

Bernadette Kolonko

Unsichtbares und Ungesagtes

10 Female * Feminist * Gazes

SCHÜREN

Inhalt

Zur Frage des Unsichtbaren und Ungesagten im zeitgenössischen feministischen Kino	
Eine Einleitung	7
On the question of the invisible and the unsaid in contemporary feminist cinema	
An introduction	23
«Ich suche solche Filmbilder, die den Erzählfluss aufhalten und bildlich etwas herausheben, um Raum zu schaffen für die, die wir sonst nicht bemerkt hätten»	
Im Gespräch mit Anna Sofie Hartmann	39
«I keep repeating this idea of bodies that are compressed and have to explode»	
In conversation with Laura Bispuri	67
«For me, filmmaking is a queer feminist practice of liberation, about re-perceiving the world, re-seeing the world»	
In conversation with Ester Martin Bergsmark	83
«I realized that it is important for me to make films that show a lot about me as an Indonesian and that don't copy Hollywood and its perspectives»	
In conversation with Kamila Andini	99
«Ich habe dafür, was ich empfand, keine Sprache und keine Orte des Austauschs gefunden. Meistens ist es das, was die Grundlage für meine Filme bildet: Unsagbares und nicht Kommunizierbares»	
Im Gespräch mit Susanne Heinrich	115
«I try to make visible the invisible, time, patience and women. Meaning mainly a social class that has disappeared from the screen»	
In conversation with Valérie Massadian	141

«I want us to be able to understand the way she perceives the world through her gaze» In conversation with Maryam Touzani	165
«I don't want to be the queen of cinema in Macedonia, and I'm sick of the kings» In conversation with Teona Strugar Mitevska	183
«I tried to have a realistic, honest gaze on current society, which hopefully will change» In conversation with Maura Delpero	203
«Etwas in einem Film sichtbar zu machen, heißt, dem Ungesagten einen Namen zu geben, es zu materialisieren in der Welt» Im Gespräch mit Katharina Wyss	219
Literatur	245
Filmografie	246
Abbildungsverzeichnis	250
Dank	252

Die hier versammelten Gespräche fanden zwischen Dezember 2018 und Februar 2021 statt. Sie sind jeweils in der Sprache abgedruckt, in der sie auch geführt wurden.

Zur Frage des Unsichtbaren und Ungesagten im zeitgenössischen feministischen Kino

Eine Einleitung

Es gibt ihn nicht, *den* feministischen Film, weil es auch nicht *die Frau* gibt oder *die Frauen*. Frauenbilder sind wie Männerbilder gesellschaftliche Konstrukte [...]. Feministisch Filme zu machen bedeutet, mit den Erfahrungen von Frauen¹ das Filmemachen als ein offenes Feld zu betrachten, in dem von vornherein nichts ausgeschlossen wird. Das Erzählen kann etwas herausfinden, was man ohne Fiktion nicht herausfinden kann. Es ist eine Reise, die in unbekannte Gegenden führt. Und sie ist nicht vorstellbar ohne Erkenntnisarbeit. Die muss sich auf Formen beziehen, nicht nur auf Inhalte, denn eine Frau mit Waffe ist nicht per se feministisch.²

Jutta Brückner

Im künstlerischen Forschungsprojekt *Unsichtbares und Ungesagtes* begeben sich in 10 Gesprächen mit zeitgenössischen feministischen Regisseur*innen auf die Suche nach einer feministischen Ästhetik. Ausgehend von einer im zeitgenössischen Spielfilmkino verbreiteten Unsichtbarkeit und Sprachlosigkeit weiblicher Lebensrealitäten und der Ernüchterung über einen Diskurs, in dem schon der Austausch des Helden durch eine Heldin als feministisch rezipiert wird, eröffne ich ein Forschungsfeld unter einem anderen Blickwinkel. Im Austausch mit den Perspektiven und Haltungen anderer feministischer Regisseur*innen soll in einem Modus des Suchens, Befragens und Zuhörens ein Female*Feminist*Gaze als bewegliche, fluide Begrifflichkeit neue Möglichkeitsräume sichtbar machen.

Gibt es aktuell eine neue Generation feministischer Filmemacher*innen? Inwieweit wird an Filmästhetiken eine feministische Haltung sichtbar? Wie entstehen ästhetische, formale Haltungen in der Arbeit am Film? Wie wird mit den Körpern

1 Hier und in der ganzen Publikation werden die Begriffe Frauen, Regisseurinnen, Filmemacherinnen und weitere weibliche Formen in einer maximal inklusiven Form gedacht und verwendet, alle Personen einschließend, die sich als Frauen definieren, unabhängig vom bei der Geburt zugewiesenen Geschlecht.

2 Jutta Brückner: «Immer Ärger mit den Frauenbildern.» Festrede zur Verleihung des Hauptpreises des 2. Drehbuchwettbewerbs zu Frauen*figuren jenseits des Klischees. Filmcasino Wien, 22.03.2018. Textfassung unter www.drehbuchforum.at: <https://is.gd/WCPnsM> (18.12.2022), S. 17. Herv. i. Org.

der Schauspieler*innen gearbeitet und welche Spielräume werden in der Zusammenarbeit eröffnet? Auf welche Weise werden historische und soziale Bedingungen auf der Ebene des Filmbildes reflektiert? Wie setzen sich zeitgenössische feministische Filmemacher*innen mit den ästhetischen Regimen des Kinos auseinander? Auf welche Weise werden kinematografische Formen verschoben, erweitert, zugespitzt, zersplittert und erneuert? Und wird dabei an die feministische Filmarbeit vorheriger Generationen angeknüpft?

Die geführten Gespräche fokussieren keine Einordnung auf feststehende Begriffe, sondern bringen widerständige Denkbewegungen, neue Körper-, Blick- und Raumkonstellationen, andere Arbeitsweisen und filmkünstlerische Strategien zum Vorschein, die in gängigen Diskursen der Filmindustrie oft unsichtbar bleiben.

Wenn Judith Butler in *Das Unbehagen der Geschlechter* davon spricht, wie eine Bündnispolitik formuliert werden könnte, die nicht von Anfang an voraussetzt, welchen Inhalt die Kategorie «Frau(en)» haben wird, schreibt sie: «Vielleicht ist es für ein Bündnis gerade notwendig, die eigenen Widersprüche anzuerkennen und mit diesen ungelösten Widersprüchen zum Handeln überzugehen. Vielleicht gehört es auch zur dialogischen Verständigung, daß man die Divergenzen, Brüche, Spaltungen und Splitterungen als Teil des oft gewundenen Demokratisierungsprozesses akzeptiert. [...] Zunächst müssen also die Machtverhältnisse hinterfragt werden, die die Dialogmöglichkeiten bedingen und einschränken.»³

Feministisch Filme machen kann als ein offenes Forschungsfeld begriffen werden, das etablierte Strukturen kritisch hinterfragt, keinen starren Rahmen setzt und Widerständiges zulässt und einarbeitet – bei dem die historischen, sozialen, psychischen und medialen Bedingungen der Repräsentation «Frau» erkundet, Widersprüche anerkannt und Möglichkeitsräume weiblicher Subjektivität eröffnet werden.

Filmästhetik kristallisiert sich dabei als eine Wahrnehmungsform des Politischen heraus, an der die Ausgrenzungen des weiblichen Subjekts im Feld des Sichtbaren vernehmbar werden – Unsichtbares und Ungesagtes werden in der Darstellungsform des Weiblichen als Signatur politischer Kräfteverhältnisse erkennbar.

Das kollektive filmkünstlerische Forschen in diesem Buch widmet sich der Frage, wie Widersprüche und Widerständiges, nicht-binäre Geschlechterverhältnisse und non-konforme Verhaltensmodi in Bildern gedacht werden können. Dafür ist es notwendig, etablierte Normen und Machtverhältnisse auf den verschiedenen Ebenen der Filmherstellung zu hinterfragen und immer wieder aufs Neue zu reflektieren, wie das ästhetische Spielfeld im Film feministisch erweitert werden kann.

3 Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke. Frankfurt a. M. 1991, S. 35.

Blicke

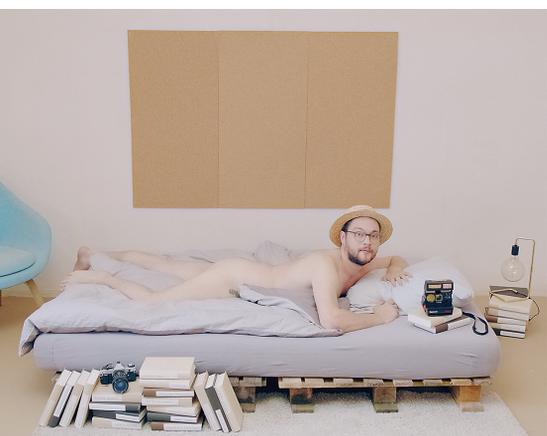
Laura Mulvey reflektiert 2018 in einem Interview des feministischen Journals *Another Gaze* das Blickregime des klassischen Hollywoodkinos unter dem Einfluss der Frauenbewegung: «My shift in spectatorship came very suddenly and specifically out of the influence of the women's movement, so that I was suddenly watching films that I'd loved and films that had moved me with different eyes. Instead of being absorbed into the screen, into the story, into the mise-en-scène, into the cinema, I was irritated. And instead of being a voyeuristic spectator, a male spectator, as it were, I suddenly became a woman spectator who watched the film from a distance and critically, rather than with those absorbed eyes.»⁴

Diese veränderte Perspektive führte 1975 zu ihrem berühmten Text «Visual Pleasure and Narrative Cinema»⁵, der den Ausgangspunkt der feministischen Filmtheorie markiert. Mulvey untersucht darin die Objektivierung des weiblichen Körpers im Filmbild und beschreibt den Blick auf den Körper der Frau als erotisches Spektakel. Sie deutet damit die Geschichte des klassisch narrativen Kinos als eine Geschichte des männlichen Machtblicks, der durch eine Identifikation der Zuschauer*innen mit dem bestimmenden Blick des männlichen Helden gekennzeichnet ist, der seine Phantasie auf die weibliche Figur projiziert. Mulvey argumentiert, dass sich auf diese Weise patriarchale Strukturen in der filmischen Form manifestieren und die bestehende hierarchische Geschlechterordnung, die der Frau keinen eigenen Raum für Subjektivität zugesteht, weiter fortgeschrieben wird. Während der Mann über den Blick und die Handlungsmacht verfügt, wird die Frau zum schönen, passiven Schauobjekt, deren Körper auf erotische und visuelle Ausstrahlung hin gestaltet ist – weibliche Filmfiguren werden zur Schau gestellt und erscheinen dabei in fetischisierenden und voyeuristischen Darstellungsformen.

Die Regisseurin Susanne Heinrich bezieht sich in unserem Gespräch auf diesen Text: «Ein Schlüsseltext der feministischen Filmtheorie, der beschreibt, wie Männer Träger des Blickes sind, während Frau angeblickt wird. Das war wichtig für mich, dass es den gibt. Ich glaube eben auch nicht, dass es einen vom männlichen Blick emanzipierten Blick bereits gibt, sondern der müsste oder muss sehr mühsam erarbeitet werden. Ich glaube, wir können den im Moment erarbeiten, indem wir mit ihm spielen und ihn zeigen und ihn umdrehen – was ich ja in vielen Szenen gemacht habe. [...] Ich will Sehgewohnheiten in Frage stellen, will das Kontrol-

4 Laura Mulvey: «Suddenly, A Woman Spectator: An Interview with Laura Mulvey.» In: *Another Gaze*, 15.08.2018. <https://is.gd/Plgn3M> (18.12.2022).

5 Laura Mulvey: «Visual Pleasure and Narrative Cinema.» In: *Screen* 16/3, 1975, S. 6–18. Der Essay gilt als Schlüsseltext der feministischen Filmkritik.



1–2 DAS MELANCHOLISCHE MÄDCHEN, D 2019

lierende des männlichen Blickes dekonstruieren, indem ich damit spiele».⁶

Susanne Heinrich arbeitet in ihrem Debüt *DAS MELANCHOLISCHE MÄDCHEN* Blickumdrehungen heraus, die unsere Sehgewohnheiten hinterfragen. Sie entwirft eine feministische Ästhetik, die den konventionellen Blickbeziehungen, aber auch dem illusionären Realismus des Filmbildes und der identifikatorischen Einfühlung der Zuschauer*innen entgegenarbeitet.

Während Laura Mulvey 1975 noch im Rückgriff auf die Psychoanalyse argumentierte, hat sich die feministische Filmkritik inzwischen teilweise von diesem Ansatz distanziert. Mulveys Analyse der Blickkonstruktionen bildet nach wie vor einen wichtigen Bezugspunkt feministischer Filmkritik, allerdings wurde sie erweitert im Sinne einer intersektionalen Perspektive, die die Überschneidung verschiedener Differenzkategorien in den Mittelpunkt stellt und nicht nur die Perspektive der weißen, bürgerlichen, heterosexuellen Frau.

1992 thematisierte bell hooks in ihrem Buch *Black Looks* den Blick Schwarzer Frauen als Zuschauerinnen und deren oppositionelle Position. Sie argumentierte, dass Schwarze Frauen sich nicht mit dem von der feministischen Filmkritik erarbeiteten Blickregime des klassischen Hollywoodkinos identifizierten. Die fast ausschließliche Darstellung weißer Frauen bot ihnen kaum Anknüpfungspunkte an ihre Wahrnehmungserfahrungen und Lebenswirklichkeiten.⁷

Die Autorin bell hooks beschreibt, wie BIPoC-Zuschauerinnen sich im klassischen Hollywoodkino einen eigenen Bereich schufen – eine kritische, widerstän-

6 Wenn nicht anders angegeben, stammen die in dieser Einleitung vorkommenden Zitate aus den in diesem Buch abgedruckten Gesprächen mit feministischen Regisseur*innen.

7 bell hooks: *Black Looks. Popkultur – Medien – Rassismus*. Aus dem Amerikanischen von Karin Meißenburg. Berlin 1994, S. 150–153.

dige Perspektive, statt Identifikation mit der weiblichen Figur. «Schwarze Frauen, die Filme mit einem oppositionellen Blick verfolgten, waren in der Lage, eine kritische Bestandsaufnahme vorzunehmen. Sie erkannten, daß der Film die weiße Frau als Objekt des phallozentrischen Blicks konstruierte. [...] Schwarze Frauen waren, als kritische Zuschauerinnen, Unruhestifterinnen [...]»⁸ Der Begriff der Unruhestifterin beschreibt hier eine widerständige Position, in der Schwarze Frauen die im Filmbild eingeschriebenen Machtverhältnisse aus kritischer Distanz betrachten – im Bewusstsein, dass Rassismus die visuelle Konstruktion von Geschlecht mitformt.⁹

Die indonesische Filmemacherin Kamila Andini beschreibt in unserem Gespräch den Weg aus der Position der kritischen Distanz hin zur Arbeit an einer eigenen Filmsprache: «I used to watch a lot of European and Hollywood movies in my teenage years, but when I was at college, I started to watch a lot of Asian movies, movies from my region, actually. There I found out that these films and their cinematic form related much more to me in terms of culture. This was the moment when I realized that it is important for me to make films that show a lot about me as an Indonesian and that don't copy Hollywood and its perspectives [...] I was looking for a project that would allow me to search for who I am as an Indonesian, how we Indonesians connect to each other, to the landscape, to nature, to our work and everything that is important to us.»

In den hier vorliegenden Gesprächen kommen die filmkünstlerische Auseinandersetzung mit Blicken, die filmische Inszenierung von Körper und Raum und die Adressierung von Zuschauer*innen immer wieder zur Sprache – aus den unterschiedlichsten Positionen und kulturellen sowie persönlichen Erfahrungsräumen, die die Interviewten mit sich bringen. Die Gespräche leisten einen Beitrag, verschiedene Perspektiven in ihrer Vielstimmigkeit miteinander in Kontakt zu bringen: im Aufeinander-Reagieren, im Widersprechen und Weiterdenken.

Materialitäten

In den Gesprächen kristallisieren sich die Bedeutung von Details, die Materialität der Dinge und Körper sowie eine haptische Visualität der Bilder als wesentliche Merkmale der kinematografischen Konzepte heraus. Die feministischen Regisseuri*nnen artikulieren ein Begehren nach Filmbildern, die keiner narrativen Funktion unterworfen sind, sondern eine Ästhetik des Sinnlichen und Poetischen hervorheben.

8 hooks 1994, S. 154.

9 Vgl. hooks 1994, S. 154.

Anke Zechner beschreibt in Verbindung mit den feministischen Anliegen der Filmemacherinnen seit den 1960er-Jahren derartige ästhetische Strategien, die ein Sehen aktivieren, das über zweckrationale Wahrnehmung hinausgeht: «Da haptische Bilder lückenhaft sind und dem Auge nicht genügend Informationen geben, um sie identifizieren, verstehen und einordnen zu können, ist ihre Wahrnehmung abhängig von anderen Sinnen. Das Haptische, der Tastsinn entzieht sich nicht nur den üblichen Bedeutungsregistern, sondern auch der Repräsentation, denn der haptische Ausdruck ruft die sinnliche Wahrnehmung unmittelbar hervor, kann nicht für etwas anderes stehen.»¹⁰

Ermöglicht eine solche sinnliche, haptische Sprache eine Wahrnehmung, die bisher nicht Gesehenes und Übersehenes sichtbar machen kann? Diese von Anke Zechner beschriebenen Ästhetiken entziehen sich einer normierten, linearen und kausalen Erzählweise und lassen einen Gegenstand, einen Körper oder eine Oberfläche durch sinnliches Wahrnehmen in ihrer Beschaffenheit erkennbar werden – statt eindeutiger Lesbarkeit, können Sinn und Bedeutung vibrieren. Durch ein sinnliches Annähern scheinen Wahrnehmungen, Erfahrungen und Erinnerungen von Frauen im kinematografischen Bild auf, die in der klassischen Erzählweise oft keinen Platz finden. Das Wahrnehmen von Materialien, Farben, Formen, Stoffen oder Körpern kann einen filmischen Bildraum eröffnen, der eine Loslösung von normierten Denkstrukturen ermöglicht – initiiert durch ein anderes Sehen, durch einen anderen Blick.

Bei Anna Sofie Hartmanns Film *GIRAFFE* wird ein rosa, an den Spitzen braun gewordenes Nadelkissen vor einem dunklen Hintergrund sichtbar, mit ein paar Stecknadelköpfen, die daraus hervorschauen. Wie ein Ausstellungsstück in einem Museum platziert, wird es zu einem Bild für gelebtes Leben. Ästhetisch aus der Handlung des Filmes herausgenommen und der Zuordnung zu einer bestimmten Figur enthoben, erscheint es als Filmbild, das sichtbar macht, was übrig bleibt vom Leben einer Frau, deren Geschichte wir, als Zuschauer*innen nicht kennen. Gleichzeitig wird es durch die Suchbewegungen der Hauptfigur, einer jungen Anthropologin, zum ethnografischen Fundstück, das eine neue Generation von Frauen mit sich trägt.

Anna Sofie Hartmann lenkt in ihrem Film immer wieder den Blick auf die kleinen, gemeinhin nicht beachteten Dinge, wie dieses Nadelkissen. In der haptischen Visualität der Objekte, die sich jeglicher unmittelbaren Sinnzuschreibung entzieht, eröffnet sich ein Wahrnehmungsraum, in dem die Fragen nach den soziokulturellen Bedingtheiten weiblichen Seins aufscheinen. Ein privater Gegenstand wird zu einem

10 Anke Zechner: «Auf der Suche nach der eigenen Wahrnehmung. Anmerkungen zur Befreiung des Blicks in Filmen von Frauen.» In: Karin Herbst-Meßlinger / Rainer Rother (Hrsg.): *Selbstbestimmt. Perspektiven von Filmemacherinnen*. Berlin 2019, S. 130–157, hier S. 142.

politischen Bild, indem es die Vorstellung reflektiert, was im Feld des Sichtbaren eingelassen und ausgeschlossen ist.

«Ungewohnte Blicke auf das Wahrgenommene entstehen und ermöglichen damit eine Geschichtsschreibung, die einerseits subjektive Wege geht, andererseits in ihren Umwegen – auch im Sinne Kracaurs – Übersehenes wahrnimmt und zugänglich macht.»¹¹ Anke Zechner beschreibt in Bezug auf die feministische Filmarbeit der 1960er- bis 1980er-Jahre die «Suche nach einer Form von Geschichtsschreibung, die die bis dahin unbeachtete, unsichtbare Geschichte – das Vergessene, das Alltägliche – zugänglich macht; ein Versuch der Geschichtsschreibung durch Abtasten von Resten, Aufzeichnen und Sammeln: Fotos, Töne, Interviews. Alles steht nebeneinander, darf für sich stehen und wird nicht in eine abstrakte Form gepresst».¹²

Auch wenn Anke Zechner hier vor allem Suchbewegungen nach neuen ästhetischen Formen in der feministischen Filmarbeit der 1960er- bis 1980er-Jahre beschreibt, so wird unter anderem in den Filmen von Anna Sofie Hartmann bewusst, dass diese Fragen feministische Filmemacher*innen bis heute beschäftigen.

Vor dem Hintergrund einer feministischen Filmgeschichte, die nicht hinlänglich geschrieben und nur unzureichend zugänglich gemacht worden ist, umkreisen wir in den hier vorliegenden Interviews auch die Frage nach Vorbildern. Dabei wird die Marginalisierung feministischer Filmwerke sowie eine Filmindustrie, die nach wie vor auf verschiedenen Ebenen zu verhindern versucht, dass mit anderen ästhetischen Formen gearbeitet wird, problematisiert. Filmische Spurensuche und das feministische Experiment im Spielfilmkino sind auf struktureller Ebene eine große Herausforderung.

Ästhetiken des Widerstands und Filmbilder, die nachwirken, weil in ihnen die historischen und soziokulturellen Bedingtheiten des Seins sichtbar werden, sind heute wichtiger denn je. Dazu sollen die Gespräche in diesem Buch beitragen: Sie



3–4 GIRAFFE, D/DK 2020

11 Zechner, S. 155.

12 Zechner, S. 147.

beschreiben Positionen, die ungewöhnliche ästhetische Wege einschlagen und Mut machen, Fragen nach den Darstellungsmöglichkeiten weiblicher Subjektivität zu stellen – im Anblick eines rosa Nadelkissens auf dunklem Grund, eines blutbefleckten Taschentuchs oder eines von schier endlosen Falten gezeichneten Gesichts.

Körper und Raum

Das Denken und Gestalten der eigenen Filmarbeiten wird in den hier vorliegenden Gesprächen als Prozess einer Auseinandersetzung mit dem Körper und seinen Fragen beschrieben – das Sein des Körpers, der Körper des Seins als politischer Ort, der feministische Denk- und Spielräume eröffnet und in Bewegung setzt.

In der Suche und Herausbildung weiblicher Subjekte spielen sowohl die auf dem Körper lastende Ausbeutung, inhärente Widersprüche seiner Sichtbarkeit und eingeschriebene Traumata, als auch Formen der Zurückeroberung und Selbstbestimmung des Körpers eine Rolle. «Women's cinema unavoidably focuses critical attention on bodies grappling with the status of their visibility; with the burdens and the exposure of their exploitation; with states, affects, and how they configure identities and desiring subjectivities in flight or subjection.»¹³

In der Zusammenarbeit mit Schauspieler*innen legen die hier versammelten feministischen Regisseur*innen einen Fokus auf die physische Arbeit, mit der sie Geschichten sichtbar machen, die sich in den Körpern manifestiert haben. Ester Martin Bergsmark sagt über die Zusammenarbeit mit der Hauptdarstellerin Saga Becker in unserem Gespräch: «Much of my directing is about encouraging and seeing how their knowledge can be amplified and used so that they can feel comfortable and express themselves. It's a lot about being sensitive to who they are, what they say, what knowledge they have within themselves. For example, Saga has a lot of knowledge from the everyday experience of being trans. So, it's just about trying to make some kind of mental maps of different knowledge and then using them – I don't mean «use» in an instrumental way.»

Dies führt uns immer wieder zur Annahme, dass für feministische Ästhetiken auch neue Formen der Zusammenarbeit erarbeitet werden müssen. Laura Bispuri beschreibt sehr eindrücklich, wie sie Räume kreiert, die den Schauspieler*innen ermöglichen, eine Art körperlicher Choreografie zu performen, die weit über die von ihr geschriebene Szene hinausgeht. In ihrem Film *VERGINE GIURATA*, in dem

13 Ivone Margulies / Jeremi Szaniawski: «Introduction: On Women's Films. Moving Thought Across Worlds and Generations.» In: Ivone Margulies / Jeremi Szaniawski (Hrsg.): *On Women's Films. Across Worlds and Generations*. New York 2019, S. 1–24, hier S. 8.

Rollenzuschreibungen und auferlegte Gender-Normen ausgehandelt werden, eröffnete sie in der Zusammenarbeit einen fluiden Spielraum, der den Schauspielerinnen Alba Rohrwacher und Flonja Kodheli ermöglichte, sich dem nicht sprachlich artikulierten Wissen ihrer Körper zu überlassen. In solchen Freiräumen bilden sich Möglichkeiten von Subjektwerdung; Psychologisierungen der Figuren treten in den Hintergrund.

Dabei stellt sich die Frage, wie die Beschäftigung mit dem Körper der Reproduktion von Festschreibungen und Idealisierungen sowie der Darstellung von Voyeurismus und Fetischisierung entgehen kann, damit neue ästhetische Wahrnehmungsformen entstehen. Es kristallisiert sich heraus, dass es essenziell ist, lebensgeschichtliche Brüche, die sich im Körper manifestieren, nicht durch auf Kausalität beruhende Psychologisierungen und narrative Vereinfachungen zu verdecken, sondern sichtbar werden zu lassen – als kinematografische Körperbilder.

«Frauen erleben die Brüche der Gesellschaft als Brüche in ihren Biografien und als ihre eigene innere Zerrissenheit»,¹⁴ schreibt Jutta Brückner. Das historische Einwirken von Gewalt auf den Körper der Frau lässt Brüche und zersplitterte Geschichte zurück – Ambivalenzen, Traumata und Widersprüche statt Kausalität und Linearität.

Die feministische Dichterin Adrienne Rich sieht diese Zerrissenheit als prägend für Leben und Arbeit. Sie beschreibt den Bruch, der entsteht zwischen einem Blick von außen und der Innenperspektive eines Mädchens, das Gedichte schreibt, um die Welt zu beschreiben, in die sie hineingeworfen wurde: «Glimpses of the split I even then experienced between the girl who wrote poems, who defined herself in writing poems, and the girl who was to define herself by her relationships with men.»¹⁵

Die marokkanische Filmemacherin Maryam Touzani führt in unserem Gespräch aus, wie sie in ihrem Film *ADAM* versuchte, diesen Blick von außen auszuklamern und den Bruch der Figuren in der Beobachtung einer geschlossenen, intimen Welt der Frauen zu erzählen: «My interest was to focus on the inside and talk about who these women are, about the interior struggles they're facing. There are just a few touches of the world, that's enough. I wanted to be able to close out the outside world, like the shutter that they work behind, and keep the audience in the intimacy of these women. In order to be able to delve inside and really look under their skin, to go inside their souls, to hear them breathing, to hear their thoughts, their fears, their voice.»

Valérie Massadian beschreibt ebenfalls eindringlich ihre Konzentration auf Körperbilder – wie sich in der langsamen Beobachtung von Körpern das entfaltet, was

14 Brückner, S. 18.

15 Adrienne Rich: *On Lies, Secrets, and Silence. Selected Prose*. New York 1995, S. 40.