

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades Dr. phil.
im Fachbereich Medienwissenschaften, an der Fakultät für
Kulturwissenschaften der Universität Paderborn

Struktur und Ästhetik:

**unbewusste Prozesse, bewusster Widerstand und Experimentalfilm von
Frauen**

Vorgelegt von

Christian Hüls

Erstgutachterin: Prof. Dr. Annette Brauerhoch

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Inga Lemke

Datum der mündlichen Prüfung: 17.06.2014

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt Frau Prof. Dr. Annette Brauerhoch für Ihre Betreuung und die gute Zusammenarbeit.

Ebenso möchte ich Prof. Dr. Inga Lemke für ihre Betreuung danken und ihre wertvollen Hinweise.

Ich danke dem Graduiertenkolleg Automatismen, dessen Mitglied ich war.

Mein besonderer Dank gilt ebenso meinen Eltern für ihre dauernde Unterstützung.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
2. Experimentalfilme von Frauen in der BRD – Stand der Forschung	30
3. Räumlichkeit in den Experimentalfilmen von Frauen	53
4. Zeit – Fragen und Schlussfolgerungen für die Experimentalfilme von Frauen	76
4.1 Re-produktive Arbeiten und Zeitqualitäten	96
5. Geschlecht und Zeit – Zu den Filmen Maya Derens	120
6. Jeanne Dielman – die Arbeit an der Zeit	155
7. Eva Heldmann – <i>Compartment (D 1990)</i>; Cléo Uebelmann – <i>Mano Destra (CH 1985)</i>: ein Vergleich	173
7.1 Mano Destra und das Warten im Masochismus	187
8. Atmosphäre – Ausdruck des Unbestimmten in Claudia Schillingers „Between“	206
9. Fragment – Die Alltagswirklichkeit	222
10. Christine Noll Brinckmann: <i>Polstermöbel im Grünen</i>	232
11. Hille Köhne – <i>Und sie, sie liebte Raubtiere, – tritt auch in den Garten</i>	253
12. Schlussbetrachtungen	267
Literaturverzeichnis	280
Filmverzeichnis	298

1. Einleitung

Experimentalfilme auf Film begründen und fordern eine spezifische Kultur der Rezeption, die sich weder vor einem Heim-Computer noch selbst in Kinoplexen vorstellen lässt.^{1,2} Sie benötigen einen geeigneten Ort, Räume, die mit dem Verschwinden von Programmkinos eher rar werden. Alle Elemente des Kinos und des Films trägt der Experimentalfilm potenziell in sich, verdichtet und intensiviert das visuelle Erleben auf ganz andere Weise als das auf Effekte zielende große Unterhaltungskino. Durch die Abwesenheit der Reproduktion von immergleichen Geschichten, Kameraeinstellungen, stereotypischen Perspektiven und Erzählstrukturen des narrativen Spielfilms erschließen Experimentalfilme dem Zuschauer oftmals die Qualitäten der physischen Welt auf eine sinnliche Weise neu. Dabei bekommt die Materialität des Films häufig ein Eigengewicht und wird zum Rohstoff, aus dem überraschende Blickwinkel auch auf persönliche Lebensumstände, die im Medium eine künstlerisch-formale Bearbeitung erfahren, gewonnen werden. Materialität wird mit dem Anliegen kombiniert, Subjektivität auszudrücken.³

¹ Z. B. Super8 in den 1980er Jahren, als es gerade von der Videokamera auf dem Heimgerätemarkt verdrängt wurde, ließ sich als künstlerisches Medium sehr gut nutzen – spontan, da handlich, mit der Möglichkeit der Einzelbildschaltung für Stopptricks (Zeitraffer und auch -dehnung) wurde ernsthaft experimentiert. Die Vorführungen konnten in der Eckkneipe stattfinden – beispielsweise im So 36 in Berlin mit vollem Saal.

² Zur Begriffsgeschichte des Experimentalfilms gibt es eine lange Tradition der Auseinandersetzung, die an dieser Stelle vernachlässigt wird. Verwiesen sei auf den Sammelband von Gottfried Schlemmer (Hg.): *Avantgardistischer Film 1951-1971: Theorie*. München 1973, sowie Carl Hanser Verlag, 1973, sowie Petzke, Ingo (Hg.): *Das Experimentalfilm-Handbuch*. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main, 1989. Birgit Hein zeichnet ebenfalls die Geschichte nach und schlägt einen umfassenderen Begriff vor, der Ende der fünfziger Jahre in Gebrauch kommt und eine Relation zum kommerziellen Film beschreibt: den „unabhängigen Film“. Einschränkend heißt es dazu: „Alle Begriffe wie avant-garde, experimentell, underground, unabhängig sind im Grunde nur Hilfskonstruktionen. Sie beinhalten alle nur mehr oder weniger den Stellenwert, den der unabhängige Film im Gesamtgefüge des Mediums Film innehat. Diese Begriffe sagen nichts darüber aus, was bisher auf dem Gebiet dieses speziellen Films geleistet wurde.“ Hein, Birgit: *Film im Underground*. Von seinen Anfängen bis zum Unabhängigen Kino. Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein, 1971, hier: S. 10.

³ Die Eigengesetzlichkeit und die materiale Ästhetik von Experimentalfilmen verlangen im Grunde nach der Filmprojektion, um die Qualitäten des Materials und seine Bearbeitung zur Geltung kommen zu lassen. Auf Festivals, in wenigen ‚Off-Off Kinos‘, in einer Institution wie dem Arsenal Kino in Berlin und an nur zwei Universitäten – in Paderborn und in Frankfurt – sind Experimentalfilme überhaupt präsent.

Die ‚Politik‘ des Experimentalfilms kommentiert historisch nicht genutzte Potenziale des Kinos und seiner filmischen Verfahren und begibt sich dazu in bewusste Opposition. Gleichzeitig verweist er jenseits eines möglichen ‚politischen Inhalts‘ auf eine nicht genutzte Wahrnehmungsfähigkeit im Zuschauer selbst. Filme von Frauen gewinnen ihre ‚Widerständigkeit‘ darüber hinaus aus dem Selbstbewusstsein eines durch die Geschlechterperspektive bestimmten ‚anderen‘ Blicks.

Die Experimentalfilme von Frauen setzen sich mit (Blick-)Tabus, Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit und mit subjektiv erlebten Alltagserfahrungen auseinander, sowie mit den konventionalisierten Formen des Sehens in Spielfilmen, im Fernsehen, in Computerspielen. Im Bruch mit Konventionen und in Bezug auf subjektive Praxen werden Blick- und Bildtabus als Zensur beschreibbar und erst sichtbar – vor allem auch Formen der Sexualität, die ebenfalls in anderen Filmformaten keinen Platz haben oder keine Sprache finden.

Die Auseinandersetzung mit den dominanten Formen des Filmschaffens und (s)einer – patriarchal strukturierten – Filmsprache, hat historisch bedeutsame Vorläufer und findet nicht erst in den Filmen der achtziger Jahre statt: Das Kino als Ort der Aneignung von Wahrnehmungsfähigkeit, der Sichtbarkeit auch der persönlichen Geschichte und der eigenen unerfüllten Wünsche spielt historisch eine wichtige Rolle bei seiner Entstehung. Für die Filmemacherinnen der sechziger und siebziger Jahre, die ein anderes Bild der Frau produzieren, bietet es in veränderter Form die Möglichkeiten einer Gegenöffentlichkeit, die auch Frauen nutzen:

„Die Frauenbewegung trat ins Kino ein, als das Kino als Massenkultur in Auflösung, im Verschwinden begriffen war. Gerade in seiner massenkulturellen Gestalt hatte es jedoch für die Frauen höchste Relevanz. In den 1960er Jahren macht sich das Fernsehen breit, und Video beginnt. Die Frauenbewegung mischte sich in die Zerfallsprodukte des Kinofilms ein, in die Avantgarde und den Autorenfilm, sie nutzte die staatliche Förderung, das Fernsehen als Partner, sie suchte die Off- und Programmkinos.“⁴

⁴ Gramann, Karola; Schlüpmann Heide (Hg.): Politik des Ausgeschlossenen. In: Quetting, Esther (Hg.): Kino Frauen Experimente. Marburg: Schüren, 2007, S. 72-80, hier: S. 74.

Im Hinblick auf die Erfahrungen, die sich in den Filmen vermitteln, sprechen Karola Gramann und Heide Schlüpmann vom kritischen Potenzial der Frauenbewegung, deren Anliegen sich nicht auf gleichberechtigte Jobperspektiven beschränken. Dies gälte es, z. B. in heutiger kuratorischer Praxis, wachzuhalten:

„Anstelle des Blicks aufs Erreichte, um von da fortzuschreiten, bildet die kritische Reflexion der Errungenschaften den Horizont von Entdeckungen in der Vergangenheit. Der Frauenbewegung waren Sachgehalte – etwa das Recht auf den eigenen Körper, die weibliche sexuelle Lust, der selbstbestimmte Blick, eine auf die Bedürfnisse des einzelnen Menschen abgestimmte Bildung, die kinematographische Öffentlichkeit – eigen, die nicht identisch sind mit der Integration von Frauen in allen gesellschaftlichen Bereichen. Den – oft genug immer noch scheiternden – persönlichen Karrieren lassen sich jene Sachgehalte gegenüberstellen.“⁵

Diese Gehalte „sind sowohl Träume als auch wirkliche Erfahrungen und Fähigkeiten, die Frauen in der bürgerlichen Gesellschaft – und jenseits von ihr – erworben hatten. Die Integration, der ‚Erfolg‘, hat Frauen von diesen Träumen, Erfahrungen und Fähigkeiten auch abstrahiert.“⁶ Wahrscheinlich können diese ‚Gehalte‘ in den assoziativen und freien Formen des Experimentalfilms besonders deutlich zum Ausdruck gelangen. Eine mögliche weibliche Ästhetik und Perspektive hat in der Spannung zur herrschenden Norm – und der (noch immer) nicht eingelösten Gleichberechtigung der Geschlechter – ihre besondere Bedeutung. Experimentalfilme von Frauen führen heute ein eher verstreutes Dasein. Es gibt kaum öffentliche oder kommerzielle Institutionen, die sich um diese Filmarbeiten kümmern. Teilweise besitzen das *Media Arts Festival* in Osnabrück oder das Archiv der Kurzfilmtage Oberhausen Kopien, öfter befinden sie sich lediglich im Privatbesitz der Filmemacherinnen.⁷ Dies wirkt sich auch auf die Forschungslage aus. Nur noch wenige

⁵ Ebd., S. 75.

⁶ Ebd.

⁷ Dem hat vor einigen Jahren die Initiative des Arsenal Experimental versucht, Abhilfe zu schaffen. Eine erste Maßnahme größerer Veröffentlichungen bestand in der Erstellung einer DVD mit den Filmen von Christine Noll Brinckmanns. Auf der Homepage des Arsenaus ist zu dem Projekt zu lesen: „2005 nimmt arsenal experimental, eine Verleihinitiative für Experimentalfilme, -videos und Installationen als Unterabteilung der Freunde der Deutschen Kinemathek seine Arbeit auf. Zur Verleih- und Vermittlungstätigkeit im In- und Ausland und in den Bereichen Kunst und Kino gehören Veranstaltungen im Arsenal sowie die Herausgabe von Büchern und DVD-Editionen [...]“. www.arsenal-berlin.de/de/information/geschichte/am-potsdamer-platz.html (zuletzt gesehen am 12.11.2010).

Kinos sind in der Lage, diese Filme überhaupt abzuspielen, und es gibt jenseits der vor einigen Jahren entstandenen Initiative Arsenal Experimental in Deutschland keinen Experimentalfilmverleih. Darüber hinaus gelten die für den Experimentalfilm üblichen Formate des 16mm oder gar 8mm Films als Amateurformate – in Frankreich sogar per Gesetz – was Konsequenzen für die finanzielle Förderung von Projekten mit sich bringt.^{8,9}

In den Experimentalfilmen von Frauen aus den 1980er Jahren stellt die Beschäftigung mit dem „Innenraum“ einen Bezug zu den konkreten gesellschaftlichen Strukturen her, denn in der Erforschung des „Eigenen“ und der Konzentration auf die Aspekte weiblicher Subjektivität, die in Spannung zur herrschenden, männlich geprägten Formen der Interaktion stehen, stellt sich Männlichkeit als das „Andere“ dar. Ein Beispiel ist der bekannte Film *Negative Man* (USA, BRD 1985, R.: Cathy Joritz) aus dieser Zeitperiode. In ihm wird subjektive Wahrnehmung am Objekt Mann „verübt“. Denn in einem gefundenen Filmstreifen Negativmaterial, das die Filmemacherin bearbeitet, Kader für Kader Einritzungen vornimmt und so eine dominante Bedeutungsschicht einkratzt, ist ein Mann zu sehen, der einen Vortrag hält. Worüber er spricht scheint nebensächlich, eher eine einschläfernde Sachlichkeit scheint ihn sinnbildlich für Formen gesellschaftlicher Reproduktion zu machen, die den Mann als das Allgemeine darstellen. Zudem handelt es sich um einen öffentlich Vortragenden. Die Einritzungen, die als figürliche Formen jenen Mann, der zudem ja negativ, also schwer als Person zu erkennen ist, wohingegen die Einritzungen als hell leuchtende die

⁸ In Österreich existiert im Unterschied zu Deutschland ein kleiner aber regelmäßiger Fonds, mit dem ausschließlich Experimentalfilme gefördert werden – und die auch zahlreiche Preise gewinnen, folglich ein gewisses Prestige versprechen. In Deutschland hängt die Filmförderung entscheidend von der jeweiligen Landesinstitution ab, wird inzwischen aber generell als Wirtschaftsförderung verstanden. Galt es in den achtziger Jahren als Ausschlusskriterium, Geld von anderen Stellen (Fernsehen) bekommen zu haben, so ist die anschließende Verwertung nunmehr Voraussetzung einer Förderung. Auch auf Bundesebene unterliegt Kurzfilmförderung Restriktionen: „Gefördert werden Kurzfilme mit einer Vorführdauer von bis zu 30 Minuten, die für die öffentliche Vorführung in Filmtheatern bestimmt und geeignet sind.“

<http://www.bundesregierung.de/Webs/Breg/DE/Bundesregierung/BeauftragterfuerKulturundMedien/Medienpolitik/Filmfoerderung/Foerderbereiche/ProduktionKurzfilme/produktion-kurzfilme.html> (zuletzt gesehen 28.12.2008).

⁹ Zentral bleiben der französische Verleih Lightcone mit mehr als 3.000 Filmarbeiten – zu seiner ehrenamtlichen Geschichte: <http://www.shortfilm.de/index.php?id=2836&L=0&print=1> (zuletzt gesehen 12.11.2009), der LUX Verleih in London sowie der 1990 gegründete Sixpackfilm Verleih in Österreich.

Dominanz umkehren, überstrahlen, bilden den sinnlich fassbaren Grund, der die semantische Deutung bestimmt. Nicht die Reproduktion des Wortes, das in dem monotonen Vortragsstil erklingt sondern die figürlichen Einritzungen bilden Subjektivität ab. In ihr drückt sich subversiver Witz, ironischer Kommentar und das ins positiv gekehrte Bild einer anderen Form des Umgangs mit dem Dominanten aus. Dies geschieht in dem Sinne, dass in dem Film ein Gegenbild zum Mann im Allgemeinen erzeugt wird. Was negativ ist, ist hier negativ gemeint: seine Schattenseiten, die durch gesellschaftliche Prozesse geprägt und in ihn „eingeritzt“ sind, und dazu noch das Allgemeine repräsentieren, werden durch den Stil einer kreativen Verwandlung übermustert. So sind verschiedene Gegenstände in dem Film zu sehen, die er, wenn ihm tatsächlich ein Dildo in die Hand gelegt würde, er nicht ignorieren könnte. Der Witz entsteht aus der Spannung zu dem so trocken Vorgetragenen und der gemalt wirkenden Gegenstände, die ihn bedrängen, umfliegen, ihm vor die Nase gehalten werden und schließlich ihn zum Ende der Rede zwingen. Ein Seil, eine Schlinge legt sich um seinen Hals um das ‘Drama’ zu beenden. Die Makroperspektive, die der Film aus dem Zufallsfund gewinnt, erreicht er durch die so auffordernd wirkende Szenerie des schematisch Wissen abspulenden Mannes. Dies macht ihn zu einem Objekt, das durch die subjektive Herangehensweise der Frau entlarvt und verändert werden kann. Der Schematismus, der in Handeln des Mann zum Ausdruck kommt, ist nicht subjektiv zu nennen. Viel eher bezeugt er, dass gegen schematische Handlungs-, Darstellungs- und Sichtweisen, die subjektive Sicht einen Gegenpol bildet, da sie nicht vom gesellschaftlichen Standpunkt aus handelt. Das dies natürlich nur für eine Subjektivität gelten kann, die sich der allgemeinen Verwobenheit in einer oder ihrer Kultur bewusst ist, davon zeugt der Film. Kritik, die das Subjekt an den allgemeinen (unbewussten) Formen des (männlich, scheinbar dominanten) Umgangs mit Öffentlichkeit übt, stellt die Filmemacherin in der Objektivierung des Mannes her. Diese wird als Gegenwehr genutzt. Dass kein Mann solche Einritzungen vorgenommen hätte, erscheint plausibel. Vielleicht drückt sich in der sehr direkten Übermalung eine Kritik aus, die gerade die Formen der Verobjektivierung erkannt haben muss, um sie „umzukehren“. Der Titel deutet es an – *Negative Man* heißt, die Schattenseiten an das Licht zu holen. Das dies zudem visuell geschieht, macht den Film zu einer kritischen Form der Sichtbarmachung

dieser Strukturen. Auch die Einritzungen in das Material sind sinnbildlich zu verstehen. Sie erzeugen eine Wahrnehmung, die die Struktur thematisiert, der ihr Negatives vorgehalten wird. So bedeuten Einritzungen in die Trägerschicht zwar auch ein ästhetisches Mittel, auf den filmischen Apparat an sich hinzuweisen, also auf die technische Seite der Anordnung, sie bilden gleichzeitig aber auch sinnliche Eindrücke einer handwerklichen Vorgehensweise, die nicht technisch nachgeahmt werden kann. Es ist, als spräche Autorschaft nicht bloß aus den figürlichen Kommentaren sondern aus der Physis der Hand-Schrift. Subjektivität findet sich auf dieser Ebene; sie stellt eine Form dar, dem Allgemeinen einen eben einprägsamen Stempel aufzudrücken. Dass dieser Druck tatsächlich mühevoll, Bild für Bild, sich an der Figur des öffentlichen Mannes abarbeitet, ist Ausdruck jener Subjektivität. Es scheint zudem, als handele es sich um einen Prozess – ähnlich wie dem des Filmemachens selbst, bei dem die Bilder gefunden werden wollen. Die Handschrift derjenigen, die filmt oder handwerklich am Material arbeitet, drückt sich als ein Verhältnis zu ihrem Gegenstand aus. Materialität stellt eine Form der analogen Betrachtungs- und Handlungsweise bereit. Film reproduziert Materialität, und kann, sobald ihm der Stempel des Handwerklichen aufgedrückt wird, eben genau jene Subjektivität vermitteln, die dennoch das Allgemeine trifft. Sowohl in Inhalt als auch in Form. Denn die Inhalte, die ja subjektives Anliegen sein mögen, bilden ihren Gegenstand an der objektiven Welt. Dies ist in einem doppelten Sinne zu verstehen. Die Welt der Objekte, die der Film physisch reproduziert, bilden das Material, anhand dessen sich die Subjekte in ihrer gesellschaftlichen Verfasstheit ihre Kritik an diesen Verhältnissen erlauben. Denn die Verhältnisse existieren in keinem abstrakten Raum sondern manifestieren sich in der Welt der Erscheinungen – als Handlungen, als wirksame Strukturen, die sicht-, fühl-, hörbar sein mögen, die aber eine sinnlich fassbare Qualität besitzen – und genau diese ist Film in der Lage zu treffen. Cathy Joritz entwirft ein physisches Gegenbild zu der erlebten Realität, indem sie diese beispielsweise aufnimmt, karikiert, kommentiert, sie umformt – also sie in neue Zusammenhänge setzt durch die experimentelle filmische Mittel.

Eine Art Gegenpol bilden Experimentalfilme von Frauen, die sich mit dem eigenen Nahraum befassen und ihn thematisieren, wie zum Beispiel *Requiem für Requisiten* (D

1993, R.: Rosi S.M.), denen ein implizites Verhältnis zur Zeit eingeschrieben scheint. Subjektive Zeit versus dominant gesellschaftlich strukturierter Zeit, die durch Berufswelt und durch die Trennung in Freizeit und und Arbeit vorstrukturiert wird, sind implizite Themen einer genauen Beobachtung des scheinbar Unscheinbaren, wie des Nahraums und der Alltagsgegenstände.

Die konkrete Hinwendung zu den Alltagsgegenständen, aber auch zu Themen wie Sexualität, Geschlechterrollenverhältnissen und dem Verhältnis zu Räumen in den Filmen, ließen somit auch die Zeit in den Blick der Aufmerksamkeit rücken. Zeit ist dem Medium Film immanent. Darum rückte dieses Thema vor allem in Hinblick auf Wahrnehmungsstrukturen in einen Fokus. Wahrnehmung ist zeitlich codiert wie räumlich – das heißt, sie umfasst ein Verhältnis zwischen den Gegenständen und den Körpern. Die Aufmerksamkeit, die sich durch bestimmte Prozesse nicht am Gewohnten sondern am „Neuen“ orientiert, lässt Freiräume entstehen, die Dinge nicht stets erneut im Hinblick auf ihre Verwendung, Beschaffenheit und den Umgang mit ihnen zu bemustern, sondern ihnen nur dann Aufmerksamkeit zu widmen, wenn sie in einem veränderten Zustand, in einem veränderten Kontext auf uns treffen. Wahrnehmung erfolgt durch eine Strukturbildung, die sowohl gelernt als auch angewandt werden will. Dies erscheint so selbstverständlich, dass ohne Wahrnehmung keine Orientierung in der Welt möglich schiene. Dennoch eignet der Wahrnehmung gerade jenes konservative Moment, das sie empfänglich für kulturelle Prägung macht. Sie drückt sich aus in einer Vorliebe für bestimmte Filmformen, wie dem Spielfilm, von dessen Konventionen eine Abweichung bereits Irritation erzeugen kann. Wenn die analysierten Experimentalfilme manchmal deutlich von Wahrnehmungsschematismen abweichen, so tun sie dies sehr bewusst. Ich möchte dies im Folgenden näher erläutern. Dies begründet neben der Tatsache, dass Filme in die Arbeit Eingang gefunden haben, die nicht aus den 1980er Jahren stammen, die Hinwendung zu der Thematik Zeit.

Die konkreten Materialanalysen nämlich haben diesen Aspekt stärker in den Fokus rücken lassen. Genauer gesagt ließen Filme, wie zum Beispiel *Meshes of the Afternoon* (USA 1943) von Maya Deren und Chantal Akermans *Jeanne Dielman, 23 Quai du*

Commerce, 1080 Bruxelles (B, F 1975) mich aufmerksam werden auf den inszenierten Unterschied zwischen einer „weiblichen“ und einer „männlichen“ Zeit – in der Folge suchte ich auch in der Literatur zu Maya Deren nach Bestätigung meiner Wahrnehmung, ohne allerdings genau diesen Aspekt und Unterschied thematisiert zu finden: Zeit unterscheide sich für die Geschlechter – dies ließen zahlreiche Filme Maya Derens deutlicher zutage treten; oft ist gerade die unterschiedliche Zeiterfahrung, die für Frauen in ihren Filmen maßgeblich erscheint, in einen strengen Gegensatz zu der der Männern dargestellt, was Ausdruck in konkretem Verhalten erfährt. Dies wird explizit auch kameratechnisch inszeniert, so dass der Eindruck des Gegensatzes sichtbar verstärkt wird. Einmal auf diesen Aspekt aufmerksam geworden, zeigte sich auch bei der Sichtung der Filme Chantal Akermans eine ähnliche Thematik, die eine erneute Beschäftigung mit den Arbeiten unter diesem Aspekt zu rechtfertigen schien, da auch die vorhandene Literatur zu Chantal Akerman nur bedingt auf dieses unterschiedliche Zeitverhältnis Bezug nimmt. Genauer gesagt, auf die damit verknüpfte, gezielte Einwirkung auf die Wahrnehmungsstrukturen der Zuschauer, die sich gewissermaßen der gesellschaftlichen Bedingtheit dieser Strukturen bewusst werden sollen, und dies gerade Mithilfe der filmischen Apparatur. Dieses Anliegen eint hierbei beide Filmemacherinnen. Jene Apparatur wirkt über zeitliche Prozesse auch auf zeitlich eingeprägte Wahrnehmungsstrukturen ein. Dies geschieht durch zwei unterschiedliche Ansätze, die Maya Deren und Chantal Akerman verfolgen, in dem Bewusstsein um die Wirkung der filmischen Mittel auf den Zuschauer und seine Wahrnehmungsgewohnheiten. In den konkreten Filmanalysen möchte ich diesen Aspekt genauer erläutern und beschreiben. Weniger als um eine vordergründig realistische Darstellung von Sachverhalten und der Vermittlung einer entsprechenden Erfahrung, geht es demnach um die Möglichkeit der Einwirkung auf vorhandene – und Transformation durch kinematografische – Strukturen und gleichzeitig um den Zusammenhang zwischen gesellschaftlichen Rollenvorschriften und Lebensweisen, die ästhetisch hinterfragt werden. Der Eindruck, der sich beim Schauen der Filme vermittelt, stellt wiederum eine andere Form der Erfahrung dar, die auch bewusst provoziert werden soll. Dazu gehört die Thematisierung jenes „zeitlichen Unterschieds“ für die Geschlechter.

Die Filme Maya Derens sowie ihre theoretischen Arbeiten und die Filme Chantal Akermans erscheinen darüber hinaus interessant, da sie in einem deutlichen methodischem Kontrast zueinander stehen. Beide thematisieren jenen Unterschied in der Zeit zwischen Männern und Frauen durch filmische Sprünge, Lücken, Auslassungen und auf der anderen Seite durch Dauer von Einstellungen – und in beiden Fällen durch (allerdings verschiedene) Formen der Wiederholung. Männer fungieren in den Filmen *Meshes of the Afternoon* und auch in *Jeanne Dielman* als ein „Anderes“; als etwas Bedrohliches, als ein durch gesellschaftliche Prozesse deformiertes Subjekt, das in Rollen gedrängt wird, die ihm eine andere Zeitordnung auferlegen. Bei Maya Deren wird dies recht deutlich als eine abweichende Qualität, die Unfreiheit repräsentiert, inszeniert; bei Chantal Akerman wirkt die Frau in *Jeanne Dielman* als machtvoll und gleichzeitig als Opfer einer reproduktiven Zeitordnung, die in identischen Wiederholungsschleifen der Hausarbeit wie gefangen erscheint. Der Macht, die sie über den häuslichen Raum ausübt, entspricht die Strenge der fast unterschiedslos ablaufenden Ereignisse des Tages. Erst das Aufbrechen dieser starren Wiederholungsstruktur, das in ganz zentraler Weise vom Zuschauer als bedrohlich erlebt wird, nachdem zuvor eine Anpassungsleistung der Wahrnehmung die Wiederholungsprozesse als etwas Beruhigendes adaptiert hat, rekuriert auf die gesellschaftliche Überformung von Wahrnehmungsstrukturen. Diese wirken gegen eine Veränderung der Verhältnisse und können durch die Filmerfahrung als solch konservative, und mehr noch: erzeugte Strukturen, „am eigenen Leib“ mitvollzogen werden. Der Film lässt diese Anpassungsleistungen für sich „arbeiten“, um sie als solche spürbar werden zu lassen. Diese hier als Beispiel angeführten Ansätze, bezeugen gewissermaßen den selbst-reflexiven Charakter der Arbeiten Maya Derens und Chantal Akermans – sowohl im Hinblick auf weitere Überlegungen zu zeitlichen Prozessen, inwieweit diese für Männer und Frauen anders in dieser Gesellschaft strukturiert sind, welche Auswirkungen dies hat, und inwieweit sich dies auch ästhetisch-reflektiert in den Experimentalfilmen von Frauen der 1980er Jahre ausdrückt – als auch im Hinblick auf die Reflexivität des Einsatzes filmischer Mittel, mehr als Wahrnehmungsexperimente zu sein, kreisen Experimentalfilme von Frauen aus den 1980er Jahren um Fragen weiblicher Identität und (medial vermittelter)

Rollenmuster sowie Möglichkeiten ihrer Überwindung und Transformation. Die Rückbindung an gesellschaftliche Thematiken, die häufig eine Rolle spielt, lässt die Filme aus der Hochzeit der Experimentalfilmproduktion von Frauen als Dokumente erscheinen, die in bewusster Abstandnahme zu männlichen Vorbildern womöglich sogar eine eigene Ästhetik etablieren, jedenfalls aber in einem klaren Wissen um die ästhetischen Möglichkeiten des Mediums operieren, widerständig gegen kulturell etablierte und akzeptierte Formen der Wahrnehmung, und vermittelt, die realen Verhältnisse zu wirken.

Nicht ohne Grund wurden die Filme von Maya Deren und Chantal Akerman in die Analysen dieser Arbeit mit aufgenommen, drückt sich in ihnen doch eine ästhetische Bearbeitung dieser Thematik anhand gesellschaftlich getrennter Zeitverwendungen aus – da immer noch durch die geschichtlich gewachsene Struktur der Arbeitsteilung Männer in der Regel „höhere“ Positionen innerhalb der Gesellschaft erreichen, spielt Zeitverwendung für Männer und Frauen in der Gesellschaft eine jeweils andere Rolle. Dies erscheint zunächst als eine grobe Verallgemeinerung; anhand der filmischen Einzelanalysen und in den Abschnitten zu Raum und Zeit soll dies genauer erläutert werden. An dieser Stelle kommt es zunächst vor allem auf den Hinweis an, dass Zeitverwendung und die damit einhergehenden Strukturen – sowohl der Bewertung als auch der Wahrnehmung – Konsequenzen haben, die gesellschaftlich reproduziert werden. Hier haben die Filme zumindest zum Teil aufklärende Funktionen. So wird beispielsweise in dem Film von Chantal Akerman *Jeanne Dielman*, die Arbeit der Hausfrau nicht in ihrer dokumentarischen Genauigkeit reproduziert sondern durch seine ästhetischen Mittel erreicht es der Film, die Wahrnehmungsstrukturen, die die Arbeitsteilung als ein naturalistisches Gefüge erscheinen lassen, als gesellschaftlich bewirktes Konstrukt, sinnlich erfahrbar werden zu lassen. Wenn sich in dem Film ein bestimmtes Zeitverhältnis ausdrückt, so ist dies eher als ein Wahrnehmungsverhältnis in Abhängigkeit zu unseren Sehgewohnheiten und auch zu den Funktionen der Wahrnehmung an sich zu sehen. Sie erscheint durch die Erfahrung des Films als eine Struktur, die durch Wiederholung gebildet und gefestigt wird, und in der sich anschließend Automatismen sedimentieren – das sind: gewohnheitsmäßige Muster der Wahrnehmung von Raum und Zeit, die in einem Verhältnis zur eigenen

Körperlichkeit und der Erfahrung in der Gesellschaft stehen mögen, Mann oder Frau zu sein. Da dies auch in den Filmen von Maya Deren thematisiert wird – vor allem auch über die unterschiedliche Darstellung von Männern und Frauen in ihren Filmen anhand zeitlicher Muster – zum Beispiel wirken die Männer in ihren Filmen zielstrebig, eilen ungeduldig, versuchen, Dominanz zu erzeugen oder sind passiv, wehleidig – werden auch ihre Filme, vor allem *Meshes of the Afternoon* (USA 1943) genauer analysiert. In ihren Schriften zum Film finden sich ebenso zahlreiche Hinweise, die ihre Methode der „Emergenz“ in einen Zusammenhang rücken, der mit Automatismen zu tun hat. Denn Prozesse der Wahrnehmung sollen in ihren Filmen sowohl antischematisch wirken auf gewohnheitsmäßige Erzählstrukturen aus Hollywoodfilmen, als auch einen neuen Zusammenhang schaffen, der aus der Summe seiner einzelnen Teile nicht zu erschließen scheint, ähnlich, wie die Wahrnehmung Gestalten zu Ganzheiten ergänzt, die sie nur umrisshaft oder nur zum Teil wahrnimmt. So ist das bekannte Bild eines Dalmatiners, der nur schemenhaft zu sehen ist sinnbildhaft für diese Methode zu deuten, da die fehlenden Teile zu einem Ganzen, zu einer Gestalt ergänzt werden, statt die einzelnen Teile separat zu betrachten.



Gestalttheorie: sogenannte Gestaltergänzung; das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile.

In: Thurston, W.: Hyperbolic structures on 3-manifolds. I. Deformation of acylindrical manifolds. *Annals of Mathematics* 124, 1986, S. 203–246.

Was aber die Besonderheit ihrer Methode auszeichnet, ist, dass die scheinbar fragmentierten Teile, die oftmals der Hauptdarstellerin, Maya Deren selbst, zugeordnet sind, Ausdruck einer Vielgestaltigkeit, einer Pluralität sind, die die Vielfalt der inneren Persönlichkeit spiegelt. In ihren Filmen durchmischen sich die gesellschaftlichen Ansprüche an Frauen, die ebenfalls in den Teilen vorhanden sind, mit den eigenen, freien, subjektiven Ansprüchen der Persönlichkeitsentfaltung, die erst

gewonnen werden muss – durch die Eindimensionalität gesellschaftlicher Vorgaben und Zuschreibungen an die Frauen hindurch. Die Einheit, die aus den zahlreichen Teilen entsteht, ist also in der Summe mehr als nur ein ästhetisches Spiel, sondern macht ästhetisch anschaulich, dass gerade die Vielgestaltigkeit der weiblichen Personae in ihren Filmen, zu einer Form der Ganzheit führt, die die Fragmentierung in sich erlaubt und sogar zur Voraussetzung hat. Wohingegen die Männer in ihren Filmen meist in die gesellschaftliche Funktion gerückt scheinen, Stringenz und Eindimensionalität, die sich in spezifischen Handlungen ausdrückt, zu repräsentieren. Sie, die Frau, muss gegen die Erwartungshaltung der Männer, respektive der Gesellschaft, die Vielheit bewahren. Davon machen ihre Filme sich ein Bild – und sie versuchen dies über zeitliche Muster zur Darstellung zu bringen. Dass dies auch Konsequenzen für den Raum in ihren Filmen hat, ist erwähnenswert, denn Räumlichkeit erscheint in ihren Filmen ebenso an gesellschaftliche Bedingungen geknüpft, wie die Zeit – beides gilt es, sozusagen mit den Mitteln des Filmes zurückzuerobern. Dazu muss nicht notwendig der Raum der öffentlichen Sphäre gezeigt werden.

Dies gilt für die weiteren analysierten Filme in gleichem Maße, denn in ihnen sind selten öffentliche Räume zu sehen. Vielmehr werden in Innenräumen Formen der Subjektivität erprobt, die beispielsweise eng an eine freie sexuelle Entfaltung geknüpft sind, oder die den Bereich der Öffentlichkeit als „andere“ Sphäre erscheinen lassen, die von Männlichkeit oder männlich dominant geprägten Strukturen gekennzeichnet erscheint. Sowohl der Film von Pola Reuth *Kool Killer* (BRD 1981) als auch Ingrid Pape Sheldons Film *Kissenschlacht* (BRD 1985) thematisieren dies. Prominent geworden ist ebenso der bereits genannte Film *Negative Man* von Cathy Joritz, denen gemeinsam ist, die Öffentlichkeit als eine Sphäre zu charakterisieren, die von entweder sehr nüchternen Männern dominiert wird, oder in der sich Gewalt als körperliche Gestik ausdrückt. In zahlreichen der analysierten Filme werden eigene Wahrnehmungen gezeigt und thematisch: dies kann als ein grundsätzlicher Gestus der Filme betrachtet werden, die Rollen, in denen sich die Frauen befinden, bewusst zu machen. Bewusstheit erscheint in allen Filmen als ein wesentliches Element, die ästhetischen Mittel einzusetzen, um diese Bewusstheit zu erzeugen, aber auch ein anderes als das

gewohnt Wahrgenommene zu vermitteln. In den Filmanalysen gehe ich genauer auf die jeweils unterschiedlichen Methoden der Filmemacherinnen ein. Wenn in ihnen etwas Gemeinsames zum Ausdruck kommt, ist es das Bemühen, dem Schematischen, das sowohl die Darstellung von Frauen in Massenmedien betrifft, als auch manche experimentellen Arbeiten, die eher die Form ausstellen – abstrakter Film mag eine solche sein – eine subjektiv eigene Ästhetik entgegenzusetzen. Das heißt, in den Filmen geht es sehr wohl um die geeignete Form für die Inhalte; in ihnen drückt sich aber ein Gefühl für das Medium selbst aus, für seine Fähigkeit, Materialität physisch zu vermitteln. Über dieses Bewusstsein für die Eigenschaften des Mediums kann Bewusstheit für die Inhalte geschaffen werden. Dass den Filmen hierbei ein besonderes Gespür für die Zeit eignet, die nicht durch die Zeitvorgaben der Gesellschaft bestimmt wird, erscheint hierbei nicht sekundär, und ist zum Teil in der bewussten Abstandnahme zu männlichen Vorbildern zu sehen. Um bei dem Beispiel von Chantal Akerman zu bleiben: der Inhalt ihres Filmes ist nur scheinbar die Hausarbeit. Sie ist es nur insofern, als dies nicht nur in den siebziger Jahren eine vielfach kritisierte, dominante Form der Beschäftigung für Frauen war und heute noch ist. Die eigentliche Zeitqualität der Beschäftigung im Haushalt kommt nur in verstellter Form zur Darstellung. Sie ist gerade nicht starr sondern durch ein „Entgleiten“ gekennzeichnet, das mit der Wiederholung der Arbeiten und der Abstimmung auf den Zeitplan der anderen Familienmitglieder zu tun hat. Die Kontrolle, die *Jeanne Dielman* in dem Film über die Zeit ausübt, ist eine, die bedrohlich, zwanghaft wirkt. Sie beschreibt ein gesellschaftliches Verhältnis eher als eine realistische Darstellung von Hausarbeit. Die Frau als Gebieterin über das Haus, erscheint als das zu Überwindende. Dies erreicht der Film in seiner zweiten Hälfte, indem er der Frau die Kontrolle „entzieht“, was als Katastrophe spürbar erlebt wird. Eher ist es dieses Erleben, das über die zeitliche Dauer und die Wiederholungen erreicht wird, das die Kontrolle selbst als Ausdruck einer gesellschaftlichen Zuschreibung erfahrbar werden lässt. Die Zeitempfindung, die sich im Gegensatz dazu im Haushalt tatsächlich erleben lässt, ist eine des Verlustes an Erfahrung. Höchstens als Erfahrung einer Erschütterung der Muster, die es überhaupt ermöglichten, „nur“ Hausfrau zu sein, kann der Film gesehen werden. Er ist, im Gegensatz zur Tätigkeit im Haus, eine echte – auch ästhetische

Erfahrung, der der Opulenz des Stars – Delphine Seyrig – in nichts nachsteht. Das dieser Widerspruch, den der Film mit ästhetischen Mitteln offenbart, ein bewusst inszenierter ist, hängt mit der Bewusstheit der Filmerin über die Wirkung der ästhetischen Mittel des Kinos zusammen. Sie lassen ein Zeitempfinden entstehen, das der Wahrnehmung der Zuschauer ihr Anderes demonstriert. Wahrnehmung erscheint über die Mittel des Films, seiner Länge und Dauer der Einstellungen und seiner Wiederholungen, einer Entautomatisierung zugeführt zu werden.

Zeiterfahrung spielt auch in weiteren Filmen eine große Rolle – sie steht in diesem Sinne in Zusammenhang mit einer Kritik, beispielsweise an den Wahrnehmungsmustern einer gesellschaftlichen Struktur. Die Aufmerksamkeit für diese Qualitäten an den Filmen kann möglicherweise eine zusätzliche Bedeutungsebene erschließen, die auf einen allgemeinen Aspekt verweist, der nicht notwendig in jedem Film explizit thematisiert scheint. Auffällig ist zunächst, dass zahlreiche Filme sich Zeit für das Beobachten nehmen. Die Aufmerksamkeit, die die Dinge erfahren, die auch mit anderen und neuen Bedeutungen verknüpft werden, tritt häufig in Spannung zu einer allgemeinen Form des Umgangs mit Alltagsgegenständen. Die zeitliche Aufmerksamkeit und Umwidmung, die sie erfahren, lassen neben materialen Qualitäten den Unterschied zeitlicher Zuschreibungen erkennen, der häufig nicht „geschlechter-neutral“ ist.

Der Film *Between* (BRD 1989) beispielsweise von Claudia Schillinger behauptet eine Art von Zeit, die nur an bestimmten Orten erlebt werden kann – es handelt sich in dem Film scheinbar um einen Tagtraum, der das Bett als einen zentralen Ort der Durchmischung von Geschlecht zur Darstellung bringt. Eindeutige Zuordnungen wie Mann oder Frau werden versucht, durch Inszenierung – eine Frau mit umgeschnalltem Dildo ist zu sehen; ein Mann liegt in scheinbar passiv wartenden Positionen im Bett – und durch Schichtrhythmus und Montage in zeitliche Muster zu zerlegen, die eine Neu- und Umordnung ermöglichen, der der Wunsch nach der Aufhebung der Zuschreibungen männlich/weiblich entspricht. Zeit wird physikalisch beschleunigt, damit gerade das Traumhafte dieser Vorstellung die Dynamik des Realen erhält. Über die physische, fotografisch/realistische Wirkung des Bildes, erzeugt die

Schnittgeschwindigkeit den Eindruck einer Durchmischung, einer aktiven Verbindung des vormals Entgegengesetzten. Intimität, die in der Öffentlichkeit kaum einen Ort hat (außer im Kino beispielsweise), wird als zeitlich fühlbarer Akt durch diese Durchmischung spürbar – das heißt, das Bett in seiner „Eigenzeit“ bildet eine Art Widerlager zur öffentlichen Sphäre und ihrer Zeitverwendung.

Bei *Compartment* (BRD 1990) von Eva Heldmann wird Sexualität im öffentlichen Raum thematisiert; diese wird aber nicht durch explizite Reize oder in konkreten Szenen dargestellt sondern in Rhythmen, visuellen Reizen, in Ähnlichkeiten und Assoziationen gesucht, die während einer Straßenbahnfahrt mit der Londoner Tube (zwischen zwei Stationen) in einem Abteil der sinnlichen Wahrnehmung augenfällig gemacht werden. Diese Suche nach Ähnlichkeiten, oder vielmehr diese mimetische Fähigkeit, Dinge, die anders gedacht sind, der eigenen Lust anzuverwandeln, der eigenen Fantasie als Rohstoff zuzuführen, stellt Prozesse dar, die an das kindliche Spiel erinnern, das in der äußeren Welt einen nie enden wollenden Rohstoff findet. Die Gegenstände der Welt auf ihr Lust- und Schmerzpotenzial hin zu untersuchen, und dies auf die „erwachsene“ Sexualität zu übertragen, birgt ein subversives Potenzial, das die Künstlerin bewusst im Sinn hat. Es zielt auf Vertauschung der Zeit: nicht die öffentliche sondern die intime Zeit wird in dem Film ausgestellt. Der Blick der Kamera, der die Elemente des Abteils sucht und findet, die einen, wenn auch atmosphärischen Bezug haben zu dem Kontext einer nicht-genitalen Sexualität, eröffnen die Perspektive einer Zeit, die nicht in den Dienst genommen scheint von dem Kontext, in dem sie statt hat: dieser dient gerade in dem Transport der Taktung, und das heißt: Abstimmung der Körper mit der gesellschaftlich vorgegebenen Arbeitsteilung.

Bei dem Film *Polstermöbel im Grünen* (BRD 1984) sind es die privaten Möbelstücke, die ein morbides Dasein in öffentlichen Grünanlagen führen, die Noll Brinckmann zu ihrem Film inspiriert haben. Der Verfall, der den morbiden und auch irritierenden Charme der vergänglichen Dinge (und vermittelt der eigenen Existenz) zeigt, steht in einem Verhältnis zu der erlebten Zeit, von dem die Möbel stumme Zeugen sind. Sie beinhalten Geschichte. Diese drückt sich in dem Kontrast zwischen Privatheit und Öffentlichkeit, also in dem Kontextwechsel aus. Die scheinbar individuellen Möbel, die

einen Bezug zum „Geschmack“ der Personen haben, die sie auswählten, und die in der Öffentlichkeit, die wesentlich unpersönlicher gestaltet ist, ihr abgelegtes Dasein fristen, zeugen von dem Charakter unserer zeitlichen Existenz. Damit ist weniger der wandelbare Modegeschmack gemeint als vielmehr der Umgang mit den Dingen, die uns täglich umgeben. Ihr Gewahrsein in unserer Alltagswahrnehmung ist in ein zeitliches Muster gebettet, das sie uns vergessen lässt, so wie unsere Geschichte in den Räumen, in denen wir leben, gewissermaßen „vergessen“ wird. Die Witterungsverhältnisse lassen die Farben der ehemaligen Besitztümer verblassen; sie sind sinnbildlich ausgebleicht, auch wenn die Kamera noch kräftige Farben unter ihnen finden mag. Diese stoffliche Qualität, die sich dem Auge als Abnutzung zeigt, und daraus einen Reiz gewinnt, lässt Zeit als etwas erspüren, das einer Wahrnehmung vermittelt über den Film zugänglich gemacht werden kann. Die stofflichen Qualitäten, die durch ihren Kontextwechsel auch deutlich auf ihre Haptik verweisen, also in dem ungewohnten Umraum, in dem sich die Möbel befinden, Aufmerksamkeit auf ihr „Sein“ lenken, bedeuten für die Wahrnehmung ein Mittel, Zeit zu „erspüren“.

Requiem für Requisiten (D 1993) – der Titel deutet es an, spielt sich im Innenraum ab, der als Requisite des eigenen Lebens ernst genommen wird. Rosi S.M., die Regisseurin des Films streift nah an Oberflächen, an Interieur, an Bildern von Popstars an den Wänden entlang und beobachtet die eigene Lebenswirklichkeit. Schriftstücke an der Wand erzählen von Reaktionen auf die äußere Wirklichkeit. Es handelt sich nicht um einen Film, der Versatzstücke des eigenen Lebens aneinanderreicht, sondern der sehr nah an den Oberflächen der eigenen vier Wände nach einer tieferen Bedeutung der eigenen Vita sucht. Mit langsamen Kamerabewegungen, die eher Suchbewegungen sind, wird die Langsamkeit des eigenen Lebens in den eigenen Räumen sinnfällig gemacht. Zeit trennt von den Dingen. Dies meint, das die Wiederaneignung des Eigenen gegen ein Gewohnheitsmäßiges in uns ankämpft. Szenen einer Augenoperation sind in dem Film zu sehen, die lediglich ein Auge in Großaufnahme und die Abtrennung der obersten Schicht des Glaskörpers zeigen; diese Szenen werden auf eine Irisblende der Kamera umgeschnitten. Die Gleichsetzung von Auge und Kameraauge oder des Kameraapparates mit einer Operation am Sehen, einer Art Vergegenwärtigung des Eigenen, das durch die Zeit verloren zu gehen droht, versucht

etwas abzutrennen: Erst die Hinwendung zum Konkreten erlaubt gewissermaßen den Abstand zum Selbst – zum Automatismus des Handelns an den Dingen. Nicht-Handeln sondern Sehen und Beobachten erschließt die zeitliche Dimension der Existenz auf neue Weise.

Mano Destra (CH 1985), ein viel diskutierter Film von Cléo Uebelmann, thematisiert die angespannte Zeit des Wartens, die masochistische Praxen zum Ziel haben. Diese stehen in einem Spannungsverhältnis zu Zeitverwendungen, wie sie die Gesellschaft sowohl in der produktiven wie auch reproduktiven Sphäre durchsetzt. Sie erscheinen im Film als ästhetische: lange Einstellungen, starre Haltungen einer gefesselten Frau, die von einer kühl wirkenden Domina, die sich selbst in Szene setzt, begleitet werden. Weniger das konkrete Verhältnis der Frauen untereinander, das zudem auf den Kontext des Masochismus verweisen könnte, die dominante Mutterfigur als etwas gegen die Dominanz der Männer gerichtetes zu betrachten, als das Verhältnis des Masochismus zu den Ängsten einer Gesellschaft, erscheint an dem Film interessant. In dem gespannten Warten drückt sich eine Haltung aus, die auch auf gesellschaftliche Prozesse übertragbar scheint. Die Angst vor dem Verlust der gesellschaftlichen Akzeptanz, erzeugt gewissermaßen eine ähnliche Position des nicht enden wollenden Drucks der Anpassung. Dies als ein zeitliches Verhältnis zu begreifen, für das der Masochismus eine ästhetische Form wählt, die er in der Regelüberschreitung inszeniert statt zu verdecken, erscheint sozusagen als eine Verobjektivierung dieses Zustandes.

Kool Killer (BRD 1981) – ein Film von Pola Reuth scheint auf den ersten Blick nicht mit der Zeitthematik befasst – allerdings wird in dem Film, der einen Bodybuilder in verschiedenen Posen zeigt, auf eine Stase oder Unbeweglichkeit verwiesen, die als allgemeines Bild für zumindest eine bestimmte Form von Männlichkeit gelten kann. Körperkult erinnert an die sinnlose Arbeit am Körper, der zu einem Bild gerinnt, ohne die Sinnlichkeit des Körpers spürbar werden zu lassen. Weder in der Arbeit selbst, noch in den Posen, die der Mann einnimmt, die an griechische Statuen erinnern, die allerdings andere Gegenstände integrieren wie Tennisschläger oder Skier, erzeugt er eine Form, die an Leistung, Zielstreben und an den Zusammenhang der Zeit erinnern, die dafür aufgewandt wird. „Zeit ist Geld“, und das Produkt dieser Arbeit ist ein Objekt,

das in dem Blick, den er mit der Ausstellung seiner Arbeit/seines Körpers auf sich ziehen mag, die drohende Umkehrung – nämlich sexuell attraktives Schauobjekt für die Frau zu sein – abwehrt. Die Pose, die nichts bedeutet, und der Blick, der ins Leere geht, lassen ihn selbst als einen Körper erscheinen, der nicht als Individuum angeschaut wird, sondern als Produkt. Er ist dies in dem Sinne, wie die Zeit, also die Arbeit, die in ihn geflossen ist, gleichsam entfremdet erscheint – wie die Produkte einer Industrie, die standardisierte Modelle hervorbringt. Weder Pose noch Muskel sind einzigartig sondern folgen dem Vorbild, das es zu erfüllen gilt und das zahlreiche Männer erreichen möchten. Im übertragenen Sinne ist dies nicht der gestählte „Body“, sondern die Anpassung an den Gedanken der Leistung, die erbracht werden muss, um das Bild zu erfüllen, das imaginiert oder real, Männlichkeit vorgibt; es erzeugt den Charakter einer sich erfüllenden Prophezeiung: Anpassung wird nicht etwa frei entscheidbar sondern erscheint als Moment einer verinnerlichten Blaupause: „Männer sind so“. Dieser natürliche Charakter der angepassten Leistung ist Ausdruck einer Realität, die das Produkt einer Zuschreibung ist. Wie diese Zuschreibung vorgenommen wird, erklären gesellschaftliche Prozesse: Beobachtung und Nachahmung sind prägend für die Bildung von angepasstem Verhalten. Ausdruck dieser Anpassung wiederum ist ein sichtbares Verhalten. Insofern nimmt der Film das Sichtbare an dieser modellhaften Anordnung und extrapoliert es in die ironische Darstellung „starrer“ Männlichkeit.

Auch ein Film wie Hille Köhnes *Und sie, sie liebte Raubtiere, – tritt auch in den Garten* (BRD 1985), bedient sich einer materialen Ästhetik, die sich eine spezifische Verwendung der Zeit nutzbar macht. In ihrem Film werden Folien zu Formen und Mustern auf der optischen Bank kombiniert. Diese durchleuchteten Flächen erzeugen einen materiellen Reiz über ihre Farbwirkung und die Körnigkeit und Einkratzungen der Staubpartikel, die sichtbar werden. Statt rein formaler Experimente, kommen Anklänge an alte Formen avantgardistischer Kunst, Alexander Rodtschenkos und Wladimir Majakowskis, zum Ausdruck. In leichter, assoziativer Manier werden strenge Linien und Formen zu leuchtender, physischer Bewegung für das Auge. Die Farbfolien sind nicht statisch sondern erscheinen durch Veränderungen, die das Filmmaterial erzeugt, wie eben Staub, Kratzer, Unregelmäßigkeiten, dynamisch. Sie verlieren ihre „Strenge“, ihre lichtdurchflutete Wirkung ergibt eine Resonanz, die nicht die Form betont sondern den

Inhalt: es ist die Farbe selbst. Ihre Wirkung ist nur schwer zu beschreiben, denn Farbe hat mit dem nicht-identifizierenden Sehen und Empfinden zu tun – also einer Erlebnisqualität. Diese Qualität ist wesentlich zeitlich, denn sie besitzt in dem Sinne keinen Raum oder keine räumliche Tiefe, wohl aber einen inneren Resonanzraum. Zeit wird zudem als etwas spürbar, das die Dinge verändert. Über den Abgrund eines halben Jahrhunderts hinweg, erscheinen die Anklänge an die ehemals revolutionären Inhalte und Formen der beiden russischen Künstler wie ein leichtes Gewebe, dass sich als Anklang zu dem Film mischt, aber nicht sein Hauptthema bildet – eher rettet gerade diese Leichtigkeit etwas von dem avantgardistischen Ansatz der beiden Künstler, die doch in der Ausrichtung auf ihren oppositionellen Gegenstand eine Zeitqualität schufen, die womöglich enger an den Kontext jener Epoche gebunden scheint.

Diese Beispiele sollen vor allen Dingen verdeutlichen, dass der Aspekt der Zeit in den analysierten Filmen eine Akzentuierung besitzt. Es geht nicht darum zu behaupten, dass ein so allgemeiner Begriff wie Zeit und die ästhetische Verwendung in einem wesentlich auch zeitbasierten Medium schlicht geschlechterspezifischen Regeln folge. Wohl aber drückt sich in manchen Filmen ein mehr oder weniger starker Bezug zu den Themen einer gesellschaftlichen Zeitkultur aus, die sich wesentlich unterscheidet sowohl von anderen Kulturen, als auch innerhalb ihrer selbst, beispielsweise entlang der Aufteilung in eine produktive und reproduktive Sphäre. Die Trennung der Geschlechter und die Zuordnung, die daraus entsteht, bildet einen möglichen Erklärungsansatz zum Beispiel für die Frage nach der unterschiedlichen Strenge, mit der Männer und Frauen sich Zeitpläne zulegen und sich an ihnen orientieren.

In der Forschung lässt sich zu dieser Thematik nicht sehr viel finden. So erscheint es, sobald konkret nach auch empirischen Zusammenhängen und Schlussfolgerungen daraus gefragt wird, schwierig, in der Literatur zum Thema Zeit in den Medienwissenschaften, der Philosophie oder auch dem Kunstbereich, entsprechende Hinweise oder überhaupt ein entsprechendes Interesse zu finden.

Medienwissenschaftliche Ansätze, wie der von Harold Innis („Medien überwinden Raum und Zeit“), betrachten Zeit im Hinblick auf die Funktionen der Medien, zeitliche Prozesse zu vermitteln. Die Speicher- und Archivierungsfunktionen von verschiedenen

Medien stehen ebenso im Vordergrund der Beschäftigung. Jochen Hörisch zum Beispiel beschreibt die Funktion „der Medien“ als Generatoren von Sinn – und zwar in der Hinsicht, dass sie Bedeutsamkeit generieren vor dem Hintergrund eines generell wirksamen Prinzips: nämlich der Zeit, die gegen die Bedeutsamkeit arbeite, also einen drohenden Verlust beschreibe. Jochen Hörisch widmet dieser Thematik des Entstehens von Bedeutsamkeit, die er in Abhängigkeit von Zeit als einer allgemeinen Größe oder Gegebenheit sieht, eine Monografie. Hierbei stellt sich Vergänglichkeit, oder „Entropie“, als Motor für Sinn heraus. Der drohende Zerfall an Seiendem, an Existenz in der Welt, zerstöre nicht gleichzeitig Semantik sondern erzeuge sie als Mittel gegen einen zeitlichen Verlust:

„Spekulativ formuliert: Zerfallendes Sein vernichtet nicht etwa Sinn, sondern setzt Sinn frei [...]. Nüchterner formuliert: Ontologische Entropie ist die Bedingung der Möglichkeit semiologischer Ordnung“¹⁰

Dass etwas verfällt und damit nicht mehr verfügbar ist, sei es der einmalige Akt einer sprachlichen Äußerung oder die Ereignisse in der Welt, die geschichtlich bedeutsam sind, bedarf einer bewahrenden Struktur, und sei dies die Sprache als Struktur selbst, die die einzelnen Menschenleben überdauert. Film, um dies auf den Gegenstand der Arbeit zu beziehen, speichert Sinn in einer sinnlichen Weise. Das heißt, es generiert nicht einfach eine Semantik, die etwas gegen den spontanen Moment, der verfällt, unternimmt, sondern sein Metier ist im Gegenteil dieses spontane Element, das eben sinnhaft in Bezug auf unsere leibhaftige Wahrnehmung ist. Den Sinnen gegeben, zielt Film auf das Besondere und nicht auf das Abstrakte. Zwar lässt sich darüber streiten, ob Film eine Sprache sei, bestimmten Codes folge oder Schemata reproduziere, beispielsweise in Erzählformen, Typendarstellungen in Spielfilmen, allerdings lässt sich die Hinwendung zur konkret physischen Welt kaum leugnen. Somit rückt in den Blick, was an der Zeit ein Verhältnis darstellt: weniger als die Funktion der Speicherung, meint Film in dem Sinne eine Vergegenwärtigung des Seins in der Zeit selbst. Eine Frage von Immanuel Kant, der sich bekannterweise mit der Thematik der Welterschließung in seiner *Kritik der reinen Vernunft* beschäftigt, zitiert Jochen

¹⁰ Jochen Hörisch: *Bedeutsamkeit. Über den Zusammenhang von Zeit, Sinn und Medien*. München: Hanser, 2009, S. 73.

Hörisch. Sie ist auch für den Kontext interessant, den der Film schafft: nämlich ein Kontinuum zu reproduzieren, das der Wahrnehmung offenbart, dass sie immer schon zeitlich ist. Raum und Zeit sind bei Kant die vorgegebenen Größen, die nicht durch sinnliche Erkenntnisse erschlossen werden. Sie sind vor aller Wahrnehmung vorhanden. Jochen Hörisch konzentriert sich auf den Aspekt, der sich daraus ergibt. Denn die Syntheseleistung, die nötig ist, die zahlreichen Erscheinungen, mit denen unsere Sinne konfrontiert sind, zu ordnen, weist die Richtung: diese ziele zunächst auf die grundlegende Funktion des Subjekts, zeitliche Trennungen vorzunehmen und Ähnlichkeiten herzustellen, die nicht in den Objekten selber lägen:

„Die Fülle des Mannigfaltigen unter Einheitsgesichtspunkte zu bringen, zu assoziieren, was (wie und warum?) zusammengehört, das ist in der Tat eine bemerkenswerte Leistung. Wie es kommt, daß die Fülle des Seienden und der Ereignisse uns nicht schlicht überbordnet und hilflos macht, sondern vielmehr (von Zuständen, die wir als pathologisch charakterisieren, abgesehen) als bedeutsam erscheint? Weil das Mannigfaltige in all seiner Überfülle durchweg zwei Gemeinsamkeiten hat: erstens unterschiedlich und zweitens zeitlich zu sein. Alles, was ist und geschieht, unterscheidet sich von anderen Sachverhalten und Ereignissen – aber genau dies haben unterschiedliche Sachverhalte und Ereignisse gemeinsam.“¹¹

Kants Frage, wie die Welt sinnlich erfahrbar wird – nach welchen Regeln sich Weltaneignung vollzieht, stellt insofern eine mögliche Erklärung für die Entwicklung von Zeitbewusstsein dar, insofern dieses Bewusstsein für zeitliche Vorgänge als eine Bedingung der Möglichkeit von Erfahrung schlechthin erscheint. Dies beschreibt Hörisch weiter als Unterscheidungsvermögen des Subjekts, das laut Kant aus der Fülle der Möglichkeiten selektiere – und Sequenzen erzeuge. Somit wird deutlich, dass Wahrnehmung ein Vorgang der strukturellen Welterschließung ist:

„Zeitlichkeit ist die bedeutsame Synthesis des Mannigfaltigen und darin zugleich ‚der Grund der Möglichkeit der Assoziation des Mannigfaltigen‘ in bedeutsamen, sinnkonstituierenden Bewußtseins- und Erfahrungsakten. Auch diese sind zeitlich durch und durch, wie Kants eindringliche Formulierung ausweist, ‚daß alles in der Reihenfolge der Begebenheiten dermaßen unter der Regel stehe, daß niemals etwas geschieht, vor welchem nicht etwas

¹¹ Ebd., S. 147.

vorhergehe.' Diese Metaregel gilt für mannigfaltige ‚Objekte‘ (Sachverhalte, Ereignisse, Realitäten, Atome etc.) ebenso wie für ‚Subjekte‘“¹²

Jochen Hörisch interessiert die Entstehung von Bedeutsamkeit, und insofern interessieren ihn die Überlegungen Kants, die sehr grundsätzlicher Natur sind. Spezifischer nach möglichen geschlechtsspezifischen Unterschieden in der zeitlichen Wahrnehmung, der Zumessung von Bedeutung, fragt Jochen Hörisch allerdings nicht. Wenn die Überlegungen Kants im Hinblick auf mögliche Unterschiede der Geschlechter und ihrer (zeitlichen) Erfahrung eine Rolle spielen, dann unter dem Gesichtspunkt, ob und inwieweit ein gesellschaftlich relevanter Automatismus der Bewertung die Erfahrungshorizonte konturiert. Was nämlich als bedeutsam erfahren wird, mag sich am Konkreten entscheiden. Die Konkretheit, die das so vielschichtige Phänomen Zeit in überschaubare Einheiten gliedert, und laut Kant eignet diese Gliederung gerade dem Subjekt um Überschaubarkeit herzustellen, bedeutet, dass nicht etwa Frauen mit dem Konkreten und Männer mit dem Abstrakten, wie den Ideen, beschäftigt seien, sondern dass gesellschaftliche Zeitstrukturen zurückwirken auf die Subjekte. Sie übernehmen – dann doch womöglich in Abhängigkeit von ihrer Umgebung, in der sie sich hauptsächlich aufhalten – jene Wahrnehmung, die wiederum den mannigfaltigen Objekten eignet. Um es anders zu formulieren: Zeitverwendung hat mit den Anforderungen der jeweiligen Sphäre zu tun, in der ich mich hauptsächlich bewege. In der reproduktiven Sphäre ergibt sich eine andere Form der Objekte in dem Sinne, dass ihnen ein anderer Aufforderungscharakter zukommt als den Objekten der öffentlichen, produktiven Sphäre.

Um auf die Frage nach der Forschungslage zu den Zeitfragen bezüglich der Geschlechterteilung zurückzukommen, lässt sich feststellen, dass es aktuelle Publikationen beispielsweise von Heike Klippel gibt, die in ihrem Buch *Zeit ohne Ende* der Frage nachgeht, was spezifisch „weibliche“ Zeitqualitäten sind, und wie sich diese in Filmen, nicht nur von Frauen, ausdrücken.¹³ Ein charakteristisch

¹² Ebd. S. 147f.

¹³ Klippel, Heike: *Zeit ohne Ende. Essays über Zeit, Frauen und Kino*. Frankfurt am Main: Stroemfeld, 2009.

filmwissenschaftliches Buch, das sich darüber hinaus mit Fragen nach konkreter Zeitverwendung beschäftigt, aus dem in folgenden Abschnitten häufiger zitiert wird. Heike Klippel selbst befasst sich auch in anderen Publikationen mit dem Thema Zeit und Gedächtnis im Film.¹⁴ Neben der generellen Schwierigkeit, dem vielschichtigen Phänomen Zeit gerecht zu werden, sind es die Materialanalysen, die im Vordergrund dieser Arbeit stehen und darum nur einen Aspekt dieser Thematik betreffen. Somit stellen die Filme Fragen nach der Konkretheit der gesellschaftlichen Zeitverteilung, denn weniger als um die archivarische Funktion von Film geht es in der folgenden Untersuchung, als um die Trennung zwischen der Zeitverwendung und den Möglichkeiten des Films, eine andere, eine „eigene“, nicht dem gesellschaftlichen Zwang unterliegende Zeit zu erschaffen. Film ist auch „Zeitvertreib“. Dieser Aspekt der Massenkultur, in das Kino und Film eingebettet sind, unter der Einschränkung, dass Experimentalfilme nicht die gleiche Verbreitung finden wie Spielfilme, stellt eine Form der Zeitverwendung bereit, die an sich bereits gegen ein Verständnis von Zeitverwendung gerichtet ist, das von Nützlichkeit geprägt scheint. Dem dominanten Zeitgefüge, an das das Subjekt angepasst wird, kann Film eine Konfrontation mit der eigenen Zeit, der eigenen physischen Existenz entgegensetzen, die immer auch eine historische ist – und das heißt, sie ist konfrontiert mit der Erfahrung, ein geschichtliches Subjekt zu sein. Die eigene Geschichte, die allein durch die physischen Wirkungen der Bilder zum Tragen kommen kann: durch Erinnerungen, Gefühle, atmosphärische Momente, die mich an eigene Erlebnisse erinnern, und die durch die Seherfahrungen, also die zeitliche Vorprägung, bestimmt ist, bilden den Grund der Bilder. Ihr fragmentarischer Charakter, den beispielsweise Siegfried Kracauer so prominent betont, verweist auf die Beschreibung Kants, dass wir uns wieder an die Mannigfaltigkeit der physischen Existenz erinnern – sie wird im Kino gerade in den Brüchen, den Sprüngen zwischen Orten, Zeiten und vermittelt: zwischen den eigenen „Produktionen“ deutlich. Film ist nicht einfach technisch vermitteltes Visorium; Mary Ann Doane macht diesen Aspekt am Film in ihrem Buch *The Emergence of Cinematic Time* stark und zeigt eine historische Verbindung zur Moderne, ihren

¹⁴ Klippel, Heike: Gedächtnis und Kino. Basel: Stroemfeld/Nexus, 1997.

Kontingenzerfahrungen, und dem was Kino reproduziert an dieser Erfahrung auf.¹⁵ Im Film reproduziert sich die sinnliche Verfasstheit unserer Existenz, da der Film den Körper vielfältig mit einbezieht. Das „Mannigfaltige“ in ein Verhältnis bezüglich des Eigenen, des Erlebten zu setzen, ist dem Film durch seine Fragmentenhaftigkeit und seine Sequenzialität inhärent. Genauso, wie Film Ausschnitte aus der Welt zeigt, und der Wahrnehmung unserer zeitlichen Bedingungen entspricht, kann er uns umgekehrt zeigen, wie wenig wir uns der Beschaffenheit der physischen Welt um uns bewusst sind, und wie häufig uns dadurch unsere eigene Verfasstheit in dieser Welt abhanden kommen kann. Wer beobachtet seine Umgebung durch die eigenen Sinnesorgane „filmisch“? Film konfrontiert mit der eigenen „Syntheseleistung“ der Wahrnehmung, die uns zunächst vor Überlastung schützt, und die andererseits, qua ihrer strukturellen Funktionsweise, zu Gewohnheitsbildung und kultureller Sichtweise neigt. Dies in einem spezifischen Zusammenhang zu sehen mit Automatismen der Wahrnehmung, die eben gerade jene strukturellen Effekte erzeugen, und die mithilfe des Films „entautomatisiert“ werden können, erscheint hilfreich in Bezug auf die folgenden Analysen. Denn in den experimentellen Filmen werden genau jene Automatismen zum Vorschein gebracht, die sowohl Wahrnehmungsgewohnheiten als auch sehr konkrete gesellschaftliche Muster betreffen. So wird deutlich, dass auch das Thema Zeit, das so umfänglich erscheint, hier in einem viel konkreterem Sinne verstanden werden will. Für die Ausbildung von Automatismen, die Wahrnehmung beeinflussen – und seien dies Handlungsautomatismen, wie die Syntheseleistung des Körpers, Vorgänge zu Gesten und ganzen Handlungskomplexen zusammenzufassen, so dass sie „wie von selbst ablaufen“ – kann der Faktor Zeit sehr bedeutend erscheinen. Ob durch quantitative Wiederholungen oder durch Variationen des Gleichen, so dass eben ganze Kontexte entstehen (Jochen Hörisch meinte genau dies – Sinneinheiten entstehen durch etwas, das die Zeit vor dem Zerfließen bewahrt): Zeit will sozusagen gegen ihr Vergehen geschützt werden. Somit dienen Strukturen nicht bloß der Vereinfachung von Handlungen beispielsweise sondern erlauben Wiederholungen. Diese wiederum garantieren „Sinn“. Das kann soweit gehen, dass selbst unbewusste Strukturen der Ungleichbehandlung, Abwertung, Projektionen gegenüber Frauen, also

¹⁵ Doane, Mary Ann: The emergence of cinematic time. Modernity, contingency, the archive. Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press, 2002.

Geschlechterstrukturen, aus dem Grunde fort existieren, da ihnen Sinn zugeschrieben wird. Um es genauer zu fassen: Sinn ist zu verstehen als eine Größe, die keinen moralischen Wert an sich darstellt, sondern einen strukturellen. Niemand fragt sich, ob die Sprache „Sinn“ macht, denn da sie Sinneinheiten auf Welt abbilden kann, funktioniert sie – und zwar unabhängig, ob der einzelne ihren zeitlichen Charakter versteht, der sich darin ausdrückt, kontextunabhängig zu sein. Nicht einen bestimmten Baum sondern Bäume meint jenes Wort. Den konkreten Baum zu beschreiben, bedeutete einen weitaus größeren Aufwand als das Vorstellungsbild „Baum“ wachzurufen. Anders als der Film, der eben jenen einzelnen, ganz konkreten Baum zeigt und nicht die Vorstellung von Bäumen erzeugt, operiert die Sprache also mit Abstraktionen. Dies befreit sie von dem Konkreten, das immer von einem möglichen Zerfall bedroht ist. Um dies auf die Frage nach den Geschlechtern und der konstruierten Seite daran zu übertragen: die zeitliche Funktion einer Struktur, Wiederholbarkeiten über den konkreten Augenblick und Kontext hinaus zu garantieren, lässt sich als eine Synthese begreifen, die dazu führt, sowohl bestimmte Verhaltensmuster zu reproduzieren als auch Bewertungsschemata anzuwenden (die dann meist in einer Handlung münden). Dass diese Verhaltensmuster „Sinn“ machen, fernab jeder moralischen Bewertung, meint nun, dass ihre historische Gewachsenheit ihnen nicht mehr anzusehen ist. Vielmehr scheint gerade ihre Struktur stets auf das Neue „Natürlichkeit“ zu suggerieren. So als sei der Akt selbst nicht Reproduktion sondern spontane Äußerung – wäre es nicht so, gäbe es womöglich die Ungleichbehandlung von Männern und Frauen nicht in dem Maße, wie es nun noch der Fall ist. Das heißt weiter: die Unbewusstheit der Strukturen, die zu verhindern scheint, dass eine bewusste Auseinandersetzung auch zu tief greifenden gesellschaftlichen Veränderungen führt, die gerade erst zu beginnen scheinen, und dies trotz der sehr langen Geschichte der Frauenbewegung, bedürfen einer Wahrnehmbarkeit. Das Medium Film kann eine solche Wahrnehmbarkeit erzeugen – und zwar gerade dann, wenn die Mittel sehr bewusst gewählt werden, um die Inhalte zu vermitteln. Da Wahrnehmungsmuster eine ähnliche strukturelle Grundlage zu haben scheinen, wie Verhaltensmuster und Geschlechterverhältnisse, erscheint das Medium besonders geeignet, nun beides sinnlich zu entmustern – oder auch zu

„entautomatisieren“. Zeit ist also eine strukturelle Größe. Sie findet sich in Wahrnehmungsmodalitäten und auch Handlungsmustern gespeichert – durch die Speicherung entsteht „Sinn“. Dieser erscheint zunächst unabhängig von Sinn in einem moralischen Zusammenhang. Erst die Arbeit der Experimentalfilmerin kann diesen Sinn trennen – nämlich in einen sinnlichen und einen inhaltlichen oder moralischen. Darin liegt die Herausforderung, die sich der Filmemacherin stellt. So mag es also im Hinblick auf die Frage nach einer möglichen unterschiedlichen zeitlichen Qualität, die Frauen und Männern in unterschiedlicher Weise eignen mag, einen Aspekt geben, der auf jenen Kontext der Strukturbildung verweist. Wenn also im Folgenden von Zeit die Rede ist, dann unter dem Aspekt der Bewusstheit, mit der gesellschaftliche Strukturen thematisiert und in den Blick genommen werden. So lässt sich nicht einmal sagen, ob es eine allgemeingültige Formulierung geben kann, die beispielsweise den Frauen einen anderen Umgang mit Zeit bescheinigte als den Männern. Da dies spekulativ bleiben muss, insofern in dieser Arbeit auch keine weiteren Filme von Männern analysiert werden, sei nur an die Beispiele erinnert, die dies explizit machen – eben Chantal Akerman und Maya Deren. Statt eines naturalistischen Ansatzes, der den Unterschied zwischen den Geschlechtern betrifft, eignet beiden die ästhetische Bearbeitung dieser Frage mit offenem Ausgang. Weniger als zu behaupten, Männer könnten nicht auch Gefallen an einer anderen Zeitverwendung finden, kommt in den Filmen zum Ausdruck, dass die gesellschaftlichen Vorgaben das Problem sind, die ebenso unbewusst wirksam scheinen und in den Filmen eine Kontur gewinnen. Ihnen wird sozusagen eine andere Struktur entgegengesetzt. Dass sich diese über die Wahrnehmung, die der Film ermöglicht, vermittelt, lässt die Spannung produktiv werden. Denn offenbar erzeugen die Filme eine Spannung zu Strukturen, die unbewusst funktionieren – in diesem Sinne ist der Titel dieser Arbeit zu verstehen, denn hier, wie auch in den anderen analysierten Filmen, geht es um die Schaffung von Bewusstheit anhand der reproduktiven Eigenschaften des Mediums, das genau nicht die vorhandenen Bewusstseinsstrukturen reproduziert, sondern aktiv gegen sie wirkt.

2. Experimentalfilme von Frauen in der BRD – Stand der Forschung

Die Literaturrecherche zu einzelnen Filmen und nach allgemeinen Überblickstexten gestaltet sich als Spurensuche in Katalogen, Festivalliteratur und Sammelbänden, die meist nicht spezifisch zu der Thematik des Experimentalfilms von Frauen erscheinen. So versuche ich im Folgenden, sowohl einen Überblick über vorhandene Publikationen zu geben, als auch allgemeinere Schwerpunkte im Experimentalfilmschaffen zu verschiedenen Dekaden voneinander zu unterscheiden. Auch die Archivlandschaft gewinnt zentrale Bedeutung für die Frage nach Sichtungsmöglichkeiten und Zugänglichkeiten – hierbei spielt das Paderborner Archiv für den bundesdeutschen Experimentalfilm von Frauen mit dem Schwerpunkt auf den achtziger Jahre eine zentrale Rolle, da es systematisch Kopien aus dieser produktiven Phase des Filmschaffens von Frauen sammelt, die sich zuvor häufig nur als Originale im Besitz der Künstlerinnen befanden. Diese Sammlung ist auch zu verstehen als ein Archiv der nun vorhanden sowie der verpassten Möglichkeiten, eine allgemeine Filmkultur zu etablieren, die auch jenseits von Festivals zugänglich wird. Denn das grundsätzliche Dilemma, dass das kulturelle Gedächtnis schnell ‚vergisst‘, hat auch mit Fragen der Bewertung zu tun: was wird als bewahrungswürdig deklariert, wer entscheidet über ‚Kulturgüter‘, was fällt durch das Raster dieser offiziellen Wahrnehmung? Nur ein aktives Zeigen der Filme kann dem Vergessen entgegenwirken.

Die kommunalen Kinos fingen in den siebziger Jahren an, diese alternative Praxis der Rezeptionsästhetik und -geschichte zu befördern, indem sie ‚andere Filme anders zeigen‘ wollten (ihr Motto). Doch scheint davon nur in sehr begrenztem Umfang der Experimentalfilm zu profitieren, und die Aktivitäten konzentrieren sich auf Städte wie Berlin, Frankfurt oder auch Hamburg. Eine Ausnahme bildet das kommunale Kino Freiburg mit einer lang etablierten Avantgarde-Reihe. Doch bereits Anfang der achtziger Jahre war zu hören, die Kommunalen Kinos seien mit ihrem Auftrag gescheitert, aus dem Fundus der gesamten Filmgeschichte zu schöpfen und eben auch

den Avantgarde- und Experimentalfilm einem Publikum zu zeigen. Der Bericht vom ersten Experimentalfilm-Workshop 1981 in Osnabrück thematisiert dies.¹⁶

Dennoch stellt sich insgesamt die Lage in den achtziger Jahren positiver dar: Begünstigt durch wirtschaftliche Verbesserungen für Filmschaffende (Erweiterung der Filmförderung seit 1967)¹⁷ und veränderte Rezeptionsbedingungen unter anderem in Folge der Gründung des Internationalen Experimentalfilm-Workshop Osnabrück 1980¹⁸ sowie durch zahlreiche Einzelinitiativen¹⁹ und Filmklassen an Kunsthochschulen (wie die Peter Kubelkas in Frankfurt), nimmt im Allgemeinen neben der Quantität auch die Akzeptanz des Mediums zu. Bezogen auf das Osnabrücker Festival schreibt Ingo Petzke der verbesserten Produktions- und Rezeptionssituation qualitative Wirkungen zu:

„Zwar war die Osnabrücker Veranstaltung nicht die Ursache, ganz sicher jedoch ein wesentlicher Auslöser für die verblüffenden Auswirkungen auf die verkrustete (Kurz)Filmlandschaft: Festivals öffneten sich dem lange verpönten Experimentalfilm, Filmkritiker vergaben Preise; im Ausland liefen dank des Goethe-Instituts ganze Filmpakete; an den Hochschulen boomte das filmische

¹⁶ Coldewey, Jochen: 1. Internationaler Experimentalfilmworkshop Osnabrück. Bericht. Osnabrück, 1981. Die Berichte des Festivals stellen einen wichtigen Fundus dar. In ihnen sind kurze Filmbeschreibungen der gezeigten Arbeiten sowie Presseartikel und Transkriptionen von Festivaldiskussionen abgedruckt. Bis zum Jahr 1989 gibt es die Berichte der Workshops des Osnabrücker Festivals, das sich 1988 in European Media Arts Festival –EMAF – umbenannt.

¹⁷ Wobei sich die Förderung in erster Linie auf Spielfilme richtet; die einzelnen Bundesländer gründen ab 1979 Förderungsanstalten. Teilweise verzichten Frauen auf Filmförderung, da damit u.U. eine Einschränkung der Stoffwahl und der gestalterischen Mittel in einem konventionellen Sinne verbunden ist. Bezogen auf die Experimentalfilmbewegung in Deutschland beschreiben dies Karola Gramann und Heide Schlüpmann folgendermaßen: „In Deutschland setzte sich diese Bewegung noch einmal gegen den Jungen deutschen Film ab, indem sie auf dessen Subventionspolitik verzichtete und sich den damit verbundenen Abhängigkeiten verweigerte. 1968 wurde eine zentrale Kooperative in Hamburg gegründet. Filmemacherinnen scheinen beim Anderen Kino jedoch auch nicht die besten Chancen gehabt zu haben.“ Gramann, Karola; Schlüpmann, Heide: Frauenbewegung und Film – die letzten zwanzig Jahre. In: Lukasz-Aden, Gudrun; Strobel, Christel (Hg.): Der Frauenfilm. Filme von und für Frauen. München: Heyne, 1985, S. 251-266, hier: S. 260. (Überarbeitete Fassung, O.: 1980 in: medien praktisch, 2/80).

¹⁸ Durch Ingo Petzke, der das Festival zusammen mit StudentInnen ins Leben ruft; 1981 findet der erste Workshop statt.

¹⁹ Jochen Coldewey, Mitgründer des EMAF und Kurator zahlreicher Experimentalfilmprogramme für die Goethe-Institute, nennt Alf Bold und Ulrich Gregor in Berlin, die das Forum für experimentelle Filmarbeiten innerhalb der Berlinale geschaffen haben. Coldewey, Jochen: Der deutsche Experimentalfilm der 1980er Jahre. München: Goethe-Institut, 1990. Einleitung ohne Seitenangabe; der Band stellt ein Begleitheft zu den Filmprogrammen für die Goethe-Institute dar. Zur Rolle der Institute für die Verbreitung des Experimentalfilms auch: Petzke, Ingo: Der deutsche Experimentalfilm der 60er und 70er Jahre, München: Goethe-Institut, 1990.

Experiment wie nie zuvor – selbst die DFFB als einstige Hochburg des Polit-Dokumentarischen schwenkte rasant ins feindliche Lager.“²⁰

Die achtziger Jahre erscheinen als eine sehr produktive Phase des Experimentalfilmschaffens von Frauen mit einem konstanten Anteil von ca. 30% an der gesamten Produktion: In einer Magisterarbeit, die noch in dieser Zeit entsteht, wertet Marianne Lohmann die Festivaleinreichungen von Frauen zum Experimentalfilm-Workshop Osnabrück unter anderem quantitativ aus.²¹ Das Verhältnis der programmierten Filme von Frauen zu den gezeigten Filmen von Männern variiert hierbei: 1981 sind es 25%, 1982 nur 13%, 1983 24%. Ab 1984 öffnet sich der Workshop für internationale Arbeiten; der Anteil der gezeigten Filme von Frauen steigt zum Beispiel 1985 auf 41% an – Lohmann stellt fest, dass sich das Verhältnis der gezeigten bundesdeutschen Filme zugunsten der Frauen bei starker internationaler Konkurrenz verschiebt: von anfangs 1:3 (1982 – 1:6) zum Verhältnis 2:3 (1985 und 1986) und 1987 immerhin noch 1:2.²² In erster Linie geht es ihr nicht um ein Zahlenverhältnis, sondern sie versucht eine Forschungslücke zu bearbeiten, die in der Ausrichtung auf „eine geschlechtsspezifische Differenzierung [...] als ‚blinder Fleck‘ in der Experimentalfilmtheorie gelten kann.“²³ Experimentalfilme stellen in dieser Lesart „innovative Artikulationsformen [...] im Sinne eines Spracherwerbs [dar ...], der vor dem Hintergrund der politischen und sozialen Sprachlosigkeit der Frau in der

²⁰ Petzke, Ingo: Eine kleine Geschichte des Experimentalfilms in zehn Kapiteln. Einleitung für eine Filmreihe der Galerie Kröner, Wiesbaden, 20.1.1990, online unter: www.fh-wuerzburg.de/petzke/10kap.html (zuletzt gesehen 12.12.2009).

²¹ Sie selbst ist eine Gründerin und Mitarbeiterin des Festivals. Lohmann, Marianne: Experimentalfilm der achtziger Jahre von Frauen in der Bundesrepublik Deutschland. Universität Osnabrück: 1988, Magisterarbeit; die Statistik der untersuchten Filme bezieht sich auf die Jahre 1981 – 1987, siehe Seite 21ff; die Zahl von 30% erwähnt sie in ihrer Einleitung auf S. 6.

²² Ebd., S. 22. Allerdings nennt sie keine absoluten Zahlen. Laut Lohmann wurden im Jahr 1984 11 Filme von Filmemacherinnen aus der Bundesrepublik abgelehnt (von insgesamt 37 gezeigten Filmen von Frauen stammen 12% der insgesamt gezeigten 130 Filme – also gerundet (!) 15 – aus der BRD), für die übrigen Jahre habe sich dies nicht mehr rekonstruieren lassen, da das Datenmaterial z.T. vernichtet worden sei. Ebd., FN 51, S. 23.

²³ Ebd., S. 6. Lohmann versucht in der Folge, ästhetische Unterscheidungskriterien und Merkmale der Experimentalfilme von Frauen an konkreten Filmbeispielen herauszuarbeiten: Sie nennt z.B. Selbstdarstellung, Montage, Farbe, Umgang mit Raum und Zeit, dem Filmmaterial sowie Schrift und Intertextualität als hervorstechende Kompositionselemente.

Gesellschaft gesehen werden muss.“²⁴ Die Anzahl der Filme erscheint in dieser Hinsicht als Politikum. In der Rückschau wirft der damalige ‚Boom‘ Fragen nach gesellschaftlicher Gleichberechtigung auf: nämlich in welchen qualitativen Sachgehalten sich diese realisieren lässt. Die Erforschung alternativer Möglichkeiten und ein Ausdruck von Kritik am Bestehenden, leistet das Medium Experimentalfilm zu jener Zeit.

Wenn das Experimentalfilmschaffen von Frauen in der Zeit der achtziger Jahre signifikant zunimmt, so ist dies zunächst auch als Zeichen von Verschiebungen im Geschlechterrollenverhältnis deutbar; keineswegs ist es selbstverständlich, dass Frauen ihre Filme drehen.²⁵ Allgemein betont die Filmwissenschaftlerin und Filmemacherin Christine Noll Brinckmann die gestiegene Vielfalt im Hinblick auf die experimentellen Arbeiten der achtziger Jahre und die stärker inhaltlichen Anliegen:

„Will man die achtziger Jahre kennzeichnen, so fällt auf, daß viele Ansätze und Stilrichtungen gleichzeitig existieren, da mehrere Generationen von Filmemachern neben- oder auch miteinander tätig sind. Die strukturellen Tendenzen der siebziger Jahre treten zwar zurück, materialästhetische Aspekte bleiben jedoch zentral, auch wenn sie jetzt weniger um ihrer selbst willen behandelt, stärker mit inhaltlichen Anliegen verquickt werden. Daneben wächst der Drang zu autobiografischem oder identitätsfindendem Ausdruck, sei es in lyrischen Impressionen, in der Selbstinszenierung, im essayistischen Diskurs oder im die Grenzen auslotenden Tabubruch. Häufig wird vor allem mit gefundenen Material gearbeitet, dessen Andersartigkeit zu Collagen, Brechungen, Selbstreflexionen, historischen Sprüngen, Montageeffekten oder technischen Verfremdungen genutzt wird.“²⁶

²⁴ Ebd.

²⁵ Dazu näher: Knight, Julia: Frauen und der neue deutsche Film, Marburg, 1995 (O. am.: 1992). Auch den Berichten des 1979 gegründeten Verbands der Filmarbeiterinnen ist zu entnehmen, dass Frauen immer noch hauptsächlich in Bereichen wie Schnitt und Ausstattung und weniger an der Kamera und als Regisseurinnen arbeiten. Die Statistiken wurden mir auf Nachfrage freundlicherweise zur Verfügung gestellt. Siehe ebenso dazu den Interviewband von Möhrmann, Renate: Die Frau mit der Kamera. Filmemacherinnen in der Bundesrepublik Deutschland. Situation, Perspektiven. 10 exemplarische Lebensläufe. München: Hanser, 1980.

²⁶ Noll Brinckmann, Christine: Experimentalfilm, 1920-1990. Einzelgänge und Schübe. In: Jacobsen, Wolfgang; Kaes, Anton; Prinzler, Hans H. (Hg.): Geschichte des deutschen Films. Stuttgart: Metzler, 1993. S. 417-450. Hier: S. 449f.

Dies thematisiert auch Jochen Coldewey, der im Hinblick auf die achtziger Jahre „von einer Aufbruchstimmung [spricht, C.H.], die sich weniger in einer reinen Protesthaltung manifestierte, sondern mehr die Verwirklichung konkreter Utopien von kulturellen, politischen, ökologischen und ökonomischen Alternativen erprobte.“²⁷ Auch in den Filmen dieser Periode, die laut Jochen Coldewey nach einer Phase der Polarisierung und „Erstarrung“ der Genres Experimental- und Dokumentarfilm Bewegung in das Filmschaffen brachten, manifestiert sich dies möglicherweise.

„Gab es in den Zeiten des gesellschaftlichen und kulturellen Umbruchs der späten 60er Jahre noch weitreichende gemeinsame Ziele zwischen den Vertreter/innen des Experimental- und Dokumentarfilms, so führte die in den 70er Jahren praktizierte Trennung zwischen politischem Anspruch auf der einen und künstlerischen Interessen auf der anderen Seite zu einer Verfestigung unterschiedlicher Lager und zu einer zur Unbeweglichkeit erstarrten Genreästhetik.“²⁸

Die ‚feindliche‘ Lagerbildung liegt demnach begründet in einer historischen Entwicklung, die in den achtziger Jahren wiederum eine andere Wendung nimmt. Weiter heißt es dazu:

„Der Experimentalfilm der frühen 80er Jahre bezieht die gesellschaftlichen Prozesse, die persönliche Situation des Filmemachers, die politischen Verhältnisse und in zunehmenden Maße auch die soziologischen, psychologischen Bewußtseinsprozesse des gesellschaftlichen Umfelds mit in seine Arbeit ein.“²⁹

Dies wäre sicherlich am Material genauer zu überprüfen. An dieser Stelle scheint es wichtig, die Verbindung zwischen Experimentalfilm, seiner ästhetischen Produktion, und gesellschaftlich-kulturellen Entwicklungen zu betonen – somit Fragen nach Produktion und Rezeption aufzuwerfen, die in einem historischen Rahmen zunächst eingebettet sind und gleichzeitig über den engeren Horizont des Kunstbereichs hinausweisen. Hierbei spielt auch der heutige Blick auf die Filme eine Rolle – inwieweit

²⁷ Der sehr allgemeine Begriff Aufbruchstimmung wäre sicher genauer zu untersuchen und auf die konkreten Filme zu beziehen. Dies kann an dieser Stelle nicht geschehen. Coldewey, Jochen: Der deutsche Experimentalfilm der 1980er Jahre. A.a.O, Einleitung ohne Seitenangaben.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd.

behalten sie ihre „Sprengkraft“ und rühren an eine nicht eingelöste Gleichberechtigung der Geschlechter; inwieweit ermöglichen sie Anschlüsse an verlorene „Fäden“ einer Emanzipationsbewegung, die auch Perspektiven für Männer einschließt – also die Zwänge einer immer noch männlich dominierten Gesellschaft aufzeigt? Dies wird im Folgenden am Material zu überprüfen sein. Gleichzeitig stellt sich die Frage nach den Brüchen und Umbrüchen in dem Feld Experimentalfilm, der auch Spiegel gesellschaftlicher Bewegungen ist. Die ‚Aufbruchstimmung‘, von der Jochen Coldewey sprach, lässt sich daher ebenfalls auf die verbesserten Möglichkeiten für Experimentalfilmerinnen beziehen, in einem Medium Einfluss zu nehmen, das per se gegen die Norm verstößt. Die kreativen Wirkungen von Frauen auf das Genre werden interessanterweise von Ingo Petzke³⁰ sowie Jochen Coldewey gewürdigt. So betont Coldewey in einem Programmheft des Goethe-Instituts:

„Filme von Frauen, wie sie im Bereich des Experimentalfilms in der Bundesrepublik in den 80er Jahren produziert werden, haben zwar frauenspezifische (auch feministische) Ausgangspositionen, sie sind aber in der Komplexität ihrer Fragestellungen, der in der Regel eine intensive intellektuelle Auseinandersetzung mit dem behandelten Thema vorausgeht, von großer gesamtgesellschaftlicher Relevanz. Dies um so mehr, da sie Fragen aufwerfen (und weniger Antworten geben), die zum einen die tradierten Geschlechterrollen hinterfragen, zum anderen einen neuen (weiblichen) Blick auf die Funktion und Ästhetik der Medien eröffnen.“³¹

Auch wenn die Begriffe frauenspezifisch und feministisch in Spannung zur Komplexität und gesamtgesellschaftlicher Relevanz gesetzt sind, findet hier eine Würdigung statt, deren Grundlage nicht, wie so oft, männliche Vorbilder und geltende ästhetische Normen bilden. Diesbezüglich beobachtete z. B. Christine Noll Brinckmann folgende Differenz in der Einschätzung von Experimentalfilmen:

„Nimmt man Preise, Stipendien, Einschätzungen führender Kritiker und eigenes Urteil als Maßstab, so mangelt es diesen Werken bestimmt nicht an ästhetischer Qualität. Daß sie trotzdem im Verhältnis weniger gezeigt, beachtet

³⁰ Ingo Petzke betont als ein Merkmal der achtziger Jahre, dass das Filmschaffen von Frauen, „in einer bisher weitestgehend von Männern dominierten Kunst in den Vordergrund“ tritt. Petzke, Ingo: Eine kleine Geschichte des Experimentalfilms in zehn Kapiteln. A.a.O.

³¹ Coldewey, Jochen: Der deutsche Experimentalfilm der 80er Jahre, A.a.O., Einleitung ohne Seitenangabe.

und interpretiert werden als vergleichbare Filme von Männern (oder auch Spielfilme von Frauen), muß besondere Gründe haben.“³²

Forschung im Off?

Dieser Beurteilung des Filmschaffens von Frauen entspricht mit wenigen Ausnahmen eine Forschungslage, die hauptsächlich aus verstreuten Referenzen auf den Experimentalfilm der achtziger Jahre von Frauen in Rezensionen, Festivalprogrammen oder Interviews besteht – und lückenhaft erscheint. Wenn im Folgenden relevante Publikationen genannt werden, kann sich der Eindruck einer gewissen ‚Dichte‘ ergeben, der möglicherweise nicht die fehlende systematische Aufarbeitung jener Zeit widerspiegelt. Jenseits der Festivalkataloge, die zur sogenannten ‚Grauen Literatur‘ gehören,³³ kreist die Beschäftigung mit Experimentalfilmen vorrangig um die frühe Avantgarde und den abstrakten Film³⁴ sowie seine Beziehungen zu anderen medialen Formen.³⁵ Auch die feministische Filmtheorie bildete ihre Erkenntnisse und Kategorien am populärkulturellen, narrativ geprägten Kino aus, in dem die Subjektposition der Frau problematisch ist.³⁶

Forschungslage im angloamerikanischen Raum

Bevor ich auf die bundesdeutsche Situation näher eingehe, möchte ich einen Blick auf die Forschungslage im angloamerikanischen Raum werfen, die Unterschiede, aber auch

³² Christine Noll Brinckmann im Vorwort zu Frauen und Film, Heft 37, Avantgarde und Experiment. Frankfurt (Main): Stroemfeld, Oktober 1984, S. 3-5, hier S. 3.

³³ Das 1985 gegründete Frauenfilm-Festival *femmetotale* in Dortmund sowie die *Feminale* in Köln zeigen gemischte Programme, nicht im Speziellen Experimentalfilme.

³⁴ Repräsentiert durch Oskar Fischinger, Viking Eggeling, Hans Richter und Walter Ruttmann.

³⁵ Beispielsweise die Publikation von Hausheer, Cecilia (Hg.): Visueller Sound. Luzern: Zyklop-Verlag, 1994. Auch Cornelia Cremerius: Der abstrakte Avantgarde Film. Ein Beitrag zur Film poesie. Köln, Dissertation. (Darin wird kein Film einer Frau erwähnt).

³⁶ Dies führte Laura Mulvey allerdings schon 1973 dazu in ihrem bahnbrechenden Aufsatz „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ eine Zerschlagung der Lust am Hollywoodkino zu fordern und für eine Entwicklung der Avantgarde zu plädieren. Ihr Aufsatz leitete auch die akademische Etablierung feministischer Filmtheoriebildung ein und löste einen umfangreichen Diskurs über (weibliche) Identifikationsprozesse im Kino aus. Eine Kritik an den Thesen findet sich beispielsweise bei Studlar, Gaylyn: In the Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic. Urbana, University of Illinois Press, 1988.

strukturelle Ähnlichkeiten offenbart. Allgemein gesagt, steht einer etablierten Institutionalisierung der Film- und Kinowissenschaften an amerikanischen Universitäten sowie zahlreichen Publikationen zum Experimentalfilm³⁷ eine Privilegierung männlicher Filmer und eine Fokussierung auf nur vereinzelte Experimentalfilmerinnen gegenüber. Robin Blaetz beschreibt in einem 2007 erschienenen Sammelband, dass vor allem in den späten sechziger Jahren und zu Beginn der siebziger die Chance verpasst worden sei, sich mit den experimentellen Arbeiten von Frauen in ihrer gesamten Breite akademisch auseinanderzusetzen: „For this brief moment, scholars paid attention to both avant-garde film and the films that woman were producing in ever-greater numbers in relation to feminism and increased opportunities for women in general.“³⁸ Sie sieht in den damaligen Festivals – zentral das Internationale Experimentalfilmfestival in Knokke, Belgien –, die hauptsächlich Arbeiten von Männern zeigten³⁹ und deren universitäre Karrieren begünstigten, einen strukturellen Grund, der irrationale Prozesse offenbare:

„Although in the final competition in 1975 there were just twelve films out of seventy-four by women, no women on the initial jury, and one female judge out of five, women managed to win four of the ten prizes. By the time the festival had run its course, many of the once struggling male avant-garde artists who had achieved a degree of fame in Belgium had found jobs teaching production in film studies programs in colleges and universities in the United States and no longer needed either the attention or the prize money. Although a few women filmmakers had done well in the festivals, they received neither

³⁷ Neben älteren, bekannten Titeln wie Sitney, P. Adams: *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943 – 1978*. 2. ed., Oxford: Oxford University Press, 1979 (O: 1974); Tyler, Parker: *Underground Film. A Critical History*. London: Secker & Warburg, 1971, die zum Teil mehrere Auflagen erfahren, existieren auch aktuelle Publikationen: Arthur, Paul: *A Line of Sight. American Avant-Garde Film since 1965*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005; Dixon, Wheeler W.: *The Exploding Eye. A re-visionary History of 1960s American Experimental Cinema*. Albany, NY: State University of New York Press, 1997; Dixon, Wheeler W.; Foster, Gwendolyn Audrey (ed.): *Experimental Cinema. The Film Reader*. London: Routledge, 2002; Winston-Dixon, Wheeler (ed.): *Experimental Cinema: The Film Reader*. London, 2002; speziell mit den Arbeiten von Frauen beschäftigen sich: Marks, Laura U.: *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002; Mellencamp, Patricia: *Indiscretions: Avant-Garde Film, Video & Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1990; Rabinovitz, Laura: *Points of Resistance: Women, Power and Politics in the New York Avant-Garde Cinema, 1943-71*. Urbana: University of Illinois Press, 1991. Rich, Ruby B.: *Chick Flicks: Theories and Memoires of the Feminist Film Movement*. Durham, NC: Duke University Press, 1998.

³⁸ Blaetz, Robin: Introduction. In: Dies. (ed.): *Women's Experimental Cinema. Critical Frameworks*. Durham: Duke University Press, 2007, S. 1-19, hier: S.1.

³⁹ „The records of the festival at the Cinémathèque Royale de Belgique indicate that women's work was a minimal presence in the festival, with 5 percent or less representation from North America overall, and even these women were most often present as part of male/female couple.“ Ebd., FN 2, S. 18.

the critical consideration nor the jobs that accompanied it, and the field of avant-garde cinema was institutionalized as a thoroughly masculine one called the American avant-garde.”⁴⁰

Blaetz schreibt darüber hinaus dem zu einem Standardwerk avancierten *Visionary Film: The American Avant-Garde* von P. Adams Sitney (1974) eine Wirkung auf den akademischen Diskurs zu, der seinen Schwerpunkt auf die männlichen Vertreter der sogenannten American Avant-Garde gelegt habe. Sie kritisiert aber auch die Praxis vieler Frauenfilmfestivals,⁴¹ experimentelle Arbeiten eher vernachlässigt zu haben: „The minimal presence of experimental film at the festivals guaranteed that documentary films about contemporaneous issues (some of which were experimental in form) and films made by struggling foremothers would dominate the field of feminist film studies.“⁴² In einer Ausgabe der Zeitschrift *Millennium Film Journal*, die sich anlässlich ihres zwanzigjährigen Jubiläums dem experimentellen Filmschaffen und der Theoriebildung widmet, beschäftigt sich Annette Michelson in einem Interview mit der Rolle der Frauen in der amerikanischen Avantgarde. In „Women in Avant-Garde Film: An Interview with Annette Michelson“⁴³ hebt Michelson ihr Interesse an einem „ambiguous status“⁴⁴ hervor, den Frauen innerhalb der filmischen Avantgarde inne hätten. Sie seien mit einer starken Form der Abwehr gegen ihr Werk und ihren Einfluss konfrontiert und trotzdem biete die Avantgarde ein Feld großer Freiheiten und Entfaltungsmöglichkeiten für Frauen – als einflussreiche Beispiele nennt sie Germaine Dulac und Maya Deren.⁴⁵

⁴⁰ Ebd., S. 2.

⁴¹ Robin Blaetz nennt als Beispiel: The First International Festival of Women’s Films in New York, 1972; „The Women’s Event“ während des Edinburgh International Film Festival im gleichen Jahr; das Festival of Women’s Cinema in London 1973 und das Women and Film Festival in Toronto im gleichen Jahr. Siehe S. 3f.

⁴² Ebd., S. 4. „The films chosen for the festivals were often feature films by the likes of Dorothy Arzner, Mai Zetterling, or Agnes Varda“. Ebd., S. 3.

⁴³ *Millennium Film Journal: 20th Anniversary Special Edition*. Nos. 16/17/18, New York: Millennium Film Workshop, 1986. S. 141-150. [Herv. C.H.].

⁴⁴ Ebd., S. 143.

⁴⁵ Ebd.

Den Herausgeberinnen des aktuellen Sammelbandes „Women and Experimental Filmmaking“⁴⁶ geht es daher weniger um eine wiederholte oder nachträgliche Kanonbildung als um eine Wiederaneignung: Dazu sei eine editorische Herangehensweise geeignet, die einen vorläufigen und eher zufälligen Querschnitt präsentiere („snapshot or random cross-section“⁴⁷), und so Gemeinsamkeiten in den Arbeiten erschließe – dies entspreche dem übergeordneten Anliegen der Filmemacherinnen, weiblich-subjektive Sichtweisen auf die Welt zu zeigen: „What motivates the collection is the consistency *across* a variety of genres, techniques, modes, and distribution channels [...] of the project of re-presenting women’s subjectivity.“⁴⁸ Jenes Anliegen scheint vor dem skizzierten Hintergrund verständlich und offenbart eine Stärke der kreativen Arbeiten von Frauen: Inhaltliche und stilistische Vielfalt, verbunden mit dem Bewusstsein der Problematik gesellschaftlich-patriarchalisch vermittelter Weiblichkeit und Normen. Hiermit setzten sich sowohl amerikanische Experimentalfilme von Frauen als auch europäische Arbeiten zentral auseinander. Laut Petrolle und Waxman werde die künstlerisch, filmische Form übergreifend genutzt, um jenen Bedingungen auf den Grund zu gehen, diese in Frage zu stellen und Alternativen zu erproben: „Experimental filmmaking by women undertakes to discover, among other things, formerly unknown principles at work in the lives and psyches of women. It further aims to explore theses principles, test them, and improvise alternatives.“⁴⁹

Die Rezeption deutscher experimenteller Arbeiten erfolgt in den USA allerdings nur sporadisch.⁵⁰ So werden beispielsweise von Marc Silberman vor allem Filmemacherinnen gewürdigt, die hauptsächlich Spielfilme drehen und deren Arbeiten

⁴⁶ Petrolle, Jean; Waxman, Virginia W. (ed.): Women and Experimental Filmmaking. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 2005. Darin: Dies.: Introduction: Experimental Filmmaking and Women’s Subjectivity. S. 1-18.

⁴⁷ Ebd., S. 12

⁴⁸ Ebd., Herv. i. O.

⁴⁹ Ebd., S. 5

⁵⁰ Die Experimentalfilmerin Dore O. erlangt auch in Amerika Bekanntheit. Informationen zu Filmen von ihr finden sich in einem Beitrag der Herausgeber von Camera Obscura 1, Fall 1976. Durham, NC: Duke University Press, pp. 134-136.

im Kontext des Neuen Deutschen Films entstehen.⁵¹ Speziell zum deutschen Avantgarde-Film organisieren die Universität von Wisconsin und das Goethe-Institut 1982 eine dreitägige Konferenz, „which included sessions on and/or with Birgit and Wilhelm Hein, Ulrike Ottinger and Helke Sander.“⁵² Ein Text im *Millennium Film Journal* aus dem Jahr 1983 von Joyce Rheuban, die sich ebenfalls mit dem neuen deutschen Film befasst, beleuchtet kurz die Geschichte der Hamburger Filmkooperative, zu deren Gründungsmitgliedern 1968 Dore O. gehörte. In dem Artikel werden neben Arbeiten von Rüdiger Neumann, Oliver Hirschbiegel und Axel Schäffler auch Filme von Rotraut Pape – vor allem *90°* (BRD, 1980) – vorgestellt. Darin gehe es um symbolische Analogien: die Erkundung von Innenräumen als Metapher für den Innenraum des Selbst als einer „*terra incognita*“.⁵³ Dieser Begriff scheint sinnbildlich auf andere Arbeiten übertragbar, die sich der Erkundung des eigenen Möglichkeitsraumes und seinen Beschränkungen widmen. 1997 erscheint in der gleichen Zeitschrift ein Artikel von Mike Hoolboom⁵⁴ über die bekannte deutsche Experimentalfilmerin, Claudia Schillinger. Diese versuche in ihren Filmen, die gesellschaftliche und mediale Verbindung von Frauen und weiblicher Sexualität mit Reproduktion, ästhetisch zu bearbeiten und aufzulösen. Ihre Beschäftigung mit weiblicher Sexualität spielt im Laufe dieser Arbeit noch eine größere Rolle.

Etablierten Namen scheint generell eine größere akademische Aufmerksamkeit zuteil zu werden, ebenso wie zeitliche Nähe eine Rolle spielt.⁵⁵ Überblickstexte betonen

⁵¹ Er gibt neben Artikeln zu den Filmemacherinnen einen (zweiteiligen) Katalog heraus, in dem biografische Informationen und Filmbeschreibungen zu finden sind. Genannt werden: Helke Sander, Ulla Stöckl, Jutta Brückner, Ulrike Ottinger, Elfi Mikesch u.a. Silberman, Marc: *Women Filmmakers in West Germany: A Catalog*. In: *Camera Obscura*, 6: *Feminism, Culture, and Media Studies*. Fall 1980. Durham, NC: Duke University Press, S. 122-151. Ders.: *Women Filmmakers in West Germany: A Catalog (Part 2)*. In: *Camera Obscura*, 11: *Feminism, Culture, and Media Studies*. Fall 1983. Durham, NC: Duke University Press, S. 132-145.

⁵² Silberman, Marc: *Women Filmmakers in West Germany: A Catalog (Part 2)*. A.a.O., S. 135.

⁵³ Rheuban, Joyce: *Secret Life: New Films by Hamburg Filmmakers*. In: *Millennium Film Journal*, No 13, New York: Millennium Film Workshop, 1983, S. 46-61. Hier: S. 52. [Herv. i. O.].

⁵⁴ Der Schwerpunkt der Ausgabe liegt auf deutschem Experimentalfilmschaffen. Hoolboom, Mike: *Femme Fatale: The Films of Claudia Schillinger*. In: *Millennium Film Journal*, Nos. 30/31, New York: Millennium Film Workshop, 1997, S. 58-62. Im gleichen Band sind Übersetzungen von Aufsätzen Annette Brauerhochs (*Stray Dogs* – Zu Birgit Heins Film *Baby I will make you sweat*, S. 67-70; dt. in: *Frauen und Film* (1997), Heft 60, S. 164-171) sowie Christine Noll Brinckmanns (*Collective Movements and Solitary Thrusts: German Experimental Film 1920-1990*, S. 95-117) zu finden.

⁵⁵ Claudia Schillingers letzter (auf 16mm gedrehter) Film *Hermes* erscheint 1995, also zwei Jahre vor dem Artikel.

hingegen bestimmte Zäsuren; so stellt eine neuere Publikation zum zeitgenössischen Experimentalfilm in Deutschland und Österreich von Randall Halle und Reinhild Steingröver Artikel sowie ein aktuelles Interview mit Birgit Hein zur Geschichte und zur veränderten (Experimental-)Filmlandschaft zusammen⁵⁶. Insgesamt werden jedoch weniger Arbeiten von einzelnen Filmemacher/innen vorgestellt (wobei auch dies zu Ungunsten der Frauen ausfällt), der Titel des Bandes *After the Avant-Garde* wirft vor allem Fragen nach dem Verhältnis der Filmemacher/innen zu ihrem Handwerk auf: Durch immer schnellere Alterungsprozesse digitaler Technologien knüpfe die Materialität des Filmbildes – im Rückgriff auf das ‚Handwerk‘, das der analoge Film-Prozess erfordert – an die historische Avantgarde an; Ästhetik stelle sich im Zeichen dieser Tradition über eine bewusste Koordination von Auge und Hand her – und bilde insofern einen Schlüssel zum Avantgarde-Kunstwerk.⁵⁷ Dieser ‚zeitlich‘, materiale Aspekt eröffnet eine weitere Perspektive auf die Arbeiten der achtziger Jahre aus heutiger Sicht: sie liegt in der Wahrnehmung eines Verlustes, der nicht einfach als inhaltlicher, sondern als Verlust der künstlerischen Auseinandersetzung mit der spezifischen Widerständigkeit der Welt, wie sie sich in der Wahl des Materials selbst spiegelt, erscheint.

Insgesamt findet die Beschäftigung mit experimentellen Arbeiten im angloamerikanischen Raum ‚selbstverständlicher‘ statt, als im deutschsprachigen. Trotzdem existieren auch hier Phänomene der Marginalisierung weiblicher Perspektiven.

Forschungslage in Deutschland

Eine Ausnahme in der Bundesrepublik (und auch im europäischen Raum) stellt hierbei die Zeitschrift *Frauen und Film* dar, in der regelmäßige über einzelne Filmemacherinnen und die Experimentalfilme von Frauen auf verschiedenen Festivals

⁵⁶ Halle, Randall; Steingröver, Reinhild (ed.): *After the Avant-Garde. Contemporary German and Austrian Experimental Film*. Rochester, NY: Camden House, 2008, (Screen Cultures: German Film and Visuals). Darin: Dies.: Interview with Filmmaker Birgit Hein. S. 69-79.

⁵⁷ Siehe dazu die Einleitung, S. 16f. Die Autoren beziehen sich auch auf Thomas Elsaessers Beitrag in dem Band zu den Filmen von Harun Farocki.

berichtet wird⁵⁸ – das Heft *Avantgarde und Experiment* (37, 1984) widmet sich ganz diesem Schwerpunkt und stellte erstmals in einer deutschen Übersetzung die theoretischen Schriften von Germaine Dulac und Maya Deren vor. Bezogen auf die achtziger Jahre kristallisieren sich in der Vielfalt der Filme zentrale Themen heraus, wie das „Subjektive und Individuelle“: Renate Lippert beobachtet in einem Rückblick auf die achtziger Jahre gegenüber den Arbeiten der siebziger Jahre eine ästhetisch-inhaltliche Verschiebung, bei der nicht die „Politik der Form“ [...] im Vordergrund [stand, C.H.], sondern die „Auseinandersetzung mit ehemals Tabuisiertem.“⁵⁹ „Viele der experimentellen Filme von Frauen, über die ich in den 80er Jahren in FuF geschrieben habe, beschäftigen sich mit weiblicher Identität und Sexualität.“⁶⁰

So sei zum Beispiel für die Filmemacherin Birgit Hein weibliche Sexualität in der vorherrschenden patriarchalen Ordnung ‚als grundlegend passiv konstruiert‘, weshalb vor allem Aggression radikal unterdrückt werde.⁶¹ Ergänzen ließe sich ein weiteres Argument aus einem Text Heins, dass nämlich „die Unterdrückung der Sexualität der Frau [...] eines der stärksten Herrschaftsmittel des Patriarchats“ sei.⁶² Nicht nur in ihren eigenen Filmen und jenen die sie mit Wilhelm Hein machte, spiele dies eine Rolle.⁶³ Sie findet in der Experimentalfilmerin Claudia Schillinger eine Persönlichkeit, deren Versuche einer Ablösung von gesellschaftlichen Vorgaben beispielhaft seien. Bei der Analyse ihres Filmes *Between* gehe ich näher auf die Argumente Heins ein.

⁵⁸ Beispielsweise: Schlüpmann, Heide: Fallstudien. Zu den Filmen Claudia Schillinger, Hille Köhne, Ingrid Pape und Renate und Adolf Härtl in der Reihe ‚Perspektiven‘ des Forum Berlin 1985. In: Gramann, Karola (Hg.): Frauen und Film, Heft 38, Frankfurt am Main: Stroemfeld, 1985, S. 113-115. Renate Lippert schreibt zahlreiche Festivalberichte in den achtziger Jahren über die in Oberhausen und Osnabrück oder in Luzern auf dem Viper Festival gezeigten Filme von Frauen – Lippert, Renate: „From the Ladies“. Zur Retrospektive „Experimentalfilme von Frauen 1960-1989“, Viper Luzern, 1989. In: Frauen und Film, Heft 48, Frankfurt am Main: Stroemfeld, 1990, S. 86-92.

⁵⁹ Lippert, Renate: Die subjektiven Kameras. Notizen zu Experimentalfilmen von Frauen in den 80er Jahren. In: Frauen und Film, Heft 62, FrauKino, Frankfurt am Main: Stroemfeld, 2000. S. 139-143, hier: S. 139.

⁶⁰ Ebd., S. 140.

⁶¹ Hein, Birgit: „Das wahre Wesen einer Frau“. Die Filme von Claudia Schillinger. In: Hohnberger, Eva; Jurschick, Karin (Hg.): Blaue Wunder. Neue Filme und Videos von Frauen 1984 bis 1994. Hamburg: Argmuend-Verlag, 1994, S. 145-157.

⁶² Ebd., S. 156.

⁶³ Zu einem neueren Film aus dem Jahr 1995 von ihr: Brauerhoch, Annette: „Stray Dogs – Zu Birgit Heins Film *Baby I will make you sweat*“, Frauen und Film, H. 60, Frankfurt am Main: Stroemfeld, 1997, S. 164-171.

An anderer Stelle beleuchtet Heide Schlüpmann einen Aspekt an dem Film *Fatale Femme* (BRD 1985) von Schillinger, dessen Strategie auch allgemeiner auf die Filme dieser Zeit übertragbar scheint:

„Claudia Schillinger hat sich selber vor der Videokamera im Stil alter erotischer Fotografie inszeniert, die Einzelbilder dann abgefilmt. [...] *Fatale Femme* ist ein Diskurs über Maskerade: Die Maske der *femme fatale* ist Mittel, eine Distanz zum eigenen Körper zu setzen und zugleich sich damit einen voyeuristischen Blick zu erobern. Der Film hebt die Ebene der Selbsterfahrung auf, formuliert die Frage nach der eigenen erotischen Identität im Zusammenhang mit der Reflexion auf das Bild der Frau im Kino, und die Möglichkeit eines weiblichen Voyeurismus.“⁶⁴

Dem Allgemeinen entgegen setzen die Filme der achtziger Jahre ihre reflektierte Ästhetik, die auch in weiteren Publikationen thematisiert wird. 1983 brachte der Verband der Filmarbeiterinnen eine Loseblatt-Sammlung mit (Kurz-)Beschreibungen zu Experimentalfilmarbeiten von Frauen (bis zum Jahr 1985) heraus.⁶⁵ Und in dem bekannten „Experimentalfilmhandbuch“ von Ingo Petzke aus dem Jahr 1989 existiert ein Artikel über die „weibliche Sicht“ von Christine Noll Brinckmann.⁶⁶ Ihr Interesse kreist darin um Fragen, Möglichkeiten und Unterschiede einer ‚weiblichen Ästhetik‘, die an generelle Debatten aus den siebziger Jahren anschließe aber gleichermaßen auf

⁶⁴ Schlüpmann, Heide: Fallstudien. A.a.O., S. 113.

⁶⁵ Verband der Filmarbeiterinnen e.V. (Hg.): Frauen Film Handbuch. Redaktion: Christiane Kaltenbach et al. Berlin, 1983.

⁶⁶ Noll Brinckmann, Christine: „Die weibliche Sicht“. In: Petzke, Ingo: Das Experimentalfilmhandbuch. Frankfurt am Main. Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums, 1989, S. 170-191.

das Medium Film bezogen diskutiert werde.⁶⁷ Sehr verallgemeinert gesagt, geht es hierbei auch um die Problematik, dass Männer ihre Identität (zum Teil) über die Marginalisierung des ‚Anderen‘ – Weiblichen – gewinnen und dies in den männlichen Repräsentationen vom ‚anderen Geschlecht‘ auch zum Ausdruck komme, wie in der Abwertung der von Frauen geleisteten (kreativen) Arbeiten. Diese Marginalisierung, als auch die männlich vorgegebenen kulturellen Ausdrucksformen und Machtverhältnisse aufzudecken, und sich auf die Suche nach weiblichen, historischen Vorbildern zu begeben, stellt ein Anliegen der akademischen Seite der Debatte dar – bezogen auf die kreative Arbeit lässt sich vielleicht formulieren: die individuelle Erfahrung als immer auch gesellschaftlich vermittelte ernst zu nehmen und mit und gegen diese Erfahrung eine ‚andere‘ Sicht zum Ausdruck zu bringen.

Die Spuren dieses Bemühens in den Experimentalfilmen von Frauen der achtziger Jahre zeichnen der Band *Rote Küsse*, der sich in zahlreichen Filmbeschreibungen und einigen Artikeln mit „weiblichen Gegen-Bildern“ auseinandersetzt⁶⁸, und ganz besonders der Sammelband *Blaue Wunder* nach, der zum zehnjährigen Jubiläum der *Feminale* erschien. Thematisiert werden darin speziell die Experimentalfilme und Videos von Frauen aus den Jahren 1984-1994, darunter die Arbeiten von Elfi Mikesch, Cathy Joritz, Mara Mattuschka oder Linda Christanell.⁶⁹ In den Arbeiten der achtziger Jahre finden die Autorinnen Hinweise auf ein verändertes gesellschaftliches Rollenverhältnis der

⁶⁷ In Amerika beispielsweise in: New German Critique, No. 13, Special Feminist Issue (Winter, 1978), Duke University Press. Darin ist eine Diskussion mit Michelle Citron, Julia Lesage, Judith Mayne, Ruby Rich und Anna Marie Taylor zu finden: Women and Film: A Discussion of Feminist Aesthetics. S. 83-107. Siehe auch den Sammelband von Dietze, Gabriele (Hg.): Die Überwindung der Sprachlosigkeit. Texte aus der neuen Frauenbewegung. Frankfurt am Main: Luchterhand, 1979, der verschiedene Aufsätze zu dieser Thematik versammelt. In den neunziger Jahren wird die Debatte weitergeführt, dazu beispielsweise: Morell, Renate (Hg.): Weibliche Ästhetik? Kunststück! Pfaffenweiler: Centaurus-Verlags-Gesellschaft, 1993; darin enthalten sind Texte von Katharina Sykora und Birgit Hein zu Filmarbeiten von Frauen. Siehe auch einen kürzeren Interview-Artikel mit den Filmemacherinnen Ulrike Ottinger, Helke Sander und Ulla Stöckl dazu: Maerker, Christa: Die Kino-Frau schießt nicht aus der Hüfte! Weibliche Ästhetik im Film? In: Die Horen, Nr. 132, Band 4, Herbst 1983, 28. Jahrgang, Hannover, 1983, S. 124-128. Zu Fragen einer weiblichen Ästhetik in der Literatur und literarischen Avantgarde siehe auch die Essay-Sammlung von Gisela Ecker: Differenzen. Essays zu Weiblichkeit und Kultur. Dülmen-Hiddingsel: tende, 1994. An anderer Stelle verweist Jutta Brückner auf die Vielfalt der Stile beim Filmemachen – es müsse daher von Ästhetiken im Plural die Rede sein. Dazu: Knight, Julia: Frauen und der Neue Deutsche Film. A.a.O., S. 120; auch ein festlegender Begriff wie „Frauenfilm“ wird von Spielfilmregisseurinnen abgelehnt.

⁶⁸ Perthold, Sabine (Hg.): Rote Küsse. Film Schau Buch. Tübingen: Konkursbuchverlag Claudia Gehrke, 1990.

⁶⁹ Hohnberger, Eva; Jurschick, Karin (Hg.): Blaue Wunder. A.a.O., 1994.

Frauen im Vergleich zu den siebziger Jahren. Der Anschluss der Filme an die Inhalte der Neuen Frauenbewegung bleibt hierbei weiterhin, wenn auch in leicht gewandelter Form bestehen:

„Die Regisseurinnen der siebziger und frühen achtziger Jahre schufen Bilder für Bereiche weiblicher Lebenszusammenhänge, die bis dahin unsichtbar und damit inexistent geblieben waren; sie fanden visuelle Entsprechungen für die Monotonie der ewig gleichen Handgriffe, die immer wieder anwachsenden Geschirr- und Wäscheberge. Ihr Blick auf Details, auf das Naheliegende war die konkrete Umsetzung der Forderung, das Private ‚politisch‘ zu machen, es ins öffentliche Bewußtsein zu bringen. [...] Die Regisseurinnen der späten achtziger Jahre eignen sich Räume und Plätze visuell an, ‚besetzen‘ sie und gestalten sie nach eigenem Maß um – von der Küche bis zum Weltraum.“⁷⁰

In die filmisch-experimentellen Sichtweisen von Frauen auf die Welt fließen ihre Alltagserfahrungen ein – die Auseinandersetzung mit weiblichen (Sozialisations-) Mustern und den darin enthaltenen männlichen Projektionen von Weiblichkeit. Marion Kranen spricht von einer Doppelbewegung, der Benennung und Befragung dieser Rollenangebote und ihre ästhetische Bearbeitung und Verwandlung in demjenigen Medium, aus der die Filme „ihr narratives und künstlerisches Potenzial“⁷¹ zögen:

„Was für die Filme der siebziger und frühen achtziger Jahre galt, läßt sich also auch für die feministischen Filme der späten achtziger Jahre noch konstatieren: bestimmend ist weiterhin der Versuch, sich aus dem Status als Objekt männlicher Projektionen und Entwürfe zu befreien, um im Sinne eines ‚Gegenentwurfs‘ zum Subjekt der eigenen Repräsentation zu werden.“⁷²

Das Geschlechterverhältnis findet ironischen Kommentar aber auch Reflexion in

⁷⁰ Kranen, Marion: „To be a princess is never enough“. Raum und Stimme in feministischen Kurzfilmen der achtziger Jahre. In: Hohneberger, Eva; Jurschick, Karin (Hg.): Blaue Wunder. A.a.O., S. 18-46, hier: S. 43

⁷¹ Ebd., S. 18.

⁷² Ebd.

selbstbewusster Inszenierung und Repräsentation weiblicher Sexualität.⁷³ Kranen beobachtet drei Strategien oder Stadien der Auseinandersetzung:

„1. Die Entwicklung eines historischen Bewußtseins und damit einer Perspektive, die oftmals von der eigenen Biographie ausgehend, eine Standortbestimmung innerhalb der Geschichte anstrebt; 2. Die Befragung und Darstellung der spezifisch weiblichen Sozialisation; und 3. Die Auseinandersetzung mit Körper(bildern) und Sexualität.“⁷⁴

Ein weiterer wichtiger Aspekt für die Filmarbeit von Frauen stellt die Auseinandersetzung mit den dominanten Formen des Films dar, die sich in besonderer Weise in experimentellen Verfahren des Films verändern ließen. Hille Köhne ist eine der Filmemacherinnen, die in den achtziger Jahren vor allem an der optischen Bank⁷⁵ arbeitet. Obwohl in ihren Filmen oftmals überhaupt keine Frauen zu sehen sind, sind die Filme feministisch zu nennen.⁷⁶ Heide Schlüpmann formulierte es in einem Interview zum 25jährigen Bestehen der Zeitschrift *Frauen und Film* so:

„In Kingkong und Na gut, schlachtet alle Gummibärchen gibt es kein sozialkritisches Thema, das sich ausdrücklich auf Frauen bezieht, in Kingkong ist nicht einmal eine Frau zu sehen. Diese Filme treffen etwas, was schon in den 70er Jahren für feministische Filmarbeit wichtig war – neben den dokumentarisch-politischen Filmen: Feministische Filmarbeit hat einen Bruch mit den Formen des klassischen Kinos versucht. Daher müssen nicht sichtbar eine Frau und ihre Probleme im Zentrum stehen, es geht darum, eine andere Sicht auf die Welt zu zeigen. Auch das wiederum ist nicht erst eine Auffassung des Feminismus, sondern wurde von linken Filmkritikern ebenso vertreten. Sie ging [sic] davon aus, dass der ganze Apparat des Kinos, die Kamera insbesondere, ein Instrument ist, in dem sich Herrschaftsstrukturen

⁷³ Ein weiteres Beispiel stellt Eva Heldmanns Film *Compartement* (D, 1990) dar, auch der viel diskutierte Film von Cléo Uebelmann *Mano Destra* (Schweiz, 1985). Dazu existiert ein Artikel von Annette Brauerhoch: Die kalte Domina. *Mano Destra* von Cléo Uebelmann, in: Hohenberger, Eva; Jurschik, Karin (Hg.): Blaue Wunder. A.a.O., S. 186-200.

⁷⁴ Kranen, Marion: "To be a princess is never enough". A.a.O., S. 18.

⁷⁵ Die Überlagerungen von mehreren Elementen aus beispielsweise Fotografien, Schrift und Farbfolien ermöglicht.

⁷⁶ Hille Köhne schreibt zu ihrem ersten 16mm Film *Na gut, schlachtet alle Gummibärchen* (BRD, 1982): „When I see myself, [...] I am reminded of those hard, coloured jelly babies; being pulled about in all directions and swallowed in the end [...] casually, as in ones's visual craving for pictures [...] 24 Jelly babies per second.“ Programmheft zu einer weltweit gezeigten Filmreihe des Goethe-Instituts: German Experimental Films 1980-84, München, 1984, ohne Seitenangabe.

sedimentiert haben. Man muss deshalb mit dem der Kamera eingeschriebenen Blick brechen.“⁷⁷

Selbst der zentrale Einfluss bekannter Avantgardistinnen wie Maya Deren und Germaine Dulac auf die (männlich dominierte) Avantgarde und das Filmschaffen von Frauen, scheint erst im Nachhinein und mit deutlicher zeitlicher Verzögerung anerkannt zu werden.⁷⁸ Noll Brinckmann nennt mögliche Ursachen für diesen geringeren Stellenwert der Experimentalfilmarbeiten von Frauen, der oft mit „Verständnislosigkeit oder sogar Feindseligkeit“ einhergehe und auf einen Mangel (an ästhetischem Einfühlungsvermögen) im Zuschauer selbst verweise: Der Spielfilm biete die Möglichkeit, einen weiblichen Standpunkt an der fiktionalen Situation verständlich zu machen, „[d]er Experimentalfilm dagegen setzt solche Inhalte voraus, sie sind seine Motivation, nicht sein Gegenstand.“⁷⁹ Dieses andere Sehen will auch vom Zuschauer gelernt werden. Weiter heißt es dazu:

„Er [der Experimentalfilm, C.H.] ist – wie andere nicht-narrative Kunst – ästhetische Reaktion auf verschiedenste Formen von Lebenserfahrung, die er – metaphorisch, rhythmisch, kompositorisch etc. – verarbeitet. [...] Ist nun bereits die Grunderfahrung, der ein Film entspringt, den Zuschauern nicht geläufig, wie das so häufig bei Filmen von Frauen der Fall ist, so werden die Anforderungen zu hoch. [...] Aber auch die formale Barriere scheint bei Experimentalfilmen von Frauen höher zu sein. Für die Kunst allgemein, auch die Avantgarde, existieren jahrhundertealte abendländische Traditionen, Seh- und Darstellungsgewohnheiten.“⁸⁰

⁷⁷ Interview vom 23.06.2000 in „der Freitag“: „Lust am Verbotenen. Heide Schlüpmann und Karola Gramann über die Zeitschrift ‚Frauen und Film‘, die in diesem Jahr ihr 25jähriges Bestehen feiert“. Online: www.freitag.de/2000/26/00261401.htm (zuletzt gesehen 12.12.2009).

⁷⁸ So schreibt Lauren Rabinovitz: „Critics have noted that all these women [Maya Deren, Shirley Clarke, Joyce Wieland] were marginalized by contemporary film histories and institutional film collections. [...] Both [Robert] Campbell and [Ellen] Freyer concluded that a handful of male filmmakers and critics maintained control over independent cinema for their ownself-glorification and inscription into history.“ Rabinovitz, Lauren: *Points of Resistance*. A.a.O., S. 24, Erg. C. H. Dies spiegelt sich ebenso in der akademischen Auseinandersetzung mit Maya Deren in Amerika wider – etwa 40 Jahre nach ihrem Tod erscheint ein erstes Sammelwerk: Nichols, Bill (Ed.): *Maya Deren and the American Avant-Garde*. University Presses of California, Columbia and Princeton, 2001.

⁷⁹ Noll Brinckmann, Christine: Vorwort zu *Frauen und Film*, Heft 37, A.a.O., S. 3.

⁸⁰ Ebd., S. 4.

Diese Stilrichtungen und Darstellungsformen aus einer „spezifisch patriarchalen Kultur“ bilden laut Brinckmann das unsichtbare Fundament der männlichen Bildkultur und Ästhetik, in die auch Frauen hineinsozialisiert werden. In ihren Arbeiten versuchten sie, davon abzuweichen: „also nicht nur in der künstlerisch ‚zulässigen‘, manifesten Auseinandersetzung mit der geltenden Formensprache eigene Wege [zu...] gehen, sondern auch gegen Sehweisen [zu...] verstoßen, die gar nicht zur Debatte stehen.“⁸¹ Dies als eigene ästhetische Qualität zu begreifen, sei die spezifische Herausforderung der Experimentalfilme von Frauen.

In ihrem Aufsatz „Die weibliche Sicht“ versuchte Noll Brinckmann darüber hinaus Kriterien für die Beschreibung von Differenzen in den Experimentalfilmen von Frauen und Männern zu entwickeln. Ein gefährliches Unterfangen, wie sie selbst weiß. Wichtig ist ihr eine graduelle Unterscheidung, da der psychische und biologische Unterschied der Geschlechter keinesfalls ausreiche, erneute dichotome Zuschreibungen und Polarisierungen aus ihm abzuleiten. Außerdem seien beide Geschlechter in einer männlichen Kunsttradition sozialisiert. Und unter Rekurs auf nicht-westliche Traditionen erwähnt sie, dass indische Kunst beispielsweise ihr Material nicht hierarchisch gliedere (ein Merkmal, das besonders der Kunst von Frauen – auch von anderen Theoretikerinnen – zugeschrieben wird):

„Die sexuelle Differenz hat das Denken dieses Jahrhunderts in hohem Maße beschäftigt, teils aus der Warte des Mannes, der das Unbekannte, Weibliche ausloten wollte, teils aus der der Frau, die mit neuen Denkansätzen und Erfahrungen eigene Wege geht. Hier haben Beobachtungen zur geschlechtsspezifischen Ästhetik ihren besonderen Stellenwert, können zur Selbstdefinition ebenso beitragen wie dazu, bestehende Verallgemeinerungen über die Gattung Mensch zu relativieren.“⁸²

In der Folge spricht sie von neun Kriterien, die besonders kennzeichnend für den Experimentalfilm von Frauen seien und die ich nur kurz nennen möchte: 1. Lakonische Polemik (in Form intellektueller, ironischer Kritik am Bestand von Kunst und Gesellschaft), 2. Konzentration auf die eigene Erfahrung – dies sei besonders ‚filmisch‘

⁸¹ Ebd.

⁸² Noll Brinckmann, Christine: „Die weibliche Sicht“, A.a.O., S. 186ff.

und ermögliche eine intensive Anschauung, 3. Umgang mit Objekten – dieser sei besonders durch Identifizierung und Übertragungen gekennzeichnet; Gegenstände übernahmen Aspekte des Ichs und von anderen, 4. Selbstinszenierung und gestische Einschreibung – durch die Stimme oder einen Selbstauftritt, 5. Induktivität – die Filme seien eher am Schneidetisch aus zahlreichen Elementen aufgebaut, 6. Enthierarchisierung – es gebe mehrere Zentren, zirkuläre Entwicklungen, was zu Irritation führe; wir seien den „Sieg des Wichtigsten“ gewöhnt, 7. Farbe⁸³ als Kompositionsprinzip – in ihrem emotionalen Wert werde sie herausgestellt, als beziehungsstiftend oder -auflösend, 8. geschlossene Hintergründe – Flächigkeit statt Tiefe zeichne die Filme häufig aus, 9. Ruhe und Bewegung – seltenere Kamerabewegungen steigerten die Empfindlichkeit für Bewegungen, Dynamik werde oft erst am Schneidetisch erzeugt.⁸⁴ Interessant an diesen Kriterien scheint zunächst ihre historische Einbettung, die die Autorin betont. Das heißt, sie gelten für eine bestimmte Phase des Filmschaffens von Frauen und stehen in Relation zu der jeweils dominanten Filmsprache dieser Zeit. Interessant wäre die Überprüfung der Kriterien an heutigen Beispielen.

Frozen Flashes (Dore O., 1976) ist für Noll Brinckmann ein solch beispielhafter Film, der über reine Abstandnahme zu männlichen Arbeiten hinausgehe und etwas Eigenständiges entwickle:

„Gerade das In-der-Schwebe-Halten der Bilder zwischen Eigenständigkeit und Zusammenhang lässt Momente ins Zentrum rücken, die andernorts, im Spielfilm, nicht für erzählwürdig gelten: beiläufige Augenblicke, vor oder nach Ereignissen oder ohne besondere Verbindung zu Ereignissen überhaupt, wie sie im Umfeld emotionaler Spannungen erlebt oder erinnert werden. Trotz oder gerade wegen seiner Unbestimmtheit suggeriert der Film starke Gefühle und Stimmungen – Resignation, Geborgenheit, Schreck, aufwallende Energie, Fürsorge, Versunkenheit, Nervosität.“⁸⁵

⁸³ An anderer Stelle untersucht Noll Brinckmann den Stellenwert der Farbe in Experimentalfilmen von Frauen genauer: Noll Brinckmann, Christine: Zur Sexualität der Farbe. Über die Geschlechterdifferenz im Umgang mit Farbe im Experimentalfilm. In: Bechtloff, Dieter (Hg.): Kunstforum International, Bd. 107, Köln, 1990, S. 102-104.

⁸⁴ Noll Brinckmann, Christine: „Die weibliche Sicht“, A.a.O., S. 186ff..

⁸⁵ Ebd., S. 178f.

Dieses ‚In-der-Schwebe-Halten‘ stößt auf bestimmte Widerstände bei männlichen Filmemachern und Kritikern. So findet sich im Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms von Hans Scheugl folgende diskriminierende Bemerkung: „Eine beängstigende romantische Innerlichkeit kommt in den Filmen von Dore O. zum Vorschein. Beängstigend deshalb, weil sie inzwischen bereits auf die Filme ihres Ehemannes – Werner Nekes – übergegriffen hat.“⁸⁶ Diese Abwehr provoziert Fragen nach dem Stellenwert der (Experimental-)Filme von Frauen, die im Kontext des „künstlerischen Films“ wahrgenommen werden. Geradezu als Antwort auf die Kritik, die die gesellschaftliche Dominanz männlicher Prägungen bezeugt und ihre Perspektiven offenbart, und die, stammten die Filme von einem Mann, womöglich gar nicht geäußert würde, klingt ein Kommentar Heide Schlüpmanns zu den filmtheoretischen Überlegungen Maya Derens. Ihr Anliegen, den Film aus etablierten Kunstzusammenhängen und damit verbundenen Zuschreibungen zu lösen, zielt auf die Veröffentlichung einer Differenz, die im Medium wahrnehmbar wird:

„Der Film kann – als Eingriff in Wahrnehmungsformen – die Aufmerksamkeit, die Sinne auf das vom öffentlichen Bewußtsein, vom gesellschaftlich reproduzierten individuellen Bewußtsein ausgeschlossene lenken. Die Filmautorin ist dabei mehr als nur Übersetzerin gesamtgesellschaftlicher Veränderungen, sie entfaltet ihre Phantasie – nicht in wirklichkeitsferner Imagination, sondern zur Eröffnung neuer Wahrnehmung.“⁸⁷

Der Blick auf das Ausgeschlossene, das in der offiziellen Kunst- und Filmindustrie keinen angemessenen Platz findet, kann im Sinne einer gesteigerten Aufmerksamkeit und Wahrnehmungsfähigkeit sowohl auf Seiten der/des Filmschaffenden als auch des Publikums produktiv werden und einer Haltung entsprechen, die den Dissens sucht.

Bezogen auf den Begriff der Subjektivität, betont Gertrud Koch in dieser Hinsicht das Anliegen der (Experimental-)Filmerinnen, in Spannung zum allgemeinen Verwertungsinteresse einer Konsum- und Warengesellschaft eine Position radikaler

⁸⁶ Scheugl, Hans; Schmidt jr., Ernst (Hg.): Eine Subgeschichte des Films, Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms. Bd. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971, S. 216. Hier zitiert nach: Gramann, Karola; Schlüpmann, Heide: Frauenbewegung und Film – die letzten zwanzig Jahre. A.a.O., S. 251-266, hier: S. 260.

⁸⁷ Schlüpmann, Heide: Avantgarde und Experiment. Frauen und Film, Heft 37, a.a.O., S. 50.

Subjektivität in Kauf nehmen zu wollen und den abstrakten Zuschreibungen von Weiblichkeit, subjektive Erfahrung entgegenzusetzen:

„Die avancierten ästhetischen Produkte machen einen utopischen Vorgriff auf das noch einzulösende Programm einer befreiten Subjektivität: nicht als Klasse, nicht als Bewegung, nicht als Kollektiv, sondern als je einzelne Individuen, als konkrete Subjekte halten sie an ihren authentischen Erfahrungen fest.“⁸⁸

Subjektivität (wie Authentizität) ist ein schillernder Begriff – als Kritik an den dominanten, akzeptierten Formen kultureller Äußerungen changiert er zwischen (dem Ausdruck) individueller Erfahrung und jener umfassenden gesellschaftlichen Durchdringung, die bestimmte Erfahrungen vorstrukturiert, möglich macht und andere wiederum ausschließt. Wenn dennoch in Formen der Subjektivität eine Lücke zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen vermittelt zum Vorschein treten kann, vermag Subjektivität selbst etwas über die Beschaffenheit dieses Widerspruches auszusagen. In besonders anschaulicher Weise scheint dabei der Film die Spannung (auch zwischen seinen eigenen objektiven Vorgaben und dem reflektierten Umgang mit seinen Möglichkeiten) zum Ausdruck bringen und im Publikum wachrufen zu können.

Indem Experimentalfilmerinnen gesellschaftliche Fragestellungen an medial-ästhetische knüpfen,⁸⁹ und eine weibliche Perspektive auch offensiv und im Abstand zu männlichen Vorbildern behaupten oder suchen, gewinnt diese ästhetische Differenz eine Bedeutung, die sich über Prozesse der Wahrnehmung entfaltet und einem männlichen wie weiblichen Publikum vermittelt. Die achtziger Jahre waren dafür eine besonders intensive, produktive Phase. Im Hinblick auf die Forschungslage ergibt sich ein disparaterer Eindruck. Eine systematische Aufarbeitung fand außer in dem Sammelband „Blaue Wunder“ kaum statt; in der Experimentalfilmtheorie scheinen Filme von Frauen ebenso eine untergeordnete Rolle zu spielen, wie die Zeitschrift *Frauen und Film* die einzige Publikation darstellt, die das Filmschaffen von Frauen bis

⁸⁸ Koch, Gertrud: Blickwechsel. Aspekte feministischer Kintotheorie. In: Bontrop, Hitrud; Metzler, Jan C. (Hg.): Aus dem Verborgenen zur Avantgarde. Ausgewählte Beiträge zur feministischen Literaturwissenschaft der 80er Jahre. Hamburg: Argument Verlag, 2000, S. 118-128, hier: S. 126.

⁸⁹ Ein weiteres Beispiel stellt der Film *Riddles of The Sphinx* (UK, 1977) von Laura Mulvey und Peter Wollen dar, in dem ein kontinuierlicher 360° Kameranähenk den Innenraum einer Küche etwa auf Bauchhöhe zeigt. Kontrastiert werden die Bilder mit denen einer Sphinx.

heute systematisch und theoretisch reflektiert. Verstreute graue Literatur und vereinzelte Artikel (vor allem in *Frauen und Film*) ergeben einen Fundus, der systematisiert werden müsste. Die Situation sieht im angloamerikanischen Raum kaum anders aus. Daher hat ein Appell von Renate Lippert als Resümee nach wie vor Gültigkeit:

„[...] die Filmwissenschaft [ist] aufgerufen, ein theoretischer Diskurs vonnöten, der helfen könnte zu verstehen, welche Art von Stellenwert die experimentelle Filmarbeit von Frauen in Konfrontation mit der alles vereinnahmenden Unterhaltungsmaschinerie unseres Medienzeitalters besitzt. Dafür wäre es hilfreich, die Geschichte des Konflikts, in dem die experimentelle Filmarbeit von Frauen von jeher mit den etablierten Repräsentationssystemen gestanden hat, gegenwärtig zu halten. In den Experimentalfilmen von Frauen der 80er Jahre lagen diese Konflikte noch offen und vor allem war es noch nicht entschieden, welchen Ausgang sie nehmen würden.“⁹⁰

⁹⁰ Lippert, Renate: Die subjektiven Kameras. A.a.O., S. 143.

3. Räumlichkeit in den Experimentalfilmen von Frauen

Raum und Zeit bilden zentrale Elemente des Films. Sie spielen aber in einer weiteren Hinsicht eine Rolle bei den folgenden Überlegungen. Die problematische Verknüpfung von Geschlecht mit bestimmten Räumen, so zum Beispiel das Haus mit Weiblichkeit zu assoziieren, und die Vorstellung der Chefetage als männliche Domäne zu setzen, beinhalten unterschiedliche Zeitabläufe und Strukturen. Ein Büroalltag erfordert andere, wenn auch wiederum nach dem Status der Beschäftigung gegliederte Abläufe, als die Hausarbeit und mit ihr verknüpfte Tätigkeiten.

Wenn im Folgenden vor allem auf Aspekte bezüglich von Raum und Zeit eingegangen wird, die für die analysierten Filme charakteristisch scheinen, so geschieht dies vor dem Hintergrund einer realen Arbeitsteilung, die weitreichende Konsequenzen sowohl für das Raum- wie das Zeiterleben der Menschen in ihr hat. Dass diese sehr stark im Alltagsleben verwurzelten Themen eine Rolle spielen bei den ästhetischen Produkten von Frauen ist einerseits eine Beobachtung, die an verschiedenen Filmen gemacht wurde. Dass diese Filme aber natürlich dennoch sehr bewusst ästhetische Mittel einsetzen, um diesen „vor-ästhetischen“ Bereich zu charakterisieren und ihn sozusagen einer „Entautomatisierung“ zuzuführen, stellt die andere Beobachtung dar. Die Verknüpfung beider: nämlich konkreter Hinwendung zu sozialen Bedingungen und ihrer Bearbeitung im experimentellen Film, kann ebenso Formen annehmen, die weniger dokumentarisch als „subjektiv“ verfahren. Ein Beispiel mag der bereits erwähnte Film Claudia Schillingers: *Between* (BRD 1989) sein. In diesem Film nutzt sie Räume als Orte, an denen eine andere als dominante Sexualität erfahrbar wird, die von einer Durchmischung gekennzeichnet ist. Nicht das eine Geschlecht zu besitzen und darauf festgelegt zu sein, sondern Geschlechtlichkeit als etwas transitives, als etwas changierendes zu verstehen, scheint dem Film ein sehr konkretes Anliegen, das nicht etwa durch explizite Darstellung des geschlechtlichen Aktes alleine vollzogen wird sondern durch die Vertauschung der Positionen von Mann und Frau. Die Frau, die in dem Film mit einem umgeschnallten Dildo den passiv wartenden, empfangenden

Mann behandelt, statt selbst zu warten, erzeugt eine Vermischung, eine Art Geschlechtlichkeit, die beides umfasst – weibliches wie männliches. Gleichzeitig wird in dem Film der gesellschaftlich normalisierte Akt als etwas dargestellt, das die Geschlechterhierarchie perpetuiert. Erst in dem „Zwischenraum“, den der Film zeigt, der sich im heimischen Bett befindet, gelingt die Entmusterung dieses gewohnten Verlaufs. Somit rückt der Film ästhetisch in den Blick, was als Irritation der Zuschreibungen und klaren Grenzen verstanden werden kann, die in der Gesellschaft vorgenommen und gesetzt werden. Dass der Film als eine Art Wachtraum inszeniert wird, deutet auf den Wunsch, der ihm zugrunde liegt, hin: dass die Geschlechtergrenzen eng seien, und der Wunsch nach Verschmelzung mit dem jeweiligen anderen in uns angelegt erscheint, hat seine Bedeutung für die Erfahrung, die als konkrete gesellschaftliche Frau oder als gesellschaftlicher Mann voneinander abweichen. Die Form des Wunsches ist es, diese Rollen zu vertauschen – und dies in der Sexualität, die nicht bloß Reproduktion ist, sondern „Spiel“, wie dies der Film inszeniert. Dieser Wunsch deutet somit auf den subjektiven Bezugsraum hin, der in Spannung zum gesellschaftlich strukturierten Raum steht.

Der räumliche Zusammenhang, den Claudia Schillingers Film inszeniert, ist ein gesellschaftlicher: er ist gewissermaßen der Gegensatz zu einer begrenzten und begrenzenden Realität, die ein Konstrukt der ideologischen Verfasstheit der Gesellschaft ist. Jene spiegelt sich in dem Film als Inszenierung des Anderen. Der Freiraum, der in dem Film gezeigt wird, ist ein Freiraum in Bezug auf die Geschlechterfrage, denn die Vertauschung der Rollen, die er dort in dem Schlafzimmer vorführt, verbindet gesellschaftliche Realität mit der Schau des irritierenden Verhältnisses der beiden Hauptdarsteller. Mann oder Frau oder beides gleichzeitig; im Film wird die Durchmischung als eine Form der Klarheit inszeniert, die in dem Selbstbewusstsein und auch der Aggressivität der sexuellen Frau ihren Ausdruck findet. Der Wunsch nach der Einheit, also der Versöhnung der Gegensätze, der in diesem Zwischenraum möglich scheint, gewinnt seine Irritation allein aus der allgemeinen und als natürlich empfundenen gesellschaftlichen Normativität.

Teresa De Lauretis, die in ihrem bekannten Aufsatz *The Technology of Gender* schreibt, dass Subjektivität in Abhängigkeit zu der gesellschaftlichen Struktur oder Ideologie sich entwickle, betont die Wichtigkeit der Bewusstheit, um diesen Prozessen etwas entgegenzusetzen. Sie schreibt bezüglich dieses Zusammenhangs, den sie an den Thesen Joan Kellys erläutert:

„Once we accept the fundamental feminist notion that the personal is political, Kelly argues, it is no longer possible to maintain that there are two spheres of social reality: the private, domestic sphere of the family, sexuality, and affectivity, and the public sphere of work and productivity (which would include all of the forces and most of the relations of production in Barlett's terms). Instead we can envision several interconnected sets of social relations – relations of work, of class, of race, and of sex/gender.“⁹¹

De Lauretis entwickelt einen Begriff der subjektiven Vereinnahmung durch ideologische Prozesse einer Gesellschaft, die sie als Subjekt des gesellschaftlichen Drucks bezeichnet. Dies geschieht in Anlehnung an den Ideologiebegriff, den Althusser benutzt, um jenen Vorgang der Subjektwerdung zu beschreiben. Zentral an ihrer Überlegung in diesem Zusammenhang erscheint, dass sie nicht Althussters Vorstellung eines unbewusst ablaufenden Prozesses dieser ideologischen Überformungen teilt, sondern für das „feministische Subjekt“ eine Bewusstheit geltend macht, die es als changierend zwischen den Prozessen beschreibt:

„However, while Althusser's subject, who, being completely 'in' ideology, believes himself to be outside and free of it, the subject that I see emerging from current writings and debates within feminism is one that is at the same time inside *and* outside the ideology of gender, and conscious of being so, conscious of that twofold pull, of that division, that doubled vision.“⁹²

De Lauretis beschreibt damit einen Prozess, der für die Filme geltend gemacht werden kann. Um im Beispiel von Claudia Schillingers Film zu bleiben: die ideologische Verwobenheit des Subjekts mit einer bestimmten gesellschaftlichen Ordnung und

⁹¹ Lauretis, Teresa de: *Technologies of gender. Essays on theory, film, and fiction*. Basingstoke, Hampshire: Macmillan, 1989, S.1-30, hier: S.8.

⁹² Ebd., S. 10.

Realität erfährt in dem Film eine Alternierung. Sowohl Innen wie Außen, in einer Art Zwischenraum befindet sich die Hauptdarstellerin – sich der Teilung und Trennung, sowohl der physischen wie der „ideologischen“ Trennung der Geschlechter bewusst, verfasst sie in ihrem Film einen ästhetischen, oppositionellen Raum, an dem diese Trennung aufgehoben werden soll. Dass der Film selbst ein solch komplexes Verhältnis aus Innen und Außen herstellt, nutzt Schillinger aus: in Montage und Schnitt, und in der Darstellung selbst, reproduziert sie über die physische Wirkung des Filmbildes einen Zustand, nämlich den der Musterüberlagerungen. Sie ist sowohl der bekannten Verhältnisse bewusst zu sein, die sich in den so dominanten Rollenzuschreibungen bis hin zu den Sexualpraktiken auszudrücken scheinen, und die das Subjekt eben durchdringen, und auf der anderen Seite gerade diese bekannten Rollen in vertauschter Form zu inszenieren, zeugt von der Bewusstheit dieser auch ideologischen Muster. Das Realitätsmedium Film produziert also einen doppelten Effekt; es reproduziert in dem Experimentalfilm von Schillinger nicht einfach gesellschaftliche Realität, sondern irritiert diese gerade durch seine Realitätswirkung. Offenbar erscheint der Rollentausch echt – der Mann ist tatsächlich in der passiven, empfangenden Position und wartet auf die Aktivität der Frau. Der Film ist also einerseits Traum und andererseits Realität. Er ist beides gleichzeitig, und damit verweist er auf die Struktur der Normativität, die dem so gegensätzlich erscheinendem Film den Spiegel bietet. Die Realität gesellschaftlich bewirkter Zuschreibungen, die sich in klarem Rollenverhalten ausdrückt, das dazu noch „natürlich“ und nicht etwa als ideologisch erscheint, erscheint im Film im Grunde als Traum – wenn auch Albtraum. Der Film rückt diese Realität in den Bereich des: es könnte auch anders sein – und erzeugt gleichzeitig einen Raum, in dem dies auch anders ist. Dies bezeugt das Realitätsmedium Film. Denn offenbar ist es „so gewesen“, wenn auch natürlich inszeniert. Der Wirkung des Films tut dies hingegen keinen Abbruch: er lässt erkennen, dass die Zuschreibungen selbst, sobald sie als Irritation erlebbar oder fühlbar werden, zwar Realität sind, aber eine, die einen gesellschaftlichen Grund besitzt.

So rudimentär die Beschreibung des Ideologiebegriffes bei Althusser, auf den sich De Lauretis stützt, an dieser Stelle bleiben muss, so sehr wird an den konkreten Analysen der Experimentalfilme von Frauen deutlich, dass ihnen diese Bewusstheit um die

Verwobenheit mit der eigenen Subjektivität und der daraus resultierenden Rollenzuschreibungen und Abgrenzungen im Medium gelingt. Es braucht eines vermittelnden Prozesses, der einerseits deutlich machen kann, worin diese Strukturen begründet liegen oder was in ihnen zum Ausdruck gelangt, oder der andererseits als zu Überwindendes in den Blick gerät. Sowohl die Wirkung als auch die Prozesshaftigkeit, die De Lauretis beschreibt, und die sich natürlich auch bei anderen Theoretikerinnen findet, wie Kaja Silverman beispielsweise,⁹³ sind in den alltäglichen Situationen zwischen Männern und Frauen zu finden. Die Hinwendung zu den Dingen des Alltags, die sich in den analysierten Filmen häufig feststellen lässt, hat hier einen Grund. Ob bewusst oder unbewusst: die Situationen, in denen die Zuschreibungen performativ werden, geraten in den Filmen in den Blick. So ist es bei Schillinger das Bett als Ort der Auseinandersetzung mit dem Anderen, das auch in einem Film von Ingrid Pape-Sheldon – *Kissenschlacht* – eine Rolle spielt und in anderer Weise den Zustand der Geschlechterverhältnisse deutlich macht. In diesem Film aus dem Jahre 1985 werden die Intimität des Schauplatzes mit den zerwühlten Laken und einem schlafenden Mann mit den öffentlichen Bildern von Männern konfrontiert. Zeitungsausschnitte, die abgefilmt werden und mit Geräuschen unterlegt sind, die Öffentlichkeit andeuten, lassen den Kontrast zwischen beidem – Öffentlichkeit und Privatheit – als sinnlich konstituiert erscheinen.

Das Materielle, das der Film durch grobkörniges Filmmaterial vermittelt, erzeugt eine Intimität mit der Situation – Nähe zu dem schlafenden Freund der Filmemacherin wird durch die tastende Kamera und durch zerwühlte Laken augenfällig. Die Filmemacherin, die als Person hinter der Kamera spürbar wird und beispielsweise an ihrem schlafenden Freund „zieht“, lässt durch die Kombination mit den grob-gerasterten Bildern aus der Presse von Männern, die sich die Hände schütteln oder in der Öffentlichkeit küssen, das distanzierte Rollenverhältnis als ein räumliches erscheinen. Nachrichtenbilder, die mit einer Tonspur unterlegt sind, die auf den veröffentlichenden Charakter, aber auch auf ein Rauschen aufmerksam machen, auf das die scheinbar austauschbaren Körper in Anzügen ebenso verweisen, stehen hierfür. Es ist nicht ohne Grund ein schlafender Mann, den sie filmt, der in der Ruhe und in seinem

⁹³ Silverman, Kaja: *The subject of semiotics*. New York: Oxford University Press, 1983.

gleichmäßigen Atem eine Lebendigkeit gewinnt, und der eben nicht die aktive Rolle einnimmt, die ihn womöglich tatsächlich zu einer „Kissenschlacht“, einem Synonym für die Distanz, die sich als Spannungsfeld zwischen Männern und Frauen äußert, animierte. Die Handgriffe, mit denen sie scheinbar versucht, ihn aus seinem Schlaf „herauszuziehen“, ihn aus der anderen Welt in diese, in ihre gemeinsame zu holen, bestärken das ambivalente Gefühl, dass dies nur bedingt möglich scheint – er lässt sich nur im Schlaf mit Blicken berühren – dies bezeugt eine allgemeine Situation, die vielleicht auch auf intime Paarbeziehung „durchschlägt“, aber viel eher in einem weiteren Sinne die Geschlechtertrennung thematisiert.

Etwas, das diesen Mann aus dem öffentlichen Bild zurückholt in eine passive Position des spezifischen, einzigartigen Körpers, lässt den Film ebenso wie den Schillingers, zu einer Art Ausgleich kommen. Zwar haben beide Filme ganz unterschiedliche ästhetische Ansätze, allerdings spiegelt sich in beiden eine Sehnsucht nach einem anderen Verhältnis der Geschlechter zueinander. So wirkt die Kamerabewegung der Filmemacherin über den schlafenden Körper ihres Freundes wie eine Berührung und eine Abstandnahme zugleich. In der Ambivalenz dieser Position drückt sich ein Allgemeines aus. Der Blick der Kamera auf den Mann, der zugleich diesen Blick nicht erwidern kann, stellt eine Umkehrung des Blicks des Mannes auf die Frau dar, die, falls sie „ihn“ nicht auffordern möchte, sie beispielsweise anzusprechen, den Blickkontakt abbricht. Die Dominanz des männlichen Blickes, wie sie auch der Film *Subjektivität* von Helke Sander aus dem Jahre 1966 thematisiert, wird nicht einfach umgekehrt sondern durch die Passivität des Mannes entsteht etwas Neues. Es ist sozusagen außerhalb der bekannten Ordnung, die beide Filme versuchen durch Räume, die sie anders besetzen, in den Blick zu nehmen. Diese Umordnung von Räumlichkeit steht in einem Verhältnis zu den Fragen nach Raum und Geschlecht.

Marie-Hélène Gutberlet beobachtet an den Filmen von Frauen aus der Zeit der 1980er Jahre, dass auffällig viele sich in Innenräumen abspielen:

„Es scheint, es dominieren Innenarchitekturen, Zimmer, Interieurs, das Innere der Wagen von U-Bahnen und Frauen, die sich in diesen Räumen bewegen. Es sind eigens für den Film hergestellte oder aber dokumentarisch anmutende Bilder übers Wohnen bzw. Gegenstände und Materialien des täglichen

Gebrauchs zu sehen. Oder es sind Psychogramme, Beobachtungen und Formspiele.“⁹⁴

Gutberlet warnt im Anschluss davor, die Verknüpfung von Frauen mit Innenräumen herzustellen, wie konventionelle Vorstellungen oder Schemata dies möglicherweise nahelegten. Hierbei bleibt anzumerken, dass diese Verknüpfung Gegenstand feministischer Kritik war, die sich auch in den Filmen von Frauen, beispielsweise in den 70er Jahren widerspiegelt. Zu dieser Thematik wird auch der Abschnitt über die zeitlichen Aspekte in den Filmen weitere Auskünfte geben. So steht in den Filmen der 1980er Jahre im Mittelpunkt, einen eigenen Gestaltungsrahmen zu schaffen. Gutberlet formuliert dies folgendermaßen: „Was ich also beabsichtige ist keineswegs die Geschlechterfrage mit einer Interieurfrage zu verbinden, sondern das Interieur als Gestaltungsraum zu betrachten, der danach verlangt ver-öffentlich-t zu werden.“⁹⁵ Weiter heißt es dazu:

„Dann der Gedanke, dass sich die filmenden Frauen der 1980er Jahre in Westdeutschland in ihrer Filmarbeit auf sich besinnen und diese Besinnung zunächst mit dem Rückzug bzw. dem Ausschluss aus der öffentlichen Sphäre einhergeht. Denn auffällig ist auch: direkte Bezüge zum Politischen, Sozialen, zur Welt draußen, wie sie in den 1960ern und 1970ern so deutlich waren, sind jetzt selten offensichtlich.“⁹⁶

Hier bleibt anzumerken, dass der politische Gestus der Filme eher auf subversivem Witz liegt in der Thematisierung der Geschlechterrollen, wie beispielsweise in dem bereits genannten *Negative Man* (USA/BRD 1985) von Cathy Joritz oder *Wenn der Haarwuchs lästig wird* (BRD 1987) von Anja Telscher. An anderer Stelle schreibt Gutberlet zu dem Verhältnis Privatheit und Öffentlichkeit:

„Hier kann das Filmemachen eine Antwort geben, weil es einen Raum herstellt, an dem das Private und Intime zur Disposition gestellt werden und zwar als

⁹⁴ Gutberlet, Marie-Hélène: Interieur – Exterieur. Die filmische Erforschung der Welt im Innern. In: Brauerhoch, Annette; Krautkrämer, Florian; Zechner, Anke (Hg.): material, experiment, archiv. Experimentalfilme von Frauen. Berlin: b-books, 2013, S. 37–52. Hier: S. 38.

⁹⁵ Ebd., S. 39.

⁹⁶ Ebd.

Prozess des Projizierens von Wunschbildern, Szenarien, Experimenten, Dokumenten – Verfassungen, die im Kino öffentlich werden.“⁹⁷

Wenn also das Private politisch ist, so erscheint dies in dem Sinne für die Filme zu gelten, als sich in Ihnen eine reflektierte Haltung zum Eigenen und auch Fremden, auch zur (männlichen) Norm offenbart – im Kontrast zu dem öffentlich reproduzierten Bild in Massenmedien oder Spielfilmen, die in der Regel eben jene Norm zumindest selten kritisieren. Im Kino wiederum erlebt das Publikum eine öffentliche Intimität, die, falls es diese Thematik auch in den Filmen gespiegelt bekommt, seine eigenen Muster der Seherfahrung, aber eben auch der gesellschaftlichen Realitäten anschauen kann. Heide Schlüpmann beschreibt diesen Zusammenhang in ihrer Publikation mit gleichem Namen – *Öffentliche Intimität* – unter Bezugnahme auf Siegfried Kracauer als eine besondere Form des Schauens:

„Filme, die der Zerstreuung entsprechen, gebrauchen die Technik, in denen die Formen der Wahrnehmung, Raum und Zeit, ihre Verdinglichung erfahren, um Wirklichkeit in ihnen aufzunehmen. Wirklichkeit dringt dann in die Brüche zwischen den Formen ein, die nicht mehr durch Verstand und Urteilskraft der Vereinheitlichung, der Idee der Vernunft unterworfen werden. Hinzu kommt, daß in den Formen der Anschauung selber sich schon die Gewohnheit der Vereinheitlichung sedimentiert hat. Auch sie erfahren daher in der Aufnahme eine Art ‚Zerstreuung‘. Das gilt für die Einheit des Raumes wie die der Zeit. Der Film löst den Raum in Momentaufnahmen, die Zeit in eine Folge von Räumen, Raumaufnahmen auf. Auf diese Weise wird die Entfremdung der Formen der Wahrnehmung durch die Wahrnehmungstechnik zugleich zur Möglichkeit, die gewonnene Einheit aufzulösen.“⁹⁸

In diesem Zitat wird deutlich, dass nicht der Film als solcher schlicht Räumlichkeit reproduziert sondern diese in einem Verhältnis zu unserer Wahrnehmungsgewohnheit steht. Der Raumwechsel, der konkrete Orte in die zerstreute Wahrnehmung der Wirklichkeit einfließen lässt, zerlegt die Vorstellung von Ganzheiten. Nicht der abgeschlossene Raum, den die Alltagswahrnehmung als eben abgeschlossen

⁹⁷ Ebd., S. 40.

⁹⁸ Heide Schlüpmann: *Öffentliche Intimität. Die Theorie im Kino*. Frankfurt am Main: Stroemfeld, 2002, S. 73f.

betrachtet, und in der die Trennung von Öffentlichkeit und Privatheit einen Nachklang findet, ist hiermit gemeint, sondern die Konkretheit des Films, seine Konfrontation mit einer fremden Wahrnehmung, die technisch vermittelt ist, ermöglicht es, diese Konkretheit abseits der Gewohnheit, die die Wahrnehmungsstrukturen nahelegen, in nicht gesehener Weise zu erleben. Räume werden in der Zerlegung durch Einstellungen und Schnitte als etwas erfahrbar, das in Bezug zu den transitiven Zuständen steht, in denen sich die darin befindlichen Personen befinden. Subjektivität kann im Film als zusammenhängend mit Raum erlebt und erfahrbar gemacht werden, da dieser Zusammenhang als ein „Zwischen“ entsteht. Zwischen der Wahrnehmung des einzelnen und der Wahrnehmung des Filmenden sowie der Kamera entsteht ein „Ort“, der, sobald Film sich der Mittel bedient, eben jene Zusammenhänge als transitorisch zu inszenieren, eine Wirklichkeit vermitteln kann, die jenseits der Gewohnheit – und damit der Muster der Wahrnehmung entsteht. Eine Form der Anschauung, die einer technisch vermittelnden Apparatur bedarf, damit diese ihr die Bruchstückhaftigkeit der Wirklichkeit widerspiegelt und sie damit mit dem „Naturgrund“ der Existenz konfrontiert, bezeugt ein anderes Verhältnis zur Wirklichkeit, das zu einer Bewusstheit beitragen kann. Dann nämlich, wenn die Filme genau dies erlauben und einen Zusammenhang zwischen den gesellschaftlichen Realitäten und der Realität des Subjekts aufzeigen. Die gesellschaftlichen Realitäten sind eben jene Ganzheiten, die in der „Zerstreuung“ in die Formen der Wirklichkeit aufgelöst werden können, so dass die ideologische Verwobenheit des Subjektes mit Gesellschaft als ein Konstrukt erscheint. Filme machen dies vor, indem sie beispielsweise den Wirklichkeitscharakter des Mediums nutzen, um gesetzte Ganzheiten, wie die Geschlechterstereotypen als solche erscheinen, in neue Muster auflösen. Der Charakter des Films, dies bereits per se, durch Schnitt, Montage, Ausschnitt und Objektivwahl zu gewährleisten, kommt in dem Beispiel von Claudia Schillinger gut zum Ausdruck. Die schnellen Schnitte, die Frau und Mann zu einer visuellen Form verdichten, die den Eindruck einer Durchmischung erzeugen, beruhen auf dem Realitätscharakter des Filmbildes. Die „Glaubwürdigkeit“ der technisch vermittelten Anordnung oder Umordnung von Geschlecht, beruht auf der räumlichen und zeitlichen Verwobenheit, mit der die Seheindrücke den Tatbestand des getrennten

und doch zusammengehörigen Gefüges zwischen Mann und Frau eindrücklich werden lassen. Sie durchmischen Körper, um Einheit zu erfahren, wo Trennung herrschte und umgekehrt; Seheindruck meint, dass die technische Vermittlung, die Getrenntes, also Zerstreutes, in eine räumlich und zeitlich neue Ordnung bringt, auf die Eigenschaft unserer subjektiven Erfahrung verweist. Diese erscheint ja gerade von gesellschaftlichen Vorstellungen und Ansprüchen durchwirkt und durchdrungen, die als dennoch „natürlich“ wahrgenommen werden. Erst die bewusste Auseinandersetzung mit diesen Mustern, die performativen Charakter haben, lassen ein mögliches neues Verhältnis entstehen, das sich in dem Ansatz in den Filmen ausdrückt, die gewohnten „Ganzheiten“ anders und neu zu ordnen. Film kommt dem per se entgegen, und findet in der bewussten Annäherung an die subjektiven Erfahrungen als ein Mittel zur Neuordnung dieser allgemeinen Erfahrungen seinen Einsatz.

Einen damit zusammenhängenden Aspekt, der auch zu der Konzentration auf den eigenen Raum zwecks Auslotung weiblicher Subjektivität beitragen kann, erwähnt Gutberlet ebenso – es handelt sich beim Innenraum sicher um eine Art geschützte, vor den Blicken und Anforderungen des anderen abgeschirmte Anordnung, die Entfaltungsmöglichkeiten bietet, die in anderen Kontexten schwieriger zu realisieren wären. Gutberlet verweist auf zwei Filme, die genau dies in der Öffentlichkeit versuchen, und ihrer Meinung nach auch scheitern; es sind dies Helke Sanders Debutfilm *Subjektitüde* aus dem Jahr 1966 und Ula Stöckls *Antigone* von 1964:

„Sie deuten die unbehagliche Situation der Frauen aus, die in die Öffentlichkeit gehen, und machen möglicherweise einen Grund für den Rückzug deutlich. Dass sie nämlich gehindert werden, die Dinge zu tun, die sie möchten. Den antiken Antigone-Stoff reduziert Stöckl auf eine Dauer von 7 Minuten; ein Drama wird ein Kurzbericht, eine Frau, die sich nicht an die Gesetze der patriarchalen Ordnung hält, wird lebendig eingemauert.“⁹⁹

Zu *Subjektitüde* heißt es:

„Aufregend ist nicht die Bildebene des Films, diese kurze Szene an einer Bushaltestelle an einem reichlich kühlen, aber sonnigen Tag in Berlin 1966,

⁹⁹ Gutberlet, Marie-Hélène: *Interieur – Exterieur*. A.a.O., S. 40.

sondern die Tonspur, die ohne jegliche Trübung durch äußere Geräusche die Gedanken der Frau und der beiden Männer wiedergibt. Die Protagonistin, die sich in den Schaufenstern gespiegelt sieht, erkennt sich hier als Objekt der Betrachtung zweier junger Männer. Die äußere Wirklichkeit nimmt die Bildebene ein, die Stimme drückt die innere Verfassung der Figuren aus, die Männer, die die junge Frau großspurig mustern und die Frau, die sich bedrängt und unwohl fühlt. Es geht um die Wirkung des äußeren Bildes, das mit dem Selbstbild nicht übereinstimmt, und um die beschämende Wirkung.“¹⁰⁰

Das Einschränkungselement, das die Männer in dem Film gegenüber einer natürlichen Bewegung der Frau im Raum darstellen, betont im gleichen Band auch Annette Brauerhoch an dem Film; und so mag es plausibel erscheinen, den öffentlichen Raum als männlich strukturierte Sphäre sozialer Interaktionen zu betrachten, und womöglich so auf den „Innenraum“ als einer Art Möglichkeits- und Gestaltungssphäre für Subjektivität auszuweichen, die allerdings dennoch ein „Außen“, ein Gegenüber in dem oben genannten Sinne findet. Die Wunschprojektionen, die sich auf ein verändertes „Außen“ richten, das zwar meist nicht als Außen gezeigt wird aber dennoch atmosphärisch mitschwingt, und sei dies durch die Thematisierung der verschiedenen gesellschaftlichen Zusammenhänge oder „ideologischen“ Prägungen, zu denen die Geschlechterfrage gehört, verweist ebenso auf einen tieferen Zusammenhang zwischen einer dominanten Zeitvorgabe, die in Verbindung gebracht werden kann mit den gesellschaftlichen Sphären der Reproduktion und der Produktion. Dies meint keineswegs, dass sich in den Innenräumen Weiblichkeit in dem Sinne einer essenzialistischen Zuschreibung finden ließe, sondern Weiblichkeit erscheint als ein Konstrukt, das ebenso wie andere Phänomene, weitreichende Folgen auf Arbeitsteilung oder Zeitverwendung hat. So stellt sich in den Filmen eben keine in dem Sinne „weibliche“ Zeit aus, sondern die Hinwendung zu den Innenräumen scheint auch in einem Zusammenhang mit einer offiziellen Zeitvorgabe zu stehen, die von den gesellschaftlichen Individuen gerade eine hohe Anpassungsleistung verlangt. So ist gerade die im Haus verbrachte Zeit, solange sie nicht für die Hausarbeit aufgewendet wird, und diese wird in den Filmen nicht thematisiert (bis auf die Ausnahme *Jeanne Dielman*, von Chantal Akerman), eine „freie“ Zeit steht gewissermaßen in einem

¹⁰⁰ Ebd., S. 41

Verhältnis zu räumlichen Strukturierungen, die in der Öffentlichkeit ganz anders, nach dominanten Schemata funktionieren, als in der „Privatheit“. Allein die Veröffentlichung der Subjektivität, die ein Bewusstsein von der Struktur dieser öffentlichen, gesellschaftlichen Sphäre – oft in direktem Gegensatz dazu – aufzeigt, setzt ein anderes Zeitmaß. Hierbei wird deutlich, dass dies auch in einem Verhältnis zu dem öffentlichen Raum steht, der mit bestimmten Konditionierungen aufwartet. An dem Beispiel des Films *Subjektivität*, der von Annette Brauerhoch als ein avantgardistisches Experiment gesehen wird, lässt sich dies verdeutlichen:

„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 Standpunkt 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.“¹⁰¹

Der dokumentierende Charakter des Films, der diese Strukturen anhand von Blicken aber auch in der Tonspur deutlich macht, hat das Ziel, etwas sichtbar werden zu lassen von den Einschränkungen, die der öffentliche Raum für beide Geschlechter in unterschiedlichem Maße bedeutet. Denn festgelegt zu werden auf die Betrachtung als Objekt des Blickes, bedeutet gerade die Negation der Subjektivität. Das Allgemeine, das der Film über die Vermittlung einer subjektiven Erfahrung auszudrücken vermag, liegt in der scheinbar natürlichen und selbstverständlichen Art, wie die Männer in dem Film das Recht für sich in Anspruch nehmen, die Frau zu mustern, sie zu einem Objekt ihres Blickes zu machen und auch ihren Raum einzuschränken. Die Frau nimmt schließlich ein Taxi und „nicht den Bus, [sie, C.H.] wechselt das öffentliche

¹⁰¹ Brauerhoch, Annette: Prekäre Verhältnisse in instabilen Räumen. Männlichkeiten im Blick. In: Annette Brauerhoch, Florian Krautkrämer und Anke Zechner (Hg.): *material, experiment, archiv*. A.a.O., S. 227–247. Hier: 232f.

Verkehrsmittel gegen den Innenraum des Privatfahrzeugs, für teures Geld.“¹⁰² Laut Annette Brauerhoch stellt der Film ein antagonistisches Verhältnis der Geschlechter als ein räumliches dar. Das heißt, über die Beobachtung der Bewegung der Protagonisten, in welchen Abständen sie zueinander stehen, in welche Richtung sie blicken, wird etwas erfahrbar von der Wirkung dieser antagonistischen Strukturen für die Zuschauer. Dies stellt eine Zerlegung des Raumes in oben genanntem Sinne dar – in einen Raum der Standpunkte, in dem letztlich auch die Männer scheitern. Sie müssen die Frau ziehen lassen, da sie sozusagen in ihrer Rolle wie gefangen wirken. Die Dominanz, die in den Blicken zum Ausdruck kommt, scheitert gewissermaßen an den eigenen Vorgaben, die allerdings unbewusst funktionieren.

Zeit, um jenen weiteren Aspekt zu nennen, der damit zusammenhängt, stellt sich als ein räumliches Nicht-Handeln dar. Die Zeit, die die Protagonisten verstreichen lassen, und die sinnfällig gemacht wird durch die Tonspur, in der sie sich zwar Gedanken machen über mögliche Annäherungen an das andere Geschlecht, dies allerdings nicht tun, *steht* im Grunde. Dem verobjektivierenden, raumnehmenden Blick, entspricht das Warten auf der Zeitebene, das eine Spannung erzeugt, die durch die Blickwechsel und das Nicht-Handeln verstärkt werden. Zeit stellt sich in dem Film als eine Größe dar, die sich subjektiv entfaltet: in den Gedanken, die sich die einzelnen Figuren über die jeweils anderen machen, die aber von den objektiven Vorgaben eingeschränkt erscheint. Dies betrifft nun gerade nicht die Wartesituation auf den Bus sondern bezieht sich auf den Zusammenhang mit dem räumlichen Muster, das der Film inszeniert. Blicke und Gedanken bilden den Ausdruck des allgemeinen Geschlechterverhältnisses. Dass dies durch die allgemeine Unfähigkeit, sich dem anderen zu nähern und ihn nicht mehr als Objekt in den Blick zu nehmen, gekennzeichnet scheint, bedeutet für das Zeitverhältnis, dass es sich ebenso als ein spezifisch konstruiertes offenbart. Es entsteht ebenso als ein „Zwischenraum“, der durch die Muster geprägt wird, die das Verhältnis zwischen Männern und Frauen im Allgemeinen kennzeichnet. Passivität auf der einen und Aktivität auf der anderen, die sehr klar als männlich oder weiblich konnotiert erscheinen, bilden den Bezugsrahmen, in dem sich Zeit als Erlebnisqualität entfaltet. So steht außer Frage, dass nicht an sich

¹⁰² Ebd., S. 232.

schon die Zuschreibung von Passivität gleichzusetzen ist mit Handlungsunfähigkeit; im Gegenteil hängt diese Zuschreibung mit der Verknüpfung von Räumen zusammen – der Verweis auf die Sphäre der Reproduktion, dem ein anderes Zeitverhältnis eignet und das durch eine Vielzahl von Handlungen gekennzeichnet ist, lässt dennoch an eine Form der Passivität denken, die im Kontrast steht zu Öffentlichkeit, in der womöglich Durchsetzungsfähigkeit etc. gefordert ist. Somit rückt allein der Begriff *Passivität* als eine schwierige Zuordnung in den Blick, die nur vermittelt mit Geschlecht zu tun hat. Viel eher drückt sich in ihm die gesellschaftliche Polarität aus, die gleichzeitig ideologischen Charakter besitzt: dass nämlich die Frauen in die Bereiche der reproduktiven Sphäre eingeordnet werden. Somit rückt Zeit als eine gesellschaftliche Qualität in den Fokus, die in einem engen Zusammenhang mit physischer Räumlichkeit steht.

Um noch einmal die Verbindung mit der Subjektivität deutlich werden zu lassen, die mit der Hinwendung zu den Innenräumen nicht schon jene Zuschreibungen reproduziert sondern eher noch thematisiert, wie die konkreten Filmanalysen noch verdeutlichen sollen, erscheint es wichtig, auf einige Überlegungen Bezug zu nehmen, die Raumtheoretikerinnen zu der Geschlechterproblematik beisteuern. Dass Räume unterschiedliche Anforderungen an das jeweilige Geschlecht stellen oder Räume Ausdruck eines Machtverhältnisses sein können, erklärt beispielsweise Kathleen Kirby in ihrem Buch „Indifferent Boundaries“.

„The space we occupy interacts with what could be considered another space, the space of the body. Between them our consciousness often mediates, making decisions about the kind of space it wants to enter and changing from to adapt situations in which it finds itself. [...] Perhaps in speaking of the space of the body, the female subject has more at stake than the male; our vaginas, our wombs, our menstruations, and our pregnancies make the interiority of our bodies seem much more present, obvious, conscious, critical.“¹⁰³

Die Besonderheiten weiblicher Körper, die in ihren biologischen Funktionen von denen der Männer abweichen, zum Ausgangspunkt einer Überlegung zu machen, die einen

¹⁰³ M. Kirby, Kathleen: Indifferent boundaries. Spatial concepts of human subjectivity. New York, NY: Guilford Press, 1996. (Mappings: society, theory, space), S. 12.

ganzen historischen und kulturellen Hintergrund aufruft,¹⁰⁴ erscheint an dieser Stelle nur insofern relevant, als auch beispielsweise Luce Irigaray von dieser Thematik einen spezifischen qualitativen Unterschied in der Selbstwahrnehmung herleitet und diesen „verborgenen“ Ort als etwas „heiliges“ gegen die in der Welt erfahrene Abwertung wieder in ihr Recht setzen möchte. In der Außenwelt spiegelt sich die Abwertung über den Raum strukturell, wenn diese Verallgemeinerung nicht zu weit führt. Luce Irigaray geht es in ihrem Text *Der Ort, der Zwischenraum* um weibliche Sexualität, die in der Umschließung des Anderen den Ort einer sinnlichen Transzendenz schaffen kann, in dem die Trennung der Geschlechter – und somit die Zeit – aufgehoben werden kann.

„Die Reduktion auf das Fließende wäre also die zeugungsunfähige Seite der weiblichen Sexualität. Trennung des Orts von dem, was er enthielt? Vom Ort. Trennung des Behältnisses von seinem Inhalt, um es als leeres Behältnis zurückzulassen? Für den anderen. Auch für den ‚festen‘ anderen: das Kind. Zweiteilung der Frau: in der Beziehung zum Fließenden oft abgewertet; aufgewertet in der Beziehung zum Festen. Aber diese Aufwertung ist ambivalent, sie nimmt ihr das subtilste ihrer selbst: den Ort als solchen, den Ort, den sie unsichtbar enthält. Und der meistens verbreitet wird, ohne überhaupt wahrgenommen zu werden? Oder durch Profanierung verbreitet wird. Selbst unbewußt oder unfreiwillig. Dieser Ort, der die Intimität herstellt, ist gewissermaßen eine Verwandlung von Erde und Himmel, hier und jetzt. Unter der Bedingung, daß sie sich erinnert? Alchimistin des Sexuellen, die versucht, es der Repetition, der Degradierung zu entziehen, es zu bewahren, es zu sublimieren. Zwischen. Im Zwischenraum der Zeit(en).“¹⁰⁵

In einem Überblicksband zu „feministischen Geographien“ beschreibt Doris Wastl-Walter die Problematik der unterschiedlichen Bewertungen, die die Körper im Rahmen der Debatten um seine Vergeschlechtlichung erfahren haben:

„In den Gesellschaftswissenschaften ist nach Judith Buttlers ‚Das Unbehagen der Geschlechter‘ (1991) die Vorstellung des phänomenologischen, prädiskursiven Körpers von M. Merleau-Ponty (1966) weit verbreitet. Mit diesem Körperkonzept kritisierte M. Merleau-Ponty die Idee eines

¹⁰⁴ So gilt die Landschaft, „Mutter Erde“ als weiblich, während das Territorium, das zunächst eingegrenzt und erobert werden will, schließlich ein „Vaterland“ sei.

¹⁰⁵ Irigaray, Luce: *Der Ort, der Zwischenraum*. eine Lektüre von Aristoteles Physik IV, 2-5. Ethik der sexuellen Differenz. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 46-70. (O. frz.: 1984), S. 67.

transzendentalen Subjekts, das nur aus Geist und Bewusstsein besteht und identifizierte den Körper als entscheidendes Medium aller Erkenntnisse.“¹⁰⁶

Dieser Körper unterscheide sich durch seine Geschlechtlichkeit, die ebenso geschlechtsspezifische Weltbilder konstruiere. Sie beschreibt für ihr Fachgebiet, dass erst allmählich ein Bewusstsein für die Macht der Zuschreibungen entstehe, die mit der Verknüpfung von Körpern mit bestimmten Eigenschaften einhergehe:

„Am Körper wird in der Regel geschlechtliche Identität festgemacht, aber auch Alter, Ethnie, Leistungsfähigkeit, Attraktivität etc. Diese Unterschiede werden meist unreflektiert naturalisiert und die Geographie blieb bisher blind für die normativen Zuschreibungsprozesse ‚am‘ Körper und somit ebenso hinsichtlich räumlicher Handlungsvollzüge.“¹⁰⁷

Damit erscheint ein Programm der „Erforschung normativer Zuschreibungsprozesse und Alltagspraktiken“ nahezuliegen, die den Körper, wie Wastl-Walter schreibt „im Gegensatz zu Merleau-Ponty [...] als niemals unabhängig von der Gesellschaft“ sehen. Sie sieht diesen Ansatz in Poststrukturalistischen Theorien verwirklicht:

„Feministische Geographinnen wie Gillian Rose (1993) und Robin Longhurst (1997) argumentieren, dass dieser Dualismus von Körper und Geist [wie ihn M.-Ponty vertrete; C.H.] vergeschlechtlicht ist. Denn der dualistischen Assoziation von Geist mit Rationalität, Bewusstsein, Vernunft und Männlichkeit und Körper mit Emotionalität, Natürlichkeit, Irrationalität und Weiblichkeit folgt der Gegensatz von Mann als denkender Geist und Frau als durch Menstruation, Schwangerschaft und Mutterschaft eng an die Natur gebundenes Wesen.“

Zunächst bleibt die Frage offen, ob der philosophische Ansatz Merleau-Pontys nicht dennoch, vor allem im Begriff des Chiasmus als Überkreuzung von eigenem und fremden, von der Verwobenheit des Innen mit dem Außen und des Körpers und der körperlichen Wahrnehmung mit der Welt, auch für eine feministische Perspektive interessant sein könnte. Ohne dies erschöpfend an dieser Stelle diskutieren zu können, erscheint vor allem an dem Zitat von Wastl-Walter der Aspekt der unterschiedlichen

¹⁰⁶ Wastl-Walter, Doris: Gender-Geographien. Geschlecht und Raum als soziale Konstruktionen. Stuttgart: Steiner, 2010. (Sozialgeographie kompakt, 2). S. 70.

¹⁰⁷ Ebd., S. 71.

Zuschreibungen und Bewertungen interessant, die Körper und Geist erfahren haben – dies als Ausdruck spezifischer gesellschaftlicher Strukturen zu sehen, erscheint naheliegend, denn weniger als die Abwertung des Körpers, die auf dem Weg zu einem „beherrschten“ Individuum auch kulturgeschichtlich vollzogen wird, sticht die Diskrepanz hervor zwischen der Vorstellung von Geist, und dem was er nicht sein soll, nämlich Leib.

Mit der Unterscheidung von Männlichkeit und Weiblichkeit im Sinne einer wertenden Kategorie, die selbst ein geistiges Produkt, wohl auch unbewusste Projektion sein mag, reproduziert diese Form der „Rationalität“ ihr anderes mit: das, was der Verstand ausschließen müsste, Natur als Grund zu vermuten, soziale Unterschiede zu konstruieren, erscheint in hohem Maße irrational; als das Gegenteil von Aufklärung.

Kathleen Kirby fährt in ihren Ausführungen fort mit der schönen Überlegung, dass die internen Körperfunktionen, beispielsweise des Essens, des Verdauens, ephemere Prozesse seien, die keine Abwertung rechtfertigten.¹⁰⁸

„For me these bodily functions are ephemeral processes; they might generate a dimensional body image, but one that is at best fragmented, one that barely penetrates the surface. My sexuality centers my bodily consciousness, making an open berth for me to occupy as a specifically female subject. (The legal apparatus likewise uses my sex to define my body as an open space, a potential container or vessel whose interiority, though central to me as a female subject, also links with the public domain. Hence while my sexuality *centers* my individual female consciousness, it also *fragments*, or tears apart, my subjectivity, to allow me to be woven into a larger ideological complex.)“¹⁰⁹

Kathleen Kirby weist auf mehrere Aspekte feministischer Diskurse hin – die Subjektivität als eine Größe, die sich über Geschlecht definiert und in einem Zusammenhang zu bestimmten Räumen oder Vorstellungen von Räumen steht, kollidiert mit einer Öffentlichkeit (auch öffentliche Räume), die Einschätzungen anhand

¹⁰⁸ Vielmehr erinnert diese Abwertung des Unsichtbaren und des Körperlichen an die Körper-Geist Dichotomie, die sich in einer Vielzahl von Diskursen wiederfindet, von der Philosophie bis zur Forschung an künstlicher Intelligenz, bis hin zur Kunst und einer Abwertung des Weiblichen oder Reduktion auf das Körperliche in der Psychoanalyse Freuds. Hier wäre anzumerken, dass diese Abwertung selbst wiederum eine Projektion darstellt – Freud behandelte zahlreiche Frauen in seiner Praxis.

¹⁰⁹ M. Kirby, Kathleen: Indifferent boundaries. A.a.O., S. 13. Herv. i. O.

dieser äußeren Merkmale vornimmt und auf die Ausbildung von Subjektivität zurückwirkt. Kirby beschäftigt sich in der Folge mit Claudine Herrmanns Publikation *Women in Space and Time*, die darauf verweist, dass die Interaktion mit dem Außen eine Reibungsfläche darstelle, die durch die herrschende Ideologie gesetzt werde:

„The surface of our bodies interact with the divisions between groups drawn up by ideology, and as Herrmann indicates, it is precisely when the space of the body coincides with the space of ideology that violence can occur. Speaking of the social effect of different kinds of bodies leads us to another ‘space’ in which the subject could be located: the abstract but mappable space of discursive terrains.”¹¹⁰

Unter der diskursiven Prämisse, die beispielsweise ganze Gruppen von Menschen anhand von Körpermerkmalen teile (wie die Bezeichnung ‘White’ oder ‘Black’), entstehe auch materiell eine konkretere Struktur der Teilung (in Stadtvierteln, in denen beispielsweise nur ‘Weiße’ wohnten). Dies erscheint sicherlich plausibel, insofern diese Zuschreibungen, wie Kirby ausführt, letztlich auch eine Art Container für Subjektivität bildeten. Allerdings lässt sich die Ursache und die Wirkung solcher Trennungen auch im Sprach- und Zeichengebrauch nicht eindeutig unterscheiden. Es spiegelt vielmehr die vorhandene Ordnung, deren sichtbarer Teil auch den Niederschlag in der Sprache und in der Zuordnung von Räumen gefunden haben mag. Dennoch erscheint der Aspekt unterschiedlicher räumlicher Zuschreibungen der Geschlechter ein vielschichtiges Problem – denn es ist weder sicher, dass diese Zuschreibungen stabil sind jenseits eines bestimmten historischen Horizontes, noch erklären sie die Abweichungen und auch bewussten Abgrenzungen gegen diese Zuordnungen, die sicherlich in künstlerischen Praxen, wie bei den Situationisten beispielsweise oder in feministischen Diskursen und Praxen zu finden sind.

Kirby verweist allerdings selbst auf die Vielschichtigkeit des Begriffes und der Bildung von Subjektivität selbst: „Thus we could define a space of the subject on a number of different levels. In speaking of the subject we will want to take into account topological, geopolitical, corporeal, psychic, discursive, and social spaces.”¹¹¹ Dass die

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Ebd., S. 15.

Psyche wie ein Raum vorgestellt werden könne, mit verschiedenen Schichten und Ebenen, referiert Kathleen Kirby ebenfalls – anders als bei Freud, der diese Vorstellung in den Diskurs über das Psychische einbringt, erscheint diese Sichtweise in einer weiteren Perspektive interessant. Jenseits der Frage, inwieweit es in konkretem Zusammenhang mit einer gesellschaftlichen Struktur oder Ordnung steht, die die Geschlechter unterschiedlich prägt in Erziehung und in der Behandlung allgemein, lassen sich daraus auch die Handlungsschritte ableiten, die notwendig scheinen, diese Strukturen zu verändern oder überhaupt erst zu thematisieren. Kathleen Kirby schreibt:

„I want to leave open the psychological space of the subject because I suspect that it is inside in the dark matter of the unconscious, or in its better-lit annex, consciousness, that we begin untying and reweaving the threads of cultural logic, manipulating them to suit our own purposes, so that we can project our patterns back on reality. Like Rich, I consider it necessary to view subjectivity as a place where we live, a space we are, on the one hand, compelled to occupy, and, on the other hand, as a space whose interiority affords a place for reaction and response.“¹¹²

In dieser Beschreibung finden sich mehrere interessante Punkte, die auf den Aspekt der Spiegelung hindeuten, die der Raum oder die Räume, in denen wir leben, darstellen können. Aus der Bewusstwerdung und der Beobachtung von kulturellen Mustern sowohl im Außen wie im Innen, können in dieser Lesart die Elemente der Subjektivität erkennbar werden. Als Muster erscheinen sie zunächst einer Bewusstheit zugänglich, die als Voraussetzung für ihre Veränderung angesehen werden könnte. Dies erinnert an die Experimentalfilme, die in dieser Arbeit untersucht werden – wenn es ihnen dabei um die Erkundung der Möglichkeiten und Grenzen eigener Subjektivität geht, werden dabei die kulturellen Muster versucht offenzulegen, die eine bestimmte Anpassung des Individuums an die Norm nahelegen. Mit der häufigen räumlichen Begrenzung auf den Nahbereich, scheint weniger eine selbst auferlegte Beschränkung verbunden zu sein, als der Versuch, diesen Nahraum als sichtbaren Spiegel zu nutzen. Denn das Medium Film dient in diesem Sinne als ein Spiegel: es zeigt die Dinge des Alltags in einem anderen, neuen Licht, das in Bezug tritt zu der Person der Filmerin, zu

¹¹² Ebd., S. 35.

ihrer Geschichte, und das zum Ausdruck eines reflektierten Umgangs mit der weiblichen Subjektivität beiträgt.

Hierbei wird häufig genau in der ästhetischen Bearbeitung der Aspekt betont, jene Muster sichtbar zu machen, die als natürlich erscheinen. Sie führen allerdings zu einer spezifischen Form von Subjektivität, die sich für die Geschlechter anders darstellt. Die „Projektion“ einer anderen Subjektivität, eines anderen möglichen Raumes für weibliche, aber auch männliche Erfahrungen, die sich nicht nur am Alltag sondern auch an einem anderen Umgang mit den Körpern ablesen lassen, erscheint als ein solcher Versuch, andere „Muster“ in die Gesellschaft einzubringen. Die Experimentalfilme dienen in diesem Sinne als ein Experimentierfeld, das eine Art Schnittstelle zwischen dem Innen und Außen zu bilden scheint. Dass sich die Filme dieser Epoche häufig auf den nahe liegenden Raum konzentrieren, mag auch einer Phase in den 80er Jahren geschuldet sein, die nach den Forderungen, die in den 60er und 70er Jahren verstärkt in den öffentlichen Raum hineingetragen wurden, nun eher die bestimmenden Muster im „Innen“ ausloten wollte.

Ein weiterer Hintergrund vor dem die 80er Jahre gesehen werden können, ist die Umstrukturierung der Städte, die in den 70er Jahren beginnt und unter dem Stichwort Gentrifizierung auch heute noch aktuell erscheint, und die ebenso strukturelle Veränderungen in der Arbeitsteilung bewirkt – die Zahl der in Lohnarbeit beschäftigten Frauen steigt an. Dies scheint allerdings unter dem Vorzeichen einer erneuten Teilung zu stehen, die, wie Anne-Françoise Gilbert genauer ausführt, auch als veränderte Rekonstitution der Geschlechterverhältnisse gedeutet werden könne. In einem Beitrag zu Fragen nach feministischen Perspektiven in der Geographieforschung plädiert sie für eine Konzentration auf den Aspekt verschobener aber keineswegs aufgelöster Machtverhältnisse:

„Die Konstruktion von Geschlecht und die Hierarchie des Geschlechterverhältnisses im Betrieb sind Gegenstand latenter sozialer Konflikte. Auch die Stadtentwicklungsprozesse, die unter den Stichworten ‚global city‘ und ‚gentrification‘ in der Geographie untersucht werden, wären in der hier vorgeschlagenen Perspektive als Prozesse der Rekonstitution des Geschlechterverhältnisses zu analysieren. Ich möchte dafür an eine Studie anknüpfen, die Damaris Rose und Paul Villeneuve in Montreal durchgeführt

haben [1987, und 1988, C.H.]. Ihre Ergebnisse legen nahe, dass der Tertiarisierungsschub in Städten mit überregionaler Funktion seit den 70er Jahren von einer Polarisierung der Arbeitskräfte in diesem Sektor begleitet ist. Diese Polarisierung zwischen einer grossen (sic.) Zahl relativ wenig qualifizierter Arbeitsplätze auf der einen Seite und einer kleinen Zahl relativ wenig qualifizierter Arbeitskräfte auf der anderen weist eine klare geschlechtsspezifische Dimension auf.“¹¹³

In diesem konkreten Verhältnis von Arbeitsplätzen, Verdienstmöglichkeiten und den bekannten Ungleichgewichten zum Nachteil der Frauen auch heute noch, drückt sich somit eine Verschiebung des Spannungsfeldes aus, auf dem Geschlechterdifferenzen ausgetragen werden. Gleichzeitig betont Gilbert den veränderten Einfluss der Frauen, der durch diese Entwicklung dennoch wirke:

„Es ist offensichtlich, dass es in diesem Prozess insgesamt um die Neustrukturierung des Geschlechterverhältnisses geht. [...] Diese Phänomene können in ihrer Tragweite aber nur verstanden werden, wenn wir auf der anderen Seite die soziale Praxis der Subjekte rekonstruieren – die Art und Weise, wie sie in ihrem Alltag das Geschlechterverhältnis (re)produzieren und verändern. Es ist zu vermuten, dass Frauen diesbezüglich in den letzten zwei Jahrzehnten zu entscheidenden Akteurinnen geworden sind.“¹¹⁴

Der Versuch, das Eigene auszuloten, drückt sich in den Experimentalfilmen oftmals als deutliches Selbst-Bewusstsein aus. Etwas, das lange Zeit als „Norm“ sich darstellte – repräsentiert nicht durch den einzelnen Mann als vielmehr in einer gesellschaftlich männlich geprägten Struktur – wird in den Filmen einer Trennung unterzogen. Das eigene (Interieur) erscheint als etwas, das es als Grenze zu dieser Norm auch zu verteidigen gilt. Es alleine spielerisch zu erforschen, erzeugt einen Möglichkeitsraum, der darin das Besondere gegen das Allgemeine hervorhebt. Dies erscheint in den Filmen als eine bewusste Strategie, die sich durch Abstandnahme zum konkreten öffentlichen Raum weitere Handlungsspielräume eröffnen möchte. Raum erscheint als relationale Größe – als Bezugsraum, als Raum einer Veränderung, Wandlung und

¹¹³ Gilbert, Anne-Françoise: Feministische Geographien: Ein Streifzug in die Zukunft. In: Pamela Moss und Karen Falconer Al-Hindi (Hg.): *Feminisms in geography. Rethinking space, place, and knowledges*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2008. S. 96–113. Hier: 109 (O: 1993), in: Bühler, Elisabeth et al. (Hg.): *Ortssuche. Zur Geographie der Geschlechterdifferenz*. Zürich, Dortmund: efef, S. 79-107).

¹¹⁴ Ebd., S. 110.

Erforschung. In einer weiteren Beschreibung Doris Wastl-Walters zu den Raumtheorien von Gillian Rose, spiegelt sich dieses Verhältnis – auch wenn sie sich auf Räumlichkeit in genereller Weise bezieht:

„Gillian Rose [betont], dass die Konstruktion von Raum durch das Zusammenwirken von Diskurs, Fantasie und Körperlichkeit vonstatten geht. In diesem Sinne sind Räume weder bereits existierende, vorgedachte Materialitäten (Container), noch als objektive Relationen zu verstehen, sondern die Folgen spezifischer Performanzen, über die Machtbeziehungen und Subjektpositionen vermittelt werden [...]. Da diese Subjektpositionen immer relational auf andere Subjekte bezogen sind, weisen auch Räume eine Relationalität auf und sind damit die Folge der Auseinandersetzung des eigenen Selbst mit dem jeweils Anderen.“¹¹⁵

Die These, dass Räumlichkeit erst in der Handlung ausgebildet wird, in der Performanz, kann insofern in diesem Zusammenhang eine Rolle spielen, als der „Aufforderungscharakter öffentlicher Räume“, die durch den „Anderen“ gekennzeichnet sind, in den Filmen vermieden wird. Es scheint um einen Loslösungsprozess zu gehen, der weniger an Formen der Konstitution öffentlicher Räume interessiert ist oder an einer Untersuchung einer Rolle im öffentlichen Raum, sondern der aus einem Zusammenspiel von Fantasie, Körperlichkeit und Diskursen besteht. Die Konstrukte einer gesellschaftlichen Zuschreibung werden sinnfällig „dekonstruiert“ – zum Beispiel durch die Zur-Schau-Stellung des anderen Geschlechtes als anverwandtes eigenes, wie Schillinger dies in ihrem Film *Between* macht. Der Fokus auf Innenräume kann darüber hinaus als konstitutiv für eine bestimmte Art der Zeit gesehen werden. Sie erhält ihre Wahrnehmungsqualität aus der „Innenschau“ heraus – einem Einblick sozusagen in Räume, die in der massenmedialen Repräsentation von Frauen und Männern in der Regel nicht vorkommen. Somit verbindet sich Räumlichkeit mit Subjektivität als ein auch zeitliches Verhältnis, das auf eine andere Wahrnehmung abzielt: diese setzt ebenso andere Zeitverhältnisse voraus, als die gewohnten. Dies wird genauer an den analysierten Filmen zu zeigen sein.

Dass Subjektivität einen Bezug zu Zeit und zeitlichen Prozessen hat, erscheint in dem Sinne klar, als die Entfaltung des Selbstes in Abgrenzung zu seiner gesellschaftlichen

¹¹⁵ Wastl-Walter, Doris: Gender-Geographien. A.a.O., S. 76.

Verwobenheit bewusst gemacht werden muss. Dies meint, dass die Spiegel, die dies ermöglichen, wie der Film einen solchen Spiegel darstellt, zeitbasiert funktionieren. Selbst das Nachdenken über die eigene Identität in Abhängigkeit eben zu den gesellschaftlichen Normen und Durchdringungen, erfordert Zeit. Die Bildung des Subjektes als ein gesellschaftliches ebenso. Dementsprechend rücken Muster der Wahrnehmung des Eigenen und des Fremden, und die Thematisierung dieser Muster und Rollen, auch als zeitliche Verhältnisse ästhetisch in den Blick. Besonders deutlich machen dies die Filme von Chantal Akerman und Maya Deren, die einen Sonderstatus innerhalb dieser Arbeit einnehmen, da sie gewissermaßen als Vorläufer, und vielleicht auch Vorbilder gelten können, die aufzeigen, wie zeitliche Strukturen an der Bildung von Subjektivitätsmustern beteiligt sind. Denn sowohl die 'Naturalisierungstendenzen' eingeschliffener Verhaltensweisen lassen sich an den Filmen erfahren, wie auch die Strukturen gesellschaftlicher Zeitverwendung als Zuschreibung entlang der Geschlechtertrennung an ihnen deutlich werden. Diese Zeitqualität, die zum Teil gezeigt, zum Teil versucht wird, anders zu strukturieren, bildet ein Moment der Entautomatisierung jener Zuschreibungsprozesse – die eben Prozesse (also zeitliche Vollzüge) darstellen. Die Musterbildung, die, wie De Lauretis beschreibt, einen ideologischen Charakter in sofern besitzt, als diese Muster als „natürlich“ erscheinen, kann an den analysierten Filmen beispielhaft nachvollzogen werden (so bei *Jeanne Dielman*). Dies macht sowohl die „Vorläuferinnen“ als auch die experimentellen Arbeiten von Experimentalfilmerinnen der 80er Jahre interessant im Hinblick auf die Fragen nach den Musterbildungen von Wahrnehmungsstrukturen innerhalb einer Gesellschaft, und den Möglichkeiten, diese mit den Mitteln eines Wahrnehmungsmediums, das der Film darstellt, zu „entautomatisieren“. Die ästhetischen Mittel, die in den Filmen zum Einsatz kommen, und die sich beispielsweise gegen eine bestimmte „Naturalisierung“ von Verhältnissen wenden, erzeugen Räumlichkeiten und zeitliche Vertiefungen, die in Spannung zu einer Wahrnehmung stehen, die von Rollenerwartungen geprägt ist. Subjektivität erscheint in diesem Zusammenhang als ein Element, das die Filme als Bewusstseinsprozess zur Anschauung bringen. Innenraum/Außenraum liegen insofern nahe beieinander, als die Ansprüche der jeweiligen Räume oder Sphären miteinander verwoben sind. Die Codes,

die in dem einen wirksam sind, entscheiden auch in dem anderen über Verhalten mit. Wie noch zu zeigen sein wird, entsteht dadurch ein bestimmtes Wahrnehmungsverhältnis, das zudem an die Bewertungsschemata beider Sphären geknüpft ist. Daher scheint es sinnvoll, sich die Sphäre der Reproduktion genauer anzuschauen, denn in diesem Bereich, der sich zumeist in Innenräumen abspielt, gelten andere Räumlichkeits- und Zeitverhältnisse. Wie bereits oben erwähnt, heißt dies nicht, dass Frauen mit der Sphäre der Reproduktion einfach verknüpft sind, sondern dass beispielsweise diese gesellschaftliche Sphäre eine andere Zeitstruktur aufweist als die öffentliche bzw. der Bereich der Produktion. So ist es möglich, Zusammenhänge herzustellen zwischen der Zeitqualität im Haushalt, die durch ein hohes Maß an Selbstorganisation gekennzeichnet ist, und produktiv/kreativen Arbeiten, wie beispielsweise das Schreiben, aber auch das Filmen, die weit weniger auf die schlichte Erzeugung handelbarer Güter ausgelegt sind – insofern sie als „freie“ Arbeiten entstehen. Bestimmte Zeitverwendungen, die zudem eine Vielzahl von Frauen betreffen, rücken somit in ein Licht, das, ebenso wie eine allgemeine Abwertung von Weiblichkeit, als Automatismus bezeichnet werden kann.

4. Zeit – Fragen und Schlussfolgerungen für die Experimentalfilme von Frauen

Der der Kamera eingeschriebene Blick, der zahlreich kritisiert und als ein konstruierter beschrieben wurde, beispielsweise in der sogenannten Apparatus-Debatte¹¹⁶, hat dennoch eine große Affinität zu unserer Wahrnehmung, die ebenso selektiv verfährt, wie sie kaum in der Lage ist, sich ein ähnlich „objektives“ Bild von der Realität machen zu können, wie dies die fotografisch-filmische Reproduktion ermöglicht. Die Zeit wiederum, die im Film als bewegtes Bild und somit als Ablauf stets eine Rolle spielt, stellt gewissermaßen eine Beziehung zu unseren tieferen, zeitlichen Schichten her. Ein Zitat von Lars Hendrik Gass mag dies verdeutlichen; es beschreibt gleichzeitig die Überantwortung an den Fluss der visuellen Eindrücke, die eine eigene Zeit besitzen, denen wir uns im Kino hingeben:

„Die Zeit macht sich im Kino ihr originäres Bild. Sie bildete den Rahmen, der mich, der schaut, zwingt, einer anderen Zeit zu ähneln. [...] Der Film ist eine Masse der Wahrnehmung, eine nächtliche Zeit, in der man deponiert ist wie die Requisiten in Shirley MacLaines Stoffhunderttasche aus Vincente Minellis *Some Came Running* (USA 1958). Der Film, die *pellicule*, regelt einen körperlosen Austausch: zugleich Transparenz, die durchläßt, und Haut, die schützt. Entspreche ich, der schaut, also nicht jenem Jungen mit dem angehefteten Namensschild aus Otto Premingers *River Of No Return* (USA 1954), der endlich erkannt sein will und deshalb vor dem Fluß ausharrt, diesem sich endlos krümmenden Laufsteg der Bilder? Ich komme darin nicht vor, ich werde nicht gerufen. Das ist die Faszination der Zeit im Kino. Vom Film, der eine mir

¹¹⁶ Der Apparatusdebatte immanent ist in gewisser Weise unausgesprochen, ein männlicher – ‚strukturell bewirkter‘ – Zuschauer. Die technisch induzierte Zentralperspektive erzeugt, so wird angenommen, imaginär ein allmächtiges, „männliches“ Subjekt in der illusionären Beherrschung des Raums. (Der Kinoraum hingegen wird mütterlich als „Gebärmutter“ imaginiert). Diesem Automatismus, der vor allem dem vorherrschenden Spielfilm eignet, begegnen Filmprodukte, die oft jenseits kommerzieller Verwertung liegen und sich damit in Opposition zu ökonomischen wie psychologischen Mechanismen befinden. Diese verallgemeinerten Annahmen der Apparaturtheorie wurden im Laufe der Debatte unterschiedlich bewertet und diskutiert. Jean-Louis Comolli etwa betont die nie vollständige Illusionierung des Zuschauers – und seinen Genuss der Illusion trotz des Wissens darum. Im Material, im fotochemischen Prozess, in der Fundierung der eigenen Körperlichkeit, die selbst nicht Teil des Bildes ist, liegen Möglichkeiten der Realitätsprüfung für die Zuschauenden. Comolli, Jean-Louis: „Machines of the Visible.“ In: De Lauretis, Teresa; Health, Steven (ed.): *The Cinematic Apparatus*. New York: St. Martin Press, 1980. S. 121-142.

verwehrte Erinnerung ist, bleibt allenfalls ein Rest zurück, eine Deformation der Zeit“¹¹⁷

Lars Hendrik Gass beschreibt eine Seite am Film, in dem sich auch eine Frustration über das Erleben der Zeit im Film ausdrückt, die zunächst verständlich erscheint; als Zuschauer komme ich im Geschehen nicht vor, der Film „erzählt“ in seiner Geschwindigkeit, mit seinen Figuren eine Geschichte. Dies gilt für den Spielfilm in erster Linie, und dennoch greift dieses Zitat ein Missverständnis über das Filmerlebnis auf. Ich werde als Zuschauer nicht einfach an eine fremde Zeit angeschlossen sondern die fremde, die Filmzeit, greift etwas in mir auf, das meine Wahrnehmungsstruktur betrifft. Sie entscheidet, welchen Elementen des Filmes ich mich in meiner Aufmerksamkeit zuwende – das Fehlende oder das Vorhandene, es lässt sich nicht „abwehren“, es stellt aber auch keine Ausschließlichkeit dar, wie es in dem Zitat anklingt. Erst die Verbindung, die das Filmmaterial über seine physische Präsenz mit dem Körper des Zuschauers eingeht, ermöglicht einen körperlichen Austausch, der auch den Zuschauerraum einbezieht. So wenig zeitlos wie das Subjekt – und als solch ein geschichtliches Subjekt befinde ich mich im Kino – ist die Erinnerung an die exakte Reproduktion gebunden – sie ist vielmehr fließend, wie der Strom der Bilder selbst: die Präsenzerfahrung, die der Film in der Projektion ermöglicht, eröffnet der Erinnerung, der eigenen subjektiven Geschichte, einen Raum. Dieser Erfahrungsraum ist insofern an die Physis der Wahrnehmung geknüpft, als sowohl die körperliche Wirkung des Films, die sich aus der materiellen Reproduktion physischer Realität ergibt, als auch die Erinnerung selbst, materielle Vorgänge sind. Allgemein gesagt ist Film auf den Ort der Projektion angewiesen, auf seine Aktualisierung. Als materieller Träger einer Vergangenheit ist er nicht unmittelbar zugänglich; erst das Kino und der Zuschauer ermöglichen die physische Erfahrung des Films in der Projektion.

In ihrem Aufsatz das ‚kinematographische Gedächtnis‘ weist Heike Klippel auf den Zusammenhang von Gedächtnis, Erinnerung und Film hin, der komplex ist. Sie referiert

¹¹⁷ Lars Hendrik Gass: Der Blick, der die Medusa sieht. Vier Nachträge zu ‚Erinnerung und Film‘. In: Ernst Karpf, Doron Kiesel und Karsten Visarius (Hg.): Once upon a time ... Film und Gedächtnis. Marburg: Schüren, 1998 (Arnoldshainer Filmgespräche, 15), S. 73-81, hier: S. 74.

verschiedene Ansätze aus dem frühen 20. Jahrhundert der Gedächtnisforschung, denen es weniger um die Funktion der Speicherung von Erinnerungen gehe, als vielmehr um das grundsätzliche Problem, wie es möglich sein könne, dass „Körperliches (Materielles) Geistiges transportieren, wenn nicht gar produzieren könne.“¹¹⁸ Neben Freud und Bergson referiert Heike Klippel die Forschungsaspekte von August Gallinger, der 1914 in einer Untersuchung *Zur Grundlegung einer Lehre der Erinnerung* die These aufstellt, dass die Erinnerung nicht als eine Tätigkeit des Gedächtnis angesehen werden könne, sondern ein eigenständiger Vorgang der Aktualisierung sei: „Gallinger konzentriert sich ganz und gar auf die Untersuchung der Erinnerung als subjektives Erleben, darauf, daß etwas für das Bewußtsein des psychischen Subjekts *als* früheres Erlebnis auftritt.“¹¹⁹ Dies stelle eine Art Erinnerungsgewissheit dar, die unmittelbar erfolge und nicht auf einen vermittelnden Akt des Denkens angewiesen sei. Für Gallinger zeige Erinnerung sich somit als ein intuitiver Vorgang, der eine Art Zwischenraum eröffne:

„Sobald eine Beurteilung aus vorliegenden Kenntnisse oder Vorstellungen gefolgert ist, kann es sich nicht um Erinnerung handeln, denn diese wird in ihrem gesamten Gehalt unmittelbar erfaßt und nicht erschlossen – sie ist intuitiver Art. Die Erinnerung überbrückt die Distanz zwischen Subjekt und Gegenstand, sie umspannt beides. Wir blicken nicht aus der Gegenwart auf sie zurück, sondern nehmen den damaligen Standpunkt ein. Nur durch diesen Perspektivwechsel ist das intuitive Erkennen möglich als eigene Bewußtseinsleistung, die Gallinger ‚der *Wahrnehmung zur Seite stellen*‘ möchte und ‚als eine Art der *inneren Anschauung* bezeichnet‘.“¹²⁰

Heike Klippel interessiert an dieser These die Übertragbarkeit auf Vorgänge im Kino, zwischen Zuschauer und Leinwand, die ebenso einen Zwischenraum eröffneten, in dem die eigene Erinnerung den Film mit produziere. Wie auch in ihrer Publikation „Gedächtnis und Kino“¹²¹, geht es ihr um die Beschreibung einer Erfahrung, die in der Stofflichkeit der Welt, die sich auf der Leinwand zeige, einen Spiegel finde für die

¹¹⁸ Klippel, Heike: Das „kinematographische“ Gedächtnis. In: Ernst Karpf, Doron Kiesel und Karsten Visarius (Hg.): *Once upon a time ... Film und Gedächtnis*. Marburg: Schüren, 1998 (Arnoldshainer Filmgespräche, 15), S. 39–56, hier: S. 44.

¹¹⁹ Ebd. S. 48.

¹²⁰ Ebd., S. 49, Hervorhebungen im Original.

¹²¹ Klippel, Heike: *Gedächtnis und Kino*. Frankfurt: Stroemfeld, 1997.

eigene, in der Welt verwurzelte Existenz, die gleichzeitig durch die Vorgänge im Kino, wie die Erinnerungsarbeit, freigesetzt und transformiert werde. In der These von Gallinger sei somit eine

„Erinnerung ohne Gedächtnis [entworfen] und eine Form der Erkenntnis, für die der traditionelle Wahrheitsbegriff keine Rolle mehr spielt. In Gallingers Evidenzerlebnis eröffnet sich ein Zwischen-Raum, in dem das Subjekt sich seiner als selbst und als anderes inne wird und dessen Qualität eine ganz andere ist als die des schlußfolgernden Denkens. Ein solches Wissen hat viel mit dem Kinoerlebnis gemein, bei dem es gleichfalls nicht um ‚Wahrheiten‘, sondern um intuitives Erkennen geht.“¹²²

Diese Vorstellung eines Zwischen-Raumes, der ein Ort sowohl der Erinnerung als auch der Ort einer Auseinandersetzung mit dem konkreten Anliegen des jeweiligen Films ist und sein kann, und der auf die konkrete Person, ihre Geschichte, ihr Fühlen und ihre Intuition trifft, erweitert einerseits die Vorstellung vom Zuschauerraum als Dispositiv¹²³. Auf der anderen Seite eröffnet diese Perspektive auch auf die untersuchten Experimentalfilme von Frauen einen anderen Blick. Wenn nämlich die Beobachtung, dass sowohl zeitliche Prozesse thematisiert werden aber auch und vor allem Innenräume gezeigt werden, stimmig ist, so bilden diese Innenräume eine Art Zwischen-Raum, in dem die Fantasie, die Erinnerung, die Subjektivität als Potenzial der Entfaltung von Eigenem gesucht und versucht wird. Die Perspektive nach „Außen“ leistet dabei das Material selbst; es vermittelt jene Erfahrung einer Subjektivität, die sich (sonst) nicht oder kaum vermitteln lässt. Die spezifische Weise, wie dies geschieht, beschreibt Heike Klippel abschließend in ihrem Aufsatz:

„Eine Anregung der imaginativen Kräfte war bis dahin [vor dem Aufkommen des Kinos] dem Bürger vorbehalten; jetzt ist sie in einer neuen Weise ein Massenphänomen geworden. Nicht mehr das Objekt steht nun aber im Zentrum, sondern ein über körperliche Affektion und Gedächtnis vermitteltes Erkennen, das das Subjekt über sein singuläres Dasein hinausführt und den Gegenstand aus der Sinnlosigkeit der Objektivität erlöst und in die Vielfalt subjektiver Perspektiven verwandelt. Von allem Kunstanspruch kann der Film dabei Lichtjahre entfernt sein; er leistet dies allein dadurch, daß er Film ist: eingefangenes Leben, gleich welchen Inhalts, in Bewegung gebracht und durch

¹²² Klippel, Heike: Das „kinematographische“ Gedächtnis. A.a.O., S. 49.

¹²³ Wie dies prominent diskutiert wurde in der genannten ‚Apparatus-Debatte‘.

eine Materialität vermittelt, die das Auge in seinen Bann schlägt. Das wunderbare Glitzern der Meereswogen erinnert den Zuschauer an das Meer, wie er es sich vorstellt, gleichgültig, ob er dort war oder nicht. Seine Vorstellung bekommt ein Bild, dessen transitorischer Charakter diese nicht besetzt, sondern nur kurzfristig in einer aufregenden Brillanz vor ihm erstehen läßt. Inneres und äußeres Bild durchdringen sich. Das Bild des Meeres im Bewußtsein des Zuschauers ist weder das photographische noch sein eigenes Erinnerungsbild; es ist ein neues, das eine spezifische ‚Erkenntnisqualität‘ in sich trägt und ihm eine ästhetische Erfahrung ermöglicht, die einen ganz konkreten Weltbezug besitzt.“¹²⁴

Auch wenn Experimentalfilme ihr Material nicht zwangsläufig nur aus der „photographischen Realität“ gewinnen, so entsteht gerade in dem Gespür für die Qualitäten des Mediums, diese Prozesse anzuregen und zu ermöglichen, die nötige Spannung zwischen einer objektiven Realität, die in dem Film vorkommt, sowie der Intention der Filmemacherin. Ästhetische Erfahrung im Medium Film zu vermitteln heißt gewissermaßen, das Subjektive bereits in dem Zwischenraum zu vermuten, der diese neue Erkenntnisqualität in sich trägt. Es bezeichnet einen transitorischen Raum, der in der Lage scheint, die objekthafte Realität und die eigene, leibhaftige Realität – sowie die damit verbundenen körperlich fundierten Empfindungen, Erinnerungen und Wahrnehmungen miteinander zu verschränken. Dieser Vorgang der Projektion eröffnet Raum für das Diesseitige und Jenseitige einer Subjektivität – möglicher Nachvollzug durch materielle Wirkung und die Entfaltung der eigenen Wahrnehmungsfähigkeit, die sich der Intention der Autorin/des Autors entziehen, bedingen sich gegenseitig. Sie treffen sich sozusagen im gleichen Medium, geschehen auf analogen Ebenen. Diese Argumente finden sich in ähnlicher Form bereits bei Siegfried Kracauer, der in seiner Theorie des Films die Versöhnung der formgebenden und realistische Tendenz in Relation zu den Eigenschaften des Mediums nahe legt.¹²⁵ Eine Kunst „von unten nach oben“, von der körperlich, sinnlichen Affektion zu den Schichten des Verstandes hinauf, ermögliche eine Anbindung an eine Art „verloren gegangener“ Welt: die Welt der physischen Realität, die uns zwar geläufig erscheine,

¹²⁴ Klippel, Heike: Das „kinematographische“ Gedächtnis. A.a.O., S. 55.

¹²⁵ Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, (O: am. 1960, im Original: *The Redemption (Erlösung) of Physical Reality*).

sich aber beispielsweise durch Gewohnheitsbildung entziehe. Die Wahrnehmungsstruktur, die Kracauer hierbei in den Blick nimmt, ist insofern interessant, da sich in ihr eine gesellschaftliche Struktur repräsentiert, oder von ihr in den Dienst genommen werden kann, die zentral auch mit Prozessen der Automatisierung zu tun hat. Wenn Kracauer dem Film die Eigenschaft attestiert, uns die Dinge zu entfremden, damit wir sie (anders und neu) wahrnehmen können, bezeugt dies zunächst umgekehrt die Arbeit jener Wahrnehmungsstrukturen, die Realität weitgehend auszublenden. Dies kann laut Kracauer auf die Schichten in uns ausgedehnt werden, die die Wahrnehmung der sozialen Wirklichkeit betreffen. Er beschreibt in seinem Buch eine Art Analogie zwischen der Tendenz des Denkens in Abstraktheiten, das er in der Zeit nach dem Zusammenbruch der metaphysischen Glaubenssysteme und der großen Erzählungen als neue ‚Ganzheit‘ realisiert sieht und einer Art Flucht vor der konkreten Realität. Mit dieser Realität, die uns unsere eigene materielle Existenz spiegelt, kann uns in dieser Lesart der Film versöhnen. Er befreit sozusagen durch die Hinwendung zum Konkreten hindurch von den Fantasmen einer Weltsicht, die bis in den Alltag hinein konkrete Auswirkungen auf das Denken und Fühlen der Menschen ausübe. Im Folgenden wird dies anhand der Filme genauer erläutert. Die Hinwendung zum Konkreten, zum transitorischen Zwischenraum, wie Siegfried Kracauer bekanntermaßen auch bildhaft die Arbeit des Historikers beschreibt, der sich ebenso wie der Kinogänger in einer Art Wartesaal befinde, ermögliche es, Zugang zu der eigenen Existenz zu finden. Dies erscheint in einem ganz umfänglichen Sinne gemeint, es schließt weder Erkennen noch Kritik an dem Gesehenen aus, vielmehr entsteht eine Situation, in der die „Automatismen“ der Wahrnehmung gerade nicht mehr in gewohnter Form greifen, da eben der Film das Potenzial besitze, uns an eine „andere“ Wahrnehmung körperlich anzuschließen. Diese Vorstellung einer leibhaften Erfahrung, die sich in einer Art Zwischenraum bildet: angesiedelt zwischen dem Identifizieren und „Fühlen“ des Objektes auf der Leinwand, findet sich sehr viel später beispielsweise auch bei Vivian Sobchak wieder, die auf der haptischen Wirkung des Filmbildes insistiert:

„From the first (although I didn't consciously know it until the second shot), my fingers comprehended that image, [das unscharfe Bild einer Hand in

Großaufnahme aus dem Film *The Piano*, AU, NZ, F 1993, R.: Jane Campion; C.H.] grasped it with a nearly imperceptible tingle of attention and anticipation and, off-screen, 'felt themselves' as a potentiality in the subjective and fleshy situation figured onscreen. And this before I refigured my carnal comprehension into the conscious thought: 'Ah, those are fingers I am looking at.' [...] Rather, those fingers were first known sensually and sensibly as 'these' fingers and were located ambiguously both offscreen and on – subjectively 'here' as well as objectively 'there,' 'mine' as well as the image's."¹²⁶

Somit stellt der Zuschauerraum eine Art Zwischenraum dar, der ebenso Auswirkungen auf das Zeitempfinden hat. Die Körper der Zuschauer, die in sinnliche Vibrationen versetzt werden, und die die Resonanz des Gegenstandes erspüren, der sich auf der Leinwand zeigt, tragen den Prozess des Filmschauens in einer zeitlichen Dimension. Ihre resonierenden Schichten bilden den Raum einer produktiven Auseinandersetzung mit dem Gesehenen. Somit stellt sich die Frage, inwieweit die analysierten Filme ihre jeweiligen ästhetischen Mittel einsetzen, um ihr Anliegen sinnlich, und das heißt, auf die körperliche Wahrnehmung abzielend, zu vermitteln. Auch der Zusammenhang zwischen Raum und Zeit wird somit deutlicher als einer, der die produktive Wahrnehmung des Zuschauers betrifft – in der räumlichen Darstellung drückt sich vermittelt ein Umgang mit Zeit aus. Bevor also im Folgenden die konkreten Filme analysiert werden, soll dieser Zusammenhang erläutert werden.

So beschreibt Jean Piaget in seiner Untersuchung zur Bildung des Zeitbegriffes beim Kinde empirisch die Phasen, in denen sich Unterscheidungen bildeten, die zu einer Abschätzung von Zeiträumen führten – also ein Gefühl für die Dauer vermittelten. Die dabei entstehende Vereinheitlichung, das heißt, Übertragbarkeit zeitlicher Phänomene auf andere Situationen, habe eine bestimmte Folge für die Wahrnehmung. Sie liegt in einer Schemabildung, die erst im Alter von 8 bis 9 Jahren einsetze:

„Diese Entwicklung im allgemeinen und ganz besonders diese wachsende gegenseitige Abhängigkeit zwischen Folge und Dauer lassen den operativen Charakter des Schemas der einzigen Zeit klar erkennen, eines Schemas, das sowohl alle unterschiedlichen Momente als alle synchronen Zeitstrecken in sich

¹²⁶ Sobchak, Vivian: What my fingers knew. The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh. In: dies.: Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley: Univ. of California Press, 2003. S. 53-84. Hier: S. 63.

umfasst. Während nämlich im Anfang die Sukzessions- und Zeitstreckenverhältnisse heterogenen Anschauungen entspringen, also unter sich keine notwendigen Verknüpfungen aufweisen, enden sie schließlich in einem einzigen differenzierten und durch und durch kohärenten System, in dem sie sich gegenseitig bestimmen.“¹²⁷

In dieser Lesart stellt sich der Prozess der Bildung eines Zeitbegriffes als ein kontinuierlicher Vorgang dar, der mit einer Vorstellung von Relationen ende. Diese Relationen begründeten ein Verständnis von Abläufen, die in Bezug zur Bewegung stünden.

„Daß die psychologische Zeit zu ihrer Entwicklung die physikalische Zeit braucht, das versteht sich von selbst, da das Koordinieren der Handlungsgeschwindigkeiten die geleisteten Arbeiten voraussetzt und jede Arbeit früher oder später in der Außenwelt ihren Platz findet. Und das eigene Gedächtnis ist wirklich in der Tat ebenso sehr – und noch mehr – ein Gedächtnis für die Gegenstände und für die nach außen entfaltete Tätigkeit wie für innere Zustände. Daß aber die physikalische Zeit die psychologische miteinschließt, dies ist nicht weniger klar: die Aufeinanderfolge der Geschehnisse läßt sich nur von einem Beobachter erfassen, der sie überdauert und das Vergangene, wenn es nicht mehr da ist, durch irgendein Mittel wieder herstellen kann.“¹²⁸

Piaget fasst diese Überlegung zusammen und kommt zu dem Schluss, dass:

„zwischen der psychologischen und physikalischen Zeit eine innere Verwandtschaft besteht: alle beide sind Koordinationen von Bewegungen verschiedener Geschwindigkeit, ob es sich um Strecken im äußern Raum oder um teilweise innere Handlungen handelt, und beide gehen von gleichen ‚Gruppierungen‘ aus. Dies versteht sich übrigens von selbst, da sie denselben Ursprung haben: beide entspringen der praktischen oder sensu-motorischen Zeit, die sich auf die Verhältnisse zwischen den Dingen und zugleich auf die eigene Handlung stützt.“¹²⁹

¹²⁷ Piaget, Jean: Die Bildung des Zeitbegriffs beim Kinde. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974. O.: frz., 1955, hier: S. 109.

¹²⁸ Ebd., S. 394.

¹²⁹ Ebd.

Somit lässt sich laut Piaget ein Zusammenhang zwischen der psychologischen Zeit und ihren unterschiedlichen Empfindungen für die Dauer einer Sache herstellen und der rein physikalischen, der wir als Lebewesen ebenso unterliegen, wie Handlungsabläufe in der Regel einen Zeitraum benötigen, der durch Erfahrungslernen abgeschätzt werden kann. Beides hängt insofern miteinander zusammen, als die Dauer eines Vorganges in Bezug auf seine Wertigkeit ein unterschiedliches Gefühl auslösen kann, das aber in Verbindung mit der tatsächlichen, abgeschätzten Dauer stehen mag. So kann allein der Gedanke an eine umfangreiche Tätigkeit, wie sie beispielsweise die Hausarbeit darstellt, das Gefühl einer nicht enden wollenden Dauer auslösen.

Wiederum Heike Klippel schildert in ihrem Buch *Zeit ohne Ende* diese Zusammenhänge, die im Folgenden erläutert werden sollen anhand von Untersuchungen zu Zeitstrukturen im Haushalt, die immer noch in dominanter Weise Frauen betreffen. Vor allem da diese Aspekte in Bezug auf die Frage eines Zusammenhanges zwischen eingeübten Wahrnehmungs- und Verhaltensmustern eine Rolle spielen können, die ebenso eine tiefere Verbindung zu gesellschaftlichen Fragen nach der Sphäre der Reproduktion, der Wiederholung und den Zuordnungen der Geschlechter zu solchen Sphären haben, nehmen sie einen Raum in dieser Arbeit ein, der zudem in Zusammenhang mit der Analyse des Films *Jeanne Dielman* steht. Diesen Film untersucht Heike Klippel ebenso. Vor allem interessiert hierbei zunächst der Aspekt der Wiederholung, der für diese Sphäre sehr charakteristisch ist, und über den sich Wahrnehmungs- und Handlungsmuster, also Zeitstrukturen, bilden. Im Alltag stellt die Sphäre der Reproduktion eine nicht zu unterschätzende Größe mit einer politischen Dimension dar. Auch Heike Klippel verweist auf die damit zusammenhängenden Fragen nach einer Gleichberechtigung der Geschlechter, der unterschiedlichen Wertigkeiten dieser Arbeiten im Vergleich zu der produktiven Sphäre und zu den Elementen, die einen Widerhall in ästhetischen Produkten finden. Neben der Frage nach der konkreten Zeitverwendung in den Filmen von Frauen, geht es in Heike Klippels Buch um die Analyse anderer Experimental- und Spielfilme, die sich mit Zeitfragen, beispielsweise den Aspekten des Wartens auseinandersetzen. So findet sie in dem Film von Jacques Tourneur *Out of the Past* (USA 1947) eine Konstellation beschrieben, die einen männlichen Darsteller mit einer „weiblichen“ Zeitqualität

assoziiere – der Hauptdarsteller des Films, Robert Mitchum, „dem man durchaus masochistische Tendenzen zusprechen würde, überläßt sich passiv dem Handeln der Frau, das seine Zeit zum endlosen Stillstand zerdehnt, bis sie ihn dann endlich dem ersehnten Ziel zuführt.“¹³⁰ So werde er in einen Sog der Wiederholung gezogen, die schließlich die eigentliche Lust oder die Erwartung darauf ersetze, so wie dies Gilles Deleuze in seiner Studie zum Masochismus als dessen Kennzeichen ausmache:

„Der Masochist‘, schreibt Deleuze, ‚wartet auf die Lust wie auf etwas wesentlich Verzögertes, Aufgeschobenes [...],‘ und damit verleiht er ihr die mystische Qualität des ‚zeitlos Gültige[n] [...]: alles ist immer schon geschehen [...].‘ Die repetitive Struktur in *Out of the Past* und die Dunkelheit der Nacht entsprechen dieser Form des zeitlos traumhaften Genusses.“¹³¹

Um an dieser Stelle die Diskussion um den Film von Jacques Tourneur und die masochistischen Tendenzen, die auch in der Analyse zweier Experimentalfilme in dieser Arbeit eine Rolle spielen, nicht zu vertiefen, sei vor allem auf den Zusammenhang einer psychologisch determinierten und determinierbaren Zeit hingewiesen, die in jener Weise einen „Zwang“ auslösen kann, beispielsweise diese Bindungen zu suchen, die genau der Struktur des unbewussten Wunsches nach Entsprechungen einer vormals erlebten Beziehung (zur Mutter oder zum Vater) gehorchen.

Um die Wiederholungsschleifen, die der Hauptdarsteller in seiner Position erfährt, genauer zu analysieren, schildert Heike Klippel die Verbindung zu psychoanalytischen Überlegungen von Sigmund Freud, vor dessen theoretischem Hintergrund sie den Film zwar nicht auf vollkommene Entsprechung untersucht, sondern ihn der Theorie gegenüberstellen möchte: die Auffassung eines Zwangs zur Wiederholung, der in vielfältiger Weise die Musterbildung charakterisiert, die bestimmte Handlungen, Vorstellungen und Ereignisse wieder belebt, spiegelt nach der Meinung Sigmund Freuds das grundsätzliche Verhaltensmuster der psychischen Apparatur, Dinge solange zu durchleben, bis sie verarbeitet werden können.

¹³⁰ Klippel, Heike: Zeit ohne Ende. A.a.O., S. 73.

¹³¹ Ebd., S. 73f.

Freud unterscheidet in seinem Aufsatz *Jenseits des Lustprinzips*¹³² drei verschiedene Arten der Wiederholung. Diese stellen insofern ein Verbindungsglied zu den Überlegungen zum Film von Chantal Akerman *Jeanne Dielman* dar, als sie dort in fast zwanghafter Weise vorgeführt werden. Die penible Arbeit, die die Hausfrau in dem Film verrichtet, erinnert an die kontrollierende und dennoch aussichtslose Form der Wiederholung, die Freud im Zusammenhang mit einer unbewussten psychischen Struktur in Verbindung bringt. Diese übe einen Zwang aus, bestimmte Erinnerungen wieder hervorzuholen, ohne dass diese als Erinnerung erlebt sondern ausagiert würden. Da sowohl der Film von Chantal Akerman auf diese Zwänge anspielt, und sie damit in einen Kontext unbewusster Strukturen rückt, die durch den Film sichtbar und fühlbar gemacht werden, als auch der Film von Jacques Tourneur, den Heike Klippel analysiert, auf diesen Aspekt einer Zeitqualität verweisen, die mit Weiblichkeit assoziiert ist, erscheint es wichtig, diesen Zusammenhang genauer zu erläutern. Bezogen auf die Hausarbeit beispielsweise, ergibt sich in dem Film *Jeanne Dielman* eine zwanghafte Zeiteinteilung, die keinen Spielraum für Abweichungen lässt. Damit verweist der Film einerseits auf mögliche internalisierte Zwänge, die zu der Arbeit im Haus gehören könnten, und wichtiger noch: er stellt einen Versuch dar, die Gewöhnungsleistung der Wahrnehmung, die sich an Vorgänge durch ihre Dauer und durch Wiederholung anpasst und diese „naturalisiert“, spürbar werden zu lassen als ein gesellschaftlich vermitteltes und eben kein natürliches Produkt. Gleiches gilt demnach für die geschlechtlich organisierte Arbeitsteilung. Insofern spielt die Verbindung zu Musterbildungsprozessen, die an sich bereits die Frage nach ihrem „Zwangsscharakter“ aufwerfen, eine Rolle für die Überlegungen zu Zeit und Geschlecht. Denn Wiederholungszwang stellt eine zeitliche Struktur dar, die durch meist identische Reproduktion von Ereignissen, Zuständen, Handlungen oder Beziehungsgeflechten gekennzeichnet ist.

Freud nennt in seinem Text drei Arten der Wiederholung, denen er unterschiedliche Ursachen und dementsprechend unterschiedliche Eigenschaften und Wirkungen zuschreibt. Der Aufsatz Freuds enthält neben dem sehr bekannt gewordenen Fort-Da

¹³² Freud, Sigmund: *Jenseits des Lustprinzips*. In: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. Frankfurt (Main): Fischer, 1992 (O.: 1920). S. 191-250.

Spiel des Jungen, der das Fortgehen der Mutter in ein Spiel mit einer an einem Faden gehaltenen Spule symbolisch transzendiert und somit bewältigbar macht, Wiederholungsbegriffe, die sich nicht direkt auf medienwissenschaftliche Überlegungen übertragen lassen, wie dies beim Fort-Da Spiel geschah. So findet sich neben der Darstellung aus der therapeutischen Praxis zur Durchbrechung des sogenannten Reizschutzes im Schock, der durch Unfälle ausgelöst werden kann, und auf den die Psyche des Betroffenen mit Wiederholungen des Zustandes statt Erinnern und Loslassen reagiere, da sie die plötzlich freiwerdende Energiemenge nicht habe bewältigen können, die Beobachtung, dass auch das Wiederholen „schädlicher“ Beziehungsmuster als ein Rückgriff der Psyche verstanden werden könne, Kindheitsmuster oder -erinnerungen zu re-produzieren.

„In der Regel kann der Arzt dem Analysierten diese Phase der Kur nicht ersparen; er muß ihn ein gewisses Stück seines vergessenen Lebens wiedererleben lassen und hat dafür zu sorgen, daß ein Maß von Überlegenheit erhalten bleibt, kraft dessen die anscheinende Realität doch immer wieder als Spiegelung einer vergessenen Vergangenheit erkannt wird. Gelingt dies, so ist die Überzeugung des Kranken und der von ihr abhängige therapeutische Erfolg gewonnen.“¹³³

Die Frage, die Freud sich stellt, lautet, inwieweit ein elementarer Zwang zur Wiederholung in dem psychischen Apparat existiert, der in unterschiedlicher Ausprägung, im Spiel des Kindes anders als beim Unfallopfer, zu einer auch und vor allem unlustvollen Wiederholung führt. Denn dem Lustprinzip, dem das Unbewusste gehorche, und das durchaus an der Wiederholung bestimmter Muster Lust empfinden könne, könne genug beigestellt werden, das eben nicht lustvoll besetzt werden könne. Der Todestrieb, den er in diesem Zusammenhang als einen weiteren Grund für Wiederholungszwänge einführt, beruhe auf einem organischen Trieb, der die Wiederherstellung eines bekannten Zustandes zum Ziele habe, nämlich den der totalen Spannungslosigkeit, der Nicht-Existenz. Dieser organische Trieb, den er in Kontrast zu dem Lustprinzip sieht, stellt für ihn eine spekulative Annahme dar, die aus den Beobachtungen der psychoanalytischen Praxis resultiere. Freud behauptet nicht, dass

¹³³ Ebd., S. 204.

dieser Trieb bereits ganz erkundet oder in einer direkten Beziehung zu einem Unbewussten stehe, das nur Lust kenne – vielmehr erscheint der Zwang zur Wiederholung, den er darin entdeckt, einen nicht kulturellen Ursprung zu haben:

„Der Tod ist vielmehr eine Zweckmäßigkeitseinrichtung, eine Erscheinung der Anpassung an die äußeren Lebensbedingungen, weil von der Sonderung der Körperzellen in Soma und Keimplasma an die unbegrenzte Lebensdauer des Individuums ein ganz unzweckmäßiger Luxus geworden wäre. Mit dem Eintritt dieser Differenzierung bei den Vielzelligen wurde der Tod möglich und zweckmäßig. Seither stirbt das Soma der höheren Lebewesen aus inneren Gründen zu bestimmten Zeiten ab, die Protisten aber sind unsterblich geblieben. Die Fortpflanzung hingegen ist nicht erst mit dem Tode eingeführt worden, sie ist vielmehr eine Ureigenschaft der lebenden Materie wie das Wachstum, aus welchem sie hervorging, und das Leben ist von seinem Beginn auf Erden kontinuierlich geblieben.“¹³⁴

Dies heißt, dass die Thesen, die Freud mit dem Biologen A. Weismann referiert, gewissermaßen Affinitäten zu der Annahme der sich unterscheidenden Lebens- und Todestribe besitzen. Für ihn stellt sich „[d]ie auffällige Ähnlichkeit der Weismannschen Sonderung von Soma und Keimplasma mit unserer Scheidung der Todestribe von den Lebenstrieben“¹³⁵ als fruchtbar heraus, die reproduktiven Funktionen des menschlichen Organismus, die stets darauf ausgerichtet seien, neues Leben zu schaffen und den Trieben, die zu der ursprünglichen Spannungslosigkeit führten, in eine Beziehung zu setzen. Dies stellt eine sehr knappe Darstellung des komplexen Textes vor; Freud selbst referiert ausführlicher die Bezüge zu sowohl neurotischen Phänomenen, wie zu den Aspekten in der Kultur, in Dichtkunst oder Philosophie beispielsweise, die sich mit der Vergänglichkeit des Lebens auseinandersetzen. In seine Überlegungen fließt somit ein Netz von Verknüpfungen und Verweisen ein, die allerdings die Unwiederbringlichkeit des Lebens als etwas darstellen, das den zeitlichen Zyklen, die uns in der Natur verwurzeln, einen großen Stellenwert einräumt. So erscheint es als Kulturleistung, die Fähigkeiten des Individuums insoweit zu entfalten, als es sich gegen diese Wiederholungszwänge der scheinbar natürlichen Vorgänge im Organismus zu Wehr setzen muss. Der

¹³⁴ Ebd., S. 231.

¹³⁵ Ebd., S. 234.

Kulturleistung, die er auch in der symbolischen Sublimierung des Vorgangs der Trennung von der Mutter am Spiel des Jungen beobachtet, liege demnach bereits ein Umgang mit diesen Zwängen zur Wiederholung zu Grunde. Denn die Unvermeidbarkeit des Fortgehens der Mutter, die der Junge begreift, und die sich wiederholt, wird als unlustvolles Ereignis reinszeniert und in gewisser Weise reproduziert. Damit wandle sich der Charakter des Ausgeliefertseins in eine Möglichkeit der Kanalisierung, die eben jene Kulturleistung darstelle. Somit rückt, bei aller Knappheit, mit der diese Zusammenhänge hier geschildert werden, der Vorgang der Reproduktion als etwas Zentrales in den Blick, der einerseits und andererseits die Wandlung der scheinbar unvermeidbaren Vorgänge erzeugt.

Sowohl im Bereich der re-produktiven Arbeiten als auch für die psychologische Struktur ergeben sich aus den Definitionen, die Freud in Bezug auf die Wiederholung gibt, Konsequenzen. Denn der Bereich der reproduktiven Arbeit ist gekennzeichnet durch eine Vielzahl von sich praktisch identisch wiederholenden Tätigkeiten, die eben nicht als Kulturleistung anerkannt werden. Sie rücken in den Bereich der unlustvollen Wiederholungen ein, denen einerseits die Verbindung zu lebendigen Erfahrungen abgesprochen wird, und die andererseits vermuten lassen, dass aus ihnen eine umfassendere Struktur des Handelns und der Wahrnehmung entsteht. Neben der Frage also, ob die Zuordnung bestimmter Tätigkeiten zu den verschiedenen Geschlechtern auch eine Form einer naturalisierten, zumindest in Teilen unbewussten Struktur darstellt und Mustern folgt, die wiederum die Arbeitsteilung selbst reproduzieren, stellt sich zunächst die Frage nach den Bedingungen, unter denen beispielsweise der Bereich der Hausarbeit funktioniert. An ihm lässt sich sehr gut ablesen, welche Anforderungen er im Gegensatz zur „Arbeitswelt“, also der sogenannten produktiven Sphäre aufweist, und welchen Schematismen der Bewertung er unterliegt. Denn an dem Text von Freud wird auch deutlich, dass Kultur als etwas gedeutet wird, das in einem Gegensatz zu einer nur biologischen Reproduktionsleistung steht. Da, wie Heike Klippel ebenfalls schildert, dieser Bereich auch aus Gründen mangelnder Perspektiven in der Arbeitswelt für Frauen also immer noch ein Feld darstellt, das in keinem Fall frei von Zuschreibungen ist, und um so stärker: verbunden mit klaren Verantwortlichkeiten zu sein scheint, die eine bestimmte

Form der Zeiterfahrung bedingen, soll zunächst diese Sphäre näher untersucht werden.

Eine unbewusste Wirkung einer Struktur zu behaupten, die große Konsequenzen für den Tagesablauf – und wichtiger, die psychologisch erlebte Zeit und das damit zusammenhängende Gefühl von Freiheit oder Abhängigkeit hat, erscheint als eine mögliche Ausgangsthese, um reproduktive Zeitqualitäten zu kennzeichnen, die damit in einem Kontrast zu der Sphäre der Produktion stehen. Diese Gegenüberstellung ist insofern etwas pauschal, als es sich um ideelle Vorstellungen handelt, die allerdings, zunächst um die Argumente plausibler zu machen, auch als weit gehend voneinander unterschieden betrachtet werden. Indirekt wird damit gleichzeitig deutlich werden, dass Zeit keineswegs eine Qualität darstellt, die an sich neutral wäre. Vielmehr entsteht ein Bezug zu „der Zeit“ als ein gesellschaftlicher Mechanismus, der sich deutlich von anderen Kulturen unterscheidet. Da Norbert Elias in seiner Untersuchung zur Zeit vor allem auf die Entwicklung, die diese Abhängigkeiten erzeugen, als historische Prozesse eingeht und ihnen eine geschichtliche Dimension verleiht, sei an dieser Stelle auf den Zusammenhang verwiesen. Neben der Abhängigkeit von der historisch-technischen Entwicklung, die Norbert Elias als Abstandnahme zu den natürlichen Rhythmen der Natur kennzeichnet, allerdings auch ohne den möglichen geschlechterpolitischen Unterschied zwischen den Sphären der Reproduktion und der Produktion zu nennen,¹³⁶ unterliege die Thematik Zeit einer sehr vielschichtigen Diskussion. Diese sei unter anderem durch einen Dualismus gekennzeichnet, den Norbert Elias als problematisch beschreibt.

„Der bloße Ausdruck ‚natürliche Zeit‘, verglichen mit dem der ‚sozialen Zeit‘, vermittelt den Eindruck, daß die erstere ‚real‘, die letztere eine willkürliche Konvention sei. Die Schwierigkeit ist, daß die ‚Zeit‘ nicht in das begriffliche Schema dieses Dualismus passt; wie andere Gegebenheiten entzieht sie sich einer Klassifizierung als ‚natürlich‘ oder ‚sozial‘, ‚objektiv‘ oder ‚subjektiv‘: sie ist beides in einem. Einer der wichtigsten Schlüssel für das Fortdauern des scheinbaren Geheimnisses der ‚Zeit‘ ist das Fortdauern dieser begrifflichen Trennung.“¹³⁷

¹³⁶ Elias, Norbert: Über die Zeit. Arbeiten zur Wissenssoziologie 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994, O: 1984 (Abschnitte wurden in englischer Sprache 1974 und 1975 zum Teil veröffentlicht).

¹³⁷ Ebd., S. 94.

Dieser Zusammenhang zwischen physikalischer und sozialer Zeit, den Norbert Elias erwähnt, und der ebenfalls in der Untersuchung von Jean Piaget eine große Rolle spielt, ist insofern nennenswert, als er zunächst auf die Problematik hinweist, die scheinbar die Externalisierung „der Zeit“ betrifft. Denn das Zwingende der jeweiligen gesellschaftlichen Zeitvorgabe entsteht aus dem Zusammenhang zwischen den natürlichen Rhythmen – von Tag und Nacht beispielsweise, und den Vorgaben, die eine arbeitsteilige Gesellschaft erzeugen muss, um Synchronizität und Abstimmung zu gewährleisten. Neben den Aspekten einer konkret zuordenbaren Zeit zu fassbaren Abfolgen, Begebenheiten und geschichtlichen Ereignissen, wird durch die gesellschaftliche „Taktung“ ein gewisser Zwang zur Anpassung des Einzelnen unter die Bedingungen des Kollektivs hierbei deutlich. Norbert Elias formuliert dies folgendermaßen:

„[Die Zeiger einer Uhr, C.H.] würden ihre Funktion als Zeitbestimmungsmittel einbüßen, wenn jeder Mensch sich seine eigene ‚Zeit‘ zurechtmachte. Dies ist eine der Wurzeln des zwingenden Kraft, die die ‚Zeit‘ in bezug auf einen einzelnen Menschen besitzt. Er muß sein eigenes Verhalten auf die etablierte ‚Zeit‘ der jeweiligen Gruppe abstimmen, der er angehört; und je länger und differenzierter die Ketten funktionaler Interdependenzen werden, die Menschen aneinander binden, desto strenger wird [...] das Regiment der Uhren.“¹³⁸

Norbert Elias deutet hiermit an, dass nicht die physikalische Zeit in einem Gegensatz zur sozialen stehe, sondern die Uhr, die beide Zeiten lesbar und messbar werden lässt, stelle eine Verknüpfung her zwischen den Abläufen in der Natur, den physikalisch messbaren und unseren sozialen. Die Zergliederung des Tages in feste Zeiteinheiten, wie sie beispielhaft in der Arbeitswelt erforderlich sind, stellen somit nicht den Gegensatz zur physikalisch messbaren Zeit dar, sondern in ihnen drückt sich vermittelt ein ähnlicher naturalisierter Takt aus, der auf beides abgestimmt ist: So wie die Tag- und Nachtrhythmen gleichzeitig physikalische wie biologische Gegebenheiten betreffen, die nicht in Gegensatz zu unseren sozialen Zeiten stehen, so erzeugen Uhren

¹³⁸ Ebd., S. 99.

den Druck der sozialen Abstimmung. Sie bilden in spezifischer Weise die sozialen Zeiten auf jene ab. Den „Zwängen“ der biologischen Phasen, die der menschliche Körper unterliegt, begegnet der soziale Mensch vermittelt wieder: die begrenzte Zeit, produktiv sein zu können, führt gewissermaßen dazu, diese Zeiten für alle verbindlich als produktive Zeiten geltend zu machen. Dies geht soweit, dass normative Zuschreibungen an die Mitglieder einer gesellschaftlichen Struktur wirksam werden, die die Idee einer Arbeitszeitverkürzung, wie sie häufiger gefordert wurde und wird, an ein Prestigedenken zurückbinden. Die Wirtschaftsstruktur, die bestimmte Güter herstellt und auf menschliche Arbeit angewiesen ist, könnte nicht etwa die Arbeitsuchenden durch Maßnahmen der Arbeitsteilung und Zeitverkürzung beschäftigen, solange nicht der soziale Status als ebenso unabhängig erscheint. Der Philosoph Bertrand Russell kritisiert diese gesellschaftliche Übereinkunft beispielsweise als ein ideologisches Konstrukt. Ein Zitat mag dies verdeutlichen:

„Was aber wird geschehen, wenn der Punkt erreicht ist, wo jedermann bequem leben könnte, ohne den ganzen Tag lang arbeiten zu müssen? Wir im Westen haben verschiedene Möglichkeiten, mit diesem Problem fertigzuwerden. Wir sind nicht versucht, wirtschaftliche Gerechtigkeit einzuführen, so daß ein großer Teil des Gesamtprodukts einer kleinen Minderheit der Bevölkerung zugute kommt, von der viele überhaupt nicht arbeiten. Da es keinerlei zentrale Produktionskontrolle gibt, produzieren wir haufenweise Dinge, die gar nicht gebraucht werden. Wir halten einen hohen Prozentsatz der arbeitsfähigen Bevölkerung unbeschäftigt, denn wir können auf ihre Arbeit verzichten, indem wir die anderen Überstunden machen lassen.“¹³⁹

Damit rückt die andere Sphäre, die der Reproduktion in den Blick; denn wenn beispielsweise die Arbeitszeiten lang sind und dementsprechend die Zeiten für die Dinge der reproduktiven Sphäre kürzer ausfallen – oder gesellschaftlich an die Personen delegiert werden, die diese Arbeit unbezahlt leisten – zumeist an die Frauen, entsteht aus der begrenzt verfügbaren Ressource „Zeit“ eine gesellschaftlich relevante Größe, die weit über die Frage nach sinnvollen Zeiteinteilungen hinausgeht, sondern die eher auf den Bereich einer Zeit-Verteilung verweist. Auch die verbrachte Zeit – in der Öffentlichkeit, in der Privatsphäre, rückt in den Blick als möglicherweise muster-

¹³⁹ Russell, Bertrand: Lob des Müßiggangs. München: DTV, 2003. Erstveröffentlichung: 1957. (O. engl., o. J.), S. 22f.

und strukturbildende Größe, die eine bestimmte Art der Produktion, eine bestimmte Art des Wirtschaftens wahrscheinlicher werden lassen könnte als andere Modelle, wie sie nur beispielhaft Bertrand Russell vorschlägt. Im gleichen Aufsatzband *Lob des Müßiggangs*, ist eine weitere Spitze zur Produktionsweise einer Gesellschaft zu finden, die die Frage nach den Motiven in den Vordergrund rückt, mit denen gehandelt wird – und somit auch die ungleichen Verhältnisse zwischen Männern und Frauen als ein durchaus moralisches Problem zur Darstellung bringt:

„Von Anfang an war es die Tendenz des Industrialismus, zuviel Gewicht auf die Produktion und zuwenig auf den Verbrauch und geregelte Lebensbedingungen zu legen. Das ergab sich aus dem betonten Streben nach Profiten, die nur im Zusammenhang mit der Produktion zu sehen sind. Das Ergebnis war die wissenschaftlich durchdachte Fabrik und eine größtmögliche Arbeitsteilung, während das Heim unmodern geblieben ist und die verschiedenen Arbeitsleistungen der überlasteten Hausmutter aufbürdet. Denn naturgemäß ergibt sich aus dem Vorherrschen des Profitmotivs, daß jene menschlichen Tätigkeitsbereiche, von denen kein pekuniärer Profit zu erwarten ist, am stärksten dem Zufall überlassen bleiben, am wenigsten durchorganisiert und insgesamt am unbefriedigendsten sind.“¹⁴⁰

Die These, dass die Sphäre der Produktion einen wesentlichen Bedeutungsüberschuss gegenüber der Sphäre der Reproduktion besitzt, hat auch Konsequenzen für die zeitlichen Zwänge, die damit in Zusammenhang stehen. Sukzessive rückt „die Zeit“ als eine Größe in den Mittelpunkt der Betrachtung, die nicht etwa durch philosophische Erörterungen oder medienwissenschaftliche Überlegungen bereits in den Griff zu bekommen scheint. Viel eher überschneiden sich verschiedene Deutungen, die auch im Hinblick auf die Frage nach den konkreten Experimentalfilmen eine Rolle spielen. So werfen die Filme beispielsweise die Frage auf, inwieweit die jeweilige Zeitqualität, die in ihnen zum Ausdruck gebracht und beobachtbar wird, rückzubeziehen ist auf die konkreten gesellschaftlichen Zeitvorgaben, die eine Struktur in mehrfacher Hinsicht vorgibt. So bestünde einerseits die Möglichkeit, dass Frauen in der hiesigen Gesellschaft eine bestimmte Form des Umgangs mit Zeit nahegebracht wird, der umgekehrt einen Niederschlag im ästhetischen Umgang mit den konkreten Dingen und

¹⁴⁰ Ders.: Architektur und soziale Fragen. Ebd., S. 64.

Formen der Zeit, die diese erfordern, findet. Diese Deutung soll zwar nicht völlig ausgeschlossen werden, denn, wie auch Noll Brinckmann bemerkt, haftet dem bewussten Umgang in Filmen von Frauen mit dem Material eine möglicherweise andere, unterschiedene Qualität im Vergleich zu Experimentalfilmen von Männern an.¹⁴¹ Dennoch erscheint viel eher eine weitergehende Deutung fruchtbar: in einigen der analysierten Filmen, wie beispielsweise *Between* von Claudia Schillinger oder in Hille Köhnes Materialfilm *Und sie, sie liebte Raubtiere, – tritt auch in den Garten*, erscheint vor allem der Verweis auf eine Subjektivität wichtig, die sich in Kontrast zu den gesellschaftlichen Vorgaben setzt, um jene auszuloten, aber auch künstlerisch als Form zu behaupten, die einen anderen Umgang mit der Zeitthematik erforderlich werden lässt. Denn gerade die „offizielle“ Zeit, die dem „Druck“ der öffentlichen Sphäre nach Produktivität zu unterliegen scheint, befindet sich in einem Gegensatz zu der bewussten Zeit, die eher eine des Erlebens darstellt als eine des Funktionierens. Nur in dieser Sphäre erscheint Subjektivität „erforschbar“ – und das heißt, das dies ein Grund sein könnte, warum gerade in den Experimentalfilmen von Frauen sich jene Zeitqualitäten finden lassen, die eher mit der „re-produktiven“ Seite assoziiert werden. Sicherlich findet sich auch in den künstlerischen Beiträgen im Experimentalfilm von Männern dieser „sinnliche“ Aspekt, der eine spezifische Form der Wahrnehmung zur Voraussetzung hat. Dennoch wird auch von anderen Autoren der Gegensatz im Umgang mit dem Material zwischen Frauen und Männern betont: „Selbst auf der Ebene des sogenannten abstrakten Films wird im Vergleich mit Oskar Fischinger der Filmemacherin Mary Ellen Bute ‚mehr Sinnlichkeit‘ attestiert: ‚[L]ess rigid [...], tactile [...], more sensuous in their use of light and color rhythms““.¹⁴²

Wenn die Experimentalfilme von Frauen in spezifischer Weise auf Zusammenhänge veränderter Formen weiblicher Subjektivität verweisen, auch indem sie die „öffentlichen“ Männer in ihrem Verhalten ironisch karikieren, wie in *Negative Man* von

¹⁴¹ Noll Brinckmann: Die weibliche Sicht. A.a.O.

¹⁴² Das Zitat ist einer Fußnote (56) eines gemeinschaftlichen Textes entnommen: Hüls, Christian, unter Mitwirkung von Annette Brauerhoch und Anke Zechner: Thesenbalken Automatismen. In: Bublit, Hannelore; et. al. (Hg.): Automatismen. München, Paderborn: Fink, 2010 (Schriftenreihe des Graduiertenkollegs "Automatismen"). S.242-249, hier: S. 246. Es zitiert Lewis Jacobs nach: Horak, Jan-Christopher: *Lovers of Cinema. The first American Film Avant-Garde, 1919-1945*, Madison, WI, 1995, S. 316.

Cathy Joritz beispielsweise, oder in *Wenn der Haarwuchs lästig wird* von Claudia Telscher, so greifen sie die Trennung selbstbewusst auf. Sie erscheint als Abstandnahme zu den kritisierten Strukturen, die die Filme entweder zur Darstellung bringen, wie in *Kissenschlacht*, von Ingrid Pape-Sheldon, oder in *Kool Killer* von Pola Reuth, oder die sie nutzen, um ihnen ihr „anderes“ abzugewinnen, wie in *Mano Destra* von Cléo Uebelmann. Dieser Film, der weibliche Sexualität als „männlich“ konnotiert, als dominant erscheinen lässt, spielt ebenso wenig, wie die meisten anderen Filme in öffentlichen Räumen, wodurch er einerseits auf die Schwierigkeit hinweist, einen öffentlichen Raum für sich zu nutzen, der nicht durch die dominante Kultur geprägt ist. Andererseits kann der Film, wie andere ebenfalls, als eine spezifische Verwendung von privater, intimer, gegenüber „öffentlicher Zeit“ gedeutet werden. Dass diese intime Zeit dann in ihrer Qualität, und entsprechend den eigenen Wünschen nach einer anderen als der als dominant erlebten Kultur, gezeigt wird, erscheint nicht nur als Konsequenz einer unterschiedlichen Erziehung oder unterschiedlicher Möglichkeiten, in der Arbeitswelt „Fuß zu fassen“. Viel eher weist dieser Umstand auf den gesellschaftlichen Umgang mit „der Zeit“ zurück, die ebenfalls eine problematische Rollenverteilung zu begünstigen scheint. Insofern die Phasen der unproduktiven Verwendung von Zeit als etwas nicht kulturförderndes verstanden werden, ergibt sich die Dualisierung von Zeit: „sinn-voll“ verbracht oder „sinn-los“ verbracht, wird zu einem Maßstab, der an die Verknüpfung von produktiv und unproduktiv (=reproduktiv?) erinnert.¹⁴³

¹⁴³ Der theoretische ‚Überbau‘ bürgerlicher Ökonomie stellt – soviel Verallgemeinerung sei erlaubt – die ‚Produktivität‘ (implizit aber die ‚Nützlichkeit‘) der Arbeit in den Vordergrund. Mit der Unterscheidung zwischen unproduktiver und produktiver Arbeit erscheint kapitalistisch, rationales Wirtschaften als unterhinterfragbarer Selbstzweck: „Arbeit, die zu dem Zweck geleistet wird, direkten Genuß zu verschaffen, z. B. Arbeit von jemand, der ein Musikinstrument spielt, nennen wir unproduktiv.“ Mill, John S.: Einige ungelöste Probleme der politischen Ökonomie. Frankfurt a. M.: Campus, 1984, (O. engl.: 1844), hier zitiert nach: Frambach, Hans: Arbeit im ökonomischen Denken. Zum Wandel des Arbeitsverständnisses von der Antike bis zur Gegenwart. Marburg: Metropolis-Verl., 1999. S. 106. Dort heißt es weiter: „Unproduktive Arbeit kann sich, so Mill, manchmal sogar als nützlicher herausstellen als produktive, wenn durch Konsum eines materiellen Gutes ein augenblicklicher, aber sehr hoher Genuß entsteht. Produktivität ist in einem solchen Fall hoher Nützlichkeit nicht gegeben, da [...] alle materiellen Produkte, die jemand konsumiert (während er nicht produziert), vom gesellschaftlichen Bestand aller materiellen Güter abgezogen werden müssen.“ Ebd., S. 106f.

4.1 Re-produktive Arbeiten und Zeitqualitäten

Der folgende Abschnitt, der um Fragen nach der reproduktiven Zeitverwendung kreist, ist zunächst als eine Annäherung an diese problematischen Zuordnungen zu verstehen, die auf unterschiedliche Art und Weise, je nach Film mehr oder weniger deutlich, ihren kritischen Ausdruck finden.

Keinesfalls ist also aus der Analyse der Zeitstrukturen im Haushalt abzuleiten, dass alle analysierten Filme einen ähnlichen Umgang mit Zeit pflegen – eher umgekehrt, wie im Falle *Jeanne Dielman*, dient die Wiederholungsstruktur des Films dem Zweck der Bewusstmachung eines gesellschaftlichen Zusammenhangs, und dieser bildet zum Beispiel auch für die Filme von Maya Deren den Hintergrund, vor dem sie eine selbstbewusste, eine eigene Zeit, vor der als fremd erlebten, gesellschaftlichen, zur Darstellung bringt. Der Kontrast zwischen dem „Zwang“ zur Anpassung und den Folgen, kommt in anderen Filmen ebenfalls zum Ausdruck, zum Teil allein atmosphärisch, durch die bewusste Wahl des genauen Beobachtens, das in einem Kontrast zu einer allgemeinen Zeitverwendung steht. Denn Zeit besitzt einen verbindenden Charakter. Durch Handlungen, und wie Piaget zeigt, auch durch imaginäre oder erinnerte, entsteht ein Verhältnis zu unseren Körpern. Dies drückt sich als ein Bewegungsverhältnis aus – denn so wie ich Bewegungen in ihrer Geschwindigkeit einschätzen lerne, so bewege ich mich in meinen Handlungen nach einem zeitlichen Rhythmus. Das Gefühl für diese zumeist unbewusst ablaufenden Handlungen und ihre Dauer, bestimmt mein Verhältnis zur Zeit. Dass dies variabel und womöglich durch verschiedene Faktoren beeinflussbar ist, macht diese Überlegung anschlussfähig für Fragen nach gesellschaftlichen Faktoren, die sowohl auf der Ebene von Wertschätzung bestimmter Handlungen eine Rolle spielen als auch auf mögliche Wahrnehmungsmodalitäten zurück verweisen. Somit rückt der Gegensatz zu den unbewusst funktionierenden Strukturen, die auch die Verwendung der Zeit umfassen, als eine mögliche „andere“ Seherfahrung in den Vordergrund. Künstlerische Beschäftigung mit Material beinhaltet den Umgang mit Zeit, denn diese stellt einen grundsätzlichen Aspekt des Films dar. Zeitliche Abläufe in einen Bezug zum „eigenen“ oder „fremden“ zu setzen, ermöglicht, einen Abstand zu erzeugen zu den konkreten

Mustern, die gerade zu bewirken scheinen, dass jene Abläufe unbewusst werden. Dies thematisiert der Film *Jeanne Dielman*, der sich diesem Vorgang des Unbewusstwerdens mithilfe der filmischen Apparatur nähert. Einprägung von Mustern in Körpern, die als gesellschaftlich (unbewusste) Strukturen funktionieren, und die, wie es der Film zeigt, auch einen spezifischen Zusammenhang zu Wahrnehmungsstrukturen besitzen, stellt eine Analogie her. Genau die reproduktiven Arbeiten, die sich durch ihre schematischen Strukturen auszeichnen und eine subjektive Entfaltung in diesem Bereich gerade verhindern können, verweisen umgekehrt auf ihr anderes: Reproduktion bedeutet, ein eigenes Zeitkontinuum im Gegensatz zu dem „äußeren“ der Gesellschaft unter Kontrolle bringen zu müssen. Überschneidungen gibt es, aber prinzipiell wird auch durch die eigene Handlungsstruktur nicht einfach ein Muster der Zeitverwendung geknüpft, das sich mit der Produktionssphäre völlig in Einklang bringen ließe. Das heißt, dass die Sphäre der Hausarbeit beispielsweise ein hohes Maß an Selbstorganisation verlangt, während der andere Bereich Strukturen vorgibt, die wesentlich stringenter sind. Umgekehrt wird jener reproduktive Bereich gesellschaftlich abgewertet. Die Kompetenzen, die doch prinzipiell auch in anderen Gebieten nützlich scheinen, wie gerade in der Arbeitswelt, erscheinen kontextabhängig und zudem gebunden an die Geschlechterfrage. Die Muster, die es also ermöglichen, Hausarbeit zu leisten, und die zum Beispiel ein gutes Gefühl für die zeitliche Dauer von Vorgängen voraussetzen, schulen gleichzeitig die Wahrnehmung von zeitlichen Vorgängen. Den Bezug allerdings, den diese Muster zu den unbewussten gesellschaftlichen Einprägungen besitzen – wie die Abwertung ein solches Muster darstellt – ist kontextabhängig. Wiederholungsprozesse, wie sie in der Hausarbeit anfallen, sind in gewisser Weise verantwortlich für die Einprägungen, die sowohl die Handlungsebene wie die gesellschaftliche Bewertung betreffen, und führen unter Umständen zu ähnlichen Bewertungen im anderen Bereich.

So erzeugt die Erwartung an die Arbeit einer Sekretärin (eines Sekretärs?) eine Art Raum, der implizit durch die Gleichsetzung von reproduktiver mit weiblicher Arbeit gekennzeichnet ist, und der verhindert, dass der Wechsel der Sphären tatsächlich gelingt. Es reproduziert sich eine Struktur der Bewertung, die mit der Wiederholung des Schematischen fast identisch zu sein scheint, mit der auch auf die spezifische

Anforderung der zeitlichen Struktur in der Sphäre der Reproduktion reagiert werden muss.

Hierzu sei in aller Kürze auf die Ursprünge dieser Bewertungen verwiesen: Im 19. Jahrhundert beispielsweise handelt es sich zunächst um männliche Sekretäre, denn, wie Friedrich Kittler sagt: „um die selbstbewahrheitenden Reden großer Männer soweit zu verewigen, wie hausgemachte Tinte und saures Papier das erlauben, hatten auch ihre Sekretäre Männer zu sein.“¹⁴⁴ Erst der Krieg habe laut Kittler zu einer Einstellung von Frauen als Sekretärinnen geführt¹⁴⁵. Dem ließe sich hinzufügen, dass Frauen schon lange

„ihren Platz in der Büroarbeit [hatten]. Als Ehefrauen oder Töchter besorgten sie die Korrespondenz oder führten die Bücher des Familienbetriebs. Auch die französische Post beschäftigte im Ancien Régime bereits viele Frauen.“¹⁴⁶

Als Stenotypistinnen werden sie ab den 1880er Jahren in den Vorzimmern der von Männern geleiteten Büros beschäftigt¹⁴⁷. Für viele Frauen stellt allerdings die Möglichkeit zu arbeiten eine Form der Emanzipation von klassischen Rollenzuschreibungen, die eine bürgerliche Gesellschaft für sie bereithält, dar. Trotz Repressalien und schlechterer Bezahlung gegenüber den Männern¹⁴⁸. Im ausgehenden 19. Jahrhundert vollziehen sich in der Verwaltung grundsätzliche Veränderungen, die einer allgemeinen technischen und medialen Entwicklung in anderen Bereichen

¹⁴⁴ Kittler, Friedrich: Die Herrschaft der Schreibtische. In: Lachmeyer, Herbert (Hg.): Work & Culture. Büro. Inszenierung von Arbeit. Klagenfurt: Ritter, 1998, S. 39-42. Hier: S. 40.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Gardey, Delphine: Männliche Räume – weibliche Räume: Die Entwicklung der Büroarbeit 1850-1940. In: Lachmeyer, Herbert (Hg.): Work & Culture. Büro. Inszenierung von Arbeit. A.a.O., S. 51-56. Hier: S. 51f. [Erg. C.H.]. Mit der Arbeitswelt von Frauen und den damit verbundenen physio- und psychologischen Belastungen (aber auch den sozialen Freiheiten) beschäftigt sich auch der Sammelband: Fräulein vom Amt. Herausgegeben von Helmut Gold und Annette Koch. München: Prestel, 1993.

¹⁴⁷ Ebd., S. 52.

¹⁴⁸ Gleichzeitig prägen sie die Büroarbeit: „Mit der Anwesenheit dieser Frauen sind die Männer zu größerer Zurückhaltung angehalten, sie müssen forthin auf Rauchen, Trinken und Spucken verzichten. Die Frauen ‚zivilisieren‘ sozusagen die Sphäre des Büros, und gleichzeitig erscheint eine neue, auf Frauen zugeschnittene Arbeitsethik: Achtsamkeit auf das Detail, Pünktlichkeit, Gewissenhaftigkeit.“ Ebd., S. 53.

Rechnung tragen. So werden Tätigkeiten ‚maschinisiert‘ und die Administration ‚mechanisiert‘. Das Beispiel der Schreibmaschine sei laut Delphine Gardey

„emblematisch für die sukzessive Neuorganisation des Raumes. [...] Schließlich wird der gesamte Büroraum gemäß tayloristischen Vorstellungen neu konzipiert: In den neuen Schreibsälen gleicht ein Arbeitsplatz dem anderen, die Tische sind in einer Linie ausgerichtet, womit auch die Überwachbarkeit der Arbeitskräfte gewährleistet ist.“¹⁴⁹

Als Folge ergebe sich eine „Standardisierung der Gesten“ und „die Beschäftigten werden gleichsam ruhiggestellt und die Vielseitigkeit der Arbeit reduziert.“¹⁵⁰. Die „spezialisierte Einseitigkeit ohne Aufstiegsperspektive“¹⁵¹ für die Frauen sei dann eine Folge davon.

Heike Klippel thematisiert in ihrer Publikation *Zeit ohne Ende* diese Thematik im Hinblick auf die Trennung in reproduktive und produktive Arbeiten und stellt ebenso die strukturellen Bedingungen und Konsequenzen heraus. Sie erwähnt zunächst die weit gehende Folgenlosigkeit der intensiv geführten Debatten der Frauenbewegung in den siebziger Jahren zu dem Thema der unbezahlten Arbeiten, die von Frauen geleistet aber nicht anerkannt würden. Historisch bilde sie sich ebenso im Zuge der Industrialisierung heraus; sie stelle somit eine gewachsene Form der Arbeit dar, die

„erst im 19. Jahrhundert mit zunehmender Kapitalisierung und Industrialisierung der Gesellschaft breit durchgesetzt [wurde]. ‚Inhalt dieser Arbeit ist die Produktion und Reproduktion der gesellschaftlichen Arbeitskraft in physischer, emotionaler und sexueller Hinsicht.‘ Hausarbeit ist demnach die Konsequenz der immer weiter fortgeschrittenen Arbeitsteilung, wurde aber als

¹⁴⁹ Ebd., S. 55.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Ebd., S. 56.

vermeintlich weibliche Natur allein den Frauen zugewiesen und als unbezahlte Arbeit durchgesetzt.“¹⁵²

Weiter heißt es hierzu:

„Angesichts der in den 70er Jahren in der Frauenbewegung vehement geführten Hausarbeits-Debatte ist es erstaunlich, daß man von Hausfrauenarbeit heute fast noch ebenso sprechen kann wie vor vierzig Jahren. Mit unausrottbarer Zähigkeit besteht sie fort und hält ihren Platz im sozialen Gefüge (nicht nur) der BRD, als seien ihr Ausbeutungscharakter und die Abwehr der Frauen gegen das Hausfrauendasein nie im Blickfeld der Öffentlichkeit gewesen.“¹⁵³

Die Ungleichheit von Männern und Frauen scheint im ersten Zitat eindeutig einer Ungleichverteilung von Kapital geschuldet, das sich nicht bloß in industriellem Maße konzentriert sondern auch zu einer spezifischen Form der Arbeitsteilung der Geschlechter beiträgt – oder diese perpetuiert. Dem muss eine Gesellschaftsstruktur entsprechen, die Macht hierarchisch, entlang des Kapitals gliedert, das den Männern mehr oder weniger vorbehalten bleibt. Womöglich muss dies Ergebnis historisch nach den unterschiedlichen Familienstrukturen differenziert werden, die sich im Zuge der Industrialisierung beispielsweise in Form der „Arbeiterfamilie“ herausbilden, die häufig auch auf die Erwerbseinkommen der Frauen angewiesen waren.¹⁵⁴ An der generellen Tendenz ändert dies wenig und lässt eher noch an die Doppelbelastung der Frauen durch Familie und Beruf denken. Wenn sich in den vergangenen Jahren Veränderungen

¹⁵² Heike Klippel zitiert die grundlegende Studie von Barbara Duden und Gisela Brock aus dem Jahr 1977 die ich hier nennen möchte: Bock, Gisela; Duden, Barbara: Arbeit aus Liebe – Liebe als Arbeit: Zur Entstehung der Hausarbeit im Kapitalismus. In: Gruppe Berliner Dozentinnen (Hg.): Frauen und Wissenschaft. Beiträge zur Berliner Sommeruniversität für Frauen Juli 1976. Berlin, 1977. Sowie: Bock, Gisela: „Wir glauben nicht, daß Arbeit uns frei macht ...“. Frauenarbeit und Frauenbewegung. In: Alternative, Nr.120/121, Juni/August 1978, S. 128-144. Die von mir zitierte Stelle stammt aus: Klippel, Heike: Zeit ohne Ende. Essays über Zeit, Frauen und Kino. Frankfurt am Main: Stroemfeld, 2009, hier: S. 96.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Siehe dazu näher den zusammenfassenden Artikel, der sich auf die Bundeszentrale für politische Bildung beruft, unter:

http://www.arbeitslehre.de/wiki/Ver%C3%A4nderungen_der_geschlechtlichen_Arbeitsteilung_in_Deutschland_im_Zuge_der_Industrialisierung, abgerufen am 10.12.2009.

ergeben haben, so nur sporadisch und unter dem „Wehklagen“ der Männer.¹⁵⁵ Dass diese kein Interesse an einer Änderung der Arbeitsteilung zeig(t)en, scheint angesichts der damit verbundenen Anstrengungen wenig verwunderlich. Ließe sich der Fall denken, dass ein Mann seine berufliche Tätigkeit zugunsten einer reinen Arbeit im Haushalt aufgibt? Sicher kein Regelfall, gesteht ihm die gesellschaftliche Realität darüber hinaus kaum den Spezialfall der Kindererziehung oder der sogenannten Elternzeit trotz anders lautender Gesetze zu.^{156,157} Hinzu kommt, dass auch heute Frauen in Deutschland weniger als Männer verdienen – und häufiger in Teilzeit arbeiten. Aktuelle Studien zeigen zudem, dass Frauen wesentlich mehr Zeit, neben ihrer Berufstätigkeit, im Haushalt verbringen als Männer.¹⁵⁸

Die Zeit im Haushalt beinhaltet hierbei ein schwierigeres und unbefriedigendes Verhältnis zur Zeit. Die Hausarbeit werde zwar auch durch äußere Vorgaben bestimmt, die aber wesentlich anderen Charakter besäßen als die Anforderungen eines betrieblichen Arbeitsplatzes beispielsweise – und so ein viel unbeständigeres

¹⁵⁵ Siehe dazu auch ein aktuelles Interview mit Lisa Ortieses: "Die Frauen müssen die Machtfrage stellen". Sie argumentiert, dass die neue Rolle als Vater und Hausmann den Männern völlig unvertraut sei: „Ich finde es sehr amüsant, dass Männer sich über einen Lebensumstand beschwerten, mit dem Frauen seit Jahrzehnten zu kämpfen haben. Frauen haben den Stress mehr oder weniger im Stillen ertragen, auch unter großen körperlichen Anstrengungen. Aber kaum sind Männer betroffen, wird das Problem zu einem gesellschaftlichen Skandal. Ich habe gehört, es gibt schon die erste Beratungsstelle für gestresste Väter mit Burnout-Syndrom.“ Das nicht gelernte rechtfertigt laut Ortieses allerdings nicht die weiterhin ungleiche Verteilung der Aufgaben, an denen Lebensentwürfe hängen: „In Zukunft werden die Frauen die Machtfrage stellen müssen. Denn die Aufteilung der Familienarbeit ist nichts anderes als ein Machtkampf. Da geht es nicht nur um zwei, vier oder sechs Monate Elternzeit, sondern um ihre ganze Lebensplanung. Da geht es um Geld, um soziale Stellung, um Prestige. Wer darf in der Partnerschaft seine Privilegien behalten, wer wechselt die Windeln? Und wer darf weiter auf die Anerkennung und den Zuspruch im Job zählen? Wer endet nach der Trennung als Harz IV-Empfänger? Frauen haben jahrzehntelang Übung darin, diesen Knick zu erleben. Für Männer ist das komplett neu, das wird hart.“ <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/0,1518,536271,00.html>, abgerufen am 21.02.2008. Es geht also um einen „Kampf“ gegen Strukturen, die im Grunde beide Geschlechter benachteiligen.

¹⁵⁶ In einem Fall führte dies zu einer (gesetzeswidrigen) Kündigung eines Managers: <http://www.spiegel.de/wirtschaft/soziales/0,1518,668317,00.html>, abgerufen am 28.12.2009.

¹⁵⁷ Eine Publikation beschäftigt sich mit dem österreichischen Versuch, die Teilung der Versorgungsarbeit gesetzlich zu regeln und dem Widerstand, dem dieses Vorhaben ausgesetzt war: Steger-Mauerhofer, Hildegard: Halbe/halbe! Utopie Geschlechterdemokratie? Zur partnerschaftlichen Teilung der Versorgungsarbeit in Österreich. Wien: Milena, 2007.

¹⁵⁸ Kramer, Caroline (Hg.) FREI-Räume und FREI-Zeiten: Raum-Nutzung und Zeit-Verwendung im Geschlechterverhältnis. Baden-Baden, Nomos, 2002. In der Studie von Bettina Langfeld „Innerfamiliäre Arbeitsteilung – keine Gleichstellung männlicher und weiblicher Zeit in Sicht“, wird festgestellt, dass die befragten Männer nur dann ihren häuslichen Zeitaufwand steigern, wenn ihre Erwerbsarbeitszeit drastisch sinkt, wohingegen „[d]as Hausarbeitsvolumen der ganztags berufstätigen Frauen [...] deutlich über dem Zeitaufwand der erwerbstätigen Männer [liegt].“ S. 205, Erg. C.H.

Zeiterleben initiierten und weit höhere Ansprüche an die Frauen stellten. Hausfrauenarbeit ist insofern in Heike Klippels Buch ein positiv besetzter Begriff, und zwar in dem Maße, wie dieser Form der Arbeit die gesellschaftliche sowie familiäre Anerkennung versagt bliebe: die Hausfrau schafft für die Familienmitglieder die Atmosphäre, in der sie sich „wohlfühlen“ können, eine Art Liebesdienst, ohne dass von dem Aufwand etwas sichtbar wird. Der (Arbeits-)Alltag der Hausfrau sei insofern durch Ambivalenzen gekennzeichnet:

„Sie muß beständig manövrieren zwischen den unterschiedlichen physischen und emotionalen Bedürfnissen ihrer Umgebung, ihren Arbeitsanforderungen und den Bedürfnissen ihrer eigenen Person. Zum zweiten ist die Hausfrau in der Regel eine auf sich selbst gestellte Person; d.h., sie muß die Lösungen ihrer Probleme allein finden.“¹⁵⁹

Dies habe aber scheinbar auch den Vorteil der Selbstständigkeit; „Zeiteinteilung, Organisation und Maßstäbe für die Arbeit werden von den Frauen selbst gesetzt.“¹⁶⁰ Dennoch werde ‚aufgabenorientiertes‘ Handeln „unentwegt behindert und zerstückelt durch die Bedürfnislagen und Zeiteinteilungen der anderen; die Aufrechterhaltung der angestrebten Arbeitsziele erfordert einen hohen Organisationsgrad“¹⁶¹. Folglich verstärke die Anforderung ständiger Verfügbarkeit das unbefriedigende Moment der Arbeiten im Haus. Hinzu trete ein Element der „Zerstörung“: „der saubere Boden, das saubere Geschirr, die saubere Wäsche werden wieder schmutzig und müssen wieder aufs neue gereinigt werden, einzig das Kochen erlaubt eine gewisse Variation.“¹⁶² Die Arbeit der Hausfrau bringe sich sozusagen selbst zum Verschwinden, erzeuge kein bleibendes Produkt, eher „transitive“ Zustände. Heike Klippel kommt zu dem Schluss, dass die engen Regeln und der vorgegebene Rahmen den Frauen wenig Spielraum für eigene Gestaltung lasse und vielmehr ein Gefühl der „Verzettelung“ aufkomme: „Im Kopf beschäftigt sein, ohne den Kopf je wirklich zu benutzen, dabei Arbeiten ausführen, die entweder nicht zu Ende kommen oder binnen kurzem wieder zunichte

¹⁵⁹ Klippel, Heike: Zeit ohne Ende. A.a.O., S. 102.

¹⁶⁰ Ebd., S. 102f.

¹⁶¹ Ebd., S. 104.

¹⁶² Ebd., S. 105.

gemacht werden: all dies verhindert eine klare Empfindung dessen, daß tatsächlich gearbeitet wird.“¹⁶³ Verbunden mit der Nicht-Anerkennung dieser Tätigkeiten, die scheinbar auch nicht gelernt sondern „vererbt“ wurden durch das Vorbild der Mutter, sei eine Stigmatisierung von Frauen als „situationsverhaftet“ statt „zukunftsorientiert“. Dementsprechend erzeuge diese Zuschreibung auch einen Hinderungsgrund für erfolgreiche Karrieren von Frauen, in der nach männlichen Zeitvorgaben strukturierten Arbeitswelt. Die strengere Erziehung, in der Frauen lernen, ihre Zeit sorgfältig einzuteilen, stehe dem laxeren männlichen Verhalten hierbei entgegen und verhindere noch die eigene Karriere: „eine gute Zeiteinteilung/ein strukturierter Alltag ist mit dem Stigma der Weiblichkeit versehen, d.h. eine untergeordnete Kompetenz ohne Prestige. Es handelt sich um eine der vielen Notwenigkeiten, die sich leicht von anderen in den Dienst nehmen lassen“.¹⁶⁴ Die eigenen Bedürfnisse treten in dieser Lesart nicht nur bei der Hausarbeit in den Hintergrund sondern stellen eine (fast) unbewusste, erworbene Anpassungsleistung dar, die sich vor allem in einem anderen Zeitverhältnis ausdrückt. Dies scheint auch eine Erklärung für die leichtere Delegierbarkeit der reproduktiven Aufgaben an die Frauen mit einzuschließen. Sie erlernen die nötigen Kompetenzen in ihrer Erziehung, aber es erscheint nicht klar, ob auch andere Gründe hierbei eine Rolle spielen – zusammenfassend lässt sich auch sagen, dass diese kulturell vermittelten Muster eine lange Dauer besitzen.

Ein weiteres Zitat aus einer Untersuchung von Arnold Hinz mag dies verdeutlichen. Es stellt die Frage nach der Ursache eines unterschiedlichen Verhältnisses zur Zeit. Heike Klippel zitiert aus dieser Studie:

„Der Umgang mit Zeit ist ein nur schwer beeinflussbares Persönlichkeitsmerkmal und wird denn auch von manchen befragten Personen als ‚vererbt‘ bezeichnet, ‚wobei offenbleibt, ob der Umgang mit der Zeit von den Eltern, durch die Erziehung, durch die Gene, durch Konditionierung, durch Gewissensbildung oder durch Modellernen vermittelt wird.“¹⁶⁵

¹⁶³ Ebd., S. 106.

¹⁶⁴ Ebd., S. 116.

¹⁶⁵ Ebd., S. 118. Das Zitat stammt aus der Psychologie der Zeit. Umgang mit der Zeit, Zeiterleben und Wohlbefinden. Münster: Waxmann, 2000, hier, S. 207.

In der Frage nach der Ursache der unterschiedlichen Verhältnisse, die sich bezogen auf die Zeitverwendung ergeben, lässt sich zumindest sagen, dass die Umstände eine gewisse Notwendigkeit der Anpassung erzeugen. Heike Klippel macht dies am Beispiel der wissenschaftlichen Tätigkeit deutlich, die Parallelen und auch Unterschiede zur Zeitstruktur im Haushalt aufweise. So stellt sie fest, dass ein ähnlich transitiver Zustand bei der Arbeit an Texten entstehe, die in ähnlicher Weise meist auch eine gewisse Nicht-Achtung erhielten. Wenige lesen wissenschaftliche Texte, die einen ähnlich stockenden Verlauf nähmen, wie es für die zahlreichen Tätigkeiten im Haushalt und der Familienbetreuung der Fall sei.

„So befindet sich die Wissenschaftlerin bisweilen in einem diffusen, teils konzentrierten Zustand und hat das Gefühl, sich abzumühen, ohne wirklich zu wissen und kontrollieren zu können, wie und womit. Auf diese Weise gerät auch sie in Rechtfertigungsnot für das, wie es möglich war, daß wieder so viel Zeit und Energie verbraucht wurden und dennoch kein klares Gefühl über die getane Arbeit besteht.“¹⁶⁶

Somit begründet ein spezifisches Aufgabenfeld ein jeweils eigenes Gefühl und Zeiterleben, das in Kontrast zu anderen Feldern der Gesellschaft stehen kann. Dieses Gefühl wird bestärkt durch die Bewertung und Verknüpfung, die mit der jeweiligen Aufgabe einhergeht. Die Ähnlichkeit der Bewertungen, mit der Tätigkeiten belegt zu werden scheinen, die nicht in einem direkten Zusammenhang mit der Produktion von Gütern, verwertbarem Wissen, oder beispielsweise Informationen stehen, hat also auch einen Einfluss auf die psychologischen Wirkungen, die sich in Abhängigkeit von diesen Bewertungsrahmen bilden mögen. Hierzu kann ein weiteres Zitat aus der Studie von Heike Klippel verdeutlichen, dass die wenigen positiven Beschreibungen, die sich zum Bereich der Hausarbeit finden lassen, in gewisser Weise auf einer ähnlichen Bewertung fußen, und scheinbar auf die Bedingungen der produktiven Sphäre zurückweisen. Dennoch liegt in der Verweigerung, diese Bedingungen zu akzeptieren, nicht unbedingt eine reflektierte Haltung begründet, sondern diese gewonnenen Freiheiten in der Zeiteinteilung gehen einher mit dem Einverständnis der gesellschaftlichen Verhältnisse. Dies drückt sich in der vielleicht auch lapidaren

¹⁶⁶ Ebd. S. 124.

Sprechweise aus, mit der zwischen Arbeitswelt und Freizeit unterschieden wird bei der folgenden Aussage einer Hausfrau, die sich im Grunde wie eine Bestätigung der geschlechtlichen Arbeitsteilung liest:

„Ich, als Hausfrau, kann am frühen Nachmittag Tennis spielen, wenn die Anlage angenehm leer ist [...]. [...] als Hausfrau habe ich wirklich optimale Möglichkeiten, das, was sich mir und meiner Familie an Aktivitäten und Freizeitvergnügen bietet, mitzunehmen. Kein starres Zeit- bzw. Arbeitssystem engt mich ein. Wahrlich, Marc Aurel hätte seine helle Freude an mir.“¹⁶⁷

Dennoch verweist diese Stellungnahme auf einen Aspekt, der einen Bezug zu den Überlegungen Piagets naheliegend erscheinen lässt. Zur Verdeutlichung erwähne ich die Stelle ein weiteres mal: „Daß aber die physikalische Zeit die psychologische miteinschließt, dies ist nicht weniger klar: die Aufeinanderfolge der Geschehnisse läßt sich nur von einem Beobachter erfassen, der sie überdauert und das Vergangene, wenn es nicht mehr da ist, durch irgendein Mittel wieder herstellen kann.“¹⁶⁸ In dieser Überlegung wird deutlich, dass nicht die physikalische Zeit – und auch nicht die gesellschaftliche Zeitvorgabe an sich verantwortlich zu machen scheint für die psychologische, sondern diese ein Verhältnis beschreibt, dass sich genau zwischen diesen drei „Zeiten“ abspielt. So mag eine Beobachtung, die sowohl Jean-Claude Kaufmann als auch Robert Levine¹⁶⁹ in seiner Untersuchung zu unterschiedlichen Zeitvorgaben in unterschiedlichen Kulturen machen, diesen Zusammenhang verdeutlichen:

„In manchen Kontexten haben Menschen, die in flexiblen, ungezwungenen Rahmenbedingungen leben, weniger das Gefühl, sich selbst verwirklichen zu können, als Menschen innerhalb eines strengen, vorgegebenen Rahmens.

¹⁶⁷ Ebd., S. 124. Heike Klippel zitiert aus: Voigt, Elsbeth: „Wirklich lustig ist nur das Hausfrauenleben.“. In: Kessel, Martina (Hg.): Zwischen Abwasch und Verlangen. Zeiterfahrungen von Frauen im 19. und 20. Jahrhundert. München: Beck, 1995, S. 95-99, hier: S. 97. Kessel zitiert wiederum Elsbeth Voigt: Keine Zeit für Langeweile: Von der Lust, Hausfrau zu sein. Berlin, 1989, S. 25-27.

¹⁶⁸ Piaget, Jean: Die Bildung des Zeitbegriffs beim Kinde. A.a.O., S. 394.

¹⁶⁹ Levine, Robert: Eine Landkarte der Zeit. Wie Kulturen mit Zeit umgehen. München: Piper, 2003 (O. am: 1997).

Deshalb muß das Verhältnis zur Zeit unbedingt in konkreten und genau bestimmten Situationen analysiert werden.“¹⁷⁰

Zunächst fällt auf, dass die Relationen, von denen Kaufmann spricht, eher den konkreten Kontext betreffen, so dass er außer acht lassen kann, dass diese Kontexte zumeist sehr deutlichen Bewertungsschemata unterliegen. Daraus ergibt sich die Frage, in wie großer Weise die Tätigkeiten, die eine Person ausübt, die Kontexte also, in denen sie sich regelmäßig aufhält, über die Wiederholung und Gewöhnungsbildung einen Einfluss auf die psychologische Zeitqualität haben, die damit verbunden ist. Jean-Claude Kaufmann selbst gibt dazu in seiner Studie Hinweise, die insofern interessant erscheinen für den Kontext dieser Fragestellung, als er explizit von „Handlungsautomatismen“ spricht, die bestimmte Muster von Bewegungsabläufen integrieren. Eine Überlegung aus seiner Untersuchung zur Tätigkeit im Haushalt, die auf dieser Internalisierung von Handlungsmustern zu „Automatismen“ abzielt, soll deshalb erläutert werden. Zudem lässt sich auch das Verhältnis von Tätigkeit und Geschlecht, das gerade Flexibilität als ein Merkmal erscheinen lässt, von dem dieses Verhältnis kaum gekennzeichnet ist, als Internalisierung bestimmter Handlungsmuster deuten, die darüber hinaus Zuschreibungen ermöglichen, die bestimmte Tätigkeiten als „weiblich“ und andere als „männlich“ charakterisieren. Jean-Claude Kaufmann, der sich nun in seiner Studie zur Haushaltstätigkeit und den damit verbundenen Automatismen auf der körperlichen Ebene auseinandersetzt, geht weniger auf den Unterschied in der Arbeitsteilung für Männer und Frauen ein. Zunächst spricht Kaufmann scheinbar neutral von den Handlungsautomatismen, die bewirken, dass eine anstehende Arbeit im Haushalt erledigt wird.

„Im besten Fall ist die Selbstverständlichkeit so stark einverleibt, daß sie den Körper ohne Rekurs auf die Ratio in Bewegung zu versetzen vermag. ‚Das passiert ganz von selbst, ganz automatisch, eine klare Sache, die mich keine Anstrengung kostet.‘ (Francine). Der innere Handlungsantrieb verschmilzt hier mit dem Automatismus und nimmt, wie er, seinen Platz direkt im Körper ein, wodurch der Kopf mit all seinen Fragen umgangen werden kann. Die Gesten sind ungezwungen und gehen leicht von der Hand. [...] Der Automatismus,

¹⁷⁰ Kaufmann, Jean-Claude: Mit Leib und Seele. Theorie der Haushaltstätigkeit. Konstanz: UVK, 1999. O.: frz., 1997 (Édition discours, 15), hier: S. 104.

dieses allzeit verfügbare Gedächtnis für die angemessenen Gesten und Rhythmen in einem gegebenen Kontext, ist ein zentraler Bestandteil des inneren Handlungsantriebs.“¹⁷¹

Die Unbewusstheit, die der Automatismus ermöglicht, stellt eine Erleichterung für den Kopf dar, der weitestgehend unbeteiligt bleiben könne bei der konkreten Ausführung von Tätigkeiten. Sie erfordern gewissermaßen ein geringes Maß an Aufmerksamkeit und ermöglichen auch, angemessene Rhythmen entstehen zu lassen, die einer konkreten Handlung verhilft in das un- oder halbbewusste Körpergedächtnis integriert zu werden. Die damit verbundene Zeitqualität, die im Tun als etwas erlebt werden mag, das an einen Fluss erinnert, kann zunächst als ein Vorteil erscheinen. Dass dieser Fluss ständig unterbrochen wird, wie Heike Klippel dies für die Hausarbeit so charakteristisch beschreibt, und darüber hinaus die Frage nach dem Sinn einer Tätigkeit ausgeklammert erscheint, lässt Jean-Claude Kaufmann bei dieser reinen Beschreibung der Vorteile außer acht. Wenn er von Automatismen spricht, die antriebsauslösend seien, bestimmte Tätigkeiten in Angriff zu nehmen, so ergibt sich gleichermaßen die Frage nach dem Anteil des Unbewussten, das eine Rolle spielt bei der Aufgabenverteilung zwischen Männern und Frauen. Geht also der spezifisch körperliche Handlungsautomatismus einher mit einer Erleichterung der Gesten und erzeugt Produktivität bezogen auf (s)einen spezifischen Kontext, tauchen diese inkorporierten Gesetzmäßigkeiten an dem anderen Ende, der Frage nach dem Sinn einer Tätigkeit, doch vermittelt auf. So erscheint ein gleichwertiger Bewertungshorizont kaum gegeben, der beispielsweise die Frage nach Tätigkeit und Nützlichkeit reproduktiver Arbeiten eben nicht unter dem Aspekt der Produktivität in einem wirtschaftlichen Sinne begreift und zudem noch außer acht lässt, dass gerade dieser Bereich zu den unbezahlten und zu den Leistungen zählt, die unbedingt notwendig scheinen, den anderen Bereich zu stützen. Die Fähigkeiten, die eine bestimmte Arbeit erfordert, und die auch in anderen Kontexten eingesetzt werden kann, ohne den Bewertungsrahmen zu übertragen, stellt gewissermaßen eine Vorstellung dar, die dem Freiheitsgedanken viel eher entspricht, der einer bestimmten Form der Automatismen eignet. Mehrere Dinge gleichzeitig bearbeiten zu können,

¹⁷¹ Kaufmann, Jean-Claude: Mit Leib und Seele. A.a.O., S. 160.

lässt sich aus der Zeitstruktur, die der Haushalt vorgibt, durchaus als eine Qualität denken, die in anderen Bereichen nützlich erscheint – ohne die Regel des geschlechtsspezifischen Bewertungsrahmens anzuwenden. Der Automatismus nämlich, mit der dieser Rahmen die Wertungen reproduziert, die mit bestimmten Tätigkeiten verknüpft sind, stellt eine andere Form der Struktur dar, die gleichsam unbewusst wirksam ist. Sie macht sich, wie Heike Klippel schreibt, gerade jene Fähigkeiten zu Nutze, die auf einer besonders sorgfältigen Zeitverwendung fußen. Hierbei fällt gleichzeitig ins Auge, dass sich in der Zeitplanung ein gesellschaftlicher Aspekt dieser Struktur ausdrückt – dies liegt an einer Verknüpfung von Handlungen und Rollenmustern, die als ein Netz betrachtet werden können, das die Informationen, die der Kontext bereithält, in andere Bereiche hineinträgt und verbindet. Entautomatisierung dieser spezifischen Struktur einer Übertragung, obliegt gewissermaßen der bewussten Thematisierung dieser Bedingungen.

Die Experimentalfilme, die sich also in einem weiteren Sinne mit zeitlicher Verwendung beschäftigen und einen Eindruck für eine spezifische Zeitqualität vermitteln, die häufig in Spannung zur produktiven Sphäre stehen mag, müssen sich nicht zwangsläufig mit der Hausarbeit beschäftigen, um Kritik an diesen Zusammenhängen zu üben. Es liegt sogar im Falle von *Jeanne Dielman* diese Kritik an den Zeitverhältnissen in einer Art Zur-Schau-Stellung der Mustereindrücke selbst begründet, die sinnlich erfahrbar werden lassen, wie Handlungsstrukturen Kontrolle ausüben. Dies geht einher mit einem Kontrollverlust des Wahrnehmenden: das Publikum ist durch die Dauer der Einstellungen und die kontrollierten Handlungen der Protagonistin in einer Art Wartezustand versetzt, der es schwierig macht, die gewohnten Wahrnehmungsschemata anzuwenden. Wechsel von Einstellungen, Kamerabewegungen, Schnitte; sie alle tragen in der Regel zu einem Gefüge bei, das eine Entsprechung zu unserer Wahrnehmung insofern hat, als sie ebenfalls in ihrer Aufmerksamkeit changiert zwischen dem fokussierenden Blick und dem freien Schweifen. Dies versucht der Film durch starre Einstellungen zu durchbrechen. So lässt er den Seheindruck einer starren, fixierten Welt entstehen, der durch die Kontrolle der Protagonistin noch in diesem Modus verstärkt wird; so als würde die Erwartung der Bewegung, „des Neuen“, einen Zustand erzeugen, der permanent auf eine

Veränderung hofft. In der Realität des Haushaltes mag diese Hoffnung auf Veränderung zwar auch entstehen, allerdings erzeugt sie keine Struktur der bewussten Wahrnehmung für die Prozesse der Gewohnheitsbildung, die genau dies zu verhindern scheinen. Der Film hingegen ermöglicht es der Wahrnehmung, sich sozusagen selbst zu beobachten. Durch die reine Länge des Films von über dreieinhalb Stunden und seiner zentralperspektivischen Darstellung, die vor allem in den Räumen einen Eindruck von Fixierung erzeugt, gewöhnt sich die Wahrnehmungsstruktur an diese Spezifik der Darstellung. Durch eine Veränderung des Films nach etwa zwei Stunden, in der sowohl die Einstellungslängen verkürzt werden und die Kontrolle der Protagonistin zugunsten einer abweichenden, antischematischen Handlungsweise aufgegeben wird, entsteht die Irritation der Strukturen, die so als gemachte und eben nicht gegebene deutlich werden können. Das Antischematische der Handlungen bezieht sich demnach auf eine zuvor etablierte Struktur, an die sich die Wahrnehmung des Zuschauers angepasst hatte. Dieses Wechselspiel, das über die zeitlichen Mittel des Filmes erreicht wird, weist auf einen Zusammenhang zurück, der nicht so sehr die Sphäre von Produktion und Reproduktion miteinander verbindet sondern die zeitliche Bedingtheit unserer Wahrnehmung offenbart und erst darüber die Kritik an den Verhältnissen sinnfällig macht.

Die Zeiteinteilung im Haushalt stellt generell Anforderungen an die körperlichen Gesten, die in der Arbeitswelt zwar nicht völlig identisch sein mögen, die aber über die „Beherrschung“ der diffusen Zeitqualität in der reproduktiven Sphäre besondere Wahrnehmungsqualitäten erzeugen mögen. Die Frage nach der Leistung, die diese Arbeit beinhaltet, rückt damit unter einer anderen Perspektive noch einmal in den Blick. Sie entsteht als eine Frage an die Wahrnehmung und ihre zeitliche Bedingtheit. Wiederholung, wie es der Film *Jeanne Dielman* beispielhaft zeigt, erscheint als ein Schlüssel, der zeitliche Prozesse in ein Schema zusammenfasst. Dies ist dann mit bestimmten Handlungen verknüpft, aber auch mit einer spezifischen Struktur der Erwartung. Diese Erwartung erscheint nicht nur als Anspruch an die Erfüllung der reinen Tätigkeiten, sondern als ein Mechanismus, welcher Zeit und Wahrnehmung in starker Weise miteinander verknüpft. Es ist in der Erfüllung der Anforderung an eine spezifische Tätigkeit der Wahrnehmungsmodus einer Handlung als Modell

eingeschrieben. Wenn *Jeanne Dielman* beispielsweise dieses Modell als ein Schema deutet, das durch Kontrolle gekennzeichnet ist, dann geht es nicht so sehr um die Kontrolle der reproduktiven Arbeiten als vielmehr um die umgekehrte Funktion des Schemas. Es wird erfahrbar als ein Mechanismus, welcher die Kontrolle selbst als strukturbildend ausweist. Damit rückt es als eines in den Blick, das durch die In-Dienst-Nahme bereits einen zeitlichen Ablauf erzeugt, der wiederum die Mechanismen verstärkt, die zu seiner „Naturalisierung“ beitragen. Weniger als um eine realistische Darstellung von Hausarbeit, als um die Wirksamkeit der Schemata, scheint es demnach in dem Film zu gehen. Dies wird an späterer Stelle noch ausführlicher geschildert und in Beziehung zu den anderen analysierten Filmen gesetzt. Hier scheint es zunächst wichtig, die zeitliche Qualität, die in einem bestimmten Wahrnehmungsschema liegt, genauer zu betrachten – und zwar durch die Mittel des Films. In dem Fall von *Jeanne Dielman* offenbaren sie einen Zusammenhang zwischen Gewöhnung und Zeit. Stellen sie also in einem weiteren Sinne Gewöhnungsmuster bereit, Dinge und Strukturen als gegeben zu akzeptieren, wird deutlich, dass die Seite der Automatismen, die Bewertungsschemata betreffen, nur durch Bewusstsein einer „Entautomatisierung“ zugeführt werden können. Das vermittelnde Bewusstsein ist in diesem Fall die Filmemacherin, welche die filmischen Mittel zu diesem Zwecke in Anspruch nimmt. Dass der Film an sich bereits Strukturen der Wahrnehmung enthält, lässt die Frage nach der Verwendung dieser Mittel als Herausforderung erscheinen. Bereits Siegfried Kracauer hatte dies prominent stark gemacht und auf die Strukturen der Analogizität zwischen Wahrnehmung und physischer Realität verwiesen. Diese sei, so Kracauer, eine Domäne des Films. Gleichzeitig liege in der Reproduktion dieser physischen Welt, wie sie der Film offenbare, die Möglichkeit begründet, die Dinge in neuer Weise erfahrbar werden zu lassen. Der Aspekt der Gewöhnung habe sie der Wahrnehmung entfremdet, und gegenüber dieser Wahrnehmungsstruktur sei der Film in der Lage, die direkte, physische Konfrontation mit den Gegenständen zu erlauben. Denn wie ich beispielhaft die Dinge „automatisch“ nutze, die sich mir im Haushalt andienen, widme ich ihnen umgekehrt wenig bewusste Aufmerksamkeit. So geraten ihre Struktur, ihre Oberfläche, ihre Spezifik, die ihr Funktionieren gewährleistet, in gewisser Weise aus dem Fokus meiner Wahrnehmung, sobald ich sie nutze. Fast verschmelzen sie mit

meinen Handlungsautomatismen zu einer Einheit. Würde dies nicht geschehen, ließe sich ihre Funktionalität nicht im gleichen Maße in Dienst nehmen. Siegfried Kracauer beschreibt dies folgendermaßen:

„Auch das Vertaute nehmen wir nicht wahr. Nicht als ob wir davor zurückschrecken, wie beim Anblick von Abfällen; aber wir halten es für so selbstverständlich, daß wir ihm weiter keinen Gedanken gönnen. Altbekannte Gesichter, Straßen, durch die wir täglich gehen, das Haus, in dem wir wohnen – all diese Dinge sind Teile unseres Selbst wie unsere Haut, und weil wir sie wirklich von innen kennen, kennen wir sie nicht in ihrer äußeren Wirklichkeit.“¹⁷²

Weiter heißt es:

„Sobald sie einmal unserer Existenz einverleibt sind, hören sie auf, Gegenstände unserer Wahrnehmung, begehrten Ziele zu sein. Ja, wir würden in Reglosigkeit verfallen, wenn wir uns auf sie konzentrierten. Das wird durch eine alltägliche Erfahrung bestätigt. Wer sein Zimmer betritt, wird sich sogleich beunruhigt fühlen, wenn während seiner Abwesenheit etwas darin geändert worden ist. Um aber die Ursache seines Unbehagens festzustellen, muß er seine Routine-Beschäftigung unterbrechen; erst wenn er sich bewußt im Zimmer umsieht und es sich derart entfremdet, wird er herausfinden können, was sich tatsächlich geändert hat. [...] Filme lassen uns ungezählte Male ähnliches erfahren. Sie entfremden unsere Umwelt, indem sie sie exponieren.“¹⁷³

Laut Kracauer ist es beim Film die Zeit, in der sich Abläufe entfalten qua ihrer physischen Entsprechung zu unserer Wahrnehmung. Diese unterscheidet sich im Wesentlichen durch innere und äußere „Handlungen“, die in Bezug auf die Gegenstände und Menschen, die der Film reproduziert, entstehen. So fügt der Film der Wahrnehmung wesentliche Elemente sinnlich zu, die sowohl äußere Bilder und Abläufe, als auch innere Wahrnehmungen in Gang setzen. Zeit bildet hierbei eine Drehscheibe zwischen inneren und äußeren Zuständen, deren Leerstelle der Raum zwischen eben jenen Abwesenheiten der Automatismen darstellt. Um dies genauer zu erläutern, sei noch einmal auf den Automatismus verwiesen, der es einerseits

¹⁷² Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. A.a.O., hier: S. 88.

¹⁷³ Ebd.

ermöglicht, Handlungen in unbewusster Weise zu erledigen, und der andererseits zu eben jener Gewohnheit führt, von der auch Siegfried Kracauer spricht. Der tägliche Umgang erlaubt es, diese Handlungen nicht weiter in der Wahrnehmung präsent zu halten und ermöglicht es, jene Handlungen als etwas unbewusstes in den Hintergrund der Aufmerksamkeit treten zu lassen. Zeit als ein Mittler zwischen der inneren Wahrnehmung und der Wahrnehmung der äußeren Umgebung zu sehen, spielt in dieser Hinsicht eine Rolle: wenn das Filmbild zeitliche Abläufe zur Darstellung bringt, so scheinen diese in Abhängigkeit zu der Eigenschaft des Mediums zu stehen, Realität in neuer, ungewohnter Weise zu vermitteln. Die Aufmerksamkeit, die also im Film höher sein wird für die aus dem Alltagsleben bekannten Gegenstände und Gesichter, lässt gleichzeitig ein verändertes Verhältnis zur Zeit entstehen. Denn sobald etwas sinnlich erfahrbar ist, wird die Wahrnehmung das Gesehene in einer Weise mit dem Bekannten vergleichen, die es umgekehrt erlaubt, es in einen Bezug zu setzen zu der eigenen, erlebten Vergangenheit. Sie trägt Aspekte der Erinnerung wie Verdrängung in sich. So sind die sinnlichen Wahrnehmungen bedeutsam und stellen einen Zugang zur Erinnerung dar, wie Kracauer selbst am bekannten Beispiel von Marcel Prousts Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* schildert, allerdings stellen gerade die am meisten vollzogenen Handlungen den unbewussten Aspekt der Automatismen dar, die ebenso in der Erinnerung zu einer Einheit verschmelzen. Siegfried Kracauer, der an einem Beispiel verdeutlicht, wie sehr die Entzerrung dieser Handlungen unseren physischen Grund offenbaren würde, der in Kontrast zu den gesellschaftlichen Überzeugungen steht, ein rationales Handeln leite unser Dasein, beschreibt eine Form der Entautomatisierung, die in der Beobachtung selbst liegt:

„[Fernand] Léger träumte von einem Riesenfilm, der das Leben eines Mannes und einer Frau – ihre Arbeit, ihr Schweigen, ihr intimes Beisammensein – während 24 Stunden genau registrieren sollte. Nichts sollte ausgelassen werden; noch auch dürften die beiden jemals von der Anwesenheit der Kamera wissen. ‚Ich glaube‘, meinte Léger, ‚dies wäre eine so schreckliche Sache, daß die Leute entsetzt davonlaufen und um Hilfe rufen würden, als sei eine Weltkatastrophe über sie hereingebrochen.‘ Léger hat recht. Ein solcher Film würde das Alltagsleben nicht einfach wiedergeben, sondern dessen vertraute Konturen auflösen und dabei all das bloßlegen, was unsere konventionellen Vorstellungen vom Alltag uns sonst verbergen – seine vielfältigen, tief ins nackte Dasein hinabreichenden Wurzeln. Wie sollten wir nicht in panischer

Angst zurückschrecken vor dem Anblick dieser so fremdartigen Zusammenhänge, die unsere Verankerung in der Natur aufdecken und uns nötigen würden, sie als einen Teil der Welt in der wir leben und die wir sind, anzuerkennen.“¹⁷⁴

Film offenbart also unsere tiefe Verwurzelung in der Physis der Welt. Die Vorstellungen, die Film in der Lage ist zu sprengen, beruhen auf der Konstruktion eines gesellschaftlichen Zusammenhangs, der historisch bedingt auf die Automatismen zurückwirkt, die sowohl Handlungen betreffen als auch Bewertungen. So ist nicht nur der Alltag vor hundert Jahren ein anderer als der heutige, sondern auch die Schemata, mit denen die Zusammenhänge zwischen Welt und Handlung gedeutet werden, verschieden. Die Sinnlichkeit der Realität aber entsteht durch den Zugang zu den Prozessen die zwischen dem bewussten und unbewussten Umgang mit dieser Realität geschieht. Film, als ein vermittelndes Medium, kann diesen Zugang prozesshaft erschaffen. Es verbindet die individuelle Erinnerung mit der Wahrnehmung des Realen. Es erschafft einen Zusammenhang zwischen innerer und äußerer Zeit, und ermöglicht eine Verschiebung hin zu einer Form der sinnlichen Realität der Zeit.

Zeit wird erfahrbar, da Handlungen statt ausgeführt, beobachtet werden können. So mag es wenig verblüffen, dass das Beispiel von Kracauer Anklänge an den Film *Jeanne Dielman* besitzt, der zwar nicht die tief ins Dasein hinabreichenden Wurzeln offenbart, der aber dennoch an den Zusammenhang rührt, dass genau die Handlungen, die scheinbar bedeutungslos sind, einen sehr tiefen Einfluss auf unser Erleben haben. Wenn der Film genau diese so minutiös ausstellt, und damit aus einer Unbewusstheit löst, gewinnen sie eine Bedeutung für die Strukturen, die uns eben jenen Umstand ermöglichen: dass sie in das unbewusste Gedächtnis einsinken, erzeugt eine Wahrnehmung der Zeit, die die Handlungen nicht in das bewusste Moment ihrer Ausführungen hinübertragen sondern an ein Schema der Seinsweise delegieren, das durch eine Vergessenheit der realen Muster gekennzeichnet ist. Diese Muster sind insofern bedeutsam, als in ihnen die Handlungen über Zeit und über Raum codiert sind. Um es deutlicher zu benennen: das Muster, das dem Abwasch zugrunde liegt, hat

¹⁷⁴ Ebd., S. 99f.

eine zeitliche und eine räumliche Dimension, die eine spezifische Art der Verknüpfung von Dingwelt und Handlungen erzeugt. Dieses Verknüpfen wiederum, bedeutet für die Person, die diese Vorgänge ausführt, eine Erleichterung, die aber gleichzeitig eine Struktur der zeitlichen Bewusstheit schafft, die durch eine Ereignislosigkeit gekennzeichnet ist. Denn nicht die bekannten Dinge und Vorgänge interessieren die Wahrnehmung, sondern diejenigen, die neu in Bezug auf die Automatismen der Handlungen sind. So offenbart also ein Film wie *Jeanne Dielman* die Automatismen der Wahrnehmung – und zwar über die Gleichförmigkeit, die ein Vorgang von außen gesehen besitzt.

Nicht die Ansicht der Gleichförmigkeit erhellt das Bewusstsein von den Automatismen, die dazu beitragen, die Vorgänge in die Form der Handlung zu überführen, die danach kaum mehr Aufmerksamkeit benötigt, sondern die Gleichförmigkeit, die der Film durch den Einsatz statischer Mittel und durch Wiederholung erzeugt, bilden einen eigenen „Automatismus“ der Wahrnehmung aus. Dieser besteht darin, sich an die Gleichförmigkeit selbst zu gewöhnen, und so nicht, wie es zuvor die Gewohnheit der Zuschauer gewesen sein mag, auf den ständigen Strom der Inhalte zu reagieren. Ist dieser „Automatismus“ als ein Gewohnheitsmuster sozusagen temporär etabliert, entsteht die Verunsicherung, die der Film durch die Abweichung von dem etablierten Muster erzeugt, aus der Abweichung selbst. Damit rückt die Gewohnheitsbildung als ein struktureller Vorgang in den Blick, der eng mit der Zeiterfahrung verknüpft ist, obwohl wir als Zuschauer im Kino nicht selbst handeln. Die Handlungen, die aber in der Beobachtung anders erscheinen, als wenn sie selbst ausgeführt würden, erzeugen ein Muster, das analog Erwartbarkeiten produziert. Ähnlich wie ein Handlungsautomatismus erwartbare Handlungen in spezifischen Kontexten – also im Umgang mit den Dingen, ihren Funktionen und meinem körperlichen Involviertsein – erzeugt, produziert der Film *Jeanne Dielman* einen Wahrnehmungskontext, der durch die Wiederholung zeitlicher Vorgänge wiederum auf die Wahrnehmung der Zuschauer zurückwirkt. Dadurch verweist der Film auf eine sehr dominante Funktionsweise unserer Wahrnehmung – und zwar durch den körperlich erlebbar werdenden Vorgang der Musteretablierung und -auflösung. Dieser Vorgang erinnert an den Vorgang der Erzeugung sowohl von Wahrnehmungsschemata als auch von

Handlungsautomatismen, die durch möglichst identische Wiederholungen eingeschliffen werden und so einen Zugang zur Zeit bedingen, der durch diese Handlungen geformt wird. Dies geschieht in dem Sinne, dass die Handlungen also in das halbbewusste Körpergedächtnis eingeprägt werden und so „den Kopf frei machen“, aber gleichzeitig ihn unbeschäftigt lassen. Die Aufmerksamkeit, die dadurch gebunden an den Nahraum erscheint, etabliert eine zeitliche Verschränkung: sie besteht in der Verknüpfung von Tätigkeit und Kontext. Denn der Kontext erzeugt eine Wahrnehmungsmodalität, die trotz der Handlungsautomatismen nicht ignoriert werden kann. Anders formuliert, lässt sich die Handlung im Haushalt nicht in der Natur erleben und somit bindet sie die Wahrnehmung an den Kontext des Hauses. Dass dies einen spezifischen Umgang mit der Zeit und ebenso eine gewisse körperliche Wahrnehmung erzeugt, belegt der Film. Er etabliert die Strukturen, die dazu in der Lage sind, wirksam die Zeit zu manipulieren. Denn das Empfinden für die Zeit, so offenbart es der Film, ist eng an die Wahrnehmung, die wiederum körperlich fundiert ist, geknüpft. Durch die Wiederholungsprozesse entsteht ein Gefühl für eine zerdehnte Zeit, die auch durch die Kontrolle, die die Protagonistin ausübt, nicht aufgelöst sondern verstärkt wird. Diese fehlende Abwechslung, die so körperlich spürbar bei dem Schauen des Films wird, hat seinen verbindenden Grund in der Struktur, die einerseits genau dieses ermöglicht, nämlich durch Gleichförmigkeit Freiräume zu schaffen, und die andererseits diese Wahrnehmungsfreiräume durch die Verbindung zu den Kontexten einschränkt. So ist es einerseits die Gewöhnung an den Rhythmus des Films, die nach etwa zwei Stunden dazu führt, diesen Rhythmus als etwas „Natürliches“ zu empfinden, obwohl er doch anfangs so vehement gegen die Wahrnehmungsgewohnheiten zu verstoßen schien, der ein Gefühl von Eingebundensein in die Prozesse erzeugt. Dies bedeutet, dass die Adaption selbst einen Vorgang darstellt, der Flexibilität gewährleistet, und der andererseits zu einer gewissen Konservativität neigt. Denn offenbar braucht es einer Apparatur, um die Sehgewohnheiten, wenn nicht zu etablieren, so doch zu entautomatisieren. Erst dann gelingt es dem Film in seiner zweiten Hälfte durch die Abweichung des etablierten Wahrnehmungsmusters, die Zuschauer so nachhaltig an die Gewohnheitsbildung selbst als Vorgang heranzuführen. Sie erleben die Etablierung wie die Auflösung in

doppelter Weise: die zeitlichen Prozesse, die der Film benötigt, um Muster zu erzeugen, spiegeln sich in den gemachten Wahrnehmungsstrukturen der Zuschauer, die ebenfalls große zeitliche Wiederholungsschleifen erfahren haben, um in diesen Zustand zu gelangen. Ein fast ähnlich großer stilistischer Aufwand, wie ihn der Film mit seiner fast vierstündigen Dauer betreibt, um erst die eine, dann die andere Richtung dieser Bildung in das Bewusstsein zu heben, bedeutet die Wiederholung, die kaum mehr als eine solche auffällt, doch aber wirkungsvoll ist, wie der Film zeigt, die wir selbst in der Realität des Alltags und der medialen Sehgewohnheiten einüben. Letztlich etabliert der Automatismus, der eine Handlung in das Unbewusste rückt, einen Zugang zu einer Realität, die durch Kontexte bestimmt ist. Diese entscheiden sozusagen in zweiter Instanz über die Bewertung einer Tätigkeit. So gilt Hausarbeit als notwendige und womöglich niedere Arbeit und Qualifikation, stellt aber an sich einen Kontext her, der anspruchsvoll sein mag. Die „Managerin“ des Hauses, die in der Zeitplanung alles unter einen Hut bringen muss, wird durch ihre Qualifikation längst keine Bewertungen relativieren, die sie von außen treffen. Auch dies stellt den bekannten Vorgang einer automatischen Kopplung von Kontext und Bewertung dar, der eben in ähnlicher Weise ein Konstrukt ist, das zudem über die Zeit persistiert und verstärkt wird durch Wiederholungsprozesse, wie ihn der Film als einen solch konstruierten Vorgang erfahrbar werden lässt. Dies bedeutet im Umkehrschluss, dass nicht die Hausarbeit an sich die zeitliche Struktur repräsentiert, die eine Möglichkeit offenbart, Zeitempfinden zu vermitteln, sondern im Film wird die Zeit durch ästhetische Mittel gedehnt. Zeitempfindung ist somit abhängig von konkreter Wahrnehmung. Etwas, das die Wahrnehmung beeinflusst, sind neben den Handlungsautomatismen eben jene Bewertungen, die uns im Film als Konstrukte körperlich spürbar vor Augen geführt werden. Hausarbeit stellt insofern einen Kontext dar, dessen Bewertungsrahmen einen Faktor bildet, der auf die Wahrnehmung zurückwirkt. Darum erscheinen sich wiederholende Tätigkeiten unter der Bedingung einer Abwertung durch die Umwelt als ein wenig angesehenes Feld, das zudem ebenso „automatisch“ mit Weiblichkeit assoziiert wird.

Hieran wird deutlich, dass nicht der Wert dieser und anderer Arbeiten als solche eine Rolle spielt, sondern immer auch der Bewertungsrahmen, der irrationale Züge besitzen

kann. So wie die Zeitqualität, die sich in der Haushaltstätigkeit ausdrückt, eine ist, die durch Wiederholung und Zeitdehnung in der Regel wenig Abwechslung und neue Eindrücke bietet, kann der Bereich reproduktiver Arbeiten als ein Metier bezeichnet werden, das in gewisser Weise beherrscht sein will. Dass dies keineswegs jeder Person in gleichem Maße liegt, beschreibt Robert Levine. In seiner Untersuchung zu verschiedenen Zeitstrukturen in Ländern rund um den Globus kommt er zu dem Schluss, dass die innere Uhr letztlich entscheidet, in welcher „Zeitkultur“ sich ein Mensch wohlfühlt – das heißt, neben der Beobachtung, dass sowohl innerhalb einer Kultur die Zeitqualität verschieden ist, und beispielsweise zwischen Stadt und Dorf entscheidend voneinander abweicht, berichtet er, dass in Kulturen, deren wirtschaftliches Wachstum gering ist, ein anderer Umgang mit der Zeit gepflegt wird, der durch ein höheres Maß an sozialem Umgang miteinander gekennzeichnet sei. Es lässt sich an folgendem Zitat des Psychologen Mihaly Csikszentmihalyi, den Robert Levine erwähnt, deutlich machen, dass die Auswirkungen einer kulturellen Zeitvorgabe – die eben jene Bewertungsrahmen mit einschließt, sehr großen Einfluss auf die psychische Gesundheit haben kann. Gleichzeitig wird in dem Zitat das bekannte „Flow“-Erlebnis als ein Aufgehen in einer als sinnvoll erlebten Tätigkeit erwähnt, das einerseits durch mäßigen Druck erzeugt werde, und andererseits bewirke, dass die handelnde Person die Zeit vergesse:

„In unseren Untersuchungen ist für die Menschen, die alleine leben und nicht in die Kirche gehen, der Sonntagmorgen der Tiefpunkt der Woche, weil nichts und niemand ihre Aufmerksamkeit erfordert, so daß sie nicht wissen, was sie tun sollen. In der übrigen Woche ist die psychische Energie auf externe Routinetätigkeiten ausgerichtet: Arbeit, Einkaufen, Lieblingsprogramme im Fernsehen usw. Aber was soll man am Sonntagmorgen nach dem Frühstück machen, wenn man die Zeitung durchgeblättert hat? Für viele ist der Mangel an Struktur in diesen Stunden niederschmetternd.“¹⁷⁵

Levine, den in seiner Untersuchung die psychologische Komponente des Zeiterlebens interessiert, und warum sich dieses Erleben in unterschiedlichen Kulturen so anders darstellt, kommt zu dem Schluss, dass es sozusagen sehr eng mit der wirtschaftlichen

¹⁷⁵ Csikszentmihalyi, Mihaly: Flow. Das Geheimnis des Glücks. O. am.: 1990, hier zitiert nach: Levine, Robert: Eine Landkarte der Zeit. A.a.O., S.275f.

Struktur eines Landes zusammenhängt, ob Zeitdruck entsteht oder eher nicht. Dies hat wiederum Konsequenzen für das Zusammenleben und den einzelnen, denn wie auch die Tätigkeiten im Haushalt im Grunde als „peripher“ in der hiesigen Kultur betrachtet werden, stellen sie in anderen einen sozial erlebbaren Zusammenhang her. Dies mag zwar auch für unsere Kultur gelten, allerdings weicht diese Deutung sehr entschieden von der oben genannten ab – und so wird deutlich, dass der Kontext über die Bewertung entscheidet. Dieser Rahmen, der durch die Praxis des Wirtschaftens generell gekennzeichnet scheint, erlaubt Rückschlüsse auf die psychologisch wirksame Bewertung von Zeitverwendung: „Time is Money“ heißt, dass der Fokus der sogenannten Industrieländer, der nebenbei auf der Ungleichheit zwischen Zentrum und Peripherie beruht, was Levine allerdings unerwähnt lässt, eine Metapher für das Zusammenleben der Menschen einer Kultur ist. Freizeit, die nicht unter der Prämisse „Time is Money“ stehen soll, hängt dennoch mit dieser Regel zusammen, insofern die Zeit selbst eine Größe darstellt, die zwar einerseits teilbar ist, die aber andererseits von der psychologischen Prämisse abhängt, nach der die Erfahrung von Zeitüberfluss zu einem Stocken im Erleben führt. Es ist nicht bloß der Mangel an Struktur, der in dem Beispiel von Csikszentmihalyi zu einer „niederschmetternden“ Erfahrung beiträgt sondern auch die Aufteilung in eine Arbeitswelt und in eine heimische Sphäre, für die ganz andere Regeln gelten. So wird deutlich, dass die Sphäre der Reproduktion von einem „Mangel“ gekennzeichnet ist, der darauf beruht, dass die Teilung in produktiv – reproduktiv einen Zustand zu begünstigen scheint, der durch die unterschiedlichen Zeitverwendungen eine Situation erzeugt, die strukturell wirksam ist: die eine Sphäre, die Flow-Erlebnisse bieten kann aufgrund einer Prämisse der Wertschöpfung, erzeugt eine Wahrnehmungsstruktur, die zeitlich codiert unterschieden sein wird von dem anderen Bereich, und eben zu einem Fortdauern neigt – die Gewöhnungsleistung der Wahrnehmung, dies zeigt der Film *Jeanne Dielman*, beruht auf zeitlichen Prozessen der Dauer. Der größte Anteil verbrachter Zeit entscheidet gewissermaßen über die Struktur der Wahrnehmung mit und hat somit quantitative und auch qualitative Wirkungen. Die Frage, die sich somit stellt, lautet: Was genau bewirkt die unterschiedliche Zeitverwendung in Zusammenhang mit der Wahrnehmungsstruktur, die erlernt wurde? Trägt sie zu einer Teilung der Geschlechter bei – und inwieweit

spielt nicht nur eine möglicherweise unterschiedliche Handlungs- und Wahrnehmungsstruktur eine Rolle sondern eben auch in nicht unerheblichem Maße der Bewertungsrahmen? Diese Fragen bilden in den folgenden Überlegungen zu den Filmen Maya Derens und Chantal Akermans eine entscheidende Grundlage, denn unter dieser Fragestellung lassen sich an den Filmen neue Aspekte gewinnen. Diese tauchen in der Form wenig in der Literatur zu den Filmen auf. Die ästhetischen Ansätze, die sich bei beiden unterscheiden, bilden einen Rahmen für weitere Überlegungen zu Zeitverhältnissen, wie sie auch in den anderen analysierten Filmen eine Rolle spielen. So erscheint es sinnvoll, an dieser Stelle noch einmal genauer auf die Überlegungen zu Maya Derens theoretischen Arbeiten zum Film einzugehen. In ihnen spiegelt sich die oppositionelle Kraft, die sowohl bezüglich des damaligen Hollywoodkinos seine Wirkung entfaltete als auch Fragen nach einer unterschiedlichen Zeit und Zeitverwendung in Zusammenhang mit den Geschlechtern aufwirft. Dieser Aspekt, der in ihren Filmen sinnbildlich wird und eine aktive, multidimensionale Rolle der Zeit betont, die umgekehrt von der herrschenden, männlich strukturierten Gesellschaft auf das zielgerichtete, eindimensionale Verständnis einer linearen Zeit heruntergebrochen erscheint, wird als Moment von Weiblichkeit im Folgenden thematisiert.

5. Geschlecht und Zeit – Zu den Filmen Maya Derens

„By manipulation of time and space I do not mean such established filmic techniques as flash-backs, condensation of time, parallel actions, etc.... These affect not the action itself, but the method revealing it. [...] The potentialities of cinema are rich and unexplored. It can relate two unrelated geographies by the continuous unity of an un-interrupted movement begun in one and concluded in the other. It can project as simultaneities, chronologically distant events. Slow-motion, and the agony of its analysis, reveals in the most casual incident a cosmic constellation. Yet no verbal description can convey the sense of a medium which is basically visual.”¹⁷⁶

Any critical statement by an artist which concerns the field of his creative activity is usually taken to be a manifesto or a statement of the theories upon which the creative work is based. Art abounds in works designed to demonstrate principles and manifestos, and these are, almost without exception, inferior to those works from which the principles were derived. In my case I have found it necessary, each

¹⁷⁶ Deren, Maya: Cinema as an Art Form. A.a.O., S. 31f. Auch dazu: Dies.: Kamera-Arbeit: Der schöpferische Umgang mit der Realität. In: Frauen und Film, Heft 37. A.a.O., S. 63-71, vor allem S. 69. In *Ritual and Ordeal* schreibt sie generell dazu: „An anderer Stelle habe ich unter Betonung der Bedeutung der Verbindung von Form und Instrument darauf bestanden, daß aus einem neuen Instrument eine neue Form entspringen muß und die Dynamik der Beziehung zwischen den Elementen in solch einer neuen Form durch die Eigenart des Instruments bestimmt wird, mit dem diese verwirklicht wird. [...] Für mich ist es nicht rein zufällig, wenn Filmkamera, Radio, Flugzeug und die Relativitätstheorie im gleichen Zeitraum auftauchen, denn all diese Dinge sind in gewissem Sinne Zeitmaschinen. Ganz gewiß ist die Kamera unter den Arbeitsinstrumenten der Kunst einzigartig in ihrer Fähigkeit, von sich aus Zeit zu erzeugen – nicht nur einen Aspekt davon, sondern einen wirklichen Zeitraum. Die Kamera kann eine Zeit erzeugen, die beschleunigt, verlangsamt oder angehalten wird.“ Deren, Maya: Notizen zu *Ritual and Ordeal*. In: Dies.: Poetik des Films. A.a.O., S. 76f.

time, to ignore any of my previous statements.¹⁷⁷

Im folgenden möchte ich mich auf die zeitlichen Aspekte konzentrieren, die Maya Deren in den technischen Mitteln der Kamera und der filmischen Inszenierung nutzt, um Männer in spezifischer Weise darzustellen, in Abgrenzung zu Frauen, die oftmals in subjektiver Perspektivierung Protagonistinnen sind. Die Darstellung von Weiblichkeit und Männlichkeit in ihren Filmen unterscheidet sich, versucht, ein Zeitverhältnis zwischen den Geschlechtern als gesellschaftliches zum Ausdruck zu bringen. Hier liegen meines Erachtens auch bislang eher vernachlässigte Aspekte ihres Schaffens, die eine Revision der Arbeiten vor allem im Kontext dieser Untersuchung rechtfertigen. Denn die bekannte Filmemacherin Maya Deren in ihrem Status als Wegbereiterin auch des New American Cinema¹⁷⁸, hatte ihr Schaffen ebenso selbst theoretisch reflektiert.¹⁷⁹

Maya Deren nennt einen wesentlichen Aspekt ihrer Arbeit, um den es „metaphorisch“ im Folgenden gehen soll, die ‚emergente Methode im Sinne der Gestalttheorie‘ („das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile“).

Dies betrifft die Darstellung und Inszenierung, betrifft Körper in Bewegung und die „Zerstückelung“ der Teile, ihr zeitlicher Umgang mit der „Idee“ des Films – dem Kern, der sich aus der Summe, im Werden, erst erschließe. So gibt es in ihren Filmen häufiger

¹⁷⁷ Maya Deren: An Anagram of Ideas on Art, Form and Film. Reprint. In: Nichols, Bill (ed.): Maya Deren and the American Avant-Garde. A.a.O. (O.: 1946), S. 5.

¹⁷⁸ Unter dem Begriff New American Cinema versteht man die in den sechziger Jahren sich formierende Experimentalfilm Gruppierung unabhängiger FilmemacherInnen in New York, die eine Verleih- und Diskussionsplattform für den unabhängigen, avantgardistischen Film schufen. Ihre Mitglieder waren unter anderem Shirley Clarke, Stan Brakhage, Gregory Markopoulos, Kenneth Anger und Jack Smith.

¹⁷⁹ Auch wenn es zunächst eine relative Nicht-Beachtung in der Avantgardefilm-Geschichtsschreibung gab, die allerdings durch mehrere Publikationen und intensivere Auseinandersetzungen mit ihren auch theoretischen Arbeiten in der Zeitschrift Frauen und Film aufgefangen wird. In Amerika erscheint erst etwa 40 Jahre nach ihrem Tod ein erstes Sammelwerk: Nichols, Bill (Ed.): Maya Deren and the American Avant-Garde. A.a.O. In diesem Sammelband aus dem Jahre 2001 sucht Bill Nichols nach Erklärungen hierfür (vgl. die Einleitung, S. 12f.). Speziell zur amerikanischen Rezeption siehe: Geller, Theresa L.: The Personal Cinema of Maya Deren: Meshes of the Afternoon and its Critical Reception in the History of the Avant-Garde. In: Biography: An Interdisciplinary Quarterly. Volume 29, No. 1, 2006, Honolulu: University Press of Hawaii, pp. 140-158, vor allem S. 149ff. Siehe auch: Frauen und Film, Nr. 10, Berlin, 1976 sowie Frauen und Film, Nr. 37, „Avantgarde und Experiment“, Frankfurt, 1984; auch Birgit Hein erwähnt sie: Film im Untergrund. Berlin, 1971. Eine erste Übersetzung ihrer Schriften erscheint 1984 im Merve Verlag (Deren, Maya: Poetik des Films. Wege im Medium bewegter Bilder. Berlin, 1984 (O. am. in: Film Culture, Nr. 39, New York, 1965).

Szenen, die doppelt auftauchen, in anderen Kontexten wiederholt werden oder andere „Ausgänge“ innerhalb der visuellen Erzählung vermitteln. Etwas changiert, bleibt offen bis zum Ende, das die Filme rahmt und ihnen eine Wendung gibt oder erzeugt unvermutete Zusammenhänge – eben im Nachhinein oder im Werden, und in Kontrast zu etwas, vermittele sich die Idee. Dabei steht „das Ganze“ in einem antischematischen Gegensatz zu gewohnter (narrativ, linearer) Erzählform und Wahrnehmung von Film. Maya Deren arbeitet die Figuren durch Gestik, Verhalten, Symbolik – und vermittelt – durch Schnitte – zu einer „zu ergänzenden“ Gestalt aus.

Die „fehlenden“ Teile sind folglich, wenn dieser eher metonymische Vergleich erlaubt ist, Leerstellen herkömmlicher Narration und filmischer Montage der zeitlichen und räumlichen Zusammenhänge – das heißt auch: ihr innerer Zusammenhang erfordert die Mitarbeit des Zuschauers, die Gestalt, die Idee zu erkennen, sie zu „ergänzen“ – daraus entstehe ein „Mehr“, das gerade nicht (nur) symbolisch gedeutet sondern eindeutig erkannt werden solle. Es handelt sich also um den Versuch, ein lineares visuelles Geschehen als ein zeitliches Miteinander, dessen „Ganzes“ – die Idee, sich im Vollzug des Sehens aus der Form heraus erschließe, zu deuten: die Form bestimme den Inhalt mit. Hierbei geht es durchaus um die Erzeugung von Atmosphären, Emotionen und Wahrnehmungen, die mithilfe der filmischen, zunächst rein visuellen Apparatur erzeugt werden, nicht durch Sprache. Sie selbst beschreibt hierzu in ihrem *Anagram of Ideas on Art, Form and Film* aus dem Jahre 1946 das so genannte „emergent whole“ (I borrow the term from Gestalt psychology), in which the parts are so dynamically related as to produce something new which is unpredictable from a knowledge of the parts.”¹⁸⁰

„An anagram is a combination of letters in such a relationship that each and every one is simultaneously an element in more than one linear series. This simultaneity is real, and independent of the fact that it is usually perceived in succession. Each element of an anagram is so related to the whole that no one of them may be changed without effecting its series and so effecting the

¹⁸⁰ In: Nichols, Bill (ed.): Maya Deren and the American Avant-Garde. A.a.O., Preface, S. 24.

¹⁸¹ Ebd., S. 5.

whole.”^{181,182}

Dazu heißt es weiter:

“It is this process which makes possible the idea of economy in art, for the whole which here emerges transcends, in meaning, the sum total of the parts. The effort of the artist is towards the creation of a logic in which two and two may make five [...]. [...] the resultant idea or emotion – is therefore a function of the total relationships, the form of the work (which is independent of the form of reality by which it may have been inspired). It is this which Flaubert had reference to in stating that ‘L’idée n’existe qu’en vertu de sa forme.’”¹⁸³

Dieses Zitat steht in einem Zusammenhang mit Maya Derens Auseinandersetzung mit einem Naturalismus in der Kunst, der ihrer Meinung nach lediglich Bekanntes reproduziere und im Zuschauer oder Betrachter durch das Wachrufen dieses Bekannten jenen künstlerisch, dynamischen Prozess gar nicht erst aufkommen lasse. Umgekehrt stelle dies aber die eigentliche Herausforderung dar:

“To renounce the natural frame of reference – the natural logic and integrity of an existent reality – is not, as is popularly assumed, an escape from the labor of truth. On the contrary, it places upon the artist the entire responsibility for creating a logic as dynamic, integrated and compelling as those in which nature abounds. To create a form of life is, in the final analysis, much more demanding than to render one which is ready made.”¹⁸⁴

Die ‚emergente‘ Methode scheint in dieser Hinsicht fast diametral auch der surrealistischen entgegengesetzt, in deren Tradition Maya Deren manchmal gesehen

¹⁸² Die dynamische Bedeutungszuschreibung der einzelnen Elemente in Relation zu der Stellung im Ganzen erinnert auch an die Funktionsweise der Sprache, bei der die Wörter ihre Bedeutung aus der Stellung im Satz beziehen. Maya Deren spricht in Anlehnung an die linguistische Theoriebildung (Roman Jakobsons) von vertikalen und horizontalen Strukturen (bezogen auf Film im Sinne des Verstehensprozesses im Zuschauer). An dieser Stelle kann ich nicht näher auf die Analogien und Grenzen des Vergleichs eingehen. Es könnte aber im Hinblick auf andere filmtheoretische Überlegungen von Deleuze oder Bergson (für den die ‚Dauer‘ wichtig ist) im Hinblick auf mehrdimensionale zeitliche Strukturen in ihren Filmen von Bedeutung sein. Zu diesem Aspekt auch näher: Jackson, Renata: The Modernist Poetics of Maya Deren. In: Nichols, Bill (ed.): Maya Deren and the American Avant-Garde. A.a.O., S. 47-76, hier: S. 64ff. Auch in ihrem ‚Anagramm‘ spricht sie, bezogen auf die Funktionsweise des Gedächtnisses, von dieser Unterscheidung. (S. 11).

¹⁸³ Ebd., Herv. i. O. „For the serious artist the esthetic problem of form is, essentially, and simultaneously, a *moral* problem.“ Ebd., p. 37. Herv. C. H. Dazu auch: Maureen Turim: The Ethics of Form. In: Nichols, Bill: Maya Deren and the American Avant-Garde. A.a.O., S. 77-104.

¹⁸⁴ Ebd., S. 23.

wird.¹⁸⁵ Weniger als um die Erforschung des (meist männlichen) Unbewussten,¹⁸⁶ geht es ihr gerade um die Bildung von Bewusstheit einer spezifischen 'weiblichen' Realität.¹⁸⁷

Eine zentrale Rolle spielt hierbei eine „eigene Zeit“, einer Zeit, die nicht durch gesellschaftliche Vorgaben geprägt ist und identitätsstiftend wirkt sowie anknüpft an polymorphe, nicht-lineare Vorstellungen von Zeit. Diese ist sprunghaft, sie kann Orte und Zeiten wechseln, und damit etwas über Geschlecht im Sinne einer sozialen Kategorie aussagen. In zahlreichen ihrer Filme taucht diese Verwendung als filmisches Mittel auf. Diese Zeit wird auch in bewusster Abstandnahme zu einer mit Männlichkeit assoziierten Zeitvorstellung inszeniert, die durch Richtung, Zielstreben, Linearität und einer gewissen Eindimensionalität gekennzeichnet wird. Männer stellen sich in ihren Filmen häufig als das „Andere“, das Unheimliche, das „Störende“ oder gar als schwaches Element dar, das die Einheit in der Vielheit (der Persönlichkeitsanteile, der Eigenbestimmung und Eigenmacht) empfindlich störe – und gegen das sich die Frau in den Filmen zur Wehr setzen muss, oder vor dem sie flieht. Durch die Verknüpfungen, die in Schnitt und Montage hergestellt werden können, entsteht ein vielschichtiges Bild der weiblichen Hauptpersonen in ihren Filmen, gegen das häufig Männer kontrastierend gesetzt werden. Dies vollzieht sich in einem dynamischen Prozess, der sich über die Zeit entfaltet und technisch vermittelt wird durch Verknüpfung verschiedener Orte, zeitlicher Erzählschichten und auch Dynamisierungen, die etwas von der gesellschaftlichen Dynamik der Rollenverhältnisse von Männern und Frauen in ihren Filmen zum Ausdruck bringen.

¹⁸⁵ Von P. Adams Sitney und Parker Tyler beispielsweise.

¹⁸⁶ Zu diesem Zusammenhang (bezogen auf die Rolle der Frauen in den Avantgarde-Bewegungen): Wagner, Birgit: Subjektpositionen im avantgardistischen Diskurs. In: Asholt, Wolfgang; Fähnders, Walter (Hg.): Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung. Amsterdam: Rodopi, 2000, S. 163-182. (Avant Garde Critical Studies 14). Im gleichen Band siehe auch zu der Männlichkeitsrhetorik der frühen Avantgarde als Abwehr auf eine scheinbare ‚Effeminierung‘ durch die Moderne: Koschorke, Albrecht: Die Männer und die Moderne. S.141-163.

¹⁸⁷ Sie bezeichnet dies als ‚ritualistisches‘ Formprinzip: „In this method – a conscious manipulation designed to create effect, in contrast to spontaneous compulsions of expression – and in its results – the new, man-made reality, in contrast to the revelation or recapitulation of one which exists – the ritualistic form is much more the art equivalent of modern science than the naturalism which claims to be so based.“ Sicher müsste der Begriff ritualistisch noch näher erläutert werden – knapp formuliert geht es ihr um die depersonalisierenden, transformierenden Möglichkeiten der Technik, die die Menschen letztlich auch von der Bürde der Person befreien. Deren, Maya: An Anagram of Ideas on Art, Form and Film. A.a.O., S. 20.

Maya Derens Projekt ist das einer Aneignung der technischen Mittel der Kamera zum Zwecke ihrer Erforschung – und damit eignet sie sich gleichzeitig eine Wahrnehmungsfähigkeit in einem persönlichen Sinne an. Als Künstlerin ist das Ziel, diese Wahrnehmung auch zu ihrer kollektiven Wirkung zu entfalten. An dem historischen Verhältnis zwischen den Möglichkeiten der technischen Apparatur und ihrer (Nicht-)Verwendung durch eine dominante Filmkultur bilden die Filme Maya Derens ihr kritisches Potenzial. Emergent scheint ihre Herangehensweise in dem Sinne zu sein, dass sie die Komplexität der Welt und der gesellschaftlichen Strukturen im Grunde auf ein technisches Mittel, den Film, abbilden möchte. Offenbar schließt das Medium an bestimmte ‚emergente‘ Fähigkeiten in uns besonders an; das Potenzial, Zusammenhänge zu erkennen, die sich nonverbal erschließen, setzt die Existenz einer zeitlichen Struktur in uns voraus – Maya Derens Filme sprechen sozusagen die gleiche, mehrdimensionale „Sprache“.¹⁸⁸ Emergent meint auch, dass in den filmischen Mitteln die Fähigkeit liegt, Dinge und Zusammenhänge zeitlich und visuell zu verdichten. Sich damit den Funktionsprinzipien unserer eigenen Wahrnehmung technisch anzunähern, bedeutet, diese konstruktiv nutzen zu können, um einerseits ihre Funktionsweise selbst offenzulegen und sie andererseits in den Dienst einer ‚sinnlichen Aufklärung‘ zu stellen. Angesichts der Thematiken, die Maya Deren in ihren Filmen verhandelt, scheint es mir angebracht, von einer auch dialektischen Methode zu sprechen. In der Verbindung ihres ‚emergenten‘ Ansatzes mit ihrem dialektischen Anliegen, ruht ein subversives Potenzial: um die (gesellschaftlichen) Strukturen nicht als Gegebenes sondern als Bewirktes, also als Konstrukte sinnfällig zu machen, bilden ihre Filme diese Konstrukte nicht nach (dies wirft Maya Deren sozusagen dem Spielfilm vor), sondern die Filme appellieren an die Konstruktionsleistung unserer sinnlichen Wahrnehmung, die Erkenntnis leitende Idee zu re-konstruieren. Es geht ihr um die Veränderung der wahrnehmungsleitenden Strukturen in uns (vermittelt: in der Gesellschaft) durch die Induktion analoger, sprunghafter, vieldimensionaler zeitlicher Prozesse, die die filmische Apparatur vermittelt. In diesem Sinne ließe sich vielleicht auch von dem

¹⁸⁸ “Deren is well aware of the fact that the crucial transmission runs in the reverse direction: the minds of men and women are affected by the social impact of technical inventions. Or, radically speaking, the souls of people are moved by communication systems – unconsciously in the technical sense.” Holl, Ute: *Moving the Dancers’ Souls*. A.a.O., S. 173.

Versuch einer Ent-automatisierung dieser Strukturen mit Hilfe der filmischen Apparatur sprechen.

An einem Beispiel lässt sich dies gut zeigen: In ihrem Film *At Land* (USA 1944) steht am Ende des Films die ‚Macht‘ der Protagonistin über die Zeit; sie ‚gewinnt‘ diese, indem sie die Szenen des Films gewissermaßen zweimal durchläuft. Zunächst erscheinen die Ereignisse für sie unreal: sie entdeckt die für sie neue Welt – ein nasses Kleid, Wellen des Meeres, sie liegt am Strand und scheint wie soeben geboren. Sie greift nach einer Baumwurzel, an der sie sich hochdrückt, sie erkundet nach und nach die Umgebung, in Nahaufnahmen werden Gesicht und Hände gezeigt, kriechend, und wie Noll Brinckmann anmerkt, „geschmeidig, fast animalisch“ bewegt sie sich durch Äste und Blätter.¹⁸⁹ Dann ein Schnitt zu einem Tisch, sie beobachtet eine reine Männerrunde. Eine Abendgesellschaft mit Konversation, ausschließlich Männer. Ein weiterer Schnitt, sie steigt auf den Tisch, nun sind Frauen neben den Männern zu sehen, am Kopfende des Tisches ein Schachspiel mit einer väterlichen Figur:

„Sie klettert auf den Tisch und kriecht, wieder wie ein Kind, auf das Kopfende zu. [...] die Abendgesellschaft nimmt keine Notiz von ihr, als sei sie unsichtbar. Gelegentlich wechselt der Untergrund vom Tischtuch zu Waldboden, sie robbt durch Blättergewirr wie ein Indianer beim Anschleichen – eine junge Wilde. Schließlich erreicht sie das Kopfende, aber der Mann, dem sie beim Schachspielen zusehen wollte, steht auf“¹⁹⁰

Als Frau hat sie keinen Einfluss auf das Spiel der Gesellschaft, es gehorcht „männlichen“ Regeln, hinter denen die Frauen zurücktreten oder denen sie sich anpassen. Sie selbst beobachtet zunächst, wird sozusagen zurückgeworfen, als das Schachspiel am Tisch sich verselbstständigt, und der König den Bauern (symbolisch) aus dem Spiel nimmt –

¹⁸⁹ Noll Brinckmann: Zu Maya Derens *At Land*. In: Frauen und Film, Heft 37, a.a.O., S. 73-84, hier S. 76. Darin heißt es zu der Konnotation Wasser/Meer und Frau: „Man sieht das Meer zurückrollen, das rückwärts fließt, als habe sie es mit Absicht ausgesetzt. [...] Es scheint sich [...] um eine Geburt zu handeln, ähnlich der Geburt der Venus aus dem Schaum, dem weiblichen Prinzip Wasser. Doch wie bei der Geburt des Venus wird auch hier kein Kind geboren, sondern eine Frau: Symbol der aller Kulturen durchziehenden Auffassung, daß das Mädchen sich in etwas anderes verwandelt, einer Metamorphose unterworfen ist, wenn es zur Frau wird.“ (S. 75). Hier wird dieses „zur Frau werden“ durch die In-Bezug-Setzung zum männlichen, dominant gesellschaftlichen Prinzip infrage gestellt – es muss „errungen“ werden. Dafür scheint die Protagonistin, Maya Deren selbst, einzustehen.

¹⁹⁰ Ebd., S. 77.

ein Schnitt und die Figur des Bauern fällt in ein Felsloch am Meer: „Ihr erster Versuch, in die Gesellschaft einzutreten, ist damit gescheitert. Liest man die Tischrunde als die übliche gesellschaftliche Organisation, so leben die Frauen hier verdeckt, hinter den Männern verborgen“.¹⁹¹

In einer anderen Szene, die darauf folgt, ist Maya Deren mit einem Mann, Alexander Hammid (ihrem damaligen Ehemann) zu sehen; zunächst Konversation, dann eine Art Ringen, der Mann läuft schneller als sie, eilt ihr voraus, auf ein Haus zu – sie fasst sich an den Kopf, eilt hinterher, kann ihn aber nicht einholen oder mithalten – der Mann entzieht sich ihrer Zeitlichkeit; es scheint ihm damit auch weniger um sie als Person zu gehen als um ‚irgendeine‘ Frau, die er versucht zu beeindrucken:

„Von allen Verehrern, die mit ihr spazierengingen, hat sie offenbar den rücksichtslosesten gewählt, dem sie, von seiner Dynamik verführt, masochistisch in sein kleines Haus folgt. Doch während er bequem und vor ihr betritt, muß sie durch den Keller kriechen: keine Spur von der gesellschaftlich vorgeschriebenen Ritterlichkeit, nach der Männer den Frauen die Tür aufzuhalten haben.“¹⁹²

Um es zusammenzufassen: die Protagonistin des Films erlebt die verschiedenen Szenerien als Kontrast erzeugende zeitliche und räumliche Dissonanzen, die zunächst in Abhängigkeit von den Männern, ihren Regeln inszeniert erscheinen. Erst in einem zweiten Durchgang durch gleiche oder ähnliche Momente, wird die Protagonistin in den Stand gesetzt, sich über die Regeln der Gesellschaft, die für sie keinen Platz vorsehen, hinwegzusetzen. Aneignung der Regeln kommt nicht in Frage, sondern wird durch die eigenen ersetzt – sozusagen symbolisch wird die Aussage des Films deutlich: zwei Frauen, denen sie die Dame-Figur eines Schachspiels stiehlt, symbolisieren die Anpassung der Frauen an das gesellschaftliche Spiel nach den Regeln der Männer. Die Dame eines Schachspiels – strategisches Objekt, zwar machtvoll aber nicht Hauptperson des Spiels sondern als Unterstützung für den König gedacht, wird „eingesetzt“. Das Schachspiel repräsentiert gewissermaßen eine männliche Ordnung, bei der der König nur die Funktion der Machtausübung hat. Der Spieler ist sozusagen

¹⁹¹ Ebd., S. 78.

¹⁹² Ebd.

sein König. Da die beiden Frauen, die Schach spielen, und sich scheinbar an diesem gesellschaftlichen Spiel beteiligen, im Grunde das Machtverhältnis unterstützen, müssen sie in dem Film ihre Figur abgeben und aus dem Spiel nehmen. Dies aber geschieht nicht nur symbolisch, indem Maya Deren ihnen diese Figur entwendet, sondern die Zeit spielt eine entscheidende Rolle. Erst dadurch, dass die Protagonistin die Kontrolle über die Zeit gewinnt – und das heißt innerhalb des Films, noch einmal die Szenen durchlaufen kann, an denen sie zuvor scheiterte, ermöglicht dies ihr ein anderes Handeln, das aus dem Scheitern gelernt hat. Dies ist in einem tieferen Sinne zu verstehen als Mittel gegen die fremde Aneignung und Indienstnahme der Zeit der Frauen, die, meist unbewusst, „das Eigene“, das Subjekthafte an Realitäten anpassen. Das gesellschaftliche Spiel folgt Regeln, die zu befolgen sind, und deren Rollen nahezu unbewusst, als Anpassungsmechanismen wirken – dagegen triumphiert Maya Deren als Protagonistin in der Behauptung eines eigenen, nicht gesellschaftlich geformten Subjektstatus der Frau, in dem sie diesen in zwei Versionen zur Anschauung bringt. Dieser Subjektstatus ist zeitlich, als Handlungsverlauf, zu verstehen. Er kann sich erst durch Bewusstheit entfalten. Das Subjekt ist ein zeitliches. Es drückt gleichzeitig die Haltung einer sich selbst bewussten Zeit aus: und zwar in dem Sinne, dass sie sich aus den gesellschaftlichen Vorgaben, die immer auch zeitliche Vorschriften beinhalten, befreit.



Maya Deren in *At Land*. Der Mann, der in dem Bett liegt, bezeugt die umgekehrten Verhältnisse: den echten Zugang zu einer selbstbestimmten Zeit besitzt Maya Deren in dem Film.



Maya Deren nimmt die Dame aus dem Schachspiel, das zwei Frauen spielen und flieht; sie eignet sich die weibliche Position an, in dem sie sie aus den gesellschaftlichen Mustern herauslöst – versinnbildlicht in dem „männlichen“ Spiel Schach, das nach festen Regeln und Strukturen gespielt wird.

Die gesellschaftlichen Spielregeln werden im Film durchbrochen und sozusagen symbolisch vorvollzogen – als ein Aufruf, sich die Mittel anzueignen, die sich im Film als Mittel der Wahrnehmung darstellen. Die Beobachtung der Lage versetzt sozusagen in den Stand, die notwendigen Veränderungen und Schritte zu unternehmen. Es bedarf der künstlerischen Intervention, die sichtbar werden lässt, worin der gesellschaftliche Prozess lenkt: die Befolgung der Regeln unterstützt diese gesellschaftlichen Strukturen, die als Unfreiheit – im Grunde auch der Unfreiheit der Männer – erscheinen. Durch die nicht-lineare Struktur der Filmhandlung, ihr Andershandeln, deutet Maya Deren einen Ausweg an: Linearität erzeugt ein gewisses Maß an Alternativlosigkeit, wohingegen ihr Spiel mit anderen Möglichkeiten, die die Zeitsprünge und Umgestaltungen andeuten, eine Strategie des nicht-linearen Vorstellungs- und auch Realitätsvermögens andeutet: *‘Es könnte auch anders sein.’*

Ein weiterer Film mag dies verdeutlichen: In *Ritual in Transfigured Time* (USA 1946) scheint vor allem die Figur eines Tänzers interessant. Draußen, offenbar ein Garten, in dem auch griechisch anmutende Statuen zu sehen sind, tanzt ein Mann mit freiem Oberkörper. Aus einer Untersicht gefilmt, sieht man hinter ihm weitere steinerne Figuren; er deutet Bewegungen eines Diskuswerfers an (dies weckt auch Assoziationen an die Körperinszenierungen Leni Riefenstahls). Allerdings wechselt die Szenerie – Frauen werden gezeigt, die sich an den Händen fassen und tanzen. Sobald eine von ihnen auch mit dem Mann tanzt, der plötzlich auftaucht, schleudert er sie um die

eigene Achse und lässt schließlich los. Der Mann springt triumphierend in die Höhe, spannt seine Muskeln an. Er besitzt seine ‚eigene‘ Zeit, die er nicht oder kaum zu teilen scheint; er erfreut sich an seinen Bewegungen, seiner Kraft, ihm scheint es nicht um die Verbindung im Tanz zu gehen sondern um ‚Abstraktion‘. Zum Schluss steht er auf einer Säule, wirkt wie eine antike Figur, sein Blick ist nach oben ins Leere gerichtet. Eine Frau schaut ihn von unten an. Er bewegt sich, das Filmbild ‚hält an‘. Die Frau blickt verängstigt. Wieder nimmt er eine Pose, diesmal die eines Läufers ein; das Bild stoppt, die Frau rennt nun vor ihm weg. Sie wird die ganze Szene hindurch in Normalzeit gezeigt, seine Bewegungen schließlich in Zeitlupe; er verfolgt sie in großen Sprüngen. Diese vertikale Richtung seiner Bewegung scheint sowohl gegen den ‚Fluss der Zeit‘ als auch gegen etwas Verbindendes gerichtet.



Den Männern eignet ein anderes Verhältnis zur Zeit, so scheint es.

In Sprüngen in die Luft wird eine gewisse Statik des Tänzers angedeutet. Er bewegt sich nicht im Raum, wie die Frauen, die um ihn herum tanzen sondern bleibt an einem Fleck.



In dem Film *Ritual in Transfigured Time* gewinnt der Mann schließlich etwas Bedrohliches. Eine Frau flieht vor ihm, er wird als Statue inszeniert, seine Bewegungen eingefroren.

Ein anderer Film des Paderborner Archivs – *Kool Killer* (BRD 1981, R.: Pola Reuth) inszeniert ganz ähnlich einen Mann als griechische Figur, als Statue – zunächst auf einem Sprungturm im Schwimmbad in analog gestoppter Bewegung und in Zeitlupe, auch in Posen festgehalten, nackt, bis auf die Badehose, wird seine athletische Figur ausgestellt, wird zum Bild, wirkt statisch, selbstironisch – oder anders gesagt – wirkt durch die Inszenierung als griechische Statue, die in weiteren Szenen des Films statt mit Diskus mit modernen Sportgeräten, ausgestattet ist, wie eine ironische Figur, die durch ihre Athletik erstaunen mag, durch die Inszenierung aber in eine Serialität (des Massenbewusstseins) gerückt erscheint: ein Teil steht für „das Ganze“ des körperlichen Kults.



Annette Brauerhoch schreibt zu dem Film: „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.“¹⁹³ Die zeitliche Manipulation des Mannes auf der Bildebene, die auf der Tonspur kommentiert wird – als Applaus des Publikums während eines Mick Jagger Konzerts – erhält dadurch eine Schärfe; es ist die Heroik, die selbst etwas Narzisstisches besitzt, und den Mann als „Performance“ in Erscheinung bringt – hier wird er als Objekt zu Fall gebracht. Das „Heroische“ wehrt dies im Gegensatz dazu ab, meist ästhetisch unterstützt und inszeniert durch mediale Bilder und die Anordnung auf der Bühne – der Show, verstärkt durch die mediale Apparatur, der Verstärkung der Instrumente, der schieren Lautstärke und der Adressierung der Körper. Nicht umsonst wird dem gestählten Körper des Athleten der Applaus des Rockstars, wie Heide Schlüpmann und Karola Gramann es in ihrer Beschreibung zum Film nennen, zum „Zerfall heroischer Rhetorik“:

„absurder Heros im Dreieckshöschen aus Leopardenimitat. Der Film deckt den Zusammenhang auf zwischen faschistischer Ästhetisierung – anstelle der Aufnahmen aus dem Mussolini-Stadion hätten auch Bilder aus Leni Riefenstahls Olympia Fest der Völker, Fest der Schönheit stehen können; der Inszenierung von Massenhysterie in Rockkonzerten – Mick Jagger liegt Leni Riefenstahl zu Füßen, der Rockheros David Bowie hat eine Schwäche für Adolf Hitler: „Sympathy for the Devil“; und den Männlichkeitskult in Institutionen von Bodybuilding und Sport. Die Erscheinungsweisen heroischer Natur sind durch und durch synthetisch, ihr Gemeinsames ist die Gewalt der Medien.“¹⁹⁴

Bezogen auf Maya Derens Film lässt sich die Parallele feststellen, dass der männliche Körper das eigene Angeblicktsein in der Regel nicht zulässt, eher die Weichheit des Körper durch die „Stählung“, den Körperpanzer abwehrt oder diesen zur Schau stellt.

Durch den Film Maya Derens erfährt dies ebenso eine Brechung, denn der männliche Körper wirkt fast wie ein Objekt, das in Stopptricks und durch Posen sich selbst zur Anschauung bringt in seiner Zu-Schau-Stellung. Aktion, die in Stase und Posing festhält,

¹⁹³ Brauerhoch, Annette: Prekäre Verhältnisse in instabilen Räumen. A.a.O., S. 236.

¹⁹⁴ Heide Schlüpmann; Karola Gramann: „Internationale Filmwoche Mannheim 1981“. In: Frauen und Film, Heft 31, Berlin: Rotbuch Verlag, 1982, S. 39-41, hier: S. 40f.

was gesellschaftliche Prozesse Männlichkeit zuschreiben – „Stärke“, Aktivität, Aggression, gebremst in filmischer Manier: Objekte, die nicht über den Takt der Zeit bestimmen, sondern einer Struktur zu gehorchen scheinen, die sie zeitlich manipuliert. Fast essenzialistisch hat Maya Deren „den Frauen“ zugeschrieben, ein ‘passiveres’, geduldigeres Verhältnis zur Zeit, zum Leben selbst zu besitzen und das Leben als einen Impuls, als ein Werden und Verändern zu begreifen; das bereits zitierte Interview mag noch einmal diesen Vergleich in Erinnerung rufen:

“Her whole life from her very beginning has built into her a sense of becoming. Now in any time form, this is a very important sense. [...]”¹⁹⁵

Dies ließe sich sicher diskutieren, auch im Hinblick auf die Frage nach ihrer Methode des Filmens, eine „Idee“ im Werden zu erschließen, aus dem Ganzen, das aus den Teilen entstehe, die nicht als einzelne schon die Gesamtheit, die Bedeutung erschließen lassen sondern als „Form“ sichtbar und spürbar werden durch die filmische Methode. Bezogen auf das konkrete Beispiel, wirkt gerade die Anspannung und die Zur-Schau-Stellung des Mannes gekünstelt. Die technische Zerlegung seiner Bewegung, die Zeitlupe, die Stopps im Bild, lassen die Figur des Mannes, seinen trainierten Körper, seine externalisierten Zustände, als gesellschaftlich vermittelt, als „technisch“ und eingeschrieben erscheinen. Ausdruck fehlender Weichheit, fehlenden Fließens, Erstarrung, wie gemeißelt. Die Zielgerichtetheit, die allerdings nur die Norm, die es zu erfüllen gilt im Blick hat, wird durch die seltsamen Bewegungen, Sprünge in die Höhe und das Schleudern der Frauen sinnfällig – darin drückt sich das Verhältnis des Mannes zur Frau aus. Der Film stellt dies auch als ein zeitliches Spannungsverhältnis, das Fließende gegen das „Geformtsein“, dar. Es wird rein visuell, mit den Mitteln des Films inszeniert, der die Zeit in Bewegung spürbar werden lässt: Ob sie fließt oder stockt ist sozusagen mit der Pose assoziiert. Die Idee des Films liegt also womöglich in einer körperlichen Darstellung der weiblichen wie der männlichen (der gesellschaftlichen) Zeit.

¹⁹⁵ <http://www.youtube.com/watch?gl=FR&hl=fr&v=MhEOOpbJKEc>, abgerufen am 04.07.09. In ihren Filmen gehe es demnach darum, was geschieht, um eine Metamorphose und nicht um statische Zustände der Dinge und Menschen.

Um dies auch für ihren sehr bekannten Film *Meshes of the Afternoon* stark zu machen, gehe ich an dieser Stelle ausführlicher auf den Film und die darin enthaltene Zeitqualität ein. Der Film wird häufig psychoanalytisch gedeutet.¹⁹⁶ Genauer vermischt Maya Deren in dem Film verschiedene Ebenen – die des inneren Erlebens einer Person, das eben nicht sichtbar, „äußerlich“, ist und der Veräußerlichung zeitlicher, auch emotionaler Zustände. Diese können gleichzeitig auftreten, sind in der Darstellung des Films durch Tricks der Kamera, der gleichzeitigen Präsenz mehrerer gleicher Personen in einer Szene gesetzt – Maya Derens „Aufspaltung“ innerhalb des Films ist hinlänglich bekannt. Psychologisch liegt nahe, diese Anteile als Ausdruck einer Persönlichkeit, einer gleichzeitigen Präsenz verschiedener Aspekte zu betrachten – in ihrer zeitlichen Zusammenführung durch die technischen Möglichkeiten der Kamera, liegt das Gestaltprinzip zugrunde, die Form den Inhalt prägen zu lassen.



¹⁹⁶ So Maya Deren selbst: Zu dem Film heißt es einführend: „Dieser Film beschäftigt sich mit dem Innenleben einer Person. Der Film gibt kein Geschehen wieder, das von anderen Personen bezeugt werden könnte, sondern *reproduziert die Art*, in der das Unbewußte eines Menschen ein scheinbar einfaches und zufälliges Geschehen entwickeln, interpretieren und zu einer kritischen emotionalen Erfahrung verarbeiten kann.“ Ebd., Herv. C. H. In: Deren, Maya: Programmnotizen zu drei frühen Filmen. *Meshes of the Afternoon*. In: Dies.: Poetik des Films. A.a.O., S. 57. Oder bei Geller, Theresa L.: The Personal Cinema of Maya Deren: *Meshes of the Afternoon* and its Critical Reception in the History of the Avant-Garde. In: Biography: An Interdisciplinary Quarterly. Volume 29, No. 1, 2006, Honolulu: University Press of Hawaii, pp. 140-158.

Das Technisch-Rationale, dem der Zweck eingeschrieben scheint, erfordert die Kritik des „Weiblichen“, des anderen Verhältnisses sowohl zur Technik als auch zur Sozialität. Kamera und Film sind technische Mittel, mehr noch als, im Sinne Maya Derens, Beobachtungsinstrumente, eröffnen sie sinnliche Bezüge zum Leben selbst.

Lauren Rabinowitz beschreibt in ihrem Buch *Points of Resistance* im Hinblick auf die unterschiedlichen Auffassungen von männlicher Rationalität, die Maya Deren in der dominanten westlichen Wissenskultur repräsentiert sah und ihrem Versuch, dieser „Ideologie“ etwas anderes entgegenzusetzen und zu vermitteln:

„Contemporary feminist theorists have said much about the ideological role of the irrational realm within patriarchy as a feminized register of experience that cannot be known or understood through linear argumentation and language of scientific rationalism. Looking to Sigmund Freud’s works as the exemplary site for this binary opposition within Western thought, French psychoanalytic feminists locate the rational as a masculine structuring of experience that can be known and explained in language as knowledge and truth. The irrational, however, is that which through its gaps and disruptions remains outside such knowledge.“¹⁹⁷

Weiter referiert Rabinovitz, dass dies Irrationale die gesellschaftlich, rationale Ordnung gefährde, was durch eine Projektion gelöst werde – die Frau repräsentiere in der männlich strukturierten Gesellschaft den Mangel, „die Kastrationsdrohung“, die gleichzeitig durch die Fetischisierung des anderen Geschlechts und damit der Repräsentation des männlichen Geschlechts im „Anderen“ verdrängt wird, könnte ergänzt werden:

“It is that which threatens the rational order and, like Woman, its threat of castration and destruction is displaced representationally within patriarchy as a ‘lack’. If Woman is defined by what she ‘lacks’ – the phallus – and is relegated to significance only as a negative site, then so is the irrational realm also made a site for relocating and containing patriarchal fears of Otherness.“¹⁹⁸

Maya Deren spricht sich gegen eine psychoanalytische Interpretation ihrer Filme aus – genau aus jenem Grund: ihre Filme entstünden nicht aus dem Unbewussten heraus

¹⁹⁷ Rabinovitz, Lauren: *Points of Resistance*. A.a.O., S. 68.

¹⁹⁸ Ebd.

sondern hätten eine klare Idee zugrunde liegen, die in der Kontrolle der filmischen Form zum Ausdruck komme. Der subversive Kern der „Irrationalität“, die die Filme Maya Derens förmlich ausstellen, bezieht seine Bedeutung aus der gesellschaftlichen Norm und den filmischen Formvorgaben Hollywoods, auf die ihre Avantgardefilme antworten – dies aber erscheint eben nicht irrational sondern als bewusster Widerstand gegen die Einengung der Wahrnehmung durch Vorgaben der Industrie, sowie den Vorgaben, die die Gesellschaft im weiteren Sinne durch Rollenerwartungen an die Geschlechter heranträgt – unabhängig ob diese psychoanalytisch gedeutet werden mögen oder nicht. Diese stellen sich als irrationaler Kern in den Filmen Maya Derens dar, den es durch Aneignung von Subjektivität zu überwinden gelte. Insofern erscheint die filmische Arbeit als Versuch der Aufklärung über die Möglichkeiten des Films, aber auch über die Möglichkeiten des Subjekts, sich den Anforderungen einer Kultur nach Anpassung und Unterordnung unter ihre „Codes“ zu widersetzen. Lauren Rabinovitz beschreibt dies als Bemühen Maya Derens, „to articulate her psychological self-awareness without defining it through a ‘lack’ of rationality“¹⁹⁹, allerdings bezieht sich die „Irrationalität“ womöglich auf mehr als nur den polaren Gegensatz einer scheinbar rationalen Kultur und den daraus bedingten Projektionen des Irrationalen auf das andere Geschlecht. Es scheint Maya Deren auch um das künstlerische Projekt zu gehen, den Gegensatz zwischen Kunst und Leben aufzulösen. Ihre Filme, in denen sie selbst die Hauptdarstellerin ist, thematisieren die Aneignung derameratechnischen Möglichkeiten, Raum und Zeit zu manipulieren. Verbindendes Element ist die Protagonistin selbst, die in einen Gegensatz zu dem tritt, was Gesellschaft schematisch durchsetzt: die Kontrolle über die Form(en) der Produktion und Reproduktion. Sie schreibt in den Programmheften zu ihren Filmen:

„Under no conditions are these films to be announced or publicized as surrealist or Freudian [sic]. This is not only a serious misrepresentation of the films, but also confuses the audience by inspiring a false interpretation of the films according to systems [sic] to which they bear no relation. The preoccupation with conscious control of form which is involved ... is obviously at variance with the Sur-realistic esthetic of spontaneity.“²⁰⁰

¹⁹⁹ Ebd., S. 69.

²⁰⁰ Hier zitiert nach Rabinovitz, Lauren: Points of Resistance. A.a.O., S. 68.

Die „unbewusste“ Methode der Surrealisten lehnt Maya Deren zugunsten einer sehr genau geplanten Struktur ab – einer Form (weiblicher?) Rationalität. Der darin zum Ausdruck gebrachte symbolische Gehalt ihrer Filme lässt sich relational, dynamisch erschließen und beinhaltet einen in diesem Sinne „rationalen“ Kern der Kritik, der Erkenntnis von gesellschaftlichen Verhältnissen. In diesem Sinne setzt Technik Bezüge zu einer nicht in den Dienst genommenen, subjektiveren Zeit.

An dieser Stelle scheint es mir wichtig, noch einmal auf den Zusammenhang zwischen Maya Deren und einer allgemeinen Avantgarde-Bewegung hinzuweisen. Ihr avantgardistisches Projekt, die Mittel der Kamera zu erforschen, Raum und Zeit zu manipulieren, wendet sich auch gegen ein bürgerliches Kunstverständnis – hier verbindet sich ihr politischer Anspruch mit dem Projekt der historischen Avantgarde-Bewegung: nämlich einer Überführung von Kunst in konkrete Lebenszusammenhänge (des „Amateurs“); dies umfasst ebenso die Aufhebung eines Geniebegriffs. Maya Deren bezeichnet sich selbst als eine ‚Amateurin‘ im Sinne von ‚Liebhaberin‘ des Films. Heide Schlüpmann sieht in den Bemühungen der filmischen Avantgarde demnach den Versuch, dieses Projekt in dem tendenziell „anti-bürgerlichen“ Medium Film zu verwirklichen. Sie schreibt:

„Die Avantgardebewegungen, die sich während und nach dem Ersten Weltkrieg in Literatur und bildender Kunst entwickelten, wollten den Ausbruch aus dem Kunstghetto (sic!). Zur gleichen Zeit wurden durch die Auseinandersetzungen mit dem Kino von der Hoffnung auf die kulturevolutionären Kräfte des Mediums geprägt. [...] Doch vollzog sich schon im Laufe der zwanziger Jahre unaufhaltsam die Verbürgerlichung des Kinos. Hatten sich die Vorstellungen von den emanzipatorischen Möglichkeiten des Films zunächst ganz an seine Massenwirksamkeit geknüpft, so wurden sie in dieser Hinsicht durch die sozialpolitische Entwicklung enttäuscht. [...] Die Einwanderung der Avantgarde in den Film zielt auf die Rettung der in ihm angelegten Tendenzen zur Aufhebung bürgerlicher Kultur. Die ästhetische und politische Qualität des Avantgarde-Kinos wird verkannt, sieht man, wie Siegfried Kracauer, in ihm wesentlich eine Unterwerfung unter traditionelle Kunstformen.“²⁰¹

²⁰¹ Schlüpmann, Heide: Die Emanzipation des Films. Zu Germaine Dulacs und Maya Derens Theorien der Avantgarde. A.a.O., S. 39. Ob Siegfried Kracauer tatsächlich die gesamte Avantgardefilm-Bewegung unter diesem Aspekt sieht, scheint diskussionswürdig. Im Grunde decken sich seine Vorstellungen von der Haltung des Filmemachers mit denen Maya Derens – in der Verantwortlichkeit, die jener für die Entfaltung der Möglichkeiten des Films trägt. Dies möchte ich an einer anderen Stelle in meiner Arbeit näher erläutern.

Daraus lassen sich weitere Rückschlüsse auch auf andere Filmarbeiten von Frauen ziehen. Wenn auch die weiteren analysierten Filme nicht etwa explizit Bezug auf Maya Deren nehmen, so stellt doch der in den Vordergrund rückende Aspekt einer anderen Zeitqualität, die auf eine spezifische Form der Subjektivität verweist, die sich bei Maya Deren in dem ästhetischen Mittel der Sprünge durch Raum und Zeit, durch ihre „emergente“ Methode der damit zusammenhängenden Verdichtung niederschlägt, einen wichtigen Aspekt in den Vordergrund. Gerade die Abgrenzung zu männlichen Vorbildern und die Thematisierung eines unterschiedlichen Verhältnisses zur Zeit, das gesellschaftlich produziert wird, rücken Wahrnehmungs- und Handlungsstrukturen in den Blick als bewirkte. Die andere Seite, die einer nicht instrumentalisierten Zeit, lässt Maya Derens Film *Meshes of the afternoon* erleben, einer Zeit, die mit der weiblichen Protagonistin assoziiert ist, die die Brüche der anderen zeitlichen Struktur, die der allgemein gültigen, gesellschaftlichen nicht kittet, sondern an den Rand treibt, bis hin zur Auflösung innerpsychischer Strukturen, die natürlich als Auflösungs- und Ablösungsprozess – fast schon rational – inszeniert werden.²⁰²

Meshes of the Afternoon (USA 1943)

Eine gewisse ‚Zeitlosigkeit‘ fällt auf, und das, obwohl gewisse Zeitindizes in dem Film durchaus existieren: Kleidungsstücke, wie beispielsweise die Sandalen, die die Protagonistin in *Meshes of the Afternoon* trägt, weniger aber ihr schwarzer Hosenanzug; oder ein schwarzes Telefon mit Wählscheibe (es könnte allerdings aus den dreißiger Jahren stammen). Auch der Küchenraum ist in diesem Film noch nicht von elektrischen Geräten erobert. Den Eindruck der Zeitlosigkeit verstärkt die

²⁰² So sieht Bill Nichols als einen Grund für die späte akademische Beschäftigung mit Maya Deren die „masked feminist perspective“. Nichols, Bill: Introduction. In: Ders. (ed.): *Maya Deren and the American Avant-Garde*. A.a.O., Punkt 5, S. 12. Er schreibt: „Deren’s critique of women’s position in society and women’s representation in the media was not always perceived as a central element in her work. Her predominantly unacknowledged preoccupation with more historically specific issues of gender, identity, and subjectivity remained unexplored. [...] Highly influential feminist writers like Claire Johnston and Laura Mulvey ignored Deren entirely in their search for pioneering feminist filmmakers.“ Ebd., S. 12f. Lauren Rabinovitz bemerkt dies ebenso: “Critics have noted that all these women [Maya Deren, Shirley Clarke, Joyce Wieland] were marginalized by contemporary film histories and institutional film collections. [...] Both [Robert] Campbell and [Ellen] Freyer concluded that a handful of male filmmakers and critics maintained control over independent cinema for their own self-glorification and inscription into history.“ Rabinovitz, Lauren: *Points of Resistance*. A.a.O., S. 24, Erg. C. H.

Hauptdarstellerin Maya Deren selbst: ihr offen getragenes, naturlockiges Haar, ihre Kleidung sowie die Frisuren der männlichen Protagonisten weisen dem Film nicht unbedingt eine eindeutige zeitliche Markierung zu. Dies mag auch mit der Verweigerung einer hollywoodähnlichen Schauspielerinszenierung durch eine bewusst ‚amateurhafte‘ Haltung in ihren Filmen zusammenhängen, wie ein Zitat zu ihrer Arbeitsweise noch einmal verdeutlicht:

„Künstlerische Freiheit bedeutet, daß der Filmamateur niemals gezwungen wird, die Schönheit des visuellen Schauspiels einem Strom von Worten, Worten und nochmals Worten zu opfern, dem unerbittlichen Fortgang von Dialog und Handlung oder dem Herausstellen eines Stars oder eines gesponsorten Produkts opfern müssen“²⁰³

Diesen Eindruck erzeugt aber noch ein anderer, zentraler Grund: er scheint mir in der engen Verbindung zwischen den filmischen Mitteln und der Art ihres Einsatzes zu liegen; genauer gesagt: in der Form wie Maya Deren die Möglichkeiten und *Gesetze* der kinematografischen Apparatur erforscht, liegt etwas, das nicht einer bestimmten ‚filmischen Mode‘ unterworfen ist. Wie bereits erwähnt, sollen die filmischen Mittel ‚prozesshaft‘ den Standpunkt der Künstlerin vermitteln, und sie treten in der Aufmerksamkeit der Zuschauer zunächst selbst in den Vordergrund, aus dem die Techniken des narrativen Kinos sie gerade heraushalten sollen. Diese Verschiebung ist maßgeblich für ihre Arbeitsweise, bei der die Arbeit der Kamera, des Schnittes und der Montage Träger der Bedeutung werden:

„[D]as ganze Gewicht, Gefühle umzusetzen, [liegt] nicht auf der Ausdrucksfähigkeit eines Akteurs, sondern auf dem Filmmacher, der diese Wirkung durch *eine Manipulation aller visuellen Elemente*, des Bildaufbaus, der Reihenfolge der Aufnahmen und des filmischen Gesamtkonzepts erzeugen muß.“²⁰⁴

Somit wird noch einmal deutlich, dass nicht „die Story“ Träger jener Bedeutung ist, sondern die Bedeutung des Films sich im Werden, aus den einzelnen Elementen

²⁰³ Deren, Maya: Amateur versus Profi. In: Dies.: Poetik des Films. A.a.O., S. 17.

²⁰⁴ Deren, Maya: Mit dem Auge planen. Notizen zum „Autorenfilm“ und Industriefilm“. In: Dies.: Poetik des Films. A.a.O., S. 27, Erg. und Herv. C.H.

erschließt. Um dies zu untermauern, mag auch ein Zitat von Noll Brinckmann zu weiterer Klarheit verhelfen:

„Im Spielfilm wird inhaltliche Erfahrung (zwischenmenschlicher Konflikt) entrollt, behandelt und erklärt, ein weiblicher Standpunkt, auch wenn er neu und fremdartig ist, kann als solcher an der fiktionalen Situation entwickelt und verständlich gemacht werden. Der Experimentalfilm dagegen setzt solche Inhalte voraus, sie sind seine Motivation, nicht sein Gegenstand. Er ist – wie andere nicht-narrative Kunst – ästhetische Reaktion auf verschiedenste Formen von Lebenserfahrung, die er – metaphorisch, rhythmisch, kompositorisch etc. – verarbeitet.“²⁰⁵

Diese Mittel stellen allerdings keinen Selbstzweck dar sondern sind Gegenstand der Reflexion der Filmerin; die Freiheiten des Mediums zu nutzen, statt sich an bekannten Erzählmustern und -stoffen anzulehnen, stellt insofern eine Befreiung dar, als damit der Träger der Handlung, der Emotionen, der „Geschichte“ nicht ein professioneller Schauspieler, ein Star ist, sondern im Grunde übernehmen diese Rolle die Kamera, die filmische Schnitt- und Montagemethodik und nicht zuletzt die Körperlichkeit Maya Derens selbst.

Die Schwierigkeit, die sich bei der verbalisierenden Deutung ihrer Filme einstellt, scheint dabei gewollt – sie ist ein Teil des filmischen Verfahrens selbst; bezogen auf *Meshes* erscheint folgendes Zitat aufschlussreich:

„[H]e [Manny Farber, am. Filmkritiker, C.H.] said...‘this film, cluttered with corny, amateurishly arranged symbols and mainly concerned with sex, hops too confusingly from reality to dream.’ In response, on her copy of Farber’s review, Deren noted in the margin: ‘This is exactly the point.’“²⁰⁶

Der Film stellt die Kritik an einem Hollywood-Kino der 40er Jahre dar, in dem die Geschlechtertrennung ‚normalisiert‘ und mit filmischen Mitteln reproduziert wird – in

²⁰⁵ In: Frauen und Film, Nr. 37. A.a.O., S. 3 (Vorwort).

²⁰⁶ Neiman, Catrina; Hodson, Millicent; Clark, Vélvé: Thresholds. The Legend of Maya Deren: A Documentary Biography and Collected Works. Vol. 1, Part 2, New York: Anthology Film Archives/Film Culture, 1988. PP. 275-417; hier: 378. Zit. n.: Geller, Theresa L.: The Personal Cinema of Maya Deren. A.a.O., S. 148.

einem bestimmten Blick auf Frauen. Dass diese Normalisierung auf einem Akt der Aggressivität und Einschränkung beruht, davon handelt gewissermaßen Maya Derens Film. Er setzt dem narrativen Kino eine entschieden andere Bilderwelt entgegen. In *Meshes of the Afternoon* ist eine junge Frau, von Maya Deren selbst gespielt, zu sehen, die auf dem Weg zu einem Haus eine Blume findet und aufhebt. In der ersten Szene wird die Blume an dem Arm einer Schaufensterpuppe in den Bildausschnitt gelegt. Dazu schreibt Theresa Geller:

„We experience this arm as an object [...]. We experience this arm as a thing in itself, and like the mother's arm, the mannequin disappears without a trace, except for the flower. By so doing, the film brings to the surface the most startling experiences of the infant in the Imaginary by calling the spectator's attention to the more frightening aspects of loss and alienation that dominant cinema works maniacally to efface through the fullness of the screen image – and particularly the fetishization of the female.“²⁰⁷

Dies scheint eine mögliche Deutung. Symbolisiert die Blume aber auch in der männlich dominierten Kulturgeschichte das weibliche Geschlecht, so muss das Objekthafte des Armes nicht unbedingt ein Symbol für die Mutter sein, sondern vielleicht genauer: für die Rückbindung weiblicher Geschlechtsidentität an ihre Inszenierung als ‚schönes Schauobjekt‘ für den Mann. Dies scheint der Protagonistin kulturell Identitätsstiftend – um im Bild der Identifikation von Arm(-Objekt) und Mutter zu bleiben – in die Wiege gelegt. Davon allerdings versucht die Protagonistin sich während des Films zu lösen – und dies prozesshaft. In der folgenden Einstellung greift Maya Derens ‚objekthafter‘ Schatten zuerst nach der Blume, bevor sie sie tatsächlich aufhebt. Dies erzeugt, neben der möglicherweise symbolischen Funktion, einen kleinen (schönen) Moment der Irritation des Räumlichkeitsgefühls, das das Filmbild ansonsten vermittelt. Hierin deutet sich ein Prinzip der Filme Maya Derens an: sie sind zwar ‚symbolisch‘, aber nicht durch die Verwendung unzweifelhaft codierter Symboliken in den Filmen, sondern ihr Gehalt erschließt sich erst durch die weitere Sichtung.

²⁰⁷ Geller, Theresa L.: The Personal Cinema of Maya Deren. A.a.O., S. 143.



Als nächstes tritt Maya Deren die Stufen hinauf zur Haustür, findet diese verschlossen und holt schließlich einen Schlüssel aus einer Geldbörse. Dieser fällt ihr aus der Hand; wir sehen ihn daraufhin in einer Zeitlupenaufnahme die Stufen hinunterfallen, in Zeitlupe gefilmt läuft auch die Protagonistin die Stufen wieder hinab, hebt schließlich den Schlüssel auf, und öffnet danach die Tür. Diese Schnittfolge wirkt wie eine Demonstration der Möglichkeiten der Kamera, Zeit zu dehnen. Dem Fallen des Schlüssels zuzuschauen, hat dabei einen Reiz in sich selbst. Gleichzeitig betont die Zeitdehnung dieses Ereignis stark und löst ein noch unbestimmtes Unbehagen aus, da die Dinge scheinbar nicht ihren ‚normalen‘ Gesetzen gehorchen. Dieses ‚Unbehagen‘ nimmt während des Films zu; zahlreiche Gegenstände im Haus scheinen neben ihrer alltäglichen Verwendung auch eine andere ‚Bedeutung‘ zu haben, die sich nicht direkt erschließt. Zum Beispiel steht auf der Treppe zum oberen Geschoss des Hauses ein Telefon mit abgehängtem Hörer; in einer anderen Einstellung ist an gleicher Stelle ein Küchenmesser zu sehen, das sich wie von Geisterhand bewegt und dreht. Eine Lichtreflexion lässt es aussehen wie ein schmaler Spiegel. Im Verlauf des Films liegt das Messer dann auch wieder neben einem Brot in der Küche, seinem angestammten Platz. Wenn die Frau zunächst das Haus betritt, wirkt es, als sei es gerade verlassen worden; der Plattenspieler spielt noch, eine Zeitung liegt am Boden. Von einem Zimmer im oberen Stock sieht sie die Straße ein, auf der sie die Blume gefunden hatte; sie setzt sich in einen Sessel, legt die Blume beiseite und schläft ein,

„und die vorherigen Erlebnisse fangen an, sich in einem Traum zu wiederholen, aber immer auf seltsame und unterschiedliche Art und Weise. Jetzt ist es eine große Frau in schwarz mit einem Spiegelgesicht [einem Spiegel anstelle eines sichtbaren Gesichts, der unter einem schwarzen Umhang mit Kapuze zu sehen ist, aber in dem sich niemand Konkretes spiegelt, C.H.], die in der Kurve der Straße verschwindet. Sie trägt die Blume, die das Mädchen gefunden hatte, und obwohl die Frau langsam geht, kann das Mädchen, das hinter ihr herrennt [in Zeitlupe gefilmt, C.H.], sie nicht einholen. [Nachdem sie die Verfolgung aufgibt, betritt die Protagonistin das Haus – dies wiederholt sich dreimal, während die Person mit dem Spiegel ebenso in das Haus eintritt, gefolgt von einer der Protagonistinnen, C.H.] Die Sachen, die dem Mädchen im Zimmer aufgefallen waren, stehen jetzt an anderen Stellen.“²⁰⁸

Eine Vorstellung von (personalen) Identität, die sich über Wiederholungen und Spiegelungen (im und durch die anderen) herausbildet, scheint in den Wiederholungsschleifen des Films eine mehr und mehr unheimliche Dimension zu erhalten: Identität scheint nicht zu gelingen. Eine Spiegelung in dem Gesicht der großen Frau ist für die Protagonistin („das Mädchen“) nicht möglich. Eine Szene zeigt Maya Deren auf der Treppe im Haus, die für sie zu einem unüberwindlichen Hindernis auf dem Weg nach oben wird. Die Protagonistin wankt, die Kamera bewegt sich konträr zur jeweils anderen Seite und erzeugt ein Gefühl der ‚Haltlosigkeit‘. Die Frau mit dem Spiegel legt schließlich die Blume auf ein Bett und verschwindet danach aus der Szenerie. In der Lesart von Theresa Geller ist die Person keine Frau, sondern ein androgynes Wesen, symbolisiert die Blume nicht das weibliche Geschlecht, sondern die sexuelle Differenz – und zwar als Bedrohung für die weibliche Identität:

„In this way, the flower, and its relationship to the mirrored character, communicates the correspondence of the Other (ultimately Deren in relation to Alexander Hammid’s male Character) with sexual difference, a difference that is threatening to the female subject.“²⁰⁹

²⁰⁸ Deren, Maya: Programmnotizen zu drei frühen Filmen. *Mesher of the Afternoon*. In: Dies.: Poetik des Films. A.a.O., S. 57. Zu dem Film heißt es einleitend: „Dieser Film beschäftigt sich mit dem Innenleben einer Person. Der Film gibt kein Geschehen wieder, das von anderen Personen bezeugt werden könnte, sondern *reproduziert die Art*, in der das Unbewusste eines Menschen ein scheinbar einfaches und zufälliges Geschehen entwickeln, interpretieren und zu einer kritischen emotionalen Erfahrung verarbeiten kann.“ Ebd., Herv. C. H.

²⁰⁹ Ebd., S. 144.

Eine andere Deutung könnte die Blume als Symbol für das weibliche Geschlecht verstehen, das von der Mutter, oder gerade einer abstrakten, nicht anders als stumm und objekthaft repräsentierten Weiblichkeit in der Gesellschaft (und im Kino?), an das Schlafzimmer und das Ehebett gebunden wird. Zunächst versucht die Protagonistin dieses „Bild“ zu erreichen – und scheitert. Dass die Vielgestaltigkeit des Individuums (der Protagonistin) im Anschluss an das Scheitern vom Film letztlich begrüßt wird, unterstützt vielleicht diese Deutung. In späteren Szenen wird die Rolle des angeschauten (Sexual-) Objekts auch konkret von Maya Deren abgewehrt. Allerdings wächst durch die Weigerung, eine gesellschaftlich vorbestimmte Identität anzunehmen, dem männlichen Part im Film die Rolle des Anderen zu. In der Folge werden auch die Dinge des Hauses instabiler, in ihrer Verwendung ambivalenter. In einer Szene nimmt Maya Deren den Schlüssel vom Anfang aus ihrem Mund, legt ihn in ihre Hand; er verwandelt sich in ein Messer. In einer anderen Szene sitzen durch den Kameratrick der Mehrfachbelichtung die verschiedenen Protagonistinnen an einem Küchentisch, greifen nacheinander nach dem Schlüssel, der in der Mitte des Tisches liegt – als die letzte den Schlüssel in ihre schwarz-gefärbte Hand nimmt, verwandelt er sich in das Messer; die anderen heben in einer stilisierten Bewegung die Hand vor das Gesicht und scheinen abwehrend auf das Messer zu blicken. Die filmischen Mittel unterstützen die Vermittlung einer unheimlichen Stimmung, wie sie die Protagonistin erlebt – jene wird nicht durch Mimik repräsentiert, sondern durch die Manipulation des medialen Bildes. Das Medium Film bietet hierbei das Potenzial, „tatsächliche“ Diskontinuitäten von Objekten oder Räumen zu erzeugen, da es beispielsweise nur einen Ausschnitt eines Ortes oder Dinges zeigt (also nicht die Hand, die das Messer bewegt) oder im scheinbar gleichen Raum eine veränderte Anordnung von Gegenständen präsentiert. Anders als in der Fotografie erzeugen die Zeitgesetze der Kamera den Eindruck eines zeitlichen Ablaufs. Das Medium stellt – vermittelt über seine Realitätsillusion, die es von der Fotografie erbt – eine Realität eigener Art dar: „Using cinematic techniques to achieve dislocations of inanimate objects, unexpected simultaneities, etcetera, this film establishes a reality which although based somewhat

on dramatic logic, can exist only on film.”²¹⁰ Die Idee und den Eindruck der Teilung des Individuums und der mehrfachen Zeitebenen, die sich gleichzeitig, sozusagen in der Protagonistin abspielen, erweckt der Film unter anderem mit Hilfe der Doppelbelichtungen. Diese und weitere Filmtechniken sind in narrativen Spielfilmen in der Regel Tabu, da sie gerade das Medium Film als eigene Realität in Erscheinung treten ließen, oder anders gesagt: da die Spielfilmkonventionen in einem solchen Fall als ebensolche Konstrukte (der Gewohnheit) in den Vordergrund träten. Pauschal formuliert, scheinen Sehgewohnheiten sich über quantitative Effekte auszubilden; beim Spielfilm durch den Vorrang der Handlung vor den visuellen Möglichkeiten des Films. Wie lang Einstellungen sein „dürfen“, hängt implizit mit ihrem Beitrag zur Handlung zusammen. Genauer gesagt verkittet Narration die prinzipiell mehrdimensionale und -sinnige visuelle Wahrnehmung mit einer linearen Struktur von Ursache und Wirkung. Hierbei handelt es sich um eine zeitliche Abfolge, die selbst in Rückblenden meist eindeutig linear verläuft: Auf diese Handlung oder jenes sprechende Gesicht, folgt ein Gegenüber, auf den *Establishing-Shot* folgt die *Halbnahe* (Ausnahmen bestätigen sicher die Regel), damit der Fluss (die sogenannte *Continuity*) nicht gestört wird – was aber ist dieser „Fluss“? Offenbar handelt es sich um ein Kontinuum, von dem angenommen wird, es stehe in einem Zusammenhang mit der Erwartung der Zuschauer nach logischer Stringenz. In den Filmen Maya Derens gibt es meist kein klares Ursache-Wirkungsprinzip; es kehrt sich genauer gesagt um: aus der Anordnung der Teile im Ganzen ergibt sich eine Wirkung, die prozesshaft erzeugt wird (über Wiederholungen von gleichen oder ähnlichen Szenen, über Zeitdehnungen und -raffungen, oder allgemeiner: über die Manipulation der filmischen Zeit und des filmischen Raumes). Zeit wird so in ihren Filmen häufig „entautomatisiert“, das heißt: Die Linearität, die sich durch die Linearität des Filmstreifens ergibt, versucht Maya Deren durch die Imagination des Zuschauers hindurch zu transformieren, in dessen Bewusstsein eine

²¹⁰ Deren, Maya: „Magic is New“ *Mademoiselle*, Jan. 1946. Reprint in *The Legend*, Vol. 1, Pt. 2, p. 309. Hier zit. n.: Holl, Ute: *Moving the Dancers' Souls*. In: Nichols, Bill (ed.): *Maya Deren and the American Avant-Garde*. A.a.O., S. 151-178, hier: S. 161. Ute Holl stellt einen biografischen Zusammenhang zwischen Maya Derens und Hugo Münsterberg her (ein Studienkollege ihres Vaters). In den Programmnotizen heißt es: „In erster Linie waren die Macher dieses Films daran interessiert, durch die Anwendung filmtechnischer Mittel eine Welt zu schaffen; im Film das festzuhalten, was ein Mensch bei einem Ereignis erlebt, anstatt das Ereignis selbst abzufilmen.“ Deren, Maya: *Programmnotizen zu drei frühen Filmen*. A.a.O., S. 58. Für Maya Deren als Künstlerin standen allerdings die ästhetischen Mittel in einem engen Zusammenhang mit der (politischen) Idee.

lineare Zeit ebenso wenig besteht. Die äquivalente Form der Multidimensionalität der Zeit, in der der Zuschauer existiert – Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, wird im Bild sinnfällig. In der Folge heißt dies zunächst, dass die Unheimlichkeit des Eindrucks, den die Instabilität der Filmwelt in *Mesher of the Afternoon* erzeugt, auch auf einer Brechung von Wahrnehmungsgewohnheiten beruht. Es bleibt unklar, was auf was folgt, ob nicht alles gleichzeitig besteht, unterschiedliche Ausgänge nehmen kann und ob die Vergangenheit nicht über die Gegenwart mit bestimmt. Der Realitätseffekt des Mediums scheint insofern in den Dienst einer Wahrnehmung zu treten, die sich selbst im Wahrnehmen gewahr wird. Der zeitliche Konnex zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart, die der Film als eine multidimensionale Gegenwart darstellt, in der die verschiedenen Zeiten gleichzeitig vorhanden sind, hat eine Entsprechung zu der Gleichzeitigkeit unserer Existenz, die sich in Erinnerung wie in der Gegenwart und Zukunft ausdrückt als ein zeitlich bedingter Zustand. Wir sind in der Zeit, und dies heißt, durch unsere Wahrnehmungsstrukturen an die Muster geknüpft, die in sie gelegt wurden. Wenn Spielfilme bestimmte Wahrnehmungsmuster in uns „ablegen“, entsteht die Erwartungshaltung des: „So entspricht es meiner gewohnten Wahrnehmung“. Dabei erscheinen Zeitraffungen durch Parallelmontage als sehr artifiziell. Griffith, der als einer der ersten gilt, der diese Methode einführte, um Handlungen parallel wirken zu lassen, die doch eigentlich nacheinander ablaufen, stellt insofern eine Wahrnehmungsgewohnheit aus: nämlich die Handlungen in Zusammenhang zu bringen, die im Rücken der Beteiligten geschehen und erst im Nachhinein rekonstruiert werden können, beispielsweise durch mündliche Erzählung. Das Wissen um die Gleichzeitigkeit der Handlungen entspringt einem Wissen um die eigene Relativität des Standpunktes – und das heißt, um die Zeit, die linear verläuft. Denn wie das implizite Wissen um die Dauer von Handlungen fast unmittelbar zu der Erkenntnis führen muss, dass meine Anwesenheit an verschiedenen Schauplätzen nicht unmittelbar erfolgen kann – ich also an den Handlungsraum, und das ist: Zeitraum, gebunden bin, der mein Handeln stets in Bezug zu meinem konkreten Umraum setzt. So erscheint es umgekehrt sehr glaubwürdig, dass an anderen Orten zur gleichen Zeit gehandelt wird und Geschehnisse passieren, die ich in der Regel nicht mitbekomme, es sei denn durch meine physische Anwesenheit oder durch „Nacherzählung“, und sei dies durch eine

filmische. Maya Deren hingegen löst diese Bedingungen der physischen Existenz gerade im technischen auf, indem sie auf den innerpsychischen Zusammenhang verweist, dass eben jene Elemente meiner Handlungen aus früheren Zeiten, wie Erlebnisse, Eindrücke, aber auch Wahrnehmungsmuster, stets wirksam, co-präsent scheinen, selbst wenn ich mir dieser Tatsache nicht bewusst bin. Im Gegenteil erinnert ihre filmische Auflösung der Linearität von Ereignissen an diesen Zustand einer verwirrenden Gleichzeitigkeit, die eben durch jene Muster, die uns eingeprägt erscheinen, in den Griff zu bekommen ist. Ohne also genaue hirneuropisiologische Erkenntnisse über die Mechanismen an dieser Stelle einzubringen, lässt sich allein an ihrer filmischen Methode ermessen, dass die Linearität, die der Film versucht zu sprengen, einem Wahrnehmungsmuster in uns entspricht. Alles gleichzeitig präsent zu haben, erschiene als Überforderung. Aufmerksamkeit und somit auch Wahrnehmung, erscheinen kontextabhängig und gebunden an früherer Erfahrungen, die gerade die Muster in uns eingeprägt haben mögen, die uns bestimmte Abläufe als „natürlich“ erscheinen lassen und beispielsweise dazu führen, andere als „logische“ Abläufe als irrational zu deuten. Der Film aber versucht genau die Umkehrung: nicht die Rationalität, die unseren Wahrnehmungsmustern zu entsprechen scheint, ist das Anliegen der reproduktiven Leistung des Films sondern die Zur-Schau-Stellung des komplexen Zusammenhangs zwischen Wahrnehmung und Realität. Diese Wahrnehmung erscheint als Konstruktionsleistung, die durch die Zeit beeinflusst wird. In ihr sind logische Abläufe „gespeichert“, die auf der Erfahrung beruhen, die in der Welt, vor allem aber in der gesellschaftlichen Struktur gemacht wurden. Damit wirken ihre Filme genau auf diese scheinbar rationalen Abläufe ein, die als Konstrukte einer Realität angesehen werden können, die durch den Druck gekennzeichnet scheint, die gesellschaftlichen Abläufe zu koordinieren. Was bei Griffith und im Spielfilm wie die Nachbildung dieser Realität der koordinierten Erscheinungen aussieht, klingt bei Maya Deren wie die Dekonstruktion einer gesellschaftlichen Erfahrung.

Darüber hinaus lassen sich Symbole in Maya Derens Filmen nicht einfach in der Hinsicht lesen, dass sie etwas bezeugen oder für etwas anderes eintreten. Sie erhalten diese Bedeutung erst aus ihrem Kontext, in den Inszenierung und filmische Mittel sie

stellen. Umgekehrt trägt ihre allgemein bekannte Bedeutung zu der Entstehung einer Atmosphäre des Unheimlichen bei:

„But I have pointed out elsewhere [...] that an integrated whole emerges not from some intrinsic value of its elements, but from their function in dynamic relationship to all the others. Consequently, even when an object may have also some exterior symbolic reference, it functions accordingly in the whole, and so is redefined by its own immediate context.“²¹¹

So gewinnt beispielsweise das Küchenmesser zum Ende des Films eine dramatische Relevanz – offenbar will eine der Protagonistinnen es als Waffe benutzen; das dies den Eindruck der Unheimlichkeit steigert, hängt einerseits mit der unklaren (psychologischen) Motivation der Figur zusammen sowie mit ihrer bedrohlich wirkenden Erscheinung durch die verspiegelten Augen; zum anderen aber mit der Kontext-Entfremdung des Gegenstands. Zwar mag dem Zuschauer die Vorstellung einleuchten, ein Messer könne als Waffe benutzt werden. Der Kontext Küche und Haus legen den Gegenstand allerdings auf seine friedliche Nutzung fest.²¹² In der Folge wirkt das Messer im Film zunächst wie das Küchengerät, dann wie eine Waffe oder ein Spiegel, ein Phallussymbol, ein Symbol für die Spaltung der Protagonistin selbst, wie ein Mittel für sie, eine Welt hinter einem Spiegel zu erreichen – und letztlich wirkt es, wie all dies in einem. Die Verwendung als Waffe stellt für die Protagonistinnen eine Zuspitzung ihrer Lage und eine Form der Aneignung dar; eine von ihnen trägt es nun ständig, nach vorne gerichtet in der Hand. Ihre Augen sind dabei hinter spiegelnden Ausstülpungen verborgen. Mit dem Messer, das wiederum durch einen Lichtreflex glänzt, läuft sie von links nach rechts durch fünf Szenarien. Eine Großaufnahme ihrer Füße, die jeweils einen Schritt an einem Strand machen, einen Sandhügel zertreten, durch Gras schreiten und auf einer Steinfliese auftreten, um danach auf dem Teppich vor dem Sessel mit der schlafenden Frau zu landen, erzeugt über den Eindruck der kontinuierlichen Bewegung einen Zusammenhang zwischen den Orten (vielleicht im

²¹¹ Deren, Maya: An Anagram of Ideas on Art, Form and Film. A.a.O, P. 27.

²¹² Eine andere als friedliche Verwendung assoziierten wir in der Realität mit dem Pathologischen und mit abgespaltenen, aggressiven Impulsen, kurz: mit dem scheinbar nicht-heimischen. Die Verbindung zu solchen „unheimlichen“ Bedeutungen, stellt im Film die „gespaltene“ Protagonistin her.

Sinne einer zeitlichen Genealogie). In dem Film *At Land* kommt eine ähnliche Szene vor, die am Meer beginnt und die selbstbewusste Eroberung des Landes sinnfällig macht – ungewöhnlich: aus weiblicher Perspektive. Diese Szene wird von Noll Brinckmann unter folgendem Aspekt beschrieben:

„die behauptete Kontinuität und sinnvolle Ordnung der Welt ist (für Frauen) nur eine scheinbare. Da sie nach männlichen Erfordernissen konstruiert ist, wird sie den psychischen und physischen Bedürfnissen der Frauen nicht gerecht. Der filmische Grundgedanke Maya Derens, auf den sie im Zusammenhang mit *At Land* immer wieder verweist (Kontinuität der Bewegung bei Diskontinuität der Welt), hat [...] die Funktion, die Spannung zwischen der Identität der Hauptfigur [...] und der Welt augenfällig zu machen.“²¹³

In dem Fall von *Meshes of the Afternoon* verhält es sich sozusagen umgekehrt: Der abgespaltene Teil ihrer Person gewinnt zwar eine Kontinuität und Identität in der Bewegung; gleichzeitig ist diese Kontinuität ambivalent. Sie scheint den gesellschaftlichen Teil der Abspaltung aggressiver Impulse darzustellen, die Frauen nicht erlaubt sind. Die Frau mit dem Messer stellt gewissermaßen ein Gegenbild zu der großen Frau mit der Blume dar. Die Aneignung des anderen, des aggressiven Teiles des Messers, also auch des verobjektivierenden Blickes, deutet aber auf keine sinnvolle Lösung hin: Die Frau mit dem Messer scheint in der nächsten Szene auf die schlafende Protagonistin einzustechen – etwas kämpferisches, so will es scheinen, drängt sie dazu, *eine* (Geschlechts-)Identität anzunehmen. Das Zusteichen, der Umschnitt erfolgt auf die Protagonistin, die in dem Sessel schlief und die von dem Messer scheinbar am Mund berührt wird. Sie wacht erschrocken auf. Wir sehen in der nächsten Einstellung ein großes Männergesicht zurückweichen, eine Mundbewegung ist noch zu sehen.

Vielleicht liegt es nahe, das Messer nun als phallisches Symbol zu deuten, in diesem Sinne erhält das Messer jene Bedeutung im Nachhinein und in Spannung zu der Blume sowie durch das Auftreten des Mannes, der offenbar in Maya Derens selbstgenügsame und gespaltene (Traum-)Welt eindringt (es handelt sich um ihren tatsächlichen Ehemann, Alexander Hammid). Allerdings wird die Bedrohlichkeit vorbereitet durch die

²¹³ Noll Brinckmann, Christine: Zu Maya Derens *At Land*. In: Frauen und Film, Heft 37, A.a.O., S. 73-84, hier: S. 79.

Frau – ihre verdeckten, verspiegelten Augen und das erhobene Messer deuten vielleicht auf den zuvor angesprochenen, unlösbaren Konflikt hin: Macht scheint gesellschaftlich (auch medial repräsentiert) an die Möglichkeit eines verobjektivierenden Blickes geknüpft, der den Männern zugestanden wurde (und womöglich noch wird); den Frauen hingegen bleibt in dem Status des Objektes das, was in der Bezeichnung „Waffe der Frau“ von ihrem Objektstatus wieder abgespalten werden muss: ihre sexuell bedrohliche Attraktivität, die sie aktiv einsetzen (sollen). Für die Protagonistin des Films scheint es weder eine Option zu sein, die Macht über den Blick zu erlangen, noch ihre Festschreibung in einen Objektstatus zu dulden, mit der Aussicht auf eine stabile weibliche Identität beispielsweise. Am Ende des Films steht daher ihr vielleicht auch geträumter Tod.

Die Inszenierung deutet auf diesen Ausweg – Maya Deren macht eine abwehrende Handbewegung, möchte nicht angeblickt werden. Auf dem Höhepunkt der gefühlten Anspannung des Films tritt der Mann in das Bild. Sein Erscheinen gewinnt dadurch eine Bedrohlichkeit, die wiederum durch die Montage entsteht und die kein spezieller Gesichtsausdruck bezeugt; somit scheint auch kein bestimmter Mann gemeint, sondern eher Männlichkeit allgemein. Mit dem Eintritt des Mannes in das Haus scheint die alte Ordnung wieder hergestellt. Das Messer befindet sich an seinem Platz in der Küche, er hängt den Hörer des Telefons ein; außerdem trägt er die Blume vom Anfang die Treppe hoch, Maya Deren folgt ihm zögernd – er ist schneller, fast nur von hinten zu sehen. Schließlich legt er die Blume auf das Bett. Neben dem Bett befindet sich ein Spiegel; der Mann kann sich längere Zeit darin betrachten. Offenbar besitzt er den Status eines Subjekts und ist Träger des Blickes. Maya Deren legt sich neben die Blume auf das Bett und wird nun angeschaut von ihm. Eine Großaufnahme ihrer Lippen deutet die klassische Darstellung der Frauen in Spielfilmen jener Zeit – in ihrer „Zerlegung“ in Großaufnahmen – an. Nachdem der Mann die Kontur ihrer Hüften entlangfährt, lässt sie dies zunächst geschehen, blickt in einer weiteren Szene aktiv auf einen Gegenstand neben ihr; er senkt seinen Blick und schließlich wirft sie das Messer nach ihm. Es hatte sich aus der neben ihr liegenden Blume verwandelt. Sie trifft aber nicht ihn sondern einen Spiegel, der zerbricht und einen Blick auf das Meer freigibt (offenbar handelt es sich um einen weiteren Kameratricks; anstelle seines Gesichtes, erblicken wir das Meer

– vermutlich wurde der Mann bereits vorher in dem Spiegel gefilmt). In einer nächsten Einstellung sieht man die Stücke des Spiegels am Strand; sie werden von den Wellen fortgespült, die Kamera ruht auf dem weiten Meer.

Der Subjektstatus des Mannes scheint gesellschaftlich gesichert und geknüpft an eine gewisse Zielstrebigkeit. Im Film ist sie auf ein sexuelles Ziel gerichtet, allerdings stört diese Linearität die Gleichzeitigkeit, die zuvor den Film beherrschte. Die Weigerung, als Objekt betrachtet zu werden, verleitet die Protagonistin zur Aggression. Maya Deren hat in dem Film den Anklang des dennoch „narzisstischen Genusses“, den es bedeutet, angeblickt zu werden, erzeugt. In der Beachtung und Bewunderung seiner selbst und durch andere, liegt eine „Falle“: Die Geschlechtsidentität scheint hierbei sehr eindeutig an gesellschaftliche Konventionen gebunden. Die Protagonistin des Films wehrt sich gegen eine solche geschlechtliche Zuschreibung von außen. Die reflektierenden Gegenstände, mit denen Maya Deren zunächst konfrontiert ist, spiegeln sie zwar nicht wider, allerdings scheinen sie ihr schließlich zu dienen, während der Mann einer narzisstischen Projektion verhaftet bleibt:

„while the mirror reflects a pleasing image, it consumes the life of the artist who relies on its revelatory power. The film image, on the contrary, does not please the ‘I’, but it shows reality *unreversed* and can thus be used to create new and strange experiences of the self.” ²¹⁴

In dieser Lesart erreicht die Protagonistin in *Meshes* ihre Freiheit mit dem Zerschlagen des Spiegels; sie gewinnt gewissermaßen eine *Zeitlosigkeit*. Wer den Spiegel nicht benötigt, braucht in psychologischer Hinsicht auch das Alter nicht zu fürchten. In technischer Hinsicht gewinnt sie die filmischen Mittel der Kamera, Zeit zu manipulieren, wie es in dem Film zuvor durch Doppelbelichtungen, Wiederholungsschleifen etc. geschehen ist. Weiter heißt es dazu: „Deren had implicitly

²¹⁴ Holl, Ute: *Moving the Dancers' Souls*. A.a.O., S. 154, Herv. C.H. Ute Holl beschreibt dies in dem Zusammenhang eines Streits zwischen Maya Deren und ihrer Freundin Anaïs Nin über ihre künstlerischen Methoden. Nin zeigte sich bei dem Anblick ihres Filmbildes in *Ritual in Transfigured Time* geschockt.

raised the question of psychology in film and media. For her, representation and identity in art are a matter of technical transformation.”²¹⁵

Bezeichnend ist, dass ein alternatives Filmende folgt: Der Mann kommt in das Haus und findet die Protagonistin mit zerschnittener Kehle tot auf dem Sessel. Um sie herum liegen die Scherben des Spiegels, die Person wirkt wie eine Puppe, ihre Augen starr nach oben gerichtet. Dies erinnert an (amerikanische) Spielfilme jener Zeit, in denen Frauen über Aufnahmen einzelner Körperteile in die Handlung des Films eingeführt wurden – meist richtet sich der Blick der Kamera zuerst auf die Beine, dann folgt ein Schnitt oder ein Schwenk auf den Oberkörper, zuletzt wird das Gesicht gezeigt. Diese ‚Zerlegung‘ wäre bezogen auf den Mann nicht denkbar – er erschiene als Objekt (des Blickes) statt als Träger der Handlung. Es deutet sich etwas Weiteres an: es geht in Maya Derens Filmen nicht um künstlerische Selbstbespiegelungen, bei denen die filmische Maschine als Verlängerung der Seele oder des Unbewussten eines Künstlers erschiene, sondern um die Aneignung und die Erforschung der neuen oder ungenutzten technischen Möglichkeiten durch die Künstlerin – und vermittelt: durch die Zuschauer. Ihnen blieben sozusagen jene qualitativen Mittel im Spielfilm bislang verborgen. Was ihnen genauer gesagt verborgen blieb, sind die „sprengenden“ Elemente des Mediums; sie bewirken innerhalb des Film *Meshes of the Afternoon* (vielleicht auch im Zuschauer) eine Dissoziation der Identität und Stabilität – des Individuums, das sich als Ganzes imaginiert, sowie der Vorstellung einer Konstanz von Raum und Zeit, von Umgebung und Orten.



(Szenenfolge aus dem Film, der mehrere „Räume“ durch Szenen, in denen Maya Deren mit der Montage sinnliche Assoziationen schafft.)

²¹⁵ Ebd.

Diese Vorstellungen entpuppen sich gewissermaßen als Effekt einer konstruierenden Wahrnehmung, die ebenso gesellschaftlich vermittelt erscheint. An der Kittung von zeitlichen Brüchen arbeiten Spielfilme in der Regel; Maya Derens Filme legen nicht einfach jene Brüche offen, die Schnitt und Ortswechsel der Kamera erzeugen; das Unheimliche in ihrem Film *Meshes* entsteht gerade über eine Ähnlichkeit zwischen – und über eine historische Wechselwirkung mit – den filmischen Mitteln, und der Art, wie unsere Wahrnehmung aus zahllosen einzelnen Teilen und Dingen um uns und Impulsen in uns, ein zeitlich, räumliches Kontinuum aus Vergangenen, Gegenwärtigem und Zukünftigen erschafft und eine Vorstellung der (zeitlichen) Kontinuität und Ganzheit (der Welt und der Person) komponiert. Anders formuliert, offenbaren Maya Derens Filme die Konstruktionsprozesse unserer Wahrnehmung, statt diese, wie im Spielfilm, möglichst im Unbewussten zu halten. Da diese Prozesse nicht bewusst ablaufen, wirken ihre Filme zunächst womöglich „fremd“. Die künstlerische Idee dahinter vermittelt sich aber der Wahrnehmung in einer technischen Weise, die Wahrnehmungsstrukturen herausfordert. Das „Fremde“ daran erscheint letztlich als ein Spiegel für das Strukturelle unserer Sehgewohnheiten, die ihre Filme versuchen zu durchbrechen. Insofern spielt die sogenannte Methode der Emergenz, der lückenhaften, diskontinuierlichen und assoziativen Herangehensweise in zentraler Hinsicht eine Rolle für die Vermittlung von zeitlichen Prozessen. Somit erscheint die Zersplitterung, die letztlich zu einer Erlösung der gewohnten Sicht führt, als ein Bild in dem Film, die Wahrnehmungsgewohnheiten als gewohnheitsmäßige Ausklammerung der Vielschichtigkeit der Person nunmehr mithilfe der filmischen Apparatur erfahren zu können. Gesellschaft perpetuiert sich im Kleinsten, dagegen setzt der Film eine antagonistische Kraft, von innen sozusagen. Zeit wäre in dem Sinne kein lineares Geschehen sondern ein viel komplexeres, inner-psychisches Geschehen. Ob dies durch das „rettende“ Element, die filmische Methode, „emergente“ Prozesse im Zuschauer auszulösen, abgebildet werden kann, lässt sich mit Maya Deren beantworten. Als ein Effekt der zeitlichen Empfindungen, die an Handlungen, Räume, und durch „Sprünge“ in Raum und Zeit, die die Technik vermittelt, und die verknüpft werden zu ungewohnten Wahrnehmungen, erscheint nicht nur in *Meshes of the afternoon* Zeit geschlechtlich „codiert“. Zeitliches Empfinden meint, das Beobachten, Wahrnehmen

und Erschließen, mit Geschlecht einherzugehen scheinen – mag dies durch das „zweite“, gesellschaftlich konstruierte Geschlecht bedingt sein, oder wie Maya Deren nahelegt, vielleicht als Essenz des weiblichen Geschlechtes zur Darstellung gelangen – „These films are films of a woman“ – da sie sich stets an gesellschaftlichen Konventionen gebunden sieht, die es gelte, technisch vermittelt zu dekonstruieren, um ihr „Eigentliches“, ihr Ungebundensein, als eine eigene „Zeithaftigkeit“ zurückzuerlangen.

Dies vermittelt die Kamera in ihrer Verknüpfung von Zeit, sinnlicher Wahrnehmung und Materialität der Eindrücke. Fast so demonstrativ, wie Maya Deren sich selbst in verschiedene Rollen figuriert, die alle „ein Bild“ zum Ziel haben, sich als Frau in komplexer Weise zum Erscheinen zu bringen, lässt sich diese Methode der Veräußerlichung der Gestalt – innerer Zustand, der verbunden scheint mit dem „äußeren“ der Gesellschaft, der in Wahrheit als ein auszulotender, innerlicher Konflikt in Erscheinung tritt, als ein zeitliches begreifen. Der Ablauf des Films erschließe die weibliche Qualität als „anderen“ Umgang mit Raum und Zeit, mit Subjektivität und Gesellschaft, als Ablehnung ihrer überkommenen Form, die sich als solche einpräge – und auf die ihre Filme „ent-musternd“, bereits in ihrer ästhetischen Methode treffen. In dieser Hinsicht ist Maya Deren anerkannt, ihr „zeitlicher Gestus“ liegt in der Annahme, dass Gesellschaft nicht die zeitliche Qualität zulasse, die inkommensurabel für das technizistische Zeitalter erscheint – Selbstentfaltung als Qualität der Frau zu erlauben, um auch die Kluft zu heilen zwischen Technik und dem Sinnlichen, dem Urgrund, dem Leben selbst, „dem Menschlichen“.

Zeit wäre im übertragenen Sinne eine Qualität, die angeeignet werden muss und damit keineswegs neutral. Fast scheint eine Technik dazu vonnöten, die genau jene Sinnlichkeit, jenes Erleben als ein verdichtetes ermöglicht, wie der Film eine solche darstellt.

In diesem Sinne wäre auch der folgende Abschnitt zu verstehen, in dem es um die „konträre“ Methodik des Films geht, in langer Einstellungsdauer diese Muster der Wahrnehmung als zeitlich bewirkt zur Darstellung kommen zu lassen – und diese mithilfe des technischen Apparats wieder (temporär) zu irritieren.

6. Jeanne Dielman – die Arbeit an der Zeit

„Es giebt keine Freiheit der Männer, wenn
es nicht eine Freiheit der Frauen giebt.“

Hedwig Dohm, 1876

Die Versorgungsleistungen, die Frauen seit je erbringen mussten, schließt das Kochen ein. In der heutigen, öffentlichen Wahrnehmung sind vor allem Männer „Spitzenköche“ – die Fähigkeit zur Sublimation der lebensnotwendigen Nahrungsaufnahme und Umformung zum hohen Genuss der Sinne, scheint ihnen zugeschrieben, die Profanität der Arbeit dagegen den Frauen – diese tritt ebenso wenig in die Öffentlichkeit, wie das Bild der Frau mit Privatheit assoziiert scheint: diese negative Vorstellung einer Geringschätzung der Versorgungsleistungen, die mit Weiblichkeit assoziiert werden, benötigt einen „Spiegel“: er ist mit dem für Männer unangenehmen Wissen verknüpft, es könnte auch anders sein.

In dem Film *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Belgien, 1975) von Chantal Akerman, ein „Klassiker“ des feministischen Films, blickt man in diesen Spiegel. Darin geht es um die Dialektik der Versorgungsleistung, die sich nicht im Kochen erschöpft sondern eine größere reproduktive Struktur offenbart, die von den Frauen in Gang gehalten wird. Das Beeindruckende an *Jeanne Dielman* ist hierbei der Umgang mit Zeit und Dauer; eine statische Kamera „beobachtet“ in langen Sequenzen Delphine Seyrig²¹⁶ bei der Hausarbeit. Scheinbar in Echtzeit wiederholen sich ihre Handlungen in äquivalenter Weise, und in ähnlicher Reihenfolge; dies bildet zusammen mit einer strengen Bildkomposition, die oftmals die Hauptdarstellerin „quadratisch“ einrahmt, ihr aber darin dennoch Bewegungsfreiheit einräumt, eine Art stabilisierenden Rhythmus, der den gesamten, über dreieinhalbstündigen Film strukturiert. Die lange Einstellungsdauer wirkt zunächst befremdlich. Sie liegt quer zu unserer Erwartung und zu einer ‚normalisierten‘ Narration im Spielfilm, die jene prägt. Mit Schnitten und Variationen in Einstellungsgrößen und tatsächlicher Kamerabewegung erzeugen diese in der Regel die Illusion eines Handlungsfortschritts. Auch Wiederholungen sind im

²¹⁶ 1932-1990.

Spielfilm unüblich – wenn sie vorkommen, so häufig in Rückblenden, um Erinnerungen einer Figur zu illustrieren. Reine Wiederholungshandlungen werden eher vermieden. Sie würden zumindest auffällig wirken.

Bei *Jeanne Dielman* sind sie Programm. In der Projektion ist der Film auch darum sehr eindrücklich; einerseits stellt sich das Gefühl ein, dem Film beinahe „ausgeliefert“ zu sein in seiner Länge und der Wiederkehr der Einstellungen und Vorgänge, die er zeigt. Andererseits erreicht der Film eine Art Verschiebung. Wir gewöhnen uns an den langsamen Rhythmus und an die Wiederholungen; in seiner zweiten Hälfte ändern sich diese Prozesse. Die Arbeiten im Haushalt werden nun nicht mehr exakt ausgeführt, der strenge Alltag verliert seine Ordnung, zuvor etablierte Routinen und Zeitabläufe stellen plötzlich Hindernisse dar: Dinge fallen der Protagonistin aus der Hand, der Deckel einer Suppenschüssel wird nicht mehr zurückgelegt; dies wird fast als „Katastrophe“ erlebt: die Abweichung von der Ordnung in der zweiten Hälfte des Films, in der jene zusammenzubrechen scheint, löst hierbei ein körperliches Unbehagen aus – zunächst scheinbar ganz entgegen der Intention des Films, die Frau aus den Wiederholungszwängen des Alltags zu befreien.

Das Nachhaltige und Eindrückliche des Films liegt unter anderem in diesen Irritationen. Der Film illustriert hierbei zunächst die Herrschaft der Frau über den Raum des Hauses, die zeitlichen Abläufe der Hausarbeit und das Machtverhältnis, welches sich zwischen ihr und den Männern entspannt, die sie versorgt. Der Film schafft es, das scheinbar Banale dramatisch wirken zu lassen, der tristen Realität der Hausarbeit, die in der Person der Seyrig bereits im Glanz des Stars erstrahlt, die ihr zu Grunde liegende, repressive Struktur zu offenbaren. *Jeanne Dielman* zeigt Zeitabläufe, die gesellschaftlich mit Weiblichkeit assoziiert waren und dies noch immer sind. Dem Film geht es weniger um die exakte Vermittlung einer Erfahrung solcher Zeitlichkeit. Er bedient sich hingegen eher einer bestimmten zeitlichen Struktur, um den Machtverhältnissen zwischen Männern und Frauen in ästhetischer Weise nachzuspüren und an ihnen einen zwanghaften Charakter zu entblößen. Inhalt und Form ergänzen sich in der „Aussage“, dass diese Strukturen gemacht sind. Sie erscheinen gleichzeitig auf einer Wahrnehmungsebene auch irritierbar: indem die Sehnsucht nach der Ordnung, die der Film in seiner ersten Hälfte etabliert, besonders

durch die Abweichungen davon in seinem zweiten Teil spürbar wird, lässt er uns diese Sehnsucht gleichzeitig als regressiv – als zeitlich wirksam, erfahren. Womöglich ist dies eines seiner Hauptanliegen. Auch drückt sich vielleicht gerade in dieser Filmerfahrung etwas über die reale Ambivalenz reproduktiver Arbeiten und der mit ihr verbundenen Machtstrukturen – körperlich spürbar, irritierend und vermittelt – aus. Das machen Film und Arbeitsweise von Chantal Akerman auch im Hinblick auf weitere Filmanalysen interessant. Mit dem Stilmittel der Dauer einerseits und einer spezifischen Form der Wiederholung andererseits, stellt daher vor allem die Beschäftigung mit dem historisch bedeutsamen Film *Jeanne Dielman* einen Ausgangspunkt für jene dar.

Der Film wurde bei seinem Erscheinen 1975 sehr wichtig für die zeitgenössische feministische Filmtheorie und –praxis: Zahlreiche Publikationen²¹⁷ beschäftigen sich daher bereits mit den ästhetischen Mitteln der Dauer und der Wiederholung, des Verzichts auf ein Schuss-Gegenschuss-Verfahren, des nicht vorhandenen Schnittes innerhalb einer Szene, der die Darstellerin nicht „zerteilt“ und somit die Frau nicht zum „Bild“ werden lasse. Janet Bergstrom beispielsweise argumentiert in diese Richtung:

„We know that *Jeanne Dielman* was made in a feminine environment: the director, the main actor, the camera-person, the crew were all women. The look of camera/director is permissive in that it allows Jeanne her space and the time it takes to complete her actions. Akerman said, ‘It was the only way to shoot that film – to avoid cutting the woman into a hundred pieces, to avoid cutting the action in a hundred places, to look carefully and to be respectful.

²¹⁷ Einige wichtige sind: Bergstrom, Janet: *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* by Chantal Akerman. In: *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*. Durham: Duke University Press, 1977, S. 115-118. Perlmutter, Ruth: “Feminie Absence: A Political Aesthetic in Chantal Ackerman’s *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*.” *Quarterly Review of Film Studies* 4, no. 2 (Spring 1979), pp. 125-133. Loader, Jayne: “*Jeanne Dielman*: Death in Installments”. *Jump cut* 16 (1977), pp. 10-12. Singer, Ben: *Jeanne Dielman*. Cinematic Interrogation and ‘Amplification’. *Millenium Film Journal*, Winter/Spring, Nr. 22, 1989, pp. 56-75. Jayamanne, Laleen: Modes of Performance in Chantal Akerman’s *Jeanne Dielman, 23 Quai de [sic] Commerce, 1080 Bruxelles*. *The Australian Journal of Screen Theory*, 1981, Nr. 8, pp. 97-111. Mayne, Judith: *The Woman at the Keyhole*. *Feminism and Women’s Cinema*. Bloomington, 1990. Flitterman-Lewis, Sandy: What’s beneath her smile? Subjectivity and desire in Germaine Dulac’s *The Smiling Madame Beudet* and Chantal Akerman’s *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. In: Foster, Gwendolyn Audrey (ed.): *Identity and Memory: The Films of Chantal Akerman*, Wiltshire, Flicks Books, 1999, pp. 27-40. Margulies, Ivone: *Nothing Happens*. Chantal Akerman’s Hyperrealist Everyday. Durham and London: Duke University Press, 1996.

The framing was meant to respect her space, her, and her gestures within it.’“²¹⁸

Dieses Stilmittel ist auch für die anderen Arbeiten Chantal Akermans kennzeichnend. Darüber hinaus lässt sie in *Jeanne Dielman* ihrer Darstellerin freie Hand bei der Umsetzung der Arbeiten im Haushalt; sie beobachtet sie aus einer leichten Untersicht der Kamera, die gleichzeitig rahmende Ausschnitte sucht. Links und rechts im Bild sind Anschnitte, zum Beispiel von Türen oder im Hintergrund von Schränken zu sehen, so dass praktisch immer der Eindruck eines quadratischen Bildausschnittes entsteht. Dies wird auch in Form des gekachelten Fußbodens in der Küche aufgegriffen. Diese Darstellung lässt an die männlich konnotierte, zentralperspektivische Gliederung des Raumes denken, wobei hier die Wände häufig keinen Durchblick erlauben. Ein vermutlich ironischer Kommentar zu der Darstellung der Frau im konventionalisierten Spielfilm, der diese eben häufig als Objekt eines männlichen Blicks inszeniert. Laut Janet Bergstrom bleibe jedenfalls das Wissen, dass eine Frau den Film gemacht hat, beim Betrachten implizit, als ‚Subtext‘, vorhanden: Durch die Kamera, die in ihrer Unbewegtheit keine eindeutige Identifizierung desjenigen, der blickt, erlaube, außer es handelt sich um die Regisseurin selbst, werde des weiteren das Interesse dieser Regisseurin an der Frau im Film spürbar. Dies aktive Interesse kennzeichne den Film. Es lote die Bedingungen der Unterdrückung der Frauen in familiären Strukturen, vermittelt durch den Blick der Kamera, aus: „There is a split between character and director, two discourses, two modes of the feminine: the feminine manquée, alcuturated under patriarchy, and the feminist who is actively looking at the objective conditions of her oppression – her place in the family.“²¹⁹

In einer aktuelleren Publikation aus dem Jahre 1996, „Nothing Happens“²²⁰, beschäftigt sich Ivone Margulies mit den Stilmitteln, die Chantal Akerman häufig einsetzt. Sie stellt hierbei die Filmemacherin in den Kontext sowohl der amerikanischen

²¹⁸ Bergstrom, Janet: *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* by Chantal Akerman. A.a.O., hier: S. 118. Sie schreibt zuvor: „*Jeanne Dielman* brings us into a discourse of women’s looks, through a woman’s viewpoint. It is the quality and interest of the controlling look that makes *Jeanne Dielman* stand out formally as feminist, and not any particular formal feature, such as the absence of the reverse shot or the duration alone.“

²¹⁹ Ebd., S. 117.

²²⁰ Margulies, Ivone: *Nothing Happens*. A.a.O.

Experimentalfilmavantgarde, repräsentiert durch Künstler wie Michael Snow und Ernie Gehr aber auch Andy Warhol, der ebenfalls mit sehr langen Einstellungen arbeitet, sowie dem europäischen Nachkriegskino mit seiner spezifischen Form des Realismus und der Hinwendung zum Alltäglichen. Jean-Luc Godard stehe hierbei stellvertretend ein für ein komplexes Gleichgewicht zwischen „großen“ und „kleinen“ Themen in seinen Filmen, das durch stärkere Beachtung des alltäglichen Lebens und der Verweigerung klassischer Hollywood-Erzählmuster erreicht werde. Daneben schaffe Andy Warhol über die Dauer eine Ebenbürtigkeit von Repräsentation und Realität, die Margulies auch in den Filmen von Chantal Akerman, vor allem in *Jeanne Dielman* beobachtet.²²¹



Dies verdeutlicht zunächst zwei Dinge. Ihre Methoden mögen den genannten „Vorbildern“ tatsächlich ähnlich erscheinen – Akerman selbst bezieht sich

²²¹ “Nothing Happens selects two filmmakers particularly relevant to a discussion of Akerman’s work: Wahrhol and Godard. [...] these director’s differing strategies signal two aesthetic alternatives within a cinematic evaluation of referentiality. [...] On the one hand Godard asserts a complex equality of major and minor themes, according political relevance to both through a mélange of French urban everydayness and a disarticulation of the Hollywood-style narrative. On the other, Warhol’s films use extended duration to establish an equality between representation and reality. Through a uniform texture and a fixed stare at a single event or object, they drain out ‘meaning,’ promoting indifferenciation as a political and formal strategy” Ebd., S. 9.

beispielsweise in einem Fernsehinterview auf die Arbeiten Godards, ihre Aufenthalte in New York in den siebziger Jahren lassen darüber hinaus eine Nähe zu den ästhetischen Mitteln der strukturell arbeitenden Filmemacher vermuten und auch erkennen:

„During a lengthy stay in New York in 1971 – 72, Akerman came in contact with the American experimental film scene. At Anthology Film Archives she saw the work of Warhol and Snow, as well as Jonas Mekas’s diary films [...]. She was particularly impressed with Snow’s *La Région Centrale*, which, she admits, opened her ‘mind to ... the relationship between film and your body, time as the most important thing in film, time and energy.’ [...] Extended duration becomes the cinematic transformer for a to-and-fro passage between abstraction and figuration.”²²²

Sie teilt sicher ebenso die Kritik an dem narrativen Erzählkino, das sein Material weniger nach visuellen Gesichtspunkten gliedert als nach den Vorgaben der „Handlung“. Etwas aber scheint dennoch verschieden und sehr erwähnenswert. Zunächst macht Chantal Akerman erfolgreich Spielfilme in dem männlich dominierten „Genre“ des Erzählkinos. Sie verbindet dabei weitergehend die Form ihrer Filme – dabei kann es sich durchaus um Wahrnehmungsexperimente handeln – mit einer inhaltlichen Kritik an patriarchalischen Strukturen. Lässt man dies außer Acht, entsteht tatsächlich sehr schnell eine Nähe zu den Experimentalfilmen der männlichen „Vorbilder“ – der Begriff des anti-illusionären Kinos, den noch die feministische Filmtheorie am fehlenden Schuss-Gegenschuss-Verfahren bei *Jeanne Dielman* festzumachen sucht, weicht bei Margulies der Bezeichnung „Hyperrealist Everyday“ – aber auch der Vergleich mit Godard findet an dieser Stelle eine Einschränkung. Die zweite Beobachtung lässt die wenigen weiblichen Vorbilder im europäischen Autorenkino oder Avantgardefilm ins Auge springen. Die Historisierung des Films *Jeanne Dielman* könnte insofern bedeuten, ihn in einer aktuellen Wahrnehmung im Kino, in (s)einer heutigen gesellschaftlichen Realität zu reflektieren.

Aus einer anderen Erziehung zu Häuslichkeit beispielsweise, ließe sich die Tätigkeit, die ich ausübe, als eine Wirkung auf mein Wahrnehmen beschreiben. Dieser Zusammenhang, der über Wiederholungsprozesse eingeschliffen wird, hat

²²² Ebd., S. 3.

Auswirkungen auf die zeitliche Wahrnehmung, mindestens jedoch auf die Zeitqualität, die sich im Haushalt beispielsweise ganz anders darstellt als im Büro. Dies wurde bereits ausführlicher in dem Abschnitt über Zeit dargelegt.

Gilles Deleuze, untersucht in seiner seminalen Arbeit *Das Bewegungsbild, Das Zeitbild*, bei dem er seine theoretischen Überlegungen an den Filmen männlicher Regisseure (zumindest in der Hauptsache) gewinnt, auch den Film *Jeanne Dielman*. Chantal Akerman, der er einen kurzen Abschnitt widmet, bescheinigt er, dass sie ein neues Vokabular weiblicher Körpergesten einführe:

„Seit *Jeanne Dielmann* will Chantal Akerman ‚Gesten in ihrer Fülle‘ zeigen. Zurückgezogen in ihr Zimmer nimmt die Heldin aus *Je tu il elle* lauter verrückte, kindliche und regressive Körperhaltungen ein, wartet, zählt die Tage: eine Zeremonie der Anorexie. Das Neue bei Chantal Akerman liegt darin, daß sie auf diese Weise Körperhaltungen als Zeichen von Körperzuständen ihrer weiblichen Figuren sichtbar macht, während die Männer Zeugnis ablegen von der Gesellschaft, der Umwelt, dem, was sie erreicht haben [...]“²²³

Für Deleuze bilden die Gesten eine Zur-Schau-Stellung weiblicher Verhaltensweisen, die sich den Männern als unbekannt erweisen – als etwas, das sich im Zuge männlich bestimmter Geschichte als ihr anderes offenbart: „Die Körperzustände sekretieren eine bedächtige Zeremonie, die die entsprechenden Verhaltensweisen verbindet, und entwickeln einen weiblichen Gestus, der die Geschichte der Männer und die Krise der Welt einfängt.“²²⁴

Tatsächlich interessiert sich Chantal Akerman für die Gesten und Handlungen ihrer Protagonistin in ihrem Film. Die Gesten sollen dabei nicht einfach „realistisch“ wirken, also eine bislang ungesehene Tätigkeit der Hausarbeit minutiös ausstellen. Die latente Aggression, die sublimierte Gewalt, die Delphine Seyrig gegenüber ihrem Hausrat ausübt, dient einer Überschreitung: Die Gesten drücken ein Nicht-abfinden-wollen mit der Unterordnung unter den Haushalt, mit dem Abdrängen der Frau in den Bereich der reproduktiven, nicht anerkannten Arbeit aus. Fast wirken die disziplinierten Gesten in dem Film, als wolle Delphine Seyrig die sichtbaren Zeichen der Unterdrückung nun als

²²³ Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild*. Kino 2. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1997. O.: frz. 1985, S. 253.

²²⁴ Ebd.

solche offenbaren, als das, was sie sind: Ausdruck einer oktroyierten Rollenverteilung – und als solcher haftet diesen Gesten und den Dingen, an denen sie sich vollstrecken, wirklich ein Verweis an. Darauf beziehen sich Überlegungen von Deleuze, der in den Filmen Chantal Akermans einen *stilistischen* Beitrag zu einem Autorenkino entdecken möchte. Somit wird gleichermaßen der durchaus kritische Aspekt der Filme, und auch ihr ästhetischer Ansatz vor allem bei *Jeanne Dielman* auch unterschätzt; denn dieser Film operiert mit mehr als nur der Darstellung von Gesten im Haushalt; er nutzt vielmehr die Eigenschaften der Kamera, bestimmte Wahrnehmungsstrukturen zu „entautomatisieren“, um sie als gesellschaftlich konstruierte vorzuführen und nachvollziehbar zu machen. Dieser Prozess, der sich im Vollzug des Wahrnehmens abspielt, verweist auf das Potenzial des Kinos, die sichtbare Welt eben „wahrnehmbar“ zu machen. Die Effekte oder Strukturen, die dies weit gehend unterbinden – unsere Alltagswahrnehmung, die durch Gewöhnung als struktureller Beitrag gegen ein Zuviel an Informationen gesehen werden kann – arbeiten gegen die Intention des Films, mehr als Gesten, die Selbstverständlichkeit der Rollenverteilungen als ebensolchen Gewöhnungseffekt zu zeigen. Deleuze sieht zumindest die Leistung der Frauen im Kino als einen eigenen Beitrag, als eine Art Selbsterkundung, die sich vor dem Hintergrund der von Männern „gemachten Welt“ abspielt:

„Die Autorinnen und Regisseurinnen sind nicht deshalb bedeutend, weil sie einen militanten Feminismus verträten. Was zählt, ist eher die Art und Weise, wie sie in das Kino neue Körper eingeführt haben, als ob die Frauen Macht gewinnen müßten über die Quelle ihrer eigenen Verhaltensweisen sowie über die Zeitlichkeit, die ihnen als individueller oder gemeinsamer Gestus entspricht“²²⁵

Damit aber verschiebt sich der Fokus der Zeitlichkeit – also den langen Einstellungen in Chantal Akermans Filmen hin zu einer Art „Sich-Zeit-nehmen“ für die Erkundung dieser weiblichen Körper, die in den Filmen von Männern kaum oder nicht in gleicher Weise diese Aufmerksamkeit erfahren. So richtig dieses Argument sein mag, so scheint es doch auch am konkreten Beispiel *Jeanne Dielman* nicht ganz den Kern zu treffen.

²²⁵ Ebd., S. 253 f.

In einer Filmbeschreibung die vor allem genau jenen imposanten Eindruck beschreibt, den der Film in Hinblick auf strukturelle Entautomatisierung erzielt, ist mir einzig Marsha Kinder aufgefallen. Sie beschreibt in einem Artikel über ihre Filmerfahrung den zeitlichen Vorlauf, den der Film benötigt, um eine Verschiebung der Wahrnehmung zu „induzieren“:

„At first, the routines and rhythms seem strange, frustrating, or even comical. We wait for something dramatic to happen; we wonder when the pace will quicken or when the camera will move.[...] Those who remain begin to realize that the entire film will move at this slow pace, that it is establishing *new conventions*. We alter our expectations, [...] become [...] physically attuned to the rhythm. In many of the long takes, we can let our eyes wander freely [...], observing details that we would never notice in a more conventional movie [...]. Our participation becomes more active; we begin to *feel in control*. Increasingly, we feel at home with the familiar shots and slow pace. Whereas earlier we welcomed any visitor or outdoor scene, eventually we come to resent them as intrusions. [...] We are vaguely upset by the acceleration of the pace and the *minor deviations*. [...] yet our own susceptibility to the routines and resistance to the new have been demonstrated. We have experienced the trap from the inside and, as a result, our own perception and consciousness have been expanded.“²²⁶

Zunächst stößt der Film die Erwartungen in einer doppelten Hinsicht zurück; die Bilder zeigen fast ausschließlich „the daily gestures of a woman. They are the lowest in the hierarchy of film images. A kiss or a car crash come higher, and I don't think that's an accident.“²²⁷ Auch die „Narration“ schreitet nur mühsam voran, Handlung wird hier im Sinne von konkreten Handlungen verstanden. Nach und nach jedoch setzt eine Phase der Gewöhnung ein; wir passen uns und unsere Erwartungen an den Rhythmus, die Langsamkeit, sogar an die Wiederholungen des Films an. Folgt man Kinder, so erlangen wir sogar ein Gefühl von Kontrolle, gleichzeitig werden in der zweiten Hälfte des Films die Ereignisse durch die Gewöhnung schon in ihrer geringen Abweichung viel stärker wahrgenommen und lösen eine innere Aufregung aus. Die Abweichung vom Etablierten wirkt in der zweiten Hälfte nicht mehr wünschenswert sondern bedrohlich.

²²⁶ Kinder, Marsha: Reflections on „Jeanne Dielman“- In: Film Quarterly, Vol. 30, No. 4, Summer 1977, pp. 2-8, hier: S. 8, Herv.: C.H.

²²⁷ Akerman, Chantal: „Chantal Akerman on Jeanne dielman: Excerpts from an Interview with Camera Obscura, November 1976. In: Camera Obscura: Feminism, Culutre, Media Studies., A.a.O., S. 118.

Somit führt der Film laut Kinder uns selbst die Anfälligkeit für Routinen und unsere Abwehr vor Neuem als innere Zustände vor. In diesem Sinne etabliert der zeitliche Ablauf des Films, in Wiederholungsprozessen und der Dauer, eine Art Schema, dass er nachhaltig verunsichert. Dass wir die Ordnung zurückwünschen und nicht das „Chaos“ begrüßen, welches auf der narrativen Ebene eine Befreiung der Frau von den reproduktiven Zwangsstrukturen bedeutet, lässt die Schematismen wiederum „zwanghaft“ erscheinen und offenbart einen regressiven Aspekt an ihnen.



Im ersten Teil des Films ist Jeanne Dielman die Verkörperung der Ordnung und der kontrollierten Person. Im zweiten Teil des Films wird dies durch kleine Abweichungen, die eine große Wirkung erzielen, einer Auflösung zugeführt.



Anders formuliert, ist im Hinblick auf die Frage, ob es sich hierbei um eine „weiblich“ konnotierte Zeit handelt, die der Filme *Jeanne Dielman* zur Darstellung bringt, der Aspekt der Reproduktion noch einmal entscheidend – wenn in ihm nicht das Bild der Frau im narrativen Film reproduziert sondern die reproduktive Arbeit der Frauen in spezifischer Weise gezeigt wird, stellt dies womöglich auch einen Kommentar zu der reproduktiven Leistung des filmischen Apparats selbst dar. Assoziativ formuliert: Der Nicht-Anerkennung des Kinos als kulturwürdiger Raum und seine weit gehende Ignorierung als gesellschaftlicher Ort,²²⁸ an dem Reproduktion stattfindet – die die filmische Apparatur anders leistet als die produktive Wahrnehmung während des Filmeschauens selbst, korrespondiert gewissermaßen die Geringschätzung reproduktiv geleisteter, realer Arbeit. Spielen sich im Saal des Kinos vielfältige nicht-determinierbare (körperliche) Prozesse zwischen Leinwand und Publikum ab, die mit einem nicht-selektiven Zugriff auf diese Körper verbunden sind, so wurde die

²²⁸ Ich möchte wiederum Heike Klippel zitieren, die in ihrem Buch „Gedächtnis und Kino“ schreibt: „Die vorurteilsbehaftete Herabsetzung des Visuellen ist keine Besonderheit der Jahrhundertwende, sondern setzt sich fort in der konsequenten Verdrängung des Kinos in Wissenschaft und Geisteswissenschaft, und damit auch in entsprechenden Bewertungen des [visuellen] Gedächtnisses [als „infantile“ und „unterentwickelte“ Stufe]. Klippel, Heike: Gedächtnis und Kino. A.a.O., S. 179, FN 80.

Leinwand, beispielsweise von Baudry,²²⁹ mit der versorgenden Mutter(brust) verglichen – gerade auch um diesen produktiven Zusammenhang aus Aktivität und Passivität nicht wahrzunehmen.²³⁰ Die reproduktive Arbeit, die der Spielfilm *Jeanne Dielman* zeigt, kennzeichnet einerseits den Unterschied zu der „herkömmlichen“ Inszenierung und Rollenzuschreibung von Frauen im narrativen Film. Andererseits fällt die Wahrnehmung sozusagen hinter die Reproduktion zurück, denn die Anstrengung, die nötig scheint, dem minimalistischen Stil des Films auch nur annähernd gerecht zu werden, ist zum Scheitern verurteilt. Sogar die Zentralperspektive, die der Film so deutlich betont, zu dem die Muster der Kacheln in der Küche beitragen oder der Tisch im Vordergrund, offenbaren das „Scheitern“ des doch in der Zentralperspektive scheinbar angelegten machtvollen Subjekts. Statt „alles“ zu sehen oder auch nur die nächsten Einstellungen und Abläufe vorauszuahnen, obwohl sie sich vor unseren Augen wiederholen, geraten wir nicht in diese „sehende“ Position; das Auge des Betrachters ermüdet zunächst, und wir fühlen uns der Strenge der Bilder und dem „Zwang“ der uns in der Wiederholung der Gesten und Ereignisse vorgeführt wird, ausgesetzt. Auch entdeckt das Auge stets neue Eindrücke in dem so Bekannten, und es erscheint trotz der Dauer unmöglich, auch nur den Eindruck festzuhalten, den die Gegenstände hinterlassen. Es ist förmlich seltsam zu nennen, wie wenig genau die Betrachtung der Gegenstände gelingt, denn die Wahrnehmung selbst, die es nicht „gewohnt“ ist, die Gegenstände genau zu betrachten und „springt“, hat Mühe, sich an diese Perspektive zu gewöhnen, die ihr doch nur demonstriert, dass sie die Umgebung „vergisst“. Ihr wird ihr eigentliches Muster vorgeführt. Haben wir uns als Zuschauer erst an den Rhythmus des Films gewöhnt, erzeugt er das alte „Machtgefälle“ aufs Neue und ändert seine „Strategie“: Reproduktion und Versorgungsleistung beinhalten die Abwehr gegen diese Form der Arbeiten. Sowohl von Außen, also von der Gesellschaft, als auch „von innen“, von denjenigen, die diese Arbeit verrichten, wird ihr Wert womöglich nicht geschätzt. Nicht nur diese Geringschätzung drückt sich in dem zweiten Teil des Filmes aus, sondern der Kontrollverlust erscheint als ein

²²⁹ Baudry, Jean-Louis: The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema. In: Rosen, Philip (ed.): Narrative, Apparatus, Ideology, New York, 1986, pp. 299-318.

²³⁰ Eine Kritik an dieser einseitigen Vorstellung findet sich bei Brauerhoch, Annette: Die gute und die böse Mutter. Marburg: Schüren, 1996.

Kontrollverlust der durch die Struktur der Wahrnehmung selbst verursacht wird. Noch deutlicher: Die Konservativität der Strukturen erweist sich als ihr eigentliches Funktionsmittel.

Heike Klippel bezieht jene spezifisch „weiblichen“ (Zeit-)Erfahrungen, die im Haushalt gemacht werden, auf den Film *Jeanne Dielman*, den sie zunächst in seinem materialen und zeitlichen Reichtum würdigt:

„den profanen Verrichtungen wird viel Zeit eingeräumt. Dadurch entsteht der Eindruck einer außerordentlichen filmischen Opulenz: Wunderbar farbig ausgewogene, symmetrisch komponierte brillante 35-mm-Bilder, auf denen man sieht, wie in der tristen Küche einer trübseligen Wohnung Kartoffeln geschält oder Schuhe geputzt werden. [...] Aus dem Gegensatz zwischen intensiv-sinnlicher Bildhaftigkeit, sich steigernder Spannung und dem Nichtssagenden des Alltäglichen entsteht ein äußerst überzeugendes Bild dessen, was Kleinbürgerlichkeit bedeutet, nämlich die Sehnsucht nach dem Großartigen in der äußersten Beschränkung und das Festhalten an den Attributen des Bürgerlichen, trotz der fehlenden materiellen Grundlage.“²³¹

Diese Widersprüchlichkeit lässt den Film als Form eines „übersteigerten“ Realismus²³² erscheinen, der einen wirklichkeitsnahen Einblick in die Hausfrauenarbeit damit bereits verhindere. Weder scheint Dramatik Teil des Alltages der Hausfrau, noch die „Sauberkeit“, die der Film in seinen opulenten Bildern präsentiert. Heike Klippel kommt zu dem Schluss, dass dieser die zeitlichen Strukturen des Hausfrauendaseins nur zum Teil erfahrbar mache. Er zeige vielmehr in den fast zwanghaft wirkenden Gesten von Jeanne Dielman die weitere Überbetonung, die nicht zu der Effizienz des Haushalts passen will. Ihr wiederholter Tagesablauf, ihre ständige Tätigkeit, die sich scheinbar gegen ein Spüren der Zeit selbst richte, trage zu einer Übersteigerung bei:

„Damit wird eine Realität des Hausfrauen-Daseins, nämlich die selbstaufgelegte Unfreiheit und Regelbefolgung, zum Extrem geführt. Sie schafft Struktur in der zerfließenden Zeit, lädt das subjektiv Sinnlose mit Notwendigkeit auf und zeigt,

²³¹ Ebd., S. 144.

²³² Ein Begriff, den auch Ivone Margulies in diesem Zusammenhang benutzt. Margulies, Ivone: *Nothing Happens*. A.a.O.

wie wichtig eine solche Korsage für die Selbstwahrnehmung der Hausfrau ist.“²³³

Zunächst hat es hierbei den Eindruck, dass die Dinge den Tagesablauf strukturieren; deutlich aber wird vor allem in der Wiederholung, dass Jeanne Dielman selbst die zeitlichen Abläufe des Tages bestimmt und kontrolliert, in welcher Reihenfolge und bis wann sie erledigt werden. Ihr Blick fixiert dabei die Gegenstände, erweist ihnen eine fast zwanghafte Aufmerksamkeit – womit sie einen ereignishaften Charakter erhalten. Das Bett wird nochmals glatt gestrichen, Besteck trocknet Jeanne Dielman einzeln ab, legt es nebeneinander auf den Küchentisch, räumt es danach einzeln in die Schublade – es gibt in den ersten anderthalb Stunden praktisch nur sie in ihren strengen, ordnenden und wiederkehrenden Tätigkeiten, die dazu nicht einmal effizient erscheinen. Heike Klippel schreibt weiter über sie:

„das Haus ist für sie kein privater Rückzugsort, sondern ein Arbeitsplatz, und die dort verrichtete Arbeit ist vergesellschaftet. Wie an jedem Arbeitsplatz wird dabei Struktur benötigt und Effizienz gefordert. Sexualität ist hier weder eine Gegenwelt noch ein Freiraum, sondern Teil der Reproduktionsarbeit und wird deshalb in die geltende Ordnung integriert.“²³⁴

Der Film entspricht somit einer feministischen Kritik, wonach das private politisch ist und auch die Liebesverhältnisse eine Form sexueller Arbeit darstellen. Jeanne Dielman ist eine Witwe, die das „Haushaltsgeld“ durch Prostitution, diskret in ihren Tagesablauf integriert, verdient. Fast ironisch legt sie ihr „Honorar“ in eine Suppenterrine auf dem Wohnzimmertisch, die sie sorgfältig wieder verschließt. Diese Anspielung auf den Ausbeutungscharakter reproduktiver Arbeiten, für die Frauen eben Haushaltsgeld erhalten, ist ein subversiver Kommentar zu einer repressiven bürgerlichen Kultur; Jeanne Dielman repräsentiert trotz der Privatheit der Räume, in denen der Film spielt, und die sie gegen Einflüsse von außen schützt, sozusagen eine öffentliche Person, die den Bedürfnissen der Männer zur Verfügung steht. Die Kontrolle über die Dinge und

²³³ Klippel, Heike: Zeit ohne Ende. A.a.O., S. 163.

²³⁴ Ebd. S. 164f.

Abläufe im Haus, ihre strenge Ordnung, scheint eine Art Schutz vor dieser Öffentlichkeit, aber auch vor den eigenen Bedürfnissen herzustellen. Kritik an jenen gesellschaftlichen Strukturen inszeniert Chantal Akerman mit den Mitteln der Dauer und der Wiederholung im Film. Diese erzeugen sowohl den Eindruck der Stabilität dieser Strukturen und dennoch werden sie in eine „private“ Zeit aufgelöst. In der zweiten Hälfte des Films dominiert nicht mehr ihre Ordnung sondern wir beobachten die Hausfrau Jeanne, wie sie lange einfach nur sitzt und in den Raum schaut. Das Verfließenlassen der Zeit scheint enger mit dem Hausfrauendasein verknüpft, dennoch bemerkt Heike Klippel, dass diese Darstellung wiederum der Hausfrau ihre Plastizität nehme und sie (also Jeanne Dielman) zur „unerträglich dekorativen Figur werde“, die „sie zum Problem werden läßt, sobald sie sich nicht im und mit dem Heim beschäftigt“²³⁵. Weiter schreibt sie: „daß sie es sich nicht bequem machen [...] kann, wirft ein weiteres vergrößerndes Zerrbild darauf, daß der Hausfrau das Haus nicht gehört, daß sie es kontrollieren, nicht aber sich aneignen kann.“²³⁶ Die Erkenntnis, dass der Film kein realistisches Bild der Hausarbeit liefert, erscheint wichtig. Dies führt zu einem Rätsel, denn so sinnvoll es scheint, die Inszenierung des Films auf die Frage nach der realistischen Darstellung zeitlicher Strukturen, die bei der Hausarbeit eine Rolle spielen, hin zu untersuchen, so lässt die Form, die Chantal Akerman dem Film gibt, eher vermuten, dass es um eine andere Art der Vermittlung geht. Dauer und Wiederholungen eignen zwar den Arbeiten im Haus, heraus sticht aber ihr zwanghafter Charakter, der im zweiten Teil wiederum negiert wird. Die Aneignung des Hauses steht möglicherweise in dem Film weniger im Vordergrund als eine Verunsicherung der Wahrnehmung selbst durch die Inszenierung dieser Polaritäten. Ordnung, die erst etabliert wird oder bereits real vorhanden ist, verlangt sozusagen nach einem zersetzenden Chaos, das die Gemachtheit der Strukturen offenbart – was aber legt offen? Der Film Jeanne Dielman funktioniert „anti-schematisch“ in dem Sinne, dass er offen legt, wie Etablierung und Entautomatisierung von Mustern der Wahrnehmung zusammengehen. Dies ist ein zutiefst zeitlicher Prozess, dem der Film so ein großes Gewicht einräumt. Insofern in ihm zunächst eine „stabile Ordnung“ etabliert wird, die

²³⁵ Ebd., S. 167.

²³⁶ Ebd.

keine ist, da sie im zweiten Teil so leicht gestört werden kann, drückt sich ein Moment der gesellschaftlichen Erwartung aus. Es betrifft die Erwartung der Ordnung, die Vermeidung des Chaotischen, die Reinheit des öffentlichen Raumes, die Nutzbarmachung des privaten zu Zwecken der „Regeneration“. Für all dies steht Jeanne Dielman symbolisch ein. In ihr überschneiden sich in den Widersprüchen die Widersprüche der Gesellschaft selbst – ihre Ordnung ist weithin instabil, da sie nicht auf einem echten Gleichgewicht fußt. Allein die reproduktive Kraft, die es ermöglicht, die Sphäre der Produktion aufrecht zu erhalten, besteht, weil in ihr das strukturelle Element jener Gesellschaft durchgesetzt scheint. Es lautet: Eine weit gehend abgeschlossene Sphäre der öffentlichen Arbeit gegen den privaten Raum ermöglicht die Indienstnahme der Frauen, da ihnen sowohl die finanziellen Mittel als auch die Möglichkeiten fehlen, die Räume die sie bewohnen, ganz zu bewohnen. Das eine bedingt sozusagen das andere. Die Veränderung, die notwendig erscheint, ein Gleichgewicht entstehen zu lassen, bedürfte einer sehr grundsätzlichen Änderung dieser gesellschaftlichen Struktur, die doch nur Maßnahmen zur Reglementierung der privaten Sphäre ergreift, in dem sie nämlich Kinderbetreuung den heimischen Bereichen zuordnet und damit unflexible Strukturen schafft. Ob nun Kindergeld oder fehlende Möglichkeiten der Betreuung am Arbeitsplatz, das Haus erscheint als ein Wirtschaftsfaktor, der es erleichtert, sowohl die Arbeitskräfte zu regenerieren als auch die notwendigen Dienste kostenfrei in Anspruch zu nehmen, die der tatsächlichen Reproduktion dienen. Der auflösende Charakter, den der Film so deutlich vormacht, besteht gewissermaßen in einer Umkehrung: nicht die reproduktive Sphäre wird genau betrachtet sondern die Zeit, und wie sie für das Bestehende arbeitet. Denn dies drückt sich in der Arbeit der Dielman aus. Es ist eine Arbeit an der Zeit, um die Anpassung und Irritation der Strukturen (in dem Fall, Wahrnehmungsstrukturen) zu ermöglichen. Ihr geschichtliches Moment wird in dem Film sinnfällig gemacht. Damit reproduziert der Film kein Klischee der arbeitenden Hausfrau sondern der Frau, die antritt, die Sphäre, um die es ihr geht, als eine höchst instabile zu charakterisieren: es ist die Produktion eines Sinns, der dafür ein Gespür entwickelt, dass alles auch ganz anders ein könnte. Auch in anderen Filmen von Chantal Akerman ist ein solches Prinzip zu beobachten: Ihr mit 18 Jahren gedrehter erster Film, *Saute ma Ville* (Belgien, 1968) beispielsweise, in

dem sie selbst die Protagonistin ist, die sich am Ende mitsamt ihrer Küche in die Luft sprengt, lebt von dieser Dualität. Ivone Margulies stellt fest, dass es in ihren Filmen um eine Ordnung gehe, die mit ästhetischen und darstellerischen Mitteln aufgelöst werde; Ordnung und Unordnung gehören in den Filmen Chantal Akermans zusammen, bilden die zwei Seiten einer Vorgabe, die gesellschaftlich geprägt ist und zur Darstellung komme:

„Chantal Akerman’s films seem to alternate between containment, order, and symmetry, on the one hand, and on the other a dry intensity that registers as the reverse of restraint: lack of control, obsession, explosion. Akerman’s very first film [...] features the director herself, [...] performing a series of actions that alternate between clearly focused projects (cleaning, cooking, eating, committing suicide) and excess – an uncontrolled mess. *Saute ma ville* is Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975) run amok.“²³⁷

Die doppeldeutige Etablierung und Auflösung von Ordnung wird auf einer körperlichen Ebene vom Zuschauer gerade bei *Jeanne Dielman* als immense Verunsicherung wahrgenommen. Sie lässt darin die eingeübte Selbstdisziplinierung, die an der Seyrig so „natürlich“ erscheint, als eine energetische spürbar werden. Ordnung meint in diesem Sinne die „Ausführung“ einer Handlung, die sich exakt reproduzieren lässt. Darin drückt sich die Gewalt aus, die als sublimierte in der Unordnung transzendiert wird. Ihr gehorcht die gleiche Menge an Energie, die nötig war, um diese Abläufe als natürlich erscheinen zu lassen. Das andere, das über die Vermittlung und Repräsentanz der reinen Arbeit im Haushalt, ihrer Zeitabläufe und -qualitäten hinausweist, steht in einem Widerspruch zu reiner Beobachtung. Der Film *Jeanne Dielman* erzeugt eine energetische Form. Sie bildet die Bedrohung körperlich wahrnehmbar ab, die eine Gesellschaft an Anpassung abverlangt.

²³⁷ Margulies, Ivone: *Nothing Happens*. A.a.O., S. 1.

7. Eva Heldmann – *Compartment* (D 1990); Cléo Uebelmann – *Mano Destra* (CH 1985): ein Vergleich

Uns organische Wesen interessiert ursprünglich nichts in jedem Dinge, als sein Verhältnis zu uns in Bezug auf Lust und Schmerz.

Friedrich Nietzsche – Menschliches, Allzumenschliches

Bei der Beschäftigung mit den Experimentalfilmen von Frauen aus den 80er Jahren fällt auf, dass diese sich häufig(er) mit Themen wie Gewalt, Macht und Aggression auseinandersetzen; mal ist die Macht und Ohnmacht der Männer/der Männlichkeit Thema – wie beispielsweise in *Negative Man* von Cathy Joritz oder *Kool Killer* von Pola Reuth. Aber auch die Aneignung ‚aggressiver‘ Verhaltensweisen spielt eine Rolle. Bei *Kissenschlacht* von Ingrid Pape-Sheldon bezieht sich der Titel auf den ‚Kampf der Geschlechter‘, der hier mit ‚sanften Mitteln‘ geführt wird. Die Verhältnisse zur Macht werden entlang des Grabens zwischen den Geschlechtern – oft spielerisch – inszeniert. So auch hier: Eva Heldmann „spielt“ mit den Gegenständen, die sie in der Öffentlichkeit findet. Sie werden einer Kontextualisierung zugeführt, die es ihr ermöglicht, weibliche Sexualität anders darzustellen, als es einem gewohnten Schema entspricht: passiv, permissiv und in Abhängigkeit zum Mann. Diese Problematik spitzt sich im Hinblick auf mehrere Experimentalfilme von Frauen zu, die ganz selbstbewusst masochistische Lust inszenieren. Neben den Filmen, die ich im Folgenden näher beschreiben möchte, sind es beispielsweise die Fesselungsszenen in *Frühstück der Hyäne*, die auffallen (BRD 1982/83, R.: Elfi Mikesch).

Compartment:

Die Leinwand ist schwarz, eine Trommel, durch Schläge auf das Hi-Hat unterstützt, erzeugt einen asymmetrischen, perkussionsartigen Rhythmus. Etwas schleift. Dann Bilder einer Person, die nur mit einem schwarzen, glänzenden Band, vermutlich aus Vinyl umwickelt ist. Sie trägt dazu ein ledernes Halsband – Zeichen der S/M-Szene. Die

Kamera filmt sie von hinten, während sie sich mit einer kurzen, mehrarmigen Peitsche in schnellen Bewegungen auf den Rücken schlägt – fast synchron zu dem stoßweisen Rhythmus. Erst auf den zweiten Blick, sobald die Kamera die Person ab der Brust abwärts zeigt, ist deutlicher zu erkennen, dass es sich um eine Frau handelt. Sie hat etwas ‚männliches‘, entspricht zumindest nicht den verbreiteten Weiblichkeitsvorstellungen. Das schwarze Bondage-Band umwickelt sie locker, es erinnert mich an einen Filmstreifen. Die Bilder selbst wirken recht grobkörnig – der 16 Millimeter Film vermittelt zudem die Bewegungen sehr direkt. Erschütterungen des Bildes und der Schnitt stellen hierbei zentrale Elemente dar, die zunächst den asymmetrischen Rhythmus der Trommel und der Peitsche vermittelt ‚übernehmen‘, sowie ein materiales Äquivalent zu der ‚raueren‘ Physis des Schlagens bilden. Bis auf einige Musikcollagen und einer Stimme, die an einer Stelle aus dem Off ein obszönes Gedicht liest, ist *Compartment* stumm.



Nach der kurzen Sequenz mit der Frau ändert sich das Szenario sprunghaft: die Kamera auf den Boden gerichtet, fährt sie in schneller Bewegung entlang schwarzer Linien, die dadurch wie Schienen wirken. Scheinbar handelt es sich um den im Laufschrift absolvierten Weg zum U-Bahn-Abteil, der dem Film seinen Namen gibt – und auch ungefähr die Dauer einer Fahrt zwischen zwei Stationen (fünf Minuten) umfasst. Die Linien sind wie die Spuren zu der umwickelten Frau zu sehen. Ihnen folgt die Kamera als visuelles Instrument, das von nun an nach Äquivalenten sucht, die die Lust am

Schmerz befriedigen könnten. Zwischenzeitlich wird das Bild schwarz, die Musik verstummt, schemenhaft sind Menschen zu erkennen, die vermutlich am Bahnsteig warten; eine neue Musiksequenz setzt ein, während nun das Bild eines Tram-Abteils zu erkennen ist. Die Bahn fährt oberirdisch; einfallendes Tageslicht durchflutet den Raum. Der Rhythmus der Musik bleibt dabei im Hintergrund, während Synthesizer-Klänge an- und abschwellen, nachhallen. Sie erzeugen eine Art Übergang zu dem Innern des Abteils, in dem auch real der ‚Rhythmus‘ der Schienen und Räder zwar präsent bleibt, aber wie von außen an die Insassen dringt. Das An-und Abschwellen der Tonhöhen erinnert an die Bewegungen der Waggonen. Sie verschieben sich leicht asynchron gegeneinander. In der folgenden Einstellung der Kamera, die auf Höhe des gegenüberliegenden Sitzes in das nächste, leere Abteil blickt, wird diese stoßende und rüttelnde, physische Bewegung sehr spürbar. Die Kamera schwenkt nicht, wodurch das Bild die unvorhersehbaren Erschütterungen der U-Bahn einfängt; sie ‚springt‘, ‚zittert‘, wird hin und her gerissen – an der Kamera arbeiten Kräfte, die die Bewegung im Abteil nicht als ein Vorwärts sondern als Seitwärts, Aufwärts, Abwärts erscheinen lassen. Einen Punkt zu fixieren, wird durch die Geschwindigkeit der Bewegung unmöglich. Das Gefühl von Kontrollverlust stellt sich ein. Die Eigenbewegung der Bahn bildet im Film einen separaten Rhythmus, der neben dem Schnitt existiert und bewusst eingesetzt wird. Auch das Licht spielt in diesem Zusammenhang eine wesentliche Rolle: nach einer Detailaufnahme einer Abteiltür mit einem Drehgriff aus Metall, beobachtet die Kamera das Polster des gegenüberliegenden Sitzes. Es ist rot-gestreift, mit kurzen schwarzen Quer-Balken, die erneut eine Assoziation zu den Schienen aufkommen, aber auch an die einzelnen Filmkader denken lassen – in einer späteren Einstellung liegen schmale schwarze Streifen, wahrscheinlich Super8-Filmmaterial, auf dem Sitz, der wiederum selbst an einen Kinosessel erinnert. Nun gibt das einfallende Sonnenlicht den peitschenden Rhythmus visuell vor – es wechselt sehr schnell zwischen hell-dunkel, ist mal grell, dann wieder kaum sichtbar; mit anderen Worten gewinnt es eine physische Gestalt als Lichtspiel auf dem Polster, das es gleichzeitig ‚trifft‘. Dann folgt ein Schwenk auf eine Person, die am Fenster sitzt, und von der Kamera in Untersicht gezeigt wird. Die gleißende, tief stehende Sonne erzeugt ein Gegenlicht und lässt nicht genau erkennbar werden, ob es sich um einen Mann oder eine Frau handelt. Ein

Aufkleber am Fenster identifiziert die Bahn als Londoner Tube – vielleicht auf Fahrt zwischen zwei Vorort-Stationen, worauf die Wohnhäuser, die kurz zu sehen sind, hindeuten. Nun setzt eine Frauenstimme ein, trägt einen obszönen Text vor: „[...] Move inside yourself. I want to see you enter yourself. No, not just one finger. Push yourself for me. Ease into yourself. I want to see your cunt open for me. [...]“ Dazu zeigt die Kamera Bilder der Handgriffe der U-Bahn, die an Metallfedern von der Decke hängen. Sie besitzen einen runden, schwarzen Kunststoff-Griff.

Eine erste These lautet, dass es bei *Compartment* um eine Art „Ent-Schematisierung“ geht: Rhythmus, Gegenstände und Bewegung gewinnen eine Bedeutung für die Libido, die in Bezug auf Lustgewinn nicht unterscheidet zwischen Schmerz und Lust. Konkrete Technik (der maschinellen Fortbewegung) sowie die Ausstattung des Abteils werden als Möglichkeit sexuell-lustvoller Besetzung ‚erprobt‘, die Gegenstände untersucht auf ihre Assoziationen hin: die Knüppel der herunterhängenden Griffe glänzen wie ein Accessoire aus der Fetischszene, schwingen im Rhythmus der Bahn, wirken wie Peitschen. Diesen Eindruck stellt der Film über die Anfangssequenz mit der Frau her und überträgt dieses ‚Schema‘ in der Suche nach visuellen, physikalischen Äquivalenzen. Auch die knüppelartigen Griffe gewinnen dadurch einen ‚Fetischcharakter‘. Zwar ist es unwahrscheinlich, sie tatsächlich als Peitsche zu gebrauchen; näher an die Vorstellungskraft rückt sie aber ihre physische Beschaffenheit – ihre runde Form, ihre schwarz-glänzende Oberfläche, ihre knappe, peitschende Bewegung – sie setzen filmisch die Dinge der Realität in den Stand der (schmerzhaften) Wunscherfüllung. Der ganze bewegte Bildausschnitt, gestoßen von Bahn und Schiene, erinnert an die schlagende Bewegung der Peitsche, die über den musikalischen Rhythmus der Trommel mit den asynchronen, mechanischen Erschütterungen des Verkehrs – sowie der filmischen Bewegung an sich (der Kamera, dem Rhythmus, wie ihn Schnitt und Montage erzeugen, der unvorhergesehenen Bewegung der Welt und der Erscheinungen in ihr) – verknüpft wird.



Der Fantasie, die der Lust des Gedichts entspricht, kommt die Realität der Erscheinungen des Films entgegen. Nicht die reale Bebilderung der sexuellen Vorgänge – ihre ‚Externalisierung‘ – spielt hierbei eine Rolle; umgekehrt gewinnt er der ‚nüchternen‘ Funktion der Transportmaschine ihr ‚anderes‘ ab – etwas, das ein Realitätsprinzip verdeckt: die sexuelle Konnotation der Technik, die hier subversiv besetzt wird – gerade mithilfe der realen Dinge und der reproduktiven Möglichkeiten des Mediums, diese in neue und unvermutete Zusammenhänge zu bringen. Sie werden dennoch nicht zu Fantasiegebilden sondern behalten ihren Realitätscharakter, der in ihrer Physis liegt – und nicht in ihrer Funktionalität. Ihrer Funktionalität entkleidet, gewinnt der Film *Compartment* ihnen ein subversives Potenzial ab. Es liegt in der gesellschaftlichen Struktur begründet, gerade die Bereiche zu trennen, die intim und sexuell sind – die Durchmischung, die hier vorgeführt wird, erzeugt ein Gefühl für die Spannung, den diese meist auch räumliche Trennung bewirkt. Es liegt genauer gesagt in der Produktion einer Sphäre der geschiedenen affektiven Qualitäten. So wie das Kind nicht unterscheidet zwischen den Räumen, in denen es angemessen erscheint, laut oder leise, fröhlich oder traurig zu sein, sondern für es alles in einem Bezug zu seinem Gefühlshaushalt steht, das es umgibt, so gilt die Zeit als ein trennendes Element. Dann nämlich, wenn Erwachsene ihre Affekte ausleben, so wie sie ihnen als Kind noch geläufig waren, an jedem Ort gleichermaßen, wäre die Einheit des Erlebens nicht an einen „Reifegrad“ gebunden. Diese Kopplung also, die erlernt wird, erzeugt eine räumliche und zeitliche Zuordnung der Gefühls- und Erlebnisqualitäten, die der

Film an dieser Stelle wieder durchmischt. Dass dabei die Sexualität, die dort Anklang findet, Züge des polymorphen besitzt, also an eine Lust gebunden ist, die alles besetzen kann – nicht nur das Geschlecht, liegt nicht nur an der Darstellung des Masochismus, dem eine solche nicht-genitale Sexualität eignet, sondern an der Suche im Außen. Die Gegenstände sind es, die versucht werden, wieder in das „Spiel“ einzubeziehen, das die Kindheit als eine solche Suchbewegung kennzeichnet. In dieser Bewegung gibt es in dem Sinne keinen Raum und keine Zeit, als die Qualität des Fühlens nicht an spezifische Räume, Zeiten oder Vorgaben gebunden ist. Diese strengen Trennungen erlernen Kinder in ihrer Erziehung – und durch häufiges Wiederholen. Ob dies nur eine Triebregulation darstellt, die zu angepasstem Verhalten führt oder nicht generell die Regeln streng sind, nach denen Orte an Nutzungsbedingungen geknüpft sind, sei an dieser Stelle dahingestellt.

Bei *Compartment* kommt die tabuisierte Form der sexuellen Lust – die über Schmerzen und nicht über den anderen – den Mann beispielsweise Lust, und zudem an einem öffentlichen Ort, gewinnt, zur Darstellung. Allerdings nicht explizit sondern assoziativ. Einzig die Tonspur hat diesen sehr expliziten Charakter. In dem Bild der androgyn wirkenden Frau sowie in dem Gedicht, in dem die homosexuell-lesbische Liebe anklingt, klingt das zusammen, was sich gegen normative Zuschreibungen an die Geschlechter richtet. Auch die heterosexuelle Norm hat bekanntermaßen ihr Äquivalent in einer ‚Nützlichkeitsvorstellung‘: in den reproduktiven Funktionen der Sexualität, die mit Sitten und Verhaltensnormen einhergehen, die den Umgang mit ihr regulieren und somit selbst eine Technik darstellen.

Rötung der Haut vom Schlagen

In der Schlusseinstellung des Films ist wieder die Frau mit der Peitsche zu sehen. Ihre Haut ist gerötet -, die Kamera zeigt sie erst nah, dann etwas weiter entfernt. Die Hiebe scheinen fester zu werden und ihren Takt zu beschleunigen. Die Aufnahme stoppt kurz. In der Projektion hingegen erscheinen die Stopps als Sprünge: das Bild bewahrt eine Kontinuität und wirkt gleichzeitig mechanisch. Es übernimmt die Physis des Schlagens in die stakkatoartigen Schnitte. So entsteht der Eindruck, dass Rhythmus, Peitsche und das sprunghafte Bild in einem ähnlichen Takt funktionieren – wenn auch nicht völlig

synchron: die Kamera kippt, und mit ihr die Person; etwas entgleitet der Kontrolle. Es wirkt allerdings ekstatisch.

Sucht Eva Heldmann in *Compartment* assoziativ nach libidinösen Äquivalenzen zwischen der Physis/Physik und Materialität der Dinge und der sado-masochistischen Lust am (hier vor allem) physischen Schmerz, besitzt nicht nur die Verbindung von Lust und Schmerz subversives Potenzial. Diese erscheint gerade bezogen auf weibliche Lust ambivalent: wird das Aggressive vielleicht eher den Männern zugeschrieben, gewinnt offenbar die peitschende Frau Befriedigung an einer anderen, auch aggressiveren Form der Sexualität, die der klaren Polaritäten männlich – weiblich, Schmerz – Lust, genitale Sexualität – Perversion eine ambivalente gegenüber stellt, die mit den Mitteln des Films angeeignet wird. Im Folgenden sollen daher *Compartment* sowie ein weiterer Experimentalfilm einer Frau²³⁸, der sich formal ganz anders der Verknüpfung von Masochismus und weiblicher Lust nähert und seinerzeit für einen Skandal sorgte – *Mano Destra* von Cléo Uebelmann –, diskutiert und verglichen werden. In dem Film von Uebelmann werden in langen, schwarz-weißen Einstellungen Szenen zwischen zwei Frauen, einer selbstbewussten Domina und ihrer ‚Sklavin‘ inszeniert, die in verschiedenen Positionen unbewegt und gefesselt ausharrt. Beiden Filmen gemeinsam ist die umstrittene Form der Aneignung des ‚Männlichen‘ in der weiblichen Lust. In gewisser Weise stellt das eigentliche Tabu diese Aneignung oder seine Überschreitung selbst dar. Denn gerade der Masochismus oder sado-masochistische Praxen wurden als ‚Einimpfung‘ des Patriarchats in weibliche Libido von feministischer Seite kritisiert. Diese These behaupten beispielsweise Vertreterinnen des ‚cultural feminism‘, die damit den Männern eine quasi ‚natürliche‘ Neigung zu aggressivem Verhalten unterstellen, das im Umkehrschuss weibliche Passivität und permissives Verhalten zeitige. Die amerikanische Historikerin Alice Echols, die sich mit den feministischen Bewegungen in Amerika befasst, beschreibt dies folgendermaßen:

„Für den Kulturfeminismus gibt es eine patriarchalisch *konditionierte Weiblichkeit*, die sich durch Passivität und Unterwürfigkeit kennzeichnet, und eine *weibliche Natur*, die fürsorglich, liebevoll, offen und egalitär ist. In seiner

²³⁸ Auch Monika Treut und Elfi Mikesch drehen 1985 einen experimentellen Spielfilm mit dieser Thematik: *Verführung: Die grausame Frau*.

Logik ist weibliche Passivität nur konditioniertes Verhalten, während männliche Gewalttätigkeit Ausdruck der männlichen Natur ist.“²³⁹

Sowohl die amerikanische Organisation WAVAW (Women Against Violence Against Women) vertritt bereits in den siebziger Jahren eine ähnliche Auffassung,²⁴⁰ wie sie in Deutschland durch die PorNO-Kampagne von Alice Schwarzer bekannt wurde.²⁴¹ Beide lösten intensive Diskussionen und Widersprüche aus. Im Folgenden soll es weniger um die Rekonstruktion der Argumente und Gegenargumente dieser Debatte gehen; der Aspekt des Masochismus ist in sich vielgestaltig und ambivalent – ursprünglich ein ästhetisches, literarisches Phänomen, hat er über Richard von Krafft-Ebbing Eingang in die psychoanalytische Theoriebildung als sexuelle Perversion gefunden und ist auch dort umstritten – Freud betrachtet die regressiven Elemente als sexuellen Partialtrieb, der sich gegen sich selbst richtet.²⁴² Als ästhetisches wurde es insbesondere von Gilles Deleuze in seiner Studie zum Masochismus diskutiert²⁴³, der sich auf die literarischen Vorlagen von Leopold von Sacher-Masoch, vor allem *Venus im Pelz* bezieht. Auch für die feministische Filmtheorie wurde diese Studie bedeutsam.²⁴⁴ Anders als beispielsweise Freud vertritt Deleuze darin die Auffassung, dass Sadismus und

²³⁹ Echols, Alice: Der neue Ying-Yng-Feminismus. In: Snitow, Ann, Stansell, Christine, Thompson, Sharon (Hg.): Die Politik des Begehrens. Sexualität, Pornographie und neuer Puritanismus in den USA. Berlin: Rotbuch Verlag, 1985. (O. am.: 1983), S.153-178, hier: S. 158 [Her. i. O.]. Als Ursache für den Aufschwung eines radikalen Feminismus sieht Echols die Zersplitterung der Frauenbewegung und der tatsächlichen Aushöhlung feministischer Errungenschaften, verbunden mit dem impliziten Versprechen, ‚unmittelbar‘ „etwas gegen die gesellschaftliche Ohnmacht der Frauen zu tun.“ S. 175.

²⁴⁰ Ein prägnanter Artikel beschäftigt sich mit den Argumenten der Organisation: Myers, Kathy: Towards a Feminist Erotica. In: Robinson, Hilary (ed.): Visibly Female. Feminism and Art: An Anthology. London: Camden Press, 1987, S. 283-296.

²⁴¹ 1987 folgende sowie 1998 erneut. In Zusammenhang mit masochistischen Praktiken lässt sich die Position Schwarzers folgendermaßen beschreiben: „Die Propagierung des weiblichen Masochismus durch Männer ist ein Angriff, durch Frauen ist es Kollaboration mit dem Feind.“ In: Emma, Heft 2, 1991. Das Zitat und der Nachweis ist dem Interneteintrag der Wikipedia zu der PorNO-Kampagne entnommen: <http://de.wikipedia.org/wiki/PorNO-Kampagne>, abger. am 15.09.2010.

²⁴² Später arbeitet er die Verbindung zum Todestrieb heraus: Das ökonomische Problem des Masochismus. In: Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse, Bd. 10 (1924), S. 121-133.

²⁴³ Deleuze, Gilles: Sacher-Masoch und der Masochismus. Frankfurt am Main: Insel, 1980, S. 163-281. (O. frz.: 1967 als Vorwort zu einer französischen Neuauflage von *Venus im Pelz*).

²⁴⁴ Als eine Antwort auf die Thesen Laura Mulveys einer sadistischen, männlich kontrollierenden Subjekt- und Blickkonstellation, die die Kamera vor allem im Hollywoodkino der vierziger Jahre erzeuge, vertritt Gaylyn Studlar die Idee einer masochistischen Schaulust, die sie an den gleichen Filmen analysiert. Im Kino gehe es um die Möglichkeit polymorpher identifikatorischer Prozesse und Potenziale gerade für die weibliche Zuschauerin. In *The Realm of Pleasure*. Von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic. A.a.O., 1988.

Masochismus zwei wesentlich unterschiedliche Erscheinungen darstellen – sowohl in Bezug auf ihre ‚pathologische‘ Genese und Wirkung, als auch im Hinblick auf die literarische Form. Kurz gesagt, suche der Masochist die Einheit mit der (prä-ödipalen) Mutter und verneine oder umgehe damit das Gesetz des Vaters, der die symbolische Ordnung repräsentiere. Die Aspekte strafender, kühler Mütterlichkeit, die gleichzeitig durch ein ästhetisches Ambiente (wie das Accessoire des weichen Pelzes dazu beiträgt und einen Fetisch darstellt) aufgefangen und somit in eine ambivalente Position gebracht werden, bei der Macht nicht eindeutig auf Seiten der Domina liegt,²⁴⁵ spielen bei dem Film *Mano Destra* eine Rolle. Ebenso der zeitliche Aspekt des Wartens und der damit verbundenen ‚Suspense‘, auch wenn der Film in dem Sinne keine wirkliche Spannung inszeniert. An dieser Stelle scheint wichtig, dass die Einheit von Lust und Schmerz, die der Film *Compartment* hingegen zeigt, auf den umstrittenen Komplex des Masochismus verweist, allerdings weniger auf Aspekte der Mütterlichkeit oder des Wartens; die Frau, die sich in dem Film peitscht, wirkt androgyn, so wie die anderen Elemente des Films nun ‚sexualisiert‘ werden. Das heißt, sie deuten zunächst auf eine Art ‚polymorpher‘, nicht-genitaler Form des Lustgewinns – libidinöse Besetzung gewinnt den Gegenständen das andere ihrer ‚Nützlichkeit‘ ab, das unter ihrem alltäglichen Gebrauchs verdeckt liegt. Etwas unerwartet spielt *Compartment* damit, die Lust – nicht nur am Schmerz sondern an der Erregung selbst – auf die (technischen) Dinge zu übertragen. Genauer gesagt, nützt er die Eigenschaft der mechanischen Welt, physikalische Arbeit zu verrichten am Körper. Diese Arbeit stellt möglicherweise ein Verhältnis her zu einer Verdrängungsleistung, die nötig scheint, sich an jene Technik anzupassen, die ja auch wieder Ausdruck einer temporalen wie räumlichen Verknüpfung in Bezug auf ihre Verwendung ist. Eindimensional versus polyform erscheint der Gegensatz, den die Suchbewegung der Kamera zu verdeutlichen sucht. Assoziationsfähigkeit in Schwingung zu versetzen ist ihr Ziel, weshalb die Bilder nicht explizit sind. Ihr subversiver Charakter liegt in genau jener Fähigkeit begründet, ein strukturelles Netz aus Handlungsaufforderungen oder Affektkontrolle zu entmustern.

²⁴⁵ Der Masochist muss seine Herrin zu ihrer kühlen Rolle überreden und gleichsam erziehen – zumindest in der literarischen Vorlage *Venus im Pelz* schildert Sacher-Masoch diesen Vorgang, der mit einem schriftlichen Vertrag besiegelt wird – und der garantiert, dass seine Unterwerfung in der Fantasie mitvollzogen wird – und somit er letztlich die Kontrolle behält.

Wenn die Verknüpfung, die die peitschende Frau des Anfangs erzeugt, gelingt, so sieht der Zuschauer nicht die dokumentarische Wirklichkeit – und reproduziert sozusagen dieses bekannte „Netz“, sondern er sieht mit den Augen der Regisseurin in den Dingen die assoziativen Qualitäten, die sie in Bezug auf Schmerzen oder ihre lustverursachende Wirkung haben. So wirkt das Innere des Abteils mit seinen roten, gemusterten Polstern, auf das Streifen geklebt sind, wie ein Verbindungsglied zu dem Schlagen. Nicht das Aggressive alleine, das Physische der Kraft, die die Peitsche überträgt sind entscheidend, sondern die Ambivalenz. Nicht das Harte sondern das Weiche ermöglicht die Lust, vor allem die des Masochisten. Dieser benötigt bekanntermaßen das Ambiente, die Stofflichkeit, die schweren Brokatvorhänge, den zarten Pelz, um die Schmerzen zu ertragen.

Die Filmwissenschaftlerin Kaja Silverman fasst die subversiven Aspekte einer Perversion, also einer nicht genitalen Form der Sexualität, die diese auch theoretisch interessant erscheinen lässt, in folgendem Zitat zusammen. Sie zielt dabei weniger auf die psychoanalytischen Aspekte, als auf die soziale Sprengkraft.²⁴⁶ In ihrem Buch über Grenzbereiche gesellschaftlich akzeptierter Ausprägungen von männlicher Subjektivität, könnte die Anmerkung gleichzeitig als Beschreibung eines wichtigen Moments des Films *Compartment* verstanden werden:

„The theoretical interest of perversion extends even beyond the disruptive force it brings to bear upon gender. It strips sexuality of all functionality, whether biological or social; in an even more extreme fashion than ‚normal‘ sexuality, it puts the *body* and the *world of objects* to uses that have nothing whatever to do with any kind of ‚immanent‘ design or purpose.“²⁴⁷

²⁴⁶ Sie setzt sich dabei auch mit Gegnern dieser Position auseinander, die sie an Foucaults Überlegungen zum Panoptikum festmacht: Auch andere Formen der Sexualität würden laut Foucault in Diskurse (wie die Psychoanalyse einen solchen darstellt) eingebunden und ihrer subversiven Elemente beraubt: „He [Foucault] insists in *The History of Sexuality* that ‚polymorphous conducts [are] actually extracted from peoples bodies and from their pleasures‘ by what might be called ‚the society of the panopticon‘ – that perversion is ‚drawn out, revealed, isolated, intensified, incorporated, by multifarious power devices.“ Sie kommt zu dem Schluss, dass das Phänomen der Perversion komplex sei und durchaus als Herausforderung von Machtstrukturen begriffen werden könne. Silverman, Kaja: *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge, 1992, S. 186.

²⁴⁷ Ebd., S. 187. [Herv. C.H.]. Weiter heißt es dort: „Perversion also subverts many of the binary oppositions upon which the social order rests: it crosses the boundary separating food from excrement (coprophilia); human from animal (bestiality); life from death (necrophilia); adult from child (pederasty); and pleasure from pain (masochism).“

An dem Film *Compartment* kann man Lust gewinnen, auch wenn die Perversion real nicht geteilt wird. In der Physis der Bilder, der Materialität und Haptik der Dinge sowie der Qualität des Lichts, im Schnitt und in der Kürze und Prägnanz des Films, die in der zurückgenommenen Musik, die vielleicht als ‚lautmalerisch‘ empfunden wird, als passend zum Ort des U-Bahn-Abteils, stellt sich eine Lust am Schauen und an der Assoziation selber ein. Der Film wirkt in sich stimmig, da er etwas von der Lust an den Objekten und ihrem subversiven, zweckentfremdeten Gebrauch vermittelt, die nicht in tatsächlichem Handeln sondern einer Art ‚Probehandeln‘ gründet. Lust scheint in ihm nicht festgeschrieben. Darin gleicht der Film einem Tagtraum. Aber gerade, dass er die Objekte nicht symbolisch einsetzt sondern in ihrer Physis und ihrem physischen Verhalten Ähnlichkeiten zu einer tabuisierten Form der Libido aufspürt, die damit gleichzeitig nicht pathologisiert wird, scheint seine besondere Stärke auszumachen. In seiner Wahl der Form ist er vor allem auf die Materialität des Filmbildes angewiesen. Dass er den Dingen nichts ‚hinzugibt‘, das sie nicht selbst besitzen – ihre äußere Erscheinung und ihr physikalisches Verhalten im Abteil, lässt ihn in gewisser Weise dokumentarisch wirken – und vermag Lust an dieser Suchbewegung zu erzeugen. Dass er sich in die U-Bahn auf diese Reise begibt, mag kein Zufall sein; Film und Bahn besitzen Affinitäten, die *Compartment* aufruft: frühe Filme zeigen die Ankunft der Lok in den Bahnhof oder ihre Bewegung durch die Landschaft – bereits 1896 wird eine Kamera auf einer Lokomotive montiert. Beides ‚Medien‘ der Moderne, deren Mechanik den beschleunigten Transport (der Bilder) ermöglicht – und ein eigenes Zeitmaß setzt, bedingen sie eine andere Form des Sehens: bewegte Bilder, ebenso wie die Landschaft durch das Fenster eines Abteils, welches auch von Vorhängen, also einer Art Kasch gerahmt wurde, verflüchtigen sich schnell, bedingen eine davor unbekannte Art der verdichteten Wahrnehmung.²⁴⁸ Das exakte Zeitmaß, das der Bahnverkehr erfordert, bereitet den unterschiedlichen lokalen Zeiten ein Ende, erzeugt auch jenen Anpassungsdruck an den Takt der Moderne mit. Für diese Anpassungsleistungen entschädigt auch der Besuch im Kino. Gleichzeitig verbirgt sich die Physis der Mechanik hinter der Erfahrung im Abteil oder vor der Leinwand.

²⁴⁸ Das als panoramatisches Reisen bezeichnet wird. Dazu näher: Schivelbusch, Wolfgang: Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Fischer, 2000. O: 1977. Vor allem Kapitel 3 und 4.

Stoßweise werden Film und Zug transportiert. Ihr dennoch als gleichmäßig empfundener Lauf auf Schienen und durch die Umlenkrollen des Projektors, garantieren die Antriebswellen des Räderwerks sowie die Umlaufblende des Bildwerfers. Davon merken Passagier und Kinobesucher nichts – von der physischen Affizierung durch das Filmbild umso mehr. Ebenso wie die Polsterung der Sitze Stöße dämpft und die Körper weich und durchlässig macht, ermöglicht sie im Kino das Empfinden für die Bewegung auf der Leinwand. Der mechanischen Erschütterung des Zuges und seines Abteils entspricht der Eindruck der physischen Realität auf der Leinwand als ein physiologischer. Sigmund Freud beschreibt bekanntermaßen die Sensation an mechanischer Bewegung in ihrer Verbindung zum Sexuellen:

„Die Erschütterung der Wagenfahrt und später der Eisenbahnfahrt üben eine so faszinierende Wirkung auf ältere Kinder aus, daß wenigstens alle Knaben irgend einmal im Leben Kondukteure und Kutscher werden wollen. Den Vorgängen auf der Eisenbahn pflegen sie ein rätselhaftes Interesse von außerordentlicher Höhe zuzuwenden und dieselben im Alter der Phantasietätigkeit (kurz vor der Pubertät) zum Kern einer exquisit sexuellen Symbolik zu machen. Der Zwang zu solcher Verknüpfung des Eisenbahnfahrens mit der Sexualität geht offenbar von dem Lustcharakter der Bewegungsempfindungen aus. Kommt dann die Verdrängung hinzu, [...] so werden dieselben Personen als Heranwachsende oder Erwachsene auf Wiegen und Schaukeln mit Übelkeit reagieren“²⁴⁹

Unklar bleibt, welche Erfahrung Frauen in der Eisenbahn machen – im Kino allerdings existiert keine Verdrängung. Bei dem Film *Compartment* geschieht die ‚Aneignung‘ eines Verdrängten in einem doppelten Sinne: Die offensichtlich assoziative Besetzung der Bahn als potenzielles Feld für die Erfahrung von Lust, erfährt in der filmischen Neuordnung, der Collage der Elemente zu neuen Zusammenhängen, seine erweiterte Bedeutung – diese existiert allerdings nicht außerhalb der Technik sondern kehrt einen spezifischen Aspekt an ihr selbst hervor. Mit anderen Worten kann der Film sexuelle Assoziationen vor allem herstellen, weil in der U-Bahn ein mechanisches Werk reale Stöße produziert, die zudem meist heftiger ausfallen als die eines Fernzuges. Der Film rührt somit an ein Erfahrungs- oder Körpergedächtnis, das die Erschütterungen in

²⁴⁹ Freud, Sigmund: Gesammelte Werke, Bd. 5, S. 102-103. Hier zitiert nach: Schivelbusch, Wolfgang: Geschichte der Eisenbahnreise. A.a.O., S. 74.

Beziehung setzen kann zu der schlagenden Bewegung der Peitsche, somit auch der Fantasie den Sprung über jene Lücke erleichtert, die zwischen beidem besteht.

Fantasie stellt ein wesentliches Merkmal des Masochismus zur Bewältigung der Schmerzen dar – und so, wie die Stöße von dem Polster gedämpft werden, ist es die Form der Verkleidung, die die ‚Härten‘ der Bestrafung mildert. Es gab oder gibt eine ‚fantasmatische‘ Angst der Bahnreisenden vor möglichen Unfällen – also vor dem Verlust der Kontrolle, die der Passagier an Technik und Zugführer delegiert.²⁵⁰ Beim Masochisten verhält sich dies fast ähnlich: Er muss die Angst vor Schmerzen überwinden, um einen Mechanismus aufrecht zu erhalten, der einer Technik gleicht: Beharrung auf Lustgewinn durch Unterwerfung, selbst wenn dies Schmerz bedeutet, nimmt gleichzeitig der dominanten Person die Macht. Der Unterwerfungswille im Masochismus selbst verleiht Kontrollmöglichkeit, wie vor allem Theodor Reik herausstellt.²⁵¹ Jene reale, strafende Person stellt für die Fantasie des Masochisten die Mutterimago dar. Diese fehlt jedoch in *Compartment* – an ihrer Stelle tritt mechanische Technik, die den ambivalenten Raum von Schutz und Schmerz konstituiert. Der reale gepolsterte Raum des Abteils mildert die Härten der Mechanik für den Passagier ab. Gleichzeitig aber unterstützt er die tatsächliche Arbeit der Verdrängung (seiner Angst und seiner Lust), die jener leisten muss: in der ‚Unterwerfung‘ unter *und* der Abgabe von Kontrolle an die Technik. Sicher etwas zugespitzt formuliert, dient der Vergleich hier dazu, den umgekehrten Weg des Films zu verdeutlichen. *Compartment* geht es um einen Lustgewinn, der mit der subversiven Möglichkeit der Kamera spielt, neue Zusammenhänge in bekannten Räumen zu schaffen. Vor allem der Inhalt, der sich wie ein Band verhält, das Anfang, Mitte und Ende des Films verbindet, sorgt für freie Assoziationen; denn da der Schmerz nicht real gezeigt wird, außer angedeutet wird in der peitschenden Frau, gewinnt die Lust an der

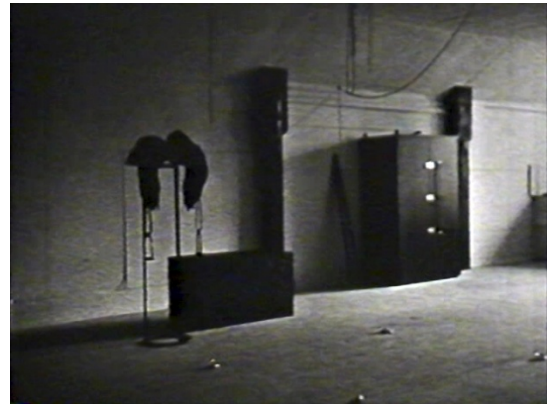
²⁵⁰ Dies wurde dann psychoanalytisch erklärt als Angst vor der sich verselbstständigen, nicht zu stoppenden eigenen Sexualität. Siehe dazu: Schivelbusch, Wolfgang: Geschichte der Eisenbahnreise, a.a.O., S. 74f. Womöglich besitzt diese Angst aber auch den realen Grund der tatsächlichen Möglichkeit eines Unfalls.

²⁵¹ Er betont bekanntermaßen diesen Aspekt des masochistischen Trotzes: „Die Vorwegnahme der Strafe und die auf sie folgende sexuelle Lust läßt nur die Deutung zu: und wenn ihr mich schlägt, fesselt, erniedrigt, ich werde doch zu meiner Lust gelangen! Indem der Masochismus selbst die Strafe anordnet, hat er sich zum Herrscher seines Geschicks gemacht.“ Reik, Theodor: Aus Leiden Freuden. Masochismus und Gesellschaft. Frankfurt am Main: Fischer, 1983. (O. am.: 1941), hier: S. 204f.

Suchbewegung und der Assoziationsfähigkeit eine Erfahrungsqualität für den Zuschauer. Indem der Film an das Lustempfinden im Kino, das in der Realitätswirkung des Filmbildes liegt, sowie an eine Fähigkeit der Zuschauer zur mimetischen Assoziation anschließt, stellt er für die Fantasie der Zuschauer den Zusammenhang von Unterwerfung unter das Filmbild und realem, physischen Schmerz her – der in der Sicherheit des dunklen Kinosaals als lustvoller erlebt werden kann. Es handelt sich hierbei weniger um den Effekt der Verwechslung des Filmbildes mit echter Realität, wie beispielsweise die bekannte Kolportage nahelegt, dass Menschen bei der Filmvorführung des eintreffenden Zuges in den Bahnhof 1895 in Paris tatsächlich aufgesprungen seien. Der Körper erfährt im Kino den „Schock“ einer Konfrontation mit seinen Musterprogrammen, die er in der Wahrnehmung in sich trägt. Denn diese bezeugen ja gerade, dass die Dinge so sind, wie sie scheinen. Die reale Wahrnehmung von Dingen, die sich von der Filmwahrnehmung insofern unterscheidet, als die Dinge nicht auf mich einströmen, sondern ich mich ihnen in der Regel nähere, erzeugt ein Verhältnis zu diesen Dingen, das in der filmischen Wahrnehmung, so wie in dem Fall *Compartment*, aufgelöst werden kann. Dieses Verhältnis beruht auf jenen Strukturen, die Verhalten reproduzieren, das in bestimmten Orten, zu bestimmten Zeit erlaubt ist (und dies gilt auch im Hinblick auf das Alter eines Menschen). Kino hält sich daran nicht – zumindest nicht in Slapstick-Kommödien beispielsweise oder eben in jenen Aneignungen von Räumen, die der Lust dienen, obwohl sie „eigentlich“ diese Funktion gar nicht besitzen. Dass sie aber diese Funktion nicht besitzen, erscheint nicht in ihnen per se angelegt, sondern das scheint ein Verhältnis von uns zu ihnen erst zu ermöglichen. Das dies Verhältnis erzeugt, erlernt und reproduziert wird, indem bestimmtes Verhalten regelmäßig angewandt wird, ist wiederum ein Effekt einer erzeugten Wahrnehmungsstruktur. Diesem Muster setzt der Film etwas anderes entgegen. Stellt der Masochismus insofern ein subversives Potenzial dar, als in ihm die Weigerung steckt, sich dem Realitätsprinzip anzupassen, geht es bei *Compartment* womöglich genau darum: die Zweckgerichtetheit der Gegenstände, die der Schmerz- und Unfallvermeidung dienen (Handgriffe, Sitzpolster, Haltestangen) zu verneinen, und diese Verneinung im Hinblick auf die weibliche Sexualität nutzbar zu machen.

7.1 *Mano Destra* und das Warten im Masochismus

Ein wesentlicher Unterschied zwischen *Compartment* und *Mano Destra* besteht in dem Umgang mit Zeit. Versucht Eva Heldmann für die Schmerzen, die eine Peitsche erzeugt, visuelle Entsprechungen in Schnittrhythmus, Musik und Physikalität, wie sie der Film vermittelt, zu finden, ist das Verfahren bei *Mano Destra* fast gegenteilig. Harte Schwarz-Weiß-Kontraste zeugen von der Polarität, mit der der Film spielt – auf der einen Seite die Domina und auf der anderen die Gefesselte; zwei zueinander gehörende Pole, die versucht werden, auch als auseinanderliegende zu kennzeichnen. Hier die unbewegliche, statische, wartende Frau, dort die Domina, die posiert, die sich um ihr Gegenüber fast nicht zu kümmern scheint. In keiner Szene wird der Fesselungsvorgang selbst gezeigt sondern höchstens ein Handanlegen, ein Nachziehen der Fesseln. Was aber hat diese Trennung mit dem Phänomen des Masochismus zu tun? Zeugt nicht gerade die Verwiesenheit des Masochisten, der in dem Fall eine Frau ist, auf die verbietende und doch in den zarten Pelz gehüllte Figur der Mutter von einem Verhältnis, das zwar nicht durch Liebe gekennzeichnet sein muss, wohl aber durch eine Bezogenheit, die für den Masochisten maßgeblich scheint, die Schmerzen ertragen zu können. Die Zwischentöne, die der Film nicht im Bild sondern in der melancholisch anmutenden Musik von *The Vyllies* erzeugt, verweisen auf die Dialektik dieses Verhältnisses. In ihr drückt sich ein schlagender Rhythmus mit der Kombination einer emotionalen Stimme als Sinnbild dieses Zusammenhangs aus. In über vierzig Minuten werden in langen Einstellungen ein quadratisch anmutender, fast leerer Kellerraum gezeigt, in dem sich meist in einzelnen, voneinander getrennten Aufnahmen die Hauptdarstellerinnen aufhalten. Sie sind nur selten zusammen im Bild zu sehen.



Nicht nur dadurch wirkt die Atmosphäre kühl, ist das Ambiente des kahlen Kellerraums so unähnlich der Beschreibung in dem Roman *Venus im Pelz* von Sacher Masoch. Geschützter Raum, der die Zartheit mit der Härte der Strafe kombiniert, um diese phantasmatisch in die Position des noch nicht schieben zu können, bedeutet für den Masochisten – zumindest in dem Roman – Zeitlosigkeit. Das Warten kann im Masochismus ins Unendliche ausgedehnt werden, es ist sogar das Ziel des Masochisten, die Spannung solange wie möglich zu erzeugen, die den Schmerzen vorausgeht, die dann doch notwendig sind, um überhaupt eine Abfuhr zu erfahren. Das Aushalten sowohl der Vorbereitung sowie der Schmerzen, bildet im Masochismus eine Einheit, die in dem Film *Mano Destra* seltsam getrennt erscheint. Der Film vermittelt nämlich nicht oder kaum physisch die Gefühle, die die gefesselte Frau hat. In ihr kommt keine Lust zum Ausdruck, da nicht einmal ihr Gesicht in dem Film zu sehen ist. Vielmehr zeigt der Film sie in langen Einstellungen mit unbewegter Kamera in verschiedenen Posen und Haltungen als Sklavin. Ob kopfüber auf Stühlen kniend, auch im Stehen oder Liegen: vor allem die gefesselten Gliedmaße fallen ins Auge. Sie bewegen sich nur minimal, lassen über ihre Unbeweglichkeit die schmerzhaft Position

erspüren, bilden aber ansonsten eher Flächenverhältnisse ab. Annette Brauerhoch schreibt zu dem Film, der außer auch von Birgit Hein²⁵² keine umfängliche Beachtung in der Literatur fand, dass die Ästhetik des Films ihn gegen ein konkretes körperliches Verhältnis schütze und stattdessen die beiden Frauen eine fast sachliche Verbindung eingingen – diese sei nicht emotional sondern schon strukturell, formal. Dies allerdings stellt nur eine Seite des Masochismus dar, dessen andere auf die Abwehr, die in dem Phantasma selbst liegt, verweist.

„*Mano Destra* ist ein ausgesprochen formaler, sehr homogener, fast könnte man sagen, steriler Film. In ihm geht es nicht um das menschliche Verhältnis zweier Personen zueinander, sondern darum, wie sich dieses in bestimmten Strukturen ausdrückt. Um diese Strukturen zu erzeugen, bedarf es weder Nähe noch der Intimität, wohl aber des Vertrauens – insofern verweisen die Strukturen, die wir sehen, durchaus auch wieder auf ein Verhältnis: nur drückt der Film es nicht in emotionalen Begriffen aus. In *Mano Destra* geht es vielmehr um Raum- und Flächenverhältnisse – dabei gewinnt der Körper fast den Status eines Dings, oder er wird zur Fläche. [...] Die weißen Kordeln auf der schwarzen Strumpfhose bilden Zäsuren, markieren Grenzen und Übergänge, die weiße Haut hebt sich von schwarzem Plastik oder Leder ab und wirkt weich im Verhältnis zum verchromten Stuhlbein.“²⁵³

Die Diskrepanz zu dem Vorbild des Romans von Sacher Masoch, die der Film vielleicht unbewusst inszeniert – und da er sicherlich eine bestimmte Spielart des Masochismus zeigt, wie sie die Lack- und Lederoutfits der Frauen anzeigen, auch bewusst eine spezifische Form ausstellt – verweist auf die Frage nach möglicher subversiver Praxis, die im Masochismus liegen kann. Ein Zitat von Heide Schlüpmann mag diesen Aspekt verdeutlichen, der die Vielschichtigkeit des Phänomens und seine Verhandlung in verschiedenen Kontexten deutlich macht, die in den 80er Jahren auch zu einem gewissen Höhepunkt in modischen Accessoires, die die Szene bekannt machte, kulminierten.

„Sozialer, erogener, moralischer, Masochismus, männlicher und weiblicher, Sado-Masochismus, frühkindliche Triebe und perverse Leidenschaft, lustvolle Phantasie und leidvolle Realität, psychosozialer Kitt und Obstruktion der verordneten Normalität – so viele Bedeutungen es gibt, so viele oder mehr

²⁵² Hein, Birgit: Vorwort zu *Mano Destra*. In: Cléo Uebelmann: *The Dominas*. Tübingen: Gehrke, 1988.

²⁵³ Brauerhoch, Annette: *Die kalte Domina*. In: *Blaue Wunder*. A.a.O, S. 186-200, hier: S. 195.

noch Versuche, die Phänomene des Masochismus zu erkennen, zu erklären, zu interpretieren. [...] So modisch das Thema Masochismus zur Zeit ist, so viel Unklarheit enthält der Umgang damit. Das fängt mit dem gängigen Gebrauch der Abkürzung ‚S/M‘ an, als wüßte jede/r, wovon die Rede ist, und die einverständlich doch allenfalls eine Realität bezeichnet, die selber wesentlich Zeichen ist; Leder, nieten, Ketten – Attribute pornografischer Szenerie, die nun abgewandelt als reizvoller oder auch demonstrativer Schmuck getragen werden.“²⁵⁴

Das Zitat stammt aus einem Vorwort der Zeitschrift *Frauen und Film* zum Thema Masochismus – welches in der Konzentration auf diesen Aspekt im Unterschied zum Sadismus einen Fokus auf Fragen nach dem populären Verständnis einer sozialen oder gar natürlichen Affinität des Weiblichen zum Masochismus legen möchte: die Ursachenforschung führe zu Fragen nach den patriarchalischen Strukturen einer Gesellschaft, und ob diese sich durch weiblichen Masochismus, durch Opferrolle und Dienstbarkeit erst erhalten könnten. Die eigentliche gesellschaftliche Dimension des Masochismus offenbare sich möglicherweise erst in der Auseinandersetzung mit seinem subversiven Potenzial, das nicht aus Unterwerfung unter die patriarchalische Ordnung entstehe sondern gerade in einem Widerspruch dazu an der Verbundenheit mit der oralen Mutterfigur festhalte – als theoretische Perspektive erscheint die Frage nach einer masochistischen Ästhetik eine Verbindung herzustellen zu dem gesellschaftlich verdrängten Wunsch nach einer anderen Ordnung: Die Härte im Masochismus sei Ausdruck auch der Härte der bürgerlichen Gesellschaft.

„Die neueren Untersuchungen zum Masochismus, vor allem Gilles Deleuze, aber implizit auch schon Theodor Reik, stellen die Dominanz des Ödipalen für die Prägung psychischer und kultureller Grundstrukturen in Frage. Das masochistische Verlangen entstammt einer Welt, in deren Zentrum die mächtige orale Mutter steht. Ihre Verdrängung könnte im kollektiven masochistischen Tagtraum der Kunst aufgehoben sein. Solche Spekulationen setzen aufregende Perspektiven für die feministische Theoriebildung.“²⁵⁵

²⁵⁴ Schlüpmann, Heide: Vorwort. In: Gramann, Karola; Koch, Gertrud; Schlüpmann, Heide (Hg.): *Frauen und Film*, Heft 39, Stroemfeld, Frankfurt am Main: 1985, S. 3–6, hier: Seite 3.

²⁵⁵ Ebd., S. 4.

Mano Destra, der die Thematik der Lust zwischen Frauen aufgreift und die „männlichen“ Attribute wie Dominanz und Härte in der Figur der Domina integriert, spielt mit der Erwartung an (s)ein subversives Potenzial. Beim Erscheinen löste der Film einen Skandal aus – den die Bilder keinesfalls rechtfertigen, wie Annette Brauerhoch feststellt:

„Die Grundlage der Empörung war moralischer Art. Viele verließen unter Unmutsbezeugungen den Raum, und die, die blieben, wehrten sich in der anschließenden Diskussion gegen eine Viktimisierung der gefesselten Frau, eine Maskulinisierung der fesselnden Frau und insgesamt gegen die Produktion von Pornografie. *Mano Destra* ist jedoch ganz sicher kein Porno [...] Gerade in Anbetracht der kunstvollen Ästhetik des Films, löste *Mano Destra* disproportional große Empörung aus.“²⁵⁶

In einer weiteren Lesart ließe sich weiblicher Masochismus in den Kontext patriarchalischer Strukturen stellen, für dessen Opferrolle und die damit verbundene Härte dieser Film möglicherweise Bilder lieferte – dies allerdings inszenatorisch festzuhalten, erscheint nicht sein Anliegen. Zu groß ist das Selbstbewusstsein, mit der sich die Domina – Cléo Uebelmann selbst – inszeniert. Die in Lack und Leder gekleidete Herrin posiert für die Kamera. Es erinnert an ein Fotoshooting – ihr Blick geht aus dem Bild, er scheint kühl, mal blickt sie in die Kamera, ihr Gesicht unbewegt, mit einer gewissen Strenge. Manchmal wird sie gezeigt, wie sie Handschellen, Fesselungsutensilien vorbereitet. Das Demonstrative, das diesem Film eignet, liegt in dem Anliegen, sich selbst zur Schau zu stellen. Dies allerdings wirft neben der Frage nach dem Tabu, das er berührt in der Darstellung gleichgeschlechtlicher Sexualpraxen, eine weitere auf: wenn der Film die Vielschichtigkeit des Phänomens Masochismus in sehr klare Bilder verpackt, gibt es in ihm dann noch Raum für die Ambivalenz, die aus den Gegensätzen entsteht zwischen der ästhetischen Anordnung und seinen Zielen, Lust durch Schmerzen zu gewinnen? Außerdem spielt in einem weiteren Sinne die gesellschaftliche Perspektive eine Rolle. So könnte der Film die Rolle der Mutter, die für den Masochisten insofern als eine zentrale, mächtige Instanz erscheint, als er die

²⁵⁶ Brauerhoch, Annette: Die kalte Domina. A.a.O., S. 188f.

Erfüllung all seiner Bedürfnisse an sie delegiert, gegen die allgemeine, gesellschaftliche Rolle des Vaters (in der patriarchalischen Gesellschaft) ausspielen.

Annette Brauerhoch sieht eine mögliche Stärke des Films genau hier – wobei sie zu dem Schluss kommt, dass der Film eben dies in der Konsequenz nicht ausbuchstabiere.

„Er [*Mano Destra*, C.H.] barg ästhetisch all das, was eine neuere Theorie des Masochismus behauptete. Doch während der Film auf der einen Seite viele der von Deleuze beschriebenen formalen Kriterien des Masochismus erfüllte, blieb er dennoch auf zunächst unerklärliche Weise unlustvoll.“²⁵⁷

Als Fazit sieht Annette Brauerhoch den Film in seinem Bestreben nach Formalität und den fast geometrischen Verhältnissen, in die die Körper eingepasst scheinen, ambivalent:

„Die zerdehnte Zeit kippt um in Langeweile oder Monotonie, die Spannung zwischen Voyeurismus und Exhibitionismus bricht im kühlen gegenseitigen Einverständnis in sich zusammen. Der Masochist erzieht sich seine Erzieherin, die Unterwerfung bedarf des Rituals der Erniedrigung. Wenn dieser Prozeß, der vielleicht vor dem Film stattgefunden hat, zu einem Teil des Films geworden wäre, dann besäße er womöglich Zwischenräume und jene Dialektik von Spiel und Ernst, in deren Spannungsfeld sich die masochistische Ästhetik gerne einspannt, anstatt an einer klaren, durchkalkulierten Oberfläche abzuprallen.“²⁵⁸

Unlustvolle Momente, die in dem Film zum Tragen kommen, betreffen die Seite des Wartens. Ist sie im Masochismus gerade die, die am stärksten phantasmatisch aufgeladen wird und also den Schmerz erträglich macht, spielt hier die zerdehnte Zeit als eine „leere“ die Hauptrolle. Die Wiederholungen der Szenen und Positionen, die strengen Kameraeinstellungen und die Unbeweglichkeit der Gefesselten sind eine Form der Spannungslosigkeit, die ja gerade kein Verhältnis in einer dynamischen Weise zum Tragen kommen lässt.

²⁵⁷ Ebd., S. 191.

²⁵⁸ Ebd., S. 200.

An dieser Stelle scheint es sinnvoll, genauer auf die Thesen von Gilles Deleuze einzugehen, die eine Sonderrolle insofern einnehmen, als er seine Masochismusstudie auf der Mutmaßung gründet, dass die *Form* der Bedürfnisbefriedigung eine zentrale Rolle bei der Bildung des Phänomens spiele, das sich darüber hinaus deutlich von dem des Sadismus unterscheide: „Der Masochismus ist von Grund auf weder inhaltlich noch moralisch, sondern formal und nichts als das.“²⁵⁹ Zu ihm gehören die Strenge, die sich in der genauen Anordnung ausdrückt, durch die der Masochist Lust gewinnt. Es bedürfe der Accessoires, eines bestimmten Verhaltens, eines Ambientes, das die Not des Masochisten wende – und ihm den Eindruck erlaube, er träume:

„Es gibt kein spezifisch masochistisches Warten; der Masochist ist der Morose, der das Warten im reinen Zustand erlebt. Wie Masoch, der sich einen gesunden Zahn ziehen läßt unter der Bedingung, daß seine in Pelz gekleidete Frau dabeisteht und ihn drohend anblickt.“²⁶⁰

Der Aufschub der Bedürfnisbefriedigung erscheint als ein wesentliches Element – denn selbst der Schmerz als perverses Bedürfnis, durch das einzig Lust empfunden werden kann, bedarf des Aufschubs. Erst in Spannung zwischen Schmerzerleben und dem Warten, das diesen Schmerzen vorausgeht, entsteht die Lust als eine verschobene. In ihr drückt sich nicht einfach Fantasie aus, sondern eine Konstellation, die zwar eine Fantasie des Masochisten als Voraussetzung hat – diese gleicht aber nicht einer freien Fantasie, wie sie etwa im Alltagsverständnis von den Möglichkeiten und Potenzialen einer anderen Realität zeugt. Im Masochismus wird die Fantasie in spezifischer Weise ebenso „gebunden“, wie es das Drehbuch des Masochisten vorsieht – verschobene Realität, die dem Ziel des Masochisten dient, bestehe Deleuze zu folge in einem Kontrollmechanismus:

„Verneinung, Spannung, Erwartung, Fetischismus und Phantasma bilden die eigentümlich masochistische Konstellation. Das Wirkliche fällt dabei nicht unter eine Negation, sondern unter eine Art Verneinung, durch welche es dem Phantasma verfügbar wird. Die Suspendierung erfüllt die gleiche Funktion für das Ideal und führt diese in das Phantasma über. Das Warten selbst ist die

²⁵⁹ Deleuze, Gilles: Sacher-Masoch und der Masochismus. A.a.O., hier: 225.

²⁶⁰ Ebd., S. 223.

Einheit von Ideal und Wirklichkeit, die Form oder Zeitlichkeit des Phantasmas.“²⁶¹

Fantasie stellt eine Zeitverschiebung dar in dem Sinne, dass in ihr die realen Verhältnisse verschoben werden: in die Zukunft des Noch-Nicht gerückt, werden sie so zu einem Gegenpart zur eigenen, und vermittelt auch gesellschaftlichen Realität. Was für alle Fantasie gelten mag, wird beim Masochismus insofern in den Dienst genommen, als es die Abwehr der Angst vor dem realen Schmerz unterstützt. Die in der Konstellation aufgezeichnete Ambivalenz zwischen Härte und Zartheit, die die Fantasie des Masochisten beflügelt und gleichzeitig in einen Stillstand versetzt, dient dem Phantasma. Es stellt in dieser Hinsicht eine Struktur der Verschiebung dar, die eine Funktion der Verneinung hat: Das Gesetz des Vaters, gegen das sich der Masochist wendet, da es von ihm fordert, sich in die bestehende Ordnung der Gesellschaft einzufügen, wird durch die ausgedehnte Zeit und die Anbindung an eine „prä-ödispale“ Mutterfigur in Frage gestellt. Warten statt Handeln und die Delegation der Verantwortung für die Befriedigung der Bedürfnisse (in dem Fall: nach Schmerzen) an eine dominante weibliche Figur, erscheinen als eine Verschiebung, die im Grunde jede Angstbindung kennzeichnet. In ihrer Strenge übersteigert der Masochismus diese Angst und führt sie auch als ein Bild für die Prozesse der Verschiebungen innerhalb einer Gesellschaft selbst vor. Die Frage, wieso die Härte der Gesellschaft von den Einzelnen akzeptiert wird, und inwieweit nicht eine andere – phantasmatische Größe (Zartheit, Versorgung, „Luxus“, Konsumgüterproduktion beispielsweise, aber auch die Aussicht auf „Prestige“) dafür Sorge trägt, diese Härte erträglicher zu machen, stellt sich im Hinblick auf die Frage nach der Wirkung: Die Bedürfnisbefriedigung erscheint als ein Schlüssel, der diese Verklammerung erzeugt. Sie ist phantasmatischer Natur, insofern sie auf einer angstvollen Verbindung beruht zwischen drohendem Verlust von Ansehen, Prestige, sozialen oder materiellen Grundlagen und den daraus resultierenden Erwartungen. Ebenso wie der Masochist sein Erleben aktiv produziert, stellt die (unbewusste) Angst ein aktives, gewünschtes Verhalten und Erleben gesellschaftlicher Realität her.

²⁶¹ Ebd.

Dieser Zusammenhang, der während der Sichtung des Films im Grunde weniger in den Bildern selbst zu finden war als durch die Beschäftigung mit dem Phänomen und der Frage nach dem subversiven Potenzial des Masochismus auftauchte, soll näher erläutert werden. In ihm spiegelt sich ein Verhältnis wider, das im Masochismus im Film in seiner ästhetischen Bearbeitung eine Form erhält, deren sich die Gesellschaft gerade nicht bedient, sondern im Gegenteil: diese verdeckt.

Bezogen auf die Frage nach der Analogie zwischen masochistischen und gesellschaftlichen Strukturen, die sich im Individuum als (unbewusste) Ängste manifestieren, ergibt sich ein zweideutiges Bild. Einerseits erscheint der Masochismus als eine Form der sexuellen Praxis, gesellschaftlich als oppositionelle Kraft, da sie nicht den Funktionen einer auf Reproduktion ausgerichteten Sexualität gehorcht und an einer Verbindung zu einer machtvollen Mutterfigur festhält. Dennoch ist andererseits gerade das Moment der Tabubildung, das aus einer vor allem phantasmatischen Angst vor Strafe und Schmerzen entsteht, sehr entscheidend für Prozesse der Vergesellschaftung. Stellt dieser Aspekt isoliert betrachtet gerade die Härte, aber auch die Dialektik zwischen Strafe und „Belohnung“ heraus, ergibt sich durchaus eine funktionale Parallele zwischen dem Phantasmatischen beim Masochismus und der In-Dienst-Nahme der Fantasie, wie es gesellschaftliche Prozesse über möglichen Prestigegewinn oder auch die Aussicht auf materiellen Besitz und Reichtum beispielsweise in Aussicht stellen. So taucht im Masochismus das Tabu einerseits als Übertretenes auf und andererseits liegt in der Verdrängung und Verschiebung der Angst – in der Kompensation, die das Ambiente und die Zartheit für den Masochisten darstellen, jener Part vor, der auch gesellschaftlich gesehen funktional erscheint. Nicht bloß eine Angst vor dem Übertreten einer Regel oder eines Tabus ist hiermit gemeint sondern eher die Kompensation der Angst an sich. Norbert Elias, der in seinem Werk über den *Prozeß der Zivilisation* genau diesen Zusammenhang erläutert, erscheint hier interessant: Die Spannungen nämlich, die die Gesellschaft wachrufe, fänden ihren Ausdruck im Individuum. Sie stellten gewissermaßen die unbewussten Anteile in ihm dar, die sein „Glück“ verhinderten – und in ihm die Regeln durchsetzten, die die persönlichen Entwicklungen hemmten. Es stellt gewissermaßen eine Umkehrung der Perspektive dar, die innerpsychischen Spannungszustände auf die äußeren

zurückzuführen und ihnen gleichzeitig das hohe Maß an unbewusster Wirksamkeit zu attestieren, das im Masochismus sozusagen ausagiert, reinszeniert wird. Damit ist nicht gemeint, das die Perversion durch die weibliche Bezugsperson ausgelöst wird. Vielmehr ist der Schmerz, der inszeniert wird, Ausdruck einer Härte, die Gesellschaft über Anpassungsdruck erzeugt. Insofern taucht im Schmerz auf, was als das nicht eingelöste Versprechen einer Gesellschaft gelten kann, ein für alle Mitglieder gleichermaßen stimmiges Geflecht zu schaffen, in dem jeder nach seinen Fähigkeiten und Talenten in den Bereichen wirken kann, die ihm ermöglichen, jene zum Ausdruck zu bringen:

„Erst mit den Spannungen zwischen den Menschen, mit den Widersprüchen im Aufbau des Menschengeflechts können sich die Spannungen und Widersprüche *in* den Menschen mildern. Dann erst braucht es nicht mehr die Ausnahme, dann erst kann es die Regel sein, daß der einzelne Mensch jenes optimale Gleichgewicht seiner Seele findet, das wir so oft mit großen Worten, wie ‚Glück‘ und ‚Freiheit‘ beschwören: *ein dauerhaftes Gleichgewicht oder gar den Einklang zwischen seinen gesellschaftlichen Aufgaben, zwischen den gesamten Anforderungen seiner sozialen Existenz auf der einen Seite und seinen persönlichen Neigungen und Bedürfnissen auf der anderen.*“²⁶²

Norbert Elias Analyse des gesellschaftlichen Prozesses bietet den Vorteil, eine geschichtliche Verbindung zwischen den scheinbar außermenschlichen (gesellschaftlichen) Regeln und Strukturen und den inneren herzustellen – und jene als nur scheinbar externe zu begreifen. Sie sind im Lichte des „zivilisatorischen“ Prozesses betrachtet, Externalisierungen der zwischenmenschlichen Vorgänge und umgekehrt – beide beeinflussen sich wechselseitig und spiegeln sich. Im Zusammenhang mit dem Zwang zur Selbstbeherrschung, den Gesellschaft erzeuge, komme laut Norbert Elias dem Faktor der menschengemachten Angst ein weitreichender Stellenwert bei der Etablierung und Kontinuierung von gesellschaftlichen Strukturen bei. Sein bekanntes Argument, dass die Machtstrukturen, die sich in vornehmlich physischer Ausübung von Strafen äußerten, sich historisch gesehen in hauptsächlich innerpsychische Strukturen wandelten, lässt sich in dieser Beziehung durchaus fruchtbar machen. Bei dem Vorgang

²⁶² Elias, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Zweiter Band. Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, O.: 1939, S. 464. Herv. i. O.

nehme im Laufe des „Zivilisationsprozesses“ die unmittelbare Furcht vor einem anderen Menschen ab, um im gleichen Maße zu einer verinnerlichten Angst zu werden:

„Hier [im „zivilisierten“ Verhalten; C.H.], wie überall aber ist der Aufbau der Ängste nichts anderes als der psychische Widerpart der Zwänge, die die Menschen kraft ihrer gesellschaftlichen Verflechtungen aufeinander ausüben. Die Ängste bilden einen der Verbindungswege – einen der wichtigsten – über den hin sich die Struktur der Gesellschaft auf die individuellen psychischen Funktionen überträgt.“²⁶³

Es existiert also eine Form der Einflussnahme auf die Individuen, die sehr direkt an Emotionen – vor allem unbewusst, appelliert. Es geht hierbei um die Einprägung von Verhaltensmustern, die mit der Angst zu tun haben, dass eine größere Macht eine Strafe ausspricht. Unterwerfung unter die Regeln einer Gesellschaft besitzt eine Dimension, die es ermöglicht, dem Schmerz oder der Androhung von Strafe auszuweichen – und umgekehrt stellt dies einen Gewinn in Aussicht: Die Anpassung erlaubt es, an den Vorteilen einer Gesellschaft zu partizipieren. Norbert Elias beschreibt zunächst die eine Seite:

„Ängste, die ältere Menschen bewußt oder unbewußt in dem kleinen Kinde hervorrufen, schlagen sich in ihm nieder und reproduzieren sich von nun an zum Teil auch mehr oder weniger selbsttätig. Durch Ängste wird die bildsame Seele des Kindes so bearbeitet, daß es sich beim Heranwachsen allmählich selbst im Sinne des jeweiligen Standards zu verhalten vermag, ob sie nun durch direkte körperliche Gewalt hervorgerufen werden oder durch Versagungen, durch Beschränkung von Nahrung und Lust. Und menschen-geschaffene Ängste halten schließlich von innen oder von außen auch noch den Erwachsenen in Bann. Schamempfindungen, Furcht vor Krieg und Furcht vor Gott, Schuldgefühle, Angst vor Strafe oder vor dem Verlust des sozialen Prestiges, die Angst des Menschen vor sich selbst, vor der Überwältigung durch die eigenen Triebe, sie alle werden in dem Menschen direkt oder indirekt durch andere Menschen hervorgerufen. Ihre Stärke, ihre Gestalt und die Rolle, die sie im Seelenhaushalt des Einzelnen spielen, hängt von dem Aufbau seiner Gesellschaft und seinem Schicksal innerhalb ihrer ab.“²⁶⁴

²⁶³ Ebd., S. 456.

²⁶⁴ Ebd., S. 457f.

Diese Verschiebung bezieht sich sowohl auf die Vorstellung, dass die Gesellschaft für die Befriedigung der individuellen Bedürfnisse Sorge trägt, als auch auf die Rollenerwartungen, die sie scheinbar dem einzelnen auferlegt, um an ihr profitieren zu können. Die Projektion der Ängste, von denen Elias spricht, auf eine größere Macht, Institution oder auf scheinbare Vorteile, dient der Selbstregulierung und Affektsteuerung, um die Rollen auszufüllen, die sich aus dem konkreten Umfeld heraus ergeben; nämlich aus den Chancen, die eine Gesellschaft ihren Mitgliedern aus verschiedenen Schichten einräumt auf Bildung und Jobperspektiven, auf „Teilhabe“. Dies funktioniert auf der Ebene der konkreten Handlungen und Positionen, die ich in einer Gesellschaftsstruktur ausführe und ausfülle; sie spielt sich also im Alltagsleben ab und: sie beruht auf einem Mangel. Nimmt man die Argumente von Elias ernst, dann ergeben sich sehr weitreichende Konsequenzen für den einzelnen und die gesellschaftliche Struktur, denn auf Angst scheint ein wesentliches Element ihres Funktionierens zu beruhen. Indirekt verweist Elias auf die Vorteile der Anpassung, die letztlich auf einer ebenso großen Angst beruhen, wie die Bindungen, die zu ihrer Erzeugung beitrugen. Imaginierter Verlust von Prestige und Ansehen, die vor allem die mittleren Schichten kennzeichne, und die Aussicht auf die Vorteile der Adaption gingen Hand in Hand. Sie stellten die zwei Seiten einer Medaille dar, und dies führe beispielsweise dazu, sich „durch Besitz- und Prestigeinstrumente“²⁶⁵ von anderen abheben zu „müssen“:

„Und gerade diese Ängste, Ängste vor dem Verlust des unterscheidenden, des ererbten oder vererblichen Prestiges, gerade sie haben [...] bis heute an der Gestaltung des herrschenden Verhaltenscodes einen entscheidenden Anteil. Gerade sie neigen überdies [...] in besonderem Maße zur Verinnerlichung; sie, weit mehr als die Angst vor Elend, Hunger oder unmittelbar körperlicher Gefahr, verfestigen sich in dem einzelnen Angehörigen sozialer Schichten [...] zu inneren Ängsten, die ihn, unter dem Druck eines starken Über-Ich, auch unabhängig von jeder Kontrolle durch andere, automatisch gebunden halten.“²⁶⁶

²⁶⁵ Ebd., S. 464.

²⁶⁶ Ebd., S. 460.

In der Folge spricht Elias von „Angstautomatismen des Heranwachsenden“²⁶⁷, die in der Lage seien, die Verbindungen zu sozial angepasstem, integriertem Verhalten herzustellen, wie es die jeweilige gesellschaftliche Struktur verlange. Diese Form des Automatismus, dem eine Struktur zugrunde liegt, die es ermöglicht, den Teil der Angst vor einer Strafe zu verdrängen, und im Gegenzug die Vorteile zu hypostasieren, besitzt eine Parallele zu den Vorgängen beim Masochismus. Dieser holt einerseits jene Ängste „hervor“ und inszeniert sie – dies macht durchaus ein potenzielles subversives Moment aus – und andererseits dient die Verkleidung seiner Ängste im Phantasma der Verneinung der Realität. Beide Pole, Ausstellung der Angst und Verneinung im Phantasma, finden sich in unbewusster Form in den Vorgängen, die Norbert Elias beschreibt. Statt die Angst auszustellen, könnte man sagen, stellt sie ein verinnerlichtes Zerrbild dar, das auf der anderen Seite die Anpassung erlaubt und empfänglich werden lässt für ein Phantasma – es liegt in dem Bild, dass die Gesellschaft für die Bedürfnisse adäquate Befriedigungen bereit stellt.

So erscheinen die Regeln und Gesetze einer Gesellschaft, die doch tatsächlich vermittelt durch andere Menschen – über Ängste und Angstbindungen – entstehen, als etwas von Außen kommendes. Diese internalisierte „Gewalt“, die aus „erzwungener“ Anpassung entsteht, lässt sich, reduktionistisch gesprochen, auf ihr Anderes: „die Gesellschaft“ projizieren. Damit bleibt, auf die eigenen Bedürfnissen bezogen, der Anteil an den Projektionen, der bewusst ist oder gemacht werden kann, veränderbar. Ein Beispiel mag dies verdeutlichen: Die Wahl des richtigen Arbeitsplatzes scheint von zahlreichen Faktoren abzuhängen; ein wesentlicher ist, je nach Sichtweise, die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Schicht oder zu einem sozialen Zusammenhang, der die nötige Bildung und die nötige Struktur schafft, um in dem künftigen Job Fuß zu fassen. Wenn Norbert Elias schreibt, dass die Verwerfungen in einer Gesellschaft immer noch dazu führen, dass Prestige und Ansehen wichtiger erscheinen als individuelle Fähigkeiten, die es erlauben, genau „das Richtige“ zu tun, dann erscheinen die Faktoren der Schichtzugehörigkeit gerade als hinderndes oder umgekehrt förderndes Element, das eben eine solche Feststellung erlaubt, die Gesellschaft verhindere mein persönliches „Fortkommen“. Folgt man der Argumentation Elias, tut

²⁶⁷ Ebd., S. 461.

sie dies tatsächlich, allerdings auf subtile Weise – sie verhindert persönliches Glück zugunsten einer Struktur, die äußerlich erscheint, die aber zutiefst innerlich wirkt. So geschieht es, dass der Zusammenhang als ein äußerlicher erscheinen mag, aber dennoch in der eigenen, vorgebildeten Struktur ursächlich wird. Wenn sich also Gesellschaft durch die Individuen produziert (zu welchem Grad sei dahingestellt), gewinnt die Frage nach den fehlgeleiteten Anpassungsprozessen an Gewicht. Diejenigen, die der „Norm“ nicht entsprechen wollen oder können, erleben die Verwerfungen, von denen Elias spricht, in einer anderen Form. Dies kann existenziell, materiell oder psychisch gesehen, unterschiedliche Auswirkungen haben. Bewusst oder unbewusst lässt sich eine Struktur feststellen, die zum Ziel der Erhaltung ihrer selbst, funktionale Gesetzmäßigkeiten in ihren Mitgliedern verankert. Sie räumt Orte für Funktionalität aber auch Dysfunktionalitäten ein – wie die Kliniken beispielsweise laut Foucault vor die Städte gebaut werden; etwas, das sie zwar räumlich trennt aber doch den funktionalen Zusammenhang – nämlich den des reibungslosen Ablaufes – aufrecht erhält. In diesem Sinne gibt es kein „Außen“ sondern ein mehr oder weniger des Gelingens, die gesellschaftlichen Strukturen in den Individuen zu verankern.

Ein beispielhaftes Bild dieser Vorgänge, die nicht etwa im Widerspruch zu den Thesen Elias stehen, dass die Schichtzugehörigkeit maßgeblich über die Rollen, die ich in einer Gesellschaft einnehme, entscheide, liefert bekannter Weise Niklas Luhmann – seine Vorstellung eines gesellschaftlichen Systems, das in mehreren Teilsystemen, die jeweils andere „Elemente“ produzierten, sein Funktionieren reproduziere, und die weitgehend autark funktionierten, erscheint als Bild der gesellschaftlichen Maschine geeignet, die Differenz zu erklären:²⁶⁸ Zwischen einem Leben in Gleichklang *„oder gar [... in] Einklang zwischen seinen gesellschaftlichen Aufgaben, zwischen den gesamten Anforderungen seiner sozialen Existenz auf der einen Seite und seinen persönlichen Neigungen und Bedürfnissen auf der anderen“*²⁶⁹ entsteht für das Individuum eine Lücke – um sie zu schließen, ist es auf eine Änderung der gesellschaftlichen Verhältnisse angewiesen; denn erst dann, so Elias, erschließe sich gemäß den Funktionsweisen der Strukturen,

²⁶⁸ Siehe beispielsweise: Luhmann, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, O.: 1997.

²⁶⁹ Elias, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation. A.a.O., S. 464.

und wie diese im Individuum verankert werden, jenes Gleichgewicht. Erst die Änderung im Außen, die Beruhigung und der Gleichklang der Elemente, die auch untereinander nicht aus Machtstreben handelten, erlaube es, eine andere, grundlegende Struktur im Individuum zu verankern.

Natürlich rückt diese Argumentation die Thesen in die Nähe der kritischen Theorie, wie sie Adorno und Horkheimer, aber auch Siegfried Kracauer und Herbert Marcuse beispielhaft vertreten haben. Denn es lässt sich die Spannungslosigkeit unter anderem im herrschenden Wirtschaftssystem, von der Elias spricht, schwer vorstellen – beruht es doch grundsätzlich auf dem Gedanken von Konkurrenz. Ohne dies an dieser Stelle in der Tiefe zu erläutern oder zu diskutieren, scheint mir das Argument spannend, dass erst die äußeren Umstände eine Korrektur erfordern, bis auch die inneren Verwerfungen „zur Ruhe“ kommen können. Dann nämlich rückt die Frage nach dem Sinn einer bestimmten Gesellschaftsstruktur stärker in den Fokus.

Dieser „Exkurs“ erscheint insofern sinnvoll, um der Frage nach möglichen Parallelen zwischen Masochismus und gesellschaftlich, unbewusst wirkenden Strukturen nachzugehen. An dieser Stelle geht es vor allem um den Aspekt der Anpassungsleistung und der damit verbundenen Zurückstellung möglicher eigener Bedürfnisse. Die Verdrängung, die aus einer Angstbindung spricht, liegt in der Grenze, die durch die Angst gesetzt wird. Sie entsteht imaginär, als bindende Struktur, die gleichzeitig ein Moment der Kompensation enthält: Dieses liegt in den „Vorteilen“, die die Anpassung bietet – und seien es die Versprechen einer heutigen Gesellschaft auf die Teilnahme am Konsum. Die Funktionalität einer Gesellschaft, die nicht abstrakt scheint, die also in der Realität Leistungen erschafft, wie Güter, Waren, Stätten der Krankenheilung, Wissensproduktionen und „Traumfabriken“, gibt etwas vor, das im Tatsächlichen, physisch vorhandenen seinen Existenzgrund mit liefert. Die Gesellschaft baut keine Luftschlösser, selbst in den sogenannten „Elfenbeintürmen“ der Wissenschaft nicht. Vielmehr gibt sie gerade durch ihre Funktionalität vor, Leiden zu verringern. Dies allerdings zu dem Preis der Anpassung, der zwingend notwendig scheint. Anpassung wird also nicht freiwillig geleistet sondern geschieht als eine strukturelle Verwobenheit.

Der Masochismus hingegen inszeniert die Überschreitung der Grenze – des Schmerzes beispielsweise; er stellt dar, was Gesellschaft angstvoll zurückhält – das Nichtanpassen mit einer Strafe, mit physischem Schmerz, mit Zorn und Gewalt belegt sei, erscheint durch Vorgänge, wie sie Elias beschreibt, so tief verwurzelt, dass sie der Überprüfung quasi nie bedurften, um zu funktionieren (denn zuviel Angst erzeugt das Gegenteil). Was auf der einen Seite funktional wird und erlaubt, die Kompensationen, die eine Ordnung für die Anpassungsleistung bereit hält, physisch zu nutzen, bleibt auf der anderen Seite – ihrem imaginären Anteil, merkwürdig diffus; fast ambivalent. Wenn die Angst vor dem sozialen Prestigeverlust (unbewusst) größer erscheint als die Notwendigkeit, seinen eigenen Bedürfnissen zu folgen, entsteht eine Verschiebung, die auch im Masochismus ausgedrückt wird – das Phantasma, das dem Masochisten erlaubt, seine Angst vor dem drohenden Schmerz zu kompensieren und darüber hinaus auch die Lust anzuregen, besitzt ihren Gegenpart in der Schmerzvermeidung, in dem Prestige, in den materiellen Vorteilen, die eine gesellschaftliche Struktur bietet. Sie erscheinen als nicht minder imaginär behaftet, als die Vorstellung des Masochisten verschoben.

Wenn es für den Masochisten Ziel ist, durch Leiden Freude und Lust zu empfinden, und diese Angstgrenzen und Tabuzonen gerade zu überschreiten, stellt dieser Vorgang etwas von den verinnerlichten Angstbindungen zur Schau. Es stellt sich die Frage, in wie weit der Film *Mano Destra* diese Thematiken und Verbindungen anspricht und zur Darstellung bringt.

Die Haltung der zeitlichen Dehnung, die in der Nicht-Handlung und in der Delegation der Bedürfnisse an eine dominante Figur der Domina einen Zustand erzeugt, der das Warten schlechthin darstellt, besitzt eine gewisse Parallele zu den Vorgängen im Masochismus. Zwar stellt sich dieses phantasmatische Bild, das den Zustand des Wartens ins Bedingungslose rückt, als unlustvoll für den Aussenstehenden dar. Dennoch erscheint es im Hinblick auf das gesellschaftlich bedingte Gefüge aus dem Wunsch nach Schmerzvermeidung, nach Anpassung und dem Streben nach den Vorteilen, gerade dadurch als ein ebensolches endloses Rad – es ist nur in bestimmter Hinsicht erlaubt, aus diesem Rad oder diesem Rahmen zu fallen. Die Fesseln, die nicht

sichtbar sind und doch eng, bilden ein ehernes Band, von dem Norbert Elias spricht. Da es sich dabei sowohl um ein innerlich wie äußerlich manifestes, nämlich im Außen zu beobachtendes Verhalten handelt, lässt sich der Eindruck der phantasmatischen Struktur, die für den Masochismus kennzeichnend ist, als das Funktionale dieser gesellschaftlichen Struktur selbst betrachten. Da sie die andere Seite, die „dysfunktionale“, die doch im Masochismus so deutlich zum Ausdruck kommt, als „abnorm“ oder als pervers kennzeichnet, da dort eine Lust ausgestellt wird, die genau an der Bindung zum Schmerz und an der Bindung zur Mutter festhält – und darüber hinaus keine genitale Form der Sexualität darstellt – wird diese andere Seite zu ihrem verdrängten Anteil: Die Angst, die nötig erscheint, die Anpassung an die Strukturen zu erzeugen, tritt als sublimierte Angst in der Fantasie des Masochisten auf. Er inszeniert sowohl die Strafe selbst, vor allem aber das Warten und die Unterwerfung unter eine höhere Macht. Diese Macht, die er sich nach seinen Vorstellungen erzieht, um sie so erträglicher in seine Fantasie einbinden zu können, dient: erst die lustvolle Unterwerfung ermöglicht es, die Form zu wahren. Etwas anders mag dies zunächst bei den Formen der Vergesellschaftung erscheinen; dennoch gilt auch hier, dass die Momente der Integration einer diffusen Angst auf ganz ähnliche Weise unterdrückt werden müssen, wie dies in der Fantasie des Masochisten geschieht. Anders ließe sich die Anpassung an die Strukturen nicht in vollem Umfang erklären. Ihnen eignet ein phantasmatisches Moment der Schmerzerwartung, das vermieden werden sollte. So stellt die Seite des Masochismus, die im Warten und in der Bindung an die Fantasie die Schmerzerwartung suspendiert, ein ausgestellt Bild dar. Dieses kehrt nach Außen, was an den Angstbindungen energetisch wirksam ist, die in einer Gesellschaft unbewusste Prozesse verursachen. Der Vertrag, der dem Masochisten so wichtig ist, und seinem Wunsch nach einer bindenden Form für das Verhältnis, das er zu seiner Herrin eingeht, darstellt, wäre innerhalb eines gesellschaftlichen Gefüges in den unbewussten Strukturen, die eine „Unterwerfung“ erzeugen, zu finden. Ihnen haftet gewissermaßen eine ähnliche Dialektik von Strenge und Zartheit, also dem Wunsch nach Belohnung für die Anpassung an, wie sie dem Masochismus zu eigen ist.

Das statische Bild, das sich im Masochismus als Spiegel einer sehr dauerhaften Bindung an die jeweilige Struktur einer Gesellschaft *auch* deuten lässt – selbstverständlich kann

der Fokus noch stärker auf der Figur der starken und dominanten Frau oder Mutterfigur liegen – kann in dem Film *Mano Destra* wiedergefunden werden. Fast eher noch als die Dialektik zwischen der Härte der Domina und der Zartheit der Accessoires, die der Masochist benötigt für seine Fantasie, und die in dem Film praktisch nicht zum Ausdruck kommt, erzeugt der Film ein Bild für das Warten selbst. Es ist allerdings kein gespanntes Warten – sieht man von den straffen Seilen, die die Körperteile fast zu durchschneiden scheinen, einmal ab. Es handelt sich viel eher um ein Warten, das sich ausstellt, um zu demonstrieren, dass es in einem Gegensatz zur gewöhnlichen Ordnung stehe. Das selbstbewusste Zeigen des Arrangements im Keller, die Zur-Schau-Stellung des gefesselten Körpers, die Gesten und vor allem Posen der Domina, sie erzeugen ein sichtbares Statement für „den Masochismus“. Als handle es sich um ein vertrautes Phänomen, das der sichtbaren Zeichen und Muster bedürfe, „liest sich“ der Film wie eine Demonstration. Von Angst ist allerdings keine Spur – nicht das Warten auf sondern die „Strafe“ selbst erscheint anzudauern. So ergibt sich der Eindruck, dass nicht das Spiel zwischen dem „Vollzug“ sondern der Schmerz an sich genüge, um einen Eindruck der Vorgänge zu vermitteln. In der genannten Weise ergibt sich somit fast einzig die Härte als ein Element des Films, mit dem er etwas zu integrieren versucht, das tiefer gehende Auseinandersetzung vermeidet. Zwar bringt er eine Form der Sexualität zur Darstellung, die in dem lesbischen Verhältnis und in den Themen von Dominanz und Unterwerfung, Schmerz und Härte womöglich Aspekte (einer anderen) weiblichen Sexualität aufgreift. Seine Stringenz, mit der er das Warten ausstellt, erzeugt auf der anderen Seite eine gewisse Ohnmacht auch beim Zuschauer. Das Warten, das als Wiederkehr des Gleichen inszeniert wird, erzeugt in dem Sinne eher ein Gefühl für die Spannungslosigkeit, die, um in dem gesellschaftlichen Bild zu bleiben, als eine Konsequenz der unerfüllten Bedürfnisse erscheint. Der Masochist bekommt sein Bedürfnis erfüllt, sowohl das nach Fantasie als auch das nach Strafe. In der Verstellung des Phantasmas spiegelt sich die angstvolle Bindung an gesellschaftliche Strukturen. Somit verschiebt sich der Fokus auf die strukturellen Prozesse zwischen den eigenen Bedürfnissen und denen der gesellschaftlichen Struktur. Sobald Angstbindungen entfallen, um „Gesellschaft zu erzeugen“, erhält die Struktur, derer sich das Individuum nur halb bewusst sein mag, eine Möglichkeit der

Umstrukturierung. Der Film inszeniert keine verschobenen Strukturen, sondern er zeigt sie als akzeptierte Formen gesellschaftlicher Praxis. Damit verschenkt er gewissermaßen das Element, das in der Dialektik des masochistischen Phänomens zum Ausdruck kommt – es ist nicht die Spannungslosigkeit sondern die energetische Verknüpfung zwischen Schmerz und Lust, die das Warten akzeptabel macht. Der Keller in seinem kühlen Ambiente dient im Grunde der Vermeidung: In ihm findet keine Fantasie statt, die über den reinen Vorgang hinaus weist. In ihm spiegelt sich nicht etwa die Seite der gesellschaftlichen Realität, die uns als internalisierte mit unserer Angst vor möglicher Strafe oder der Wechselbeziehung zu ihren scheinbar unendlichen Möglichkeiten entgegentritt. Viel eher drückt die Kühle des Kellers vermittelt die Reinheit einer Serialität aus – als stelle die äußere Ordnung genau jenen Ort zur Verfügung, der die Lust als etwas ausweist, das doch wieder komensurabel ist. Nämlich genau in dem Sinne, dass sie in das Phantasma der Gesellschaft eingewoben werden kann – der eigentliche Widerstand des Masochismus ist ein körperlicher. Die Physis, die sich der Anpassung widersetzt, ist nicht phantasmatisch, sie ist vielmehr der Trotz: obwohl ich die Nachteile kenne, unterwerfe ich mich und bringe mich an den Rand der physischen Belastbarkeit, da ansonsten der Schmerz nur die Oberfläche berührt. So demonstrativ der Film ist, so wenig physisch ist der Schmerz sichtbar oder fühlbar, der überhaupt irgendwie Kompensation erfahren müsste. Zwar mag der dekorative Aspekt des Films mit der Kleidung der Frauen einen Eindruck erzeugen, der die Dominanz zum Tragen kommen lässt, mit der die Sklavin sich fesseln lässt. Aber weder die physische Härte noch die Zartheit werden sinnlich fassbar. Somit verschenkt der Film gewissermaßen seinen Bezug zum Publikum. Dies unterscheidet ihn deutlich von der Herangehensweise Eva Heldmanns, die doch aber mit ihren physischen Erfahrungen, die sie mit der Kamera macht, und die sie vermittelt, einen nachhaltigeren Eindruck von einer Haltung vermittelt, die dem Masochismus eignet: nämlich Schmerz und Lust zusammenzubringen.

8. Atmosphäre – Ausdruck des Unbestimmten in Claudia Schillingers „Between“

Lady Gaga macht es in ihrem Video ‚Telephone‘ vor: das Spiel mit Klischees wie etwa der Transsexualität dient als Zitat – Versatzstücke akademischer Debatten, subkultureller Bewegungen und Referenzen an das Exploitation-Kino einer Stephanie Rothman oder eines Russ Meyer – respektive Quentin Tarantino, bilden die Bausteine. Doch ganz so leicht lässt sich die Frage nach ihrem Geschlecht, wie sie im Internet durch ein Amateurvideo angefacht und durch ein unbelegtes Zitat Lady Gagas, sie besitze einen kleinen Penis, verstärkt wurde, nicht lösen. Es erscheint als ein weiteres Versatzstück, das ihrer Stilisierung dient. In einem aktuellen Artikel über Lady Gaga schreibt Klaus Walter:

„‚Telephone‘ ist eine knatschbunte Orgie aus Zitaten und Anspielungen aus Pop- und Filmgeschichte, allein das strategische Product-Placement bietet Stoff für Doktorarbeiten. Gagas *sexual politics* sowieso. Nicht nur wegen der angedeuteten Liebesbeziehung zu Beyoncé heizt ‚Telephone‘ Spekulationen an. Von zwei muskelbepackten Wächterinnen wird Gaga in die Zelle geschafft und ausgezogen. Ihre Brustwarzen sind mit einem Klebestreifen bedeckt, die Schamgegend bleibt unscharf. Im Weggehen bemerkt eine Wärterin: ‚I told you she doesn’t have a dick.‘ Darauf die andere: ‚Too bad.‘“²⁷⁰

Im Video sehen die anderen Insassen des Frauenknastes wesentlich androgyner aus als Lady Gaga selbst. Klaus Walter bezeichnet diese als „Extremistin der Mitte“ – „Noch stärker als bei Madonna stellt sich die Frage, ob Gaga ihre queeren Fans instrumentalisiert oder ihnen zu Sichtbarkeit und Anerkennung verhilft. Beides.“²⁷¹ Die Mitte integriert, und so ist der Spiderman-Sprung an die Gitterstäbe mit halb-sichtbarem Geschlecht doch auch ein Eingeständnis ans Tabu – in der Beruhigung der Irritation, die von dem anderen ausgeht, solange es nicht als „Zitat“ sondern in seiner Konkretheit auftritt. Klaus Walter bescheinigt Lady Gaga (bezogen auf einen anderen ihrer Songs „Born this way“), dass „der Smash-Hit Teenager ermutigt, Worte zu finden

²⁷⁰ Klaus Walter: „Extremistin der Mitte“. In: taz, 14.04.2011.

²⁷¹ Ebd.

für ihr Anderssein, während Gaga ihnen gleichzeitig mit ständig wechselnden Gender-Performanzen das gesellschaftlich Gemachte, Konstruierte und Kostümierte von Gender vorturnt. Edutainment für die Massen von einer Extremistin der Mitte.“²⁷² Weniger unterhaltsam ist, dies betont auch Klaus Walter, allerdings ihr Gesang. Von Rauheit und Materialität durch Computerbearbeitung befreit, bricht die visuelle Inszenierung mit dem Einsatz ihrer Stimme, die nicht zu dem rauen Image des evozierten Exploitationgenres passt (das andererseits eben doch kulissenhaft bleibt), fast zusammen. Immerhin, ihr Thema Transformationen erscheint aktuell, auch wenn zahlreiche mediengeschichtliche Vorläufer dies ebenso – und radikaler, abseits der Mitte thematisierten (und auch im Popbereich lassen sich Stars, die mit diesem Image spielen, finden, wie beispielsweise Prince, David Bowie, oder in gewisser Weise Madonna mit ihrer viel beschworenen Wandlungsfähigkeit).

Claudia Schillingers Film *Between*, ein Experimentalfilm aus dem Jahr 1989, mag in dieser Hinsicht eine ähnliche Thematik ganz gegenteilig und materiell fassbarer inszenieren – und somit als ein solcher mediengeschichtlich blinder Fleck gelten. Dennoch, und dies steht im Grunde nicht in Widerspruch zueinander, haben Schillingers Filme eine gewisse Bekanntheit erlangt; auch im angloamerikanischen Raum. Der bereits zitierte Artikel von Mike Hoolboom betont die Besonderheit ihrer Filme im Umgang mit dem Körper:

„[...] Schillinger continues to forge a body of work unique in its insistence on pitting the body of its marker against the trespass of desire. Her erstwhile method, of identification through incorporation, speaks of a corporeal invention, and a level of risk few would dare endure.“²⁷³

Dieser Wandlungs- oder Aneignungsprozess spielt auch in *Between* eine zentrale Rolle, wie noch erläutert wird; im deutschsprachigen Raum befasst sich Birgit Hein in dem genannten zentralen Sammelband zu den Experimentalfilmarbeiten von Frauen mit den Filmen Schillingers. Als allgemeine Besonderheit hebt sie hervor, dass ihre Filme den Versuch bildeten, „Stück für Stück [...] zu einer selbstbestimmten Sexualität zu

²⁷² Ebd.

²⁷³ Mike Hoolboom, *Femme Fatale: The Films of Claudia Schillinger*. A.a.O., S. 62.

kommen, indem sie [Schillinger] konsequent ihren eigenen Bedürfnissen nachgeht“²⁷⁴. Dementsprechend gehe es in ihren Filmen um Verdrängtes, Tabuiertes, wie Pädophilie, aber vor allem um weibliche Identität, die sich mit den internalisierten Zensurmaßnahmen gegen die Sexualität (gegen den Sexualtrieb) auseinandersetzen müsse. In der Zusammenschau der Filme werde Folgendes deutlich:

„Von der Problematisierung der Geschlechterrollen bis hin zur Sexualität der eigenen Kindheit erinnert sie zugleich an die Macht der Verbote, die von den Frauen auf diesem Weg zu überwinden sind. Das ist, wie ihre Filme auch verdeutlichen, ein oftmals schmerzhafter Prozeß. Er birgt das Risiko der moralischen Ächtung unserer immer noch zutiefst sexistischen Gesellschaft.“²⁷⁵

Der Film enthält zwar pornografisches Material, ist aber kein Porno, wie ihm vorgeworfen wurde. Man müsste selbst im zutreffenden Fall genauer die Besonderheiten des Porno-Genres analysieren und womöglich am Einzelfall unterscheiden, inwiefern nicht auch dort Potenziale weiblicher Lust zu finden sind.²⁷⁶

Between, in dem ein Tagtraum die sexuellen Wünsche einer weiblichen Protagonistin offenbart, handelt von einem Prozess der Aneignung der männlichen Rolle, dem Spiel mit dichotomen Geschlechterzuschreibungen und der Auflösung dieser Zuschreibungen mit filmischen Mitteln. *Between* kreist um das Männliche in der weiblichen Sexualität. Ebenso wie in den zuvor analysierten Filmen *Compartment* und *Mano Destra* behandelt der Film diese Thematik auf spezifische Weise – und weniger im Sinne der sogenannten Transgender-Debatten der 90er Jahre, bei denen es zwar um die Dekonstruktion dichotomer Geschlechtszuschreibungen ging – genauer gesagt aber um das Geschlecht als Konstrukt, das sich erst in der spezifischen Art der Bezugnahme durch den oder die anderen herausbilde, und demnach situativ

²⁷⁴ Hein, Birgit: „Das wahre Wesen einer Frau“. A.a.O., S. 157.

²⁷⁵ Ebd.

²⁷⁶ Vor allem in Frauen und Film wurde diese Thematik diskutiert. Frauen und Film, Heft 43: Sex am Arbeitsplatz. Frankfurt am Main: Stroemfeld, 1987. Auch Annette Brauerhoch geht ausführlicher in einer Re-Vision des sehr bekannt gewordenen Pornofilms *Deep Throat* (USA) ein: Brauerhoch, Annette: "I want to hear bells ringing" – *Deep Throat* im Kino (1972-2007). In: Doris Kern und Sabine Nessel (Hg.): Unerhörte Erfahrung. Texte zum Kino. Frankfurt am Main: Stroemfeld, 2008, S. 308–323.

dekonstruierbar erscheine in der Performanz, dem die Negierung des biologischen Geschlechts gleichkomme.²⁷⁷

In dem Film geht es um Aneignung einer sexuellen Lust – um die Befreiung von bindenden Zuschreibungen zugunsten einer Fantasie, die medial keine oder kaum Repräsentation erfährt: eben kein Lust-Objekt in Bezug auf den Mann zu sein sondern die Rollen zu vertauschen. Dies heißt, das, was als normativ-männlich erscheint, sich lustvoll anzueignen, wozu das Sichtbar-Machen des konkreten eigenen ebenso wie das Spiel mit dem anderen Geschlecht gehört – hier in Form eines Dildos sowie in der Einnahme von Körperhaltungen und der Inszenierung von Gesten. Zuschreibungen wie Aktivität und Passivität werden neu verteilt, dem Wunsch nach anderen Bildern und Konkretionen dieser anderen Ordnung eine Form zu geben, entspricht in dem Film hierbei ein realer Ort, an dem jene Fantasie statt hat: das Bett. In *Between* ist es atmosphärisch inszeniert als sinnlicher Platz dieser Aneignung und Umformung. Es bildet sozusagen ein Widerlager, womöglich eine Heterotopie im Sinne Michel Foucaults, wie im Folgenden zu diskutieren sein wird. Ebenso scheint der Begriff der Atmosphäre geeignet zu erläutern, wie sich jener Vorgang der Durchmischung als sinnliche Erfahrung dem Publikum vermittelt.

Denn, so schreibt Birgit Hein:

„Es ist schwer, den Film adäquat zu beschreiben. Kritiker haben ihn als fragmentarisch, sprunghaft und diskontinuierlich bezeichnet. Claudia Schillinger selbst sagt, sie wollte Leidenschaft vermitteln. Es ist ihr gelungen, starke innere Spannung und lustvolle schmerzhaft Entladung darzustellen. Die Wirkung beruht auf der Fülle der Phantasiebilder, die in sehr kurzen Einstellungen rhythmisch montiert sind.“²⁷⁸

Eine Frau liegt auf einer Wiese, trägt rotes Negligée mit schwarzer Spitze, das sich vom grünen Untergrund deutlich abhebt. Eine sommerliche Stimmung vermittelt das Bild;

²⁷⁷ Zu einer Auseinandersetzung mit diesen Debatten siehe: Koppert, Claudia; Selders, Heike (Hg.): Hand aufs dekonstruierte Herz. Verständigungsversuche in Zeiten der politisch-theoretischen Selbstabschaffung von Frauen. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer Verlag, 2003, darin insbesondere: Beate Selders: Das Unbehagen mit der Transgender-Debatte. Von falschen Fragen und merkwürdigen Antworten. S. 62-90.

²⁷⁸ Hein, Birgit: „Das wahre Wesen einer Frau“. A.a.O., S. 149.

dazu Klaviermusik: Nina Simone singt mit tief-eindringlicher Stimme: „Well what’s wrong with me? Maybe I’ve been lying on your couch too long.“ – ein Versatzstück aus dem Lied: Please read me – im Original übrigens von den Bee Gees, deren Gesang ebenfalls wie die Stimme Nina Simones etwas Überschreitendes besitzt. Erst auf den zweiten Blick, aus einem anderem Winkel, wird sichtbar, dass die Frau einen Dildo in der Hand hält. Den zwar bequemen Platz der Couch, der dazu dient, in freier Assoziation Fragmente des Ichs in der Arbeit der Analyse von einem anderen kohärent zusammenfügen zu lassen, hat die Frau offenbar mit einem freieren in der Natur getauscht, der sie zu einem fragmentarischen Tagtraum inspiriert.



Als Markierung dieses Übergangs zu den Bildern des Traums wechselt der Ort des Geschehens in ein Zimmer, sowie kontrastreiche schwarz-weiß Bilder die Stimmung des Films verändern, das Material bringt auch die Hautoberflächen zur Geltung. Doch zunächst beginnt ein Schattenspiel – eine Hand folgt dem Schatten einer großgliedrigen Kette, der sich auf einer weißen Wand bewegt, beide Hände nehmen diese Bewegung auf. Dann sieht man deutlicher, dass eine Frau vor dieser Wand steht, ihre Brüste sind umbunden mit schwarzen Stoff, der ihre weiblichen Formen wegnimmt. Der Schatten der Kette ist auf dem Körper zu sehen – das Bild erinnert an die Verknüpfung der Geschlechtszuschreibungen mit den sichtbaren biologischen Merkmalen, die eine Person als Frau oder Mann auszeichnen. Es handelt sich um Stereotype, insofern sie zu einem bestimmten Vorurteil und in der Folge einem

bestimmten Verhalten sowie bestimmten Rollenerwartungen (ver-)führen. Diese Bindung lässt die Fantasie, wie sie der Film entfesselt, in der Folge los. In einer weiteren Einstellung, die häufiger in dem Film auftaucht, ist nun das Gesicht der Frau zu sehen; sie wirkt selbstbewusst, blickt in die Kamera, in einigen Einstellungen ist sie vollständig nackt. Ganz sicher ist zunächst nicht, ob es sich um die gleiche Frau handelt, die auf der Wiese lag; laut Birgit Hein ist es Claudia Schillinger selbst. Nasse Haare lassen sie androgyner wirken, sie kämmt diese stetig obwohl sie bereits geglättet sind, der Schatten eines weiteren Gegenstandes fährt ihr kontinuierlich durch das Gesicht. Kontrastiert werden diese Bilder in der Folge mit Szenen, die sich im Bett abspielen. Jene repetitive, im Grunde unnütze Bewegung, reflektiert etwas von der Gleichförmigkeit der stereotypen Darstellung, vielleicht gar des Geschlechtsaktes selbst, dem die übrigen Bilder von Frau und Mann in ihrer dynamischen Durchmischung entgegengesetzt scheinen. Diese Deutung legt der Film nahe durch den Kontrast der Gesten und Bewegungen, die sozusagen jene Szene „informieren“.

Als nächstes zeigt die Kamera die Frau mit dem Kleid auf einem Bett, halb sitzend, eine Brust ist entblößt. Sie legt sich auf das Bett, scheint zu träumen, ein kleiner Schwenk zeigt die Einkäufe, die neben ihr liegen. Sie dreht sich zur Seite, die ganze Zeit war bereits Straßenlärm und das Zwitschern von Vögeln zu hören – obwohl kein Fenster zu sehen ist, stellt sich atmosphärisch die Assoziation eines geöffneten Raumes her. Es folgen wieder statisch wirkende Bilder der Frau, die mit abgebundener Brust gezeigt wird, den Schatten der Kette immer noch auf ihrem Körper – sie bewegt sich von diesem Schatten weg und ist nun vollständig nackt, wiederum kämmend zu sehen. Auf eine lange Einstellung, bei der die abgebundene Brust vor schwarzem Hintergrund gezeigt wird, folgt die Sicht auf den nackten Körper, ohne dabei den Kopf zu zeigen – zwischen der Scham ist der Dildo vom Anfang deutlich zu erkennen, dann massiert sie ihre Scham. Ihr Körper, wiederum ohne Kopf, ist nun in einer knienden Position gefilmt – wieder statisch; der Dildo ist deutlich zwischen den Beinen zu erkennen. Diese Pose wirkt umso stärker, als die helle Haut sich vor dem schwarzem Hintergrund fast skulpturhaft abhebt; die Frau trägt beide, männliche und weibliche Geschlechtsmerkmale, ihre Körperposition deutet auf die männliche Haltung beim vollziehen des Aktes hin. Offenbar träumt die Frau, die auf dem Bett liegt und

wiederum zu sehen ist, davon, sich diese Merkmale anzueignen; die Assoziation stellt sich sowohl durch die Montage, als auch durch die durchgängige Atmo der Straßengeräusche und des Vogelzwitscherns her, die Verbindungen zwischen den beiden Frauen schaffen – obwohl auch andere Deutungen möglich wären: alle Figuren im Film stellten die verschieden dynamischen Anteile einer Person dar, die nicht zur Deckung, allenfalls zur Durchmischung zu bringen wären.

In weiteren Einstellungen liegt die Frau mit Dildo, die stets ohne Kopf gezeigt wird, auf dem Rücken, aus einer geöffneten Lederhose schaut jener hervor – in anderen Szenen wird er massiert oder in den Mund genommen. Dann ist eine weitere Person zu sehen, man ahnt, es könnte sich um einen Mann handeln, weiß es aber nicht direkt, da er nur kurz im Bild ist, und sein Gesicht, das ihn eventuell als solchen kennzeichnet, ebenso unsichtbar bleibt, wie sein Geschlecht. Diese visuelle Unbestimmtheit erzeugt Momente des Unbestimmten, und darüber vermittelt, der Irritation.

Er liegt auf dem Bauch in einer sicherlich ungewöhnlichen, mit Weiblichkeit assoziierten Position. Der Schnittrhythmus steigert sich, das Geschehen gewinnt an Fahrt. In mehreren Szenen streichelt die Frau dem Mann den Po, wie es umgekehrt zu erwarten wäre, fährt ihm zwischen die Beine, greift und zieht an seiner Haut, später an den Haaren, liegt auf ihm und bewegt langsam ihren Dildo. Claudia Schillinger selbst sagt zu ihrem Film: „Die Faszination für mich war, nicht zu sagen, hier ist männlicher Sex, und dort ist weiblicher Sex – männlicher Sex ist aktiv, und weiblicher Sex ist passiv. Ich bin fasziniert von diesen Fragmenten und verbinde sie zu einer neuen Form“.²⁷⁹ Eine Stereotypie der (Vor-)Annahmen über die Sexualität der Geschlechter irritiert der Film vor allem in jenen Momenten.

²⁷⁹ Hier zitiert nach Hein. A.a.O., S. 153.



Diese Szenen sind gleichermaßen schön, weil sie den männlichen Part entbinden vom Herrschen-müssen, wie sie auch in der Umkehrung die Un-Nötigkeit des "Normalen" spiegeln. Darin liegt etwas Befreiendes. Sowie laut Freud Fantasie und Tagtraum die Anlehnung an das Realitätsprinzip aufgeben, wird in dem Film die Verknüpfung von Leistung und männlichem Geschlecht negiert. In einer Einstellung ist der Körper des Mannes auf dem Rücken liegend im Bett zu sehen, weiches Licht scheint von Außen auf seinen Bauch auf dem ein Schatten spielt, vermutlich von einem Baum. Kopf und Scham sind nur im Anschnitt im Bild. Man sieht sein Atmen, die Oberfläche seiner Haut, die Anwesenheit des realen, lebendigen Körpers verleihen dem Bild Tiefe. Er lässt sich betrachten, ohne dass diese Umkehrung des Blicks verobjektivierend wirkt. Die folgenden Szenen in dem Bett, die Berührungen zwischen dem Körper der Frau und dem des Mannes, sind von einer gewissen, fast demonstrativen Langsamkeit geprägt, erzeugen eine Spannung, die zu der Atmosphäre des Sommertages passt, beinahe meint man, die warme Luft in dem Raum zu spüren. Der Mann lässt sich behandeln, anfassen. Sie legt ihr Bein über seines und ihre „männliche“ Aktivität lässt die Lust als etwas nicht festgelegtes erscheinen, sowie sie den Dildo als sichtbares Zeichen einer Aneignung des anderen und Durchmischung und Aufhebung der klaren Dichotomien kennzeichnet. Eine ironische Wendung. Über sinnliche Affektion ist der Zuschauer in diese mit seiner Lust verwoben.

Laut Birgit Hein bezieht sich die Bedeutung des Filmtitels *Between* „nicht nur auf Schillingers eigene sexuelle Position zwischen männlich und weiblich in der

herkömmlichen Rollenteilung, sondern auch auf die Lustobjekte, auf die sich ihr Blick richtet, nämlich auf den Mann und die Frau“.

Darüber hinaus könnte der Titel auf das hinweisen, was sich zwischen Zuschauer und Bildern atmosphärisch herstellt: die Konfrontation mit dem anderen (in uns selbst). Die Atmosphäre des anderen ruft der Film *Between* durch die Anwesenheit des nackten Körpers, des sichtbaren Geschlechts, durch die weibliche Aneignung der männlichen Rolle hervor. Dies Tabu erscheint mir nicht einfach historisch geworden, wie das Beispiel vom Anfang vielleicht auch gezeigt hat.

Stellt Experimentalfilm per se das andere des Spielfilms dar, so trägt jener laut Bruce Elder insbesondere die Elemente des Anderen, des Fremden, des Neuen in sich:

„The assimilation of reality that is the mission of film disposes it to contamination. Film is massively promiscuous, and as impure as all whose nature is promiscuity. Its readily-given affections carry it beyond itself, towards the other. Its proclivities, accordingly, results in dispersal. Its nature calls for forms that are fragmentary and incomplete; its promiscuity demands that works composed in the medium be dispersive opera, deploying multiple structures, plurisemic, incomplete, imperfect, unresolved, without closure. Each element in every moment must be foreign to every other.“²⁸⁰

In seinem Aufsatz von 2004 „The foreignness of the intimate, or the violence and charity of perception“ hebt er die zeitlich-prozesshaften Aspekte dieser Konfrontation mit dem Fremden hervor, die ansonsten u.a. durch unserer Vor-Annahmen über die Welt gedämpft würden:

"The shock induced by a sensation creates an opening through which that which is strange, foreign, unexpected, novel, disrupts the complacent surface of everyday experience that is constituted when our perceptions are filtered through ideas (pre-conceptions). The strangeness, the foreignness, the alienness of what comes through the clearing prised open by a new electric sensation is a result partly of its paradoxical temporal attributes. For this opening is created by attention, and through attentiveness we learn that the future creates the present.“²⁸¹

²⁸⁰ Elder, R. Bruce: The foreignness of the intimate, or the violence and charity of perception. In: Atom Egoyan und Ian Balfour (Hg.): Subtitles. On the foreignness of film. Cambridge, Mass: MIT Press, 2004, S. 439–488, hier: S. 459f.

²⁸¹ Ebd., S. 450.

Film als realitätsaffines, prozesshaft-zeitliches Medium scheint in besonderer Weise geeignet, diese Erwartungen an die Zukunft „schockhaft“ zu irritieren. Elder setzt diesen zeitlichen Prozess, der die sinnliche Wahrnehmung des Zuschauers in stärkerem Maße für das andere sensibilisiere – Elder nennt auch Nacktheit als ein Element der Irritation – in Gegensatz zum narrativen Spielfilm, bei dem die Vergangenheit die Gegenwart linearisiere und die Vielfalt der Welt der Erscheinungen der Erzählung unterordne. Erst unsere Aufmerksamkeit – und ihre Anregung durch das Unbekannte, mit dem der Experimentalfilm sinnlich konfrontiere, erscheint in der Lage die Vorannahmen, mit der unsere Wahrnehmung operiert, mit Hilfe des Apparats – dialektisch zu überwinden.

Die Intimität der Bilder, die der Realitätseindruck vermittele, erlaube es, der sinnlichen Wahrnehmung das unvermittelte eines Schocks zuzuführen, gleichsam die Filter dieser Wahrnehmung zu umgehen. Indem die Bilder anwesend und abwesend zugleich seien, erzeugten sie ein Fluides („Flux“) zwischen Objekt und Subjekt – das weder ganz dem Objekt noch dem Subjekt zuzuschreiben sei und auf unsere kontingente leibliche Existenz verweise (Elder nennt den Begriff „Flesh“ unter Bezugnahmen auf Merleau-Ponty; auch der Begriff der Atmosphäre) fällt in diesem Zusammenhang: Die Leibgebundenheit von Wahrnehmung, von immer schon Eingebunden-Sein in Prozesse der Durchmischung von Eigenem und Fremden eröffne laut Barbara Becker, die diesen Begriff in Anlehnung an das Atmosphären-Konzept bei Gernot Böhme verwendet, beispielsweise den realistischen Medien einen Zugang, Momente des sinnlichen Schocks in der Vermittlung von Atmosphären zu versetzen. Die Überschneidung zwischen Eigenem und Fremden, die genau in dem Begriff Atmosphäre zum Ausdruck gebracht wird, zielt auf eine Erfahrung ab. Ähnlich, wie der Alltagsbegriff Atmosphäre etwas bezeichnet, das spürbar werde, meist ohne sichtbar zu sein, sei Atmosphäre in diesem Sinne das, was das Sichtbare der Bilder erzeuge – eine Art Zwischenraum, der über Identifikation des Objekts hinausgehe. Atmosphäre meint auch,

„[a]n erlebte Atmosphären anzuknüpfen und ein Wiedererinnern zu ermöglichen, gehört ebenso seit jeher zum Aufgabenfeld der Kunst wie das Schaffen von Atmosphären. ‚Die ästhetische Arbeit besteht darin, Dingen, Umgebungen oder auch dem Menschen selbst solche Eigenschaften zu geben, die von ihnen etwas ausgehen lassen (Böhme 1995). Medien spielten hier

immer schein eine elementare Rolle, ja, sie ermöglichten wesentlich die Wiederbelebung und Neuschöpfung von Atmosphären. Ob in der poetischen Sprache, der theatralen oder oralen Darstellungskunst, ob in der Musik oder im Film – die jeweils erzeugte Atmosphäre knüpft an die leiblich-sinnliche Erfahrungen der Betrachter an, verschiebt die Interrelation zwischen Subjekt und Objekt und vermag den Menschen auf diese Weise zu berühren.“²⁸²

Die körperliche Affektion durch die medial vermittelte Wahrnehmung des „anderen“ kann auf sinnliche und darüber vermittelte Weise geschehen, die mögliche Strukturen bewusst macht. Denn in der Konfrontation mit einer körperlich spürbaren Atmosphäre, die in den Leib „eindringt“, der stets mit seiner Umwelt sinnlich verbunden ist, liegt ein Moment der Erschütterung. Es liegt in der eigenen Bedingtheit, mit der der Umwelt begegnet wird. So spricht aus der eigenen Wahrnehmung „Geschichte“. Ihre Verbindung mit der leiblichen Existenz wird über die Wahrnehmung vermittelt. Denn nicht das sinnliche Element einer Wahrnehmung entscheidet über ihren irritierenden Gehalt, sondern in der Bedingtheit meiner physischen Gegenwart und ihrer Durchwirkung zwischen Welt, anderem und eigenem, entspannt sich der Standpunkt des Betrachters. Es gibt keine „Neutralität“, denn der Mechanismus der Durchdringung erscheint als Bedingung unserer Existenz in der Welt selbst. So würde es sehr schwer fallen, dem Einströmen der Bilder im Kino nicht körperlich, also nicht sinnlich zu begegnen. Stattdessen formen uns diese Begegnungen, ohne dass wir in der Lage wären genau zu sagen, zu welchem Grade dies geschieht. Stattdessen wird lediglich die Durchdringung „atmosphärisch“ spürbar. Sie kann also Ausgangspunkt einer möglichen Veränderung von zukünftiger Welterfahrung sein. Wie Bruce Elder schreibt: „These shocks also encourage us to be aware of the act of perception itself. They lift one out of what Edmund Husserl called the ‘naive standpoint’²⁸³, where consciousness, because it is absorbed by its object, avoids the question of what human beings [...] contribute to the object perceived”.

²⁸² Becker, Barbara: Atmosphäre. Über den Hintergrund unserer Wahrnehmung und den Hintergrund seine mediale Substitution. In: Dies.: Taktile Wahrnehmung. Phänomenologie der Nahsinne. München: Fink, 2011, S. 181-193, hier: S. 188. Wiederveröffentlichung des Aufsatzes In: Filk, Christian et. al. (Hg.): Media Synaesthetics. Konturen einer physiologischen Medienästhetik. Köln: Harem Verlag, 2004, S. 43-58.

²⁸³ Elder, Bruce: The foreignness of the intimate, or the violence and charity of perception. A.a.O., S. 449.

Auch wenn Bruce Elder als Referenz für seine Konzeption weder Siegfried Kracauer noch in Bezug auf den Begriff des Schocks Walter Benjamin nennt, gibt es größere Parallelen, die ich an dieser Stelle allerdings vernachlässigen möchte. Mit dem Begriff der Atmosphäre lässt sich hingegen noch einmal ein Bogen schlagen zu dem Film *Between*, insofern dieser einerseits die fragmentierten, nicht linearen Elemente des Tagtraums rhythmisch-visuell in Schnitt und Montage verdichtet und für das Zwischenreich, das jener repräsentiert, in der diskontinuierlichen Zeitstruktur des Films eine Entsprechung sucht. Dies erzeugt den Eindruck einer Steigerung der Lust bis zum Orgasmus der Frau und eine Atmosphäre des Unbestimmten, in dem sich eigenes und fremdes durchmischen (in Bezug auf ihr Geschlecht; durch abgeschnittenen Köpfe, abgebundene Geschlechtsmerkmale und die Geschwindigkeit der Bilder). Andererseits laden sie den konkreten Ort des Bettes atmosphärisch auf als einen Platz, an dem diese Aneignung oder Inkorporierung stattfindet. Das Bett, selbst eine Art Zwischenreich, spielt auch in anderen Filmen von Frauen eine Rolle, in denen Männer in Betten gelegt werden – was utopisch eine andere Ordnung der Geschlechter aufscheinen lässt. Als experimenteller Film ist der bereits erwähnte Film *Kissenschlacht* von Ingrid Pape-Sheldon anzuführen, als Spielfilm beispielsweise *The Nightporter* (1974) von Lilian Cavani. Aber auch Maya Derens Filme behandeln eben diesen Ort – er scheint atmosphärisch in dem Sinne zu sein, dass er auf die Möglichkeit der Durchmischung selbst verweist. Tag- und Traumbewusstsein, Sexualität, Fantasie und „Erholung“, überkreuzen sich in ihm. Der Blick nach oben, wie er im Bett ganz geläufig sein mag, richtet sein Augenmerk auf das Traumbewusstsein: Das Ich, das handelt, das also auch die Dinge der Gesellschaft reproduziert, die es mit ihr verknüpfen, erscheint im Bett ganz eigentümlich von seiner Subjektivität befreit. Denn diese erschließt sich über Handlung, Wahrnehmung, Sichtweise und Reflexion. Die liegende Position verschafft Abstand zu einem gesellschaftlich strukturierten Selbst, das aktiv handelt. Passivität ist eher ein Zustand, der die Kontrolle an das abgibt, welches am ehesten mit Natur verbunden scheint. Unser Körper, zwar gesellschaftliche codiert, muss ruhen, um sich zu regenerieren, knüpft an die Rhythmen der Natur an. Die Möglichkeiten, dies zu umgehen, sind begrenzt. Nimmt man aber diesen Zustand als charakteristisch für den Zustand im Bett an, dass ich an die Rhythmen meines Körpers angeschlossen bin oder

diese tiefer spüren kann, die mich eben mit jenem Zustand der Verwobenheit verbinden – und dies atmosphärisch, dann kann im Bett genau der Zustand erlebt werden, der in der Sexualität beispielsweise als Vorgang der Verschmelzung fühlbar wird. Wird dies nun auf der Leinwand reproduziert, und zwar in einer Weise, die eben experimentellen Charakter hat, und die nicht, wie im pornografischen Film schlicht den Akt in zumeist desavouierender Weise zeigt, so entsteht der Bezug zu der Atmosphäre des Ortes. Sie stellte eine Form dar, die ästhetisch die Qualität sinnlich vermittelt, die in der Dynamik des Körperlichen liegt. Im Bett nämlich, also dem Platz, an dem die Verbindung statt hat, wird nicht etwa „Natur“ deutlich, sondern in einer Umkehrung die gesellschaftliche Zuschreibung, die Sexualität erfährt. Es braucht sozusagen des Platzes, der gerade so tief mit der Körperlichkeit verbunden scheint, um ihr das Gesellschaftliche auszuschalten. Davon vermittelt der Film ein Bild – atmosphärisch.

Der Tagtraum in dem Film, der das Gegenbild zum Konsens sinnlich spürbar werden lässt – nämlich das Bett als einen Ort zeigt, an dem diese utopische Aneignung des anderen, und in diesem Sinne eine andere Ordnung der Geschlechterrollen statt hat, hat genau hier ihren „entautomatisierenden“ Charakter, wo Gesellschaft ansonsten über sich selbst vermutet, sie habe es bei der Sexualität mit „Natur“ zu tun. Das widerständige Potenzial des Films *Between* liegt also darin, das Bett als einen Ort zu inszenieren, der eine Heterotopie sein kann. Dieser Begriff, den Michel Foucault in seinem Aufsatz „Andere Räume“ nutzt, um ihn im Sinne eines Widerlagers zu konkreten, gesellschaftlich ausgeschlossenen Wünschen, Träumen und Bedürfnissen zu charakterisieren, beschreibt damit die Idee eines konkreten Raumes, der in Bezug zur allgemeinen historischen Verfasstheit einer Gesellschaft steht. Neben den Bordellen, die eine Form der Ausübung ansonsten unterdrückter Sexualität erlaubten, nennt er weitere solcher Orte. Unter anderem stelle ein Raum Illusionen zur Verfügung, die der Fantasie dienten, eine andere Ordnung zu erträumen. Ob es tatsächlich die Bordelle sind, die eine andere, promiske Form der Sexualität erlauben, sei dahingestellt. Jedenfalls charakterisiert die Heterotopie die Verwiesenheit auf einen realen Ort, der innerhalb der Gesellschaft einen Platz hat – und doch einen außerhalb: die Illusion, die an einem konkreten Ort erfahren werden will, stelle die „Gefängnisse“ des realen gesellschaftlichen Lebens als noch größere Illusion heraus:

„Der letzte Zug der Heterotopien besteht schließlich darin, daß sie gegenüber dem verbleibenden Raum eine Funktion haben. Diese entfaltet sich zwischen zwei extremen Polen. Entweder haben sie einen Illusionsraum zu schaffen, der den gesamten Realraum, alle Platzierungen, in die das menschliche Leben gesperrt ist, als noch illusorischer denunziert. Vielleicht ist es diese Rolle, die lange Zeit die berühmten Bordelle gespielt haben, deren man sich nun beraubt findet. Oder man schafft einen anderen Raum, einen anderen wirklichen Raum, der so vollkommen, so sorgfältig, so wohlgeordnet ist wie der unsrige ungeordnet, mißraten und wirr ist.“²⁸⁴

Näher charakterisiert er diese Heterotopie als Kompensation zu einer bestehenden, defizitären Ordnung, deren „Widerlager“ als Ausdruck gesehen werden können, welche Aspekte eine Gesellschaft verdränge – als weiteres Beispiel neben den idealistisch gedachten Bordellen, nennt er die Kolonien, in denen so etwas wie ein wohlgeordneter, sehr streng reglementierter Raum, eine Art bessere zweite Ordnung entstehen solle – es heißt dazu weiter:

„Das wäre also nicht die Illusionsheterotopie, sondern die Kompensationsheterotopie, und ich frage mich, ob nicht Kolonien ein bißchen so funktioniert haben. In einigen Fällen haben sie für die Gesamtorganisation des Erdenraums die Rolle der Heterotopie gespielt. Ich denke etwa an die erste Kolonisationswelle im 17. Jahrhundert, an die puritanischen Gesellschaften, die die Engländer in Amerika gründeten und die absolut vollkommene andere Orte waren.“²⁸⁵

Für Foucault stellen diese beiden Orte extreme Pole von Heterotopien dar. Das Argument lässt sich nun noch einmal auf den Film *Between* beziehen. Interessanter Weise nämlich beschreibt Foucault in seinem Essay den Raum als ursächlich „für die heutige Unruhe“, als Ort sozusagen umkämpfter Bedeutungen: „Ich glaube also, daß die heutige Unruhe grundlegend den Raum betrifft – jedenfalls viel mehr als die Zeit. Die Zeit erscheint wohl nur als eine der möglichen Verteilungen zwischen den Elementen im Raum.“²⁸⁶ Was heißt es also, wenn das Bett in dem Film als ein Ort der

²⁸⁴ Foucault, Michele: Andere Räume. In: Barck, Karlheinz et al. (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays. Leipzig: Reclam, 1990, S. 34-46 (O. frz.: 1967), hier: S. 45.

²⁸⁵ Ebd.

²⁸⁶ Ebd., S. 37

produktiven Unruhe dargestellt wird, in dem eben nicht die gesellschaftlichen Bedingungen reproduziert, sondern in Unordnung gebracht werden? Die Beziehungen zum Raum, die Foucault betont, also die Zuordnung bestimmter Funktionen, die Menschen in Räumen ausüben, fußten auf

„Entgegensetzungen, die wir als Gegebenheiten akzeptieren: z. B. zwischen dem privaten Raum und dem öffentlichen Raum, zwischen dem Raum der Familie und dem gesellschaftlichen Raum, zwischen dem kulturellen Raum und dem nützlichen Raum, zwischen dem Raum der Freizeit und dem Raum der Arbeit.“²⁸⁷

Vor diesem Hintergrund bildeten Räume – oder spezifischer formuliert Zuschreibungen, Handlungsaufforderungen in bestimmten Räumlichkeiten, die sichtbaren und unsichtbaren definitorischen Muster, nach denen menschliche Handlungen sich ausrichteten – die Rahmen, die mehr sind als nur neutrale Orte. Ihnen komme eine reproduzierende Funktion zu.

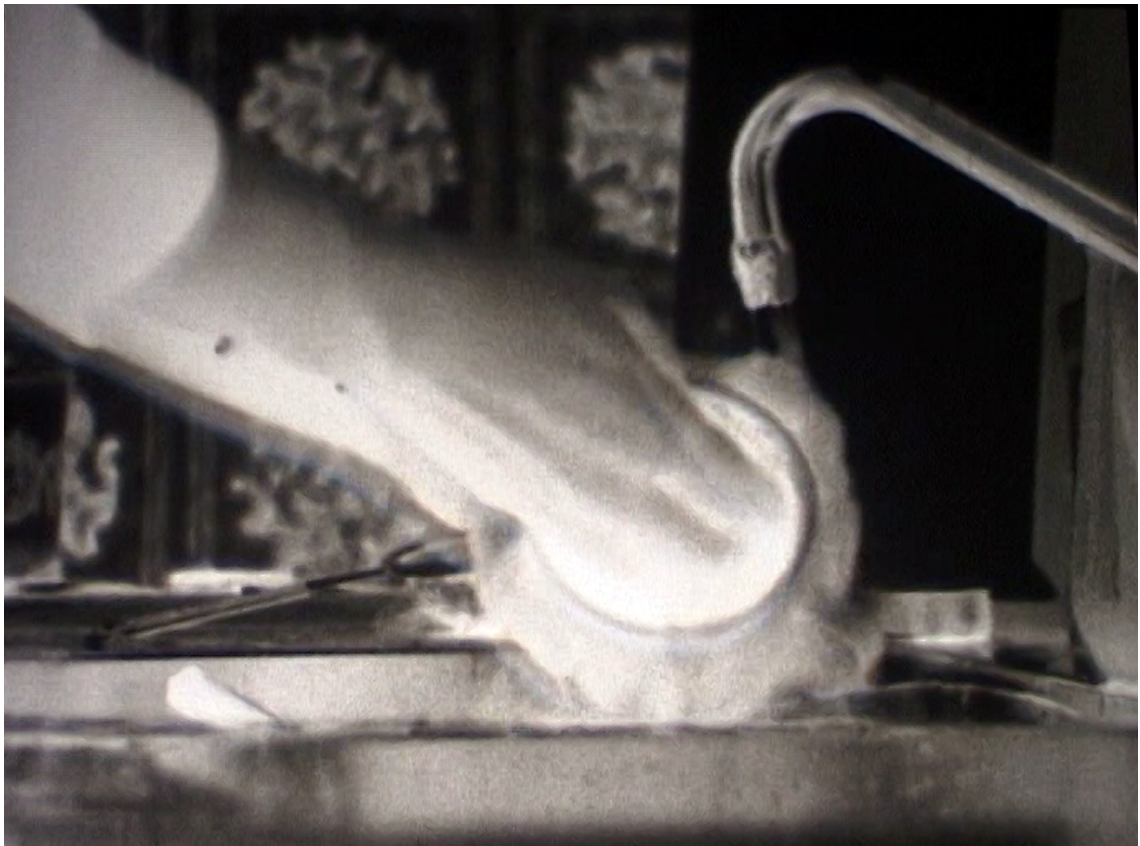
Wenn in dem Film das Bett als ein Ort gezeigt wird, an dem sich die Ordnung der Geschlechter in ein anderes Verhältnis setzt – in ein neues Gleichgewicht gerät, ist dies als Anordnung ernst zu nehmen, da es der realen Ordnung etwas zurückspiegelt von den nicht eingelösten Möglichkeiten der Aufklärung – denn diese ist, jenem Diktum Adornos und Horkheimers folgend: dialektisch. In Anlehnung an das kritisierte Prinzip, das in der *Dialektik der Aufklärung* als genau der Mythos erscheint, den es überwinden will, da es Natur als das zu Überwindende vorstellt, und dabei die Naturhaftigkeit unserer Existenz leugnet, verfährt Gesellschaft in ihren Mythen: Was am Bett mythologisch ist, ist die Vorstellung seiner Verbindung mit dem Raum der Privatheit. Denn die Verdrängung der Sexualität in die Formen anerkannter räumlicher und zeitlicher Gefäße, von denen eines das private Bett ist, suggeriert die Trennung von sinnlicher Erfahrung und rationaler Handlung. Die Abwertung, die körperliche Funktionen erfahren, die doch zu uns gehören, erscheinen als der Mythos: dass nämlich Natur sich überwinden lasse in uns selbst. Der Kampf, die Bekämpfung der inneren Triebe, die nach Befriedigung drängen, und denen die Räume zugeteilt werden

²⁸⁷ Ebd.

– mit ihnen die Zeiten – erscheint als naturalistisches Prinzip der Aufklärung: es ist aber im Hinblick auf die Verwurzelung unserer Existenz in einem sinnlich, physischen Körper nur scheinbar rational: es wäre dies in dialektischer Weise, wenn es die Naturhaftigkeit der Triebe eben nicht behauptete. Aufklärung kann nur die bewusste Formung des menschlichen Zustandes sein, wenn sie eingedenk der Tatsache verläuft, dass Natur nicht das zu Überwindende ist sondern zunächst die Grundlage unserer Existenz. Dann nämlich erscheinen alle nachgeordneten Strukturen als erklärungsbedürftig im Hinblick auf ihr naturalistisches Element. Sie müssen selbst einer Aufklärung unterzogen werden – wie die Psychoanalyse beispielsweise ein spätes Projekt dieser Aufklärung war und den Naturgrund unserer Existenz offenlegte, den die Erziehung verdeckt. Nicht also die Sublimierung der Triebe stellt ein Ziel der Aufklärung dar, sondern die Frage nach ihrem gesellschaftlichen Gehalt. Inwieweit sind sie durch Gesellschaft deformiert, so dass sich ein bestimmtes Verständnis von normativer Sexualität überhaupt durchsetzen kann, wäre eine Frage, die weitaus aufklärender wäre, als ihre Herkunft aus der Natur abzuwerten und aus der Öffentlichkeit zu bannen. Ihr also Räume zuzuweisen heißt, dass diese Räume bereits Ausdruck des Unaufgeklärten sein mögen.

Wenn der Film Claudia Schillingers das Bett als bekannten Ort der Sexualität also anders „auflädt“, als eine Art Widerlager darstellt zu eben jener Normativität, erscheint dies ein aufklärerischer Akt zu sein. Darin drückt sich nämlich die Verbindung von Sexualität und Gesellschaft aus: inwieweit folgt sie der Lust, inwieweit lässt sie sich in den Dienst nehmen? Sei dies zu Zwecken der Reproduktion oder zu den Ersatzhandlungen, die eine echte, durch den Eros beseelte Lebenswirklichkeit nur verdecken – diese Wirklichkeit wäre aber utopisch, von der wiederum der Film Auskunft gibt in seiner Form die er wählt: nämlich die, ein Tagtraum zu sein und eben kein nächtlicher.

9. *Fragment* – Die Alltagswirklichkeit



Der 2:50 Minuten kurze Film *Fragment* (BRD 1987) von Laura Padgett, eben ein Fragment, ist eine Art Wahrnehmungsexperiment. Gegenstand sind die Dinge der Wohnung, sind Flächen, Linien, Licht und Schatten, Strukturen und Formen. Dabei stellen sie nicht in herkömmlicher Weise einen direkten Zusammenhang her zwischen ihrem Nutzen und beispielsweise ihrem „Design“, also ihrer Form. Viel eher geht es, wie in dem Film von Hille Köhne, der später analysiert wird, um die Vermittlung einer Erfahrung: Diese bezieht sich auch weniger auf den heimischen Raum, auf die Wohnung oder gar die Hausarbeit – obwohl in einer Szene Teller abgewaschen werden, sondern Ziel ist es auch hier, die Dinge ihrer vertrauten Wahrnehmung zu entfremden und sie in die Lage zu versetzen, ihre materialen Eigenschaften preiszugeben.

Der Film ist auf 16mm Schwarz-Weiß Film gedreht: mit der Verwendung von zum Teil Positiv- und zum Teil Negativ-Material entsteht ein Zusammenhang, der in dem Licht-

und Schattenspiel der Dinge liegt. Ihre Physis drückt sich als eine Tendenz zur Abstraktion aus (ähnlich wie in dem Film *Compartment* von Eva Heldmann) – vor weißen Flächen beispielsweise, erscheinen Stromkabel und die Schnur eines Telefons wie Objekte, die ihre Eigenschaften verborgen hatten, bis sie durch Beleuchtungseffekte zu neuem Leben erweckt werden. Dies geschieht zu einem Teil mit der Eigenschaft des Lichtes, gerichtet zu sein. Anders als Wasser beispielsweise, dringt Licht nicht hinter das Objekt und erzeugt so einen Schatten, der auch mitverantwortlich ist für die Wahrnehmung von Körpern im Raum. Ohne Schattenwurf erschienen Objekte flach. Umgekehrt kann ein geschickter Einsatz von Licht und Schatten den Eindruck eines Objektes, seine Plastizität verändern. Dies geschieht hier: Zunächst liegt ein Stromkabel im Halbdunkel – als solches ist es nicht sofort zu identifizieren. Es wirkt durch die nahe Einstellung vor einer weißen Wand, die zunächst ebenfalls im Schatten liegt, wie ein größeres Objekt. Dennoch bleibt es „abstrakt“ – es erscheint eher wie eine geometrische Form mit einer runden Eigenschaft, als durch die Beschaffenheit seiner Oberfläche gekennzeichnet. Diese verdeckt der Schattenwurf. Plötzlich bewegt sich der Schatten und gibt Licht auf das Kabel und den Hintergrund; ein weiteres spiralförmig gewundenes Kabel „fällt“ von oben ins Bild, und zunächst wirkt der irritierende Eindruck nach, dass die Kamera sich bewegt und nicht die plötzliche Lichtveränderung für die Illusion einer Bewegung gesorgt habe. Dieser Effekt, der durch die vertraute Wahrnehmung entstanden sein mag, dass Lichtquellen sich in der Regel nicht plötzlich verändern sondern ein Perspektivwechsel notwendig ist, um den Schattenwurf an einem Objekt bezogen auf die eigene Position zu verändern, sorgt auch dadurch für eine leichte Wahrnehmungsverschiebung, da der Hintergrund ebenfalls durch das Wegziehen einer Fensterklappe „bewegt“ wird.

Ein ähnlicher Effekt ist bei dem Abfahren eines Zuges aus einem gegenüberliegenden Abteil zu beobachten. In diesem Zusammenhang ist es spannend, genau diese Gegebenheit näher zu betrachten; denn der Effekt, den Laura Padgett offenbar erzielen wollte durch ihre Reduktion des sichtbaren Ausschnittes (und der scheinbaren Vergrößerung der Objekte) sowie dem Licht- und Schattenspiel, hat einen Bezug zu unserer körperlich fundierten Wahrnehmung, die auch für die Situation vor der Leinwand von großer Relevanz ist.

Die Eigenschaften eines Dings – von der Farbe bis zur Oberfläche, seinen Eigenschaften wie hart, fest, weich, fließend, warm und kalt, sind Interpretationen, die die Wahrnehmung auf Grundlage eines Erfahrungsschatzes, der mindestens zu einem großen Teil erworben wurde, vornimmt. Dies erleichtert auf strukturelle Weise die Orientierung in der Welt. Beschrieben hat dies Maurice Merleau-Ponty. Er geht davon aus, dass die Wahrnehmung nicht etwa eine verstandesmäßige Konstruktion der Welt leiste, sondern, dass sie zutiefst körperlich fundiert geschehe – dies zeige sich beispielsweise in der Wahrnehmung eines abfahrenden Zuges aus einem Abteil des gegenüberstehenden Zuges, der stehen bleibt. Das Gefühl, dass nicht der andere Zug sondern ich selbst mich mit meinem Zug bewege, bezeuge laut Merleau-Ponty die körperlich fundierte Leistung der Wahrnehmung. Sie beruhe auf der Erfahrung von Welt; und diese Erfahrung, sei sie auch phylogenetisch vorgeprägt, müsse von der Tatsache des Bezuges der Körper zu anderen im Raum befindlichen Körpern ausgehen. Sobald die Illusion entstehe, dass ein Körper sich bewege, der in Wahrheit aber unbewegt sei, müsse er einen Bezug zu dieser Körperlichkeit herstellen.

„Wenn ich in meinem Abteil Karten spiele, ist es der Nachbarzug, der abfährt. Wenn ich mich umgekehrt nach jemandem im Nachbarzug umsehe, dann ist es der meinige, der abfährt. Jedesmal erscheint uns derjenige der beiden unbeweglich, in dem wir uns niedergelassen haben und der unsere augenblickliche Umwelt ist. Bewegung und Ruhe verteilen sich für uns in unserer Umgebung durchaus nicht gemäß den Voraussetzungen, die zu konstruieren unserer Intelligenz beliebt, sondern gemäß der Art und Weise, wie wir uns in der Welt verwurzeln, und gemäß der Situation, die unser Körper darin mitschafft. [...] Der Gegenstand, den ich betrachte und in den ich mich verankere, erscheint mir stets fixiert, und ich kann ihm diese Bedeutung nur nehmen, indem ich anderswohin schaue.“²⁸⁸

Die Bewegung, die die Kamera in dem Film durch ihren fixen Standpunkt erzeugt, beruht auf einer körperlichen Irritation: bewegt sich der Gegenstand oder das Licht? Genau lässt es sich erst nach einer gewissen Verzögerung beurteilen, die eben das sichtbar macht, was Film an uns vollzieht. Unser fixer Standpunkt, den wir als Zuschauer haben, sobald wir uns der fremden Wahrnehmung des Films überlassen,

²⁸⁸ Merleau-Ponty, Maurice: Das Kino und die neue Psychologie. In: Maurice Merleau-Ponty, Hans Werner Arndt und Christian Bermes (Hg.): Das Auge und der Geist. Philosophische Essays. Hamburg: Meiner, 2003, S. 29–46, hier: S. 35. (O.: frz., 1947).

ermöglicht es, die körperlich fundierte Wahrnehmung zu spüren. Es fällt also in diesem Fall der Wahrnehmung schwer zu unterscheiden zwischen einer fremden und einer eigenen Bewegung. Um im Beispiel des Zuges zu bleiben: durch die Rahmung des Abteilstensters wird dieser Zustand begünstigt – denn eben die Größe des Eindrucks lässt die Illusion entstehen. Durch eine Bewegung, die mich von außen kommend affiziert, kann sich der körperliche Eindruck ergeben, dass ich selbst es bin, der sich im Raum bewegt. Je „größer“ die Umwelt, die sich für die Wahrnehmung in Bewegung setzt, je stärker mag sich dieser Effekt einstellen. Diese Beschreibung eines Zustandes der Verschmelzung zwischen einer wahrnehmbaren Realität und eines sinnlichen Eindruckes erinnert an die Situation im Kino. Auch Merleau-Ponty selbst sieht diese Zusammenhänge, die er an einer anderen Stelle ausführt, allerdings ohne auf die Verknüpfungen hinzuweisen, die sich aus diesen Momenten der sinnlichen Verfasstheit der Wahrnehmung im Kino ergeben. Stattdessen konzentriert er sich auf Perspektiven einer „neuen Psychologie“, wie sie für ihn einen anderen Aspekt stärker in den Vordergrund rückt. Dieser drückt sich in der Art der Weltbetrachtung eher aus als in der konkreten Verbindung der Körper mit dem Kino.

Dennoch erscheinen vor allem die Argumente interessant, die die körperlich fundierte Wahrnehmung betreffen und ein Bild der Situation vor der Leinwand entstehen lassen, das andere TheoretikerInnen wie Vivian Sobchak aufgegriffen haben, um die Aspekte eines nicht-identifikatorischen Blickes und Sehens im Kino zu beleuchten.²⁸⁹ Statt über reine Identifikation entstehe der Eindruck von Objekten physisch, für alle Sinne gemeinsam.

Die untersuchten Experimentalfilme, die alle auf 16mm gedreht wurden, enthalten zahlreiche Momente, in denen genau diese sinnliche Ebene in starker Weise zum Tragen kommt – nicht alleine, weil sie keine klassische Geschichte erzählen, sondern da sie ein Gespür für genau diese Qualitäten der physischen Welt, die sich im Film reproduzieren, besitzen. Laura Padgett spielt in ihrem Film mit der Wahrnehmungssituation, um ihr etwas hinzuzufügen. Es ist das Bewusstsein dieser Situation selbst, die nicht einfach illusorisch ist sondern auf einer körperlichen

²⁸⁹ Bereits an anderer Stelle bin ich auf den Aspekt, den Vivian Sobchak am Kinoerlebnis herausstellt eingegangen.

Fundierung in der Welt beruht. Selbst wenn nicht die Theorie gelesen wurde, um sich dieser körperlich, sinnlich-leiblichen Verfasstheit der Wahrnehmung in der Welt bewusst zu werden, erscheint die „Täuschung“ oder Irritation genau dies zu bestätigen – denn in dem reibungslosen Funktionieren kann leicht genau dieser Aspekt in das Unbewusste rücken. Dies geschieht in der Regel „automatisch“ – um die Orientierung in der Welt zu erleichtern, denn die Bewusstheit auf der anderen Seite entsteht als ein Moment der Verzögerung. Das Gewohnte erzeugt auf der Grundlage der vorhandenen Wahrnehmungsstrukturen kaum oder keine „Reibung“; stattdessen braucht es einer technischen Anordnung, diese Fläche zu erschaffen. Auch der filmische Prozess erzeugt in der Regel keine „Reibung“ in dem Sinne, dass in ihm Irritationen vorherrschen, sondern gerade die Adaption an die Wahrnehmung in ihm reibungslos funktioniert. Beides schließt sich jedoch nicht aus – eher bezeugt eben jener Wahrnehmungseffekt, den Laura Padgett hervorruft, auch die Genauigkeit, mit der der Film die Wahrnehmungssituation körperlich herstellt. Insofern fügt der Moment der Abstraktion, der in dem Licht- und Schattenspiel sozusagen gegenständlich wird, dieser Empfindung etwas Konkretes – die Durchdringung von Welt und Eigenem, hinzu. Diesen Aspekt, den Merleau-Ponty so stark macht, führt letztlich zu einer Vermischung. Diese nicht als Illusion sondern als Zustand erleben zu können, der „normal“, alltäglich ist, dies stellt der Film gewissermaßen aus – auch wenn er die Dinge zunächst scheinbar entfremdet. Genauer gesagt, führt er sie einer Wahrnehmung zu, die eben so funktioniert. Dadurch können die Gegenstände in dem Film untersucht werden auf ihre physischen Eigenschaften, und weniger auf ihren Nutzen oder ihre Bedeutung für den Alltag. Dass diese Gegenstände gerade dadurch gegenständlich werden, lässt sie nur als Momente einer Allgegenwart erscheinen, denen der Film immer seine Aufmerksamkeit widmet: Da die Kamera zwar durch die Wahl des Ausschnittes und der Perspektive selektiert, nicht aber in Bezug auf die physikalischen Eigenschaften eines Dinges, reproduziert sie sein „vollständiges“ Bild. Das heißt, sie reproduziert nicht den gesamten Gegenstand, wie auch wir analog nicht den ganzen Gegenstand von allen Seiten sehen, sondern nur die eine Seite, die er uns in Bezug auf unseren Standpunkt zeigt. Die Kamera fügt dem noch die „Unbestechlichkeit“ ihrer reproduktiven Fähigkeiten hinzu, die Oberflächenbeschaffenheiten genau abzubilden. In diesem Sinne

„sieht“ die Kamera mehr als das menschliche Auge, das selektiv verfahren muss – es kann sich nun umgekehrt im Kino diesen Oberflächen wieder widmen in ihrer haptisch, physischen Beschaffenheit, und zwar mit allen Sinnen. Ähnlich, wie wir in der Welt mit all unseren Sinnen existieren, erzeugt das Kontinuum auf der Leinwand einen Wahrnehmungseindruck, der eben körperlich ist, ebenso wie wir.

Ein Lichtspiel, das einen großen Reiz auf die Zuschauer ausübt, orchestriert der kurze Film. Die große Freude, die die Bewegung von Gegenständen, anhand der Illusion eines Schattenspiels erzeugen kann, knüpft an frühere Momente im Leben an, die beispielsweise in der Kindheit liegen – dort war es für die Entwicklung der Wahrnehmung unabdingbar, sich mit der eigenen Physis und der der Gegenstände, ihrem Verhalten in der Welt, zu beschäftigen. Bewegungssensation kann einerseits erlebt werden als eigene oder in der Bewegung der fremden Körper, die zu der Wahrnehmung in einer Beziehung stehen. Die frühen Laterna magica Präsentationen knüpfen an diese Schaulust an.

In weiteren Einstellungen erprobt die Filmemacherin die Wirkung der Umkehrung und „Entfremdung“, die durch Licht- und Schatteneffekte erzielt werden kann – so nutzt sie Negativ-Material, das helle Flächen dunkel und dunkle Flächen leuchtend hell wiedergibt, um den Gegenständen, die sie in statischen Kameraeinstellungen zeigt, eine andere Figürlichkeit zu verleihen, die temporär ist.



Egal ob es sich um eine leuchtende Tischkante handelt oder um „schwarzes“ Wasser, das aus einem Hahn läuft, und unter dem Teller abgespült werden – die Wahrnehmung richtet sich genau auf diese Stellen, die für sie so ungewöhnlich erscheinen mögen. Für einige Momente spielt auch weniger die Identifikation des Objektes eine Rolle, als vielmehr das Staunen über diese unbekannte Wahrnehmung. Das Neue, das nicht in der Form liegt, sondern eben in jener Erfahrung, die wir mit den Gegenständen in dem Film machen dürfen, bildet einen Spiegel: nicht das Bekannte taucht also in neuem Gewand auf, sondern unsere Wahrnehmung suggeriert, das Gewohnte bereits zu kennen und erfüllt uns mit dem Gefühl, es auch finden zu können. Dass dies nicht gelingen will, verdankt der Film seinem Spiel mit der Umkehrung: nicht der gewohnte Gebrauch zeigt sich an den Gegenständen, sondern die Eigenschaften, die die Wahrnehmung an den Gegenständen als selbstverständlich voraussetzt, ihre physikalischen Eigenschaften, rückt der Film in ein neues Licht. Dass er dies hauptsächlich über das Spiel mit dem Licht und dem Schatten erreicht, verwandelt die Wahrnehmung der Objekte in ein körperliches Gefühl der ungewohnten Bewegung. Dass diese Bewegung etwas über unsere Wahrnehmung selbst ausdrücken kann,

verweist auf die Körperlichkeit auf der sie fußt, zurück. Denn nicht etwa „der Geist“ konstituiert die Welterfahrung, sondern die physische Verfasstheit behauptet sich in einer ständigen Überkreuzung zwischen den eigenen Wahrnehmungen und den fremden Objekten – diese sind entweder statisch oder beweglich. Für das Erkennen einer Bewegung ist auch der Lichteinfall und der Wechsel des Schattenwurfs entscheidend. Will man dies philosophischer betrachten, bietet sich ein Vergleich an: Nicht die einfache Eigenschaft eines Objektes für die Wahrnehmung – seine physische Oberflächenbeschaffenheit, entscheidet über die Konstanz, die es in der Wahrnehmung hat, sondern seine Dreidimensionalität erscheint eine Tatsache, die aus der optischen Erscheinung hervorgeht. Licht auf Objekten bildet Schatten, und ohne diesen Schatten ließe sich die Form des Körpers schwieriger erkennen. Umgekehrt erleichtert dies die Wahrnehmung – denn unmittelbar erscheinen Größe und Form, Umfang und Eigenschaften der Objekte abschätzbar. Aus der Erfahrung setzt Wahrnehmung diese Eigenschaften in Bezug zu den bekannten Dingen und ermöglicht zumeist eine Einschätzung neuer Gegenstände. Wenn diese allerdings einerseits „die alten“ sind und sie sich andererseits scheinbar „anders“ verhalten, entsteht der körperliche Effekt einer Irritation, die die Reflexion erlaubt; denn diese Irritation erzeugt eine Verzögerung im Wahrnehmungsprozess, da sie beides gleichzeitig, bekannt und unbekannt, zu einer Einheit werden lässt. Sie erzeugt damit eine Präsenz, die in dieser Form neu für die Wahrnehmung ist und neben dem reinen Genuss am Schauen auch den Aspekt der Gewohnheit in der Wahrnehmungsstruktur thematisch werden lässt. Dies sozusagen physisch. Denn in veränderter Form treten die bekannten Gegenstände in einen neuen, eben körperlichen Bezug zur eigenen Wahrnehmung. An anderer Stelle verweist Merleau-Ponty auf diesen Zusammenhang:

„Das Gemälde ist ein flacher Gegenstand, der uns durch einen Trick darbietet, was wir in Anwesenheit ‚unterschiedlich hervorgehobener‘ Dinge sehen würden, weil es uns nach der Höhe und Breite eine ausreichende Anzahl diakritischer Zeichen der Dimension liefert, die ihm fehlt. Die Tiefe ist eine von den beiden anderen abgeleitete *dritte* Dimension. Es lohnt sich, bei ihr zu verweilen. Sie hat zunächst etwas Paradoxes: Ich sehe Gegenstände, die sich verdecken, die ich also nicht sehe, da sie ja hintereinander stehen. Ich sehe sie, und sie ist doch nicht sichtbar, da sie sich durch die Entfernung zwischen unserem Körper und den Dingen ermessen lässt, wir aber ihm verhaftet sind ... Dieses Geheimnis ist keines, denn ich sehe sie nicht wirklich, oder wenn ich sie

sehe, handelt es sich um eine andere Breite. [...] Man ist immer diesseits oder jenseits der Tiefe. Niemals *sind* die Dinge eines hinter dem anderen. Das Überlagern und das Verbergen der Dinge gehen nicht in ihre Definition ein, sie bringen nur meine unbegreifliche Solidarität mit einem unter ihnen, meinem Körper zum Ausdruck.“²⁹⁰

Tiefe, die charakteristisch für jedes Ding ist und eine Ausdehnung im Raum hat, die ich allerdings nur in Anbetracht der eigenen körperlichen Wahrnehmung ermessen kann, bedeutet, das Wahrnehmung ergänzt, was nicht sichtbar ist. Da ich gewisse Teile der anderen Seite durch die perspektivische Konstruktion unseres Augenapparates sehe, kann Tiefe eines Körpers erschlossen werden. Diese Perspektive, die die Kamera scheinbar bruchlos verlängert, und die natürlich auch als Gesetzmäßigkeit der Apparatur einer Kritik unterzogen wurde, ermöglicht es mir als Zuschauer, die Dinge, die ich auf der Leinwand sehe, für wahr zu nehmen. Ihnen eignet ein analoges Moment der räumlichen Tiefe, allein über die gewohnheitsmäßige Konstruktion unserer körperlich fundierten Wahrnehmung. Diese konstruiert in dem Sinne, dass sie die fehlenden Informationen als gegeben aus den vorhandenen hinnimmt.

In zahlreichen Situationen, in denen die bewusste Wahrnehmung einer Situation Aufmerksamkeit erfordert, weicht die gewohnte Sichtweise der Dinge auf. Denn die tatsächliche oder nur gefühlte Notwendigkeit, sich der Umwelt bewusst zu werden, erfordert eine Fokussierung. So erzeugen nicht nur ungewohnte Situationen die Form der Aufmerksamkeit, die für die Situation im Kino ebenso kennzeichnend ist – denn auch dort werden wir als Zuschauer in der Regel mit zahlreichen Zuständen konfrontiert, die nicht in unseren gewohnten Alltag gehören, und die uns dennoch vertraut erscheinen. Auf Grund unserer Erfahrung als körperlich-sinnliches Wesen stellen sich Bezüge, Erinnerungen, Wahrnehmungen auf Grundlage von ähnlichen Erfahrungen her. Diese Erfahrungen reichen von unserem Umgang mit den Dingen, die uns umgeben, bis hin zu den Erfahrungen im sogenannten zwischenmenschlichen Bereich. Bezogen auf das Beispiel von Laura Padgett tritt uns eine Dingwelt entgegen, die anknüpft an unsere Erfahrung mit der Welt. Bewegung als ein Prinzip des Films, das

²⁹⁰ Ebd., S. 293. Herv. i. O.

mit unserer Bewegung in der Welt zu tun hat und mit den Bewegungen, die wir an anderen beobachten, erzeugt eine physische Präsenz, die in uns räsoniert – ganz ähnlich wie die Bewegung des gegenüberliegenden Zuges als die eigene empfunden wird, erscheint die Wahrnehmung gerade von den Dingen angezogen, die ein Gefühl für Bewegung vermitteln – diese Fokussierung, die auch in unsere biologische Ausstattung eingeschrieben sein mag, nutzt Laura Padgett geschickt aus, um mehr als nur Bewegung zu zeigen. Es handelt sich eher um den Versuch, der Wahrnehmung etwas von der Gewohnheit zu nehmen, den Dingen feste Plätze einzuräumen. Nicht der Alltag der Gewohnheit rückt die Physis in den Blick, sondern an der Physis der Gegenstände entkleidet der Film eine zeitliche Qualität, die sie für unsere Wahrnehmung gewinnen. Damit irritiert Laura Padgett ein Wahrnehmungsschema, das gerade durch die Faszination für die Bewegung aufgebrochen wird. Bewegung geschieht in zweifacher Weise in dem Film: zunächst handelt es sich um die physische Bewegung der Gegenstände, deren Tanz von Licht und Schatten ihnen ihr ungewohntes Kleid verleiht, ohne sie allerdings ihrem konkret physischen Sein zu berauben. Dadurch löst sie die Gegenstände aus ihren gewohnten Plätzen, die sie in der Wahrnehmung einnehmen. Besonders der Schattenwurf, der eine Änderung der Lage bezeugt, führt zu einer anderen Aufmerksamkeit für die Dinge. Der Identifikation geht ihr anderes voraus: ein Erleben der Physikalität, das eben auch ästhetisch gesehen ein Vergnügen darstellt. Wahrnehmung wird dabei spielerisch als etwas vorgeführt, das ein unbewusster Prozess ist, der durch die optischen Möglichkeiten und die materialen Qualitäten der filmischen Apparatur bewusst(er) gemacht werden kann.

Damit erzeugt der kurze Film einen tiefen Effekt, der ihn als einen sehr interessanten erscheinen lässt. Dieses Interesse bleibt auch bei einer erneuten Sichtung bestehen und speist sich aus der ungewohnten und spielerischen Art des Umgangs mit der Physis der Gegenstände, die stets in einen Bezug zu unserer eigenen Wahrnehmung gesetzt werden. Somit vermittelt das ungeplante Verhalten dieser Gegenstände für die Wahrnehmung ein anderes: es besteht in der sinnlichen Verfasstheit unserer Existenz selbst, die dadurch fühlbar wird. Das Gegenüber, das der Film hierbei bildet, stellt insofern eine Form der Wahrnehmungsmechanismen dar, wie sie uns als Potenzial zur Verfügung stehen: In der Hinsicht, dass eben jene Mechanismen in einer Weise

arbeiten, die registrieren, ohne zu werten. Diese Wertungen oder Strukturen, die sicherlich einerseits dienlich sind und andererseits einen festlegenden Charakter besitzen, erkennen ihr nicht determiniertes Wesen durch einen Spiegel, der erkennbar werden lässt, dass die Strukturen selbst es sind, die selektieren. In anderer Weise hat dies zum Beispiel ein Film von Christine Noll Brinckmann in Szene gesetzt, der im Folgenden beschrieben wird.

10. Christine Noll Brinckmann: *Polstermöbel im Grünen*

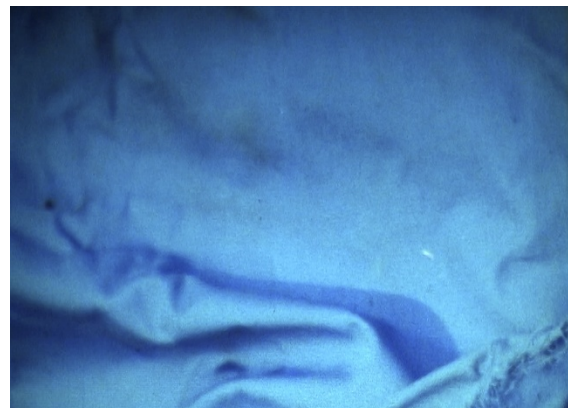
Christine Noll Brinckmann zeigt in ihrem 7-minütigen Film *Polstermöbel im Grünen* (BRD 1984) einen öffentlichen Schauplatz. Das Grün am Stadtrand wird offenbar als Abladeplatz für alte Möbel genutzt. In diesen Möbeln speichert sich Geschichte. Gelebte Erfahrung, die sich als Sediment ablagert in der Abnutzung der Möbelstücke, die der Film zeigt, und die durch die Witterung im Freien eine Entsprechung erhalten, tritt in Spannung zu dem Ort selbst: Das friedliche Grün, eigentlich spannungslos, erhält ein Moment der Irritation durch die Vertauschung der Plätze – öffentlich, privat. Natur, die gerade für die Geschichte die seltsame Eigenschaft hat, kaum eine Bedeutung zu haben, erscheint als Bedeutungsträger in dem Film. Natürlich hat die Filmerin die Möbel dort nicht abgeladen sondern gefunden, und dieser Fund bildet einen Schauplatz, der Natur und eben Geschichte verknüpft. Dass dies bereits den Charme des Morbiden haben könnte, mag der Filmemacherin aufgefallen sein. Sie versucht dies durch die Geräuschkulisse des Films zu untermalen. Töne von Straßen- und Fluglärm konterkarieren die friedliche Idylle. Natur und Subjekt sind nicht versöhnt – davon sprechen die Stücke des ausrangierten Lebens, das eng mit jenen Sitzgelegenheiten verknüpft scheint. Neben Geschmack und Stil, der sich ausdrücken mag in Wahl der Polsterung und Bauweise, sticht der eigentümliche Charakter jener Deplatzierung ins Auge: Sie liegt an dem Kontextwechsel, aber mehr noch: an der oberflächlichen Reibung zwischen dem, was in den Häusern, aus dem sie stammen, passiert sein mag, und jener Verfallserscheinung, der der Film sich durch die Methode der Beobachtung nähert. Fast genüsslich werden sie Objekte des Blickes der Kamera; diese streicht über die Oberflächen, zeigt sie wie ein Element der Natur selbst. In der Zur-Schau-Stellung entblößt die Kamera an ihnen die Verschränkung von Natur und Leben: denn die eigentümliche Anordnung bezeugt eine grundlegende Verbindung von Natur und Subjekt. So wie die Polstermöbel zwar einerseits deplatziert wirken, sie aber andererseits, und zum Teil auch noch in den Mustern der Polster die Natur reproduzieren, offenbart sich in ihrem Verfall die eigene Geschichte, die „Vergänglichkeit“, die Erinnerung an den Gebrauch einstiger Zierstücke, die

eigentümlich deplatziert in der Natur auf den Verfall warten. Sie sind abgelebt. Was als unausweichliche Tatsache gelten kann, dass das Subjekt eines Tages stirbt, es also natürlichen Ursprungs ist, inszeniert der Film am gefundenen Material. Statt der eigentlichen Daseinsgegenwart als Gebrauchsobjekt, drückt sich in den Möbeln das Leben in Kontrasten aus. Die Natur, die um den Ort herum wuchert und wächst, lenkt die Aufmerksamkeit nur umso stärker auf den dinglichen Charakter der Sitzgelegenheiten. Der Kontext der Lebendigkeit, den Natur suggeriert durch Wachstum von Pflanzen, Tieren, aber auch Menschen, steht in Kontrast zu den illegal weggeworfenen Dingen, die sich illegal „vermehren“, und von der Anwesenheit einer zweiten Ordnung zu sprechen scheinen. Sie vermehrt sich nicht durch Fotosynthese und Teilung, sondern durch die Produktion von immer neuen Gegenständen. Neue Möbel, die „ins Haus“ kommen, lassen einen Umgang mit Geschichte in dem Film atmosphärisch anklingen. Als Frage an die Möbel sozusagen, was in den Räumen passiert sein mag, welche Menschen mit ihnen gelebt haben, entsteht eine wahrnehmbare geschichtliche Präsenz. Sie entspringt einer Verbundenheit mit der Natur: und das heißt, mit dem Wissen um die eigene Vergänglichkeit und die Unwiederbringlichkeit des eigenen Lebens, dass sich im Gegensatz zu der Natur als einzigartig behauptet. Denn die Art ist zwar in ihrer Fülle durch Reproduktion vorhanden, um dies etwas salopp auszudrücken, gerade aber das individuelle des eigenen Lebens, für das die Privatheit, die Intimität der Wohnungseinrichtungsgegenstände eintreten mag, verlangt nach einer Würdigung. Diese eigentümliche Verkehrung, dass die privaten und somit sehr individuellen Möbelstücke an einen Ort gebracht werden, der gerade von der Reproduktion des Lebens an sich gekennzeichnet ist – im Grünen, sorgt für den Moment des bereits historisch gewordenen Kontextes, aus dem sie stammten. Intimer Bestandteil, der nicht bloß „veröffentlicht“ wird, sondern der bezeugt, dass Geschichte sich an den Alltagsgegenständen vollzieht. Diese atmosphärische Qualität, die doch das einzigartige an den Dingen nicht darin sieht, dass sie ebenfalls Produkte einer Industrie sind sondern dass an ihnen und mit ihnen gelebt wurde, kehrt sich in dem Film um. Der Kontext der Natur, um dies zu wiederholen, bescheinigt ihnen ihre Geschichtlichkeit als Endlichkeit. Nicht die Reproduktion der Natur ist damit gemeint, sondern die

Einzigartigkeit der Verwendung. Denn wie die Möbel Dinge einer Massenkultur sind und ebenfalls massenhaft hergestellt werden, und somit alles andere als individuell erscheinen, drückt nur das gelebte Leben mit den Dingen ihre Geschichtlichkeit als ein persönliches Sediment, das sich in ihnen ablagert, aus. Um nun genauer auf die ästhetischen Mittel des Films einzugehen, sei dem beigestellt, dass nicht die Reproduktion an sich etwas geschichtsloses besitzt, sondern die Kontexte, die über das Subjekt mit bestimmen. So erschienen in einer anderen als der sogenannten Massenkultur, diese Gegenstände als Ausdruck der individuellen, subjektiven, erlebten Geschichte und würden nicht „entsorgt“. Diese Anhaftung, die der Kontextwechsel erzeugt, den die Möbel erfahren haben, entlässt die Wahrnehmung als subjektive. Dies meint, dass nicht der objektive Gehalt der Bilder aus dem Film spricht sondern der affektive. Die Dissonanz entscheidet über die Deutung mit, denn obwohl die Möbel einen Reiz an sich haben, und gerade auch in den Verwitterungszuständen etwas über den Verfall hinausgehendes offenbaren – nämlich die Erotik des Zerfalls, wie Heide Schlüpmann dies in Bezug auf Luchino Viscontis *Der Leopard* (I, F 1963)²⁹¹ benannt hat – stellt sich *filmisch* der Eindruck einer Verbundenheit von Möbelstück und Natur her. Durch Einstellungen, die die Möbelstücke wie Personen erscheinen lassen, in dem Sinne, dass ihnen eine große Aufmerksamkeit zugewandt wird, erzeugt Noll Brinckmann ein Gefühl für die Subjekthaftigkeit dieser Dinge, die in ihrem einstigen Status eben verwoben waren mit der Existenz – und zwar der einmaligen. Wenn ihnen ästhetisch ein Bild eignet, ist es der Prozess der Abnutzung, der sich an ihnen vollzieht, der sie ebenso individuell erscheinen lässt, wie die Menschen, die einst auf ihnen saßen. Die Kamera fährt nicht nur entlang der Oberflächen, sie beobachtet auch aus

²⁹¹ In ihrem Aufsatz: Die brüchige Haut. Zur Erotik des Zerfalls in Luchino Viscontis *Der Leopard*, benennt Heide Schlüpmann den Zusammenhang zwischen der objektiven Verfallsgeschichte des einzelnen und der ästhetischen Bearbeitung, die dies in dem Film erfährt. Die Erotik liege also darin, dass in ihr die Geschichte zum Ausdruck komme, die in der Beobachtung sichtbarer Zeichen eine Bedeutung für die eigene Existenz gewinne – als hingebungsvoll beschreibt sie dies Verhältnis, zum Beispiel zu dem Darsteller des Films Burt Lancaster. Der Film ermögliche es, dies sinnlich fassbar zu machen, und es zu reproduzieren. Im Film kann geschaut werden, ohne den Blick des anderen zu erfahren; das heißt, der Schauspieler kann betrachtet werden, ohne dass dieser Blick erwidert würde. Die Hingebung an die Welt, die durch ein Verhältnis zu ihr gekennzeichnet ist, das historisch und leidenschaftlich ist, kann im Schutzraum des Kinos erfahrbar werden. Der Film *Der Leopard* inszeniert die Geschichte des Zerfalls einer Kultur, in deren Bruchstücken das erotische Moment aufscheint, eine historische Tiefe, eine Zeit zu besitzen. Fortwährende Dauer hat zur Folge, dass umgekehrt diese Momente nicht in gleicher Weise gewürdigt werden könnten.

verschiedenen Perspektiven die Stücke, und sie erhalten so einen „Wert“, der ihnen fast den Charakter einer bildhaften Neubewertung zukommen lässt. Vermutlich fanden sie in ihrem eigentlichen Kontext nicht die gleiche Beachtung, nicht die gleiche Betrachtung aus verschiedenen Blickwinkeln, wurden nicht untersucht und in Augenschein genommen, ob an ihnen die Geschichtlichkeit das Besondere sei. Denn das Geschichtliche, das die Stücke atmosphärisch ausstrahlen, ergibt sich aus ihrer Ausmusterung. Nicht ihr einstiges So-Sein wird ja gezeigt, sondern der Charakter der Einzigartigkeit drückt sich auch in der langen Aufmerksamkeit aus, die die Kamera ihnen schenkt. Die Zerlegung sowohl in Nah- als auch Überblicksaufnahmen, die Perspektivwechsel, die erkennen lassen, dass an dem Ort auch andere alte Gegenstände abgelegt wurden, verleiht der Szenerie eine Bewegung, die die Möbel doch an sich nicht haben.



Die „Geduld“, die den Dingen eignet, mit denen sie uns „dienen“, entkleidet sie von der bewegten Lebendigkeit von Menschen. Damit führen sie kein Eigenleben sondern eines in Bezug auf uns. Darum lässt sich von Geschichte in dem Zusammenhang sprechen, in den sie das Naturhafte stellt: zweite Natur, wenn man so will, die den

Charakter des Dinges bewahrt und eben nicht unwiederbringlich ist, sondern reproduziert, angeeignet, entlassen werden kann, und dazu noch massenweise produziert wird, suggeriert in dekorativer Nützlichkeit doch auch das „Andere“ unserer Existenz: die scheinbare Fülle, die sich als gesellschaftliche Produktion von zahlreichen, oft gleichen Dingen offenbart, gewinnt gerade in der Entsorgung ihr geschichtliches Element. Solange etwas vorhanden ist, mag es nicht auffallen, sein Fehlen aber zeugt vom Wandel der Kultur selbst. Wenn der Wandel einer Kultur darin besteht, die alten Möbel gegen neue zu tauschen, entblößt sich Geschichte als „Natur“. Ähnlich wie der Wechsel in der Natur das Alte vergehen und das Neue kommen lässt und doch immer wieder zu den gleichen Formen zurückfindet, gewinnen die Möbel im Grünen eine Individualität, die ihnen die Entsorgung gerade absprach. Dies versucht der Film in der Szenerie zu reproduzieren, denn neben der „Einzigartigkeit“ der Anordnung, der an sich ein ironisches Element eignet, ist es der physische Zustand, der sich deutlich zum Ausdruck bringt und auf den individuellen Zustand jedes einzelnen Stückes verweist.

Noll Brinckmann unterscheidet sich insoweit in ihrer Herangehensweise, zum Beispiel zu dem Film *Fragment* von Laura Padgett, als sie den Gegenständen eine große Aufmerksamkeit widmet, die sie in ihrer Stofflichkeit zur Geltung kommen lassen. Es ist eher auch die Flächigkeit, die beim Abfahren der Polster weniger Bewegung als die Qualität von Zuständen vermittelt. Diese Oberflächen, die dazu meist in ihrer Farbigkeit, in ihrem Farbspiel besonders zur Geltung kommen, erlauben es der Wahrnehmung, sie als Qualität, als eine Eigenschaft, die den Dingen in der Welt zukommt, zu erkennen. Dies geschieht meist auf eine subtile Weise. Als reine Gegenstände bezeugen sie nicht unbedingt ihre Dimension der Verwobenheit mit unserer Existenz. Diese entsteht einerseits in der Reproduktion, die die Körnigkeit des Filmmaterials in einen Bezug setzt zu der Haptik, die jene Gegenstände besitzen, die also technisch vermittelt ist. Sobald sie als Reproduktion sinnlich erfahrbar werden, lässt Farbigkeit und Struktur einen Widerhall in unserer Wahrnehmung entstehen. Dieser mag ebenso individuell sein, wie die Möbel, die Noll Brinckmann findet. Die Beschaffenheiten der Gegenstände, die sie ernst nimmt, bezeugt einerseits die Verknüpfung, die die Dinge mit uns eingehen und andererseits drückt sich in ihnen ein zeitliches Verhältnis aus. Existenz durch die subtile Andeutung eines Verfalls hindurch

zu betrachten, gewinnt der Wahrnehmung selbst ihr „Anderes“ ab: die Gewohnheit, die dazu geführt haben mag, die alten Dinge nicht mehr würdigen zu können und nach Neuem zu streben, erzeugt in ihrem Gewahrsein für das Neue einen Hang zum Konservativen. Dies klingt zunächst paradox, aber gerade das Ungesehene, das Erfahrene an den Dingen zu entdecken, die in einer Beziehung zu mir und meiner Geschichte stehen, könnte etwas Neues an ihnen offenbaren. Das Neue hingegen in einem Austausch – einem Trick sozusagen, zu suchen, leugnet die generelle Tendenz unseres Lebens, der Struktur anheim gestellt zu sein, in der die Gesellschaft sich durch uns reproduziert. Bewusstheit erscheint in diesem Sinne als ein Element, das der Film *Polstermöbel* schafft, zu erzeugen: sie liegt darin, die Zeitlichkeit sowohl der Dinge als auch unserer selbst, als Grundlage von gelebter Geschichte zu betrachten. Die Anschaffung des Neuen suggeriert hingegen das Prinzip der Reproduktion – unendlich erzeugen zu können. Die Zeitlichkeit, die in der privaten Sphäre anders verläuft als in der öffentlichen – weniger dynamisch beispielsweise, hat einen Bezug zu den Dingen. Langsamkeit speichert sozusagen eine historische Wirkung: nämlich genau die, seine Individualität als etwas erfahren zu können, die nicht durch die Zeitvorgaben der anderen, der öffentlichen Sphäre gekennzeichnet ist. Während Zeit in öffentlichen Bereichen nach den Maßgaben der Fremdbestimmung gegliedert wird – es also feste Arbeits- und Bürozeiten gibt, stellt der Privatbereich nur insofern eine Abstimmung damit dar, als die Zeit außer Haus auch die Zeiten im Haus festlegt. Ansonsten erscheint gerade die Privatheit von den Strukturen der Arbeitswelt ausgenommen, werden in ihr keine „Projekte“ bearbeitet oder Anwesenheiten überprüft. Eine Ausnahme bildet sicher gerade die Hausarbeit, zu der an anderer Stelle bereits ausführlicher geschrieben wurde.

Damit erscheint gleichzeitig die Zeit im Haus enger mit dem „eigenen“ verknüpft als die offizielle – und Abnutzung von Büromöbeln erzeugt keine Gefühle der Unwiederbringlichkeit. Im Gegenteil, Büromöbel erscheinen austauschbar während Möbel aus dem häuslichen Bereich assoziativ ausgesucht und abgestimmt werden auf die vorhandene Einrichtung; in Bezug und Stoffwahl sowie der Verarbeitung der Möbel drücken sich Reichtum, Armut, „Geschmack“ und ein bestimmter Stil aus, der gerade in der anderen, der Arbeitssphäre möglichst nüchtern ausfällt. Somit rückt nicht der

„Rauswurf“ alter Möbel an sich in den Blick sondern ihr eigentümlicher Charakter, der aus dem Kontextwechsel resultiert, drückt sich in dem Vorgang eines langsamen Verfalles aus. Wohingegen Natur sich einmal im Jahr erneuert, persistieren die öffentlich gewordenen Möbelstücke womöglich hundert. Privatheit besitzt die Assoziation mit Intimität. Rückt das Private ins Öffentliche, wie in dem Fall der Polstermöbel im Grünen, stellt sich Natur als ein Bereich dar, in dem Vergänglichkeit wie ein Sinnbild wirkt für die Schnelllebigkeit einer Gesellschaft.

Am Ort des Kinos kann durch Reproduktion Geschichte erlebt werden. Die Polstermöbel „erzählen“ eine Geschichte assoziativ: an ihrem öffentlichen Ort kommt das „Andere“, ihre ehemalige Privatheit als ein zeitlicher Zerfallsprozess in den Blick. Dieser hat eine besondere Affinität zu eben jener Natur, die nicht bloß die grüne Landschaft meint sondern die Physis der Existenz umfasst. Sinnlich fassbar wird sie durch die materialen Eigenschaften, wie die Körnigkeit und die Lichtqualitäten, die der Film offenbart. Intimität wird als etwas spürbar, das als eine Durchmischung von Selbst und Welt, von Eigenem und Fremden angesehen werden kann. Der Zerfall, der auf der Seite des Lebens zu suchen und zu finden ist, und der meist unbewusst verläuft, kann retrospektiv, als filmisches Ereignis, manifest werden – und das allein durch die physische Präsenz einer Atmosphäre, die ein Erinnern als solches ermöglicht: die Bewusstheit für die eigene Endlichkeit, die ganz elementar Bestandteil jeden Lebens ist, erzeugt das Resonanzprinzip – etwas in uns erinnert sich an dieses Ende, und diese Erinnerung wird als Gefühl erlebbar in den Bildern, die uns jenes Zerfalls bewusst werden lassen.

In der Endlichkeit des Lebens liegt der umgekehrte, der Weg der Erfahrung eigener Lebendigkeit selbst. Diese kann sich nur „gewinnen“, wenn sie in ein Verhältnis zu ihrer eigenen Geschichte tritt. Ansonsten bliebe sie leer, denn ohne Erfahrungen offenbart sich dem Leben kein tieferer Bezug zur Welt. Film vermittelt diese Erfahrung, da er die Welt, die vergänglichen Dinge und Menschen in ihr „aufbewahrt“. Mehr als Oberfläche zu sein, drückt sich Physis aus als ein Resonanzgeschehen, das mit der eigenen körperlichen Existenz verknüpft ist. Da dieser Gesichtspunkt bereits umfänglicher an anderen Stellen erwähnt wurde, möchte ich auf einen Aspekt des Films eingehen, der

noch einmal die Bedeutung der Farbe betont. So auffällig die Farben des roten Polsters sind, das ein Möbelstück besitzt, so intensiv leuchtet beispielsweise eine blaue Plastiktüte, die die Aufmerksamkeit der Filmmacherin erregt.

Qualitäten der Farbe, die in besonderer Weise an den Gegenständen gesucht werden von Noll Brinckmann, auch in ihren anderen Filmen, zeugen von der stofflichen Qualität der Welt, deren Ausdruck eine Fülle an Farben und Formen ist. In der Natur beispielsweise, finden sich leuchtende Primärfarben in Blüten, aber auch in den Elementen, wie Feuer und Wasser. Weniger als den Dingen selbst, haftet Farbe im Film als Ausdruck des Sinnlichen, der Empfänglichkeit des Schauenden an. Noll Brinckmann formuliert dies in einem Text über Farbe und ihre sexuelle Wirkung etwas ironisch:

„Noch immer gilt die Farbe als spezifisch weibliche Domäne. Das bedeutet nicht, daß die Männer sich in unsere Kultur verschworen haben, den Frauen die Farbe aufzuzwingen. Manche mögen sich weigern, sich damit ernsthaft auseinanderzusetzen, weil sie ein weiblicher Bereich ist. Andere mögen das Thema Farbe aus unbewußter Solidarität gegenüber ihren farbenblinden Geschlechtsgenossen meiden. Mehrere Gründe dürfen – im Verbund mit Relikten des Puritanismus – mitwirken, daß Männer sich an den Farbenspielen der Frauen so wenig beteiligen, auch wenn sie sie durchaus genießen.“²⁹²

Hiermit erscheint Farbe an sich als ein „Luxus“, der kaum einer Notwendigkeit gehorcht. Davon zeugen die Männer, die sich begnügen. Als solche ist sie eine „Selbstverständlichkeit“, und um sie als etwas von den jeweiligen Dingen unterschiedenes zu betrachten – also die Farbe in ihrer Leuchtkraft wahrzunehmen, braucht es scheinbar eines gewissen Blickes für diese Qualität.

Wenn Noll Brinckmann nicht nur in dem Film *Polstermöbel* die Farbe sehr bewusst einsetzt, so als ein Verweis auf diesen Zusammenhang, der durch die Reproduktionseigenschaften des Mediums verstärkt wird oder wirken kann. Durch Wahl des Ausschnittes oder in der Montage beispielsweise, entsteht ein Fokus auf diese Qualität, die durch die konkreten physischen Bedingungen des Trägermaterials und seinen bewussten Einsatz erzeugt werden – auch dieses „leuchtet“. Es reproduziert somit einen Wahrnehmungseindruck, den das Licht an den Dingen zur

²⁹² Noll Brinckmann, Christine: Zur Sexualität der Farbe. A.a.O., S. 102.

Geltung bringt aufs Neue. Noll Brinckmann gewinnt in ihrer Konzentration auf vor allem auch Primärfarben, die sich an dem Ort, den sie zufällig entdeckt auch befinden, der unbewusst wirkenden Farbigkeit einen subtilen Reiz ab, der kaum sprachlich benannt werden kann. Dennoch erscheint er erfahrbar als Eindruck, den der Film in besonderer Weise, sozusagen verdichtet vermitteln kann: eben durch seine Leuchtkraft und die Konzentration der Filmemacherin auf diese Gegenstände.

Die potenzielle Wirkung einer Farbe, die denn auch wenig gesichert scheint in ihrer psychologischen Eigenschaft, bezieht sich mehr noch auf ihre „Zweckfreiheit“ – als gewinne gerade durch die Abwesenheit eines konkreten Nutzens, ihre Bedeutung einen sinnlichen Gehalt. Das mag sich beispielsweise Werbung zu Nutze machen, und mit ihr die Industrie, die im Gegensatz zu den grauen und nahezu farblosen Automobilen der ehemaligen DDR, auf Hochglanz und nuancierte Abstufungen setzt. „Das Leben ist bunt“ – dieser Leitspruch zwar keines Industrieunternehmens, aber doch einer bestimmten Sichtweise auf die Welt, klingt wie eine Bestätigung gesellschaftlicher Produktionsweisen. Dennoch drückt sich darin auch der Wunsch aus, die Welt möge kein Grau in Grau sein oder zeigen. So schwierig die Zuordnung von Farben und Gemütszuständen sein mag, und so sehr diese Zustände selbst synästhetisch beschrieben werden können als Farbnuancen, so hat der trostlose Zustand nicht zwangsläufig mit fehlender Farbe im Außen zu tun. Die Fülle, die sich in Farbabstufungen und den verschiedenen Farben in der Welt, in der Umwelt, ausdrückt, erscheint als eine der Optik: sichtbares Licht besitzt die Anteile aller Farben, die erst durch Reflexion und Brechung in ihre einzelnen Bestandteile zerlegt werden. Lichtbrechung erscheint in diesem Sinne als ein Vorgang, der wesentlich zu dem Ergebnis beiträgt, Farben in der Welt wahrnehmen zu können. Die physikalischen Prinzipien, die sich in unserem Sehapparat repräsentiert finden, verknüpfen wiederum unsere Körper und Sinneszellen mit der physischen Welt. In ihr wird die Sichtbarkeit als Element erlebbar, das bewusst zu einer Verbundenheit mit dem Körper beiträgt. In der Orientierung, die ein Sehen ermöglicht, liegt einerseits diese Verknüpfung, die essenziell für das Überleben scheint. Auf der anderen Seite geht eine sinnliche Wahrnehmung der Farben in der Welt über diese Funktion hinaus. Ihr haftet eine

Qualität des nicht einordnenbaren an: Noll Brinckmann hat dies als eine Eigenschaft der Farbe bezeichnet, Muster und Reize zu setzen, die extrem visuell sind:

„Weil die Farbe weniger Stabilität besitzt als die Gestalt der Gegenstände, kann sie augenblickliche Stimmungen und Entwicklungen ausdrücken. In Zeiten der Erstarrung kann sie als bewegliches Element erscheinen und in Zeiten der Wandlung als stabiles. Aktive und passive Farbzonen können sich in einer Komposition begegnen. Ähnlich dem Reim in der Dichtung kann die Farbe Muster etablieren, die nach Wiederholung und Variation verlangen, kann Erwartungen setzen und – so oder so – erfüllen. Vielleicht mehr noch als ihre strukturierende Kraft ist es die energetische Dynamik, die es der Farbe ermöglicht, ihre Objekte oder das gesamte Feld der Leinwand zu erotisieren: Üppige, gesättigte Farben zum Beispiel, insbesondere die von Blumen und Früchten, bringen ihre Objekte zu einem eigenen Leuchten.“²⁹³

Farbe erscheint als eine Eigenschaft der Dinge, die sinnlich zugänglich ist und einen tieferen Zugang zu Schichten in uns ermöglicht, der nur schwer in seiner Wirkung fassbar ist. Ob eine Farbe in ihrer psychologischen Wirkung in allen Fällen identisch funktioniert oder auch abhängig von Kultur und Kontext ist, scheint eine Frage, die auf einer Schicht der Farbe selbst beruht – ihre Leuchtkraft steht für die Tiefe, in der sie uns berühren kann. Damit erzeugt Farbe eine Resonanz, ein Gefühl der Verwobenheit: eine Art Durchmischung mit der Farbigkeit auf einer sinnlichen Ebene, kann in der Welt erlebt werden, und in spezifischer Weise erlaubt das Medium Film es, diese Durchmischung zu spüren. Gerade der Experimentalfilm kann dies, folgt man Noll Brinckmann, „exzessiv“ tun und diese affektiven Qualitäten der Farbe herausstellen. Ihr „erotischer“ Gehalt ist unmittelbar physisch, indem er synästhetisch ist. Er verknüpft ein Gefühl viel eher als das er die „Realität“ des Gegenstandes bezeugt. In dem Sinne, dass nämlich die Bezogenheit der sinnlichen Welt auf unsere Wahrnehmung eine ist, die nicht die Eigenschaften eines Objektes als feste Größe wahrnimmt, sondern in Abhängigkeit von der Struktur selbst sieht: Die Wahrnehmung operiert nach dem Schema des Bekannten, dessen sie sich „entledigt“ und die Eigenschaften der Dinge als etwas betrachtet, das ihnen zwar zugehörig ist aber nicht jedes mal aufs Neue in ihr aktualisiert wird. Viel eher erscheint Film der Wahrnehmung die Farbigkeit als ein Objekt an sich präsentieren zu können, sobald sie bereit ist, die

²⁹³ Ebd., S. 104.

filmische Reproduktion als Effekt des Neuen zu betrachten. Die „Neuigkeit“, die der Film vermittelt, liegt in seiner Trennung, die Siegfried Kracauer als technische Vermittlung eines physischen Kontinuums beschrieb, das es in der Erfahrung des Gewohnten zu bestimmen gelte. Strukturen offenbare der Film gerade durch die Reproduktion hindurch – dass ihr Effekt ein Gegenteiliger sei, nämlich genau die Gegenstände aus ihrer „Starre“ löse, in die sie die Gewohnheit rückte, bedarf der genauen Reproduktion, das eben dies technische Medium gewährleiste. Seine Genauigkeit ist sozusagen der Schlüssel, unserer Wahrnehmung das Neue, das ja das Bekannte ist, zu vermitteln. Neu ist daran, dass die Genauigkeit ermöglicht, die Oberflächen zu betrachten, statt sich schlicht mit dem identifikatorischen Gehalt zu begnügen, der der gewohnheitsmäßigen Wahrnehmung eignet. Statt an dieser Stelle genauer auf den Zusammenhang mit der Filmtheorie Kracauers einzugehen, möchte ich die Beziehung zur Farbe nun in diesem Sinne erörtern: denn auch sie ist ein Oberflächenphänomen, das sich durch Licht und Schatten, durch Reflexion, durch das verwendete Filmmaterial selbst zur Erscheinung bringt. Um auf die Synästhesien zurückzukommen: wurde vorhin behauptet, dass nicht die psychologische Wirkung einer Farbe ausschlaggebend für ihre affektive Wirkung sei, sondern sie eine Qualität ohne „Nutzen“ darstelle, so entblößt die Kamera zunächst und vor allem durch die zeitliche Dimension, die zumeist in den Filmen als Wechsel und Sprung zu anderen Gegenständen zum Ausdruck kommt, jenen losen Zusammenhang zwischen Gegenstand und Farbigkeit. Erst wenn die Farbe als nicht nützlich erkannt wird, kann ihre Wirkung stärker in den Bereich des Somatischen rücken – und hier wäre nach Synästhesien zu suchen. Diese beschreiben die Verknüpfung unterschiedlicher Sinnesmodalitäten zu neuen Einheiten – so können synästhetisch veranlagte Menschen Farben hören oder Klänge schmecken – etwas davon eignet allerdings gerade jedem Menschen, denn die Verbindung der Sinne untereinander offenbart zum Beispiel das Kinoerlebnis. Es trennt uns von unsere Alltagswahrnehmung und erlaubt diesen synästhetischen Moment zu erleben, der auch in der Literatur unter dem sinnlichen Aspekt dieser Verwobenheit diskutiert wird²⁹⁴, der aber zum Beispiel an dem vormals zitierten Erfahrungsbericht von Vivian Sobchak auf das Kinoerlebnis

²⁹⁴ Beispielsweise bei Cytowic, Richard E.: *The man who tasted shapes. A bizarre medical mystery offers revolutionary insights into emotions, reasoning and consciousness.* London: Abacus, 1994.

generell anzuwenden ist. An dieser Stelle erscheint es wichtig, die Trennung der Sinne, die ja erst die Durchmischung erlaubt, etwas genauer in das Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken. Denn die einzelnen, vormals getrennten Sinne, arbeiten im Kino gemeinsam an der Erfahrung des Films. Selbst bei Siegfried Kracauer findet sich dieser sehr somatische Aspekt der Filmwahrnehmung als ein Begründungszusammenhang, der letztlich die Kritik an den überkommenen Formen der gesellschaftlichen Reproduktionsmechanismen in Gang setzen oder halten könne. Zu diesem Aspekt der sprengenden Kraft, die dem Film eigne, finden sich sowohl in seiner *Theorie des Films* Hinweise als auch in den sogenannten *Marseiller Skizzen*, in denen dieser Aspekt deutlich im Hinblick auf mögliche gesellschaftliche Veränderungen betont wird. Hierzu hat Miriam Hansen einen Überblickstext über die Besonderheiten in dieser frühen Fassung seiner *Theorie des Films* veröffentlicht. Im Folgenden möchte ich eine Passage daraus zitieren, die das eigentlich sprengende hervortreten lässt.

„Throughout the Marseille notebooks, Kracauer discusses the materiality of filmic representation in terms of specifically cinematic techniques such as variable framing, lighting, montage, slow motion, timelapse and trick photography, and sound. What is more, when it comes to the question of decor or setting, he does not seem to worry too much about whether the materiality conveyed is that of a real object or its substitute: ‘As much as film in representing the real world demands material authenticity in the interest of conquering the material dimension, what matters is not an authenticity of objects but the impression of authentic objects (M, 2:8).’²⁹⁵

Das Sprengende, das Kracauer im Film sieht, der die sinnlichen Schichten des Körpers mit „Haut und Haaren“ betreffe, liege im Subjekt. Dies stelle gewissermaßen den Träger eines möglichen Umsturzes gesellschaftlicher Verhältnisse dar, die sich sozusagen im Film bereits ankündigten als sprengende Kraft der Physis – seine Wirksamkeit auf die Materialität der Wahrnehmung richte sich an die Schichten, die nicht gesellschaftlich überformt schienen. Der Eindruck authentischer Objekte, an die die Subjektivität erst nachträglich jenes gesellschaftliche Verhältnis reflektiere, erzeuge eine Wahrnehmung der unmittelbaren Erfahrung der Physis dieser Objekte. Das Unmittelbare dieser Erfahrung, beruhe auf dem Effekt der Authentizität der

²⁹⁵ Hansen, Miriam: „With Skin and Hair”: Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940. In: *Critical Inquiry*, 19 (Spring 1993), University of Chicago Press. S. 437-469. Hier: S. 452f.

fotografischen Abbildung. Damit ist ihr physiologisch genauer Zustand gemeint, der uns trifft. In den *Marseiller Skizzen* wird, wie Miriam Hansen referiert, noch größeres Gewicht auf die Kraft gelegt, die der Film innerhalb der Schichten anregt, die in der Lage seien, seine Zuschauer gewissermaßen „homöopathisch“ die Schocks der Realität zu versetzen, die die vermeintliche Einheit mit der gesellschaftlichen Subjektivität auflösen. Die Hinwendung zu dem konkret Materiellen erfordert demnach den Eindruck der Authentizität der Objekte – nicht deren historische, sondern, um in dem zitierten Beispiel zu bleiben, ihre spezifische Wirksamkeit beruhe auf der Exponierung ihrer Schicht, die eine historische Realität „hinüberrettet“ in die Wirklichkeit. Diese historische Schicht ist eine, die in die Tiefe unserer Existenz hinabreicht und nicht mit den Ideen, sei es den gesellschaftlichen oder den persönlichen, zu verwechseln ist. Die Tiefe, die der Film materiell in uns berührt, beruht auf einer Exponierung der Schichten der Wirklichkeit, die gewissermaßen verborgen lagen unter dem Eindruck des So-Seins im Kontext ihrer gesellschaftlichen Bedingung. Dies meint, dass diese Objekte, die der Film „entblößt“, auf eine fragmentarische und auf eine physisch sehr wirksame Art, als nicht bekannte Objekte erscheinen, sondern ihre fotografische Reproduktion die Eigenschaften an ihnen offenlegt, die in unmittelbarer Resonanz zu unserer leiblichen Existenz stehen. Diese ist an die Wahrnehmung gebunden, die nicht gesellschaftlich überformt ist – und zwar in der Weise, dass gerade in der Fragmentierung die „Ganzheit“, sowohl des gesellschaftlichen Subjektes, als auch des wahrnehmenden, sozial geprägten und scheinbar objektiven Blickes, aufgelöst wird an das materielle Universum. Dies schließt unsere leibliche Existenz in einer Weise ein, gegen die Gesellschaft behauptet, anhand ihrer Ideen – und seien dies die Ideen, die sie über sich selbst hat – eine Kraft der Vereinheitlichung zu schaffen, die wiederum zurückwirkt auf jene Wahrnehmungsstrukturen. Diese Argumente finden sich ebenfalls in Kracauers *Theorie des Films*. An dieser Stelle ist aber vor allem der Aspekt und die Verbindung hin zu einer Subjektivität wichtig, die Kracauer auch in seiner Essayistik der zwanziger Jahre gegen eine gesellschaftliche Vereinnahmung zu retten versucht. In ihr finde sich laut Kracauer der Träger des revolutionären Subjekts – eher in dem Sinne, dass in ihm die neuen Aspekte der fragmentarischen Existenz, die der Film so materiell fassbar offenlegt, zum Tragen kämen, um so tief greifende gesellschaftliche Veränderungen

wachzurufen. Der Massenkultur räumt Kracauer bekannter Weise einen zentralen Stellenwert ein, insofern in ihr die Spannung wachgerufen werden könne, die die notwendige Quantität erzeuge, sich nicht mehr in den alten Strukturen einzurichten und zu einer humaneren Gesellschaft zu finden. In der Theorie des Films ist dies in den Abschnitten zur *Family of Man* zu finden.²⁹⁶ Miriam Hansen sieht hingegen in den früheren Skizzen zu seinem Buch einen deutlicheren Bezug zu revolutionären Tendenzen. Es lässt sich an dieser Stelle nicht abschließend beurteilen, zumal eine viel genauere Analyse der beiden Texte erfolgen müsste. Das Sprengende aber, dass Kracauer an dem Film auch in seiner *Theorie des Films* entdeckt, betrifft das Subjekt in einer gesellschaftlichen Weise. Subjektivität erscheint im Film als etwas erfahren zu werden, das zurückgebunden werden kann an die eigene erlebte Geschichte, an eine konkrete Historizität (des Leibes, wenn man so will) und seiner Erfahrungen in der Welt – eben auch der gesellschaftlichen. Somit rückt Geschichte nicht in seiner Metaebene – also in der Zusammenfassung von Ereignissen, die bedeutsam für politische, staatliche und gesellschaftliche Entwicklungen sind – in den Blick, sondern auf der Ebene der persönlichen Geschichte, die immer eine gesellschaftliche beinhaltet. Gesellschaftliche Subjektivität, also die Aspekte, die Gesellschaft in die Subjekte einprägt, und die mitunter unbewusst wirksam sind, kann Film einer Entautomatisierung zuführen, in dem er die zerstreuten Aspekte der physischen Existenz offenlegt. Darin offenbaren sich Brüche, Risse, Lücken, die der Film in adäquater Weise als etwas überbrückt, dass als Hinwendung zum Konkreten, zum Fragmentarischen, zu den Lücken selbst, der Wahrnehmung ihr eigenes spiegelt. Wahrnehmung wird im Kino als etwas erfahrbar, das ein zutiefst körperliches ist: es gehört vor aller Prägung zu unserer subjektiven Ausstattung, zu unserem physiologischen Bestand. Die Analogizität des Mediums Film zu unserer Wahrnehmung, und darüber hinaus: zu einer genaueren Wahrnehmung, ermöglicht es, den eigenen prozesshaften Wahrnehmungsvorgang als Erfahrung im Kino zu machen. Damit konfrontiert im Kino erlebte Subjektivität mit der eigenen Existenz. Diese, die sich sozusagen in einem Stadium der Auflösung an die Dingwelt befindet, ruft das körperliche Sein als eines hervor, das die Kontrolle über die externen Erscheinungen, die sie doch sonst in ihrer Wahrnehmungsstruktur aufspeichert –

²⁹⁶ Siehe dazu: Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films*. A.a.O., S. 400ff.

ihrem gesellschaftlichen Erbe – aufgibt. Dieses Argument von Kracauer kann auf die Experimentalfilme, die hier analysiert werden insofern übertragen werden, als sich die erlebte Geschichte in den Filmen als Wahrnehmung, als ästhetische Reflexion erlebter gesellschaftlicher Realität spiegelt. Sie findet im Film ein adäquates Beobachtungsmedium, das eben in der Lage ist, analoge Beobachtungen – oder Wahrnehmungszustände – zu vermitteln. Die sprengende Kraft, die in der „Gegenrichtung“ liegt, nämlich gegen die gesellschaftlichen Prägungen (sozusagen die Ganzheiten), erfordert Subjektivität als ein Potenzial der Filmemacherin: Nämlich in dem Sinne, dass ihre Bewusstheit in den Prozess des Filmemachens einfließt und sie sich des „sprengenden“ Gehalts des Filmes bewusst ist. Die ästhetischen Mittel und die Inhalte, die hinüber gebracht werden, gehen Hand in Hand – sie bilden die zwei Seiten einer (weiblichen) Subjektivität, die sich als eine vermittelt, die in den Brüchen mit Konventionen, aber auch dem Vertrauten spielt.

In dem Fall von Noll Brinckmanns Film, ist es ihre subjektive Sichtweise auf die Szenerie, die sich in der Aufmerksamkeit auf die Farbe beispielsweise ausdrückt. Es ist die Konzentration auf das Wesen der Farbe, die auf nicht kontrollierbare Schichten in uns verweist. Diese Schichten, die mit der physischen Bedingtheit selbst verbunden sind, können Anknüpfungspunkte für ein nicht vorstrukturiertes Sehen sein. Denn in ihnen spiegelt sich das, was kaum beeinflussbar scheint. Der konkrete „Sinn“ einer Farbe existiert eher als ein Resonanzgeschehen in uns, denn als ein Verweis. Selbst die Präsenz der Farbe trägt zu dem Unaussprechlichen bei, das Kracauer in den Blick nimmt, wenn er sagt, dass Film unsere gesamte physische Existenz, mit Haut und Haaren umfängt. Diese Affektion bezieht ihre Wirksamkeit aus der oder den Perspektive/n, die unserem alltäglichen Sehen fremd sind – materielle Fülle, die Wahrnehmungsfilter verschließen, öffnet der Film auf sinnliche Weise. Gerade die Farbe, die zwar Kracauer selbst nicht als ein Mittel der Realitätsabbildung schien, das der „blaue[n] Ferne [,die der Schwarz-Weiß Film] schon zarter beschworen [habe], als es jetzt durch die Einmischung des Blaus geschieht“²⁹⁷ etwas hinzufügen, stellt gewissermaßen durch ihre fehlende Nützlichkeit einen Bereich dar, der die Sinnlichkeit

²⁹⁷ Kracauer, Siegfried: Zur Ästhetik des Farbenfilms. In: Ders.: Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, S. 48-52, hier: S. 48, Erg. C.H.

der Welt selbst ausstellt. Der Schwarz-Weiß Film, der „das grelle Licht, die Hitze und die kräftigen Kontraste der Wüstenlandschaft in Bildern gebannt [habe], deren Farbigkeit die farbigen im Garten Allahs weit übertrifft.“²⁹⁸, berührt in dem Sinne etwas ähnliches, das assoziativ den Sinnen gegeben ist. Was Kracauer für den Schwarz-Weiß Film geltend macht, kann in analoger Weise für den Aspekt an der Farbe gelten, wie ihn Noll Brinckmann stark macht. Den reinen Nützlichkeiten entkleidet, offenbaren ja gerade private Möbelstücke ihre Attraktivität über dezente oder kräftige Farben, über Nuancen, über Musterspiele, und besitzen damit jene Nützlichkeit für die sinnliche Affektion, die im Hinblick auf den konkreten Nutzen als Sitzgelegenheit sekundär scheint. Vor aller Wirkung auf das Gemüt, steht der unmittelbare Eindruck der Farbe, die, wie synästhetische Empfindungen bezeugen mögen, alle Sinne betrifft. Die Emotionsqualitäten, die in Farb-Codierungen führen, die schon Zuordnungen zu Stimmungen und Gefühlslagen sind, also Strukturen begünstigen, beschränkt Film durch seinen zeitlichen Ablauf selbst. Wechselnde Szenen, nicht stets die gleiche Farbe, die ja länger auf die Sinne einwirken müsste, um psychologische Effekte zu zeitigen, lässt wiederum die Empfindungsqualität, auf die auch Kracauer verweist, entstehen, die den wechselnden Reizen eignet. Sie kann in unseren Augenbewegung selbst verortet werden, sie findet auf einer nicht-sprachlichen Ebene statt, die durch Farbkontraste erst in Bewegung gerät, und einen Gemütszustand erzeugen mag, der dieser Bewegung analog folgen kann. Nicht Codierungen aber, sondern Dynamik der Lichtverhältnisse und der unterschiedlichen „Kombinationen“ der Farben bilden im Experimentalfilm die Spannungen der materiellen Welt ab, die in Resonanz zu unserer Existenz und unserer Wahrnehmung stehen. Insofern sind selbst Beispiele für farbdramaturgische Inszenierungen, wie Douglas Sirk oder auch Alfred Hitchcock sie verfolgen, nur bedingt auf die Wirkungen zu beziehen, die Noll Brinckmann versucht zu zeitigen. Mag dies eine Verallgemeinerung darstellen, lässt die Konzentration auf die Farbe der Dinge selbst eine Schlussfolgerung zu, die eben nicht in der In-Dienst-Nahme der Farbe zur Psychologisierung verweist. Die Farbenspiele der Polster besitzen keine psychologische Dimension im Sinne von handelnden Personen, die über Farbe charakterisiert werden. Viel eher drückt sich etwas vermittelt in ihnen aus: der Reiz des

²⁹⁸ Ebd., Erg. C.H.

abgenutzten Polsters, das ja einst Zierde war, hat eine historische Wirkung auf den Betrachter. Wurde zu Anfang dieser Sachverhalt versucht darzulegen, ist an dieser Stelle der Bezug zur Farbe noch einmal spannend. Farbe als nicht fassbare Eigenschaft eines Dinges, das ja auch in Schwarz-Weiß reproduziert einen ähnlichen Effekt erzielen könnte, besitzt die Qualität der physiologischen Existenz, deren Sinn nicht über seine sinnliche Affektion alleine zu erschließen ist. Viel eher eignet den Dingen ein Charakter des Gebunden-Seins an die Aufmerksamkeit, die wir ihnen schenken. Vielfach existieren sie, sofern sie gesellschaftlich produziert wurden, nur in Bezug auf uns. Ihnen stellt sich eine Farbe als etwas anbei, das ihnen die Qualitäten der „Natur“ zurückgibt. In vielfältiger Weise spielt Natur mit Farben, sei dies bei Tieren oder Pflanzen, die allesamt nur bedingt „Nützlichkeit“ besitzen. Viel eher erscheinen sie als etwas, das die Fülle der Wahrnehmung spiegelt. So als ließe sich sinnlich etwas von der Unterschiedlichkeit der Pflanzen und der Tiere für das wahrnehmende Auge vermitteln. Sie sind zwar nicht ausschließlich „für uns“ gemacht, allerdings erschließen sie eben jene Wahrnehmungsqualitäten in uns, die uns an den Zustand unserer Existenz erinnern – nämlich physische Wesen zu sein, die einen Leib haben, der aus der Natur selbst stammt. Sie verknüpfen Natürlichkeit in einer Weise mit unserer sinnlichen Bedingtheit, die allein auf Wahrnehmung und eben nicht auf Nützlichkeit zielt. Farbenblindheit ist ein Zustand, der keineswegs lebensbedrohlich ist. Das Sehen von Farbe aber erscheint als etwas, das luxuriös diese Fülle bemerkt. Wenn etwas in der Natur keine Nützlichkeit an sich besitzt (worüber sich auch streiten ließe, aber nicht zahlreiche Tiere sind in der Lage farbig zu sehen), reproduziert Sinnlichkeit einen Luxus, den sie als einen solchen auch genießen kann. Daran erinnern uns Farben, mit denen Noll Brinckmann in ihrem Film spielt. Ihr Fokus verdichtet also, um dies noch einmal deutlicher zu sagen, das was sinnlich existent in uns selbst ist: die Fähigkeit, Farbe zu sehen umschließt, sie als etwas wahrzunehmen, das uns in der Natur verortet und gleichzeitig als leibliche Wesen kennzeichnet. Die Verwendung von Farbe als Ausdruck gesellschaftlicher Zustände – rot für links, schwarz für rechts, purpur für die Könige und Kardinäle – stellt bereits die Codes bereit, die sich den Aspekt an Farbe anverwandeln möchten, der sie als Ausdruck von etwas festschreibt. Davon ist der Film von Noll Brinckmann weit entfernt. Es gibt keine „Bedeutung“ der Farbe blau, die sie in

der leuchtenden Plastiktüte in das Bild setzt, außer der ihrer Physis selbst. Die Dynamik, die hierbei entsteht, ist eine der Sinnlichkeit. Bewegung erscheint als ein ebenso vielschichtiges Phänomen, das „genutzt“ werden kann, um auf die subtile Wirkung einer Farbe selbst zu verweisen. Die Ebene der Resonanz darauf, ist eine geschichtliche: denn was sie, die Farbe, zum Klingen bringt, ist die Schicht des Subjektes, die nicht von den Codes affiziert ist.

Genau diese Qualität, die in dem Film von Noll Brinckmanns *Polstermöbel im Grünen*, neben anderen, zum Tragen kommt, lässt die Resonanz einer Szenerie entstehen, die jene tieferen Assoziationsschichten anregt, die auch für die Erinnerung kennzeichnend sind. Diese umfasst unsere gesamte sinnliche Existenz, die der filmische Prozess über seine sinnliche Wirkung in uns anzuregen vermag. Der filmische Prozess rückt auf der Ebene der Zuschauer damit als ein ebensolch unkontrollierbarer Prozess in den Blick, der durch seine Varianz gekennzeichnet ist. Je stärker die Filmemacherin sich der Wirkung – auch der subtilen Farbwirkung – bewusst ist, umso stärker kann dieser Prozess auch im Zuschauer wirken; denn nicht etwa die Kontrolle über die physische Realität erzeugt diese Resultate, sondern der Film vermittelt physische Realität auf einer Ebene, die sinnlich erfahrbar die unmittelbare Deutung und Zuordnung zu einem gesellschaftlichen Sinn untergräbt.

Ein Kontinuum, wie es der Film erzeugt, besteht darüber hinaus aus der Vielfalt der Eindrücke, die durch Schnitt und Montage miteinander verbunden werden. Hierbei reduziert Noll Brinckmann dieses Kontinuum. Die Klangkulisse, die sie ähnlich montiert wie die Bilder, erzeugt eine Stimmung, die in Spannung zu dem Idyllischen des Ortes in der Natur steht. Abfahrende Busse, Geräusche von Straßen, später Flugzeuglärm; die Ruhe, die die verlassenen Möbel ausstrahlen, wird durch einen akustischen Umraum „ergänzt“, der in seiner städtischen oder transitorischen Atmosphäre die Öffentlichkeit kennzeichnet, in dessen Kontext sie nun eingestellt sind. Zwar befinden sie sich nicht direkt an einem vom Verkehr zugänglichen Ort sondern eben im Grünen, jedoch reproduziert die Klangkulisse atmosphärisch den Kontextwechsel und unterstützt damit die irritierende Wirkung. Der veränderte Ort, den die Möbel erhalten haben, erscheint als Deplatzierung, wie die Kulisse akustisch diese Deplatzierung verstärkt.

Das Ambiente der Sessel, der abgeladenen Dinge, das filmisch als ein Ort gezeigt wird, der durch den Verfall gekennzeichnet ist, gewinnt eine Rolle für das Bedrohliche: nicht „Gemütlichkeit“ der Sitzgelegenheit, sondern auf die Dynamik des öffentlichen Lebens verweist die Klangkulisse, um nicht nur eine Entsprechung der verschobenen Bedeutung, die die Möbel im Freien erlangen, zu finden, sondern um die Resonanz zu verstärken, die bereits der Zerfall anklingen lässt. Es ist durchaus als eine Steigerung zu verstehen, den Möbeln und Gegenständen einen weniger versteckten sondern akustischen Ort zuzuweisen, die auf dem expliziten Gegensatz zwischen der Privatheit und dem Öffentlichen – und der Durchmischung beider Sphären – liegen kann.

Die Sphäre der Öffentlichkeit, die durch eine Unüberschaubarkeit und eine Vielzahl von Elementen bestimmt wird, wie durch Straßenverkehr, Infrastruktur, aber auch allgemeiner durch die politischen Entscheidungen einer Gesellschaft, überlagert zwar die private Sphäre, dennoch erscheint diese geordneter, überschaubar und durch „Kontrolle“ gekennzeichnet. Kontrolle meint in diesem Zusammenhang, dass in der Regel das Öffentliche in diese Sphäre nur bedingt Zugang erhält – sieht man von der Überlegung ab, dass die gesellschaftliche Struktur sich auch im Individuum repräsentiert findet, und es und seine zwischenmenschlichen Beziehungen prägt, so ist die private Sphäre durch eine größere Regulation gekennzeichnet, die scheinbar festlegen kann, welche Geräusche, Informationen, Personen und Gegenstände von außen Zugang dazu haben. Die „Bedrohlichkeit“ in dem Film, die die Vermischung der Ebenen erzeugt, besteht in der Assoziation, dass diese Kontrolle nicht mehr gegeben ist. Hinzu kommt die Anspielung des Films auf Szenen aus Alfred Hitchcocks *North by Northwest* (USA 1959), die klanglich die Soundkulisse des nahenden Flugzeuges, vor dem der Hauptdarsteller des Films flieht, nachahmt. Am Ende des Films ist als hörbares Zeichen die Melodie von *North by Northwest* wahrzunehmen. Dass die paranoide Stimmung, die Hitchcock in seinem Spielfilm verbreitet, auch ein Element des Filmes Noll Brinckmanns wird, bezeugt den Charakter der Verschiebung: in gewisser Hinsicht spiegelt sich die Übertragung des Innen nach Außen auf die Kontextverschiebung der Melodie, die dem Film ein Element psychologischer Spannung leiht. Wie die Möbel eines ehemals „geschützten“ Innenraumes im Außen dem Verfall anheim gegeben werden, versucht Hitchcock für die „inneren Zustände“ seiner Figuren äußere Bilder zu

finden. Dass die Dramen, die er dabei inszeniert, meist psychologischer Natur sind und darüber Anschlüsse finden an das kollektive Angstgefühl, das aus der Spannung zwischen öffentlicher und privater Sphäre entsteht, macht diesen Zusammenhang auch im Kontext von *Polstermöbel im Grünen* interessant.

Da es sich um keinen Spielfilm handelt, der über die Figuren seiner Erzählung eine Ebene schafft, diese psychologischen Auswirkungen inszenatorisch darzustellen, gewinnen allein die Gegenstände und ihr Kontext, der sie als fremd markiert, gemeinsam mit der Tonspur eine Resonanz für diese Ebene. Sie mag subtil sein, aber dennoch verstärkt sie den Eindruck der Kontexte, die aufeinandertreffen, und die Tonspur verrückt die Möbelstücke ein zweites mal – sie leiht ihnen das, was Hitchcock als innere Spannungszustände zur Darstellung bringen möchte: ein gewisses Maß an Zweideutigkeit, das die Erosion ankündigt, die Vergänglichkeit, die Macht des „Zahnes der Zeit“ oder der drohenden und abzuwendenden Katastrophe. Dies mag in zusätzlicher Weise den Eindruck verstärken, dass die inneren Zustände – sowohl die im Haus als auch im eigenen, psychischen, in Spannung zu einer öffentlichen Sphäre stehen. Insofern liegt in dem Film von Noll Brinckmann das Unbehagen schwebend über den schönen Bildern, die in der Körnigkeit des Materials die Stofflichkeit und Farbigkeit der Polstermöbel als etwas grundsätzlich Physisches spürbar werden lässt. Etwas ähnliches kann über einen Film von Hille Köhne gesagt werden, der ihre Arbeitsweise mit Farbfolien und an der optischen Bank demonstriert.

11. Hille Köhne – *Und sie, sie liebte Raubtiere, – tritt auch in den Garten*



Ein fünfminütiger Film, der durch sein Leuchten besticht, es förmlich ausstellt. Auf der optischen Bank entstanden, werden Farbfolien, zumeist grüne, animiert. Mit realen Szenen aus einem kleinen Garten mit Teich gemischt, ist der Film in ein Grün getaucht, das eine Beziehung zur Natur herstellt. Allerdings nur in dem Sinne, dass die Qualität des Leuchtens der Farbe in ihm reproduziert wird. Der Titel des Films ist einem Wladimir Majakowski Zitat entnommen – genauer gesagt einer Bildunterschrift, die er unter das Foto seiner Geliebten platzierte. Hille Köhne, die ebenfalls in dem Film Bildunterschriften verwendet, also neben die Farbflächen handschriftlich Anmerkungen macht, verweist auf den handwerklichen Kontext, in den der Film gestellt werden mag. Es gibt eine längere Beschäftigung der Avantgarde mit ihren handwerklichen Prozessen, die auf den Kontext der Subjektivität verweisen. Sowohl die feministische Beschäftigung mit einer weiblichen Schrift, wie sie beispielsweise

Hélène Cixous prominent gemacht hat, als auch die Prozesse der Einschreibung der filmischen Idee – das heißt, die Ordnung der Mittel zum Zwecke der Vermittlung dieser Idee – in den Entstehungskontext des Filmes, verweisen auf das Handwerk als eine nicht entfremdete Arbeit. Im Gegenteil, nur unter der Aufbietung der gestaltenden und reflektierenden Kräfte und den imaginativen Energien, die sich im Entstehungsprozess assoziativ entfalten können, kann der filmische Prozess gelingen. Interessanter Weise mag ein Zitat von Hélène Cixous, die gerade Weiblichkeit in der Schrift, im Roman von Frauen untersucht, ein Bild für diesen Prozess geben, der womöglich für Männer in ähnlicher Art statt haben mag, da es sich ebenfalls um ein körperliches Vorgehen handelt, der allerdings überhaupt als Prozess in den Blick genommen werden muss. Es heißt bei Hélène Cixous:

„Ich brenne darauf, daß ‚Agua Viva‘ (von Clarice Lispector) veröffentlicht wird; denn wäre es nötig gewesen, eine Metapher für die Weiblichkeit in der Schrift zu erfinden, dann hieße sie ‚Agua Viva‘, etwas, das keinen Anfang hat kein Ende, keinen einzelnen bestimmten Anfang, denn es ist aus zehntausend Anfängen zusammengesetzt; das ist herrlich, denn es ist kein Chaos, es besteht aus ästhetischem Material, das vollkommen musikalisch und triebhaft ist, zusammengesetzt aus einer Reihe von Abschnitten und Seiten und diese Seiten sind vom Körper bestimmt; wie die Atmung beim Schwimmen, so gestaltet der Rhythmus der Atmung die Ortsverschiebung. Und das ist außergewöhnlich, weil es wirklich *gedacht* ist, ein Denken, das vollständig belebt, bestimmt wird von der Kraft des Körpers, vom Triebhaften. Was sich völlig von den männlichen Konstruktionen unterscheidet, die nur in der Verdrängung des Körpers verfaßt werden können.“²⁹⁹

Die Anklänge, die Hélène Cixous im Körper des Romans entdeckt, in der Spur, die die Stimme der Frau in dem Roman hinterlassen hat, liest sich wie eine Metapher für die filmische Repräsentation selbst. In ihrer physisch, haptischen Wirkung drückt sich Körperlichkeit sowohl der Filmmacherin als auch für den Zuschauer in der Seherfahrung aus. Der handwerkliche Prozess, der eine Spur der Einschreibung in das „Produkt“ hineinbringt, wird ebenso ohne Anfang, ohne Ende, als Prozess fühlbar. In dem Prozess speichert sich Geschichte – nicht bloß die Zeit, die ich als KünstlerIn damit zubringe, sondern in einem umfänglichen Sinne nutze ich meine Imaginationsfähigkeit,

²⁹⁹ Cixous, Hélène: Wer singt? Wer veranlaßt zu singen? In: Dies.: Weiblichkeit in der Schrift. Berlin: Merve, 1980, S. 58-107, hier: S. 78f, Herv. i. O., (O.: frz. 1979).

meine eigene Erfahrung, meine Reflexion meines Seins in der Welt, um dem Ausdruck zu verleihen, was selbst als Spur des Lebens erfahren werden kann. Es ist die Bedingtheit des körperlichen Zur Welt Seins, die in ihrer sinnlichen Form im Film spürbar wird – denn obwohl in Hille Köhnes Film hauptsächlich geometrische Formen zu sehen sind, die zwar mit autobiografischen Hinweisen und Umschnitten auf Fotografien der Künstlerin oder für sie wichtige Bücher ergänzt werden, erzeugt der Film durch seine Leuchtkraft und seinen Umgang mit den Zitaten aus der russischen Avantgarde eine „Lebendigkeit“, die im Fühlen selbst liegt. Das Abstrakte gereicht dem Film nicht zur Abstraktion vom Körper – sondern im Gegenteil, die geometrischen Körper, die in der Fläche zu Folien reduziert werden, bearbeiten ihre figürlichen Aspekte im Licht der sinnlichen Affektion. Etwas, das in dem Film alleine durch das leuchtende Grün zum Ausdruck kommt, ist die physiologische Wirkung des Films: durch die Projektion, auf die die Folie sinnlich verweist, in dem sie gerade durchscheinend ist, wird Physis dem ganzen Wahrnehmungsapparat zugeführt. Es beschränkt sich nicht auf den Sehsinn, sondern die Wahrnehmung der Farbe, die hier keinem konkreten Gegenstand mehr zugeordnet ist und also nicht mehr als zu den Gegenständen gehörend empfunden werden kann, gibt ihre Dimension der sinnlichen Schau preis. Sie besteht in dem, was Sprache nicht trifft – ganz ähnlich, wie es Hélène Cixous zu beschreiben versucht, besitzt Film die Eigenschaft, die Sinne als etwas körperliches zu affizieren. Sinnlichkeit vermittelt sich bezogen auf den Körper als eine filigrane Angelegenheit – vor jeder Sinnzuschreibung, spielt sinnliche Erfahrung die Formen konkreter materieller Erscheinungen assoziativ zu Fragmenten, Beobachtungen, Wirkungen auf Psyche und Soma zu einer Vielfalt zusammen, die die Wahrnehmung wieder beschränkt. In dem Film Hille Köhnes wird sozusagen der umgekehrte Prozess gezeigt, da sie nicht auf die Abbildung der physischen Realität setzt sondern ihren spezifischen Charakter zur Darstellung bringt. Dieser besteht aus der Affektion selbst. Etwas, das sich körperlich vermittelt, ist der Dimension des Erlebens geschuldet, die in dem, was nicht Struktur ist, ihren Sitz hat. Dies meint, das leuchtendes, kräftiges Grün als eine nicht sprachlich vermittelbare Qualität den Zuschauer in die Lage versetzen kann, der Wahrnehmung etwas Abstraktes und Konkretes zugleich zuzuführen. Abstrakt ist die Sinnzuschreibung, konkret das Fühlen.

Der sinnlichen Beeinflussung der Wahrnehmung, die sich als gesellschaftlich überformt herausstellen mag, gewinnt der Film das an handwerklichen Prozessen ab, das eine körperliche Erfahrung darstellt. In der Farbwirkung, die allerdings nicht festgeschrieben werden kann, tritt das Grün als ein dominantes, in der Natur vorkommendes Merkmal an, zunächst Wirkung zu sein. Sinnlichkeit, um es umgekehrt zu formulieren, eröffnet einen Resonanzraum, der zu der Assoziation Natur gleich grün, gleich „entspannend“ etc. hinführen kann. Dieser Weg führt von dem nicht-gegenständlichen hin zu dem Konkreten. So sieht den Wald vor lauter Bäumen nicht, wer diese Konkretheit zu genau in den Blick nimmt. Aus der Ferne leuchtet das Laub des Waldes grün, so wie eine nahe Perspektive erst einzelne Blätter erkennbar werden lässt. Die konkrete Form, in der uns die nahen Gegenstände begegnen, abstrahiert gewissermaßen von dieser Qualität, die eine sinnliche ist. So ist es zwar nicht ausgeschlossen, dass gerade der Film die Dinge in einer Weise zugänglich macht, die sie in ihrer physischen Existenz offenbaren, aber die Abstraktheit, die keine wirkliche ist, insofern sie der Film von Hille Köhne einführt, um die sinnliche Kraft des Leuchtens selbst auszustellen, verweist auf einen nicht-objekthaften Zusammenhang zwischen Wahrnehmung und Körper. Eine sozusagen „ent-dinglichte“ Wahrnehmung bedeutet, etwas von der Wahrnehmung selbst zu erleben, denn sie nimmt in dem Film die Aspekte wahr, die ihr von den Sinnen gegeben werden. Was bedeutet die leuchtende grüne Farbfläche im Hinblick auf einen möglichen Sinn? Ist sie nicht viel eher in eine Sinnlichkeit eingebettet, die in jener etwas wiederzuerkennen vermag, das vom Licht selbst herrührt? Das Licht, das eine Farbigkeit durch die Folien erhält, besitzt die Eigenschaften, den Dingen erst die Form für die Wahrnehmung zu geben, die sie als physische Objekte identifiziert. Umgekehrt: greife ich nach einem Gegenstand, so spüre ich ihn in der Hand und nehme seine Oberflächenbeschaffenheit sowohl mit dieser Hand als auch mit meinem Auge wahr. Fehlt der Gesichtssinn, so bleibt der Tastsinn und offenbart in der Dunkelheit meine Verwiesenheit auf das Licht. Dies meint, das Licht erzeugt einen plastischen Eindruck der Dingwelt in meinen Sinnen, die dann meinen Körper koordinieren, sich dazu zu verhalten. Ob aktiv oder passiv, ich setze mich in ein Verhältnis zu meinem Umraum. Diese Wahrnehmung der Welt, die vom Licht abhängig scheint und natürlich in Ausnahmefällen – beispielsweise tatsächlicher Blindheit – über andere Sinne

ausgeglichen werden muss, lässt den Raum als etwas physisches vor meinem Auge, in Bezug auf meinen Körper entstehen. Er ist dies insofern, als die Bezogenheit, das Aufhalten in diesem Raum ein Verhältnis setzt zu meinem Körper. Sind nun in dem Film von Hille Köhne hauptsächlich Farbflächen zu sehen, kollabiert dieser Raum auf der Leinwand und setzt den Körper des Zuschauers in ein nicht-gegenständliches Verhältnis zur Leuchtkraft selbst. Damit reflektiert sich in dem Film ein anderes – es erscheint nämlich der handwerkliche Prozess als etwas in ihm auf, das ähnlich sinnlich statt hat, wie das Erleben des Films. Zwar gehe ich als Filmmacherin mit konkreten Objekten, wie eben den Farbfolien, um, allerdings bilden die assoziativen Kräfte, die in Bezug zu dem Bewusstsein um die Wirkung filmischer Mittel und Eindrücke stehen, den Wirkungskreis, der eben nicht gegenständlich, sondern als ein Sinnenverhältnis zur Welt aufscheint. Wenn also Hille Köhne dieses sinnliche Verhältnis zur Welt in einer assoziativen Durchmischung zwischen Realbildern, zwischen Anklängen an die russische Avantgarde und durch physische Wirkung von Farben zum Ausdruck bringt, offenbart sich etwas vom künstlerischen Prozess selbst. Es hat mit Liebe zu tun. Ein Aufsatz, der sich mit diesem Aspekt in dem Film beschäftigt, betont den Zusammenhang des künstlerischen Schaffens und seiner handwerklichen Form:

„Christine Noll Brinckmann schreibt, dass der Film eine lange Kette lyrischer Gedanken ist, ‚die um das Thema ‚Liebe‘ kreisen.‘ Dieses Motiv betrifft sogar den Filmtitel: ‚Und sie, sie liebte Raubtiere / tritt auch in den Garten‘ entstammt der Bildunterschrift einer Fotomontage in einem 1923 erschienen Buch *PRO ETO* von Wladimir Majakowski. „Majakowski schrieb diese Zeilen in einer Zeit, in der er von seiner Geliebten Lilja Brick getrennt lebte. Fotos waren Rodtschenko von Majakowski für diese Fotocollagen zur Verfügung gestellt worden (besonders die immer wieder in den Collagen auftauchende Lilja Brick). ‚In meinem Film zeichne ich eine ähnliche autobiografische Geschichte nach.‘, so Köhne.“³⁰⁰

Köhne selbst, die so eindrücklich die Formen der Geometrie, wie Dreiecke oder Quadrate animiert und kombiniert mit realen Szenen, mit Verweisen auf Bücher, mit ihrem persönlichen, schriftlichen Kommentar, und auf die Avantgarde aus dem frühen

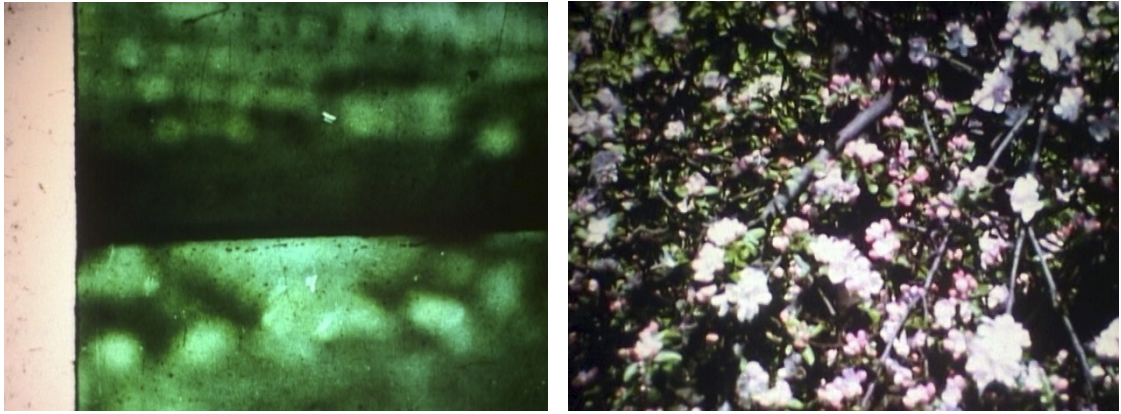
³⁰⁰ Postoyeva, Angelina: Konfrontation mit einem Genre. Filmmacherinnen als Autorinnen im bundesdeutschen Experimentalfilm der 1980er Jahre. In: Annette Brauerhoch, Florian Krautkrämer und Anke Zechner (Hg.): *material, experiment, archiv*. A.a.O., S. 253-269, hier: S. 257.

20. Jahrhunderts anspielt, ohne jedoch deren „revolutionären“ Anspruch zu übernehmen, beschreibt Geschichte als Prozess, der in der künstlerischen Arbeit ihren Widerhall findet. Denn diesen Film, der ja mit Abstraktem operiert und nur in kurzen Momenten autobiografisches, wie eine Fotografie einflicht, wobei selbst diese nur denjenigen als ihr Bild bekannt sein dürfte, die sie eben kennen, kann die Geschichte nur berühren, indem Geschichte als etwas aufscheint, das über den handwerklichen Prozess selbst etwas preis gibt. Denn darin drückt sich ihre Herangehensweise als sinnlich fassbar – und insofern autobiografisch aus. In dem Film wird keine Geschichte erzählt sondern die Liebe (zum Film, zu ihrer Arbeit, auch zu den befreundeten KünstlerInnen, die sie liebt) zum Gegenstand gemacht. Diese kann nur als eine erscheinen, die in einen Bezug zur Vita tritt. Als Mitglied der Filmklasse an der Hochschule für bildende Künste in Braunschweig, stellt sie in ihren Arbeiten die optischen Mittel der Kamera mithilfe der optischen Bank und des optischen Printers als einen auch ironischen Kommentar zu den strukturellen Arbeiten ihrer männlichen Kollegen aus. In einem Aufsatz zu der Filmklasse und ihren Arbeiten, die dort entstanden sind, schreibt Florian Krautkrämer:

„[...]sehr persönliche Formen, die in der Folge unter Birgit Hein das Aushängeschild der Filmklasse wurden, gewannen [Mitte der 80er Jahre, C.H.] an Gewicht, immer mehr Künstlerinnen arbeiteten von Braunschweig aus erfolgreich mit Video. *Raubtiere* ist seitdem Köhnes letzter 16mm-Film geblieben und es ist ihr geschlossenster was nicht ohne Ironie ist, denn im Kontext der Filmklasse der HBK nahmen ihre frühen Arbeiten das Heterogene vorweg, das den Diskurs, den strukturelle Arbeiten im Experimentalfilm der 60er und 70er Jahre weltweit formulierten, ablöste.“³⁰¹

Weniger als um das Strukturelle des Films, als um die offene Form, die sich als etwas dem Auge des Betrachters offenbarendes zeigt, das er in dem Bruchstückhaften, dem Assoziativen findet, welches der Film bereitstellt – gerade durch das Abstrakte hindurch, geht es Hille Köhne im Hinblick auf die Darstellung eines geschichtlichen Verhältnisses zu den künstlerischen Formen.

³⁰¹ Krautkrämer, Florian: Hille Köhne und die Filmklasse der HBK Braunschweig. In: Annette Brauerhoch, Florian Krautkrämer und Anke Zechner (Hg.): material, experiment, archiv. A.a.O., S. 191-203, hier: S. 200.



So wie Rodtschenko collagenhaft arbeitet und außerdem reduzierte, geometrische Formen verwendet, die er in ein Verhältnis zu einer als überkommen geglaubten Periode der Kunst setzt, entsteht der Kommentar, den Hille Köhne zu dieser Herangehensweise macht, in der Leichtigkeit, die die optische Bank und die Farbfolien den strengen Formen verleihen. Werden die Folien bewegt, fortgerückt, sind in den Folien selbst Abnutzung, Staub und Kratzer des Filmbildes zu sehen, das nicht statisch wirkt, sobald eine Folie im Bild ist; so entsteht der Eindruck der Bewegung des „Starren“. Anders als eine Grafik, die auf die Augenbewegung angewiesen ist, durchdringen die Farbflächen in der Projektion den strengen Gehalt ihrer geometrischen Form – sie verleihen ihr, der Struktur, eben jenes Leuchten, das keine Struktur ist. So wirkt selbst der Anklang an die russische Avantgarde wie ein kleines Lächeln, das in dem augenzwinkernden Verweis auf die revolutionären Ambitionen der Künstler Rodtschenko und Majakowski auch einen politischen Verweis bewahrt. Denn so wie das Abstrakte für die beiden Künstler Ausdruck einer neuen Epoche war, die sich in der Form als eine behauptet, die das stakkatoartige in den Gedichten Majakowskis und in den schneidenden Linien in den Grafiken Rodtschenkos zu ihrem Prinzip erhob, so stellt dieser Gestus, der durchaus etwas von der Zeit aufgegriffen haben mag, doch eine geschichtliche Verknüpfung mit der Epoche her, die in dem Film allerdings nicht anklingt. Auch ohne die russischen Künstler zu kennen, gewinnt das Geometrische der Formen nicht die Überhand, verweist nicht auf ein gesellschaftliches, abstraktes Sein, sondern bewahrt in dem physischen Leuchten einen geschichtslosen Zustand auf: es gewinnt seine Wirkung aus der Optik und ihrem sinnlichen, körperlichen Bezug zum Licht. Nicht die Form des Objektes verweist auf

einen Gehalt, der über es hinausweist, sondern der Zustand des filmischen Sehens erscheint als eine Form, die es erlaubt, ihr als sinnliche Kraft beizuwohnen. Gerade, weil der Film keine konkreten Dinge, bis auf wenige Ausnahmen zeigt, besitzt er eine „zeitlose“ Qualität, die auf sich selbst zurückweist. Natur war immer und wird immer „grün“ sein. Ihr Zustand ist unveränderlich in dem Sinne, dass sich zwar Formen verändern mögen, also einzelne Pflanzenarten aussterben, allerdings lässt sich das Pflanzengrün nicht als blau oder weiß denken. Es lässt sich vielmehr als eine Größe *wahrnehmen*, die aus ihrer gewohnheitsmäßigen Betrachtung resultiert. Das Grün der Farbflächen, das durch das Leuchten besticht, lässt sich nicht auf eine Kunstepoche reduzieren – eher garantiert der Verweis auf Rodtschenko, dass strukturelle Formen nicht per se existieren sondern künstlerisch erschaffen werden wollen. Das Material der Wahrnehmung lässt in dem Fall des Films von Hille Köhne die Assoziationen selbst als nicht enden wollende Möglichkeiten erscheinen, die nicht auf einen Körper geometrischer Art deuten sondern darauf, die Funktionen der Sinne zu erfahren. Ihnen gelingt es, aus den Momenten der physischen Eindrücke einen Sinn insofern zu „konstruieren“, als die historische Existenz in der Welt ihnen einen Stempel aufgedrückt hat. Er kreist stets auf das Neue um die Frage nach der Struktur der Wahrnehmung selbst, die einerseits dazu tendiert, Bekanntes zu vereinheitlichen und Neues aus den Momenten zu extrahieren, die für sie neu sind. Insofern erschließt der Film in seiner assoziativen Herangehensweise der sinnlichen Erfahrung etwas Neues: denn Farbe ohne Objekt hat eine Wirkung, die eine Schicht in uns berührt, die die Qualität der sichtbaren Welt nicht nur erkennt sondern auch fühlt. Synästhesien sind Ausdruck dieser Verbindungen der Sinne untereinander. Ihnen eignet eine andere Wahrnehmung als die der Identifikation, die so schnell zu der Gewohnheit führt, die gerade den sinnlichen Eindrücken der Objekte entgegensteht. Vorstrukturiert erscheint Wahrnehmung in dieser Hinsicht zu sein – sie nimmt zwar die Farben der Gegenstände wahr, allerdings nicht als Qualität an sich; dies kann nur die Aufmerksamkeit leisten, die dann immer noch in einer Weise die Wirkung der Farbe nicht erspüren mag, wie sie der Film praktisch unmittelbar vermittelt.

Vor den assoziativen Anklängen an die russische Avantgarde besticht der Film durch seine Durchlässigkeit gegenüber den Assoziationen, die er durch sein Offenwerden für

den Zwiespalt zwischen dem Konkreten und dem „Ideellen“, ermöglicht. Nicht die eine Deutung, weder der Farbe noch der Formen, die dort Anklänge an jene Künstler erzeugen, erschafft die ideelle Verwobenheit einer künstlerischen Herangehensweise mit der Form der Ausschließlichkeit, mit der ein Kunstwerk nachzuvollziehen ist, sondern der Nachvollzug liegt in der Wahrnehmung als assoziative Form sinnlicher Verwobenheit von Welt und Subjekt verborgen. Freiheit bedeutet, das leuchtende Grün der Farbflächen als einen Reiz wahrzunehmen, der die Qualität des Lichtes, nämlich physisch zu wirken, selbst offenbart. Das Fehlen eines gegenständlichen Kontinuums zugunsten eines qualitativen, zumindest hauptsächlich, verbürgt eine Erfahrung des Sinnlichen und auch Vor-sprachlichen. Identifikation mit einer Farbe, mit einer Lichtqualität, erfährt in diesem Film insofern eine konkrete, wahrnehmbare Gestalt, als genau das Fehlen des identifikatorischen Sehens den Raum schafft, der physischen, materiellen Beschaffenheit dieser namenlosen Qualität nachzuspüren. Dies geschieht auch in Filmen, die konkrete Gegenstände zeigen; in dem Fall von Hille Köhne erzeugt die Reduktion allerdings diese Wirkung als eine Fülle an möglichen inneren Verknüpfungen, die auf jene Wahrnehmungsweise, wie sie der Film ermöglicht, verweisen. Somit entsteht ein physisches Verhältnis durch das Material selbst – die durchsichtigen, leuchtenden Folien spiegeln die filmische Apparatur, durch die ein durchleuchteter Träger einen haptischen Eindruck erzeugt. Die Bewegung und die Körnung des Films, die in den Folien zur Geltung kommen, gewinnen dem Eindruck einer physischen Repräsentation von etwas Konkretem einen zusätzlichen Nutzen ab. Die technische Anordnung, die auch die optische Bank ist, hat einen handwerklichen Charakter. In dem Auflegen und Weiterziehen der Folien und dem Schreiben, liegt ein verknüpfender Gestus zwischen der mechanischen Anordnung und dem Handwerk, das der Film erfordert. Es wird sichtbar im Material – und in dieser Sichtbarkeit reproduziert sich mehr als ein schlichter Verweis. Mag dies auch etwas pathetisch klingen – die Hand, die Werkzeuge benutzt und damit physische Arbeit verrichtet, stellt den Bezug zu konkreter Physis als direkte Verknüpfung her. In dieser Verknüpfung, die das Wirken sichtbar werden lässt, stellt sich unser Körper als ein Mittel dar, durch den dies Wirken erfahrbar und spürbar werden kann. Hier liegt eine Qualität, die die sinnliche Existenz hervorbringt und die erfahrbar wird in der assoziativen Verbindung

der Teile: aus den Elementen der Folien, der direkten und indirekten Zitate und Verweise auf die russische Avantgarde, aus den Realszenen und den Bildern, die auf die eigene Person und ihre Arbeit verweisen, entsteht ein erkennbares Ganzes. Zusammengehalten wird es nicht von einer rationalen Erkenntnis sondern von der Anerkennung der fragmentarischen Gehalte, die ohne Anfang, ohne Ende sind. Ich möchte an dieser Stelle den Film nicht überfrachten – vielmehr geht es um eine grundsätzliche Haltung, die in dem Film zum Ausdruck gebracht wird, und die genau jenes Fragmentarische, lose und assoziativ Verknüpfende besitzt, die den kreativen Prozess kennzeichnen. Damit ist nicht die Preisgabe einer Idee, einer Form gemeint, sondern die Entscheidung, diese als Fragment zu betrachten und in eine Beziehung zu der eigenen Arbeitsweise – und damit Vita, zu setzen. Es lässt sich kein Lebenslauf aus dem Film extrahieren, wohl aber auf eine Verknüpfung schließen, die auf die Beschäftigung mit den Möglichkeiten des Films selbst verweist. So erscheinen die Anklänge an die russische Art der Gestaltung leicht und ungezwungen – und in der spielerischen Art, wie sie in sozusagen abgemilderter Form in dem Film vorkommen, drückt sich nicht nur der historische Abstand zu härteren Zeiten der Auseinandersetzungen aus, sondern auch der Verweis auf das damalige Neue daran.

Rodtschenko beispielsweise, der sowohl in seinen Grafiken, Collagen und Fotografien versuchte, neue Gestaltungselemente durch Linien, abstrakte geometrische Formen, strenge Anordnungen und Kompositionen einzuführen, erschuf eine neue Art der Herangehensweise an die sichtbare Welt.

„Für ihn gehörte die photographische Technik zur Kunst, wenn er die Schattenflächen, die das Photogramm (Bilder, die nur am Vergrößerer hergestellt werden) auf dem Papier formte, festhielt, wenn er beobachtete, wie Licht durch transparente Gegenstände gefiltert wird, wie optische Mittel die Form bestimmen. Er betonte Perspektive und Tiefe in seinen Arbeiten durch das Prinzip des hohen und niedrigen Blickwinkels, eine Technik, die in Rußland als ‚Rodtscheno-Verkürzungstechnik‘ bekannt wurde.“³⁰²

Rodtschenko, der ebenso in seinen abstrakten gemalten Werken eine Konzentration des Sehens erreichen wollte auf die Qualitäten des Lichts, allerdings eher in der Form der Neuheit, weniger in der Erfahrung, die sich darin einem Zuschauer vermittelt,

³⁰² Lavrentiev, Alexander: Das Photo-Auge. In: Ders.: Alexander Rodchenko. Photography 1924 – 1954. Köln: Könemann, 1995, S. 8-37, hier: S. 11.

bemühte sich, die Formen des künstlerischen Schaffens ideell in ein Verhältnis zum Überkommenen zu setzen.

„Runde Formen dienten in seinen Kompositionen etwa der maximalen Konzentration von Farbe schlechthin. Rodtschenko schrieb darüber im gleichen Jahr in einem Entwurf eines Manifestes: ‚Seht Menschen, das ist meine neueste kühne Tat: Konzentration der Farbe. Licht der Farbe. Ich fliege voran. [...] Gegenstände sind gestern gestorben. Wir existieren in unserem ideellen Schaffen‘.“³⁰³

Auch Wladimir Majakowski, der die Strenge der Lebensverhältnisse und den Klang der Straße in seine Verse integriert, und sozusagen ebenso assoziativ und collagenhaft verfährt, wie Rodtschenko in seinen Bildern (auch Majakowski war Maler), besitzt in verschiedenen Schaffensperioden unterschiedliche Ansätze, dies Neue dann zumeist in den Dienst der Revolution zu stellen. In einer Publikation von Unda Hörner, *Die realen Frauen der Surrealisten*, in der sie sich bemüht, den Einfluss der Frauen auf die Künste der Surrealisten zu untersuchen, beschreibt sie Majakowski wie folgt:

„Dieser Majakowskij hatte soeben sein erstes Poem *Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack* publiziert und war als unerhörter Futurist in aller Munde. In Abkehr von der ehrwürdigen Dichtkunst wollte er die Sprache für die Revolution nutzbar machen. Der große Georgier wurde zum gefeierten Dichter der Revolution. Er leitete die Linke Front der Kunst und gab seine Stimme der Partei, bis er, seinem eigenen Lied auf die Kehle treten mußte, um in Einklang mit der offiziellen Politik zu bleiben.“³⁰⁴

Was die beiden Künstler konfrontativ einzusetzen versuchten, gewinnt in der assoziativen Form und der Abstraktheit, wie sie Hille Köhne ebenfalls einsetzt, eine inhaltliche Perspektive. Die verschiedenen Schaffensperioden von Majakowski nehmen jeweils die gesellschaftlichen Änderungen im Zuge der Oktoberrevolution in Russland in ihre Form auf. Diese wird den Besonderheiten der gesellschaftlichen Verhältnisse angepasst; etwas, das nicht einfach Anklang fand bei der revolutionären Regierung

³⁰³ Lawrentjew, Alexander: Alexander Rodtschenko (1891-1956). In: Kraus, Karola; Emslander, Fritz (Hg.): Von der Fläche zum Raum. Malewitsch und die frühe Moderne. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008, S. 152-169.

³⁰⁴ Hörner, Unda: *Die realen Frauen der Surrealisten*. Simone Breton, Gala Éluard, Elsa Triolet. Mannheim: Bollmann, 1996, S. 151.

sondern auch zu Spannungen führte; das allerdings etwas wie eine Tendenz kennzeichnet, voranschreiten zu müssen und „das Alte“ hinter sich zu lassen, wovon ein Buch von Nyota Thun Auskunft gibt:

„Doch auch als ein ‚Nur-Dichter‘ blieb er ein Majakowski, d.h. ein schöpferischer Mensch mit dem Auge eines Malers und dem Kopf eines Versemachers. Eingebüßt hatte er nicht die Fähigkeit, die Welt und die Kunst primär visuell wahrzunehmen und diese visuellen Eindrücke in Wortbildern zu verarbeiten. Eingebüßt hatte er die schöpferische Atmosphäre im Kreise von Künstlern mit all den Kämpfen und Reibungen, die er zur Profilierung des Eigenen gebraucht hatte.“³⁰⁵

Das Plakatmalen, auf das sich die Aussage bezieht, das Majakowski um 1922 aufgibt, hinterlasse in seiner Verknüpfung des Sehsinns und der dichterischen Leistung, die sich in seinem Schaffen ausdrücke, im Rückblick die Würdigung entstehen, mit der das Werk nicht nur im Kontext der Revolution gesehen werden könne sondern eine Perspektive auf die russische Avantgarde biete, die einerseits im Dienste der Revolution zu stehen scheine und andererseits von dem Gedanken beseelt schiene, Kunst und Leben miteinander zu verschmelzen. Die Autorin versucht, Majakowski der zu schnellen Aburteilung zu entziehen, in das sein Mitwirken an der Diktatur ihn hat rücken lassen. Wenn Hille Köhne nun explizit Anklänge an Majakowski, vielleicht auch im Zuge des Interesses der 68er an der russischen, auch revolutionären Kunst, wachruft, so geschieht dies als ein leichter, fast lyrischer Hinweis. „Harter“ Inhalt, beispielsweise der Gedichte Majakowskis, hat eine Form gefunden, die in der Nichtsprachlichkeit weich wirkt. Sie kann an die Collage erinnern, die Rodtschenko für Majakowski erstellte mit den Bildern der Geliebten, ohne, dass diese im Film auftaucht, einzig als Assoziation der Liebe selbst, die im Schaffen liegt. Sie liebte Raubtiere, tritt auch in den Garten, ist Form: eine Assoziation, die durch die Bilder eines Krokodils in dem Film aufgegriffen und in die Gartenszenen verknüpfend eingelassen werden. Es gibt außerhalb der konkreten Bedeutung, dass eine Person offenbar Raubtiere liebt, und auch in den Garten tritt, keinen übertragenen Sinn. Selbst unter der Voraussetzung, den Zusammenhang mit Majakowski zu kennen, macht der Film nur in

³⁰⁵ Thun, Nyota: Majakowski. Maler und Dichter ; Studien zur Werkbiographie 1912 – 1922. Tübingen: Francke, 1993, S. 26.

einer Weise von Anklang an Bekanntem Gebrauch, dass es schwer fällt, die Aspekte an ihm herauszulösen, die Bekanntes reproduzieren. Als zarte Andeutung ließe sich der Film allenfalls „lesen“ – viel eher aber erscheint er als Komposition eines nicht still zu stellenden assoziativen Fühlens. Damit ist gemeint, dass er in seinen leuchtenden Farbflächen und geometrischen Formen den physischen Effekt erzeugt, der eben nicht abstrakt ist sondern sinnlich fühlbar einen Raum öffnet für die eigene Assoziationskraft. Diese ist keine rein geistige sondern stellt ein Erleben der eigenen sinnlichen Verfasstheit in der Welt dar. Was dabei zum Vorschein kommen kann an eigenen Erinnerungen oder an der Potenzialität des Lichtes selbst, Wahrnehmungen zu sinnlichen Verknüpfungen zu synthetisieren, erzeugt der Film apparathaft. Gerade das zur Schau gestellte optische Prinzip der Durchleuchtung von Gegenständen, die dadurch leuchten, dass sie dem Licht keine Reflexionseigenschaften entgegensetzen sondern selbst die Form von Licht in der Hinsicht besitzen, dass sie Struktur nicht in der Weise haben, wie dies opake Gegenstände tun. Durchsichtige besitzen eine andere molekulare Struktur als feste. Dies wird technisch gesehen so beschrieben:

„Durchsichtig ist jeder Stoff, durch den sich sichtbares Licht (elektromagnetische Wellen mit Wellenlängen zwischen 400 und 800 Nanometer) ungehindert ausbreiten kann“, erklärt der Physiker Detlef Klimm vom Institut für Kristallzüchtung in Berlin. Das gilt für die meisten Flüssigkeiten und Gase. „Wenn eine Substanz dagegen fest ist, sind in der Regel seine Moleküle sehr ausgeprägt untereinander organisiert. Wie aufeinander gestapelte Ziegelsteine lassen derart geordneten Moleküle Lichtwellen meist nicht passieren.“ Anders beim Glas: Bei dessen Herstellung wird Sand geschmolzen. Dieser verliert dabei seine kristalline Struktur und wird, wie Fachleute es nennen, amorph – die Atome sind also nicht in einem perfekt regelmäßigen Gitter angeordnet. Beim anschließenden Abkühlprozess werden die Moleküle in ihrer Bewegung „eingefroren“. „Glas ist eine feste Materieform, die von der molekularen Anordnung und den optischen Eigenschaften her wie eine Flüssigkeit, von den mechanischen Eigenschaften aber hart und stabil wie ein Festkörper mit hoher Zähigkeit ist“, erläutert der Physiker Gunnar Brink von der Arbeitsgemeinschaft der Bayerischen Forschungsverbünde in München.“³⁰⁶

Die Interpretation, die die sinnliche Erfahrung des Leuchtens in dem Film in einer Weise transparent werden lässt, dass sie analog der sinnlichen Wirkung von Lyrik zu

³⁰⁶ Thierbach, Dieter: Warum ist Glas durchsichtig? In: RP-Online, 09.12.2004
<http://www.rp-online.de/wissen/leben/warum-ist-glas-durchsichtig-1.1611859>

begreifen ist, dass nämlich amorph die Erfahrung selbst ist, die sich in die Wahrnehmung hinein absetzt, lässt den Film als ein sinnliches Experiment erscheinen. Die Transparenz, die das Sinnliche in der Regel nicht besitzt, bedarf einer Form, die ihr das Gegenüber bildet. Ob ein leuchtendes Grün tatsächlich autobiografische Züge haben kann oder ob nicht eher die Form, die den Sinnen eine Erfahrung ermöglicht, nämlich sich selbst als körperliche Fundierung zu erleben, viel eher mit der Historizität verknüpft erscheint, die uns als leibliche Subjekte eignet, als der Nachvollzug einer Biografie, möchte ich an dieser Stelle offen lassen. Der Film wirft die Frage nach dem Umgang mit seinen Zitaten nicht auf; er stellt sie als lose zur Verfügung, die in der Form der geometrischen Folie gesucht und gefunden werden mögen, die aber nicht „zwingend“ sind, um den Film als ein optisches Wirken genießen zu können. Es entzieht sich sogar weit gehend der Beschreibung, was ein grünes Leuchten auslöst. Es aber als sinnliches zu spüren, verweist auf seinen Wert für die Existenz eines Zusammenhanges zwischen Wahrnehmung und sinnlicher Welterschließung. Die Struktur, die bei der Wahrnehmung opak erscheint und im Hintergrund operiert, die gleichzeitig gesellschaftliche Züge trägt, wie dies auch die anderen analysierten Filme in dieser Arbeit zeigten, wird transparent als ein sinnliches Erleben. Dies aber ermöglicht – nicht nur – dieser Film.

12. Schlussbetrachtungen

Die Analyse der Filme von Frauen aus den 1980er Jahren und den „Vorläuferinnen“ der 1940er und 1970er Jahre, hat ergeben, dass in ihnen ein spezifisches Verhältnis zur Welt zum Ausdruck kommt. Vermittelt über die Wahrnehmungsqualitäten, wie sie der Film erlaubt, entsteht das Bild einer sehr reflektierten und auch kritischen Sicht auf gesellschaftliche Strukturen und Zusammenhänge. Der Aspekt der Wahrnehmung berührt fast unmittelbar den der gesellschaftlichen Struktur, die dieser Wahrnehmung zumindest zum Teil zu Grunde liegt. Gegen die Schematismen bestimmter Provenienz, wie sie die Geschlechterteilung als Muster in Verhalten und auch Wahrnehmung durchsetzen mag, behaupten die Filme eine strukturelle Ästhetik, die dem nachspürt, sie offenlegt und auch „entautomatisiert“. So erscheinen sie als Mittler einer möglichen anderen Ordnung dieser Geschlechterverhältnisse, selbst wenn nicht alle analysierten Filme dies explizit thematisieren. In ihrer ästhetischen Herangehensweise, die, so eine Verallgemeinerung überhaupt schlüssig ist, durch die Mittel des Films das Erleben verdichten zu können, sehr bewusst gewählt ist, erlauben die analysierten Filme Rückschlüsse auf gesellschaftliche Muster. In ästhetischen Widerstand zu treten sowohl gegen Formen medialer Repräsentationen von Weiblichkeit und Männlichkeit oder zu Wahrnehmungsschematismen, die aus Spielfilmkonventionen stammen mögen, und eine andere Perspektive zu setzen, verbindet die Filme. Ihr Umgang mit der Zeit im Film erscheint darüber hinaus an den Strukturen gebildet worden zu sein, die gesellschaftliche Trennungen bewirken und selbst einer gemachten Größe gleichkommen. In ihnen drückt sich beispielsweise die Teilung in eine produktive und eine reproduktive Seite aus, die aufeinander mit ihren verschiedenen Zeitqualitäten verwiesen scheint. Auch ein allgemeiner Anpassungsdruck in der Gesellschaft mag zu einem Zeitempfinden beitragen, das „gemustert“ ist und Spuren in der Wahrnehmung hinterlässt. Auch dazu treten die Filme in Spannung. Reflexion der Verhältnisse und ästhetische Bearbeitung gehen in den analysierten Beispielen Hand in Hand – wenn auch manche Filme eher auf der Wahrnehmungsebene selbst versuchen, ein anderes Verhältnis zur Welt zu zeigen, das nicht durch vorgegebene Schemata geprägt scheint,

sondern neue Sichtweisen präsentiert. Dies muss dann nicht explizit in dem Thema Zeitverwendung seinen Ausdruck finden sondern setzt Wahrnehmung in ein Verhältnis zu der subjektiven Erfahrung, die eine objektive Form im Medium Film findet.

Sowohl die Veröffentlichung von subjektiver Wahrnehmungen durch das Medium Film, als auch die Reflexion des gesellschaftlichen Seins gehen in den Filmen Hand in Hand. Wahrnehmungsexperimente sind sie nur insofern, als in ihnen ein eben anderes Verhältnis zu den Dingen oder den bisherigen (gesellschaftlichen) Erfahrungen erprobt wird.

Nicht ohne Grund wurden Filme analysiert, die zu einer Hochphase des Experimentalfilmschaffens von Frauen entstanden. Weniger die Vergleichbarkeit untereinander, noch die zu den Arbeiten männlicher Filmemacher standen im Mittelpunkt – zunächst ist der Anstieg der Arbeiten selbst ein Bild für die veränderten Verhältnisse innerhalb der Gesellschaft, die zudem in den Filmen eine Bearbeitung erfahren. Hierbei ist nicht gemeint, das allein Quantitäten zählten oder einen Wert an sich darstellten – was aber als mögliche Quintessenz dieser Phase bestehen bleibt, ist sicherlich die intensive Auseinandersetzung auf Festivals mit den Filmen, auch in Zeitschriften wie *Frauen und Film*. Das Beharren auf dem analogen Medium Film, für das auch diese Zeitschrift bekannt ist, hat seinen Grund in der Art der Wahrnehmung. Analoges Film organisiert die Wahrnehmung und damit die Erfahrung, die im Kino zu machen ist, auf eine spezifische Weise, die sich gerade durch die physische Wirkung auch von anderen Formen, wie Video, abhebt. Nicht also die „Idee“ der Künstlerin alleine spielt eine Rolle beim Betrachten des Films, sondern der Film vermittelt einen physischen Zugang zur Welt, der sinnlich, fast unmittelbar, unsere gesamte Existenz berührt. Diese Eigenschaft der leiblich-sinnlichen Affektion, die in den Texten zu den Filmen diskutiert wurde, unterscheidet diese Art der Wahrnehmung von anderen. Denn auch die Filme, die dabei entstehen, entstehen eingedenk der Wirkung des Materials. Dabei fällt das Vertrauen in die Bilder auf, dass sich in der darin enthaltenen eigenen Wahrnehmung etwas vermitteln lasse von Subjektivität. Dies kommt zum Ausdruck als etwas, das der leiblichen Existenz nicht entgegengesetzt sondern in ihr aufgehoben ist, und durch den Realitätscharakter begünstigt wird, der im Film so

eindrücklich ist, und der erlaubt, physische Realitäten als Projektionen der Durchmischung von Fremden und Eigenem besonders plastisch werden zu lassen. Außerdem fällt an den Filmen auf, dass in ihnen nicht Reproduktionen gängiger Kunstformen im Mittelpunkt stehen, sondern Vielfältigkeit der Ansätze überwiegt. Weder scheint es die Form zu sein, die alleine interessiert – also beispielsweise strukturellen Film zu machen, und wenn, dann auch in ironischer Abstandnahme zu männlichen Vorbildern – noch sind es schlicht die Inhalte, die frauenspezifisch wären. Viel eher ist es gerade die Vielfalt der 1980er Jahre, die etwas nahelegt, das als echte Auseinandersetzung mit dem Medium verstanden werden kann; nämlich genau die Sachgehalte zu reproduzieren, die in dieser Form bislang keine oder kaum Öffentlichkeit besaßen. Unter dem Stichwort der weiblichen Subjektivität mag dies zusammengefasst werden; es besagt allerdings in erster Linie, dass die eigene ästhetische Auseinandersetzung mit den Mitteln des Films sowie den eigenen Lebensbedingungen in der Gesellschaft stattgefunden hat und ihren Niederschlag findet in den Arbeiten. Kunst von Frauen, die kaum Vorbilder kennt, auf die sie sich berufen kann, kann in dieser Schaffensperiode einen subversiven Witz besitzen, der gerade daraus resultiert, sich nicht mehr an überkommene Formen oder Themenvorgaben zu halten – auch darin drückt sich Subjektivität aus. Sie verlangt geradezu nach einer Sichtweise, die nicht identisch mit dem Subjektiven des gesellschaftlichen Standards ist. So sind einige Filme sehr direkt in ihrer Kritik an den Rollen, die Frauen oder Männer in der Gesellschaft spielen, andere stellen eher das bereits eingelöste Ziel einer Veränderung utopisch aus. In jedem Fall gerät die herrschende Realität als das zu Überwindende in den Blick, da sie, wie in einer Art Bestandsaufnahme, den verschiedensten Versuchen unterzogen wird, sich daran zu reiben. Diese Reibung geschieht auch in durch die dokumentarische Qualität, die das Filmbild hat – denn zur Darstellung gebracht, wird gesellschaftliches Sein bereits einer Bewusstheit zugeführt. Diese Bewusstheit erscheint in jedem Fall ein Anliegen der Filmemacherinnen, denn jene kann als Voraussetzung gesehen werden, die zugrundeliegenden Strukturen zu konterkarieren. Zunächst Bewusstheit, dann eine mögliche Zustandsänderung, könnten als Momente der Filme bezeichnet werden, die den Vorgang demonstrieren, Strukturen zunächst in das Bewusstsein zu heben, und sie

im nächsten Schritt mithilfe der Wahrnehmungsapparatur Film zu entmustern oder zu „entautomatisieren“. Sicher kein leichtes Unterfangen; will man das Medium Film nicht überfrachten, so bleibt eine sozusagen „sanfte Wirkung“ auf die Wahrnehmungsstrukturen der Zuschauer als Quintessenz zu vermuten. Wer einmal diese Experimentalfilme gesehen hat, wird sie atmosphärisch in Erinnerung behalten, meist mehr als Spielfilme, gerade da sie „neu“ in Bezug auf überkommene Wahrnehmungsgewohnheiten sind. Nicht aber das Andere im Verhältnis zum massenmedial reproduzierten, scheint das Besondere an den Filmen; sie liefern jeder für sich ein je spezifisches Verhältnis zur Wahrnehmung selbst, das ihnen ihre Besonderheit verleiht.

Bei dem einen kann es die Konzentration auf die Elemente der männlichen und weiblichen Zeitqualität sein, die sich je unterschiedlich im Verhältnis zu einer dominanten Zeitverwendung äußern – Maya Deren macht dies stark in ihren Filmen und ihrem methodischen Ansatz. Aber auch die Dinge, die in der gewohnten Umgebung des Hauses eine andere Qualität gewinnen, in die sie der Film *Fragment* beispielhaft rückt, um sie aus dem gewohnten Wahrnehmungskontext zu befreien, zeugen von einem anderen, reflektierten Umgang mit Wahrnehmung. Fast scheint es, als spielten zahlreiche Filme mit einer „Rückkehr“ in einen weniger oder noch nicht von gesellschaftlichen Vorstellungen und Prägungen dominierten Zustand des Seins. Die assoziativen Mittel, die die Kamera und der Film bereit stellen, scheinen dieser Haltung entgegenzukommen. Ob *Between* von Claudia Schillinger oder Eva Heldmanns *Compartment*, beiden eignet der Versuch, die verbindenden Mittel des Films zu nutzen, um die Trennung zwischen Fantasie und Realität zu transzendieren. Orte werden neu besetzt, die ansonsten streng getrennt von der je anderen Sphäre erscheinen, der Ort des Körpers wird als ein Schauplatz inszeniert, an dem Vertauschungen, an dem Rollenspiele statt haben, und die Gebundenheit an das eigene Geschlecht wird negiert. Die physischen Entsprechungen solcher Experimente stellen die gewohnheitsmäßigen Verwendungen von Räumen, Orten, Zeiten und Gegenständen infrage. Insofern drückt sich in den Filmen etwas aus, das mehr noch als eine Sehnsucht, die Suche nach realen Orten für diese veränderten Realitäten darstellt. Im Kino wird etwas vorvollzogen, das als Erfahrung wiederum dem Zuschauer zuteil

wird. Darin liegt das vermittelnde Element des Films. Zwar mögen die Filme kaum oder wenig Verbreitung finden – und hier hat das Paderborner Archiv für den bundesdeutschen Experimentalfilm von Frauen seine spezifische Funktion – sie bilden dennoch mehr ab, als ein rein geschichtliches Interesse an ihnen wahrnehmen mag. Viele Themen erscheinen erstaunlich aktuell, andere scheinen wieder von der diskursiven Bildfläche verschwunden. So existiert zwar eine Forderung nach gleichberechtigten Jobperspektiven und einer gleichwertigen Bezahlung von Frauen und Männern, allerdings scheint wenig Aufmerksamkeit in die Fragen nach einer grundsätzlich anderen, möglichen Erfahrung in der Gesellschaft zu fließen. Die Themenfelder, die in den Filmen berührt werden, zeugen hingegen von einem sehr bewussten Umgang mit dem gesellschaftlichen Erfahrungsraum, der eben einer sinnlichen Umordnung unterzogen wird. Somit können in den Filmen Thematiken reflektiert werden, die heutige Fragen nach Formen der Gleichberechtigung betreffen – in einem Sinne, der wesentlich mehr Freiräume einfordert, als dies in schlichter Anpassung an die Verhältnisse geschehen könnte. Diese Forderung ist nicht zu unterschätzen, denn darin kommt genau der Gestus zum Ausdruck, gesellschaftliches Sein mit dem Anspruch auf Subjektivität in Einklang zu bringen. In gewissem Sinne ist die ästhetische Form, die dieses Sein von beiden Seiten her bewusst macht, bereits ein Ausdruck eines veränderten Verhältnisses. Zumindest eines, das im (Vor)vollzug eines anderen Seins das prinzipielle Mittel des Films bedenkt, Wahrnehmungen zu vermitteln. In diesen Wahrnehmungen drückt sich Antizipiertes aus: Eine andere, tiefgreifende Form der Erfahrung einerseits und Widerstand gegen das Bestehende andererseits. In diesem Sinne kann ästhetische Reflexion im Medium Film der „Entautomatisierung“ dienen, die sich durchaus auf die, dem Medium Film eigenen Automatismen, beziehen kann. Sie zur Darstellung zu bringen, bewirkt zweierlei: zunächst erfahren sie in der Veröffentlichung die Abstandnahme zu sich selbst, die Reflexion in einem noch deutlicheren Sinne; als Beobachtung konkreter Handlungen und konkreten Tuns werden sie wahrnehmbar. Ein vermittelndes Medium macht sie anschaulich, sinnfällig. Dies kann bei *Jeanne Dielman* besonders deutlich zum Vorschein treten. Beobachtung erzeugt wiederum eine Qualität, die es ermöglicht, Wahrnehmungsstrukturen mit ihrem So-Sein zu konfrontieren. Bei *Jeanne Dielman*

geschieht dies auf eine sehr physische, körperlich spürbare Weise, die dann bewirkt, dass die Konservativität der Strukturen sinnfällig wird. Ihnen eignet beides: das Moment der Bewegung, wie der Stase – denn sie müssen einerseits adaptionsfähig bleiben, reagieren aber auf Veränderungen mit Trägheit. Fast als benötige es eines größeren energetischen Aufwandes, um einmal eingeschliffenes Erleben der Realität, maßgeblich zu wandeln. Der Film von Chantal Akerman gibt diesem Aufwand Raum in seiner Länge. Er schafft durch weitere Mittel Bewusstheit für die Konservativität, die den Strukturen anhaftet. Sie erscheinen nicht bloß gesellschaftlich bewirkt sondern auch mit einer Persistenz ausgestattet, die als Physische erlebbar wird. Jede Veränderung benötigt Zeit. Hierbei kommt dem Film eine Adaptionsleistung entgegen, die beides an den Wahrnehmungsstrukturen bezeugt – bewahrend zu sein, aus zahlreichen Wahrnehmungen gebildet, stellt die Struktur ein bewährtes Muster der Sichtweisen und des Zur-Welt-Seins bereit, das allerdings auf leichte Änderungen reagieren kann und erst tiefer irritiert wird, sobald es dauerhaft mit anderen als den gewohnten Wahrnehmungen konfrontiert wird. Der Film *Jeanne Dielman* macht dies sozusagen exemplarisch vor. Der Film löst damit bekannte Wahrnehmungsmuster aus Spielfilmen im Zuschauer auf – und lässt ihn spüren, wie sehr diese Muster „gemacht“ wurden. Dies kann dann in einem weiteren Schritt auf die Strukturen der Geschlechtertrennung, die der Film ebenfalls zum Thema hat, übertragen werden. Analog verfährt der Film auch in einer weiteren Hinsicht. Sobald die Muster der Wahrnehmung als etwas bewirktes – zumindest zum Teil erscheinen, erscheinen sie bewusst veränderbar. Was zuvor möglicherweise unbewusst eingeschliffen wurde, so macht es der Film vor, kann durch geeignete Mittel verändert werden. Diese werden eben bewusst eingesetzt und erfahren auch im Zuschauer eine bewusste Resonanz – zumindest atmosphärisch bleibt das körperliche Gefühl, das der Film durch seine ästhetischen Mittel hervorruft, haften. Dies aber stellt Bewusstheit in dem Sinne bereits dar, als nun nicht mehr die Wirkungen des Films geleugnet werden können, Wahrnehmung zu berühren. Wenn die Aspekte, die alle analysierten Filme stark machen an der Wirkung des filmischen Bildes, auf die Wahrnehmung abzielen, so dienen diese Aspekte der Bewusstheit in einem weiteren Sinne. In der Reflexion der Wahrnehmungen, die die Filme liefern, wird die Gebundenheit der Wahrnehmung an

unsere physische Existenz deutlich. Sie vermittelt sich meist noch fühlbarer als in den konventionellen Formen des Films – und sie trifft einen Aspekt der Frage nach dem Widerstand gegen bestimmte Strukturen. Diese sind nämlich eng an die Bedingung des unbewussten Funktionierens geknüpft. In dem Funktionieren selbst liegt ein Mittel der gezielten Einflussnahme auf Wirklichkeit. Andererseits erscheint dies Funktionale dem Modus der Beobachtung preis gegeben, und so bietet Film die Möglichkeit, über Beobachtung der konkreten Handlungen, Bewusstheit zu schaffen. In einem zweiten Schritt erscheinen die Strukturen, die unbewusst funktionieren – ob dies das Verhalten von Männern und Frauen in der Öffentlichkeit betrifft oder die Arbeitsteilung – durch ästhetische Mittel, die die Beobachtung zu ihrem Ausgangspunkt haben, gezielt angesprochen werden zu können. Da dies im Experimentalfilm gerade nicht einfach dokumentarisch, also in Form einer Dokumentation über bestimmte Verhältnisse geschieht, sondern über diese ästhetische Bearbeitung, wird der Entautomatisierung von Strukturen ein ästhetischer Rahmen eröffnet. Denn die Beobachtbarkeit stellt Grundlage, aber nicht den Vorgang des Widerstandes selbst dar. Widerstand gegen eine Struktur, kann sinnlich genau das Gegenteil versuchen zu produzieren, das jene Struktur vorgibt. Wenn dies, um im Beispiel des Films von Chantal Akerman zu bleiben, die Nicht-Beachtung der häuslichen, reproduktiven Arbeiten betrifft, denen die Wahrnehmung (der Männer) kaum Beachtung schenkt, so „entautomatisiert“ die Konzentration auf die Zeit im Haushalt nicht schon die dahinterliegende Struktur, sondern die Frage, wieso die Aufmerksamkeit scheinbar automatisch anderen Dingen zufließt, kann Ausgangspunkt der Widerstand sein. Im übertragenen Sinne heißt das, geschlechtliche Arbeitsteilung ergibt sich aus einer gewachsenen, historischen Struktur, die „unerkannt“, im Rücken der Betroffenen funktioniert und der Wahrnehmung nur bedingt zugänglich erscheint. „Nicht ungewöhnlich“, dass eine Frau sich um den Haushalt kümmert, erzeugt das Vertraute genau den unvermuteten Effekt der Neuerung in seiner starken Exponierung. Dass knapp zwei Stunden des Films die Hausarbeit in Wiederholungsschleifen zur Darstellung kommt, lässt „das Bekannte“ als etwas Unvertrautes auftreten. Gegen die Gewohnheit der vertrauten Verhältnisse setzt der Film das Exponat einer Welt, die bis in das Kleinste kontrolliert erscheint – und erzeugt somit ästhetisch die Erfahrung des Verlustes: das nicht alles

wahrzunehmen ist, trotz der Wiederholung, trotz der langen Einstellungen, dass etwas der Wahrnehmung entgleitet, bezeugt ein Verhältnis zur Welt, das selbst bruchstückhaft und fragmentarisch ist. Die geordnete Welt wird in dem Film zunächst als etwas Kontrolliertes erfahren – und dies stellt über das Mittel eines Scheiterns an der Sichtbarkeit, wie sie der Film produziert, bereits den ersten Schritt der Entautomatisierung dar. Wahrnehmung wird als ein Verhältnis deutlich, das eigentlich stets aus den Mustern zusammengesetzt scheint, die gesellschaftlich gesehen „nützlich“ sind. Wenn der Film also eine ästhetische Form findet, die Nützlichkeit der Wahrnehmung in Frage zu stellen, geschieht dies auf Grundlage einer Funktionalität, die in der Entlastung, nicht „alles“ wahrnehmen zu müssen, liegt. Die Auslassung, die die gesellschaftliche Arbeitsteilung betrifft, und die Männer dann vollziehen mögen, findet im Film eine analoge Form. Er suggeriert, dass die Entlastung, für die Frauen sorgen, eine ist, die zwar „nützlich“ sein mag, die aber keineswegs natürlich ist, sondern ein Effekt der gesellschaftlichen Struktur. Die Wahrnehmungsstruktur funktioniert sozusagen analog dieser konservativen Muster, die es in ihrem eigenen Medium, dem der physischen Repräsentation und Manifestation auch zu bearbeiten gelte. Da Film qua seines Realitätscharakters dafür bürgen kann, das Gesehene für wahr zu nehmen, funktioniert diese Übertragung der Funktionsweisen, wie sie der Film von Chantal Akerman vorführt. Strukturen, die sich über Gewohnheiten bilden, können über andere als bekannte Muster zu einer Bewusstheit gebracht werden, sie zu entmustern geschieht über Schemabildung und „Zerstörung“ der erzeugten Schemata in ein und demselben Film.

Die Experimentalfilme, die ähnliches versuchen, stellen insofern mehr als Experimente dar. Sie tragen widerständige Elemente in sich, die sich Wahrnehmungsschemata entziehen können und an eine andere Form des Zusammenlebens appellieren, auch in dem sie Wahrnehmungen aus konkreten Alltagsvollzügen ernst nehmen und „umformen“. Somit werden die Filme als etwas „lesbar“, das einer Vereinheitlichung der Perspektiven entgegenwirkt: In ihnen drückt sich Subjektivität aus als Gegenpol zum gesellschaftlichen Sein. Dies trägt bereits einen Teil von Entautomatisierung von Strukturen in sich. Denn so individuell die jeweiligen Ansätze sind, so reichhaltig sind die Wahrnehmungen, die sie ermöglichen – und bereits dies besitzt den Aspekt jener

Entautomatisierung, die sich in einer Vielfalt der Perspektiven ausdrücken kann. Es liegt nahe, im Hinblick auf die analysierten Filme, ihnen einen je eigenen ästhetischen Ansatz zu attestieren, der stets ein bestimmtes Wahrnehmungsverhältnis zum Ziel hat. Sie stellen ihre Beobachtungen, die sie im Feld gesellschaftlicher Strukturierung machen, in einer Weise der ästhetischen Bearbeitung bei, die erlaubt, nicht nur die jeweilige Beobachtung mit- oder nachzuvollziehen, sondern auf Grundlage der experimentellen Bearbeitung, erfahren die Wahrnehmungsgehalte eine Beobachtbarkeit, die in engem Bezug zu den Strukturen steht, die sie kritisieren. Sie, die Filmemacherinnen, stellen dem Rohstoff, aus dem sie ihre kritische Haltung formen, die Wahrnehmbarkeit einer anderen Ordnung bei. Das heißt, statt der einfachen Reproduktion zum Zwecke der Sichtbarmachung von bestimmten Zusammenhängen, wie sie das Geschlechterverhältnis beispielhaft darstellt, reproduzieren die Filme kein vorhandenes Bild sondern erschaffen aus den vorhandenen Bildern einen sichtbaren visuellen Gegenentwurf. Wie in den Filmbeschreibungen deutlich gemacht wurde, stellt dieses Unterfangen ein wesentlich ästhetisches Moment an den Filmen dar. Sie bilden ihre jeweiligen Mittel an den Themen aus, die sie zur Darstellung und zur Be- und Umarbeitung bringen. Dies ist ein wesentlich anderer Zugang, als beispielsweise die Orientierung an bestimmten, auch etablierten Formen des (Experimental-)Filmschaffens.

Dem Umgang mit Raum und Zeit kann besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden, da er in einem Verhältnis zu gesellschaftlichen Räumen und auch Zeitvorgaben steht. Selbst wenn also kaum öffentliche Räume in den Filmen gezeigt werden, so stellen die öffentlichen Orte eine Ebene der bewussten „Hintergrundinformation“ dar, vor der die Filme analysiert werden können. Die Öffentlichkeit gewinnt Bedeutsamkeit, insofern die Filme ihre Haltung, die sich aus der kritischen Auseinandersetzung mit den öffentlichen Rollenvorgaben bildet, in Kontrast dazu setzen und auch veröffentlichen. Das Private oder Intime in den Filmen vermag auch etwas über den scheinbaren Gegenpol auszusagen, der doch ebenso in einigen Filmen gerade über den erzeugten Kontrast kritisiert wird.

Als abschließende Bemerkung erscheint mir noch einmal wichtig zu erwähnen, dass die untersuchten Filme in ihrer Kontextualisierung des Weiblichen als ein Konstrukt, das es bewusst zu machen und anschließend zu überwinden gelte, eine auch aktuelle Perspektive auf die Frage nach der Geschlechtertrennung bereithalten. Es kann als keineswegs gewiss gelten, dass akademische Auseinandersetzungen, wie sie in dem Begriff „Gender“ eine allgemeine Position zu fassen suchen, die gesellschaftliche Realität maßgeblich beeinflussen. So wie der Ort des Geschehens konkreter Geschlechter-Performanzen der Alltag ist, zeugen die Filme gerade in ihrem Beharren auf dem Subjektiven, auf dem Besonderen, von einer oppositionellen Haltung, die notwendig scheint, Bewusstseinsprozesse einzuleiten.

Aufklärung über sein gesellschaftlich bedingtes Sein erzeugt das Medium Film in besonderer Weise – die Haltung zu diesem Wahrnehmungsmedium kennzeichnet den bewusst agierenden Sinn. Es ist die Verknüpfung zwischen Erkennen und dem Realisieren der Möglichkeiten des Films, Dinge durch seine materialen Qualitäten in ein neues und anderes Verhältnis – in eine bewusste Wahrnehmung zu überführen. Dass es dabei der Haltung sowohl zu den Gegenständen selbst, als auch zu den Mitteln des Films bedarf, scheint bei den Arbeiten und den Filmemacherinnen, die in dieser Untersuchung thematisiert wurden, sehr im Vordergrund zu stehen. Ihnen eignet etwas, das sowohl das Filmische selbst zum Ausdruck kommen lässt und gerade darüber einen tieferen Eindruck erzeugt, als „nur“ die Idee in den Vordergrund zu rücken, als auch in einem weiteren Sinne analog zu nennen ist: das, was Film an Realität zeigen kann, und was er an Wahrnehmbarkeiten erzeugt, steht in einem Verhältnis zu unseren gesellschaftlich bedingten Wahrnehmungs- und Verhaltensstrukturen. Diesen Zusammenhang erkannt und thematisiert zu haben, ist der Verdienst der Filmemacherinnen. Die Filme sind nicht bloß „historisch“, also als Ausdruck einer bestimmten Epoche zu verstehen, sondern sie organisieren unsere Wahrnehmung als Zuschauer in einer Weise, wie dies heute eher seltener erlebt werden kann. Denn es gibt nicht mehr viele Arbeiten auf Filmmaterial. Dieser Verlust an Erfahrung, an konkret physischer Konfrontation mit den Gegenständen, mag als ein sinnlicher Verlust geltend gemacht werden. Denn die Aktualität der Filme speist sich

zum Teil aus ihrem Inhalt und zu einem anderen Teil aus der ästhetischen Herangehensweise: ihrem Verhältnis zur Welt.

Somit rücken sie in einer Zeit, in der es hauptsächlich Arbeiten auf digitalem Material gibt, als etwas in den Blick, das ein spezifisch sinnliches Verhältnis zur Welt bewahrt. Bis in die jetzige Zeit konzentrieren sich vereinzelt Filmmacherinnen auf analoges Material, wie die Frankfurter Super 8 Filmerin Helga Fanderl, und auch Eva Heldmann, die bis zuletzt mit 16mm arbeitete, oder die Berliner Filmmacherinnen Bärbel Freund und Ute Aurand, bezeugen, dass Film eine Kultur der Wahrnehmung etablieren kann, die für die Zuschauer eine Perspektive bereithält: nämlich die, die physische Realität in den Blick zu nehmen. Haptik, sinnliche Erfahrung, das Gefühl der enormen Realitätsabbildung, die gerade die Materialität der Oberflächen vermittelt, erzeugen einen Seheindruck, der für sich genommen physisch zu nennen ist. Diese Zusammenhänge stehen in einem Wechselverhältnis zur geschichtlichen Realität – das heißt, diese lässt sich sehr präsent im filmischen Realitätseindruck erfahren, statt nur ideeller Natur zu sein. Sehr konkret, in sinnlich greifbarer Weise, vermittelt Film als Material einen Zugang zu den Schichten der Realität, die mit der eigenen Existenz zusammenhängen. Darüber lässt sich eine Verbindung herstellen zu dem Wirken des Films. Er bildet ein sinnliches Verhältnis zu den Gegenständen, die er zeigt ab; das heißt, der direkte Zugang zu der gezeigten filmischen Realität, dem So-Sein der Dinge, ermöglicht es, längst zurückliegende Epochen, Vergangenheiten und Zustände als aktuell zu *empfinden*. Darüber vermittelt sich Geschichte analog – als erlebbare; so, als sei die Vergangenheit bloß in den Schlaf gefallen, aus dem Film sie „erweckt“. Diese Aktualität macht den Reiz des Filmischen aus. Der experimentelle Film, der die vergangenen Wahrnehmungen darüber hinaus zu anderen und neuen, noch nicht eingelösten Ordnungen verknüpfen kann, stellt in dieser Hinsicht die spannende Erfahrung einer noch nicht erfüllten Geschichte aus. Dies geschieht eben analog – nicht sprachlich, sondern gerade die Fülle, die der Experimentalfilm durch seine ästhetischen Mittel und die Wirkungen des Filmbildes besitzt, bezeugen „Aktualität“. Beides, ästhetische Mittel und filmische Wirkung, bedingen ein Verhältnis zur Wahrnehmung, das auf wesentlich unbekannten Gewohnheiten beruht, als der Spielfilm sie erzeugt. Allein die Tatsache, dass Experimentalfilm keinen ständigen Ort in den Massenmedien

hat, lässt seine Wirkung auf die Gewohnheit schlüssig als Entautomatisierung begreifen. Dass dazu allerdings der Einsatz der Filmemacherin hinzutreten muss, die eigene Wahrnehmung und Beobachtung der historischen, gesellschaftlichen Existenz zu reflektieren und zu verarbeiten, bedeutet, dass dem Moment der Kritik an Wahrnehmungs-, Verhaltens- und Sehgewohnheiten, erst die künstlerische Intention beigelegt werden muss. Dies allerdings tun die analysierten Filme. Sie stellen ihre reflektierte Haltung in den Mitteln aus und sind insofern nicht „historisch“ sondern aktuell.

Diese Aktualität speist sich aus gerade dem Widerständigen zu dem gewohnt angepassten Formen der Vermittlung ästhetischer Erfahrung. Das Massenmedium Film, dessen Konventionen vom Spielfilm dominiert scheinen, erzeugt einen „Gewöhnungseffekt“, der selbst Ausdruck einer Struktur ist, über die es zu lernen gilt, dass sie bewirkt und nicht natürlich ist. Solange sie also den quantitativ größten Teil der Filmproduktion ausmacht, erscheint Experimentalfilm „automatisch“ als das andere. Solange also Spielfilme Seherfahrungen konstituieren, lässt sich Aktualität insofern für die Filme geltend machen, die eben nicht jenen Konventionen folgen, als sie ein sehr viel konkreteres Verhältnis zu den Gegenständen ausbilden können, die sie zeigen, auch bedingt durch den Einsatz der beweglichen 16mm Filmkamera. Dass sich auch im konventionellen Film das physische Kontinuum reproduziert, das per se eine Affinität zu unserer Wahrnehmung besitzt, fragmentarisch zu sein, sei dem beigelegt. Dennoch ergibt sich die Frage nach der Aktualität der Filme auch aus dieser Perspektive: denn eben auch hier gibt es etwas Uneingelöstes. Im zum Teil sehr subjektiven Experimentalfilm drückt sich dies als eine Vermittlung des Individuellen aus. Die Filme unterscheiden sich stark in ihrer Herangehensweise, in ihnen reflektiert sich eine Vita, eine Biografie, die sich auch gar nicht zum Verschwinden bringen möchte. Hierbei tritt das Allgemeine an den Filmen explizit oder vermittelt hervor – im Hinblick auf die Thematisierung jener gesellschaftlichen Verschränkung von Subjekt und allgemeinen Strukturen – und erlaubt es, in den Filmen jenes Allgemeine wahrzunehmen. Es ist häufig ihr Gegenstand, der sich über Subjektivität vermittelt. Im Spielfilm hingegen sind es zumindest beständiger Strukturen, die jenes Besondere gar nicht in den Blick nehmen sondern „das Allgemeine“ reproduzieren – weshalb

beispielsweise Siegfried Kracauer auch den vermeintlich ideologischen Filmen noch Aufklärung über ihre gesellschaftlichen Vorgaben zuschreibt; in der Person des Filmkritikers wird dies deutlich; er sei immer auch ein Gesellschaftskritiker. Wenn das Gesellschaftliche als Struktur in den Experimentalfilmen von Frauen aufgegriffen und kritisiert wird, so besitzen die Filme Aktualität auf Grundlage der Strukturen selbst – das die Dinge „immer noch“ so scheinen, dass es genügend Zustände gibt, die einer Kritik und Veränderung unterzogen werden könnten, zeugt von dem Konservativen der Strukturen selbst. Ihnen zu Grunde liegt eine „Unbeweglichkeit“, die im Experimentalfilm, gerade in den analysierten, in eine leichte Schwingung versetzt wird. Das Medium, das diese Wahrnehmungen erzeugen kann, ist gerade der Film, der sein Potenzial der sinnlichen Affektion zur Verfügung stellt, jene Bewegung wachzurufen, die einer Veränderung durchaus vorausgehen kann. Die Bewusstheit, die der Kritik und „Entautomatisierung“ von Strukturen vorgängig ist, dies bezeugen die Filme, kann im Film „gelernt“ werden. Sie erschließt sich der sinnlichen Wahrnehmung als ihr Anderes: als ein Moment der sinnlichen Irritation, die das Gefüge aus Gewohnheit und mangelnder Unterschiede in den offiziellen Produkten der Industrie, ins Wanken bringt. Wie stark dieser Effekt auf die oder den Einzelne/n auch sein mag – jene Irritation ist das Ziel der Filme. Damit stellt sie etwas in den Kontext eines strukturellen Widerstandes, der mehr noch als Prinzip, als Versuch verstanden werden kann, flexibel auf die konservativen Strukturen zu reagieren – und auch dies beeindruckt an den Filmen – ihre Leichtigkeit, mit der sie ihr Anliegen zu vermitteln verstehen. Dieses mit der Ästhetik zu verbinden, ist ihr immer noch aktuelles Potenzial.

Literaturverzeichnis

Camera Obscura 1, Fall 1976.

Millennium Film Journal. 20th Anniversary Special Edition. Nos. 16/17/18. New York, 1986.

Acker, Ally: Reel women. Pioneers of the cinema 1896 to the present. New York: Continuum, 1993.

Adams, Rachel; Savran, David (Hg.): The masculinity studies reader. Malden, Mass.: Blackwell, 2007.

Akerman, Chantal: „Chantal Akerman on *Jeanne dielman*: Excerpts from an Interview with Camera Obscura". In: *Camera Obscura. Feminism, Culture, and Media Studies* Nov. 1976.

Amann, Susanne: Arbeitgeber gegen Elternzeit: Kind da, Job weg. Online verfügbar unter <http://www.spiegel.de/wirtschaft/soziales/0,1518,668317,00.html>, zuletzt geprüft am 21.12.2009.

Arthur, Paul: A line of sight. American avant-garde film since 1965. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 2005 (Film studies).

Asholt, Wolfgang; Fähnders, Walter (Hg.): Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde, Avantgardekritik, Avantgardeforschung. Amsterdam: Rodopi, 2000. Online verfügbar unter <http://www.gbv.de/dms/bsz/toc/bsz088819043inh.pdf>.

Barck, Karlheinz (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik ; Essais. Leipzig: Reclam, 1990 (1352 : Kunstwissenschaften).

Baudry, Jean-Louis: The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema. In: Philip Rosen (Hg.): Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader. New York, 1986, S. 299–318, (O. frz.: 1975).

Bechtloff, Dieter (Hg.): Kunstforum International. Bd. 107, 1990.

Beck, Klaus: Medien und die soziale Konstruktion von Zeit. Über die Vermittlung von gesellschaftlicher Zeitordnung und sozialem Zeitbewußtsein. Opladen: Westdt. Verlag, 1994.

Becker, Barbara: Atmosphäre. Über den Hintergrund unserer Wahrnehmung und den Hintergrund seine mediale Substitution. In: Dies.: Taktile Wahrnehmung. Phänomenologie der Nahsinne. München: Fink, 2011, S. 181-193.

Benshoff, Harry M.; Griffin, Sean: *America on film. Representing race, class, gender, and sexuality at the movies*. Malden, MA: Blackwell, 2004.

Bergstrom, Janet: *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* by Chantal Akerman. In: *Camera Obscura. Feminism, Culture, and Media Studies* 1977, S. 115–118.

Bischof, Norbert; Preuschoft, Holger (Hg.): *Geschlechtsunterschiede, Entstehung und Entwicklung. Mann und Frau in biologischer Sicht*. München: Beck, 1980.

Blaetz, Robin (Hg.): *Women's experimental cinema. Critical frameworks*. Durham: Duke Univ. Press, 2007.

Bock, Gisela; Duden, Barbara: *Arbeit aus Liebe – Liebe als Arbeit: Zur Entstehung der Hausarbeit im Kapitalismus*. In: Gruppe Berliner Dozentinnen (Hg.): *Frauen und Wissenschaft. Beiträge zur Berliner Sommeruniversität für Frauen Juli 1976*. Berlin 1977.

Bontrup, Hiltrud; Metzler, Jan C. (Hg.): *Aus dem Verborgenen zur Avantgarde. Ausgewählte Beiträge zur feministischen Literaturwissenschaft der 80er Jahre*. 1. Aufl. Hamburg: Argument-Verl, 2000 (Argument Classics, N.F., 278).

Brauerhoch, Annette: *Die kalte Domina. Mano Destra* von Cléo Uebelmann. In: Eva Hohenberger und Karin Jurschick (Hg.): *Blaue Wunder. Neue Filme und Videos von Frauen 1984 bis 1994*. 1. Aufl. Hamburg: Argument-Verl 1994 (Argument-Sonderband, N.F., 225 // 225), S. 186–200.

Brauerhoch, Annette: *Die gute und die böse Mutter. Kino zwischen Melodrama und Horror*. Marburg: Schüren, 1996.

Brauerhoch, Annette: *Stray Dogs – Zu Birgit Heins Film Baby I will make you sweat*. In: *Frauen und Film* (60), 1997, S. 67–70.

Brauerhoch, Annette: *"I want to hear bells ringing" – Deep Throat im Kino (1972-2007)*. In: Doris Kern und Sabine Nessel (Hg.): *Unerhörte Erfahrung. Texte zum Kino ; Festschrift für Heide Schlüpmann zum Geburtstag*. Frankfurt am Main: Stroemfeld 2008, S. 308–323.

Brauerhoch, Annette: *Prekäre Verhältnisse in instabilen Räumen. Männlichkeiten im Blick*. In: Annette Brauerhoch, Florian Krautkrämer und Anke Zechner (Hg.): *material, experiment, archiv. Experimentalfilme von Frauen*. neue Ausg. Berlin: b-books 2013, S. 227–247.

Brauerhoch, Annette; Krautkrämer, Florian; Zechner, Anke (Hg.): *material, experiment, archiv. Experimentalfilme von Frauen*. neue Ausg. Berlin: b-books, 2013.

- Bublitz, Hannelore; et. al. (Hg.): Automatismen. München, Paderborn: Fink, 2010 (Schriftenreihe des Graduiertenkollegs "Automatismen").
- Butler, Alison: Women's cinema. The contested screen. London: Wallflower, 2002.
- Chodorow, Nancy J.: Femininities, masculinities, sexualities. Freud and beyond. London: Free Assoc. Books, 1994.
- Citron, Michelle et. al.: Women and Film: A Discussion of Feminist Aesthetics. In: *New German Critique* (13), Winter 1978, S. 83–107.
- Cixous, Hélène: Wer singt? Wer veranlaßt zu singen? In: Dies.: Weiblichkeit in der Schrift. Berlin: Merve, 1980, S. 58-107. (O. frz.: 1979).
- Cléo Uebelmann: The Dominas. Tübingen: Gehrke, 1988.
- Coldewey, Jochen (Hg.) 1981: 1. Internationaler Experimentalfilmworkshop Osnabrück. Bericht. Osnabrück.
- Coldewey, Jochen: Der deutsche Experimentalfilm der 80er Jahre. The German experimental film of the eighties. München: Goethe-Inst, 1990.
- Cremerius, Cornelia: Der abstrakte Avantgarde Film. Ein Beitrag zur Filmpoesie. Dissertation. Köln:1992.
- Cytowic, Richard E.: The man who tasted shapes. A bizarre medical mystery offers revolutionary insights into emotions, reasoning and consciousness. London: Abacus, 1994.
- Davies, Jude; Smith, Carol R.: Gender, ethnicity and sexuality in contemporary American film. Edinburgh: Keele University Press, 2004.
- Deleuze, Gilles: Sacher-Masoch und der Masochismus. Frankfurt (Main): Insel, 1980, S. 163-281, (O. frz.: 1967).
- Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1997, (O. frz.: 1985).
- Deren, Maya: Poetik des Films. Wege im Medium bewegter Bilder. Berlin: Merve, 1984 (O. am. in: Film Culture, Nr. 39, New York, 1965).
- Deren, Maya: Kamera-Arbeit: Der schöpferische Umgang mit der Realität. In: Frauen und Film, Heft 37. Frankfurt (Main): Stroemfeld, 1984, S. 63-72 (O. am. in: Daedalus, Journal of the American Academy of Arts and Sciences, Cambridge, Mass., Winter 1960).

Deren, Maya: An Anagram of Ideas on Art, Form and Film. Reprint (O. am.: 1946). In: Bill Nichols (Hg.): Maya Deren and the American avant-garde. Berkeley, Calif: Univ. of California Press 2001.

Dietze, Gabriele (Hg.): Die Überwindung der Sprachlosigkeit. Texte aus der neuen Frauenbewegung. Darmstadt: Luchterhand, 1979.

Dixon, Wheeler Winston: The exploding eye. A re-visionary history of 1960s American experimental cinema. Albany: State University of New York Press, 1997 (The SUNY series, cultural studies in cinema/video). Online verfügbar unter <http://www.h-net.org/review/hrev-a0a7t1-aa>.

Dixon, Wheeler Winston; Foster, Gwendolyn Audrey (Hg.): Experimental cinema. The film reader. London: Routledge, 2002.

Doane, Mary Ann: The emergence of cinematic time. Modernity, contingency, the archive. Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press, 2002.

Döring, Jörg; Thielmann, Tristan (Hg.): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. 2., unveränd. Aufl. Bielefeld: transcript, 2009 (Sozialtheorie). Online verfügbar unter <http://www.socialnet.de/rezensionen/isbn.php?isbn=978-3-89942-683-0>.

Echols, Alice: Der neue Ying-Yng-Feminismus. In: Ann Snitow und Stansell, Christine, Thompson, Sharon (Hg.): Die Politik des Begehrens. Sexualität, Pornographie und neuer Puritanismus in den USA. Berlin: Rotbuch-Verlag 1985 (Rotbuch, 308), S. 153–178.

Eckart, Christel: Der Preis der Zeit. Eine Untersuchung der Interessen von Frauen an Teilzeitarbeit. Frankfurt/Main: Campus-Verlag, 1990 (Studienreihe des Instituts für Sozialforschung Frankfurt am Main).

Ecker, Gisela: Differenzen. Essays zu Weiblichkeit und Kultur. Dülmen-Hiddingsel: Tende, 1994.

Egoyan, Atom; Balfour, Ian (Hg.): Subtitles. On the foreignness of film. Cambridge, Mass: MIT Press, 2004 (Alphabet city Alphabet city media book, 9).

Elder, R. Bruce: The foreignness of the intimate, or the violence and charity of perception. In: Atom Egoyan und Ian Balfour (Hg.): Subtitles. On the foreignness of film. Cambridge, Mass: MIT Press 2004 (Alphabet city Alphabet city media book, 9), S. 439–488.

Elias, Norbert: Über die Zeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984 (Arbeiten zur Wissenssoziologie / Norbert Elias, 2).

Elias, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Zweiter Band. Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation. 2 Bände. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997 (O.: 1939), (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 159).

Ericsson, Kjersti: Die Geschlechterfalle. Biologisch bestimmt oder gesellschaftlich geprägt? Hamburg: Kabel, 1994.

Flitterman-Lewis, Sandy: What's beneath her smile? Subjectivity and desire in Germaine Dulac's *The Smiling Madame Beudet* and Chantal Akerman's *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. In: Gwendolyn Audrey Foster (Hg.): Identity and memory. The films of Chantal Akerman. Wiltshire: Flicks Books 1999 (Cinema voices), S. 27–40.

Foster, Gwendolyn Audrey (Hg.): Identity and memory. The films of Chantal Akerman. Wiltshire: Flicks Books, 1999 (Cinema voices).

Foucault, Michele: Andere Räume. In: Karlheinz Barck (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik ; Essais. Leipzig: Reclam 1990 (1352 : Kunstwissenschaften), S. 34-46, (O. frz.: 1967).

Freud, Sigmund: Das ökonomische Problem des Masochismus. In: *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse* (10), 1924, S. 121–133.

Freud, Sigmund: Jenseits des Lustprinzips. In: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften. Frankfurt (Main): Fischer, 1992 (O.: 1920).

G. Saba, Cosetta; Poian, Cristiano (Hg.) 2007: Unstable cinema: film and contemporary visual arts. CINEMATOGRAFO E ARTE – Sec. 20. – Congressi – Gradisca d'Isonzo – 2006. Pasian di Prato: Campanotto (Zeta cinema, 20).

Gardey, Delphine: Männliche Räume – weibliche Räume: Die Entwicklung der Büroarbeit 1850-1940. In: Herbert Lachmeyer (Hg.): Work & Culture. Büro. Inszenierung von Arbeit. Klagenfurt: Ritter 1998 (Kataloge des OÖ. Landesmuseums, N.F., 128), S. 51–56.

Geller, Theresa L.: The Personal Cinema of Maya Deren: Meshes of the Afternoon and its Critical Reception in the History of the Avant-Garde. In: *Biography: An Interdisciplinary Quarterly* Volume 29, Honolulu, University Press of Hawai (No. 1), 2006, S. 140–158.

Gilbert, Anne-Françoise: Feministische Geographien: Ein Streifzug in die Zukunft. In: Pamela Moss und Karen Falconer Al-Hindi (Hg.): Feminisms in geography. Rethinking space, place, and knowledges. Lanham: Rowman & Littlefield 2008, S. 96–113.

Goethe Institut (Hg.): German Experimental Films 1980-84. München 1984.

Gramann, Karola; Schlüpmann, Heide: „Lust am Verbotenen. Heide Schlüpmann und Karola Gramann über die Zeitschrift ‚Frauen und Film‘, die in diesem Jahr ihr 25jähriges Bestehen feiert“. Online verfügbar unter www.freitag.de/2000/26/00261401.htm, zuletzt geprüft am 12.12.2009.

Gramann, Karola; Schlüpmann, Heide (Hg.): Avantgarde und Experiment. Frankfurt a. M: Stroemfeld/Roter Stern, 1984 (Frauen und Film, 37).

Gramann, Karola; Schlüpmann, Heide: Frauenbewegung und Film – die letzten zwanzig Jahre. In: Gudrun Lukasz-Aden und Christel Strobel (Hg.): Der Frauenfilm. Filme von und für Frauen. Orig.-Ausg. München: Heyne 1985 (Heyne-Bücher 32, Heyne-Filmbibliothek, 90), S. 251–266.

Gramann, Karola; Schlüpmann, Heide: Politik des Ausgeschlossenen. In: Esther Quetting (Hg.): Kino Frauen Experimente. Marburg: Schüren 2007, S. 72–80.

Gruppe Berliner Dozentinnen (Hg.): Frauen und Wissenschaft. Beiträge zur Berliner Sommeruniversität für Frauen Juli 1976. Berlin 1977.

Gutberlet, Marie-Hélène: Interieur – Exterieur. Die filmische Erforschung der Welt im Innern. In: Annette Brauerhoch, Florian Krautkrämer und Anke Zechner (Hg.): material, experiment, archiv. Experimentalfilme von Frauen. neue Ausg. Berlin: b-books 2013, S. 37–52.

Halle, Randall; Steingröver, Reinhild (Hg.): After the avant-garde. Contemporary German and Austrian experimental film. Rochester, NY: Camden House, 2008 (Screen cultures).

Halle, Randall; Steingröver, Reinhild: Interview with Filmmaker Birgit Hein. In: Randall Halle und Reinhild Steingröver (Hg.): After the avant-garde. Contemporary German and Austrian experimental film. Rochester, NY: Camden House 2008 (Screen cultures), S. 69–79.

Hansen, Miriam: "With Skin and Hair": Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940. In: Critical Inquiry, 19 (Spring 1993), University of Chicago Press. S. 437-469.

Hausen, Karin (Hg.): Geschlechterhierarchie und Arbeitsteilung. Zur Geschichte ungleicher Erwerbschancen von Männern und Frauen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1993.

Hausheer, Cecilia; Schönholzer, Annette (Hg.): Visueller Sound. Musikvideos zwischen Avantgarde und Populärkultur. Luzern: Zyklop Verl, 1994.

Hein, Birgit: Film im Underground. Von seinen Anfängen bis zum unabhängigen Kino. Frankfurt/M: Ullstein, 1971 (Ullstein-Buch, 2817).

Hein, Birgit: „Das wahre Wesen einer Frau“. Die Filme von Claudia Schillinger. In: Eva Hohenberger und Karin Jurschick (Hg.): Blaue Wunder. Neue Filme und Videos von Frauen 1984 bis 1994. 1. Aufl. Hamburg: Argument-Verl 1994 (Argument-Sonderband, N.F., 225 // 225), S. 145–157.

Hein, Birgit: Vorwort zu Mano Destra. In: Cléo Uebelman: The Dominas. Tübingen: Gehrke, 1988.

Hengst, Heinz; Kelle, Helga (Hg.): Kinder – Körper – Identitäten. Theoretische und empirische Annäherungen an kulturelle Praxis und sozialen Wandel. Weinheim: Juventa-Verl, 2003 (Kindheiten, 23).

Hinz, Arnold: Psychologie der Zeit. Umgang mit der Zeit, Zeiterleben und Wohlbefinden. Münster: Waxmann, 2000 (Internationale Hochschulschriften, 329).

Hißnauer, Christian (Hg.): Männer – Machos – Memmen. Männlichkeit im Film. Mainz: Bender, 2002.

Hofstadler, Beate; Buchinger, Birgit; Hofstadler-Buchinger: KörperNormen – KörperFormen. Männer über Körper, Geschlecht und Sexualität. Wien: Turia + Kant, 2001.

Hohenberger, Eva; Jurschick, Karin (Hg.): Blaue Wunder. Neue Filme und Videos von Frauen 1984 bis 1994. 1. Aufl. Hamburg: Argument-Verl, 1994 (Argument-Sonderband, N.F., 225 // 225).

Holl, Ute: Moving the Dancers' Souls. In: Bill Nichols (Hg.): Maya Deren and the American avant-garde. Berkeley, Calif: Univ. of California Press 2001, S. 151–178.

Holmlund, Chris: Impossible bodies. Femininity and masculinity at the movies. London: Routledge, 2002.

Hoolboom, Mike: The Films of Claudia Schillinger. In: *Millennium Film Journal* (30/31), 1987, S. 58–62.

Horak, Jan-Christopher (Hg.): Lovers of cinema. The first American film avant-garde 1919 – 1945. Madison, Wis.: Univ. of Wisconsin Press, 1995.

Hörner, Unda: Die realen Frauen der Surrealisten. Simone Breton, Gala Éluard, Elsa Triolet. Mannheim: Bollmann, 1996.

Irigaray, Luce: Der Ort, der Zwischenraum. eine Lektüre von Aristoteles *Physik* IV, 2-5. Ethik der sexuellen Differenz. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 46-70, (O. frz.: 1984) (Edition Suhrkamp, N.F., 362).

Jackson, Renata: The Modernist Poetics of Maya Deren. In: Bill Nichols (Hg.): Maya Deren and the American avant-garde. Berkeley, Calif: Univ. of California Press 2001, S. 47–76.

Jacobsen, Wolfgang; Kaes, Anton; Prinzler, Hans H. (Hg.): Geschichte des deutschen Films. Stuttgart: Metzler, 1993.

Jayamanne, Laleen: Modes of Performance in Chantal Akerman's *Jeanne Dielman, 23 Quai de [sic] Commerce, 1080 Bruxelles*. In: *The Australian Journal of Screen Theory* (8), 1981, S. 97–111.

Jochen Hörisch: Bedeutsamkeit. Über den Zusammenhang von Zeit, Sinn und Medien. München: Hanser, 2009 (Edition Akzente).

Jörg Döring; Tristan Thielmann: Einleitung: Was lesen wir im Raume? Der *Spatial Turn* und das geheime Wissen der Geographen. In: Jörg Döring und Tristan Thielmann (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. 2., unveränd. Aufl. Bielefeld: transcript 2009 (Sozialtheorie), S. 7–48.

Karpf, Ernst; Kiesel, Doron; Visarius, Karsten (Hg.): Once upon a time ... Film und Gedächtnis. Marburg: Schüren, 1998 (Arnoldshainer Filmgespräche, 15).

Kaufmann, Jean-Claude: Mit Leib und Seele. Theorie der Haushaltstätigkeit. Konstanz: UVK Univ.-Verl. Konstanz, 1999 (Édition discours, 15).

Kelle, Helga: Kinder, Körper und Geschlecht. In: Heinz Hengst und Helga Kelle (Hg.): *Kinder – Körper – Identitäten. Theoretische und empirische Annäherungen an kulturelle Praxis und sozialen Wandel*. Weinheim: Juventa-Verl 2003 (Kindheiten, 23), S. 73–94.

Kern, Doris; Nessel, Sabine (Hg.): Unerhörte Erfahrung. Texte zum Kino ; Festschrift für Heide Schlüppmann zum Geburtstag. Frankfurt am Main: Stroemfeld, 2008.

Kessel, Martina (Hg.): Zwischen Abwasch und Verlangen. Zeiterfahrungen von Frauen im 19. und 20. Jahrhundert. München: C.H.Beck, 1995.

Kinder, Marsha: Reflections on ‚Jeanne Dielman‘. In: *Film Quarterly* Vol. 30 (4), Summer 1977, S. 2–8.

Kirsten Wagner: Raum und Raumwahrnehmung. Zur Vorgeschichte des ‚Spatial Turn‘. In: Horst Wenzel, Christina Lechtermann und Kirsten Wagner (Hg.):

Möglichkeitsträume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung. Berlin: E. Schmidt 2007 (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften, 10), S. 13–22.

Kittler, Friedrich: Die Herrschaft der Schreibtische. In: Herbert Lachmeyer (Hg.): Work & Culture. Büro. Inszenierung von Arbeit. Klagenfurt: Ritter 1998 (Kataloge des OÖ. Landesmuseums, N.F., 128), S. 39–42.

Klippel, Heike: Gedächtnis und Kino. Basel: Stroemfeld/Nexus, 1997 (Nexus, 39).

Klippel, Heike: Das "kinematographische" Gedächtnis. In: Ernst Karpf, Doron Kiesel und Karsten Visarius (Hg.): Once upon a time ... Film und Gedächtnis. Marburg: Schüren 1998 (Arnoldshainer Filmgespräche, 15), S. 39–56.

Klippel, Heike: Zeit ohne Ende. Essays über Zeit, Frauen und Kino. Frankfurt am Main: Stroemfeld, 2009 (Nexus, 84).

Knight, Julia: Frauen und der Neue Deutsche Film. Marburg: Hitzeroth, 1995 (Aufblende, 8).

Koch, Gertrud: Blickwechsel. Aspekte feministischer Kintotheorie. In: Hiltrud Bontrup und Jan C. Metzler (Hg.): Aus dem Verborgenen zur Avantgarde. Ausgewählte Beiträge zur feministischen Literaturwissenschaft der 80er Jahre. 1. Aufl. Hamburg: Argument-Verl 2000 (Argument Classics, N.F., 278), S. 118–128.

Koch, Gertrud; Schlüpmann, Heide (Hg.): Frauen und Film. Heft 43. Sex am Arbeitsplatz.. Frankfurt (Main): Stroemfeld, 1987.

Koppert, Claudia; Selders, Beate (Hg.): Hand aufs dekonstruierte Herz. Verständigungsversuche in Zeiten der politisch-theoretischen Selbstabschaffung von Frauen. Königstein/Taunus: Helmer, 2003.

Koschorke, Albrecht: Die Männer und die Moderne. In: Wolfgang Asholt und Walter Fähnders (Hg.): Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde, Avantgardekritik, Avantgardeforschung. Amsterdam: Rodopi 2000, S. 141–163.

Kracauer, Siegfried 1974: Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film. Hg. v. Karsten Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch, 126).

Kracauer, Siegfried 1974: Zur Ästhetik des Farbfilms. In: Siegfried Kracauer: Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film. Hg. v. Karsten Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch, 126), S. 48–52.

Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, (O: am. 1960, im Original: The Redemption of Physical Reality) (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 546).

Kramer, Caroline (Hg.): FREI-Räume und FREI-Zeiten: Raum-Nutzung und Zeit-Verwendung im Geschlechterverhältnis. 1. Aufl. Baden-Baden: Nomos-Verl.-Ges, 2002 (Schriften des Heidelberger Instituts für Interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung (HIFI) e.V, 5).

Kranen, Marion: „To be a princess is never enough“. Raum und Stimme in feministischen Kurzfilmen der achtziger Jahre. In: Eva Hohenberger und Karin Jurschick (Hg.): Blaue Wunder. Neue Filme und Videos von Frauen 1984 bis 1994. 1. Aufl. Hamburg: Argument-Verl 1994 (Argument-Sonderband, N.F., 225 // 225), S. 18–46.

Kraus, Karola; Emslander, Fritz (Hg.): Von der Fläche zum Raum. Malewitsch und die frühe Moderne. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008.

Krautkrämer, Florian: Hille Köhne und die Filmklasse der HBK Braunschweig. In: Annette Brauerhoch, Florian Krautkrämer und Anke Zechner (Hg.): material, experiment, archiv. Experimentalfilme von Frauen. neue Ausg. Berlin: b-books 2013, S. 191–203.

Lachmeyer, Herbert (Hg.): Work & Culture. Büro. Inszenierung von Arbeit. Klagenfurt: Ritter, 1998 (Kataloge des OÖ. Landesmuseums, N.F., 128).

Langfeld, Bettina: „Innerfamiliäre Arbeitsteilung – keine Gleichstellung männlicher und weiblicher Zeit in Sicht“. In: Caroline Kramer (Hg.): FREI-Räume und FREI-Zeiten: Raum-Nutzung und Zeit-Verwendung im Geschlechterverhältnis. 1. Aufl. Baden-Baden: Nomos-Verl.-Ges 2002 (Schriften des Heidelberger Instituts für Interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung (HIFI) e.V, 5), S. 201–216.

Lauretis, Teresa de: Technologies of gender. Essays on theory, film, and fiction. Basingstoke, Hampshire: Macmillan, 1989 (Language, discourse, society).

Lauretis, Teresa de; Heath, Stephen (Hg.): The cinematic apparatus. New York: St. Martin's Pr, 1980.

Lavrentiev, Alexander: Alexander Rodchenko. Photography 1924 – 1954. Köln: Könemann, 1995.

Lawrentjew, Alexander: Alexander Rodtschenko (1891-1956). In: Karola Kraus und Fritz Emslander (Hg.): Von der Fläche zum Raum. Malewitsch und die frühe Moderne. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2008, S. 152–169.

Lehman, Peter: Masculinity. Bodies, Movies, Culture. New York: Routledge, 2001 (AFI film readers).

Levine, Robert: Eine Landkarte der Zeit. Wie Kulturen mit Zeit umgehen. München: Piper, 2003 (O. am.: 1997).

Lippert, Renate: „From the Ladies“. Zur Retrospektive „Experimentalfilme von Frauen 1960-1989“, Viper Luzern, 1989. In: *Frauen und Film* (48), 1990, S. 86–92.

Lippert, Renate: Die subjektiven Kameras. Notizen zu Experimentalfilmen von Frauen in den 80er Jahren. In: *Frauen und Film* (62), 2000, S. 139–143.

Loader, Jayne: "Jeanne Dielman: Death in Installments". In: *Jump cut* (16), 1977, S. 10–12.

Lohmann, Marianne: Experimentalfilm der achtziger Jahre von Frauen in der Bundesrepublik Deutschland. Magisterarbeit. Osnabrück:1988.

Luhmann, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998. Online verfügbar unter <http://www.gbv.de/dms/faz-rez/F19971014SCHWANI100.pdf>.

Lukasz-Aden, Gudrun; Strobel, Christel (Hg.): Der Frauenfilm. Filme von und für Frauen. Orig.-Ausg. München: Heyne, 1985 (Heyne-Bücher 32, Heyne-Filmbibliothek, 90).

M. Kirby, Kathleen: Indifferent boundaries. Spatial concepts of human subjectivity. New York, NY: Guilford Press, 1996 (Mappings: society, theory, space).

Mac Ghaill, Máirtín an; Haywood, Chris: Gender, Culture and Society. Contemporary Femininities and Masculinities. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007. Online verfügbar unter <http://www.loc.gov/catdir/enhancements/fy0662/2006048561-b.html> / <http://www.loc.gov/catdir/enhancements/fy0662/2006048561-d.html> / <http://www.loc.gov/catdir/enhancements/fy0662/2006048561-t.html>.

MacKinnon, Kenneth: Representing men. Maleness and masculinity in the media. London: Arnold, 2003 (E-Books von NetLibrary /Dig. Serial]). Online verfügbar unter <http://www.netLibrary.com/urlapi.asp?action=summary&v=1&bookid=114514>.

Maerker, Christa: Die Kino-Frau schießt nicht aus der Hüfte! Weibliche Ästhetik im Film? In: *Die Horen* (132), Herbst 1983, S. 124–128.

Marcia Cavell: Becoming a subject. Reflections in philosophy and psychoanalysis. Oxford: Clarendon, 2008.

Margulies, Ivone: Nothing happens. Chantal Akerman's hyperrealist everyday. Durham: Duke Univ. Press, 1996.

Marks, Laura U.: Touch. Sensuous theory and multisensory media. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

Mayne, Judith: The woman at the keyhole. Feminism and woman's cinema. Bloomington, Ind.: Indiana Univ. Press, 1990.

Mellen, Joan: Big Bad Wolves. Masculinity in the American Film. London: Elm Tree Books, 1978.

Mellencamp, Patricia: Indiscretions. Avant-Garde Film, Video & Feminism. Bloomington: Indiana University Press, 1990 (Theories of contemporary culture, 12).

Merleau-Ponty, Maurice: Das Kino und die neue Psychologie. In: Maurice Merleau-Ponty, Hans Werner Arndt und Christian Bermes (Hg.): Das Auge und der Geist. Philosophische Essays. Hamburg: Meiner 2003 (Philosophische Bibliothek, 530), S. 29–46, (O.: frz., 1947).

Merleau-Ponty, Maurice; Arndt, Hans Werner; Bermes, Christian (Hg.): Das Auge und der Geist. Philosophische Essays. Hamburg: Meiner, 2003 (Philosophische Bibliothek, 530).

Möhrmann, Renate: Die Frau mit der Kamera. Filmemacherinnen in der Bundesrepublik Deutschland ; Situation, Perspektiven, 10 exemplarische Lebensläufe. München: Hanser, 1980.

Morell, Renate (Hg.): Weibliche Ästhetik? Kunststück! Pfaffenweiler: Centaurus-Verl.-Ges, 1993 (Kasseler Semesterbücher).

Moss, Pamela; Falconer Al-Hindi, Karen (Hg.): Feminisms in geography. Rethinking space, place, and knowledges. Lanham: Rowman & Littlefield, 2008.

Mühlen Achs, Gitta: Wer führt? Körpersprache und die Ordnung der Geschlechter. München: Verl. Frauenoffensive, 2003.

Myers, Kathy: Towards a Feminist Erotica. In: Hilary Robinson (Hg.): Visibly female. Feminism and art: an anthology. London: Camden Press 1987, S. 283–296.

Neiman, Catrina; Hodson, Millicent; Clark, Vélvé Thresholds.: The Legend of Maya Deren: A Documentary Biography and Collected Works. Vol. 1, Part 2. In: *Anthology Film Arcives, New York, Film Culture* 1988, S. 275–417.

Nichols, Bill (Hg.): Maya Deren and the American avant-garde. Berkeley, Calif: Univ. of California Press, 2001.

Noll Brinckmann, Christine: Zu Maya Derens At Land. In: *Frauen und Film* (37), 1983, S. 73–84.

Noll Brinckmann, Christine: Die weibliche Sicht. In: Ingo Petzke (Hg.): Das Experimentalfilm-Handbuch. Frankfurt am Main 1989 (Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums), S. 171–190.

Noll Brinckmann, Christine: Zur Sexualität der Farbe. Über die Geschlechterdifferenz im Umgang mit Farbe im Experimentalfilm,. In: Dieter Bechtloff (Hg.): Kunstforum International. Bd. 107, 1990, S. 102–104.

Noll Brinckmann, Christine: Experimentalfilm, 1920-1990. Einzelgänge und Schübe. In: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes und Hans H. Prinzler (Hg.): Geschichte des deutschen Films. Stuttgart: Metzler 1993, S. 417–450.

Ortgies, Lisa: "Die Frauen müssen die Machtfrage stellen". Online verfügbar unter <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/0,1518,536271,00.html>, zuletzt geprüft am 21.12.2009.

Parpart, Nadja: Geschlecht und Kontingenz. Zur Zerstreuung des anderen Geschlechts im Feminismus. Frankfurt (Main): Verl. Neue Wiss., 2000.

Perlmutter, Ruth: "Feminie Absence: A Political Aesthetic in Chantal Ackerman's *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*.". In: *Quarterly Review of Film Studies* (2), Spring 1979, S. 125–133.

Perthold, Sabine: Rote Küsse. Frauen-Film-Schaubuch. Tübingen: Konkursbuch Verlag C. Gehrke, 1990.

Peterson, James: Dreams of chaos, visions of order. Understanding the American avante-garde cinema. Detroit: Wayne State University Press, 1994 (Contemporary film and television series).

Petrolle, Jean; Wexman, Virginia Wright (Hg.): Women and experimental filmmaking. Urbana, Ill: Univ. of Illinois Press, 2005.

Petzke, Ingo: Eine kleine Geschichte des Experimentalfilms in zehn Kapiteln. Einleitung für eine Filmreihe der Galerie Kröner, Wiesbaden, 20.01.1990. Online verfügbar unter www.fh-wuerzburg.de/petzke/10kap.html, zuletzt geprüft am 12.12.2009.

Petzke, Ingo (Hg.): Das Experimentalfilm-Handbuch. Deutsches Filmmuseum. Frankfurt am Main 1989 (Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums).

Petzke, Ingo: Der deutsche Experimentalfilm der 60er und 70er Jahre. München: Goethe-Institut, 1990.

Piaget, Jean: Die Bildung des Zeitbegriffs beim Kinde. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 77).

Pietrzak-Franger, Monika: The male body and masculinity. Representations of men in british visual culture of the 1990s. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2007. Online verfügbar unter http://deposit.d-nb.de/cgi-bin/dokserv?id=2935479&prov=M&dok_var=1&dok_ext=htm / <http://www.wvttrier.de/top/Beschreibungen/MUSE.html>.

Pile, Steve; Thrift, Nigel (Hg.): Mapping the subject. Geographies of cultural transformation. London: Routledge, 1995.

Postoyeva, Angelina: Konfrontation mit einem Genre. Filmemacherinnen als Autorinnen im bundesdeutschen Experimentalfilm der 1980er Jahre. In: Annette Brauerhoch, Florian Krautkrämer und Anke Zechner (Hg.): material, experiment, archiv. Experimentalfilme von Frauen. neue Ausg. Berlin: b-books 2013, S. 253–269.

Quart, Barbara Koenig: Women Directors: The Emergence of a New Cinema: Greenwood Press, 1989.

Quetting, Esther (Hg.): Kino Frauen Experimente. Marburg: Schüren, 2007. Online verfügbar unter http://deposit.d-nb.de/cgi-bin/dokserv?id=2876988&prov=M&dok_var=1&dok_ext=htm.

Rabinovitz, Lauren: Points of Resistance: Women, Power, and Politics in the New York Avant-Garde Cinema, 1943-71: University of Illinois Press, 2003.

Redding, Judith M.; Brownworth, Victoria A.: Film fatales. Independent women directors. Seattle: Seal Press, 1997.

Reik, Theodor: Aus Leiden Freuden. Masochismus und Gesellschaft. Hamburg: Hoffmann & Campe, 1977, O.: am. 1941. Online verfügbar unter http://www.gbv.de/dms/faz-rez/770624_FAZ_0025_25_0005.pdf.

Reinisch, June Machover; Rosenblum, Leonard A. (Hg.) 1987: Masculinity/femininity. Basic perspectives. Kinsey Symposium. New York, NY: Oxford University Press. Online verfügbar unter <http://www.loc.gov/catdir/enhancements/fy0640/86005252-d.html> / <http://www.loc.gov/catdir/enhancements/fy0640/86005252-t.html>.

Rheuban, Joyce: Secret Life: New Films by Hamburg Filmmakers. In: *Millennium Film Journal* (13), 1983, S. 46–61.

Rich, B. Ruby: Chick flicks. Theories and memories of the feminist film movement. Durham, NC: Duke University Press, 1998.

Risi, Clemens: "Gefühlte Zeit". Zur Performativität von Opernaufführungen. In: Horst Wenzel, Christina Lechtermann und Kirsten Wagner (Hg.): Möglichkeitsträume. Zur

Performativität von sensorischer Wahrnehmung. Berlin: E. Schmidt 2007 (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften, 10), S. 153–162.

Robinson, Hilary (Hg.): Visibly female. Feminism and art: an anthology. London: Camden Press, 1987. Online verfügbar unter <http://www.worldcat.org/oclc/17413048>.

Rose, Gillian: Making space for the female subject of feminism. The spatial subversions of Holzer, Kruger and Sherman. In: Steve Pile und Nigel Thrift (Hg.): Mapping the subject. Geographies of cultural transformation. London: Routledge 1995, S. 332–354.

Rosen, Philip (Hg.): Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader. New York, 1986.

Rösing, Ina: Geschlechtliche Zeit – geschlechtlicher Raum. Heidelberg: Winter, 1999 (Schriften der Philosophisch-Historischen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, 17).

Russell, Bertrand: Lob des Müßiggangs. München: Dt. Taschenbuch-Verl, 2002, (O. eng.: 1957) (dtv, 30851).

Sacher-Masoch, Leopold von: Venus im Pelz. Frankfurt am Main: Insel, 1985 (O.: 1870) (Insel-Taschenbuch, 469).

Scheugl, Hans; Schmidt, Ernst, JR. (Hg.): Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974 (Edition Suhrkamp, 471).

Schivelbusch, Wolfgang: Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert. München: Hanser, 1977 (Hanser-Anthropologie).

Schlemmer, Gottfried (Hg.): Avantgardistischer Film 1951 – 1971. Theorie. München: Hanser, 1973.

Schlüpmann, Heide: Die Emanzipation des Films. Zu Germaine Dulacs und Maya Derens Theorien der Avantgarde (37), 1984, S. 38–51.

Schlüpmann, Heide: Fallstudien. Zu den Filmen Claudia Schillinger, Hille Köhne, Ingrid Pape und Renate und Adolf Härtl in der Reihe ‚Perspektiven‘ des Forum Berlin 1985. In: *Frauen und Film* (38), 1985, S. 113–115.

Schlüpmann, Heide: Vorwort. In: *Frauen und Film* (39), 1985, S. 3–6.

Schlüpmann, Heide: Abendröthe der Subjektphilosophie. Eine Ästhetik des Kinos. Frankfurt am Main: Stroemfeld, 1998 (Roter Stern).

Schlüpmann, Heide: Öffentliche Intimität. Die Theorie im Kino. Frankfurt am Main: Stroemfeld, 2002.

Selders, Beate: Das Unbehagen mit der Transgender-Debatte. Von falschen Fragen und merkwürdigen Antworten. In: Claudia Koppert und Beate Selders (Hg.): Hand aufs dekonstruierte Herz. Verständigungsversuche in Zeiten der politisch-theoretischen Selbstabschaffung von Frauen. Königstein/Taunus: Helmer 2003, S. 62–90.

Shaviro, Steven: The cinematic body. Minneapolis, Minn.: Univ. of Minnesota Press, 1993 (Theory out of bounds, 2).

Silberman, Marc: Women Filmmakers in West Germany: A Catalog. In: *Camera Obscura. Feminism, Culture, and Media Studies* (6), Fall 1980, S. 122–151.

Silberman, Marc: Women Filmmakers in West Germany: A Catalog (Part 2). In: *Camera Obscura. Feminism, Culture, and Media Studies* (11), Fall 1983, S. 132–145.

Silverman, Kaja: The subject of semiotics. New York: Oxford University Press, 1983. Online verfügbar unter <http://site.ebrary.com/lib/alltitles/docDetail.action?docID=10476941>.

Silverman, Kaja: Male subjectivity at the margins. New York, NY: Routledge, 1992. Online verfügbar unter <http://www.loc.gov/catdir/enhancements/fy0651/91044680-d.html>.

Singer, Ben: *Jeanne Dielman*. Cinematic Interrogation and 'Amplification'. In: *Millenium Film Journal* (22), Winter/Spring 1989, S. 56–75.

Sitney, P. Adams: Visionary film. The American avant-garde 1943 – 1978. Oxford: Oxford Univ. Pr, 1979.

Šklovskij, Viktor: Die Kunst als Verfahren (O. russ.: 1916). In: Jurij Striedter (Hg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München: Fink 1994.

Snitow, Ann; Stansell, Christine, Thompson, Sharon (Hg.): Die Politik des Begehrens. Sexualität, Pornographie und neuer Puritanismus in den USA. Berlin: Rotbuch-Verlag, 1985 (Rotbuch, 308).

Sobchack, Vivian Carol: The address of the eye. A phenomenology of film experience. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1992. Online verfügbar unter <http://www.loc.gov/catdir/description/prin031/91021402.html>.

Sobchack, Vivian Carol: Carnal thoughts. Embodiment and moving image culture. Berkeley, Calif: Univ. of California Press, 2004. Online verfügbar unter <http://www.loc.gov/catdir/bios/ucal052/2004006180.html>.

Spence, Janet Taylor; Helmreich, Robert L. (Hg.): Masculinity & femininity. Their psychological dimensions, correlates, & antecedents. 1. paperback print. Austin/Tex.: Univ. of Texas Pr., 1979.

Steger-Mauerhofer, Hildegard: Halbe/halbe! Utopie Geschlechterdemokratie? Zur partnerschaftlichen Teilung der Versorgungsarbeit in Österreich. Wien: Milena, 2007.

Stoller, Robert J. (Hg.): Sex and Gender v. 1 On the Development of Masculinity and Femininity. On the Development of Masculinity and Femininity: Vintage, 1969.

Stopczyk-Pfundstein, Annegret: Philosophin der Liebe – Helene Stöcker. Die "Neue Ethik" um 1900 in Deutschland und ihr philosophisches Umfeld bis heute. Norderstedt: Books on Demand GmbH, 2003.

Striedter, Jurij (Hg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München: Fink, 1994.

Studlar, Gaylyn: In the realm of pleasure. Von Sternberg, Dietrich, and the masochistic aesthetic. Urbana: University of Illinois Press, 1988.

Thierbach, Dieter: Warum ist Glas durchsichtig?. In: *Rheinische Post*, 09.12.2004 2004. Online verfügbar unter <http://www.rp-online.de/wissen/leben/warum-ist-glas-durchsichtig-1.1611859>.

Thun, Nyota: Majakowski. Maler und Dichter ; Studien zur Werkbiographie 1912 – 1922. Tübingen: Francke, 1993.

Turim, Maureen: The Ethics of Form. In: Bill Nichols (Hg.): Maya Deren and the American avant-garde. Berkeley, Calif: Univ. of California Press 2001, S. a77–104.

Tyler, Parker: Underground film. A critical history. London: Secker & Warburg, 1971.

van Wijngaard, Marianne den: Reinventing the sexes. The biomedical construction of femininity and masculinity. Bloomington: Indiana University Press, 1997.

Verband der Filmarbeiterinnen e.V. (Hg.): Frauen Film Handbuch. Redaktion: Christiane Kaltenbach et al. Berlin 1983.

Voigt, Elsbeth (Hg.): Keine Zeit für Langeweile: Von der Lust, Hausfrau zu sein. // Keine Zeit für Langeweile. Von der Lust Hausfrau zu sein. Berlin: Zeitjournal, 1989. Online verfügbar unter <http://www.worldcat.org/oclc/75079414>.

Voigt, Elsbeth: „Wirklich lustig ist nur das Hausfrauenleben.“. In: Martina Kessel (Hg.): Zwischen Abwasch und Verlangen. Zeiterfahrungen von Frauen im 19. und 20. Jahrhundert. München: C.H.Beck 1995, S. 95–99.

Walter, Klaus: „Extremistin der Mitte“. In: *taz*, 14.04.2011 2011.

Wastl-Walter, Doris: Gender-Geographien. Geschlecht und Raum als soziale Konstruktionen. Stuttgart: Steiner, 2010 (Sozialgeographie kompakt, 2).

Wenzel, Horst; Lechtermann, Christina; Wagner, Kirsten (Hg.): Möglichkeitsträume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung. Berlin: E. Schmidt, 2007 (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften, 10).

Wieland, Christina: The Undead Mother: Psychoanalytic Explorations of Masculinity, Femininity and Matricide: Karnac Books, 2002.

Wikipedia, PorNo-Kampagne. Online verfügbar unter <http://de.wikipedia.org/wiki/PorNO-Kampagne>, zuletzt geprüft am 15.09.2010.

Filmverzeichnis

Antigone, Ula Stöckl, BRD 1964, 7 min, s/w, Lichtton, 35mm auf 16mm,
Buch und Regie: Ula Stöckl

At Land, Maya Deren, USA 1944, 15 min, s/w, stumm, 16mm

Between, Claudia Schillinger, BRD 1989, 10 min, Farbe, Lichtton, 16mm,
Regie, Drehbuch, Schnitt: Claudia Schillinger

Compartment, Eva Heldmann, BRD 1990, 5 min, Farbe, Lichtton, Super 8
auf 16mm, Buch, Regie, Kamera: Eva Heldmann

Fragment, Laura Padgett, BRD 1984, 2:50 min, s/w, Lichtton, 16mm

Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles, Chantal Akerman, B, F 1975,
201 min, Farbe, 35mm

Kissenschlacht, Ingrid Pape-Sheldon, BRD 1985, 16 min, s/w, Farbe,
Magnetton, 16mm

Kool Killer, Pola Reuth, BRD 1981, 5 min, Farbe, Lichtton, 16mm

Meshes of the Afternoon, USA 1944, 14 min, s/w, 16mm

Negative Man, Cathy Joritz, USA, BRD 1985, 2 min, s/w, Lichtton, 16mm

Polstermöbel im Grünen, Christine Noll Brinckmann, BRD 1984, 7 min,
Farbe, Lichtton, 16mm

Requiem für Requisiten, Rosi S.M., D 1993, 20 min, Farbe, Magnetton,
16mm, Regie, Drehbuch, Schnitt, Ton: Rosi S. M.

Saute ma Ville, Chantal Akerman, B, F 1968, 13 min, s/w, 35mm

Subjektivität, Helke Sander, BRD 1966, 6 min, s/w, Lichtton, 16mm, Regie:
Helke Sander

Ritual in transfigured Time, Maya Deren, USA 1946, 15 min, s/w, stumm, 16 mm

Und sie, sie liebte Raubtiere, – tritt auch in den Garten, Hille Köhne, BRD
1987, 10 min, Farbe, stumm, 16mm

Wenn der Haarwuchs lästig wird, Anja Telscher, BRD 1987, 6 min, Farbe,
16mm, Kamera: A. Telscher, K. Telscher, B. Vogelsang