

Ute Aurand

Wir machten andere Filme. Erinnerungen an mein Studium an der dffb und an Maria Lang (1945–2014)

2018

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21583>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Aurand, Ute: Wir machten andere Filme. Erinnerungen an mein Studium an der dffb und an Maria Lang (1945–2014). In: *Filmblatt*. Filmblatt 64/65, Jg. 22 (2018), Nr. 2, S. 42–53. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21583>.

Nutzungsbedingungen:

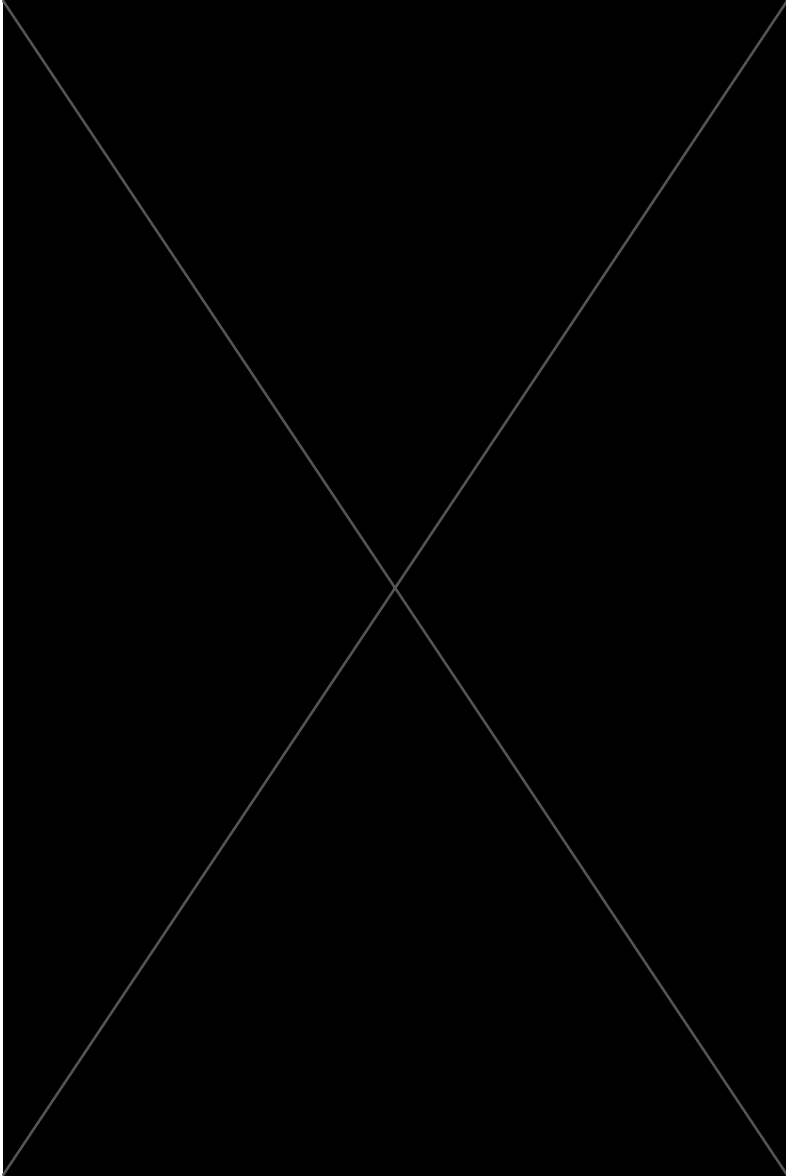
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<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/>



Ute Aurands Schwester Detel Aurand, gespiegelt im Fenster einer S-Bahn in SCHWEIGEND INS GESPRÄCH VERTIEFT (1980). Das Deutschlandhaus als Schiff in OKIANA (1983) (alle Fotos: Ute Aurand)

Ute Aurand

Wir machten andere Filme

Erinnerungen an mein Studium an der dffb und an Maria Lang (1945–2014)

Von 1979 bis 1985 studierte ich an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (dffb). Unser Jahrgang 1979 war etwas Besonderes, davon möchte ich berichten.

Ein Jahr später, 1980, begann Maria Lang an der dffb zu studieren; ihr und ihren Filmen ist der zweite Teil des Textes gewidmet.

Herbst 1979 und 25 Jahre später. Ich begann mein Studium an der dffb im Herbst 1979. Zum ersten Mal seit Gründung der dffb 1966 wurden mehr Frauen als Männer aufgenommen. Ulrike Pfeiffer, Bärbel Freund und ich waren drei von 12. Im Laufe der nächsten 25 Jahre machten wir Drei in unterschiedlichsten Konstellationen Filme, allein oder zusammen, wir halfen und inspirierten uns, waren uns wichtige Filmgefährtinnen. Unser 25jähriges Jubiläum feierten wir 2004 mit einer Werkschau und der Publikation eines „Blauen Hefts“, in dem wir im Vorwort schrieben: „Die dffb war bekannt für einen politischen Dokumentarfilm, wir machten andere Filme. Es gab damals eine große Veränderung hin zu einer mehr künstlerischen Filmsprache, die hauptsächlich von Studentinnen getragen wurde.“¹ Karl Heil stellte uns im Blauen Heft so vor: „Alle drei verzichten auf eine Dramaturgie im herkömmlichen Sinne. Sie gehen weniger von der Geschichte aus als von einem Konzept. Den Stein soweit wie möglich unbehauen lassen ist ihre Maxime. Das gilt sowohl für ein Theaterstück, wie für eine Broschüre des Arbeitsamtes oder den Alltag in Sekundenbruchteilen. [...] Wenn man etwas von ihnen sieht, dann ist es zunächst die Einfalt, der größte Schatz der Kinematographie, die innerlich jubilieren lässt. Spitzfindigkeiten sind ihre Sache nicht. Einordnungen in bekannte Genre sind nicht möglich. Die Filme wollen dem Zuschauer einsam sein, nicht allein. Davor zurückschrecken bedeutet, der Energie nicht habhaft werden, die ihnen innewohnt. [...] Um nichts in der Welt sind die drei bereit diese künstlerische Unabhängigkeit aufzugeben. Wissen sie doch, daß das Leben viel zu kurz ist, um schlechte Filme zu machen.“²

¹ Ulrike Pfeiffer, Bärbel Freund, Ute Aurand – *FILME*. Hg. v. Ulrike Pfeiffer, Bärbel Freund, Ute Aurand. Berlin 2004, S. 3.

² Karl Heil in ebd. S. 3.

Der Jahrgang 1979. Zwölf Frauen und acht Männer begannen 1979 ein Filmstudium an der dffb. Aufgenommen hatte uns die drittelparitätisch besetzte Aufnahmekommission, in der, wie in allen Gremien der dffb damals, Studenten volles Stimmrecht hatten.

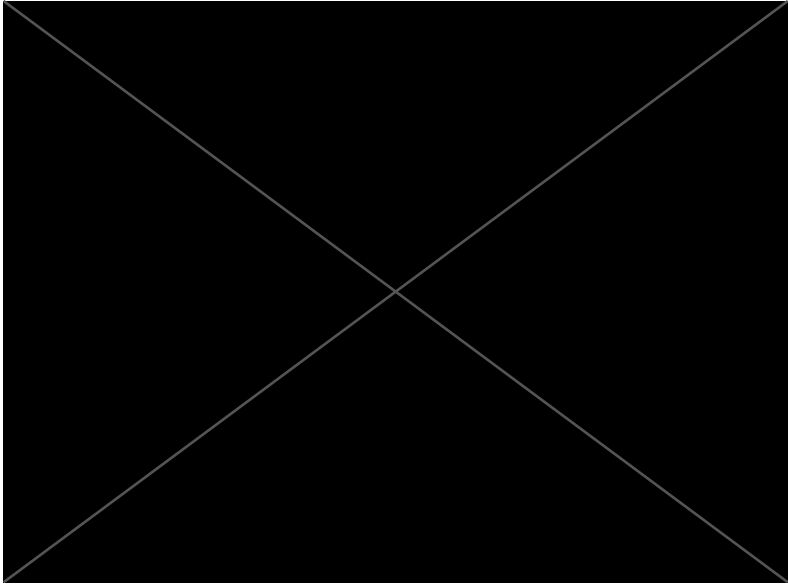
Bärbel Freund und ich waren die jüngsten unseres Jahrgangs; und eine große Ausnahme, denn in der Tradition der dffb war Berufserfahrung vor dem Filmstudium hoch angesehen. Ilona Baltrusch war die Älteste, sie hatte in Düsseldorf unter anderem bei Beuys Kunst studiert, Ulrike Pfeiffer in Köln „Künstlerische Fotografie“ bei Arno Jansen und Film bei Birgit Hein. Sie stellten Dinge in Frage, über die ich noch gar nicht nachgedacht hatte.

Ilona Baltrusch stellte mit *FLUG DURCH DIE NACHT* einen 90minütigen Grundkursfilm her, indem sie im Verhältnis 1:1 drehte. Monika Vogel reiste in die Wüste und machte einen Super 8-Film über die Tuareg. Ulrike Pfeiffer drehte *DAS IST EIN ENDE* in schwarz/weiß und Farbe, der Künstler Padeluun komponierte elektronische Musik dazu. Ich machte *SCHWEIGEND INS GESPRÄCH VERTIEFT*, eine lose Sammlung von Bildern, die um das Thema Spiegelungen kreist. Diese ersten Filme entstanden einzig aus der Notwendigkeit, diese Filme machen zu wollen. Wir arbeiteten allein. Helke Sander als Grundkursdozentin und Arribert Weiß als Kameradozent waren Ratgeber, die sich in die Dreharbeiten nicht einmischten.

An einem der Freitag-Nachmittage, die der Filmgeschichte gewidmet waren, zeigte Helke im Kino der dffb *MANN, FRAU & ANIMAL* (1973) von Valie Export (mit einer Selbstbefriedigungsszene der Filmemacherin) und *NEAR THE BIG CHAKRA* (1971) von Anne Severson (38 Nahaufnahmen des weiblichen Geschlechts). Im Anschluss an die Vorführung forderte Helke uns Zuschauerinnen auf, alleine über die Filme zu diskutieren. Wir verließen das Kino und in einem kleinen Zimmer um einen Tisch herum tauschten wir an diesem Nachmittag sehr persönliche intime Erfahrungen aus. Unser Gespräch bleibt unvergesslich und ein beeindruckendes Beispiel, wie wichtig es ist, dass Frauen unter sich miteinander sprechen oder einfach miteinander sind.

Im Herbst 1981 lud ich zum ersten Mal die Filmemacherin und Kamerafrau Elfi Mikesch für ein Produktionsseminar an die dffb ein. Im Akademischen Rat (in der dffb-Umgangssprache: Aka-Rat), der 14tägig zusammen kam, wurde über unser Seminar *Raum und Ekstase* abgestimmt. Wir überzeugten die Mehrheit im Aka-Rat und konnten das Seminar selbstbestimmt realisieren. Viele Dozenten wurden auf diesem Weg von Studenten an die dffb eingeladen.

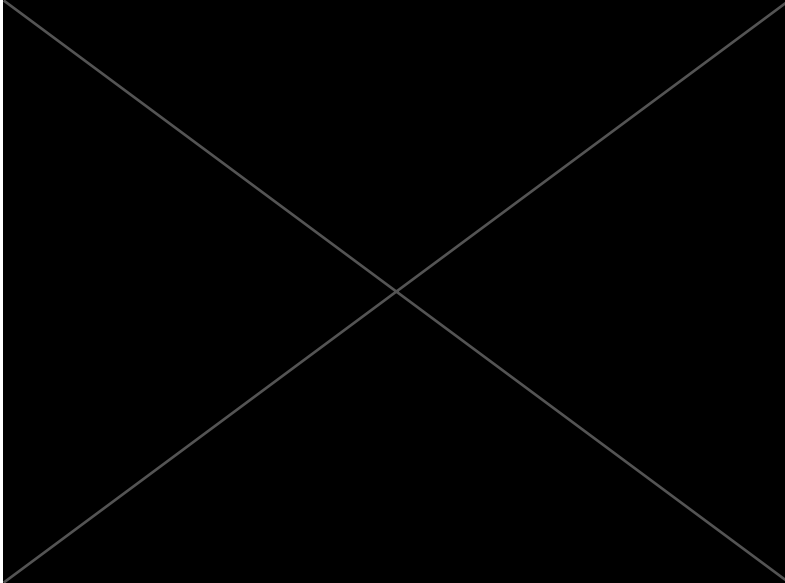
Zu Beginn des Seminars zeigten uns Elfi und die Fotografin und Filmemacherin Silke Grossmann Filme wie *CHANT D'AMOUR* (1950) von Jean Genet und *Eaux d'Artifice* (1953) von Kenneth Anger, aber auch *LA TERRA TREMA* (1948) von Luchino Visconti. Innerhalb des nächsten halben Jahres, drehten Ulrike Pfeiffer, Monika Vogel, Bettina Thienhaus, Sibylle Tiedemann und ich eigene Filme, bei denen wir uns gegenseitig halfen. Ulrike Pfeiffer und ich machten zusammen *OKIANA*, in dem wir das Gebäude der dffb (das *Deutschlandhaus* von



OKIANA (1983)

1929/30) am Theodor-Heuss-Platz in ein Schiff verwandelten. Die Idee hatte Ulrike, die mit dem Schiff nach Brasilien gereist war.

Filmtournee und OH! Im Winter 1981 gingen Ulrike und ich mit unseren Filmen auf unsere erste Filmtournee durch acht Kommunale Kinos Westdeutschlands (Düsseldorf, Duisburg, Frankfurt, Freiburg, Konstanz, Hannover, Hamburg, Kiel). Unser Doppelprogramm hieß *Experimentelle Filme von Frauen*, im Filmforum Düsseldorf angekündigt als *Berliner Experimente*. Neben unseren eigenen Filmen DAS IST EIN ENDE und SCHWEIGEND INS GESPRÄCH VERTIEFT zeigten wir MAMA HEMMERS GEHT MIT IHREM PASTOR ZUM LETZTEN MAL ÜBER'N HEINRICHPLATZ: KREUZBERG ADIÖ von Rosie S. M. (dffB-Jahrgang 1978), GESPANN (1980) und SCHATTENNACHT (1981) von Ebba Jahn (Jahrgang 1978), FILMMUSIK (1980) von Ilona Baltrusch, ZUM GREIFEN NAH (1980) von Jaschi Klein (HdK Hamburg), WIE DER HANDKÄSE INS LAUFEN KAM (1980) von Monika Funke Stern (Dozentin, HdK Berlin) und UNDING UNDINE (1981) von Funke Stern, Aurand und Gerda Leopold. Während unserer Tournee filmten Ulrike und ich mit zwei Bolex-Kameras und zwei Kassettenrekordern unseren ersten gemeinsamen Film UMWEG: „Der Blick aus dem Zugfenster wird zum Blick auf die Leinwand“. 1982 lief UMWEG im Internationalen Wettbewerb in Oberhausen. SCHWEIGEND INS GESPRÄCH VERTIEFT hatte dort ein Jahr zuvor den zum ersten Mal vergebenen Cine Pro-Experimentalfilmpreis bekommen. Ingo Petzke, der gerade den Experimentalfilm Workshop und Cine Pro-Filmverleih



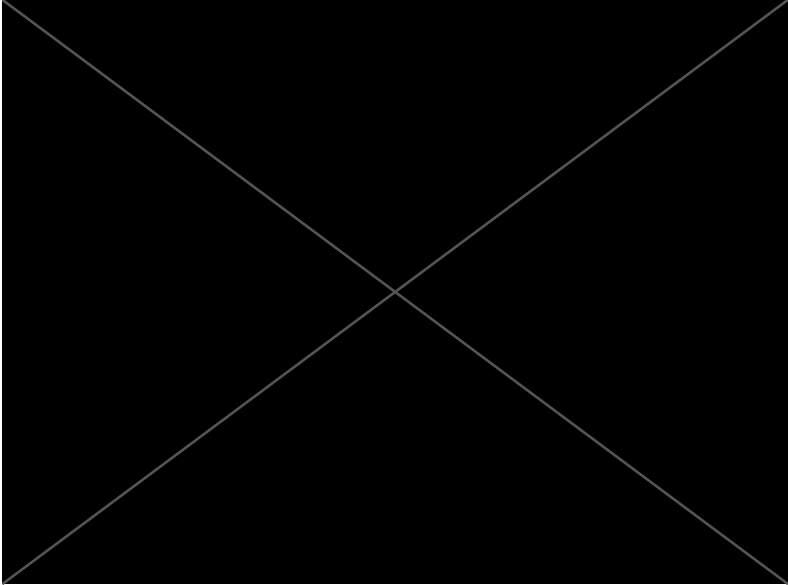
OKIANA (1983)

in Osnabrück gegründet hatte, schrieb im gleichen Jahr: „Es scheint urplötzlich eine ganze Gruppe von Frauen um die dffb und die Hochschule für Kunst in Berlin zu geben, die experimentelle Filme macht, die einen deutlichen Bruch mit dem bundesdeutschen Experimentalfilm der letzten zehn Jahre darstellen. Es ist eine Filmform, die das Bild weniger be- und verarbeitet, als komponiert, die sich mehr auf den Aufbau eines Bildes einschließlich darin zu findender Metaphorik verläßt als auf intellektuelle Aufbau- und Montage-Prinzipien. Auch wenn die anwesenden Filmemacherinnen es verständlicherweise von sich wiesen, gleich in eine Schublade gepackt zu werden, läßt sich doch mit Recht behaupten, daß diese Filme eher in der Tradition Maya Derens stehen als irgendeines anderen Filmemachers. (Auch wenn diese Anlehnung wohl mehr intuitiv als bewußt sein dürfte).“³

Alf Boldt, Mitbegründer des Kino Arsenal, großer Sammler experimenteller Filme und Jurymitglied des Cine Pro-Preises, ging 1983 mit „New (New) German Films“ auf USA-Tournee und zeigte in seinen Programmen unter anderem dffb-Filme von Rosi S.M., Ebba Jahn und mir:

„At one time most of the experimental works was being made in Hamburg (Wyborny, Emigholz, Herbst, Nekes, Dore O.), but now one can see such work all

³ Ingo Petzke: Wieder offener. Experimentalfilm in Oberhausen. In: *Medium*, Nr. 7, Juli 1981, S. 43.



UMWEG (1981) und OH! DIE VIER JAHRESZEITEN (1986)

over the country. Many of the films in this program are made by women, dealing particularly with female aesthetics. Three of the films are from the Berlin Film School, which has had a history of producing only political documentaries. But during the last years, a radical change has come about towards a more experimental film language, developed mostly by female students there (Aurand, Jahn, Rosi S. M.).“⁴

Es war ein Neubeginn, was sich Anfang der Achtziger Jahre an der dffb und anderswo tat. Aber es dauerte einige Jahre bis ich 1987 entschied, dass ich zum Filmemachen nicht mehr als eine Bolex und einen Schneidetisch brauche. Befreit von der Idee langer Art House-Filme, besann ich mich auf den Anfang und entschied meine Filme selbst zu produzieren, zu filmen und zu schneiden. Ich entdeckte mehr und mehr Filme des New American Cinema, und mein Verständnis von Film veränderte sich.

Inzwischen hatten Ulrike Pfeiffer und ich unseren ersten Film nach dem Studium gedreht: Als wir 1986 auf der Berlinale im Forum HE STANDS IN THE DESERT COUNTING THE SECONDS OF HIS LIFE von Jonas Mekas sahen, wollten wir sofort einen eigenen Film drehen. Wir hatten noch zwei 30-Meter-Rollen 16mm-Film, entschieden alles in der Kamera zu schneiden und fuhren an einem eiskalten Wintertag zum Reichstag und filmten. Ulrike machte die Kamera, ich rannte in einem

⁴ Pacific Film Archive Calendar, Berkeley, Sommer 1983 (Privatsammlung Ute Aurand).

eisblauen Sommerkleid durch den Schnee. Das war der erste Teil von OH! DIE VIER JAHRESZEITEN, den wir zwischen Februar 1986 und Herbst 1988 in Berlin, Paris, London und Moskau filmten. Das war ein neuer Anfang, der mich bestärkte in eine Richtung weiterzugehen, von der ich nicht viel mehr wusste, als das meine Filme einfach und nah am eigenen Leben sein werden.

Maria Lang. Maria begann ihr Filmstudium im Herbst 1980. Getroffen haben wir uns 1981 in unserem Produktionsseminar *Raum und Ekstase* mit Elfi Mikesch. Maria schreibt darüber, in der dritten Person: „Es ist ein reines Frauenseminar, trotzdem muß sie sich mit Godard herumquälen, weil er der wichtigste Filmmacher ist und sie diese Filme nicht sehen will. Es ist ein Produktionsseminar, aber sie möchte keinen Film machen, sie möchte nur dabeisein und von den älteren den studienmäßig älteren lernen.

Parallel zu diesem Seminar weiß sie endlich was sie mit den Bildern machen muß die sie von den Eltern aufgenommen hat.“⁵ Während Ulrike und ich OKIANA drehen – eine Szene mit Maria als Pilotin ist nicht im fertigen Film –, schneidet Maria ihren Grundkursfilm FAMILIENGRUFT – EIN LIEBESGEDICHT AN MEINE MUTTER. Mit Super 8 und auf 16mm hatte Maria ihre Eltern gefilmt und fragte sich, wie aus diesen stummen Aufnahmen ein Film entstehen könnte. Dann schrieb sie an einem Nachmittag einen Text, der den Film vollendete. FAMILIENGRUFT – EIN LIEBESGEDICHT AN MEINE MUTTER ist ein starker persönlicher Film. Auf den Kurzfilmtagen Oberhausen erhielt er den Förderpreis der AG der Filmjournalisten und ein Drittel des Preises der Unterzeichner des Oberhausener Manifestes, mit dem Goethe-Institut ging er auf Welttournee. Maria schrieb: „FAMILIENGRUFT berührt viele Menschen Frauen wie Männer sehr tief weil er mit einfachen Mitteln erzählt daß eine Familie eine sehr gefährliche Art von Verbindung ist. Das ist etwas das heute sehr viele Menschen auf der ganzen Welt fühlen und worüber fast alle Menschen auf der ganzen Welt sprechen müssen. Deshalb wird dieser Film gern gezeigt und gern gesehen.“⁶ „Mein Bedürfnis war es, mich auf das Wesentliche zu konzentrieren. Dadurch wirkt der Film wie ein Extrakt. Angeregt durch das Buch von Jutta Heinrich *Das Geschlecht der Gedanken* und ein sehr wichtiges Erlebnis mit meiner Mutter entstand die Idee zu diesem Film. [...] Ich rede über die Sprachlosigkeit, die Mauern, die Liebe, die Verachtung. Der Film ist ein Dokument meiner Hilflosigkeit. Ich kann darin meine Liebe nur beschreiben, die so nahe bei der Verachtung liegt [...]“⁷

Maria begann ihr Filmstudium mit der Idee, normale Spielfilme mit lesbischen Inhalten zu machen. Aber sie verwarf diese Idee schon am Tag ihrer Bewerbung. Sie schrieb: „[...] um zur AUFNAHMEPRÜFUNG, bei der aus 40 die 18 ausgesucht

⁵ Maria Lang: Maria Lang [Lebenslauf bis 1990]. In: *Maria Lang. Texte zum Film*. Hg. v. Ute Aurand. Berlin 2017, S. 133.

⁶ Dies: Zwei Filme von mir über mich. In: Ebd., S. 123.

⁷ Dies.: Filmografie. In: Ebd. S. 126f.

wurden, eingeladen zu werden, war eine SCHRIFTLICHE BEWERBUNG notwendig, die jedes Jahr unter einem anderen Thema stand. 1979 hieß das Thema ZUKUNFT. Mit den anderen zusammen dachte ich mir die verrücktesten Geschichten aus. Doch irgendwie wurde alles aufgeschrieben und ausformuliert vollkommen uninteressant. Ich dachte, wenn Menschen in dieser Prüfungskommission hunderte von Bewerbungen lesen müssen, dann muß da etwas sein, das sie aufforchen läßt. Und ich wußte, keine unserer Geschichten hatte dieses ETWAS. Am Tag, als die Bewerbung abgegeben werden mußte, entschloß ich mich zu einem Alleingang: ich warf die Geschichte raus und schrieb einen BERICHT. [...] Dieser ‚Bericht‘ war nicht nur der Schlüssel für die Zulassung zur Aufnahmeprüfung (wie ich später erfuhr), er war auch der erste SCHRITT ZU MIR SELBST HIN, der mich dazu brachte, vom WÜNSCHEN INS HANDELN zu kommen.“⁸

Maria beginnt ihre schriftliche Bewerbung mit der Überschrift EIN BERICHT zum Thema Zukunft folgendermaßen:

„Alter: 34 Jahre

Geschlecht: weiblich /unverheiratet / kinderlos

Beruf: Fotolaborantin

[...] Mein Chef denkt daran, wie und wann sich sein Laden amortisiert. Meine Mutter sorgt sich, ob aus mir noch mal was werden wird. So haben beide etwas, was ihr Leben fast gänzlich ausfüllt, ihm einen Sinn gibt.

Und ich? – Ich habe nichts von alledem. Meine Arbeit ist nicht meine Ideologie. Kinder habe ich keine. Für die Menschen mit denen ich verbunden bin, brauche ich nicht zu sorgen, sie sind erwachsen. Ich darf nicht nur, ich muß an mich selber denken daran wie ich, Maria Lang, 34 Jahre alt, die restlichen wahrscheinlichen 30 Jahre leben möchte, und ich stelle fest, das ist verdammt schwer.“⁹

Über ihr Studium schreibt Maria, erneut in der dritten Person: „In den Jahren [19]82 und 83 macht sie noch ein Produktionsseminar bei Ingo Kratisch und Hans Stürm in dem der Film ANNA IST GESTORBEN entsteht, den sie nicht zeigt, weil sie ihn vollkommen mißlungen findet. Sie nimmt mehrmals an dem jährlichen 4 Wochen dauernden Theorieseminar von Helmut Färber teil den sie als Lehrer sehr schätzt. Aber auch hier hat sie das Problem daß sie die Filme der Männer Mizoguchi, Godard und Eisenstein nicht wirklich berühren. Sie merkt, sie ist nicht gemeint. Nur die Filme von Bresson und ganz besonders EIN ZUM TODE VERURTEILTER IST ENTFLOHEN begleiten sie als Vorbilder durch ihr gesamtes Studium. 1984 sieht sie EINE GANZE NACHT von Chantal Ackermann. Die Art mit kleinen lose aneinander- und ineinandermontierten Geschichten die Geschichte der Nacht zu erzählen fasziniert sie. Während der Zeit an der dffb hat sich ihr Verhältnis zum Film und zum Kino grundlegend verändert. Sie lehnt dramaturgisch und psychologisch durchgestaltete Filme ab in denen ein Ereignis kausal auf ein vorhergehendes folgt und deren Erzählform alles reduziert auf ein einzig

⁸ Dies.: Das Kino, die Wirklichkeit und ich. In: Ebd., S. 27.

⁹ Dies.: Ein Bericht. In: Ebd., S. 31f.

wahres und richtiges Weltbild. EINE GANZE NACHT wird ihr das Vorbild zu ihrem Abschlußfilm.“¹⁰

1985 drehte Maria ihren Abschlussfilm ZÄRTLICHKEITEN (Kamera: Lilly Grote, dffb-Jahrgang 1976):

ZÄRTLICHKEITEN ist „ein Film über eine der vielen Lebenszenen in Berlin 1985. Als Spielfilm gedreht mit wirklichen Lesben an wirklichen Orten über ein wirkliches Lebensgefühl.“¹¹ „ZÄRTLICHKEITEN erzählt etwas über Klischees und Höhepunkte und über Liebe und über Augenblicke des Innehaltens durch die eine sich selbst erlebt. Es ist interessant, daß es außer meinem Film ZÄRTLICHKEITEN keinen Film gibt, der wirklich etwas über ein lesbisches Leben erzählt. [...] was ich meine ist daß es keinen Film außer meinem gibt der etwas über lesbisches Leben erzählt so wie es ist und nicht wie es sich einer oder eine denkt wie es ist oder wie es sein könnte.

Ich glaube das ist wirklich interessant. Der Film ZÄRTLICHKEITEN ist vor fünf Jahren entstanden und als er fertig war war er eigenartig und schwierig und für manche sogar bedrückend und das ist er bis heute geblieben obwohl er ganz einfach ist und eine jede ihn so anschauen könnte wie sie zum Beispiel schauen kann und es auch tut wenn sie auf eine Party geht und schaut welche alle da sind und was sie anhaben und was sie miteinander reden und wie es welchen wieder einmal gut geht oder gerade nicht gut geht. Ich meine eine Art zu schauen wenn man fremd ist aber auch nicht so ganz.“¹²

Über ihren „Spielfilm“ schreibt Maria weiter: „Obwohl die Frauen fast dokumentarisch sie selbst sind, sind sie gleichzeitig anderes, sind sie etwas von ihnen Verschiedenes. Wir sehen nur Fragmente von dem, was sie uns zeigen wollen und bekommen vielleicht eine Ahnung, von dem was sie verbergen. Doch das ist bereits Film! Wir werden nicht erfahren, wer Annette Sojc ist, wir können nur ahnen, was die Annette des Films uns zu verbergen sucht. [...]“

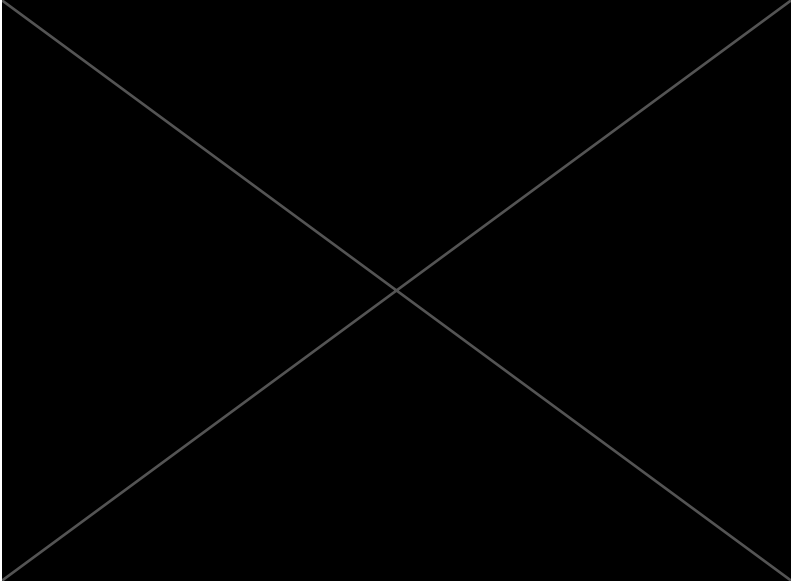
Ich habe einen Film über lesbische Lebensgefühle gemacht, ohne Entschuldigung, ohne Erklärung, ohne Moral, ohne ‚Lesbischsein ist besser‘. Alle Vorgaben und Vorlagen die ich darüber kenne sind zutiefst moralische Entschuldigungen oder Schuldzuweisungen oder umgestaltete Heteroträume. Diesen Weg weiterzugehen weigere ich mich und somit ist dieser Film in erster Linie ein Dokument einer Verweigerung, ein Stillstand oder auch eine Bestandsaufnahme, eine teilweise Rekonstruktion eines verlorengegangenen Mosaiks. Die so entstandenen Bildfragmente deuten dabei mehr auf das Nichtvorhandene, als daß sie für sich selbst eine erkennbare Bedeutung enthalten, die über die der Verweigerung hinausweisen könnte.

Dieser Ausdruck der Verweigerung spiegelt sich wieder in der gewählten Filmform. Es gibt so gut wie keine Kamerabewegung oder Montage, beides Grundlagen

¹⁰ Dies.: Ein Bericht. In: Ebd., S. 134f.

¹¹ Dies.: Filmographie, S. 127.

¹² Dies.: Zwei Filme, S. 123f.



Renate Kratschmer in ZÄRTLICHKEITEN (1985) von Maria Lang

für (fast) jeden Film heute. Die Bewegung in diesem Film fällt uns nicht auf, sie vermittelt den Eindruck von wirklicher Realität und entspricht (angeblich) unserer (unveränderlichen) Art zu sehen. Je mehr der Film uns vergessen läßt, daß es nur ein Film ist, um so wohler fühlen wir uns und umso besser finden wir ihn.“¹³

Ein Filmclub, Filmarbeiterinnen-Abende und zwei Buchprojekte. Nach dem dffb-Studium wurden Maria und ich enge Freundinnen, wir sprachen viel übers Filmemachen und darüber, dass wir Filmemacherinnen sind und deshalb anders auf die Welt schauen. Wir wurden neugierig, wer die ersten Filmemacherinnen in Deutschland nach dem Krieg waren und weil Maria nicht aufhörte zu forschen, entdeckten wir die Hochschule für Gestaltung in Ulm und die Filmemacherinnen Recha Jungmann, Claudia von Alemann und Ula Stöckl. Wir luden sie in unseren an der dffb gegründeten *Filmclub* ein – wir hatten inzwischen begonnen, die Filme der dffb-Studentinnen zu sichten und in einem wöchentlichen *Filmclub* Interessierten zu zeigen. Außer den Frauen aus Ulm, luden wir die Berliner Filmemacherin Renate Sami mit ihrem Film *ES STIRBT ALLERDINGS EIN JEDER, DIE FRAGE IST NUR WIE UND WIE DU GELEBT HAST* (1975) über Holger Meins ein, der im November 1974 im Hungerstreik gestorben war und ab 1966 an der dffb studiert hatte. Maria und ich begannen ein Forschungsprojekt und Buch über die Filmstudien-

¹³ Dies.: *Zärtlichkeiten*. In: Ebd. S. 38ff.

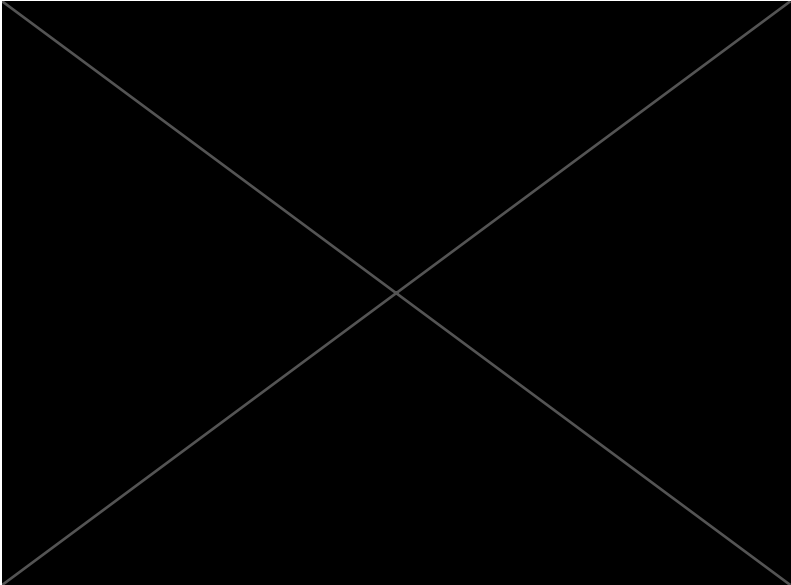
tinnen der dffb, finanziert von der Förderkommission Frauenforschung; 1991 war unser zweibändiges Buch *Frauen machen Geschichte – 25 Jahre Studentinnen an der dffb* fertig, in einer Auflage von 25 Exemplaren mit eingeklebten Fotokopien.¹⁴ Für den ersten Band baten wir alle Frauen, die von 1966 bis 1991 an der dffb studiert hatten um persönliche Biographien in ganz unterschiedlicher Form – als Brief, als Tabelle, mit Fotos. Der zweite Band enthält alle von den Studentinnen zwischen 1966 und 1991 produzierten Filme nach Produktionsjahr geordnet. In vielen der weiblichen Lebensberichte erkannte ich die Wirkung des Unsichtbaren – viele Biographien hatten keine Produkte vorzuweisen wie Filme oder andere Arten benennbarer Karrieren. Das Unsichtbare, Nichtbenennbare wirkt, egal, ob wir es erkennen oder nicht. Aber würden wir um die Wirkung des Unsichtbaren wirklich wissen, wären wir nicht mehr dieselben (Frauen).

Inzwischen hatten Maria und ich mit unserem monatlichen *Filmarbeiterinnen-Abend* im Kino Arsenal begonnen, hervorgegangen aus dem 10jährigen Jubiläum des *Verbands der Filmarbeiterinnen* im Dezember 1989. Eine Gruppe von Frauen hatte diesem Jubiläum Videoperformances zum Thema „Wie mögen Sie das was Sie haben“ (ein Zitat von Gertrude Stein) für die Jubiläumsveranstaltung in der Akademie der Künste produziert und daraus entstand die Idee, Filme im Kino Arsenal zu zeigen. Erika Gregor gefiel die Idee und so begannen Maria und ich im Juni 1990 mit dem ersten *Filmarbeiterinnen-Abend*: Wir zeigten *WANDA* (1970) von Barbara Loden zusammen mit *AUF GEHT'S. ABER WOHIN?* (1989) von Angelika Levi (dffb-Jahrgang 1985). Als Maria 1991 aufs Land nach Süddeutschland zog, um ihre Mutter zu pflegen, machte ich alleine weiter. Bis 1995 zeigte ich einmal im Monat ausschließlich Filme von Filmemacherinnen, unter anderem von Renate Sami, Helga Fanderl, Utako Koguchi, Marie Menken, Margaret Tait, Bärbel Freund, Ulrike Pfeiffer, Agnes Martin, Gunvor Nelson, Petra Buda, Hito Steyerl und vielen vielen anderen. Die Entscheidung ausschließlich Filme von Frauen zu zeigen, zwang mich zur Recherche, zum Suchen und Finden.

Maria betreute von 1991 bis 2008 ihre Mutter; 2005 fragte sie mich, ob ich mir vorstellen könnte, sie bei der täglichen Pflege ihrer 96jährigen Mutter mit 16mm zu filmen. Die erste Testrolle gefiel uns sehr, wir filmten weiter und so entstand unser gemeinsamer Film *DER SCHMETTERLING IM WINTER* (2006, 16mm, 29 Minuten). Zu Beginn ist Maria zu hören, die aus ihren täglichen Eintragungen, ihrem Logbuch, liest. Das Bild ist weiß. Die restlichen 25 Minuten gefilmter Pflege sind ohne Ton.

Im September 2014 ist Maria aus dem Leben geschieden. Im September 2017 zeigten wir unter dem Titel *Zwei Filme von mir über mich – eine Werkschau der Filmemacherin Maria Lang* acht Programme im Zeughauskino in Berlin, mit Marias eigenen Filmen und Filmen, die ihr wichtig waren. Und mit Hilfe enger

¹⁴ Zugänglich u.a. in den Bibliotheken der Deutschen Kinemathek, Berlin, der Filmuniversität Babelsberg *Konrad Wolf* und des Deutschen Filminstituts in Frankfurt am Main.



Maria Lang in MARIA UND DIE WELT (1995) von Ute Aurand

Freundinnen von Maria, brachte ich das erste Buch mit Marias Schriften heraus, *Maria Lang: Texte zum Film*.

Hans Helmut Prinzler schrieb dazu: „In ihren Texten beschäftigt sich Maria Lang mit Gertrude Stein und Hannah Arendt, mit Filmen von Frauen und über Frauen, mit der Ulmer Hochschule für Gestaltung und der dffb, mit ihren Gedanken, Gefühlen und Hoffnungen. Einige Texte sind Vorträge oder Filmeinführungen. Sie sind nicht chronologisch geordnet, sondern klug montiert und bekommen dadurch einen eigenen, assoziativen Fluss. Die Lektüre macht nachdenklich, zwischendurch traurig, aber am Ende doch auch glücklich. Denn es ist ein Buch, das einen im Inneren bewegt, weil der Tonfall der Texte reflexiv, zärtlich und sensibel ist.“¹⁵

¹⁵ Hans Helmut Prinzler: „Maria Lang: Texte zum Film“. Abrufbar unter: <http://www.hhprinzler.de/2017/10/texte-zum-film-von-maria-lang/> (20.10.2017).