019

2019

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21598>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Lang, Frederik: Von wegen „Schätzchen“. Selbstbestimmt. Perspektiven von Filmemacherinnen. Die Retrospektive der Berlinale 2019. In: *Filmblatt*. Filmblatt 67/68, Jg. 23 (2019), Nr. 2, S. 115–124. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21598>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Review Essay

Von wegen „Schätzchen“

Selbstbestimmt. Perspektiven von Filmemacherinnen: Die Retrospektive der Berlinale 2019

Von Frederik Lang

„Ich hatte eigentlich auch gedacht, dass Frauen aus der Frauenbewegung erstmal was über Frauen machen“, wird gegenüber der von der Regisseurin des Films Helke Sander selbst gespielten Fotografin in *DIE ALLSEITIG REDUZIERTER PERSÖNLICHKEIT – REDUPERS* (1978) von einem Redakteur des *Sterns* angemerkt, nachdem sie ihm ein Projekt ihrer Fotografinnengruppe über West-Berlin vorgestellt hat. Ein wenig schwebte diese vorurteilsbehaftete Annahme auch über der Retrospektive *Selbstbestimmt. Perspektiven von Filmemacherinnen* der jüngsten Berlinale, zumindest bei einigen (meist männlichen) Festivalbesuchern. Der Großteil der gezeigten Filme gingen in ihrer Vielschichtigkeit aber weit über dieses Klischee des „Frauenfilms“ hinaus und waren einfach gute, wichtige, reflektierte und sehenswerte Filme. Gedreht wurden sie von Regisseurinnen und meist, aber nicht immer, standen weibliche Figuren im Zentrum der Handlung. Mitunter ging es den Macherinnen auch jenseits jedes dezidiert feministischen Filmemachens einfach darum, gute Geschichten zu erzählen, wie Nina Grosse anlässlich der Vorführung ihres Films *DER GLÄSERNE HIMMEL* (1987) ihre damalige Motivation beschrieb. Gleichwohl setzt es ein Zeichen, dass Sander als Pionierin und Aushängeschild eines feministischen Filmemachens und Mitgründerin der Zeitschrift *Frauen und Film* auf dem Plakat der Retrospektive abgebildet ist, wie auch auf der gleichnamigen Begleitpublikation. Das verfremdete Foto stammt aus Sanders Film *REDUPERS*, einem komplexen wie sehenswerten Hybrid aus fiktionalem, dokumentarischem und persönlichem Filmemachen.

Wie schon bei *Deutschland 1966. Filmische Perspektiven in Ost und West*, der Retrospektive des Jahres 2016, die auf das Kinojahr 1966 zurückblickte, umfasste auch *Selbstbestimmt* ost- wie westdeutsche Produktionen, Fiktionales, Dokumentarisches, Experimentelles wie auch Animationsfilme. Neben der wie immer sorgfältig gestalteten Begleitpublikation erschien zeitgleich in der Schriftenreihe der DEFA-Stiftung mit *Sie. Regisseurinnen der DEFA und ihre Filme* ein von Cornelia Klauß und Ralf Schenk herausgegebenes, grundlegendes und wichtiges Nachschlagewerk – das bald auch im *Filmblatt* rezensiert werden wird – mitsamt zweier DVDs sowie unter dem Titel *Selbstbestimmt* eine weitere Doppel-DVD bei absolut-MEDIEN, die entlang elf ausgewählter, sehr unterschiedlicher Filme einen Querschnitt durch das Thema der Retrospektive anbietet.

In der Retrospektive wurden fast 50 Werke aus den Jahren 1967 bis 1999 gezeigt, was die Gelegenheit bot, zahlreiche der noch lebenden Filmemacherinnen als Gäste einzuladen. Gezeigt wurden Klassiker wie *ZUR SACHE SCHÄTZCHEN* (1968), *DIE BLEIERNE ZEIT* (1981) oder Publikumshits wie *BANDITS* (1997), aber auch viele, wenig bekannte oder aufgrund der schwierigen Überlieferungssituation lange Zeit unsichtbare Werke. Im Vorwort zur Begleitpublikation weisen die Herausgebenden Karin Herbst-Meßlinger und Rainer Rother sowie Connie Betz, mit der gemeinsam sie die Retrospektive kuratiert haben, darauf hin, dass die (archivalische) Überlieferung gerade der jüngeren Filmgeschichte – die sie diskutabel um die Jahrtausendwende enden lassen – eher schwierig ist und die vorhandenen Kopien oftmals in sehr schlechtem Zustand sind. (S. 13f.) Neben originalen analogen Kopien in unterschiedlichem Zustand wurden in der Retrospektive auch zahlreiche Digitalisierungen und digitale Restaurierungen deutscher Archive und Rechteinhaber gezeigt. Herausragend waren die von der Deutschen Kinemathek verantworteten neuen Fassungen der auf 16mm gedrehten Filme *ICH DENKE OFT AN HAWAII* (1978) von Elfi Mikesch und *DIE REISE NACH LYON* (1980) von Claudia von Alemann. Bei ersterem leuchten die satten Farben des Umkehrmaterials, während der zweite deutlich feiner gradiert ist, da er auf Negativmaterial gedreht wurde – und wie Martin Koerber und Claudia von Aleman im Publikumsgespräch betonten, nun überhaupt erst seit langer Zeit wieder sichtbar ist. Mit Helga Reidemeisters *VON WEGEN „SCHICKSAL“* (1979) und Ula Stöckls *NEUN LEBEN HAT DIE KATZE* (1968) liefen zwei nicht minder wichtige und gelungene ältere Restaurierungen. Solche Würdigungen wünscht man vielen Werken, etwas den Arbeiten von Katrin Seybold, die im Filmmuseum München archiviert sind, und von deren Film *FRAUENINITIATIVE SCHARNHORST* (1978) nur eine Abtastung im minderwertigen SD-Videoformat für die Vorführung zur Verfügung stand.

Doch nicht alle der präsentierten Digitalisierungen und Restaurierungen sind so gelungen wie die genannten. Oftmals wirken sie sehr kalt, clean und digital, der Ton aseptisch sauber und ohne Reste von analogem Hintergrundrauschen, was vor allem bei fehlenden Atmosphären zu irritierender vollkommener Stille führen kann, wie in den Krankenhausszenen in der Digitalisierung von *KENNEN SIE URBAN?* (1971). Auch das Zurückgreifen auf 35mm-Originalnegative für die Digitalisierung von *MALOU* (1980) birgt die Gefahr, dass man zu viele Details sieht, die aber in einer 35mm-Filmkopie durch das Weichermachen des Bildes im Zuge des analogen Kopierprozesses möglicherweise nicht sichtbar wären. Vor allem aber die Licht- und Farbbeurteilung entspricht mitunter nicht dem Originalmaterial, sondern heutigen Geschmäckern (der oft noch an den Digitalisierungen beteiligten Filmemacher) – ein Beispiel ist hier die digitale Restaurierung von *ETWAS TUT WEH* (1980).

Eine sehr wichtige und sehenswerte Restaurierung lief darüber hinaus im Forum der Berlinale und war am Rande auch mit der Retrospektive verbunden. Bette Gordons *VARIETY* wurde 1982 vom ZDF (Das kleine Fernsehspiel) coproduziert, ist also ebenfalls ein deutscher Film einer Regisseurin mit feministischem Thema.

Die 16mm-Produktion wurde digital restauriert und anschließend auf 35mm ausbelichtet.

Insgesamt zu begrüßen, dass die deutsche Filmgeschichte zuletzt stärker im Fokus der Berlinale Retrospektiven stand – man darf gespannt sein, wie es 2020 unter der neuen Leitung weitergehen wird.

Pionierinnen und Filmhochschulen. Nach dem Anschub durch das Oberhausener Manifest fallen in die Zeit um 1966 zahlreiche Weichenstellungen. Neben den Gründungen der Filmhochschulen in West-Berlin (1966) und München (1967) ist dazu auch das Kuratorium Junger Deutscher Film (1965) zu rechnen. Hinzu kommen veränderte Distributions- und Aufführungsmöglichkeiten etwa durch Kommunale Kinos oder die sich im Zuge der gesellschaftlichen Veränderungen von 1968 zahlreich formenden Interessengruppen, Initiativen oder Bewegungen, die an unterschiedlichsten Orten Filmvorführungen organisierten. Auch bei den Fernsehsendern boten sich durch personelle Veränderungen und Vergrößerungen von Redaktionen neue Möglichkeiten, speziell beim NDR und WDR. Diese erweiterten Spielräume gelten sicherlich für alle Filmschaffenden, aber ermöglichten vor allem auch angehenden Regisseurinnen mehr Optionen und Freiräume.

Selbstbestimmt knüpft insofern an die Retrospektive *Deutschland 1966* an, in der unter anderem die Kurzfilme *MANÖVER* (der einzige unter den 2016 gezeigten Filmen, der auch 2019 noch einmal lief) und *DAS PORTRÄT* von May Spils, *SONN-ABEND, 17 UHR* von Ula Stöckl und *SUBJEKTIVTÜDE* von Helke Sander zu sehen waren. Und obwohl mit dem Duo *ZUR SACHE SCHÄTZCHEN* und *NEUN LEBEN HAT DIE KATZE* ein wunderbares Gespann von weiblichem Selbstverständnis und filmischem Aufbruch am chronologischen Beginn der Retrospektive *Selbstbestimmt* und ihrem filmhistorischen Narrativ steht, so wirkt der gesetzte Anfangspunkt doch ein wenig kurz gegriffen, denn leicht entsteht der Eindruck, zuvor hätte es keine Regisseurinnen gegeben. Die Autodidaktin May Spils landete 1968 mit ihrem Langfilmdebüt einen veritablen Kassenshit, Ula Stöckl wiederum hatte an der Hochschule für Gestaltung in Ulm studiert. Ihr heute kanonisierter Abschlussfilm *NEUN LEBEN HAT DIE KATZE* wurde damals allerdings von der (meist männlichen) Filmkritik verrissen, die Premiere 1968 in Mannheim war ein Desaster.

Stöckls Studienort, das nur von 1960 bis 1968 bestehende *Institut für Filmgestaltung*, kann insgesamt als Talentschmiede für Filmemacherinnen gelten. Mit *MALOU* (1981) von Jeanine Meerapfel, *ETWAS TUT WEH* (1980) von Recha Jungmann und *DIE REISE NACH LYON* (1980) von Claudia von Alemann waren Filme von drei weiteren „Ulmerinnen“ zu sehen. Von Alemanns Film ist zudem der früh verstorbenen Kommilitonin Marion Zeman gewidmet, deren Kurzfilm *DES LEBENS WUNDERHORN* (1966) 2016 wie 2019 eine schöne Ergänzung gewesen wäre – ein dokumentarischer Blick in die Provinz, in der von weiblichem Aufbruch und Emanzipation wenig zu spüren ist.

An der Hochschule für Fernsehen und Film in München gab es mit Ingemo Engström erst im zweiten Jahrgang 1968 eine Studentin. Leider war keiner ihrer

Filme Teil der Retrospektive, auch nicht der kürzlich von der Deutschen Kinemathek restaurierte Zweiteiler *FLUCHTWEG NACH MARSEILLE* (1978) nach Anna Seghers Roman *Transit*, den sie gemeinsam mit Gerhard Theuring gedreht hatte. Neben Nina Grosses Abschlussfilm *DER GLÄSERNE HIMMEL* liefern mit der eher unbekannteren Arbeit *IM INNERN DES WALS* (1985) von Doris Dörrie und *BANDITS* von Katja von Garnier Filme von Absolventinnen.

Mit nur zwei Kommilitoninnen gehörte Helke Sander dem ersten Jahrgang der 1966 gegründeten Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin an. Im Laufe der 1970er Jahre wurde die dffb allerdings zunehmend weiblicher. Mit dem Jahrgang 1979 nahmen dort sogar erstmals mehr Frauen als Männer ein Filmstudium auf, darunter Ute Aurand und Ulrike Pfeiffer, deren experimentelle Arbeit *UMWEG* (1981) gezeigt wurde. Da das Archiv der dffb in der Deutschen Kinemathek aufbewahrt wird, verwundert es nicht, dass einige der vielen wichtigen Studienarbeiten in der Retrospektive zu sehen waren, teils sogar in digital restaurierter Fassung, wie die schon als dffb-Klassiker geltenden Filme *VON WEGEN „SCHICKSAL“* von Helga Reidemeister und *FÜR FRAUEN. 1. KAPITEL* (1972) von Cristina Perincioli.

Eine interessante Vergleichsmöglichkeit ergab sich dadurch, dass Angela Schanelecs Abschluss- und erster Langfilm *DAS GLÜCK MEINER SCHWESTER* (1995) in einer gut erhaltenen 35mm-Filmkopie gezeigt wurde, während im Wettbewerb ihr neuester Film *ICH WAR ZUHAUSE, ABER* (2019) lief: Ihr immer schon sehr eigener und persönlicher Stil, ihr besonderer Umgang mit fragmentarischer Narration und präziser, mitunter künstlicher Sprache hat sich im Laufe der Jahre merklich verfeinert und zugespitzt. Eine ähnliche Verbindung ließ sich auch von *UMWEG* zu Aurands neuester, im Forum präsentierter 16mm-Arbeit *RASENDES GRÜN MIT PFERDEN* (2019) ziehen. Umso bewegender im Zusammenhang mit der Retrospektive war es, darin Aufnahmen der 2014 verstorbenen Maria Lang zu entdecken, deren dffb-Studienarbeiten *ZÄRTLICHKEITEN* (1985) und *FAMILIENGRUFT – EIN LIEBESGEDICHT AN MEINE MUTTER* (1982) wiederum im Rahmen von *Selbstbestimmt* liefen.

Um in der DDR professionell Filme drehen zu können, war eine entsprechende, staatlich anerkannte Ausbildung beinahe unabdingbar. Von den in der Retrospektive vertretenen Filmemacherinnen hatten einzig die Dokumentaristen Gitta Nickel und die bereits seit den 1950er Jahren im Animationsbereich tätige Sieglinde Hamacher nicht in Babelsberg studiert. Auch war das Filmemachen in einer staatlich gelenkten Filmproduktion wie der DEFA weniger frei in Themenwahl und Gestaltung. Mit Iris Gusners *DIE TAUBE AUF DEM DACH* (1973/2010) und Petra Tschörtners und Angelika Andrees *HEIM* (1978/1990) liefen zwei sogenannte Verbotsfilme, die erst nach 1990 öffentlich aufgeführt werden konnten. Zudem waren die Spielfilme *KENNEN SIE URBAN?* (1971) der früh verstorbenen Regisseurin Ingrid Reschke und *DAS FAHRRAD* (1982) von Evelyn Schmidt zu sehen. Neben *HEIM*, das auf die jungen Bewohner fokussierte Porträt eines Kinderheims, boten weitere dokumentarische Arbeiten einen ungeschönten Blick auf eine vergan-

gene Zeit. Helke Misselwitz' *WER FÜRCHTET SICH VORM SCHWARZEN MANN* (1989) bietet vermittelt über eine Kohlenhandlung Einblicke in den Prenzlauer Berg Ende der 1980er Jahre, während Petra Tschörtner die kurze Phase zwischen Mauerfall und Währungsunion nutzte, als es noch Geld und keine Zensur mehr gab, wie ihr Co-Autor Jochen Wisotzki bei der Aufführung lakonisch anmerkte (nach der Wiedervereinigung gab es für solche Projekte bald auch kein Geld mehr). Ihr fulminantes Dokument *BERLIN - PRENZLAUER BERG. BEGEGNUNGEN ZWISCHEN DEM 1. MAI UND DEM 1. JULI 1990* ist von unschätzbarem Wert, indem Aufbruchsstimmungen, Unsicherheiten aber auch Milieus von Künstlerkollegen, Antifaschisten über Neo-Nazis, Volkspolizisten bis hin zur Trinkerszene in einem Moment des Umbrechens oder Verschwindens festgehalten werden, ohne diese zu werten. Auch Sybille Schönemann nutzt für ihren beeindruckenden Film *VERRIEGELTE ZEIT* (1991) diese Zwischenzeit, in der plötzlich Einiges möglich war. Sie spürt Stationen ihrer eigenen Geschichte nach: von der DEFA-Mitarbeiterin, die einen Ausreiseantrag stellt bis zur freigekauften politischen Gefangenen.

Autorinnen. Betrachtet man die Gesamtheit der gezeigten Filme, so kann man die meisten westdeutschen Regisseurinnen als Autorenfilmerinnen bezeichnen. Das gilt für die genannten Filmhochschulabsolventinnen ebenso wie für Elfi Mikesch, Monika Treut, Helma Sanders-Brahms, Margarethe von Trotta, Ulrike Ottinger oder Jutta Brückner, die auf verschiedensten Wegen zum Film gekommen waren, für experimenteller arbeitende Filmemacherinnen wie Margaret Raspé, Christine Noll Brinckmann oder Dore O. umso mehr.

In der Filmindustrie bestand lange Zeit (und teilweise bis heute) eine Festlegung auf spezifisch männliche und eher weibliche Gewerke, von der Filmkleberin bis zum Kameramann. Im Zuge der Retrospektive, die sehr auf den Autorenfilmgedanken und damit die Regisseurinnen fixiert war, stellt sich aber auch die Frage, inwiefern zum Beispiel Elfi Mikesch als Kamerafrau nicht ebenso wichtig ist wie als Regisseurin; oder weitere Kamerafrauen wie Gisela Tuchtenhagen, Sophie Maintignieux und Judith Kaufmann, deren Arbeiten in der Retrospektive gezeigt, aber nicht näher diskutiert wurden. Bei der Mehrzahl der Filme standen allerdings Männer an der Kamera, bei den gezeigten DEFA-Produktionen bis auf Julia Kunerts Kameraarbeit an *HEIM* sogar ausschließlich. Daran anschließen lässt sich die Frage nach der Rolle von Produzentinnen, Redakteurinnen oder Filmverleiherinnen. Leider war die Produzentin Regina Ziegler erkrankt und konnte bei der Vorführung von *MALOU* nicht anwesend sein. Ausführlich von ihrer Arbeit erzählte hingegen Clara Burckner vom Basis Filmverleih, der viele Filme von Regisseurinnen der Retrospektive im Programm hatte und hat, anlässlich der Vorführung von Marianne S. W. Rosenbaums *PEPPERMINT FRIEDEN* (1983).

Solche strukturellen Überlegungen spielen in der Begleitpublikation erstaunlicherweise nur am Rande eine Rolle. Die Publikation versammelt wie bereits im Vorjahr Texte von Filmemacherinnen zu einzelnen Filmen sowie thematische Texte von Filmwissenschaftlerinnen. Gabriele Dietze liefert zunächst einen umfang-

reichen einleitenden Überblick über die für die Retrospektive zentralen Epochen und Epochenschnitte und unter der Berücksichtigung vieler Themen wie auch gezeigter Filme; nicht ohne zurückzugehen in die Weimarer Republik zu Pionierinnen wie Leontine Sagan oder Leni Riefenstahl, die auch in der Retrospektive ebenso interessante Schlaglichter hätten setzen können wie ihre unbekannteren Nachkriegskolleginnen aus dem DEFA-Animations- und Dokumentarfilmschaffen oder in wahrscheinlich deutlich geringerer Zahl jene aus Westdeutschland.

Themen und Interessen. Gemeinsamer Nenner vieler der bei *Selbstbestimmt* gezeigten Filme ist ein persönlicher oder biografischer Bezug. Mitunter geht es dabei um die filmische Reflexion eigener Erfahrungen oder zeit- wie familiengeschichtliche Erkundungen. Die Autorinnen bewegen sich oftmals vom Nahen und Eigenen ins Allgemeingültige oder in der Gegenrichtung. Auffällig dabei ist, dass die meisten Filme eher Fragen stellen als Antworten geben. Das lässt sie mitunter vage erscheinen, aber auch offen und durchlässig und es hat ihrer Aktualität und Gültigkeit nicht geschadet.

Sehr persönlich und nahegehend ist Sybille Schönemanns *VERRIEGELTE ZEIT*, dem in der Begleitpublikation auch ein Text der Regiekollegin Tatjana Turanskyj gewidmet ist. Schönemann, einst bei der DEFA angestellt, war 1984 nach einem Ausreiseantrag verhaftet, von der Stasi verhört und nach einem Jahr von der BRD freigekauft worden. Nach dem Mauerfall macht sie sich filmisch auf die Suche nach den Spuren dieser Zeit: Sie folgt ihrem damaligen Weg durch die Haft, rekonstruiert und reinszeniert Abläufe, spricht in der gemeinsamen Zelle mit einer Mitgefangenen. Sie stellt aber vor allem ihre Vernehmer, Richter und die Verantwortlichen der Haftanstalt, des Ministeriums für Staatssicherheit und der DEFA zu Rede, deren Schweigen, Ausweichen und Anderen die Verantwortung zuschieben umso mehr aussagt. Es ist ein therapeutischer Film: für die Filmemacherin, aber er sollte es auch für die Gesellschaft sein. Schönemann drückte im Gespräch nach der Vorführung zudem ihr Bedauern darüber aus, dass die Stasivergangenheit der DEFA bislang nur unzureichend aufgearbeitet ist.

„Du willst, dass ich dir mein Leben erzähle. Ich weiß aber gar nicht, warum dich das interessiert“, sagt die Mutter von Jutta Brückner am Anfang von *TUE RECHT UND SCHEUE NIEMAND* (1975) im Off zu ihrer Tochter. Brückner befragt ihre Mutter zu deren kleinbürgerlichem Leben und versucht ihre Aussagen in die begleitende Zeitgeschichte einzubetten, u. a. indem sie auf der Bildebene auf Fotos von August Sander zurückgreift. Es ist ein Beispiel für eine persönliche Auseinandersetzung mit der Mutter, die aber auch etwas Archetypisches hat, wie Anke Zechner in der Begleitpublikation in ihrem Text zu einem spezifisch weiblichen Blick Brückner zitiert: Es geht um die Frage, „warum Mütter so oft zu Behinderungsfaktoren für ihre Töchter werden.“ (S. 140) Eine Frage, die auch in Maria Langs *FAMILIENGRUFT – EINE LIEBESGEDICHT FÜR MEINE MUTTER* (1982) mitschwingt, in dem die Regisseurin allerdings mit stummen dokumentarischen Filmaufnahmen der Eltern arbeitet, die von einem aus dem Off gesprochenen Text der Tochter

begleitet werden. Zeichners interessante, aber durchaus diskutablen Ausführungen, wie sich ein spezifisch weiblicher Blick äußern mag, steht in der Publikation ein ebenso knappes Statement von Regisseurin Maren Ade gegenüber: „Auch wenn ich filmsprachlich nicht an etwas wie den weiblichen Blick glaube, so glaube ich doch daran, dass es Filme gibt, die nur von Frauen gemacht werden können.“ (S. 128) Sie bezieht ihre Aussage konkret auf VON WEGEN „SCHICKSAL“ von Helga Reidemeister und auf die Nähe, die die Filmemacherin zu ihren Hauptprotagonisten aufbauen konnte. Ähnlich bei Maria Langs ZÄRTLICHKEITEN, dort ging es der Filmemacherin nach eigener Angabe darum, einen spezifisch lesbischen Blick zu finden. Christine Noll Brinckmann filmt ihre Freundin Karola Gramann in DRESS REHEARSAL und KAROLA 2 (1980) beim Ausprobieren verschiedener Outfits. Eher familiengeschichtlich ist Noll Brinckmann mit DER FATER (1986) anhand von Schmalfilmaufnahmen unterwegs, die ihren Vater auf Reisen und dem zeitweiligen Wohnort Shanghai in den 1930er Jahren gemacht hatte und die sie nun auf eher experimentelle Weise mit eigenen Aufnahmen zum Sprechen zu bringen versucht.

Recha Jungmann drehte mit ETWAS TUT WEH (1980) einen Film über das hessische Dorf, in dem sie einen Großteil ihrer Kindheit verbracht hatte, als sie erfährt, dass ihr vollkommen heruntergekommenes Haus als „Schandfleck“ abgerissen werden soll. Der Film gleicht einer Traumabewältigung, persönlich, aber vermittelt über die Figur des Großvaters auch gesellschaftlich. Dieser hatte als einziger im Dorf nicht für Hitler gestimmt; aus einem geselligen Mann wurde so ein marginalisierter Eigenbrötler, der sich auch nach 1945 aus dieser Rolle weder lösen konnte noch wollte.

Crescentia Dünßer und Martina Döcker befragen in MIT HAUT UND HAAR (1999) Frauen nach ihren Leben, die allesamt in der Weimarer Republik geboren wurden. Es geht hier weniger um eine autobiografische Erkundung, sondern mehr um ein Generationenporträt, das aber auch permanent zu fragen scheint: Wo komme ich her? Wer waren die Frauen, die uns haben so werden lassen, wie wir heute sind?

Marianne S. W. Rosenbaum hingegen nähert sich in PEPPERMINT FRIEDEN mit den Mitteln des Spielfilms ihren eigenen Kindheitserinnerungen am Kriegsende und in der frühen Nachkriegszeit und nimmt eine naiv kindliche Perspektive ein. Auch in Jeanine Meerapfels MALOU finden sich Spuren der eigenen Biografie einer als Tochter von deutsch-jüdischen Emigranten in Argentinien Geborenen, die sie allerdings ebenfalls mit dem Anspruch verarbeitet, etwas Größeres und Allgemeingültigeres zu erzählen.

Flaneurinnen. Biografisch inspiriert, aber weniger in einem retrospektiven Sinne, ist ein weiterer in der Retrospektive gezeigter Film wie UNTER DEM PFLASTER LIEGT DER STRAND (1975) von Helma Sanders-Brahms, der Erfahrungen der Regisseurin wie auch der Hauptdarstellerin Grischa Huber in die oftmals improvisierte Handlung mit einbezieht. Natalie Lettenewitsch sieht in diesem Film in ihrem sehr lesenswerten Textbeitrag zur Begleitpublikation auch ein Beispiel für die Fi-

gur der Flaneurin und geht der Frage nach, wie sich die Filme und die darin agierenden Frauen durch den Stadtraum bewegen und sich diesen aneignen. Sanders *REDUPERS* lässt sich erneut hier anführen, mit den zahlreichen Fahrten durch West-Berlin, die gleichzeitig etwas mit den Figuren und der Eroberung der Stadt mithilfe der Fotografie zu tun haben, wie sie gänzlich davon losgelöst scheinen.

Der Flaneurinnen-Film schlechthin und eine der größten Entdeckungen der Retrospektive ist allerdings Claudia von Alemanns *DIE REISE NACH LYON*. Die Hauptfigur verlässt Mann und Kind, um in Lyon der Frühsozialistin und Frauenrechtlerin Flora Tristan nachzuspüren. Für den Film, wie insgeheim vielleicht auch für die Figur, ist das aber vor allem ein Vorwand um mit offenen Augen und Ohren historische Spuren einer Stadt zu verfolgen, die von proletarischen Aufständen ebenso geprägt ist wie von der Deportation der jüdischen Bevölkerung. Es ist ein Film, in dem viel von der Arbeit mit historischen Schichten wie bei Danièle Huillet (eine wichtige Filmemacherin, die in der Retrospektive fehlte, auch wenn sie bis heute oft im Namensschatten ihres Partners Jean-Marie Straub steht) oder Peter Nestler steckt, allerdings mit einer melancholischen Leichtigkeit des Flanierens – selten in einem deutschen Film so schön gesehen, Claudia von Alemann hat offenbar viel französische Kinematographie verinnerlicht. Auch in Lettenewitschs Text spielt der französische Film und vor allem Agnès Vardas *CLÉO DE 5 À 7* (F/I 1962) eine zentrale Rolle.

Arbeit. Ein weiteres Themengebiet der Retrospektive ist die Arbeit, dem Heike Klippel in der Begleitpublikation ihren Beitrag widmet. Sie geht von der (künstlerischen) Arbeit der Fotografin in *REDUPERS* aus, bei der es ebenso um Selbstverwirklichung wie um die ökonomische Notwendigkeit geht, bestimmten Zwängen zu genügen, um ausreichend Geld für den Lebensunterhalt als alleinerziehende Mutter zu verdienen – im Film vom lakonischen Kommentar durchgerechnet: „Letzter Urlaub: vor vier Jahren“.

In vielen Filmen richtet sich der Blick allerdings stärker nach außen, in andere, fremde Milieus hinein. Christina Perincioli dreht gemeinsam mit Supermarktkassiererinnen ihren Spielfilm *FÜR FRAUEN. 1. KAPITEL* (1972) über die Verbesserung der eigenen Arbeitsbedingen und beweist damit, dass Arbeitskampf zumindest filmisch Spaß machen kann. Helga Reidemeister geht in *VON WEGEN „SCHICKSAL“* in die Berliner Großsiedlung Märkisches Viertel und erarbeitet in bester Cinéma vérité-Manier mit ihrer Protagonistin und deren Kindern den Film. Neben biografischen Aspekten spielen hier vor allem gesellschaftliche Strukturen, die das Arbeiten von Frauen mit Kindern verhindern, eine zentrale Rolle. Darum geht es auch in Katrin Seybolds Film *FRAUENINITIATIVE SCHARNHORST*, in der unter anderem die Ghettoisierung von alleinerziehenden Frauen im Dortmunder Neubaugebiet Scharnhorst angesprochen wird, gefördert von den staatlichen Unterstützungsstellen.

Elfi Mikesch wiederum folgt in *ICH DENKE OFT AN HAWAII* ihrer ehemaligen Kreuzberger Nachbarin und deren Kinder, die sie von einem längst über alle Meere ver-

schwundenen puerto-ricanischen GI bekommen hat, nach Gropiusstadt. Mikesch erarbeitet mit ihren Protagonisten eine ernste wie spielerische filmische Reflexion über Arbeit (die Mutter arbeitet als Putzfrau), aber noch mehr über Träume, die gemeinsam in Szene gesetzt werden.

In den gezeigten Gegenwartsfilmen der DEFA geht es selbstverständlich um Arbeit: Auch Baustellen sind für die weiblichen Hauptfiguren Arbeitsplätze in *DIE TAUBE AUF DEM DACH* und *KENNEN SIE URBAN?* – was im westdeutschen Film damals wohl nur als Komödie möglich gewesen wäre. Die Hauptfigur in Evelyn Schmidts *DAS FAHRRAD* hingegen steht als ungelernte Arbeiterin und alleinerziehende Mutter am unteren Ende der Werktagenhierarchie. Ästhetisch unterscheiden sich die drei Produktionen grundlegend von den oft nüchtern dokumentarisch-realistisch oder essayistischen westdeutschen Produktionen, denn sie folgen vielmehr einem modernen fragmentarischen Erzählen, das seine Wurzeln in den Neuen Wellen der 1960er Jahre hat – zu große ästhetische Ambitionen waren in der DDR allerdings von Oben nicht gerne gesehen, was zum Verbot von *DIE TAUBE AUF DEM DACH* führte. Fragen der „Dramaturgie und Erzählästhetik in Filmen von Frauen“ geht Christine Lang auch in ihrem Beitrag zur Begleitpublikation nach, nicht nur in DEFA-Filmen, sondern ebenso anhand der offenen Dramaturgien eines Films wie *NEUN LEBEN HAT DIE KATZE* oder anhand von Beispielen für Perspektivverschiebungen wie in *PEPPERMINT FRIEDEN*, allegorischem Erzählen in den Filmen von Ulrike Ottinger oder metaphorischem in *KRIBUS – KRABUS – DOMINE* (1981) von Carmen Tatarotti.

Grenzen. Nur etwas alibihaft und am Rande ging es in der Retrospektive um das Filmschaffen von Migrantinnen, in einem einzigen Programm liefen Serap Berrakkarasus *TÖCHTER ZWEIER WELTEN* (1991) und Ayşe Polats *EIN FEST FÜR BEYHAN* (1994) – Jeanine Meerapfel nimmt hier eher eine Sonderstellung ein. Gerade eine Pionierarbeit wie *GÖLGE* (1980) von Sema Poyraz und Sofoklis Adamidis wäre hier mehr als wünschenswert gewesen, auch im Hinblick darauf, dass die Ausgangsmaterialien für eine längst überfällige Restaurierung in der Deutschen Kinemathek liegen. Immerhin wird *GÖLGE* von Gabriele Dietze in ihrem Beitrag neben Jeanine Meerapfels *DIE KÜMMELTÜRKIN GEHT* (1985) besprochen. Die wegweisenden Dokumentarfilme von Aysun Bademsoy fehlen dort allerdings ebenso wie beispielsweise die Filme von Filmemacherinnen wie Branwen Okpako oder Sung-Hyung Cho. Ayşe Polats Langfilm *EN GARDE* (2004) wäre ebenfalls zeigenswert gewesen, vor allem als Diskussionsansatz, dass es auch eine Form der Emanzipation ist, als türkischstämmige Regisseurin nicht zwangsläufig Filme zu drehen, bei denen Migrantinnen als Hauptfigur fungieren.

Allerdings stammen einige der letztgenannten Filme aus den 2000er Jahren. Ohne dass es explizit an irgendeiner Stelle benannt wird, scheint das Jahr 2000 die Grenze für die Retrospektive gewesen zu sein; Filmgeschichte beginnt demnach erst nach 20 vergangenen Jahren. Gerade aber in den frühen 2000er Jahren sind zahlreiche interessante Filme von Regisseurinnen entstanden, von Isabell

Stevens ERSTE EHE (2001) über Maria Speths IN DEN TAG HINEIN (2001) bis hin zu Maren Ades DER WALD VON LAUTER BÄUMEN (2003). In der Begleitpublikation werden zumindest einzelne Filme aus dieser Zeit berücksichtigt, auch ist Ade als Autorin vertreten.

So standen am chronologischen Ende der Retrospektive der eher brave Dokumentarfilm MIT HAUT UND HAAR und ein sicherlich als weibliche Selbstermächtigung lesbaren Film wie BANDITS, der in MTV-Ästhetik uralte (männliche) Klischees eines Outlaw-Freiheitsversprechens aufgreift. Stellt man diese Filme den Arbeiten von Spils und Stöckl gegenüber, die am chronologischen Anfang der Retrospektive stehen, so ist die Geschichte weiblichen Filmemachens, wie sie hier präsentiert wurde, nur bedingt die Einlösung des gemachten Aufbruchversprechens – das man allerdings filmhistorisch auch anders erzählen könnte.

■ Karin Herbst-Meißlinger, Rainer Rother (Hg.): **Selbstbestimmt. Perspektiven von Filmemacherinnen**. Berlin: Bertz + Fischer 2019, 216 Seiten, Abb. ISBN 978-3-86505-262-9, € 25,00

■ **Selbstbestimmt Perspektiven von Filmemacherinnen**. 2 DVD. Hg. von Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen. Enthält: MANÖVER (BRD 1967, R: May Spils), NEUN LEBEN HAT DIE KATZE (BRD 1968, R: Ula Stöckl), SIE (DDR 1970, R: Gitta Nickel), ICH DENKE OFT AN HAWAII (BRD 1978, R: Elfi Mikesch), HEIM (DDR 1979/1990, R: Petra Tschörtner, Angelika Andrees), DRESS REHEARSAL und KAROLA 2 (BRD 1980, R: Christine Noll Brinckmann), DAS FAHRRAD (DDR 1982, R: Evelyn Schmidt), DIE MITSPEISENDEN (BRD 1989, R: Hermine Huntgeburth), WER FÜRCHTET SICH VORM SCHWARZEN MANN (DDR 1989, Helke Misselwitz), Miss WORLD (D 1998, R: Barbara Marheineke). 2 DVD Codefree. PAL. Farbe und s/w. Sprache: deutsch, Untertitel: englisch, Gesamtlänge: 407 Minuten. Booklet mit einem Essay von Claudia Lenssen. Fridolfing: absolut MEDIEN 2019 ISBN 978-3-8488-8025-6, € 19,90