

## Brauerhoch / Krautkrämer / Zechner Film, Archiv, Material

*Meiner Ansicht nach stellt der Beginn der 1980er Jahre einen Wendepunkt in unserer Geschichte und Filmkultur dar. In diese Phase fiel mehr oder weniger das Ende der feministisch beeinflussten Avantgarde, während die feministische Filmtheorie einen Einzug in die akademische Welt hielt und damit einen neuen Status erlangte. [...]*

*Der Wendepunkt fiel überdies mit der Einführung neuer visueller Medientechnologien zusammen, die das Kino auf die Seite des „Damals“ verbannten. (Laura Mulvey)<sup>1</sup>*

*Feminist film work has been bypassed by newer intellectual land grabs, paralyzed by the dead ends of its own development, sidelined when it's desperately in need of renovation and revival. (Ruby Rich)<sup>2</sup>*

Beide Zitate stammen von feministischen Filmwissenschaftlerinnen ein und derselben Generation und beide prognostizieren ein Ende: einmal bezogen auf feministische Filmproduktion, ein andermal bezogen auf feministische Wissenschaftsproduktion. Feministische Avantgarde wird

dabei gebunden an filmisches Material und klassische Öffentlichkeit (Mulvey) und ein Grund für ihr Ende in digitalen Entwicklungen und neuen Rezeptionsportalen gesehen.<sup>3</sup> Feministische Filmtheorie hingegen gerät durch neuere theoretische Entwicklungen wie Postkolonialismus, Queer- und Gendertheorie sowie die Medienwissenschaft ins Abseits. Die Frage, wie sie sich erneuern könnte, wird seither immer wieder Gegenstand von akademischen Tagungen und Texten.<sup>4</sup> Die Filme hingegen, deren Ende „als feministische Avantgarde“ diagnostiziert wird, werden keiner Revision unterzogen. Sie scheinen nach ihrer Präsenz in den 1980er Jahren an Bedeutung verloren zu haben, bilden keine Gegenstände filmwissenschaftlicher Fragestellungen mehr. Ebenso wenig kommen sie noch zur Aufführung und ans Licht einer Teilöffentlichkeit.

Dies will das Paderborner Archiv für den Experimentalfilm von Frauen ändern. Es hat mit Filmen von Frauen aus der Bundesrepublik damit begonnen, einen Schwerpunkt für die Forschung zu setzen und für die Filme zunächst eine studentische, inneruniversitäre Öffentlichkeit zu schaffen, um von dieser Plattform aus eine größere wissenschaftliche Öffentlichkeit zu erreichen.

Über den Einsatz als (Lehr-)Material hinaus wurde die Sammlung schon 2008 einer Fachöffentlichkeit zugänglich gemacht und in einem Symposium mit Filmemacherinnen und WissenschaftlerInnen diskutiert. Der vorliegende Band stellt auch das Ergebnis aus den unterschiedlichen Perspektiven der dabei stattgefundenen Auseinandersetzung mit den vorgeführten Filmen vor.

## Das Archiv

Das Paderborner Archiv ist aus dem Anliegen Annette Brauerhochs heraus entstanden, im Rahmen eines expandierenden Instituts für Medienwissenschaften ein filmspezifisches Umfeld zu schaffen: mit einem Kino-Seminarraum, einer Projektionskabine, einem Schneidetisch.<sup>5</sup> Neben Filmtheorie und -geschichte sowie der Vermittlung klassischer Methoden der Filmkritik und -analyse besteht, gerade im Rahmen der Verlagerung akademischer Relevanz von Medialität auf die ‚neuen Medien‘, das Politikum nicht mehr nur in dem, was im Zuge einer Pädagogisierung auch der Filmgeschichte als Medienkompetenz verstanden wird,<sup>6</sup> sondern in der Ermöglichung von Filmwahrnehmung als Erfahrung. Dazu gehören die Ermutigung zum Kinobesuch, die Ermöglichung von Exkursionen zu Filmfestivals und die filmwissenschaftliche Lehre mit Film.

Die Schulung der Wahrnehmungsfähigkeit, die Thematisierung von Differenz soll in den Studierenden der Film- und Medienwissenschaften die Bedeutung von Film in der Projektion und im Kino erhalten und stärken, jenseits seiner digitalen Rezeption nicht nur auf mobilen Datenträgern.

Die Filme des Archivs kommen regelmäßig in der Lehre zum Einsatz und bilden damit eine sehr spezifische Variante einer Konfrontation mit Experimentalfilm.<sup>7</sup> Rückmeldungen zeigen, dass der Besuch des Seminars über Experimentalfilme von Frauen für die TeilnehmerInnen immer wieder eine besondere Erfahrung darstellt, die in keinem anderen Zusammenhang so möglich ist. Sie werden darin einerseits mit experimentellen Filmformen konfrontiert und andererseits mit den Eigenschaften von analogem Filmmaterial. Die Divergenz und zum Teil die Abhängigkeit des Ausdrucks von den physischen Qualitäten des Materials und den Produktionsformen des experimentellen Films werden selbst Gegenstand der inhaltlichen Auseinandersetzung.<sup>8</sup>

Formen der Teilhabe finden heute medientechnologisch und formal vielgestaltiger und in digitalen Foren anders statt. Was bedeutet es, wenn der Raum ein virtueller und die Beteiligung von einer ständigen Gegenwartigkeit und Unmittelbarkeit gekennzeichnet ist?

Zum Verständnis dieser Vorgänge gehört die Folie der Vergangenheit, auf deren Hintergrund die Rezeption des Gegenwärtigen stattfindet.

An diesem veränderten Verhältnis zu historischen Gegenständen setzt der vorliegende Band unter der Prämisse „Film als Material“ an. Mit Ausnahme der Filme von Noll Brinckmann und Mara Mattuschka ist keiner der Filme des Archivs zum gegenwärtigen Zeitpunkt als Datenstrom verfügbar, viele davon haben keinen Verleih. Alle hier besprochenen Filme liegen im Archiv zum Experimentalfilm von Frauen in der Bundesrepublik, das an der Universität Paderborn beheimatet ist und von den beteiligten Filmemacherinnen unentgeltlich unterstützt wird. Das Archiv ist mit 40 Kopien klein und seine Entwicklung unklar. Es sammelt die Filme von Frauen aus den 80er Jahren, um sie in einem historisch veränderten Kontext wiederaufzuführen. Im Rahmen der filmwissenschaftlichen Lehre nehmen sie nun einen doppelten Status ein: als Statthalter des Zelluloidfilms sowie als spezifische Ausprägung des Experimentellen.

Doch genau diese Spezifik ist theoretisch unerforscht geblieben. Seit der Veröffentlichung von *Blaue Wunder* – einer ersten Bestandsaufnahme zum Experimentalfilmschaffen von Frauen anlässlich des 10-jährigen Bestehens der *Feminale* 1994 – ist keine weitere substantielle Publikation in diesem Bereich entstanden. Der vorliegende Band versucht, die Lücke zu füllen, allerdings nicht im Blick auf neuere Produktionen, sondern in einer Re-Vision der produktionsstarken 1980er Jahre. Die Filme wurden im

damaligen Zusammenhang im Verhältnis zum herrschenden Kino, zur konventionellen Filmgeschichte und mit Fragen nach einer ‚weiblichen Ästhetik‘ diskutiert. Heute können Fragen an die künstlerische Form neu gestellt werden, die die Formen der Bildlichkeit als Form der Erkenntnis und Erfahrung zur gegenwärtigen Entwicklung ästhetischer Möglichkeiten im Zeitalter digitaler Medien ins Verhältnis setzen. Welche Formen der Darstellung nutzen heutige Filmemacherinnen? Wie sehen sie auf das Material ihrer Vorgängerinnen? Sind deren ästhetische Mittel ‚veraltet‘ oder erschließen sich bei erneuter Betrachtung ungenutzte Potentiale und materielle Qualitäten? Wie verändert sich die Rezeption der Filme, nachdem sich der Blick der Filmtheorie von der (ideologischen) Form der Repräsentation auf die Materialität der filmischen Träger verschoben hat? Welche Rolle spielt eine Archivierung spezifischer weiblicher kultureller Praxen und künstlerischer Ausdrucksformen im authentischen Material?<sup>9</sup>

## Rückblick

In den 1980er Jahren (man halte sich vor Augen: Eine Zeit ohne Mobiltelefon, Heimcomputer und Privatfernsehen) gab es eine ausgesprochen intensive Zeit der Auseinandersetzung mit experimentellen Filmformen von Frauen. Sie profitierten von der Intensität feministischer Filmtheorieentwicklungen, die vor allem in den USA mit einer festen Verankerung der Disziplin an den Universitäten einherging. In Deutschland ergriffen eher einzelne Frauen an den Universitäten die Initiative und lehrten Film in verschiedenen geisteswissenschaftlichen Seminaren der Anglistik, Amerikanistik, der Germanistik oder Soziologie. Der Kreis war überschaubar und bestand im Wesentlichen aus jenen Wissenschaftlerinnen, die die Zeitschrift *Frauen und Film* mit herausgaben oder regelmäßig dazu beitrugen. Angelsächsische Buchveröffentlichungen, wie *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema, Shot / Countershot: Film Tradition and Women's Cinema, Indiscretions. Avant-Garde Film, Video, & Feminism, Points of Resistance. Women, Power & Politics in the New York Avant-garde Cinema 1943 – 71*<sup>10</sup>, trugen Verneinung, Widerstand und Indiskretion im Titel – klassische Topoi zu einer Zeit, als Gesellschaftskritik und feministische Theorieentwicklung noch näher beieinanderlagen. Außenseiterstatus, der kritische Distanz erzeugt und die Infragestellung bestehender Ordnungen und Machtverhältnisse provoziert, ermöglichte andererseits Subkultur, Tabubruch, radikalen Aufbruch.

Dieser Geist scheint nicht mehr zeitgemäß, nicht nur im Bereich feministischer Filmtheorie, die von Gendertheorie abgelöst wurde, sondern

auch in der Experimentalfilmproduktion, die aus naheliegenden Gründen meist mit anderen Technologien operiert. Lediglich vereinzelte Filmemacherinnen, wie beispielsweise Milena Gierke und Helga Fanderl, arbeiten nach wie vor mit Super8-Film. Damit einher geht eine Veränderung des Begriffs „Experimentalfilm“. Der Osnabrücker Experimentalfilmworkshop, 1981 gegründet, hat sich schon zwei Jahre nach seiner Bezeichnung als Experimentalfilmfestival 1988 dann in European Media Arts Festival umbenannt und damit den Experimentalfilm früh unter die Medienkunst subsumiert. Das Arsenal Kino in Berlin hat erst im Jahr 2008 seinen Bestand und seine Bezeichnung um Medienkunst erweitert.<sup>11</sup>

Was früher als Experimentalfilm galt und heute als Medienkunst firmiert, findet auch in anderen Rezeptionskontexten und Reproduktionstechnologien statt. Darüber gerät zum Teil die materielle Existenz eines Films in Vergessenheit. Mittlerweile gibt man sich oft mit dem Datenstrom zufrieden, aus einem ästhetischen Objekt, dessen Inhalt oftmals in welchem Umgang mit ästhetischem Material residiert, wird somit ein vorrangig inhaltlicher „Gegenstand“, der als Information gehandelt wird.<sup>12</sup>

Von dieser Situation ausgehend wirft der vorliegende Band einen Blick zurück auf die experimentelle Filmarbeit von Frauen in den 1980er Jahren. Die Filmemacherinnen rekrutierten sich aus den zu jener Zeit in besonderer Hochblüte stehenden Filmklassen des Frankfurter Städels, der Bremer Kunsthochschule und der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig. Die Filme waren auf Frauen- und Experimentalfilmfestivals präsent, wurden in feministischen Filmzeitschriften diskutiert, manchmal sogar in Fernsehdiskussionen gezeigt, und sie waren wichtiger Bestandteil der Frauenbewegung; kurz: es gab eine lebendige Kultur der Produktion und Rezeption. In den damaligen Festivalberichten in *Frauen und Film zur Feminale* in Köln und zur *femme totale* in Dortmund, die zum Teil in harsche Kritik mündeten, spiegelt sich die Bedeutung, die die Frauenfilmfestivals hatten, die Hoffnung, die die Filme auslösten, und die vielfältigen Erwartungen, die sich an sie richteten: weibliche Subjektivität im Patriarchat erforscht und ausgedrückt zu finden, heterogenen Identitäten Raum zu verschaffen, für Sexualitäten Bilder zu erzeugen, gesellschaftliche Probleme zur Sprache zu bringen, Wünsche zu formulieren, und als politische Ästhetik sichtbar werden zu lassen vor einem engagierten Publikum. Auch wenn rückblickend die Gefahr der Idealisierung droht, so lässt sich doch ein anderer professioneller, kultureller und gesellschaftspolitischer Zusammenhang konstatieren.<sup>13</sup> Katja Wiederspahn zählt in ihrem Rückblick die vielfältigen Kontexte auf, in denen Film gesehen und diskutiert wurde: feministische Kulturzentren, Frauenschulen, autonome Tutorien an Universitäten. Die Entstehung der Filme fiel zusammen mit der

Etablierung der Filmwissenschaften an den Universitäten<sup>14</sup> und die Filme befanden sich im Umfeld einer aktiven, unabhängigen Kinoarbeit in den Programmkinos. Festivals und Universitätsseminare bildeten eine Art Vernetzung und ermöglichten den Erfahrungsaustausch.<sup>15</sup>

Im vorliegenden Band wird dem historischen Aspekt in der Auseinandersetzung mit und in diesen Filmen in zwei Aufsätzen weiter nachgegangen: Christian Hüls zeichnet eine Geschichte der Ignoranz den Experimentalfilmen von Frauen gegenüber nach und verdeutlicht, dass auch die theoretische Auseinandersetzung damit eher marginal blieb. Eine theoretische Aufarbeitung der Geschichte dieser Filme hat bis heute nur am Rande stattgefunden.

Dagmar Brunow verbindet den Begriff der Geschichte dagegen mit biografischen Momenten, dem Ineinandergehen des Familienromans mit der nationalsozialistischen Geschichte Deutschlands: Anhand Maria Langs Film *Familiengruft* verknüpft sie die persönliche Auseinandersetzung der Filmemacherin mit ihrer Familie – mit dem im Krieg gewesenen Vater, der verschlossenen Mutter und dem abwesenden Bruder – mit Fragen zu Archiv und Gedächtnis. Fluchtpunkt der Überlegungen ist dabei das fotografische Familienarchiv ebenso wie dessen Perspektivierung mittels Gedächtnistheorien, was durch die reflexive Form des Experimentalfilms unterstützt wird. Brunow weist in ihrem Beitrag immer wieder auf die Differenzen der ‚klassischen‘ Formate des autobiografischen Films und des Dokumentarfilms zu *Familiengruft* hin. Die Erwartungen, die man an diese Genres hat, ragen auch in Maria Langs Film herein und treten zu diesem in Spannung.

### Eine ‚andere‘ Ästhetik?

An diese Überlegungen zur Geschichte, die in diesen Filmen verhandelt wird, schließen wir mit einer historischen Kontroverse zweier klassisch gewordener Texte zur Diskussion um eine „weibliche Ästhetik“ an, die in den 1980er Jahren von besonderer Brisanz war.

Birgit Hein und Christine Noll Brinckmann, beide Filmemacherinnen, Theoretikerinnen und Professorinnen an Hochschulen, publizierten zu experimentellen Filmen von Frauen. Brinckmann vertritt in ihrem bekannten Text *Die weibliche Sicht* die Position, dass sich in Experimentalfilmen von Frauen ein besonderer Umgang mit Farben, Formen und Räumlichkeit zeige, wohingegen Hein in *Keine weibliche Ästhetik?* für die Thematisierung dezidiert weiblicher Themen und Perspektivierungen statt einer ästhetischen Zuweisung plädiert.

Dieser Band versucht eine Re-Vision der Diskussion um die Frage nach einer „weiblichen Ästhetik“ und führt sie weiter. Unter der Überschrift *Spezifische Ästhetik* versammeln wir in diesem Sinne Aufsätze, die sich dieser Frage stellen und in den Filmen des Paderborner Archivs eine ‚andere‘ Ästhetik weniger als ‚weiblich‘ denn als Taktik des eigenen Ausdrucks und des Widerstands gegen die vorherrschende Ästhetik sowie als ein anderes Verhältnis zum Aufgenommenen verstehen. Anke Zechner zeigt in ihren Überlegungen, dass in diesen Filmen häufig ‚Nahsicht‘ eingesetzt wird, um sich dem Wahrgenommenen anzuschmiegen, statt das Wahrgenommene in Totalen herrschaftlich anzueignen. Aber nicht nur die tastende Kamera, die taktile Wahrnehmung vermittelt und sich auf Oberflächen des Aufgenommenen sowie des Films konzentriert, steht im Vordergrund, auch das Motiv der Hände und der manuelle Umgang mit dem Material sind in diesen Filmen zentral.

Svenja Grübbel vertieft diese Betrachtungen in ihrer Darstellung der Ästhetik der Filme Noll Brinckmanns und analysiert, inwiefern Brinckmanns eigene experimentelle Praxis ihre Theorie beeinflusst hat. Die von Brinckmann theoretisch diskutierten Merkmale des besonderen Umgangs mit Farbe und Oberflächen im Experimentalfilm von Frauen zeigt sie überzeugend an deren eigenen Filmen auf.

Florian Krautkrämer konzentriert sich auf die Herausbildung der eigenen Ästhetik Hille Köhnes im beständigen Konflikt mit einer damaligen Männerdomäne: der Filmklasse der HBK Braunschweig. An der HBK, von der Anfang der 1980er Jahre viele bekannte Filmkünstler kommen, ist Hille Köhne lange Zeit die einzige Frau und ihre spezielle Ästhetik und Ironie steht dem strukturellen ‚Dogma‘ der Klasse gegenüber: die formalen Experimente werden immer wieder gebrochen. Köhnes Filme sind von einer Collage-Technik geprägt, die nichts mehr gemein haben mit den strukturellen Studien ihrer Kommilitonen. Titel wie *Na gut! Schlachtet alle Gummibärchen* sprechen eine deutliche Sprache.

Die Sicht auf die eigene Praxis wird von den Filmemacherinnen im Kapitel *Praxen* reflektiert: Anja Czioska entwirft für ihre Arbeitsweise in Anlehnung an Maja Deren eine ganz eigene Filmästhetik. Zwar übernimmt sie von Deren das bekannte Konzept der Filmtrance, leitet die zugleich expressive und dokumentarische Ästhetik ihrer Tranceperformancefilme aber autobiografisch aus dem Umfeld der Frankfurter Städtelschule und ihrer Freundeskreise her. Es sind ihre Freunde, die sie filmt und mit denen sie sich durch die Betrachtung mit der Kamera in andere Zustände begibt.

Auch Rosi S.M. beschreibt die Entstehung ihres Films *Requiem für Requisiten* als abhängig vom Umfeld, von persönlicher Geschichte und zufällig Gefundenem. Sie lud Bekannte ein, die im Laufe der Zeit in ihrer Wohnung gewachsenen, persönlichen Collagen zu filmen. Erst in der Montage nach der Struktur eines Requiems konnte sie sich diesen Zeugnissen des eigenen Lebens wieder annähern.

Birgit Hein arbeitet in ihren Filmen ebenfalls autobiografisch, in ihrem zweiten Beitrag betont sie jedoch die Rolle der Unabhängigkeit in der eigenen Arbeit, welche Neue Medien für sie ermöglichen. Sie reflektiert ihre konkrete technische Arbeit an *Love Stinks*, der zwar noch auf 16mm gedreht wurde, bei dem sie aber bereits eine Arbeitsweise einsetzte, für die später Video bevorzugt wurde: das Bildersammeln und -montieren – Gleichzeitigkeit statt linearer Erzählung. Die Arbeit des Bildersammelns verringerte für die Birgit und Wilhelm Hein die Grenze zwischen Kunst und Leben, die sie bereits mit ihren Performances zu überbrücken versucht hatten und die ihnen mit dem zuvor praktizierten formalen Film zu groß erschienen war.

Beim Bildersammeln steht der performative Akt im Vordergrund, das Ergebnis soll sich nicht einem festgelegten Bogen unterordnen lassen. Auch wenn Birgit Hein inzwischen das Inhaltliche der Filme für entscheidend hält, zeigt sich hier, wie sehr Filmarbeit auch Arbeit am Material ist.

## Das Symposium

Diese Fragen nach der aktuellen Relevanz solch anderer Praxen und Ästhetiken motivierte das Symposium zu „Film als Material – filmisches Material“, das im Juli 2008 im Filmseminarraum der Universität Paderborn stattfand. Eingeladen waren alle Filmemacherinnen, deren Filme in der Sammlung vertreten waren, und FilmwissenschaftlerInnen, bewusst jüngere, die die Dekaden überbrückten: für die die Filme historisch aber nicht autobiografisch aufgeladen waren, und die zwar ebenso in feministischer Filmtheorie verwurzelt, aber für andere akademische Strömungen wie Postkolonialismus, queer und cultural studies offen waren.

Filmemacherinnen und WissenschaftlerInnen fanden sich zusammen, um in sechs Programmblocken die Experimentalfilme des Archivs zu sichten und zu diskutieren. Alle Filme kamen als meist neue 16mm Kopien zur Projektion und fast alle der Filmemacherinnen, die ihre Filme hier oft nach vielen Jahren erstmals wieder auf Leinwand sahen, waren anwesend.

Nach zwanzig Jahren waren die Filme aus dem damaligen Festival- und Frauenkontext in einen anderen Rahmen, den der Universität gewandert.

So war das Symposium auch von der Frage nach Zusammenhängen geprägt, damaligen (existierenden?), heutigen (fehlenden?).

In einer Rückschau auf ihre Filmkritiken zum Experimentalfilm von Frauen aus den 1980er Jahren zeigte sich Renate Lippert „fasziniert davon, wie viel Potential die 80er Jahre bargen“ und führt dieses nicht nur auf die Aufbruchstimmung der Zeit zurück, sondern auch auf die vielen persönlichen Beziehungen: „Was ist aus diesem Potential geworden? Wohin hat es sich entwickelt?“<sup>16</sup> Vielleicht nicht überraschend, aber auf dem Hintergrund des angestrebten Erkenntnisinteresses etwas befremdlich, nahm das Paderborner Treffen den Charakter eines Klassentreffens an und löste unter den beteiligten Filmemacherinnen den fast ‚familiären‘ Wunsch aus, sich jedes Jahr zu treffen. Darin spiegelt sich neben Erinnerung Verlust – schließlich war weit mehr als die Hälfte der FilmemacherInnen inzwischen in anderen Bereichen tätig.

Von dem Treffen und der Sichtung der Sammlung inspiriert, zeigen sich dann auch die ersten drei Aufsätze des Bandes. Unter *Experimental-film im Archiv – auf der Leinwand* wird die Retrospektive zum Ausgangspunkt für allgemeine Überlegungen zum Verhältnis von Experimentalfilm und ‚weiblicher‘ Produktion.

So begibt sich Laura Padgett auf eine rückblickende Zeitreise. Für Padgett zeichnen sich Experimentalfilme von Frauen durch eine gewisse Kompromisslosigkeit – in der Herstellung sowie im Blick auf das Private – aus, die sie an den Filmen der Sammlung im einzelnen herausarbeitet. Diese Filme sind für sie vor allem deswegen kompromisslos, weil frau in der Regel allein daran arbeitete. Konzeption, Kamera, Buch und Regie, alles wurde von der gleichen Person ausgeführt. Dadurch entstand eine Prozesshaftigkeit, die diese Filme von herkömmlichen Filmen unterscheidet und Grund für ihre visuelle Heterogenität ist. Gerade diesen Aspekt vermisst Padgett in der vorherrschenden Auseinandersetzung mit Experimentalfilm.

Auch Marie-Hélène Gutberlet reflektiert die gemeinsame Sichtung anhand der Stichpunkte privat und öffentlich. Sie beobachtet einen sich durch die Filme ziehenden Schwerpunkt des Interieurs, wehrt sich aber gegen die Zuschreibung von privatem Raum zur Weiblichkeit und stellt die Frage nach der Erschließung von Öffentlichkeit von dort aus. In den von ihr näher betrachteten Filmen ermittelt sie neben Momenten des Rückzugs und der Konzentration auf das Innenleben einen Gestus des Nach-außen-Tretens. Die Verbannung aus dem Exterieur mache das Interieur nicht zu einem explizit weiblichen Raum, sondern zu einem Ort der Reflexion und Ausgangspunkt von Öffentlichkeit.

Für beide Autorinnen spielt jedoch in der Entstehung von Experimentalfilmen die Erhaltung des Rohmaterials eine Rolle. Dieser Frage nach dem Material, den Überlegungen zum Innen und Außen, von Filmemacherin und Film stellt Karola Schlegelmilch anhand ihres wiedergesehenen Films *Vom Sterneschneutzen* (1993) die Frage nach der Evozierung von Stimmungen gegenüber. Ihr Film sei eine Analyse von durch Film vermittelbaren Gefühlen und deren Wirkungen auf die Zuschauerin – ein gezieltes Spiel mit atmosphärischen Räumen und Stimmungen.

Unter dem Kapitel *Perspektiven* folgen daran anschließend Aufsätze, die sich mit dem Blick der Filmemacherinnen selbst auseinandersetzen und diese auch in Interviews zu Wort kommen lassen. In *Prekäre Verhältnisse in instabilen Räumen* geht Annette Brauerhoch dem Verhältnis von Filmemacherin und ‚männlichem Objekt‘ nach und untersucht, welche Räume Frauen dabei in den Blick nehmen und ihren männlichen Protagonisten eröffnen oder verwehren. Handlungsräume und Blickverhältnisse werden in den Filmen auf eine Weise konstruiert wie dekonstruiert, die die ihnen jeweils zugrunde liegenden Machtverhältnisse thematisiert und in spezifische Ästhetiken überführt: Sei es mit mobiler Handkamera und respektlosem voice-over wie in Helke Sanders *Subjektivtude*, der geschlechtsspezifische Bewegungsfreiheiten im öffentlichen Raum untersucht, oder in der Umkehrung von Blickverhältnissen durch die Montage von vorgefundenem Film-, Foto- und Fernsehmaterial wie in Cathy Joritz' *Men* oder in der Ironisierung heroischer Ambitionen und Gesten durch Wiederholung in Pola Reuths *Kool Killer*.

Im Interview mit Ingrid Pape zu ihrem Film *Kissenschlacht* verortet diese den ‚privaten‘ Mann in einem Spektrum zwischen sinnlich-passivem Körper und abstraktem ‚Anzugträger‘ als öffentlicher Machtfigur.

Angelina Postoyeva wählt eine Perspektive, die eigentlich dem ‚großen‘ Spielfilm vorbehalten war und betrachtet drei Filme des Archivs unter dem Aspekt der Autorschaft – Ute Aurands *Schweigend ins Gespräch vertieft*, Hille Köhnes *Und sie, sie liebte Raubtiere, – tritt auch in den Garten* und Rosi S.M.s *Requiem für Requisiten*. Der besondere Umgang mit Collagen und Farben als liebevolle Hingabe, die Konzentration auf Materialität und Text, mit der die Kamera schreibt, und ein Tagebuchstil, welcher eine besondere Beziehung zwischen Traum und Realität ermöglicht, bilden für sie ästhetische Mittel, mit denen die Subjektivität der Filmemacherinnen als Autorschaft zum Ausdruck kommt.

## Ausblick

Nun kann es heute nicht mehr wie in dem Band *Blaue Wunder* von 1994 um eine Bestandsaufnahme gehen, die aus der Aktualität heraus inhaltliche und filmästhetische Trends analysiert. Beispielsweise wird dort gegenüber einem sogenannten Frauenfilm feministischer Film postuliert, der eine zunehmende Subjektivierung zeige: die weibliche Sicht auf Identität in einer patriarchalen Gesellschaft äußere sich nicht nur thematisch, sondern formal in einer Sprache, die die des patriarchalen Kinos kritisch unterläuft, indem an Traditionen des Avantgarde- und Experimentalfilms angeknüpft wird, die sich immer schon in einem kritischen Verhältnis zum etablierten Kino befanden. Für die 1980er Jahre konstatiert der Band nicht so sehr eine Veränderung der Sujets als eine Ausdifferenzierung der filmischen Formen, die vielfältiger geworden seien. Diese formalen Charakteristika standen oft in Wechselbeziehung mit der feministischen Filmtheorie – und hier wäre nun die Frage, wie dieses Verhältnis sich aus der historischen Distanz heute darstellt. Wir blicken heute aus einer veränderten Situation des Experimentalfilms darauf. Der ehemalige Ort der (Sub-)kultur, in dem Publikum und Macher eine Art ‚Gemeinschaft‘ bildeten, wird durch einfachere Verfügbarkeit digitaler Kopien einerseits und museale Anbindung andererseits anonym. In den Aufsätzen des vorliegenden Bandes wird diese Distanz reflektiert, sie verstehen sich hoffnungsvoll als Anfang einer Auseinandersetzung.

Das Kapitel *Anfänge* bildet daher auch den Abschluss und versteht sich somit auch als Aufruf:

Bärbel Freund beschreibt, wie sie selbst zum Filmemachen kam und welche Einflüsse für ihre Filmarbeit entscheidend waren (bspw. die eigene Briefmarkensammlung und die mit dieser verbundenen imaginären Reisen). Ausgehend von den kleinen bunten Papieren nimmt sie uns mit in eine Art Bibliothek ihrer Bilder und Töne.

Die Schwierigkeiten des Beginns einer fast detektivischen Archivarbeit schildert dagegen Don Lorey in seinem Aufsatz zu der Arbeit mit dem Aufbau des Paderborner Archivs. Auf nahezu absurde Hindernisse stieß er bei der Suche nach Möglichkeiten, die Kopien für das Archiv zu beschaffen. Ungeahnte Wege ergaben sich, Spuren wurden verfolgt und verloren sich wieder, verschollene Negative mussten in fremden Kellern gesucht werden, die dazugehörige Tonspur an anderen Orten. Aber auch überraschende Funde wurden gemacht.

Und Lilo Mangelsdorff berichtet von einem Neuanfang. Angeregt durch das Symposium in Paderborn holte Mangelsdorff, die inzwischen

mit Video arbeitet, ihre 16mm-Kamera wieder hervor und belichtete eine Rolle Film. Ihr Aufsatz über dieses Experiment ist eine Beobachtung der Filmarbeit im Angesicht des tagtäglichen Umgangs mit dem Computer und der Videokamera.

Die Feststellung einer anderen Intimität, eines Ausprobierens und auch einer Körperlichkeit, die immer schon da war, wird nun vor dem Hintergrund neuer Arbeitsweisen wieder entdeckt.

Ihre Aktion ist aber auch etwas, das wir uns generell für das Archiv in Paderborn und die Arbeit damit wünschen: mit dem vermeintlich Alten neue Impulse zu geben, die wiederum in neuen Arbeiten und Auseinandersetzungen aufgehen, um so einen lebendigen Diskurs auch weiter anschaulich zu halten. Fortsetzung folgt?<sup>17</sup>

## FUSSNOTEN

1 Laura Mulvey, „Ein Blick aus der Gegenwart in die Vergangenheit: eine Re-Vision der feministischen Filmtheorie der 1970er Jahre“, in: Monika Bernold (Hg.), *Screenwise. Standorte und Szenarien Zeitgenössischer Feministischer Film- und TV-Wissenschaften*, Marburg 2004, S.4.

2 Ruby Rich, *Chick Flicks*, Durham 1998, S. 5.

3 Mit der fortschreitenden Digitalisierung in allen Bereichen der Medienproduktion ist der Film und seine Zukunft in die Diskussion geraten, sein Ende – zumindest als Produktions- und Projektionsform des massenhaft verbreiteten Spielfilms – im Grunde besiegelt. Damit entsteht mit dem auf Zelluloid produzierten und projizierten Film ein neues künstlerisches und kulturelles Medium, gleichzeitig ein kulturhistorisches, archivarisches und ‚museales‘ Objekt. Obwohl Hollywoodfilme teilweise noch auf Film hergestellt werden, spielen digitale Techniken eine immer größer werdende Rolle in der (Post)-Produktion. Gleichzeitig werden immer mehr „Klassiker“ des Films in digitaler Form zugänglich gemacht. Dieser Trend zieht eine im Wesentlichen von der Industrie bestimmte Kanonisierung nach sich und führt zu einer sich allgemein durchsetzenden Vorstellung „kulturell wichtiger“ Filmkunst in Film-editionen, die einer zunehmend kanonisierten Filmgeschichtsschreibung entspricht. Einerseits führen diese Editionen zu einer größeren Verbreitung und Zugänglichkeit von Filmen – selbst wenn eine „errechnete“ Form andere ästhetische Qualitäten hat als das Ausgangsmaterial – andererseits erzeugt diese Entwicklung ein neues Geschichtsbewusstsein und bildet gleichsam eine Form der Filmgeschichtsschreibung, welche majoritäre Geschichte nicht nur reproduziert, sondern verfestigt. Diese Entwicklung betrifft selbst jene Formen der Filmproduktion, die als Avantgarde oder Experiment bezeichnet werden.

4 Vgl. zuletzt z.B. E. Ann Kaplan, *Global Feminisms and the State of Feminist Film Theory*, *Signs*, Vol.30, No. 1, *Beyond the Gaze: Recent Approaches to Film Feminisms* (Autumn, 2004), S. 1236-1248 oder Yvonne Tasker/ Diane Negra (Hrsg.), *Interrogating Postfeminism, Gender and the Politics of Popular Culture*, Duke University Press 2007, sowie die Tagungen MEDIA ENCOUNTERS: REIMAGINING FEMINIST THOUGHT an der Northwestern University,

Oktober 2009, <http://www.frenchanditalian.northwestern.edu/events/archive.html> (zuletzt gesehen 27.5.2010), *Feminist Transitions*, Edge Hill University Liverpool 2009, <http://www.edgehill.ac.uk/events/2009/06/19/feminist-transitions-conference>, (zuletzt gesehen am 15.4.2011) oder *Feminist Transformations*, Atlanta, USA, <http://www.nwsa.org/conference/> (zuletzt gesehen 15.4.2011).

5 So entstand zwar eine Infrastruktur – aber es gab keinen Etat für Filmmieten. Dies bildete einen weiteren Grund für die Einrichtung der Filmsammlungen am Lehrstuhl für Filmwissenschaft.

6 Dafür sorgen die zunehmenden bildungspolitischen Initiativen der „Filmvermittlung“ an Schulen wie „Kino macht Schule“, <http://www.kinomachtschule.at/> (zuletzt gesehen 15.4.2011).

7 Diese Seminare unterscheiden sich von anderen Universitätsseminaren durch die Projektion. Sie verleiht der Veranstaltung eine Atmosphäre, die eine Form der Diskussion und Auseinandersetzung provoziert, die dazu tendiert, Prozesshaftigkeit öffentlich zuzulassen, anstelle eines begrifflichen Strebens nach eindeutigen Kriterien für das Gesehene. In der Folge gewinnen die Studierenden ein anderes Verhältnis zu Film als solchem und werden der Materialdifferenzen gewahr.

8 Viele SeminarteilnehmerInnen verlassen das Seminar nicht nur mit Kenntnissen über Experimentalfilme von Frauen in der Bundesrepublik, sondern mit einem grundsätzlich veränderten Verhältnis zu Film.

9 Bei korrekter Lagerung ist Film (Zelluloid, Acetat, Polyester) bis heute das sicherste und langfristige Material der Archivierung bewegter Bilder, das von keinem anderen Träger übertroffen wird. Andererseits sind aber häufig die von uns hergestellten Kopien aufgrund der prekären Kopienlage die einzig vorhandenen projizierbaren Exemplare.

10 Von Teresa De Lauretis, *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1984) über Lucy Fischer, *Shot / Countershot: Film Tradition and Women's Cinema* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1989) bis zu Patricia Mellencamp, *Indiscretions. Avant-Garde Film, Video, & Feminism* (Bloomington: Indiana University Press, 1990) und Lauren Rabinowitz, *Points of Resistance. Women, Power & Politics in the New York Avant-garde Cinema 1943 – 71* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press) reicht das Spektrum, das hier nur beispielhaft und stellvertretend genannt wird.

11 Mit der Einführung des neuen Namens Arsenal – Institut für Film und Videokunst präsentieren sich die ehemaligen Freunde der Deutschen Kinemathek seit 1. November 2008 mit veränderter Programmstruktur, neuem Erscheinungsbild und neuer Monatsbroschüre, die nicht nur das Programm des Kinos Arsenal enthält, sondern auch über alle weiteren Aktivitäten des Instituts für Film und Videokunst informiert. <http://www.arsenal-berlin.de/de/> (zuletzt gesehen 13.5.2010). Mit dem medialen Wandel geht auch eine inhaltliche Veränderung einher, so lässt sich bei vielen Experimental- und Videofestivals die Tendenz der Fusion von Dokumentarischem mit Experimentellem sowie die Subsumierung des Experimentalfilms unter die Kunst beobachten. Damit einher geht die Verschiebung des Dispositivs vom Kino zur Galerie, wo die Filme nicht im Sinne des Expanded Cinema gezeigt werden als Erweiterung des Kinoraums, sondern oft nur in behelfsmäßig eingerichteten *black cubes*.

12 Gleichermaßen scheint Verfügbarkeit zunehmend ein Existenzkriterium: Die Tatsache, dass von einem Film eine Filmkopie existieren könnte, fällt vielen StudentInnen gar nicht

erst ein. Im filmwissenschaftlichen Unterricht bildet beispielsweise ubu.web eine geschätzte Möglichkeit, sich über Experimentalfilme zu informieren. Doch wäre es erstrebenswert, keine streams im Unterricht zeigen zu müssen, sondern zu versuchen, eine Kopie der Filme ausfindig zu machen. Je weniger dies geschieht, desto schwieriger wird eine sowieso schon bedauernde Kopienlage. Dabei ist uns der Idealismus dieses Wunsches klar, denn natürlich spielen (nicht) verfügbare finanzielle und infrastrukturelle Ressourcen eine Rolle. Der Verleih ist kostspielig.

13 Die Szene hat sich verändert. Die beiden Frauenfilmfestivals in Deutschland *femme totale* und *Feminale* wurden aus ökonomischen Gründen zusammengezwungen und präsentieren sich nun als IFFF abwechselnd in Köln und Dortmund. Beim IFFF in Dortmund wird anhand der Programmgestaltung das Bestreben deutlich, vor allem auch im Mainstream mit großen Unterhaltungsfilmern repräsentativ aufzutreten. Das Interesse liegt nun nicht mehr im Widerstand, sondern in der Affirmation bestehender Formen, in denen mittlerweile auch Frauen reüssieren. Dagegen ist zunächst nichts einzuwenden. Der Kontrast bei der Präsentation historischer Programme bei der Ausgabe von 2009 allerdings gab zu denken: Einerseits kamen Filme aus den 10er Jahren zur Aufführung, andererseits Klassiker des Experimentalfilms. Das frühe Kino spielte für die feministische Filmtheorie der 80er Jahre eine wichtige Rolle für eine Revision des Verhältnisses von Kino und weiblicher Zuschauerin, das vor der Entdeckung dieser Zeit vor allem unter der Prämisse einer prinzipiellen Repressivität Hollywoods gesehen wurde. Dieser wurde mit einer Propagierung des Avantgarde- und Experimentalfilms begegnet. Nun wurden genau diese beiden Sparten der Filmproduktion – früher Film und Experimentalfilmkino – vom Frauenfilmfestival in Dortmund eher nachlässig projiziert: die Filme des frühen Kinos in falschen Laufgeschwindigkeiten in einer nicht gut verdunkelten Veranstaltungshalle und die Experimentalfilme als schlechte DVDs. Das ist schade angesichts ihres Stellenwerts, den sie für die Theorie haben, und auch bedauerlich, da sie es für ein ungeübtes Publikum sowieso schwer haben, lustvoll rezipiert zu werden. Diese Lust entsteht aber durchaus mit guten Kopien und gelungener Projektion. Die Diskrepanz zwischen Inhalt und Praxis, zwischen Programm und Ausführung, wie sie in Dortmund zum Tragen kam, ist aber auch Resultat einer weiteren Verschiebung. Waren Festivalbetreiberinnen und Filmkritikerinnen oder -wissenschaftlerinnen in den 80er Jahren oft in einer Person vereint, scheint dies heute nicht mehr der Fall.

14 Universitäten nennt sie (heute unvorstellbar) „Brutstätte[n] politisch-akademischer Auseinandersetzung mit Film- und Kinogeschichte im Sinne einer historisch informierten feministischen Theorie der Wahrnehmung“, vgl. Katja Wiederspahn, „Nomadinnen der Lüfte: Feministische Film- und Kinoarbeit im 21. Jahrhundert – Avantgarde ohne Publikum?“, in: Bernold 2004, S. 88.

15 Ebd.

16 Renate Lippert, „Die subjektiven Kameras. Notizen zum Experimentalfilm von Frauen in den 80er Jahren“, *Frauen und Film*, (2000), H. 62, S. 143.

17 Und vielleicht sehen wir beim nächsten Symposium dann auch den neuen Film von Lilo Mangelsdorff.