

Annette Brauerhoch
Prekäre Verhältnisse in instabilen Räumen

Männlichkeiten im Blick

Das Verhältnis von weiblichen Regisseuren zu ihren männlichen Figuren ist ein Thema, das meines Wissens in der feministischen Filmtheorie nicht weiter aufgegriffen wurde, und es provoziert Fragen nach möglichen Projektionen und idealisierenden Aufladungen sowie nach bewussten Inszenierungsstrategien und unbewussten Inszenierungen. Sicher wäre es beispielsweise interessant zu verfolgen, wie Keanu Reeves in vielen Filmen von Frauen im „großen Kino“ als „dream lover“ eingesetzt wird, sei es von Kathryn Bigelow (*Point Break*, USA 1991), Nancy Myers (*Something's Gotta Give*, USA 2003) oder Rebecca Miller (*The Private Lives of Pippa Lee*, USA 2009). Ebenso interessant ist es zu verfolgen, in welcher vom etablierten Starimage abweichenden Weise große männliche Stars von weiblichen Regisseuren eingesetzt werden, beispielsweise Harvey Keitel in den Filmen von Jane Campion oder Mel Gibson und Jack Nicholson in den Filmen von Nancy Myers.¹ Die Fragen stellen sich aber nicht nur dann schon anders, wenn Regisseurinnen Spielfilme realisieren, sondern auch bei den Experimentalfilmen, mit denen wir es hier zu tun haben.

Es lebt, es atmet tief und ruhig. Das männliche Objekt. Die Kamera nähert sich wie eine Raubkatze, umschleicht das ‚Opfer‘, betastet zärtlich. *Kissen-schlacht* (Ingrid Pape, BRD 1985): Ein Mann liegt im Bett und schläft, *Kool Killer* (Pola Reuth, BRD 1981): ein Mann steht auf einem Sprungbrett und pumpt, *Familiengruft* (Maria Lang, BRD 1981/82): ein Mann steht vor einer Garagentür und hält ein Kaninchen hoch, *Frühstück der Hyäne* (Elfi Mikesch, BRD 1982/83): ein Mann spricht mit quengelnder Stimme durch einen Telefonhörer, *Subjektivität* (Helke Sander, BRD 1966): Männer umzingeln eine Frau an einer Bushaltestelle, *Wenn der Haarwuchs lästig wird* (Anja Telscher, BRD 1987): Männer stecken die Köpfe zusammen. Ihnen allen gemeinsam ist ihr Status als fremde Wesen. Die Annäherungen, Beobachtungen, Kommentare fallen unterschiedlich aus: zärtlich, sarkastisch, freundlich, nachdenklich, ironisch.

Bei Experimentalfilmen von Frauen denkt man zunächst nicht an Männer. Rückschauen betonen, dass nach den politisch agitierten, eher dokumentarisch ausgerichteten Formen der Filmarbeit von Frauen in den 1960er und 70er Jahren die Experimente der 80er Jahre einsetzen, die eine *weibliche Ästhetik* ausloten, das Subjektive betonen und vor allem auf der Suche nach einem Ausdruck für weibliche Sexualität waren. Doch in der Rückschau finden sich überraschend viele Auseinandersetzungen mit Männlichkeit in Bildern, denen ich im Folgenden nachgehen will.

Als *Frauen und Film* Mitte der 1980er Jahre ein Heft mit dem Themen-Schwerpunkt „Männer, die ins Auge gehen“² herausbrachte, betrat die Zeitschrift einerseits Neuland und verstand sich dabei, wie immer, als Provokateurin, und andererseits befand sie sich damit mitten in einem zu jener Zeit virulenten Diskurs um den *neuen Mann*. Damit war vor allem ein Objekt und Adressat neuer Werbestrategien gemeint, die schöne, begehrliche Männlichkeit inszenierten und damit Produkte an den Mann (oder die Frau) brachten, die vorher vor allem im Bereich der Körperpflege und Hygiene als ‚weibliche‘ Domäne galten: Duftwässer, Hautcremes, Unterhosen. Mit inszeniert wurde dabei immer implizit oder explizit der weibliche Blick auf das männliche Sexualobjekt, jener Blick, den die feministische Filmtheorie als einen von der Filmindustrie verleugneten, nicht bedienten, abgestraften indiziert hatte. Von der Werbung wurde er gewinnbringend aufgegriffen, für Furore sorgten vor allem die Levis 501-Werbeclips der 80er Jahre und der Spielfilm *American Gigolo* (Paul Schrader USA 1980).³ Mit *neuem Mann* waren aber auch jene durch Männergruppen sensibilisierten aktiven Väter, überzeugten Hausmänner oder schuldbewussten Liebhaber gemeint, die sich nun als Täter (und Opfer) des Patriarchats begriffen: Unterdrücker, Vergewaltiger oder unfähige, im

Kommunikations- und Empathiebereich defizitäre Wesen: Doris Dörrie machte daraus die Komödie *Männer* (BRD 1986).

Die Zeitschrift *Frauen und Film* warnte damals im Vorwort ihrer Männer-Ausgabe, dass sie keine theoretische Analyse des filmgeschichtlich tradierten Ortes der Zuschauerin männlicher Darsteller leisten könne – exemplarisch hatte dies Miriam Hansen für die zwanziger Jahre am Beispiel des Stummfilmschauspielers Rudolfo Valentino geleistet⁴ – und sie bezeichnete Distanz zum Gegenstand als Voraussetzung und „Notwendigkeit einer Ortsbestimmung [...], von der aus erst feste Kriterien zu gewinnen wären.“⁵ Mittlerweile haben sich Studien zur Männlichkeit nicht nur in der Filmwissenschaft, sondern in den verschiedensten kultur- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen breit ausdifferenziert.⁶ Doch stellte *Frauen und Film* damals schon richtungsweisende Fragen, z.B. nach den in den Filmbildern von Männlichkeit enthaltenen Selbst-Bildern: „Sind es männliche Phantasien davon, wie sich Männer gerne in Frauenaugen gespiegelt sähen, oder sind es auf ein weibliches Publikum hin inszenierte Bilder von Männern, von denen Männer glauben, dass Frauen sie so mögen.“⁷ Aber diese Fragen verdeutlichen auch, dass das ihnen zugrunde liegende Paradigma eher der konventionelle Spielfilm bildet. So fällt auf, dass in der Männer-Ausgabe von *Frauen und Film* vor allem das Hollywoodkino in seiner klassischen Studioausprägung untersucht wird und bestimmte als „schön“ geltende Stars wie Gary Cooper, Burt Lancaster, Clark Cable in den Blick genommen werden. Nur ein Aufsatz von Christine Noll Brinckmann beschäftigt sich mit dem Einsatz männlicher Schauspieler in den Filmen von Frauen, die dem *Neuen Deutschen Kino* zugeordnet werden können, und sie stellt fest, dass die Regisseurinnen es „ihren“ Männern schwer machen, dass die Männerrollen „glücklos, hohl und peinlich“ sind, als würde Rache geübt an den Figuren, ohne, dass dies bewusst intendiert war; es verdankt sich einer emphatischen Aufladung idealisierter Frauenbeziehungen: „Die Frauen werden übermäßig und unsinnig luminös, die Männer trocknen ein.“⁸

Dass der filmästhetische Umgang mit Männern weder im großen Spielfilm noch in Experimentalfilmen von Frauen nachhaltig untersucht wurde, ist natürlich der in den 1970er und 80er Jahren noch im Vordergrund stehenden Auseinandersetzung mit der Bedeutung des Hollywoodkinos geschuldet und der Rolle, die die Psychoanalyse dabei für die Schaulustkonzepte spielte. Mit diesen ging es vor allem darum, darzustellen, wie herrschendes, patriarchal strukturiertes Kino den weiblichen Körper in einer fetischistischen, voyeuristischen Weise inszeniert. Diese verständliche

und wichtige Konzentration auf die Repressivität filmischer Stereotype ließ die Unangefochtenheit männlicher Kontrolle und Macht in Blickregimes und narrativen Mustern zunächst unhinterfragt. War die Analyse des Spielfilms von psychoanalytischen Modellen der Identifikation geprägt, so stand im Experimentalfilmbereich die Auseinandersetzung mit materialer Ästhetik und formalen Differenzen im Vordergrund. Ob es Formen einer *weiblichen Ästhetik* gibt, versuchte damals Noll Brinckmann ebenso tentativ wie exemplarisch auszuloten. Vereinzelt Beobachtungen zu Männlichkeiten in Experimentalfilmen von Frauen wurden dennoch schon zum Zeitpunkt des Erscheinens der Filme Mitte der 80er Jahre angestellt, so z. B. in allen Festivalberichten von Renate Lippert in *Frauen und Film*. Besonders ausführlich fielen die Analysen aus, wenn das Thema so deutlich auf der Hand lag wie bei Cathy Joritz' *Negative Man* (1985) oder Pola Reuths *Kool Killer* (1981). Zu *Negative Man* urteilt beispielsweise Karola Gramann in „Ein gefundenes Fressen“, „dass der schon durch das ‚negative‘ Ausgangsmaterial seiner Respektabilität entkleidete Sprecher [...] in ein Anziehmännchen umfunktioniert“ wird,⁹ und bei *Kool Killer* kommen Karola Gramann und Heide Schlüpmann zum Schluss, dass der Film Männlichkeitsposen erfolgreich ironisiert, und zwar nicht nur durch Karikierung, sondern durch eine pointierte Reflexion über Männlichkeitswahn, Massenkult, Politik und Geschichte: „Die Erscheinungsweisen heroischer Natur sind durch und durch synthetisch, ihr Gemeinsames ist die Gewalt der Medien. Sie wird in dieser filmischen Mischung von Reizen der Männlichkeit ‚effeminiert‘.“¹⁰ Anlässlich des 10-jährigen Bestehens des Filmfestivals *Viper* in Luzern 1989 wurde eine Retrospektive „Experimentalfilme von Frauen 1960–1989“ veranstaltet und die Diskussion um eine *weibliche Ästhetik* unter zwei thematischen Schwerpunkten fokussiert, der „Bedeutung und Funktion von Farbe“ und „Der Blick auf den Mann“.¹¹ Diesem Blick wird „beißender Spott und respektlose Rache“ attestiert, in Filmen wie den beiden erwähnten *Negative Man* und *Kool Killer* oder Dore O.s *Blindman's Ball* (1988), einem weiteren Film, der sich in der Paderborner Sammlung befindet.

Diesen Faden möchte ich wieder aufgreifen zu einem Zeitpunkt, an dem zur feministischen Theorie nicht nur *gay, queer* und *postcolonial studies* hinzugetreten sind, sondern auch die sogenannten *masculinity studies*.¹² Mit ihnen ist auch der abgebildete Mann in den Fokus wissenschaftlichen Interesses gerückt und hat mitunter, so der Vorwurf und das Bedenken, das Interesse an Weiblichkeitsinszenierungen abgelöst.¹³ Doch auch im Rahmen dieser neuen Theoriebildung sind Experimentalfilme noch nicht zum Gegenstand der Auseinandersetzung geworden. Es geht weiter vor

allem um Starimages und Ethnizitäten, um nationale Ausprägungen von Männlichkeit im *latin lover* oder Karate-Kämpfer, um Vaterschaft, Potenz und Impotenz, um männlichen Körper und weiblichen Blick.¹⁴ Mit diesem Blick ist in der Regel derjenige der Zuschauerin im großen Kino gemeint, weniger der der Regisseurin von großen Spielfilmen. Dies bildet, wie ich meine, eine Forschungslücke. Um diesen Blick soll es im Weiteren gehen: den Blick der Filmemacherin auf „den Mann“, hier allerdings in ausgewählten Experimentalfilmen aus der Paderborner Sammlung. Den Blick auf die Männer, den die Filme inszenieren, nehme ich (nicht ausschließlich, aber auch) unter einer bestimmten Perspektive wahr, nämlich dem Interesse an Schauplätzen und Verortungen mit der Frage nach den Räumlichkeiten und Raumverhältnissen, in die das männliche Objekt platziert wird. Das begründet sich durch die der feministischen Blicktheorie immer schon angegliederte Raumtheorie, die im Spielfilm allerdings an Fragen der ödipalen Struktur von Erzählungen ausgeführt wurde¹⁵ und nicht so sehr Räume als geschlechtsspezifisch wahrgenommene und inszenierte ästhetische Konstrukte berücksichtigt. Da wir es im Experimentalfilm nicht unbedingt mit klassischen, chronologischen Erzählungen und Erzählmustern zu tun haben, nimmt die Raumfrage (vielleicht) einen anderen Stellenwert ein. Es kann nicht mehr so klar definiert um die Beherrschung von Handlungsräumen gehen, für die das Weibliche lediglich eine Markierung und einen Fluchtpunkt bereitstellt, sondern vielmehr um den Raum „an sich“: wie befinden sich die Körper in ihm, welche Räume gibt es, welche Schauplätze bilden sie, wie stellt sich das Verhältnis von Körper der Filmemacherin und männlichem Abgebildeten im selben Raum dar?

Transitbereich

Subjektitude war 1966 Helke Sanders Abschlussfilm an der DFFB. Er findet selten Erwähnung und bleibt der Filmemacherin vor allem als ein Lehrstück in Erinnerung, an dem sie die Arbeit mit Film lernte; vieles von dem, was vielleicht später seinen Weg noch in den Film gefunden hätte, landete beim Schnitt, mit dem sie keine Erfahrung hatte, im Mülleimer.¹⁶ So hat der Film bis heute etwas Spontanes, Frisches, Witziges, was nicht nur der lakonischen *voice-over*-Stimme von Helke Sander selbst geschuldet ist, sondern auch der Beweglichkeit einer Kamera, die rasant reagiert, und einem Schnitt, der schnell montiert. Der nur knapp 4-minütige Film zeichnet aus dem Blickwinkel dreier beteiligter Personen die Situation an einer Bushaltestelle auf: die Frau wartet, registriert das Auftauchen

zweier Männer, die sich für sie interessieren, und kommentiert deren Gebaren, während die Männer sie und sich gegenseitig beobachten. Deutlich wird der öffentliche Raum als einer markiert, der bei der Protagonistin Beobachtungen über das raumgreifende und ‚ihren‘ Raum einschränkende Verhalten der Männer auslöst: sie selbst befindet sich auf unsicherem Terrain, das einem Transitbereich ähnelt. Von Anfang an steht fest: Es ist nicht an einen längeren, selbstverständlichen und selbstsicheren Aufenthalt gedacht, sondern an temporäre, unter Umständen prekäre Durchquerung und an die Überwindung von Strecken, auf denen die Gegenwart der Männer eine Beeinträchtigung darstellt. Sie stellen sich der Protagonistin, einer blonden jungen Frau, in den Weg, nehmen sie taxierend in den Blick, reagieren mit Posen und Annäherungsversuchen (nicht aggressiv, aber mit einer Haltung des ‚natürlichen‘ Rechts) auf ihre Gegenwart. Damit ist ihr selbst jede Form der Selbstverständlichkeit des sich im Raum Befindens genommen. Um den Zudringlichkeiten zu entkommen, nimmt sie zum Schluss ein Taxi und nicht den Bus, wechselt das öffentliche Verkehrsmittel gegen den Innenraum des Privatfahrzeugs, für teures Geld. Hastige Schwenks vermitteln das Gefühl des Verfolgenseins und verstärken den Eindruck einer Art Deplatziertheit. Wenn man den Filmen der 80er Jahre bescheinigt, dass Formen der Subjektivität als Fragen nach Identität gestellt werden, indem familiäre Beziehungen ausgelotet werden (*Familiengruft*), heterosexuelle Zweierbeziehungen auf ihre Machtstrukturen hin in den Blick genommen werden und nach den psychosexuellen Mustern gefragt wird, die sie erzeugen (*Frühstück der Hyäne*), so geht *Subjektivität* von einer anderen Prämisse aus: einem antagonistischen Verhältnis zwischen den Geschlechtern, das sich vor allem als räumliche Konstellation darstellt.

Subjektivität ist einer der wenigen Filme der Sammlung, der ein Gefühl von Außenwelt vermittelt und sich für diese öffnet. Zwar geht auch die Protagonistin von *Frühstück der Hyäne* die Straße entlang oder die weibliche Hauptfigur fährt in *Schweigend ins Gespräch vertieft* (Ute Aurand, BRD 1980) in der Berliner S-Bahn: doch der öffentliche Raum bleibt in *Hyäne* entweder ein verfremdeter, fast surrealer oder er dient in *Schweigend ins Gespräch vertieft* eher als die Kulisse einer Innenschau, die vermittle Spiegelungen in Glasscheiben im nachdenklichen Gesicht sichtbar wird, wie beispielsweise auch in Maija-Lene Rettigs *Take Courage* (BRD, 1987). Zwar haben die wenigen Ausblicke in diesen Filmen, auch wenn sie traumähnliche Qualität annehmen, dokumentarischen Charakter, doch scheint dies nicht das Moment, das die Filmemacherinnen vorrangig interessierte. *Subjektivität* vermittelt einen anderen Eindruck. Die Außenwelt scheint sein Interesse, und zwar als wahrgenommener, wie als durch

bestimmte Koordinaten und Architekturen gegebener Ort, ein städtisches Ambiente von Zebrastreifen, Bushaltestellen, Schaufenstern, Straßenkreuzungen, Unterführungen. Soziale Interaktion ist an Raum gebunden. Zu diesen ‚objektiven‘ Gegebenheiten verhält sich die Filmerin in einer Weise, die vermittelt, dass sie sich, während sie ihren subjektiven Stand-



punkt wahrnimmt, ständig der Multiplizität subjektiver Standpunkte, die im öffentlichen Raum zusammenkommen und die ihn ausmachen, bewusst ist. Besonders markant ist dabei, wie sie in ihrer Wahrnehmung von Außenwelt sich selbst als durch die männliche Wahrnehmung konstituiert darstellt, ohne Zögern und Hehl, als sachliche Beobachtung. Dies ist, avantMulvey, echte Avantgarde: weibliche Selbstwahrnehmung durch den Raum der Männer.

Mit ihrer Kamera registriert sie wie das Raumverhalten der Männer Setzungen schafft. *Subjektivität* isoliert in seiner Form der Raumwahrnehmung und gleichzeitigen Raumdarstellung Momente der Etablierung prioritärer Räume im Verhalten der Männer. Mit ihrem räumlichen Selbstverständnis spiegeln sie ihr, der Filmemacherin und *voice-over*-Erzählerin, – obwohl selbst im Bildrahmen eingefangen und mit dem Objektiv verfolgt – dass ihnen eine Raumerfahrung möglich ist, die ihr ver-

wehrt bleibt sie kann dieselbe nur aufzeichnen und als ein Verhältnis beobachten, in dem sie einen Platz einnimmt, der ihr zugewiesen wird. Dadurch wird ihr räumliches Dasein beeinträchtigt und nie von ihr aus gesetzt, obwohl sie die Enunziatorin der Bilder von Räumlichkeiten ist. Das eröffnet interessante Fragen zum Verhältnis von sozialer Realität und ästhetischer Ermächtigung.



Auch in *Subjektivität* gibt es Spiegelungen. Die Handkamera macht nicht nur den Körper der Filmenden im Raum präsent, sondern erfasst Schaufensterscheiben, Autofenster, Regenspützen: in diesen Oberflächen erscheint nicht das versonnene Gesicht der Filmemacherin, sondern neben dem Mann, der sich selbst begutachtet, Welt: Straßenverkehr, Wohnhäuser, Unterführungen, Wolkenformationen. Im 360-Grad-Schwenk wird nicht nur ein Panorama eröffnet von U-Bahnhaltestellen, breiten Straßen, Fußgängern und Baumbeständen, sondern eine Art Nicht-Verortetsein der Filmemacherin und ihrer Protagonistin suggeriert.

Wenn sich alles im Kreise dreht, geht die subjektive Perspektive wieder verloren. Der Film hingegen macht daraus einen nachvollziehbaren Standpunkt des Umgebenseins von verschiedenen Perspektiven auf die Frau. Dass sie zum Schluss das Feld räumt und sich aus dem öffentlichen Bereich zurück zieht, in dem männliche Blicke und Raumgebaren sie konstituierten, bleibt vom Film sehr deutlich im Gedächtnis.

Alltagsräume

...the everyday is the space of the construction of masculinity, femininity and the heterosexual contract [...]. And because so many of its disciplinary strategies are visual, the everyday constitutes a particular kind of space. More specifically, it is a space constructed through a voyeuristic relationship between looking and being seen.¹⁷

Wie die Straße, so bildet auch das öffentliche Schwimmbad einen Alltagsraum, der ganz besonders von den Dynamiken der Zurschaustellung und des Voyeurismus gekennzeichnet ist. Jeder weibliche Teenager weiß, welche Proben hier bestanden werden müssen. Während sich Mädchen im Tragen eines Kleidungsstücks üben, das die primären und sekundären Geschlechtsmerkmale akzentuiert, unternehmen Jungen Mutproben auf den Sprungbrettern oder sie tauchen die Mädchen in einer ungelenk sublimierten Form der sexuellen Annäherung unter Wasser. Ich bin eine leidenschaftliche Besucherin des Schwimmbads und dies sind täglich beobachtbare, alltägliche geschlechtsspezifische Verhaltensweisen – immer noch. *Kool Killer* greift diesen sommerlichen, lichtdurchfluteten Alltagsort der Körperspektakel auf und vermischt die beiden Komponenten der männlichen Mutprobe und des Exhibitionismus in einer Anordnung, in der der männliche Körper zum Gegenstand des Voyeurismus wird und seine Leistungsschau zum Zielpunkt einer spöttischen Demontage und Dekonstruktion. Die Gefahr, im öffentlichen Raum lächerlich zu werden, betrifft grundsätzlich Frauen wie Männer: „Both masculinity and femininity are [...] more or less disciplined performances for an everyday audience which expects certain displays and rejects others.“¹⁸ Weibliche Körper sind diesen Gefahren stärker ausgesetzt: „For many women [...] the threat of everyday ‘mistakes’ – too much rouge, a dingy bra strap showing, a voice too shrill in laughter – is the threat of misperforming, of becoming a grotesque spectacle.“¹⁹ *Kool Killer* hingegen verkehrt den Blick und erhöht die Gefahr für Männer. Der Film nimmt das Gebaren von Männern in Gebärden auf, die den leibhaftigen Körper des Mannes als medial vorkonstituierten re-inszenieren. Damit verweisen sie ihn in den Bereich, der weibliche Abbilder so schnell in Stereotype rückt, die für Frauen repressiv sind. Anders dagegen die Vorbilder für die medialen Reproduktionen von Männern, sie entstammen oft dem heroischen Bereich, es geht um Sieger und Helden, die in Statuen verewigt und gefeiert werden. Diese bilden den Ausgangspunkt für *Kool Killers* Reinkarnationen. Während in *Subjektivität* Süffisanz und Ironie auf der akustischen Ebene einen Verteidigungsmechanismus bereitstellen, der die stark physische Wirkung der männlichen Raumnahme mildert und ins Lakonisch-humoristische wendet, dreht sich dieses Verhältnis in *Kool Killer* um: der Sound-Track ist bitterernst, er entstammt einem live-Mitschnitt des Konzerts der *Stones* in Altamont, das durch die brutalen Maßnahmen der *Hell's Angels*, die als Ordnungspersonal angeheuert worden waren, zum Mord an einem Konzertbesucher führte. Die *Stones* stehen hier für die Selbstgefälligkeit männlicher Rockstars und ihrer Performanz, die auf ein bereitendes Publikum stoßen, das dem Massenkult huldigt. Dieses ist ein Komplize in

der Aufrechterhaltung des Kults, ein Grund, warum Karola Gramann und Heide Schlüpmann in *Kool Killer* auch die Aufnahme nationalsozialistischer Geschichte fanden – nicht so sehr in den olympischen Posen, die einem Riefenstahl-Film entstammen könnten, oder in den nachgestellten antiken Statuen, sondern im tobenden Beifall des Publikums, dessen Begeisterung die Abbildungen akustisch stützt und umgibt: „Der Film deckt den Zusammenhang auf zwischen faschistischer Ästhetisierung [...], der Inszenierung von Massenhysterie in Rockkonzerten [...] und den [sic] Männlichkeitskult in Institutionen von Bodybuilding und Sport.“²⁰ Coolness, Machismo, männlicher Körper in öffentlichem Raum sind sein Thema – darin *Subjektivität* vergleichbar. [Abbildung siehe S. 124]

Die Filmemacherin lässt ihren Protagonisten ein Repertoire an männlichen Posen durchspielen, wodurch das Pathos des Vorbilds – die antike Statue, der siegreiche Sportler – mit der Trivialität der Inszenierung kollidiert. Die visuellen Codes für die Repräsentation von Männlichkeit werden in der Re-Inszenierung bewusst gemacht und andererseits werden sie de-plaziert: aus dem schützenden Referenzrahmen der Kunst, des Sports in den Alltag geholt – eines nachmittags im Schwimmbad – wird der Mann seines Territoriums – des selbstverständlichen Auftretens im Raum – beraubt, insofern als dieser Raum durch die filmischen Manipulationen nicht nur gestört und fragmentiert wird, sondern auf der akustischen Ebene als Schauraum etabliert wird. Das Publikum, das der Film mitinszeniert, ist so keine passive Masse, sondern ein Agent mit zwei Funktionen: einerseits als zitiertes, eine historische Größe, die am Kultischen heroischer Männlichkeit mitwirkte, und andererseits als filmisch etabliertes, das – in abgefilmten *stills* – zum ironischen Kommentator der vorgeführten Männlichkeitsinszenierungen wird. So etabliert der Film zwei kritische Instanzen: Film als Medium und Filmzuschauer als zurückblickende, als auf Männlichkeit blickende, die in ihren Augen lächerlich wird.

Nur umrissartig, durch Glasbausteine hindurch, ist der Mann sichtbar, der die Leiter zu einem Sprungbrett im Schwimmbad hinaufsteigt. Nicht nur diese Verstellung der Sicht, die dem Kletterer keinen Raum zuteilt, ihn in einen nebulösen schemenhaften Bereich verbannt, sondern auch das leichte Ruckeln der Bilder, die minimalen Verzögerungen des zielstrebigem Aufstiegs durch Manipulationen am optischen Printer, bilden Maßnahmen der Filmemacherin, das Material so zu verfremden, dass sich ein subtiler subversiver Effekt ergibt. Auch das immer wieder dazwischenmontierte Bild vom Flimmern eines Fernsehschirms ohne erkennbares Bild, die unregelmäßigen Laufstreifen in einem elektronischen Schnee

verschleiern und unterlaufen den ungehinderten Aufstieg des Mannes. Wird er visuell in ein flächiges Bild ohne Tiefe gebannt, so öffnet die Tonspur von Anfang an das Gesehene auf einen imaginären Raum hin, der jenseits eines noch nicht klar lokalisierbaren Schauplatzes Öffentlichkeit suggeriert: durch die Tonqualität und die Art der Ansprache Mick Jagers

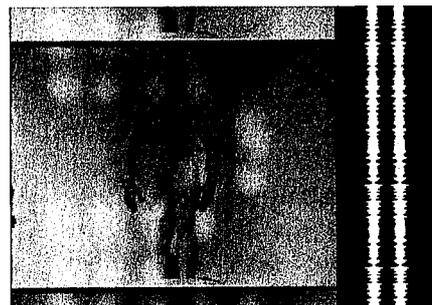


werden mit der Adressierung der damaligen Konzertbesucher auch die Zuschauer von Pola Reuths Film gleich zu Anfang an als Publikum adressiert und in das Geschehen mit einbezogen. „Let me see how you look, can we see how you look?“, intontiert Mick Jagger, und das deutet der Film doppelt, bezieht es nicht so sehr darauf, wie das Publikum aussieht, sondern wie es sieht. Wir nehmen es in den Fotos als aktiv Blickendes wahr. Anders als die weibliche Figur in *Subjektivität*, die mit den beobachteten Männern denselben Raum teilte, befindet sich die Filmemacherin von *Kool Killer* in einem Off. Dieses Abseits eröffnet neben dem Raum des Publikums und dem Ort des „Helden“ einen dritten Raum: den der Filmherstellung. War dieses Off in *Subjektivität* stimmlich durch den *voice-over*-Kommentar von Helke Sander gebildet worden, so adoptiert Pola Reuth die Publikumsansprache Mick Jagers, annektiert seine Anfeuerungen „Are we ready now?“, um den Sprung des

Muskelmanns zu befeuern. In dieser Verschiebung bilden die Stones nur noch die Lautlieferanten für einen Bühnenraum, den der Film einem Publikum eröffnet, das der De-Montage eines Mannes beiwohnt. Obwohl nur akustisch hergestellt, verweist der so eröffnete auditive Raum aber auch auf eine Tiefendimension, auf die das männliche Spektakel

angewiesen ist, und die ihm der Film auf der visuellen Ebene nicht zugeht.

Accessoires sind normalerweise Gegenstände, die mit Weiblichkeit und ihrem Streben nach Verzierung und Ausschmückung assoziiert werden. In Pola Reuths *Kool Killer* werden eindeutig konnotierte Gegenstände



des Alltagsgebrauchs – hier aus dem Bereich des Sports – zu ebensolchen Accessoires „degradiert“ durch die rein dekorative Funktion, die ihnen zugeordnet wird. In dieser tragen sie dazu bei, das aufgeblähte Bild von Männlichkeit zu „entlüften“ – es sinkt, lächerlich geworden, in sich zusammen. Der Diskus im steinernen Vorbild liegt schwer in der Hand des Mannes, dessen Muskelspannung im Arm entschlossene Zielgerichtetheit ausdrückt. In der Nachinszenierung, die Pola Reuth ihren Protagonisten in knapper Badehose in Tigerfellmuster vorführen lässt, rutscht ihm eine weiche Frisbee-scheibe im lahmen Schwung eher wie unabsichtlich aus dem Bild. Neben diesen Persiflagen auf der Körperebene trägt das Spiel mit dem Filmmaterial gleichermaßen dazu bei, dem Schauspiel, der Inszenierung von Männlichkeit, den Ernst zu nehmen. Bestimmte Aufnahmewinkel, extreme Untersichten, Wiederholungen und die Lakonie, mit der der Exzess der Insze-

nierung kommentiert wird, erzeugen Lächerlichkeit und im schnellen Wechsel der Materialqualitäten – Überblendungen, Farbeinspielungen, Durchlöcherungen – entsteht dem „Helden“ Konkurrenz, die ihn unterminiert. Das Material lenkt von der Handlung ab und funktioniert als subversives Element. Es verweist parallel zur ironischen Nachahmung von

Posen im Schauspiel auf den Vorgang der Reproduktion, auf die Möglichkeiten der Manipulation, auf den Vorgang des Erscheinens und damit auf die Scheinhafteigkeit des Erscheinenden. Nicht zuletzt setzt es gegen die Raumtiefe, die der männliche Held (scheinbar) beherrscht, Oberfläche, die die Filmemacherin (offensichtlich) manipuliert.

[Abbildung siehe S. 124]

Orte

Wenn eine ästhetische Theorie es für die wesentliche Aufgabe der bildenden Kunst erklärt, uns den Raum fühlbar zu machen, so verkennt sie, dass unser Interesse nur den besonderen Gestaltungen der Dinge gilt, nicht aber dem allgemeinen Raum oder Räumlichkeit, die nur die conditio sine qua non jener, aber weder ihr spezielles Wesen noch ihren erzeugenden Faktor ausmachen.²¹

Im Gefolge des Films kann dieser Beobachtung Simmels von 1908 widersprochen werden. In besonderer Weise lässt Film uns Räume erleben, eröffnet oder verstellt sie. Immer aber perspektiviert er sie in mannigfaltiger Bewegung. Aus Orten, z.B. einem architektonischen „Ding“ werden so Räume.

Zur Unterscheidung zwischen Ort und Raum gibt es umfangreiche Ausführungen in den Theorien des *spacial* oder *topological turn*. Im Rahmen einer feministischen Interpretation wird von Doreen Massey der Ort als eine Lokalität bezeichnet, die mit emotionaler Bedeutung angefüllt und nicht nur im Sinne physischer Expansion definierbar ist. Aus einem Raum wird ein Ort durch bestimmte soziale Verhältnisse, die in einer konkreten Lokalität interagieren.²² Für De Certeau entstehen Räume durch Handlungen in immer wieder neu stattfindenden Aktualisierungen. Ein Ort hingegen bleibt eine stabile Anordnung ohne Zwischenraum.²³ In diesem Spannungsfeld zwischen Raum und Ort kann offenbar auch das prekäre Verhältnis zum männlichen Objekt angesiedelt sein.

In Ingrid Papes *Kissenschlacht* gibt es nur einen konkreten Schauplatz, das Bett. Doch was ist das Bett eigentlich für ein (filmischer) Ort? In Noll Brinckmanns *Urszene* bildet es als ausgestellter intimer Ort den Träger von Anwesenheitsspuren, die als Abwesenheit registriert werden, öffnet ein Feld der Beobachtungen stofflicher Qualitäten, und kann als Signifikant eines Soziogramms – hier des Frankfurter Freundeskreises der

Filmemacherin – gelten. In Maria Langs *Familiengruft* steht das Bett als Symbol für Sittenstrenge und Traditionalismus, in Claudia Schillingers *Between* ist es ein Experimentierfeld und Austragungsort heftiger erotischer Phantasien. Diese Rolle spielt das Bett auch im Spielfilm, oft wird es in einer Einstellung von oben gefilmt, eine Sicht, über deren nicht anthropomorphe Qualität sich Noll Brinkmann Gedanken gemacht hat.²⁴ In *Kissenschlacht* wird das Bett als „realer“ Schauplatz mit Zeitungsphotos von Politikern kontrastiert, die in der extremen Detailansicht weder einen Ort noch materiale Qualitäten haben, diese verlieren sich in den Punkten des Rasters. So wird *Kissenschlacht* im übertragenen Sinn eine Rasterfahndung – der Film sucht nach dem Feind in den abstrahierten Repräsentationen von Männern als öffentlichen Funktionsträgern und stellt die Frage nach dem Freund, dem Mann im Bett. Während die Politikerfotos einen stabilen Ort im Printmedium haben, eröffnet die Filmemacherin mit ihrer bewegten Kamera dem Freund einen Raum, der ihn zwischen Verortung und Räumlichkeit in der Schwebelage hält und so die Nähe der Bewegung zum Stillgestellten als ständige Gefahr suggeriert.

Der 16-minütige Film mischt Realaufnahmen eines schlafenden Mannes mit am Tricktisch abgefilmten Zeitungsausschnitten von Politikern. Die Schwarzweißaufnahmen, die zum Teil makroskopisch werden, werden an wenigen signifikanten Stellen von Farbmateriale unterbrochen, dann, wenn sich zur neugierig-distanzierten Beobachtung die leidenschaftliche Sehnsucht nach Nähe gesellt, eine Hand sich in die andere krallt oder durchs Haar fährt.

Man kann den Film in Segmente oder Sequenzen unterteilen. Der Ton setzt vor dem Bild ein. Der Titel *Kissenschlacht* – schlichte Schreibschrift in Weiß auf grauem Grund – wird mit einer Geräuschkulisse unterlegt, die an das Gemurmel bei einer Ausstellungseröffnung oder ein anderes öffentliches Ereignis, z.B. die Pause beim Opernbesuch, erinnert.

Ein anderer Film, *Men* von Cathy Joritz: Eingebettet zwischen nationalistischem Emblem und männlichem Voyeurismus, wie ihn Film und Fernsehen institutionalisieren, entfaltet sich *Men* zwischen zwei Stofflichkeiten: der amerikanischen Flagge, die im Wind flattert, entleertes Symbol und dem Vorhang eines Fensters, der von einer Frau zugezogen wird. Sie weist damit gleich zu Beginn alle Blicke, die in den Innenraum, in dem sie sich befindet, eindringen wollen, ab. Der Film selbst kündigt damit seine Programmatik an, wehrt als Film die Rolle ab, die die Frau für Film und Fernsehbilder bildet. Fernsehbilder, die in diesen Raum strömen und dabei einen endlosen Fluß der Reproduktion misogynen Welten erzeugen. Diese Bildwelt wird für Cathy Joritz zum Material für einen rasanten Umschnitt. Applaudierende Zuschauermengen antiker Historienspekta-

kel Hollywood'scher Prägung kommentieren nun nicht mehr innerdiegetische Gladiatorenkämpfe, sondern applaudieren Frauen, die sich wehren, zurückschlagen, ein Gewehr anlegen, Männern auf die Füße treten. Seine Motive entfaltet der Film in Sekundenschnelle – der nur 1½minütige Film besteht aus zum Teil nur einsekündigen Einstellungen aus *found-footage*-Material – ebenso rasant werden Bilder von Männern in staatstragenden Funktionen gezeigt, die ihre Macht mit Gewalt ausüben: der Mann, ein kriegerisches, aggressives Wesen: ob als Polizist, Politiker oder Filmheld. Während *Men* so auch „Die Rache der Frauen“ heißen könnte (und trotz aller Kürze motivisch an Birgit Heins Kali-Filme erinnert²⁵), wäre *Männer* ein durchaus passender Titel für *Kissenschlacht*. Doch in dem altmodisch-liebevollen Titel steckt die Ambivalenz, die *Men* abgeht. *Kissenschlacht* hat kein deutliches Feindbild, in ihm geht es wie in einer Kissenschlacht um zärtliche Annäherung mit Schlägen.²⁶

Ich sah *Kissenschlacht* auf der Feminale 1986. Doch zwanzig Jahre später lebte noch immer die Erinnerung an seine ambivalente, melancholisch-aggressive Atmosphäre, grobkörnige schwarz-weiß Bilder, teilweise überbelichtet, und an die Rasterfotografien. Die Erinnerung wird aktualisiert beim neuerlichen Sehen von *De Opresso Liber* (1968), von Carlos Bustamante – ob Pape den Anti-Vietnamkriegsfilm mit dem zynischen Titel gekannt hat? Auch dort der Verweis auf Pressefotos als Ikonen der Macht, ihre Inspizierung bis ins einzelne Raster als hilfloser Versuch der Dekonstruktion, aber in der Verdoppelung der Abstraktion nur eine Bestätigung ihrer ikonischen Macht. Was bei Bustamante nicht gelingt, da die Attraktion fetischistischer Machtinsignien sich unter der Hand in der Zeitlupe der Bilder reproduziert, gelingt in *Kissenschlacht* mit aggressiven Fahrten und Zooms an den Fotografien entlang. Was war zuerst? Die Bilder von Politikern und dann der schlafende Freund oder zuerst der schlafende Freund, die neugierige, tastende Kamera und dann die offiziellen Bilder vom Männerbündischen?

Es lässt sich nicht trennen. Männlichkeit bildet immer ein Konglomerat, in dem das Allgemeine des Männlichen im subjektiven Mann aufgehoben ist und mit ihm amalgamiert. Das drückt der Film aus. Für Ingrid Pape war es nach über 20 Jahren: „Interesting to look at the movie again: to see if the ideas I had twenty years ago are still of value or maybe just ridiculous. At that time, I was intrigued by newspaper pictures of politicians. I worked on that for my study at the University and analyzed body postures and structures of these photos. This went into a little 16 minute long movie. I 'animated' these pictures and combined them with pictures I filmed of my sleeping boyfriend all aiming for one continuous movement. I was happy

with the way it came out, although some may find it boring to look at a sleeping man and not much is happening."²⁷

Die erste Einstellung zeigt bildfüllend ein großes weißes Bett, vielleicht ist es auch nur eine Matratze, denn die Bildunterkante endet mit der Mat-



ratzenunterkante, so dass die Höhe nicht ausgemacht werden kann. Ebenso wenig entsteht ein Gefühl für den Raum. Dieser besteht aus dem Quadrat des Bettes, das aus leichter Übersicht – die Perspektive einer stehenden Person – gezeigt wird. Im Bett liegt ein mit dem Rücken zu uns gekehrter

Mann im hinteren Drittel des Bildes in entspannter Embryonalhaltung, ein Arm auf der Bettdecke, die Hand des Armes, auf dem er liegt, umfasst leicht seine Schulter, er hat dunkles Haar, den Kopf tief ins Kissen gedrückt. Die Kamera nähert sich langsam schwankend der Figur, deren Atem hörbar wird, ein tiefes, ruhiges Atmen, während auf der Tonspur das Vernissagegemurmel neben dem deutlichen Atmen von einer elektronischen Melodie abgelöst wird, die beim Umschnitt auf eine Draufsicht ins Jazzige übergeht. Nun steht die Kamera am Fußende, statt des Hinterkopfes kommt das Profil des bärtigen Mannes in den Blick, er bewegt sich im Schlaf, sein Arm gleitet von der Schulter und fällt entspannt aufs Bett, die Nase tief im Kissen. Es ist erst eine Minute Film vergangen, Trompete und Elektronik mischen sich in klagender Melancholie: Umschnitt auf ein Augenpaar, das uns direkt anblickt: der stark gerasterte Ausschnitt eines Zeitungsfotos. Nun entwickelt die Kamera Rhythmus. Ein langsamer Zoom erfährt eine abrupte Unterbrechung mit einem schnellen Zoom auf einen weiteren Zeitungsausschnitt. Erkennbar wird die Hand eines Mannes, der einen anderen so am Oberarm greift, dass seine Finger in dessen Achselhöhle fassen. Der Umschnitt auf den Mann im Bett zeigt in Nahaufnahme seine Hände. Die Kamera bewegt sich langsam kreisend auf diese zu. Bilder von den Händen des schlafenden Mannes finden Unterbrechung mit schnellen Zooms auf die Hände von Politikern. Während der Ton langsam ausblendet und nur noch das regelmäßige Atmen des Mannes zu

hören ist, ändert die Kamera ihre Vorgehensweise. Als tauche sie ab, begibt sie sich auf Augenhöhe mit der Bettwäsche und fährt mit gleitenden Bewegungen an ihr entlang. Die weiße Stofflichkeit erscheint in Knit-tern und Faltenwürfen in einer anschiemigen Kamera, die das Material fließend erfasst, so dass nicht mehr unterscheidbar ist, was Bett-



wäsche, was T-Shirt des Mannes ist. Er selbst wird eingereiht in die stofflichen Materialitäten, seine Haut, sein Haar haptische Elemente unter anderen. Nur das Atmen auf der Tonspur bringt die Differenz eines menschlichen Organismus in die materialen Landschaften ein. Wieder wird eine Einstellung

auf die ruhende Hand, gefolgt von einem gerasterten Augenpaar im direkten Blick. Zu erneuten Vernissagegeräuschen fährt die Kamera auf den Hals des Mannes zu. Gegen den toten Blick der Fotografie und die passiv ruhende Hand sucht sie nach einem Ausdruck des Lebens im Mann und findet die pulsierende Halsschlagader. Ein ambivalentes Bild, denn die Isolierung des Details rückt den Pulsschlag ins Unheimliche, sein automatisches autonomes Funktionieren ‚entmenschlicht‘ ihn. Dagegen wird die Technik der Kamera anthropomorphisiert. Viel mehr als auf den schlafenden Mann sehen wir auf die Kamerabewegungen der Filmemacherin; sie zwingen uns in ihren Körper. Wir machen die Suchbewegung mit. Technisch vermittelt ist dies möglich, ohne unangenehme Nähe zu erzeugen, obwohl wir dem schlafenden Mann so nah sind, dass wir ihm mit ihrer Kamera durch die Haare streichen und vermeinen, seinen schlafenden Körper zu riechen. Laura Marks nannte dies „haptische Visualität“, eine Visualität, in der die Augen wie Tastorgane funktionieren; mit dem Blick berühren.²⁸ Sie entwickelte diesen Begriff anhand einer Reihe von Bildern aus Filmen, die Diaspora-Erfahrungen reflektieren. Bilder, in denen unter anderem Töchter auf der Suche nach ihren Müttern sind und sie filmisch evozieren. Warum hat *Kissenschlacht* Ähnlichkeiten, obwohl es hier um eine heterosexuelle Konstellation geht? Die Suchbewegung richtet sich gleichfalls auf ein körperliches Moment, um die kulturelle „Versetzung“ nachzuzeichnen, die das Patriarchat erzeugt. Filmisch wird

der Mann ebenso in die Diaspora geschickt, wie gleichzeitig über seinen Körper aus einer solchen wieder gewonnen.²⁹

Das Bett gewinnt durch seine Kontrastierung mit dem ‚Raum‘ der öffentlichen Männer den Charakter eines Gegenortes, laut Foucault ein realer



Ort, der all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, infrage stellt und ins Gegenteil verkehrt.³⁰ Es bildet eine Landschaft aus Falten und Wölbungen, die vom Kopf und Arm des schlafenden Mannes lediglich punktiert wird. Ohne die menschliche Gestalt könnten die Formen eine unbestimmbare Topografie darstellen. Der Körper des Mannes zeichnet sich unter der Decke ab und zentriert das Bild, anthropomorphisiert die Faltenlandschaft, erdet sie im kognitiven Erkennen. Doch auch die Kamerabewegungen der Filmemacherin verwandeln die räumliche Anordnung, die einer Landschaft gleicht, in einen Ort: den Ort einer Suchbewegung und einer Bestandsaufnahme. Mit ihrer Art der Annäherung verortet sie den Mann in einem Feld zwischen fremd und vertraut. Ihre Kamera gibt ihm einen Ort und macht ihn gleichzeitig zu einem solchen. Mit ihrer Körper- und Kamerabewegung etabliert die Filmemacherin einen Ort im Raum, zu dem ihr (filmisches) Verhältnis zum Körper des Freundes wesentlich beiträgt. So findet sie nicht nur den Ort im Raum, sondern findet den Körper, der diesen Raum als Ort begründet und gleichzeitig ein Widerlager bildet für die Illusion vom „anderen Mann“.

FUSSNOTEN

1 In einem Aufsatz zu Sexualität im Film nehme ich die unterschiedlichen Inszenierungsstrategien in den Blick, mit dem Regisseurinnen – hier Jane Campion in *In the Cut* (USA 2003), Pascale Ferran in *Lady Chatterley* (F/B 2006) und Angelina Maccarone in *Verfolgt* (D

2006) – Liebhaber attraktiv inszenieren, in: *Frauen und Film* (2011), H. 66.

2 Heft 40, 1986.

3 Vgl. hierzu Annette Brauerhoch, *Männliche Stars der 80er Jahre – Objekte weiblicher Schaulust?*, *TheaterZeitschrift*, H. 30, Berlin 1989, S. 19-26. Mit dem Sonderstatus, den *American Gigolo* als Film einnimmt, in dem der schöne, nackte, männliche Körper in einem sonst eher konventionellen Hollywoodfilm inszeniert wird, beschäftigt sich ausführlich Peter Lehmann in: ders., *Running Scared, Masculinity and the Representation of the Male Body*, Philadelphia, Temple University Press 1992, S. 13-20.

4 Vgl. dazu ihren Aufsatz S.M. Rodolfo, in: *Frauen und Film* (1982), H. 33, S. 19-33.

5 Vorwort, in: *Frauen und Film* (1986), H. 40, S. 3.

6 Einen kleinen Überblick über die mittlerweile umfangreiche Literatur vermittelt beispielsweise Rachel Adams/David Savran (Hg.), *The Masculinity Studies Reader*, Oxford 2002. 7 In: Vorwort, *Frauen und Film* (1986), H. 40.

8 Noll Brinckmann, *Schwere Zeiten für Schauspieler. Beobachtungen zu Heller Wahn und Schlaf der Vernunft*, in: *Frauen und Film* (1986), H. 40, S. 4-12, hier: S. 7.

9 Karola Gramann, *Ein gefundenes Fressen*, in: *Frauen und Film* (1986), H. 41, S. 94-95, hier: S. 95.

10 Heide Schlüpmann / Karola Gramann, *Internationale Filmwoche Mannheim 1981*, in: *Frauen und Film*, (1982), H. 31, S. 39-41, hier: S. 41.

11 Vgl. hierzu Renate Lippert, *From the Ladies. Zur Retrospektive „Experimentalfilme von Frauen“*, *Viper Luzern*, 1989, in: *Frauen und Film* (1990), H. 48, S. 86-92. Weitere Filme, die besprochen werden, sind Ingrid Papes *Kissenschlacht* (1985), Eva Heldmanns *Johnny oder das rohe Fleisch* (1984), ein Film, der sich deshalb nicht in der Sammlung befindet, weil das Archiv der Filmwissenschaft der Universität Frankfurt eine neue Kopie davon besitzt, Yvonne Rainers *Film about a Woman Who* (1974), Holly Fishers *From the Ladies* (1978) und Carolee Schneemans *Fuses* (1964-67).

12 Neben zahlreichen soziologischen erscheinen filmwissenschaftliche Titel wie Pat Kirkham / Janet Thumim (Hg.), *You, Tarzan. Masculinity, Movies and Men*, London 1993, Dennis Bingham, *Acting Male. Masculinities in the films of James Stewart, Jack Nicholson and Clint Eastwood*, New Brunswick 1994 oder Peter Lehmann, *Running Scared. Masculinity and the Representation of the Male Body*, Philadelphia 1992.

13 So schreibt beispielsweise Calvin Thomas, ein Protagonist der *masculinity studies*, in seinem Aufsatz *Reen fleshing the Bright Boys; or, how male bodies matter to feminist theory*: „The proliferation of masculinity studies has been viewed with understandable suspicion by some feminist theorists. Such studies are seen as integral to, if not responsible for, a critical and institutional shift away from a specifically feminist project and toward what is considered a politically neutralized ‚gender studies‘“, in: Judith Kegan Gardiner (Hg.), *Masculinity & Feminist Theory*, New York 2002, S. 60-89, hier: S. 60-61.

14 Vgl. beispielsweise Phil Powrie / Ann Davies / Bruce Babington (Hrsg.), *The Trouble with Men. Masculinities in European and Hollywood Cinema*, London 2004.

15 Vgl. hierzu vor allem Teresa de Lauretis, *Ödipus interruptus*, in: *Frauen und Film* (1990),

H. 48, S. 5-29.

16 Auf ihrer Homepage beschreibt Helke Sander den Produktionsprozess so: Mein erster Film in der Filmakademie zum Thema „Boy meets Girl“, gestellt von unserem Dozenten Jiri Weiß. Mich interessierte das Thema nicht besonders. Um es für mich interessant zu machen, nahm ich alle Personen mit subjektiver Kamera auf und hatte das Problem, warum ich – bei subjektivem Blick – überhaupt von einer Person zur anderen schneiden sollte. Der subjektive Blick hört ja nicht auf. Es ist meine Entscheidung von außen, die drei Charaktere in ihren Äußerungen zu unterbrechen. Ursprünglich sollte der Film länger werden. Ich lernte an ihm, selber zu schneiden und das sah so aus: In einem Raum standen drei Schneidetische nebeneinander. An jedem saß nach Einteilung einer der Studenten und versuchte mit mehr Unwissen als Wissen, das Gerät zu bedienen. Holger Meins zeigte mir die Synchronpunkte sowohl rechts, wie links. Mal schnitt ich also rechts, mal links, je nachdem, welche Papiere oder Unterlagen sonst auf dem Tisch lagen. Das nicht verwendete Material kam direkt in den Abfall und nicht an den Galgen. Niemand wusste, wie gedrehtes Filmmaterial zu ordnen sei. Es war ein harter und teurer Lernprozess, bei dem der Film immer kürzer wurde. <http://www.helke-sander.de/>, zuletzt gesehen 15.8.2010.

17 Gillian Rose, Making space for the female subject of feminism. The special subversion of Holzer, Kruger and Sherman, in: Steve Pile / Nigel Thrift, Mapping the Subject. Geographies of cultural transformation, London & New York 1995, S. 332-354, hier: S. 337.

18 Ebd.

19 Ebd.

20 Heide Schlüpmann / Karola Gramann, Internationale Filmwoche Mannheim 1981, in: Frauen und Film, (1982), H. 31, S. 39-41, hier: S. 41.

21 Georg Simmel [1908], Der Raum und die räumlichen Ordnungen der Gesellschaft, zit. in: Laura Frahm, Jenseits des Raums, Bielefeld 2010, S. 62.

22 „Social relations exist in and across space. [...] Given that conception of space, a ‘place’ is formed out of the particular set of social relations which interact at a particular location.“ Doreen Massey, Space, Place, and Gender, in: Jane Rendell/Barbara Penner/Iain Borden (Hg.) 2000: Gender, Space, Architecture. An interdisciplinary introduction. Routledge, London & New York. S. 128-139, hier S. 129. Der Urvater der Humangeografie formuliert es in einer seiner vielen Beschreibungen so: „Space is transformed into place as it acquires definition and meaning.“ Yi-Fu Tuan (1977), Space and Place. The Perspective of Experience, Minneapolis and London 2008, S. 136. Auch Linda McDowell betont in ihrem Aufsatz Spatializing Feminism die Erfahrungsdimension: „[...] a structure of feeling centred on a specific territory [...].“ In: Nancy Duncan (Hg.), Body Space, London & New York 1996, S. 28-44, hier: S. 32.

23 De Certeau, „Spaces‘ and ‚Places‘, in: ders., The Practice of Everyday Life, Berkeley, Los Angeles, London 1988, S. 117-122, hier S. 118

24 Christine N. Brinckmann, Von oben aufs Bett. Bemerkungen zu einer speziellen Kameraposition, in: Malte Hagene/Johann N. Schmidt/Michael Wedel (Hg.), Die Spur durch den Spiegel. Der Film in der Kultur der Moderne. Berlin 2004, S. 79-90.

25 Zwischen 1986 und 1987 auf 16mm entstandene found-footage-Filme: „Die Kali-Filme –

aggressiv montiertes found-footage-Material – untersuchen triviale Genres wie Horrorfilme oder Frauengefängnisfilme auf ihre Wirksamkeit.“ Vgl. <http://additor.hbk-bs.de/bhein/werk/index.html>, zuletzt gesehen 20.2.2011.

26 Schon 1987 verglich Kraft Wetzel in seinem Berlinale-Bericht in epd Film, 6/87 die beiden Filme in ihrem unterschiedlichen Gestus miteinander.

27 http://www.pape-sheldon.com/blog/2007_04_01_archive.html, zuletzt gesehen 10.8.2010.

28 Laura U. Marks, „Haptic visuality is distinguished from optical visuality [...]. Optical visuality depends on a separation between the viewing subject and the object. Haptic looking tends to move over the surface of its object rather than to plunge into illusionistic depth, not to distinguish form so much as to discern texture. [...] While optical perception privileges the representational power of the image, haptic perception privileges the material presence of the image.“ In: dies., The skin of the film: intercultural cinema, embodiment and the senses, Durham & London 2000, S. 162-163.

29 Laura Marks beschreibt in ihrer Einführung zu *The Skin of the Film* die Ähnlichkeiten zwischen interkultureller Filmproduktion, die, aufgrund eines Mangels an Ressourcen für optische Opulenz, wie sie das Mainstream-Unterhaltungskino pflegt, an verkörperte Erinnerung in haptischer Visualität appelliert und experimentellen Filmen, die das Soziale im Sinnlichen finden: „A related difference between intercultural cinema and other kinds of experimental and mainstream cinema is that it stresses the *social* character of embodied experience: the body is a source not just of individual but of cultural memory.“, S. xiii. In Ingrid Papes Film drückt sich ein vergleichbares Anliegen aus.

30 Michel Foucault, „Von anderen Räumen“, in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.), Raumtheorie, Frankfurt am Main 2006, S. 317-329, hier: S. 320. Foucault bezieht diese Definition weniger auf das Bett in einem Privatraum als auf Hotelzimmer und Bordelle, die er als Heterotopien bezeichnet, Räume, die ein gegengesellschaftliches Potential beinhalten oder darstellen. Nur in diesem Sinne kann das Bett in Papes Film als ein solcher Ort verstanden werden.