



Bernadette Kolonko

Unsichtbares und Ungesagtes

10 Female * Feminist * Gazes



Bernadette Kolonko
Unsichtbares und Ungesagtes
10 Female*Feminist*Gazes

subTexte | Band 28

Bernadette Kolonko

Unsichtbares und Ungesagtes

10 Female * Feminist * Gazes

SCHÜREN

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnd.ddb.de> abrufbar.

Dieser Band entstand in Zusammenarbeit mit dem Institute for the Performing Arts and Film (IPF) der Zürcher Hochschule der Künste und erscheint als Band 28 der Reihe subTexte.

www.subtexte.ch

Schüren Verlag GmbH

Universitätsstr. 55 | D-35037 Marburg

www.schueren-verlag.de

© Schüren Verlag 2023

Alle Rechte vorbehalten

Deutsches Lektorat: Renata Helker, Therese Koppe, Irene Ewinkel, Hannah Eßler

Englisches Lektorat: Matt Partridge, Alexandra Darabos

Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Frechen, unter Verwendung von Fotos aus Vorderseite oben: ADAM, Regie: Maryam Touzani, DoP: Virginie Surdej (Ali n' Productions / Films Boutique); Vorderseite unten: THE SEEN AND UNSEEN, Regie: Kamila Andini, DoP: Anggi Frisca (Treewater Productions / Cercamon World Sales); Rückseite oben: FIGLIA MIA, Regie: Laura Bispuri, Standfotografie: Valerio Bispuri (Vivo Film / The Match Factory); Rückseite unten: GIRAFFE, Regie: Anna Sofie Hartmann, DoP: Jenny Lou Ziegel (Komplizen Film / Grandfilm)

Gestaltung: Erik Schüßler

DOI 10.23799/9783741001987

ISBN 978-3-7410-0198-7 (OA)

ISBN 978-3-7410-0435-3 (Print)



Das vorliegende Werk steht unter einer Creative Commons CC BY-NC-ND 3.0-Lizenz. Sie dürfen das Werk für nichtkommerzielle Zwecke vervielfältigen, verbreiten und öffentlich zugänglich machen. Sie müssen dabei den Namen des Autors nennen. Das Werk darf nur bearbeitet oder in anderer Weise verändert werden, wenn Sie es nicht verbreiten. Eine Zusammenfassung der Lizenz und den Lizenztext finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.de>.

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. Orig.

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

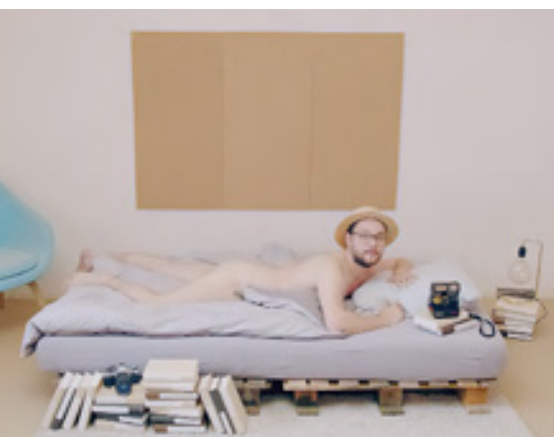
Laura Mulvey reflektiert 2018 in einem Interview des feministischen Journals *Another Gaze* das Blickregime des klassischen Hollywoodkinos unter dem Einfluss der Frauenbewegung: «My shift in spectatorship came very suddenly and specifically out of the influence of the women's movement, so that I was 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 Kracausers – 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 entgegen 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.

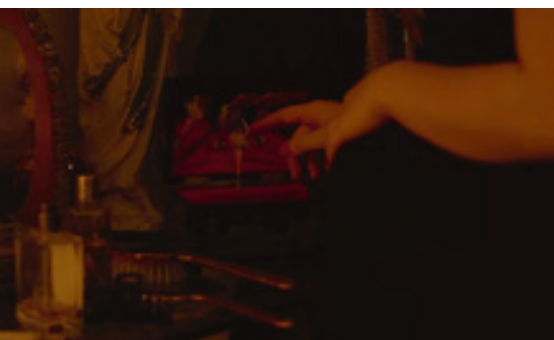
Die feministische Dichterin Adrienne Rich sieht diese Zerrissenheit als prägend für Leben und Arbeit. Sie beschreibt den Bruch, der entsteht zwischen einem Blick von außen und der Innenperspektive eines Mädchens, das Gedichte schreibt, um die Welt zu beschreiben, in die sie hineingeworfen wurde: «Glimpses 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.



5–6 MILLA, F 2017

die Kraft ihrer Filme ausmacht: «That's why I love to film people at work, like the fishermen in MILLA, because working people are concentrated and their bodies say so many things. I trust the body, movements and silence much more to say something about someone than whatever they're going to say or I'm going to have them say.»

Es ist ihre ästhetische Herangehensweise, das Zurückerobern von Zeit, in der geduldigen Beobachtung von Körpern und Räumen, in der die Beziehungen zur Welt als neue Sichtweisen erkennbar werden. Ihre Ästhetik von Zeitlichkeit und Konzentration im Beobachten von Arbeiter*innen als eine nicht-produktive und kapitalistisch verwertbare Erzählform wird dabei zur politischen Haltung gegenüber einer Gesellschaft, die alles der Verwertbarkeit der Bilder unterwirft.

Valérie Massadian macht eine soziale Klasse sichtbar, deren Körper aus dem Kino weitgehend verschwunden sind, ihre ästhetische Sprache wird zum Schlüssel feministischer Anliegen.

Im Vorwort von *On Women's Films* wird die Bedeutung der Dauer für feministische Filmpolitik als Möglichkeit hervorgehoben, Machtpolitiken zu untergraben, indem die Zeit aus ihrer normierten Taktung gerät: «Duration is seen then not just as a cinematic tool for drawing attention to particular events or states, but is more fundamentally perceived as an intrinsic part of experiences and behavior such as waiting, ruminating, diverting one's gaze, associated with marginal, non-productive, and unaccounted for realities. [...] Silence is also one of the moods charged with complicity, a key note for feminist politics and its embrace of a collectivity.»¹⁶

Die Bedeutung von Zeit im Erkunden von Räumen, Körpern und Beziehungen, besonders bei der Recherche und Vorbereitung wurde in den Gesprächen immer wieder als essenziell betont, um andere filmische Denkräume zu eröffnen. Laura Bisपुरi, die in *VERGINE GIURATA* immer wieder das Augenmerk auch auf die Beziehung ihrer Protagonistinnen mit der sie umgebenden Landschaft richtet,

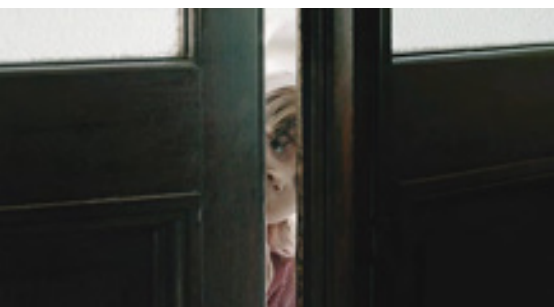
¹⁶ Margulies/Szaniawski, S. 16.

beschreibt: «There is a relationship between landscapes and characters that is very important to me. The way I develop it takes a long time, especially while I visit all the places. For example, for *VERGINE GIURATA*, I spent a long time in the Albanian mountains. I wanted to make the places mine, from many points of view. So, for my films I visit the places again and again, and I gather knowledge – gain a relationship to the places and to the landscape.»

Die Eröffnung eines feministisch filmischen Raumes setzt einen Raum der Zusammenarbeit voraus, der nicht durch Kontrolle und Dominanz, sondern durch das Vertrauen ins Unbekannte gekennzeichnet ist. Sowohl Laura Bispuri als auch Valérie Massadian thematisieren, wie ein solches Aufbrechen der normierten Strukturen im Arbeitsprozess einer Spielfilmproduktion die Bereitschaft eines Teams voraussetzt, sich dem Unsicheren, dem Nichtwissen und der Dauer auszusetzen. Offenheit im künstlerischen Arbeitsprozess ist unabdingbar, wenn eine Regieperson andere Arbeitsweisen erkunden möchte, eine geschriebene Szene in der inszenatorischen Praxis experimentierend gestaltet werden soll oder wenn auf der Grundlage eines einzelnen Satzes im Drehbuch Körperchoreografien erarbeitet werden. Um stereotypen Geschlechterzuschreibungen zu entkommen und Bilder jenseits des binären Denkens zu finden, gilt es, sich in der Erarbeitung der Figurendarstellung von normierten Arbeitsweisen und dem konventionell dramaturgischen Fragenkatalog narrativer Regelwerke zu lösen.

Subjektivierungsprozesse

Jutta Brückner beschreibt die Problematik, mit der feministische Spielfilmregisseur*innen in ihrer Arbeit konfrontiert sind, so: «Die Regeln, wie man Geschichten gut erzählt, sind in Lehrbüchern niedergelegt und werden in Seminaren vermittelt. [...] Und die einfachste Zusammenfassung dieser Regeln heißt: Reise des Helden. Der Held ist einer, der Räume durchmisst und Kämpfe besteht. Er hat die Macht und ein interessantes Schicksal. In dieser Dramaturgie sind Frauen der *love interest*. Frauen sind fest verankert in den Heldenreisen als Bewegungstrieb, der selbst weder über Raum noch Macht verfügt. [...] Dies alles geht zurück auf die Poetik des Aristoteles, geschrieben ca. 335 v. Chr. [...] Nach diesem Schema war der klassische Hollywoodfilm gebaut. Und auch in den modernen Filmen und den TV-Serien findet sich diese Struktur wieder. [...] Dieses Schema ist unglaublich wirkmächtig. Kein Lehrbuch heute, für das es nicht die Basis ist. Und seine Weihe bezieht es nicht zuletzt eben daraus, dass es seit 3000 Jahren etwas aussagt oder auszusagen scheint, über das, was man für die anthropologische Konstanz des Menschlichen hält, über die schon Thukikides etwas ausgesagt hat. Ich möchte diese Drama-



7-8 MATERNAL, AR/I 2019

turgie nicht sexistisch nennen, um das Wort nicht inflationär zu gebrauchen, denn es soll seine analytische Kraft behalten. Aber das Mindeste, was man sagen kann, ist, dass sie ein Spiegelbild der Machtverteilung in der sexistischen Gesellschaft ist.»¹⁷

Wie können feministische Filmkünstler*innen erzählen, ohne sich einer Dramaturgie zu unterwerfen, die die ungleichen Machtverteilungen innerhalb der Gesellschaft abermals reproduziert?

Die in diesem Buch zusammengeführten Regiepersönlichkeiten gehen sehr unterschiedlich damit um und lösen sich mal mehr, mal weniger von dramaturgischen Regelwerken. Was sie aber eint, ist das Bewusstsein für neue filmische Formen, für feministische Ästhetiken.

Klassisch dramaturgische Regelwerke setzen ein Figurenverständnis voraus, das kausale Zusammenhänge herstellt, zentrale Konflikte konstruiert und die Beweggründe der Figuren durch psychologische Nachvollziehbarkeit erklärt. Dies verfestigt allzu oft bestehende Machtverteilungen in den Geschlechterverhältnissen. Auf der Suche nach neuen feministischen Formen wird eine solche dramaturgische Gestaltung von Figuren befragt und werden Möglichkeiten nach fluideren oder solidarischen Erzählweisen erforscht: Was bedeutet ein feministisches Figurenverständnis? Welche Rolle spielen Prozesse der Subjektivierung und wie werden sie in der filmisch dramaturgischen Form erzählt?

Die Regisseurin Maura Delpero beschreibt im Interview, wie sie sich bei ihrem Spielfilm *MATERNAL* nach langen dokumentarischen Vorrecherchen für eine prismatische Perspektive entschied. Es entsteht eine Dramaturgie, bei der alle Figuren auf einen Ort bezogen sind, der unterschiedlich wahrgenommen wird. Die Bewegungen ihrer Protagonistinnen erscheinen als Suchbewegungen. Indem die Frauen aus verschiedenen Perspektiven in den Blick gebracht werden, wird ihr jeweiliges Eingebundensein in bestehende Lebensrealitäten sichtbar.

Jenseits der Norm zu erzählen, erfordert den Mut, Fragen zu stellen und Subjektivität in ihrer Prozesshaftigkeit und Unabgeschlossenheit offenzulegen. Feministi-

¹⁷ Brückner, S. 6-7. Herv. i. Org.

sche Figuren handeln stets aufs Neue ihre Lebensmöglichkeiten aus, sie erproben ihr Leben, statt von klar zu definierenden Needs und Wants, wie es die klassische Handlungs-dramaturgie vorschreibt, angetrieben zu werden. Ein solches Verständnis von Subjektivität macht die gesellschaftliche, historische Vermitteltheit der Figuren sichtbar. Die filmische Gestaltung legt das soziale Involviertsein der Figuren in diskursiver Bewegung offen.

Die hier versammelten feministischen Regieführenden gehen unterschiedliche ästhetische Wege, wie zum Beispiel eine langsame, die Handlungen beobachtende Perspektive auf Arbeiter*innen oder eine fragmentarische Erzählweise, die Brüchigkeit offenlegt.

Subjekthaftigkeit bildet sich nicht im Durchlaufen dramaturgisch vereinfachter Konflikte aus, sondern im permanenten Erkunden und Ausloten von Handlungsspielräumen der sich darin bewegendenden Menschen.

Susanne Heinrich spricht in Bezug auf ihren Film *DAS MELANCHOLISCHE MÄDCHEN* vom Bild der Streunerin, das dieses Eingewobensein besonders gut verdeutlichen kann: «Mir fällt auf, dass es Figuren gibt, wie diese weibliche Streunerin, die ihren Umständen viel mehr unterworfen ist und die gar nicht so einen Anspruch hat, die ganze Zeit aktiv unabhängig eigenmächtig zu handeln, sondern die eben irgendwie immer in Abhängigkeitsbeziehungen eingewoben ist und daraus schaut und reflektiert. Das finde ich viel spannender.» Das Bild der Streunerin ist eng verknüpft mit dem der Flaneurin, die in der Film- und Literaturgeschichte immer wieder eine wichtige Rolle spielte.

«Die Straße ist nichts anderes als das Andere, das Äußere des bürgerlichen Familienlebens, weshalb jede flanierende Aktion als Versuch unternommen wird, sich weiblichen Fest- und Zuschreibungen (Ehefrau, Mutter, Angestellte etc.) zu entziehen.»¹⁸ Die Wege der Flaneurin können auch Wege des Überschreitens sein, von Grenzen, Gesetzen, Normen und Erwartungen. In Revolutionszeiten genossen Frauen besonders große Freiheiten auf den Straßen und ihr gemeinsamer Gang war Ausdruck von Revolte und Solidarität.

Die Möglichkeit einer weiblichen Flanerie, die das ungebundene und ziellose Umherstreifen miteinschließt, evoziert eine immer wiederkehrende Frage: Kann Frau im öffentlichen Raum flanieren, ohne direkt durch Blicke auf ihren Körper und ihre Sexualität festgeschrieben zu werden? Natalie Lettenewitsch beschreibt in ihrem Aufsatz «Prekäre Flanerie» wie die Flaneurin stets den schmalen Grat zur Prostitution umkreist. Sie zeichnet nach, wie sich in Literatur- und Filmgeschichte das Bild der Flaneurin entwickelt hat und geht ein auf «jenen neuralgischen

18 Georgiana Banita / Judith Ellenbürger / Jörg Glasenapp: «Die Lust zu gehen: Flanierende Frauen und die Entgrenzung der Moderne.» In: Andrea Bartl / Jörn Glasenapp / Claudia Lillge (Hrsg.): *Lust zu gehen. Weibliche Flanerie in Literatur und Film*. Paderborn 2017, S. 7–13, hier S. 12.

Punkt, den Reflexionen zur weiblichen Flanerie oft umkreisen: die Markierung von Frauen, die sich alleine und scheinbar ziellos auf der Straße bewegen, als sexuell verfügbar, als Prostituierte – manifest im Doppelsinn des englischen Wortes <streetwalker> als Gegenstück zum männlichen Flaneur». ¹⁹ Ein zielloses sich durch die Straßen bewegen und Aufnehmen der Eindrücke ist ihr schwer möglich, da sie begehrt, verfolgt oder angeblickt wird; den Raum, in dem sie sich bewegt, kann sie sich so nicht selbstbestimmt aneignen. Indem ihr Anblick stets als sexualisiert und käuflich gelesen wird, ist der Status der Flaneurin als Subjekt stets prekär oder wird ausgelöscht. ²⁰

Diese Verbildlichung des Eingebundenseins in gesellschaftliche Blick- und Körperbeziehungen beschreibt Susanne Heinrich als Potenzial. Wie kann die Flaneurin als Subjekt im Bild erscheinen, welches selbst blickt, sucht und begehrt oder den eigenen Bildstatus diskursiv reflektiert? Was verbindet sich mit dem Bild der Flaneurin? Worin liegt das utopische Potenzial des Flanierens von weiblich gelesenen Figuren?

Natalie Lettenewitsch plädiert dafür, das Potenzial des Flanierens für die Frau als «anderen Modus der Wahrnehmung, als fremden und erneuernden Blick auf Vertrautes» ²¹ anzuerkennen und zu erobern. Gerade aufgrund der Widersprüche, die sich am Bild der Flaneurin zeigen, wird sie zu einem wichtigen Bild; ihre Existenz ist stets fragil, widersprüchlich, fragmentiert.

Ihr Körper kann als Einschreibungsfläche gesellschaftlicher Machtstrategien des Ausschlusses und der Zurichtung sichtbar machen, was in der alltäglichen Wahrnehmungswelt unsichtbar und unkenntlich gemacht worden ist. Flanerie wird somit nicht nur als Sujet begriffen, sondern auch als widerständige, dramaturgische Form, die sich durch einen ziellosen, mäandernden Modus des Wahrnehmens den linear kausalen Verwertungsökonomien widersetzt.

Die Schriftstellerin Ursula K. Le Guin plädiert in ihrem Essay «Die Tragetaschentheorie des Erzählens» dafür, andere Geschichten zu erzählen, als die zielorientierte, von Attacken, Siegen oder Verlusten geprägte Heldengeschichte mit ihrer alleinigen Fokussierung und Reduzierung auf den Konflikt und die damit einhergehende Bezwingung von Welt. Auch hier können Parallelen zu einer ziellosen mäandernden Wahrnehmungs-, Denk- und Erzählstruktur entdeckt werden. Ursula K. Le Guin animiert zu einem Erzählen, das auf dem Prinzip des Sammelns, Einsammelns und Versammelns beruht, wofür sie das Bild der Tragetasche wählt: «Wird das Erzählen hingegen in der Tradition von Tragetasche/Mutterleib/Kiste/Haus/Medizinbündel betrachtet, dann können Konflikt, Wettbewerb, Stress, Rin-

19 Natalie Lettenewitsch: «Prekäre Flanerie: Filmische Streif- und Beutezüge durch Berlin.» In: Andrea Bartl / Jörn Glasenapp / Claudia Lillge (Hrsg.): *Die Lust zu gehen. Weibliche Flanerie in Literatur und Film*. Paderborn 2017, S. 167–193, hier S. 168.

20 Vgl. Lettenewitsch, S. 168–169.

21 Lettenewitsch, S. 192.

gen etc. als notwendige Elemente eines großen Ganzen betrachtet werden, das sich nicht einfach entweder als Konflikt oder als Harmonie beschreiben lässt, da sein Zweck weder Auflösung noch Stagnation, sondern schlichtweg die Aufrechterhaltung eines Prozesses ist.»²²

In ihrer Vision einer vollgepackten Tragetasche des Erzählens setzen sich Figuren zu allem anderen, sich darin Befindlichen in Beziehung, ohne dass die verschiedenen Elemente dabei der linearen, kausalen, zielorientierten Struktur einer Heldenreise untergeordnet werden: «vollgepackt mit Anfängen ohne Enden, mit Initiationen, Verlusten, Wandlungen und Übersetzungen, mit weit mehr Tricks als Konflikten und weit weniger Triumphen als Fallstricken und Desillusionierungen; [...] und Leuten die nichts verstehen.»²³ Ursula K. Le Guin beschreibt, dass in einer solchen Konstellation des Erzählens der Held seine Rolle verliert, weil er sein Ausgestellensein und damit die Hierarchie benötigt. Sie plädiert stattdessen für ein Erzählen, das statt von Held*innen von Menschen bevölkert wird, die in wechselseitigen Beziehungen stehen zu all dem Anderen, das sie umgibt.

Agnès Varda, die 1962 in *CLEO DE 5 À 7* eine der bekanntesten Flaneurinnen der Filmgeschichte schuf, beschäftigte sich in verschiedenen Filmen mit der Idee des assoziativen Sammelns von Eindrücken als filmische Form und prägte damit den Begriff der *cinécriture*: «What I call in french *cinécriture* [...] means cinematic writing. Specifically, that. Not illustrating a screenplay, not adopting a novel, not getting the gags of a good play, not any of this.»²⁴ Mit Bildern schreibend eine Wahrnehmung von Welt sichtbar machen, die durch das sprunghafte Umherstreifen und Einfangen von scheinbar Nebensächlichem den Blick auf Peripheres statt auf zentrale Handlungsstränge richtet. Agnès Varda stellt sich in ihren Filmen dabei immer wieder selbst als Flaneurin und Sammlerin aus, im filmischen Schreiben von Bildern und Tönen denen sie begegnet, im Eröffnen von visuellen Emotions- und Bewusstseinsräumen.

Flanieren kann dann als politische Erzähltechnik gesehen werden, wenn es selbst ins Zentrum der filmischen Inszenierung rückt, als Ausdruck einer Erfahrung, in der die Möglichkeiten weiblicher Subjektivierung gesucht und erprobt werden.

In diesem Sinne folgen auch die hier vorliegenden Interviews methodisch in ihren Gesprächsverläufen keiner einheitlichen Reihenfolge eines Fragenkatalogs. Vielmehr wird versucht, im Sinne eines gemeinsamen Flanierens durch die

22 Ursula K. Le Guin: «Die Tragetaschentheorie des Erzählens.» In: *Am Anfang war der Beutel. Warum uns Fortschritts-Utopien an den Rand des Abgrunds führten und wie Denken in Rundungen die Grundlage für gutes Leben schafft*. Aus dem Amerikanischen von Matthias Fersterer. Klein Jasedow 2020, S. 12–21, hier S. 19.

23 Le Guin 2020, S. 20.

24 Barbara Quart / Agnès Varda: «Agnès Varda: A Conversation.» In: *Film Quarterly* 40/2, 1987, S. 3–10, hier S. 4. Herv. i. Org.

Arbeit der Regiepersönlichkeiten ihren individuellen Anliegen und assoziativen Gedanken Raum zu geben. Die Interviews sind auch deshalb zu einem Teil auf der Grundlage von Filmstills geführt worden, um das Denken und Sprechen über feministische Anliegen stets direkt mit einem Sprechen über Bildästhetik zu verweben. Ausgehend von einer forschenden Haltung soll mit dieser Art der Gesprächsführung immer wieder der Fokus auf Blick- und Ästhetikfragen gelenkt werden.

Meine eigenen Erfahrungen als Filmemacherin haben dabei meine Suchbewegungen geprägt, wie über Figuren und Besetzungsfragen hinaus diskriminierende filmische Strukturen verändert werden können. Dabei haben mich die Fragen nie losgelassen, wie eine feministische Filmästhetik gedacht und entworfen werden kann, welche konkreten Strategien versucht werden und wie weibliche, feministische und queer-feministische filmkünstlerische Praxis vermittelbar werden kann – im Bewusstsein der Komplexität von Feminismen.

Eine solche Suchbewegung kann meiner Ansicht nach nur kollektiv und intersektional gelingen. Ich denke, frage und schreibe aus meiner Perspektive einer weißen westeuropäischen Filmemacherin und habe versucht, bei der Auswahl der Regisseur*innen verschiedene feministische Perspektiven miteinzubeziehen. Die geführten Gespräche sind im Modus des sich Versammelns, des Zuhörens und des Austausches entstanden. Sie haben sich dabei zu einem Gewebe aus verschiedenen feministischen Perspektiven entwickelt, das Denkräume eröffnet – in einer Filmlandschaft, die immer noch von einem Male Gaze dominiert wird.

Die zehn hier versammelten (Ein)Blicke erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit oder Abgeschlossenheit in Bezug auf einen Female*Feminist*Gaze. Sie verstehen sich als Suchbewegung nach feministischen Vorbildern im Heute, als eine Sammlung von Blickwinkeln, die lesend erkundet werden kann. Diese Publikation ist der Anfang eines Ausblicks, den es um eine Pluralität von Perspektiven zu erweitern gilt.

Katharina Wyss schreibt mir einige Wochen nach unserem Gespräch in einer E-Mail: «Ich musste immer wieder an unser Gespräch denken. Ich war einen Monat lang auf Recherchereise für meinen neuen Film und da ist mir die Erkenntnis, die ich durch unser Gespräch hatte, noch einmal sehr klar geworden, dass mein Filmemachen auch immer ein Sammeln von Erfahrungen ist, die körperlich und psychisch durchlaufen werden.»

Neue feministische Filmformen erkunden die Gebiete des Unbekannten, erschließen neue Wahrnehmungsräume mit nie gesehenen Landschaften, Gesichtern, Körpern und Dingen, nie gehörten Tönen, Klängen und Worten, um in Filmen sichtbar und vernehmbar zu machen, was aus der alltäglichen sinnlichen Wahrnehmungswelt bisher ausgeschlossen blieb: Unsichtbares und Ungesagtes ...

On the question of the invisible and the unsaid in contemporary feminist cinema

An introduction

There is no such thing as *the* feminist film, for there is also no such thing as *the woman* or *the women*. Images of women, like those of men, are social constructs [...]. To make feminist films is to consider filmmaking together with the experiences of women¹ as an open field, in which nothing is ruled out from the outset. A narrative can discover something that without fiction remains undiscovered. It is a journey that leads into unknown lands, and is not conceivable without intellectual labour. This labour must relate to form, not only to content, for a woman with a weapon is not per se feminist.²

Jutta Brückner

In the artistic research project *The Invisible and the Unsaid*, I embark on a search for a feminist aesthetic in conversation with 10 contemporary feminist filmmakers. Beginning from the broad invisibility and speechlessness of female lives in contemporary feature films, and the disillusionment with a discourse in which even the replacement of a hero with a heroine is perceived as feminist, I open up a field of research from a different perspective. Through engaging with the perspectives and attitudes of other feminist filmmakers, a Female *Feminist *Gaze as a moving, fluid concept should reveal new possibilities during a process of searching, questioning and listening.

Is there currently a new generation of feminist filmmakers? To what extent is a feminist attitude evident in the film aesthetics of filmmakers? How do aesthetic and formal attitudes in the creation of cinema emerge? How do feminist directors work with the bodies of the actors, and what possibilities are opened up through this collaboration? In what ways are historical and social constraints reflected in

- 1 Here and in the entire publication, the terms <women> and <female> along with all other feminine forms, are employed with the intention of referring to all people who identify as women, regardless of the gender assigned to them at birth.
- 2 Jutta Brückner: «Immer Ärger mit den Frauenbildern.» Ceremonial speech at the awarding of the first prize of the 2nd screenplay competition on women*characters beyond the stereotype. Filmcasino Vienna, 22.03.2018. Text version under www.drehbuchforum.at: <https://is.gd/WCPnsM> (18.12.2022), p. 17. Emphasis in original. All following citations from non-English publications are translated by Matt Partridge.

film images? How do contemporary feminist filmmakers deal with the aesthetic regimes of cinema? How are cinematic forms shifted, expanded, sharpened, fragmented and renewed? And is a continuity formed with the feminist filmmaking of previous generations in the process?

These dialogues place no focus on the classification of fixed terms, but instead bring to light oppositional modes of thought, new constellations of the body, gaze and space, novel ways of working and artistic strategies that often remain invisible in common industry discourse.

Judith Butler describes in *Gender Trouble* a way in which a political alliance can be formulated that does not presuppose from the outset the content of the category <woman> or <women>, writing «Perhaps a coalition needs to acknowledge its contradictions and take actions with those contradictions intact. Perhaps also part of what dialogic understanding entails is the acceptance of divergence, breakage, splinter, and fragmentation as part of the often tortuous process of democratization. [...] The power relations that condition and limit dialogic possibilities need first to be interrogated.»³

The creation of feminist films can be understood as an open research field that questions established structures, sets no rigid framework and both permits and incorporates the resistant, while exploring the historical, social, psychological and media constraints of the representation of women, acknowledging contradictions and opening up new realms of possibility for feminine subjectivity.

It becomes apparent that film aesthetics are a form of perceiving the political, in which the exclusion of the female subject from the realm of the visible is perceptible – both the invisible and unsaid are rendered recognisable in the representation of the feminine as the signature of political power relationships.

The collective artistic research in this book is devoted to the question of how contradictions and resistance, non-binary gender expressions and non-conformist modes of behaviour can be portrayed in images. To do so, it is necessary to question established norms and power relationships in the various layers of film production and to reflect time and time again on how the aesthetic field of cinema can be expanded in a feminist way.

Gazes

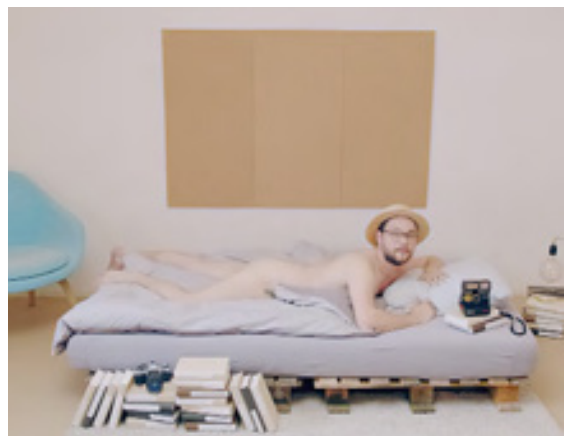
In an interview with the feminist journal *Another Gaze* in 2018, Laura Mulvey reflected on the gaze of classic Hollywood cinema under the influence of the women's movement: «My shift in spectatorship came very suddenly and specifically

3 Judith Butler: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York 1990, p. 14–15.

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

In 1975, this change in perspective resulted in Mulvey's famous text «Visual Pleasure and Narrative Cinema»⁵, which marks the inception of feminist film theory. Mulvey examines the objectification of the female body on screen and describes the gaze directed at the body of women as an erotic spectacle. She thus interprets the history of classical narrative cinema as a history of the male gaze of power, characterised by an identification of the viewer with the determinative gaze of the male hero, who projects his fantasies onto the female figure. Mulvey argues that, in so doing, patriarchal structures are manifested in cinematic form, and the unequal gender order, which allows women no room for their own subjectivity, is perpetuated. While the man is granted both the gaze and the power to take action, the woman becomes the pretty, passive object of the gaze, whose body is fashioned for erotic and visual appeal – female figures on film are put on display and appear only in fetishized and voyeuristic forms of representation.

In our conversation, the director Susanne Heinrich refers to this text as such: «A key text in feminist film theory, which describes how men are the possessors of the gaze, while the women are gazed at. It was important to



1–2 DAS MELANCHOLISCHE MÄDCHEN, D 2019

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, p. 6–18. The essay is considered a key text in feminist film criticism.

me that it exists. I also don't believe that there is already a gaze that is emancipated from the male gaze, it needed to be or must be painstakingly created. I think that we can currently create such a gaze by playing with it, displaying it and flipping it – something I have done in many scenes. [...] I want to question conventions of perception, to deconstruct the controlling nature of the male gaze by playing with it.»⁶

In her debut *DAS MELANCHOLISCHE MÄDCHEN*, Susanne Heinrich worked with the reversal of gazes that challenge our conventions of perception. She sketches a feminist aesthetic that works against conventional gazes, the illusionary realism of the frame and the identifying empathy of the viewer.

While Laura Mulvey formulated her arguments in 1975 with regards to psychoanalysis, feminist film criticism has since partially distanced itself from this approach. Mulvey's analysis of the construction of gazes still remains an important reference point in feminist film criticism, but has been expanded through the development of an intersectional perspective that focuses on the cross-section of various categories of difference, not merely the perspective of a bourgeois, heterosexual, white woman.

In 1992, bell hooks addressed the gaze of Black women as spectators and their oppositional position in her book *Black Looks*. She argues that Black women could not identify with the model of gazes in classical Hollywood cinema developed by feminist film criticism. The portrayal of almost exclusively white women offered them scarce points of reference to their own experiences and the realities of their own lives.⁷

The author bell hooks also describes how BIPOC viewers carved out their own corner in classical Hollywood cinema – a critical, resistant perspective, rather than an identification with the female figure. «Looking at films with an oppositional gaze, black women were able to critically assess the cinema's construction of white womanhood as object of phallogentric gaze [...]. As critical spectators, black women looked from a location that disrupted [...]»⁸ This disruption describes the resistant position black women took in considering the power relationships embedded into cinema from a distance – conscious also that racism played its part in the visual construction of gender.⁹

The Indonesian filmmaker Kamila Andini describes the path from the position of critical distance to working on her own cinematic language: «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

6 Unless stated otherwise, the quotations used in this introduction are taken from the conversations with feminist directors printed in this book.

7 See bell hooks: *Black Looks. Race and Representation*. Boston 1992, p. 119–122.

8 hooks 1992, p. 122–123.

9 See hooks 1992, p. 122.

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 the conversations that follow, the artistic examination of gazes in film, the cinematic portrayal of body and space and the way in which viewers are addressed come up again and again – from the most diverse positions and through both the cultural and personal experiences that the interviewees bring with them. The dialogues contribute to bringing together different perspectives of feminist filmmakers in their polyphony: reacting to one another, contradicting one another and thinking ever further.

Materialities

In the following dialogues, the importance of details, the materiality of things and bodies and a haptic visuality of images emerge as the essential features of cinematographic concepts. The filmmakers articulate a yearning for images that are not subordinated to a narrative function, but emphasise an aesthetic of the sensual and poetic.

In connection with the feminist concerns of feminist filmmakers since the 1960's, Anke Zechner describes such aesthetic strategies that activate a way of seeing that goes beyond purposive, rational perception: «Since haptic images are incomplete and do not provide the eye with enough information to be able to identify, classify and understand them, perceiving them is reliant on other senses. The haptic, the sense of touch, eludes not only the conventional registers of meaning, but also representation, since the haptic expression evokes sensory perception directly and cannot stand for something else.»¹⁰

Does such a sensory, haptic language allow for a perception that can reveal the hitherto unseen and overlooked? The aesthetic described by Anke Zechner defies a standardised, linear and causal narrative approach and allows the texture of an object, a body or a surface to become recognisable through sensory perception – instead of unambiguous intelligibility, sense and meaning are able to resonate. Through a sensory approach, the perceptions, experiences and memories of women, which often find no place in classical narratives, appear in the cinematographic

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 (eds.): *Selbstbestimmt. Perspektiven von Filmemacherinnen*. Berlin 2019, p. 130–157, here p. 142.



3–4 GIRAFFE, D/DK 2020

image. The perception of materials, colours, forms, fabrics or bodies can open up a field of images that enable a detachment from normative structures of thought – initiated through another way of seeing, through another gaze.

In Anna Sofie Hartmann's film *GIRAFFE*, a pink pincushion with yellowed lace is visible in front of a dark background, with a few pinheads peeking out. Like an object placed in a museum exhibition, it becomes an image of a life lived.

Aesthetically removed from the plot of the film and relieved of its attribution to a specific character, it appears as an image that makes visible what remains of the life of a woman whose story we, as viewers, do not know. At the same time, through the searching actions of the main character, a young anthropologist, it becomes an ethnographic arte-

fact that a new generation of women carry with them.

Anna Sofie Hartmann directs her camera again and again towards small, generally unnoticed things, such as this pincushion. In the haptic visuality of the objects, which defies any direct attribution to the senses, a field of perception opens up in which questions of the sociocultural conditions of female existence emerge. A private object becomes a political image, by reflecting the concept of what is included in and excluded from the realm of the visible.

«Uncommon views of the perceived emerge and make possible an approach to writing herstory that treads, on the one hand, subjective paths and, in its detours – also in the sense of Kracauer – perceives and makes accessible the overlooked, on the other.»¹¹ In reference to the feminist filmmaking of the 1960s – 80s, Anke Zechner describes the «search for a form of writing herstory that makes accessible the stories that have thus far gone unnoticed and unseen – the forgotten, the everyday; an attempt in writing stories by touching remnants, recording and collecting: photos, sounds, interviews. Everything stands side-by-side, is allowed to stand for itself and is not pressed into an abstract form.»¹²

11 Zechner, p. 155.

12 Zechner, p. 147.

Even though Anke Zechner primarily describes the search for new aesthetic forms in the feminist filmmaking of the 1960s – 80s, it is clear from the films of Anna Sofie Hartmann, among others, that these questions continue to occupy feminist filmmakers to this day.

Against the background of a feminist film history that has neither been adequately researched, nor sufficiently made accessible, in the following interviews we also circle the question of role models. In doing so, we raise the issue of the marginalisation of feminist filmmaking, as well as a film industry that continues on various levels to attempt to prevent experimentation with other aesthetic forms. Searching for cinematic clues and the feminist experiment in feature film cinema is a great challenge on a structural level.

Aesthetics of resistance and cinematic images that have a lasting effect because they reveal the historic and sociocultural condition of existence are more important today than ever. The discussions in this book are intended to contribute to this: describing positions that take uncommon aesthetic paths and give the courage to ask questions regarding the possibilities of portraying female subjectivity – in the image of a pink pincushion on a dark background, a blood-stained handkerchief or a face inscribed with seemingly endless wrinkles.

Body and Space

In these discussions with feminist filmmakers, the conception and shaping of their own filmmaking is described as a process of examining the body and its questions – the being of the body, the body of being as a political location that establishes spaces of feminist thought and plays and sets them in motion.

In the search for and formation of female subjects, the exploitation weighing on the body, the inherent contradictions of its visibility and its embedded trauma, as well as forms of reconquest and self-determination of the body all play a role. «Women's cinema unavoidably focuses critical attention on bodies grappling with the status of their visibility; with the burden and the exposure of their exploitation; with states, affects, and how they configure identities and desiring subjectivities in flight or subjection.»¹³

Through collaboration with actors, the feminist directors gathered here place a focus on the physical work that they use to make the stories visible that have mani-

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

fested themselves in bodies. In our conversation, Ester Martin Bergsmark speaks of the collaboration with main actor Saga Becker: «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.»

This leads us again and again to the assumption that a feminist aesthetic requires the creation of new forms of collaboration. Laura Bispuri describes in striking terms how she creates spaces that allow the actors to perform a type of physical choreography that goes far beyond the scene she has written. In her film *VERGINE GIURATA*, which plays with role allocations and imposed gender norms, she creates a fluid performance space that allows the actors Alba Rohrwacher and Flonja Kodheli to surrender themselves to the knowledge of their bodies that cannot be articulated in language. In such spaces, possibilities of subjectification emerge; the psychologisation of the characters recedes into the background.

The question thus naturally arises of how, in working with the body, the reproduction of fixed descriptions and idealisations, as well as the depiction of voyeurism and fetishization, can be avoided, so that new aesthetic forms of perception can emerge. It becomes clear that it is essential not to hide biographical fractures that manifest themselves in the body through a psychologisation based on causality and narrative simplifications, but to allow them to be seen – as cinematographic images of the body.

«Women experience the fractures of society as fractures in their own biographies and as their own inner sense of disunity,»¹⁴ writes Jutta Brückner. The historical impact of violence on the bodies of women leaves behind fractures and fragmented histories – ambivalences, contradictions and trauma, instead of causality and linearity.

The American feminist poet Adrienne Rich describes this fragmentation as something that shapes her life and work. She describes the fracture that forms between an outward gaze and the inner perspective of a girl that writes stories to describe the world she has been thrown into: «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

The Moroccan filmmaker Maryam Touzani details in our discussion how she attempted in the creation of her film *ADAM* to exclude this external gaze and

14 Brückner, p. 18.

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

portray the fracture of her characters in the observation of a closed, intimate world of women: «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.»

Similarly, Valérie Massadian describes vividly her concentration on images of bodies – how that which forms the power of her films is revealed in the slow observation of bodies: «That's why I love to film people at work, like the fishermen in MILLA, because working people are concentrated, and their bodies say so many things. I trust the body, movements and silence much more to say something about someone than whatever they're going to say or I'm going to have them say.»

It is her aesthetic approach, the reclaiming of time and in the patient observation of bodies and spaces, that the relationship to the world becomes recognizable as new ways of seeing. Her aesthetic of temporality and concentration in the observation of working people as a non-productive and capitalistically exploitable narrative form is transformed into a political position on a society that subjugates everything to the exploitability of images. Valérie Massadian depicts a social class whose bodies have largely disappeared from cinema, her aesthetic language becomes the key to feminist concerns.

In the foreword of *On Women's Films*, the importance of duration in feminist film politics is highlighted as an opportunity to subvert power politics by removing time from its normative rhythm: «Duration is seen then not just as a cinematic tool for drawing attention to particular events or states, but is more fundamentally perceived as an intrinsic part of experiences and behaviour such as waiting, ruminating, diverting one's gaze, associated with marginal, non-productive and unaccounted for realities. [...] Silence is also one of the moods



5-6 MILLA, F 2017

charged with complicity, a key note for feminist politics and its embrace of a collectivity.»¹⁶

The meaning of time in exploring spaces, bodies and relationships, especially in researching and preparation, was repeatedly emphasised during our discussions as essential in opening other cinematic spaces of thought. Laura Bispuri, who in *VERGINE GIURATA* directs attention again and again to the relationship of her protagonists to their surrounding landscape, says: «There is a relationship between landscapes and characters that is very important to me. The way I develop it takes a long time, especially while I visit all the places. For example, for *VERGINE GIURATA*, I spent a long time in the Albanian mountains. I wanted to make the places mine, from many points of view. So, for my films I visit the places again and again, and I gather knowledge – gain a relationship to the places and to the landscape.»

The establishment of a feminist cinematic space presupposes a space of collaboration characterised not by control and dominance, but by trust in the unknown. Both Laura Bispuri and Valérie Massadian speak of how such a break with normative structures in the working process of a feature film production requires the willingness of a team to expose itself to the uncertain, to not knowing and to duration. Openness in the artistic working process is indispensable when a filmmaker wishes to explore other working methods, when a scripted scene is experimentally shaped in the staging process or when physical choreography is worked out based on a single scripted sentence. In order to avoid stereotypical gender roles and find images on the other side of binary thinking, it is necessary, in developing the portrayal of characters, to free oneself from normative working methods and the conventional dramaturgical questions of narrative rules.

Processes of Subjectification

Jutta Brückner describes the problem that feminist feature filmmakers are confronted with in their work as follows: «The rules of how one should properly tell stories are laid down in textbooks and taught in seminars. [...] And the simplest summary of these rules would be: The hero's journey. The hero is someone who traverses spaces and survives battles. He has power and an interesting fate. In this dramaturgy, women are the *love interest*. Women are firmly anchored in the hero's journey as a means of impetus that itself possesses neither space nor power. [...] This all goes back to the poetry of Aristoteles, written around 335 BCE. [...] The classic Hollywood film was built according to this formula, and we continue to find

¹⁶ Margulies/Szaniawski, p. 16.

this structure in modern films and TV series. [...] This formula is unbelievably potent. There is no textbook today for which it does not form the basis. And it derives its legitimacy not least from the fact that it has been saying, or seems to have been saying, something that is held as an anthropological constancy of humankind, something that writers as early as Thucydides spoke of. I do not want to call this dramaturgy sexist, so as not to use the word excessively and allow it to retain its analytical power. But at the very least one can say that it is a reflection of the distribution of power within a sexist society.»¹⁷

How can female filmmakers tell their stories without subjugating themselves to a dramaturgy that once again reproduces the unequal distribution of power within society?

The feminist directors brought together in this book deal with this question in markedly different ways and break dramaturgical rules to varying extents. What is common to all, however, is their awareness of new forms, of feminist aesthetics.

Classic dramaturgical rules presuppose an understanding of characters that produces causal relationships, constructs central conflicts and explains the motives of the characters through psychological comprehensibility. All too often, this solidifies existing distributions of power into the relationships between genders. In the search of new feminist forms, such a dramaturgical formulation of characters comes under scrutiny, and possibilities for more fluid or inclusive narratives are investigated: What might a feminist or a queer understanding of characters look like? What role do processes of subjectification play, and how are they portrayed in cinematic, dramaturgical form?

The director Maura Delpero describes in our interview how she settled upon a prismatic perspective for her feature film *MATERNAL* after a long period of documentary-style research and preparation. A dramaturgy emerged, in which all the characters are depicted in relation to a place that is perceived differently by each. The movements of her protagonists are portrayed as movements of searching. By



7–8 *MATERNAL*, AR/I 2019

17 Brückner, p. 6–7. Emphasis in original.

bringing the women into view from different perspectives, their individual embeddedness is made visible within the given realities of their lives.

Narrating beyond the norm requires the courage to ask questions and reveal the subjectivity in their own processuality and incompleteness. Feminist characters negotiate the opportunities of their lives ever anew, they test the parameters of their lives, instead of being driven by clearly defined needs and wants, as is prescribed by classical plot dramaturgy. Such an understanding of subjectivity reveals the societal and historical embeddedness of the characters. The cinematic form lays clear the social involvement of the characters within the wider discursive movement.

The filmmakers brought together here tread different aesthetic paths, for instance, a slow observation of the actions of working people, or a fragmentary narrative that exposes fragility.

Subjectivity is formed not in the course of dramaturgically simplified conflicts, but in the constant exploration and probing of the scopes of action of the people that move within them.

Referring to her film *DAS MELANCHOLISCHE MÄDCHEN (AREN'T YOU HAPPY?)*, Susanne Heinrich speaks of the image of the wandering woman – an image that illustrates this interwoven nature especially well: «I have noticed that there are characters like this stray woman, who is subjected far more to her circumstances and is not in a position always to act independently, actively, or as she wishes, but, instead, is somehow always embedded in relationships of dependence and looks outward and reflects. I find that much more exciting.» The image of the stray woman is closely related to that of the *flâneur*, which has consistently played an important role in the history of both film and literature.

«The street is nothing other than the Other, the exterior of the bourgeois family life, which is why every instance of female *flâner* is undertaken as an attempt to escape the fixed and ascribed roles of women (as wife, mother, employee etc.).»¹⁸ The paths of the female *flâneur* can also be seen as paths of transgressing boundaries, laws, norms and expectations. In times of revolution, women enjoyed particularly great freedoms on the street, and their walking together was an expression of revolt and solidarity.

The possibility of female strolling, which would include unfettered and aimless wandering, evokes a recurring question: can a woman stroll in public spaces without being defined through gazes directed at her body and her sexuality? In her essay «Prekäre Flanerie» (Precarious *flânerie*), Natalie Lettenewitsch describes how the *flâneuse* always skirts the fine line to prostitution. She traces how the image of

18 Georgiana Banita / Judith Ellenbürger / Jörg Glasenapp: «Die Lust zu gehen: Flanierende Frauen und die Entgrenzung der Moderne.» In: Andrea Bartl / Jörn Glasenapp / Claudia Lillge (eds.): *Die Lust zu gehen. Weibliche Flanerie in Literatur und Film*. Paderborn 2017, p. 7–13, here p. 12. Emphasis added.

the *flâneuse* has developed in the history of literature and film and addresses «That neuralgic point, that reflections of female strolling often circle around: the labelling of women who walk alone and seemingly aimlessly in the street as sexually available, as prostitutes – manifest in the double meaning of the English word «streetwalker», as a counterpart to the male *flâneur*.»¹⁹ To move through the streets aimlessly and take in her surroundings is hardly possible for her because she will be desired, pursued or gazed at; the space she moves within cannot be appropriated in a self-determining way. Since the sight of her is invariably interpreted as something to be sexualised and bought, the status of the *flâneuse* as a subject is invariably precarious or entirely erased.²⁰

Susanne Heinrich describes this visualisation of being embedded within societal relationships of gaze and body as a source of potential. How can the *flâneuse* appear as the subject of an image that itself gazes, searches and desires, or that discursively reflects on the status of her own image? What is associated with the image of the *flâneuse*? What is the utopian potential of characters that are identified as female and who stroll?

Natalie Lettenewitsch argues that the potential of women who *flâner* should be recognised and embraced as «another mode of perception, as a foreign and renewed look at the familiar.»²¹ It is precisely because of the contradictions visible in the image of the *flâneuse* that she becomes an important image; her existence is invariably fragile, contradictory, fragmented.

Her body, as a surface inscribed with societal strategies of power, of exclusion and conditioning, can make visible that which has become invisible and unrecognisable in the everyday world of perception. Strolling is thus not only understood as a subject, but also as a resistant dramaturgical form that defies linear, causal economies of exploitation through its aimless, meandering mode of perception.

The writer Ursula K. Le Guin advocates in her essay «The Carrier Bag Theory of Fiction» for the telling of stories other than objective-driven hero stories, characterised by battles, victories and losses, reduced down to conflicts and resultant conquest of the world. Parallels can also be drawn here to an aimless, meandering structure of perception, thought and narrative. Ursula K. Le Guin encourages a narrative approach based on the principle of gathering, collecting and assembling, employing the image of a carrier bag: «Conflict, competition, stress, struggle, etc., within the narrative conceived as carrier bag/belly/box/house/medicine bundle, may be seen as necessary elements of a whole which itself cannot be characterised

19 Natalie Lettenewitsch: «Prekäre Flanerie: Filmische Streif- und Beutezüge durch Berlin.» In: Andrea Bartl / Jörn Glasenapp / Claudia Lillge (eds.): *Die Lust zu gehen. Weibliche Flanerie in Literatur und Film*. Paderborn 2017, p. 167–193, here p. 168. Emphasis added.

20 See Lettenewitsch, p. 168.

21 Lettenewitsch, p. 192.

either as conflict or as harmony, since its purpose is neither resolution nor stasis but continuing process.»²²

In her vision of a full carrier bag of fiction, characters relate to everything else found inside it, without the various elements being subordinated to the linear, causal, objective-driven structure of the hero's journal: «full of beginnings without ends, of initiations, of losses, of transformations and translations, and far more tricks than conflicts, far fewer triumphs than snares and delusions; [...] and people who don't understand.»²³ Ursula K. Le Guin describes that in such a constellation of fiction, the hero loses his role because he requires a pedestal to stand on and a hierarchy. She speaks instead in favour of a fiction populated by people in reciprocal relationships to all those around them, rather than heroes.

Agnès Varda, who in *CLEO DE 5 À 7* from 1962 created one of the most famous *flâneuses* in film history, explored the idea of an associative gathering of impressions as a cinematic form in many films and thus coined the term *cinécriture*: «What I call in french *cinécriture* [...] means cinematic writing. Specifically, that. Not illustrating a screenplay, not adopting a novel, not getting the gags of a good play, not any of this.»²⁴ Writing with images to reveal a perception of the world that, through erratic wandering and observing the seemingly incidental, directs its gaze towards the periphery, instead of central plot lines. In her films, Agnès Varda exhibits herself again and again as *flâneuse* and collector, in the cinematic depiction of images and sounds she comes across, in the exploration of visual spaces of emotion and consciousness.

Strolling can thus be seen as a political narrative technique, when it itself becomes the focus of the cinematic *mise-en-scène* – as an expression of an experience in which the possibilities of female subjectification are sought out and tested.

In this regard, the interviews presented also do not methodically follow a uniform series of questions. Rather, an attempt is made to give space to the individual concerns and associative thoughts of the feminist directors, in the spirit of a joint stroll through their filmic work. The interviews were also conducted partly on the basis of film stills, in order always to weave the thoughts and comments on feminist concerns directly into a direct discussion of visual aesthetics. Based on an inquiring approach, this type of conversation is intended to repeatedly focus on questions of gaze and aesthetics.

My own experiences as a filmmaker have shaped my perspective: the question of how discriminatory cinematic structures can be changed in ways that go beyond

22 Ursula K. Le Guin: «The Carrier Bag Theory of Fiction (1986).» In: *Dancing at the Edge of the World. Thoughts on Words, Women, Places*. New York 1989, p. 165–171, here p. 169.

23 Le Guin 1989, p. 169.

24 Barbara Quart / Agnès Varda: «Agnès Varda: A Conversation.» In: *Film Quarterly* 40/2, 1987, p. 3–10, here p. 4. Emphasis in original.

issues of character and casting. The issue of how a feministic cinematic aesthetic can be conceived and shaped has never left me, as well as which concrete strategies can be attempted and how female, feminist and queer-feminist cinematic practice can be communicated – in awareness of the complexity and plurality of feminisms.

Such attempts can, in my view, only succeed when made collectively and intersectionally. I think, question and write from my perspective, that of a white, western European filmmaker, and I have sought in the selection of my interviewees to draw together different feminist perspectives. These interviews emerged in a process of gathering, listening and exchanging. They have thus developed into a tapestry of different feminist perspectives that opens up spaces of thought – in a cinematic landscape that remains dominated by a «male gaze».

The ten gazes gathered here cannot claim to provide a complete, nor an exclusive image of a feminist gaze. They are intended as an attempt to find feminist role models of the current day, as a collection of perspectives that can be explored in their reading. This publication is a first step for an outlook that ought to be expanded through a plurality of perspectives.

Katharina Wyss wrote to me a few weeks after our discussion, saying: «I can't stop thinking about our conversation. I was on a research trip preparing for my new film for a month, and the realisation I had during our conversation became very clear to me once again: that my filmmaking is always a collection of experiences that are passed through physically and psychologically.»

New feminist forms of filmmaking explore the territories of the unknown and open up new realms of perception, with hitherto unseen landscapes, stories, bodies and things as well as unheard sounds and words, in order to make visible and audible in film that which has remained excluded from the everyday sensory world of perception: the invisible and the unsaid ...

Translated from German to English by Matt Partridge

«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
(Berlin, Lolland)



1 Anna Sofie Hartmann und Bernadette Kolonko in Berlin, 2020

Anna Sofie Hartmann studierte Regie an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin. Ihr Abschlussfilm *LIMBO* feierte 2014 seine Premiere auf dem San Sebastian International Film Festival und wurde für den Discovery Award der Europäischen Filmakademie nominiert. Ihr zweiter abendfüllender Spielfilm *GIRAFFE* hatte seine Premiere auf dem Locarno Film Festival und gewann 2020 den Preis der deutschen Filmkritik für den besten Spielfilm.

LIMBO

Dänemark/Deutschland 2014 (80 Min.)

Regie: Anna Sofie Hartmann

Drehbuch: Anna Sofie Hartmann

Bildgestaltung: Matilda Mester

Montage: Sofie Steenberger

Szenenbild: Ida Hammer Ingerslev

Kostümbild: Dorothee Bach

Produktion: Nina Helveg, Ben von Dobreneck

Besetzung: Annika Nuka Mathiassen (Sara), Sofia Nolsøe Mikkelsen (Karen),

Laura Gustafsen (Louise), Sarai Randzorff (Rikke), u. v. m.

GIRAFFE

Deutschland/Dänemark 2020 (88 Min.)

Regie: Anna Sofie Hartmann

Drehbuch: Anna Sofie Hartmann

Bildgestaltung: Jenny Lou Ziegel

Montage: Sofie Steenberger

Szenenbild: Karin Betzler

Kostümbild: Sophie Reble

Produktion: Jonas Dornbach, Maren Ade, Janine Jackowski

Besetzung: Lisa Loven Kongsli (Dara), Jakub Gierszał, (Lucek), Maren Eggert (Käthe),

Christoph Bach (Christoph), Janusz Chojnacki (Janusz), u. v. m.

Bernadette Kolonko: Was möchtest du mit deiner filmischen Arbeit sichtbar machen?

Anna Sofie Hartmann: Es ist eine interessante Frage zu diesem Sichtbar und Nicht-sichtbar. Womit ich mich sehr beschäftige, ist die Frage, wie erzählt wird. In mir ist vor allem auf einer dramaturgischen Ebene ein Widerstand gegen eine konventionelle Dramaturgie. Mich beschäftigt die Frage, wie erzähle ich das, was mich interessiert in Bildern? Und welche Bilder erzählen dann den Film? In welchen Bildern halten wir uns auf?

Ich weiß noch, in der Filmschule gab es oft dieses: «Filme müssen so und so sein, damit sie funktionieren!» Und ich habe reagiert mit einem: «Nein, wieso?» Bei mir war schon immer dieses Gefühl, dass es andere Arten zu erzählen, zu entdecken gibt. Das wiederum bedeutet dann auch eine andere Art in Bildern zu denken, weil Filmerzählung ja von Bildern geknüpft wird.

In GIRAFFE wollte ich etwas sichtbar machen, bei dem ich das Gefühl hatte, das hat sonst keinen Platz, das sind zum Beispiel die Leute aus dieser Gegend

auf Lolland. Ich hatte den Eindruck, die Menschen dort werden gar nicht komplex gesehen, sondern es gibt nur die eine Erzählung von ihnen und keine andere.

Ich bin dort aufgewachsen und darum hat es auch etwas sehr Persönliches. Es gab immer ein Bild von außen – also von Kopenhagen und dem Rest Dänemarks – das auf diese Gegend draufgelegt wurde und wird. Darum war es mir wichtig, diesen Menschen einen Raum zu geben und eine andere Perspektive darauf zu werfen.

Genauso ging es mir mit den polnischen Wanderarbeitern, da gibt es auch eine sehr gängige Erzählung und totale Ressentiments. Auch schon der Begriff «Wanderarbeiter», der stimmt ja nicht wirklich, denn sie wohnen dort teilweise seit zehn Jahren.

Ich hatte das Gefühl, diese Menschen kriegen keinen Raum im dänischen und auch im europäischen Kontext, kriegen keinen Raum im gemeinsamen Bewusstsein und figurieren gar nicht in Filmen. Die Fragen, die mich dabei vielleicht am meisten beschäftigen, sind: Wo schauen wir hin? Was ist es wert, zu filmen? Wer wird als wert gesehen, gesehen zu werden? Bei mir gibt es ein starkes Interesse, Menschen wirklich zu sehen!

Könnten wir sagen, es geht dir vor allem darum, Geschichten von Menschen sichtbar zu machen, die in der öffentlichen Wahrnehmung, in gängigen Bildwelten keinen oder kaum Raum bekommen? Und das wiederum mit anderen Erzählweisen, die ihnen Raum verschaffen?

Ja, es gibt dieses eine Narrativ über diese Gegend und dem will ich etwas entgegenzusetzen. Das hat wiederum auch damit zu tun, was erachten wir als wert, es anzuschauen? Wem geben wir Raum?

Das ist wichtiger Teil des Filmes GIRAFFE, denn beim genauen Hinsehen hat jede*r hier eine Geschichte. Das ist dann das Schöne, das ist meine Grundhaltung: Jede Person ist es wert, sie anzuschauen.

Wie fließen deine persönlichen Wahrnehmungsräume in den Film hinein und mit welchen Methoden setzt du deine Assoziationen zusammen? Ich habe mir vorgestellt, dass du vielleicht auch einen ähnlichen Rechercheprozess hast, wie deine Protagonistin, die Ethnologin in GIRAFFE?

Genau, zum einen über Recherchen und auch über das Imaginieren – und das im Wechselspiel. Bei GIRAFFE hat alles bei der Tonmischung von LIMBO begonnen, als ich über den Bau des Tunnels auf Lolland gelesen habe. Ich wollte sowieso etwas über Häfen dort machen, ich fand diesen Ort des Fährhafens faszinierend, auch

diese Geräusche und das Durchfahren und dann kam dieser Tunnelbau [Anm: Fehmarnbelttunnel] dazu.

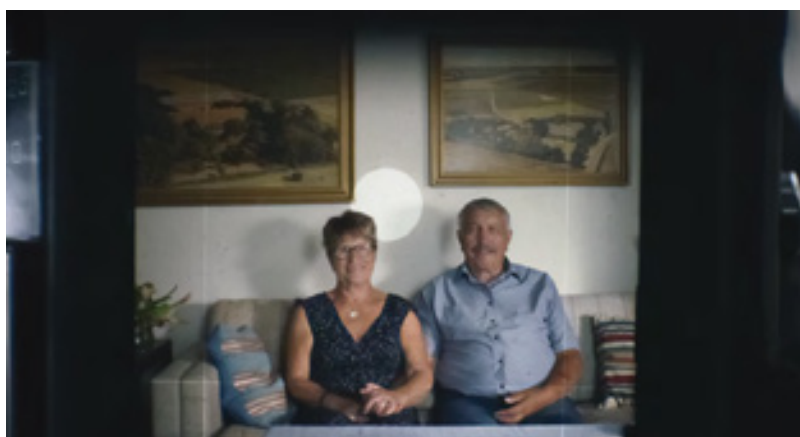
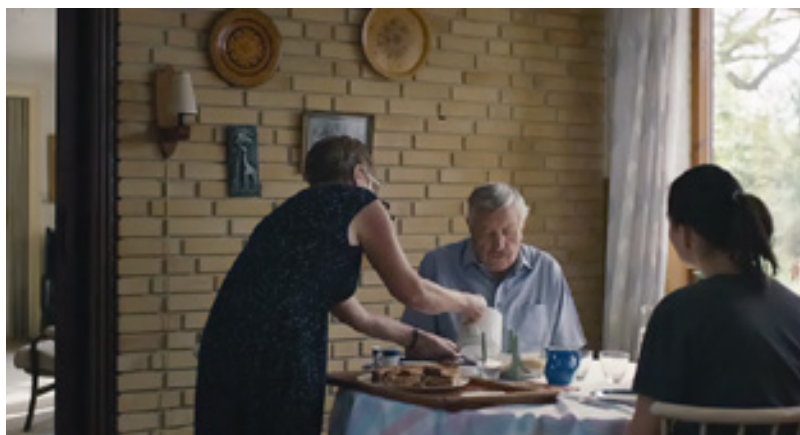
So stückelt sich das langsam bei mir aus vielen Dingen zusammen zu einer Filmidee. Die Entwicklung des Filmes ist dann eine Mischung aus Verschiedenem, eine Sammlung: Recherchieren, Gespräche führen, Herumfahren, Fotografieren, Orte besuchen, Menschen treffen, Räume entdecken usw.

Es gibt Orte zum Beispiel, da denke ich, dieser Orte hat eine besondere Stimmung, diese Stimmung beschreibt diesen Ort. Dann laufe ich lange an diesem Ort herum, um zu schauen, was könnte da passieren, damit ich diese Stimmung in den Film bekomme.

Mein Schreibprozess fängt dann damit an, dass ich zuerst in Prosa schreibe. Der Charakter der Ethnologin entwickelte sich aus Recherchen. Ich habe über die Vorarbeiten für den Tunnelbau, die das Museum dort leistet, gelesen und dabei über diesen Job erfahren. Ich dachte, das ist der Wahnsinn, dass es so einen Job gibt! Wie filmisch ist das denn, dass diese Ethnologin herumgeht und Zeit versucht festzuhalten. Das Medium des Filmes, das ja Zeit festhalten möchte und dann diese Figur, die festhält, was verschwinden wird. Ich habe die Ethnologin dann getroffen, sie heißt Kathe und hat zusammen mit einem Ethnologen dort auf Lolland gearbeitet. Ich habe mit ihnen gesprochen und habe versucht zusammenzusetzen, wie sie diesen Job machen.

Das Fiktionalste im Film ist die Liebesgeschichte. Um die Begegnung zu schreiben, habe ich zuerst in Prosa die Stimmung beschrieben und das, was zwischen ihnen passiert. Das kann dann auch in der Vergangenheit geschrieben werden und von beiden Seiten. Das ist dann für mich erstmal ein Antasten, um eine Stimmung zwischen zwei Menschen zu beschreiben.

Die Szene mit dem älteren Paar am Anfang von GIRAFFE [Abb. 2–4], das war noch einmal ein anderer Arbeitsprozess. Hier stand zu Beginn eine Idee, worum es in der Szene gehen soll. Ich wusste, ich brauche einen Anfang für den Film, wo das Thema des Tunnels gesetzt wird. Wie kann ich das am besten erzählen? Die beiden sind Laien, die die Erfahrung kennen, ihren Hof abgeben zu müssen. Der Inhalt dieser Szene ist aber auch Fiktion, in dem Sinne, dass ihr Hof nicht dem Tunnel weichen musste, sondern sie ihn an den Sohn weitergegeben haben. Weil sie auch ihren Hof verlassen haben, wusste ich aber, dass die Szene zu ihnen passt. Also haben wir diesen Text mit ihnen geübt und das, was sie erzählen. Hier war ganz klar, welche Informationen in der Szene drin liegen sollen. Hier ist es dann nicht wirklich eine Stimmung, die im Vordergrund steht, sondern mehr die Frage, was braucht die Szene in diesem Teil des Filmes. Aber auch diese Szene entsteht über sehr viel Recherche und Zeit, indem ich die beiden immer wieder besucht habe und mit ihnen gesprochen habe.



2-4 GIRAFFE, D/DK 2020

Ich finde Antasten auch ein gutes Wort für deine Filmästhetik, von der Schauspielästhetik, Dialogästhetik bis hin zur Bildsprache und dem Ton. Deine Bilder werden nicht instrumentalisiert für einen Plot. Sie können für sich stehen, stehen gleichberechtigt nebeneinander und dadurch betrachte ich sie wirklich als Bilder, schaue und höre genauer hin, da sie nicht im Dienst von vereinfachten Ursache-Wirkungs-Prinzipien stehen. Ich würde auch deine Dramaturgie als eine Tastende, sich Annähernde beschreiben.

Das ist auch etwas, was mich nervt im Spielfilm, dass jede Szene eine Funktion haben soll, jeder Satz eine Funktion, um damit in der Narration weiter zu kommen. Ich brauche höchstens ein klein bisschen etwas davon. Aber herauszufinden wie viel, ist dann oft sehr schwierig, vor allem in der Filmmontage.

Klar, es gibt bereits im Drehbuch die Ideen, wie Dinge sich zusammenknüpfen sollen und wie das eine auf das andere wirkt und welche Assoziationen damit einhergehen. Aber vieles passiert auch noch mal im Schnittraum: Es geht mir dann darum, Assoziationsräume und auch Verknüpfungen zu schaffen, die ich aber auch lenken muss, damit sie klar genug sind. Sonst kann ich das alles denken, aber wenn es sich nicht kommuniziert, fällt es auf den Boden. Das ist total schwierig im Schnitt, diese ganz leichten Lenkungen zu machen.

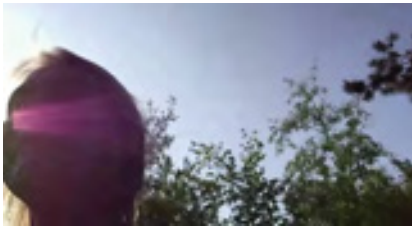
Es geht dir um eine präzise Balance?

Ja, diese Balance in der Verknüpfung der Assoziationen, zwischen beliebig und erzählend. Weil Erzählungen sich ja auch um Stimmungen drehen – die filmische Erzählung passiert in Gefühlsräumen und Assoziationsräumen, die sich dann aber auch miteinander verbinden sollen.

Assoziationsräume – das hat für mich auch mit vielen Entscheidungen in der Montage zu tun, mit Auslassungen und Diskontinuitäten. Du lässt verschiedene ästhetische Mittel zu, die Denkräume entstehen lassen, wie zum Beispiel das Skype Gespräch mit der Mutter im Hotel und dann der Schnitt in ihren Garten. [Sie zeigt die folgenden Filmstills: Abb. 5–7]

Schön, dass du das siehst. Ja, das war dann im Schnittraum oft die Frage, wie weit entfernen wir uns vom Hauptstrang der Erzählung, wie weit gehen wir weg, an einen anderen Ort?

Es gibt andere Stellen, an denen ich es gut gefunden hätte, wenn wir uns noch weiter entfernt hätten, wie zum Beispiel als wir zu den Mädchen rüberschwenken, die Ping Pong spielen. Da denke ich im Nachhinein, warum haben wir nicht zwei nahe Portraits von diesen Mädchen gemacht? Manchmal wäre es

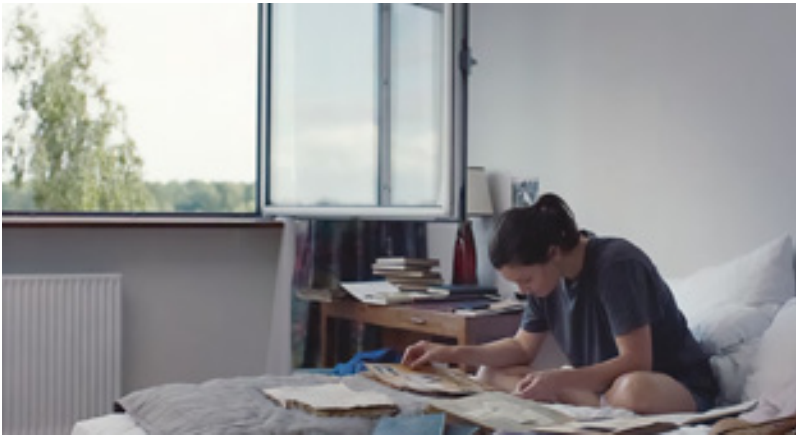


5–7 GIRAFFE, D/DK 2020

toll, noch zwei Schritte weiter weg oder näher zu gehen. Aber das lerne ich dann für den nächsten Film.

Ich habe früher als Kind, als Jugendliche sehr gerne Mobiles und Collagen gemacht. Bei diesen Mobiles gibt es ja auch immer irgendwo einen Schnitt und sie drehen sich so, dass du immer wieder neue Gebilde oder neue Schnittfassungen in Bewegung siehst. Meine Mutter hat die immer noch bei sich hängen und meine Arbeitsweise kann ich gut damit vergleichen: Fragmente nehmen und sie dann, auch wenn sie nicht unmittelbar zusammengehören, in einen Zusammenhang bringen oder eine Assoziation spürbar machen [Abb. 8–10].

Ja, ich habe eine assoziative Art zu Erzählen. Meine Art zu arbeiten fühlt sich aber auch sehr mühsam an, weil der Film auf diese Art so ein filigranes und unsicheres Gebilde ist. Da habe ich auch viel mit Jenny Lou Ziegel, der Kamerafrau, gesprochen. Wir hatten in GIRAFFE diese Strategie von Portraits – Bilder, die den normalen Erzählfluss aufhalten und auf diese Art etwas kurz herausheben, nicht narrativ herausheben, sondern bildlich herausheben. Das ist es eben, was mich interessiert, aber es macht wie gesagt, den Prozess im Schnitt komplexer.



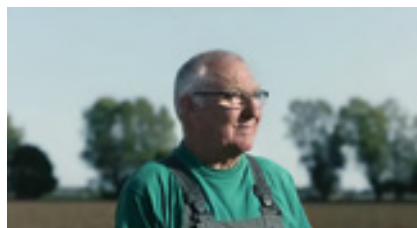
8–10 GIRAFFE, D/DK 2020

46 «Filmbilder, die den Erzählfluss aufhalten»

Dieses bildliche Herausheben, kannst du das noch genauer beschreiben? Welches Sehen möchtest du dabei bei den Zuschauer*innen aktivieren?

Es geht mir darum, einen Denkraum zu schaffen. Es gibt zum Beispiel diese zwei Bilder von Benny und Bjarne – die Männer, die die Steine aufsammeln: Dara, die Ethnologin, kommt im Film auf den Bauern zu und er erzählt ihr, warum sie die Steine sammeln. Benny und Bjarne laufen weiter im Vordergrund des Bildes und später gibt es die Portraits von ihnen [Abb. 11–13]. Ich finde genau das schön, weil Benny und Bjarne sozusagen das Hauptereignis sind. Wir heben hier die beiden Arbeiter heraus, die wir vielleicht vorher nicht beachtet haben, die so nebenher waren. Für mich hat es etwas Überraschendes, diejenigen hervorzuheben, die oft nicht bemerkt werden. Also da, wo wir nicht hinschauen, da ist vielleicht etwas! Und dann kommt dieses «stimmt, wir könnten ja auch mal da hinschauen!»

Ich suche solche Filmbilder, die den Erzählfluss aufhalten und bildlich etwas herausheben, um Raum zu schaffen für die, die wir sonst nicht bemerkt hätten.



11–13 GIRAFFE, D/DK 2020

So zu erzählen, erscheint mir fragiler ...

... und angreifbarer.

Aber umso politischer! Vielleicht braucht es wieder mehr eine solche formale Fragilität einer filmischen Struktur, wenn wir von unserem fragilen und fragmentierten Sein in der Welt erzählen wollen.

Ja, neulich auf dem Rad habe ich auch gedacht, ich brauche jetzt mal wieder eine Pause von Netflix und Serien. Denn das ist so eine Sättigung, das ist deprimierend – es ist eine Übersättigung von Geschichten!

Du bist süchtig und dann vergehen so viel Stunden deiner Lebenszeit damit. Und fast alles sieht gleich aus. In diesem Überfluss wird alles so sinnentleert. Ich kann alle Geschichten schauen, alle Geschichten werden bebildert. Aber es ist ein ganz merkwürdiges Gefühl: Immer mehr wird bebildert, aber wozu das alles anschauen? Es ist nur Konsum.

Es gibt kaum formale Distanz zum Bild, die Denkräume eröffnet. Stattdessen wird oft ein möglichst sicher zu verkaufendes und leicht zu konsumierendes Produkt erstellt.

Trotz allen Bemühungen um Diversität, die ja dort durchaus stattfinden, frage ich mich immer wieder, ob solche stark auf Plot und Konflikt ausgerichteten Erzählformen im Endeffekt nicht doch dazu führen, dass herrschende Machtverhältnisse und Ungleichheiten bestätigt werden.

Genau, vielleicht fühlst du ein bisschen etwas, kannst noch ein bisschen lachen oder schmunzeln. Aber du wirst nicht zum Denken gebracht und vergisst dich selbst.

Was bedeutet für dich die Arbeit mit Räumen? Du lässt Denkraum zwischen mir und dem Bild, mir und den Figuren und auch zwischen den einzelnen Bildern. Aber der Raum spielt auch ganz konkret als Lebensraum eine wichtige Rolle. Was war dir hierbei wichtig in der Darstellung deiner Figuren und der sie umgebenden Räume?

Es gibt Gefühlsräume, Denkräume und dann gibt es ganz konkrete Räume.

Ich habe intuitiv ein gutes Gespür, was Körpersprache angeht und welche Energien und Stimmungen zwischen Menschen im Raum sind. Ich lese sehr stark, wie sich Körper zueinander verhalten und deshalb fällt es mir leicht, solche Stimmungen in der Inszenierung zu übersetzen.

Deswegen kann ich auch am besten so arbeiten, dass ich meinen Film zuerst in Prosa schreibe. Indem ich Prosa schreibe, kann ich die Stimmung antasten und danach ist es dann viel einfacher für mich, einen Dialog zu schreiben. Danach fließt der Dialog oft, weil ich die Stimmung habe. Das inhaltlich Gesprochene wird dann sekundär. Auch in der Inszenierung ist es dann leichter für mich, das zu erzählen, worum es mir geht, weil ich die Stimmung kenne, die die Körper im Raum agieren lässt. Bis jetzt war mir dabei vor allem eine Klarheit in der Bildsprache sehr wichtig – mir geht es in der Inszenierung um Körper und Sprache, Körpersprache und Kommunikation im Raum.

Was ich auch sehr spannend finde, ist die Frage, wie wohnt jemand? In welchen Räumen halten wir uns auf? Das ist dann noch mal ein anderer Raum als soziale Räume. Da gibt es noch ein architektonisches Interesse bei mir, wie Räume unser Leben bestimmen. Also wie irgendetwas gebaut ist und wie wir uns in der spezifischen Architektur bewegen, komplett fremdbestimmt. Was Landstraßen zum Beispiel mit der Landschaft machen – wie wir Landschaften gestalten, wie der Mensch Landschaften verändert.

Ich denke jetzt auch an diesen Schwenk über die Inneneinrichtung der Küche am Anfang von GIRAFFE.

Das Szenenbild ist hier nicht nur Hintergrund oder Umgebung, der Raum bekommt wirklich Raum und Zeit im Bild – dadurch spüre ich diese beiden Menschen in jeder Pore des Raumes, auch wenn ich sie nicht sehe.

[Sie zeigt das nebenstehende Filmstill: Abb. 14]



14 GIRAFFE, D/DK 2020

Ja, das möchte ich: Sehen, wie jemand lebt und dem im Filmbild Raum geben. Und es ist mir wichtig, wie Räume abgebildet werden und wie wir Räume filmen.

In LIMBO ist das noch stärker, dass wir immer nur einen Ausschnitt eines Raumes zeigen und nie den ganzen Raum. Der Raum soll außerhalb des Bildrahmens weitergedacht werden können. Das heißt auch im Ton, dass immer irgendwo anders auch noch etwas passiert, damit wir nie das Gefühl haben: Ich habe einen Überblick. Es gibt nur diesen kleinen Ausschnitt und wir beharren in der Kadrierung nur auf diesem Ausschnitt. Ich würde sagen, dass es ja auch im Leben nie möglich ist, alles im Blick zu haben oder einen Überblick zu haben und alles auf einmal zu sehen.



15 GIRAFFE, D/DK 2020

In GIRAFFE ist es ein bisschen anders, weil es manchmal auch Bilder gibt, wie die Landschaftsbilder, die wie Gemälde dastehen und damit in sich geschlossener sind [Abb. 15].

Aber es gibt auch in GIRAFFE Bilder, bei denen es darum geht, die Aufmerksamkeit durch den Ausschnitt des Raumes darauf zu lenken, dass die Welt auch außerhalb des Ausschnitts weitergeht. Auch der, von dir angesprochene Schwenk am Anfang von GIRAFFE, da ahnst du nur noch das Wohnzimmer dahinter, siehst es aber kaum. Oder im Hotelzimmer, wo du nie das ganze Zimmer siehst, sondern nur einen Ausschnitt hast und ahnst, es geht irgendwie weiter. Wir hätten natürlich jeweils eine breitere Optik nehmen können und dann den ganzen Raum zeigen. Ich finde es aber spannender, wenn die Zuschauer*innen sich den Raum in der Vorstellung selbst zusammenstückeln.

Auch beim Proben gehen Jenny Lou Ziegel, die Kamerafrau, und ich lange in einem Raum herum und schauen, welche Bilder wir dort finden im Zusammenspiel von Körper und Raum.

Du gehst also immer wieder von den Orten und ihrer Materialität aus?

Ich war zwei Jahre vor dem Dreh immer wieder alleine auf Lolland und bin herumgelaufen, habe Orte aufgesucht, Menschen interviewt und parallel zum Schreibprozess bildlich geschaut. Das lief immer zusammen bei mir, immer in einer Parallelität – Text und Bild.

Wie arbeiten du und deine Kamerafrau in diesem Fall zusammen, habt ihr dann beim Dreh eine feste Auflösung?

Ja, beim Dreh ist dann alles zu 95 % geplant.

Zu meiner Arbeitsweise gehört es auch, dass wir jeden Morgen beim Dreh eine Art Briefing machen, damit sich alle von Cast und Crew einmal sehen. Wir kommen vor Arbeitsbeginn zusammen und falls neue Darsteller*innen oder Crewmitglieder da sind, stellen wir sie vor. Vor allem aber teilen wir dem ganzen Team mit, was wir heute drehen und welche Einstellungen. Dabei bleibt das Team engagiert und eingebunden. Sich einmal am Anfang des Arbeitstages zu sehen, erinnert alle daran, das wir gemeinsam diesen Film machen. Aber um so arbeiten zu können, müssen wir genau wissen, welche Einstellungen es gibt. Das ist ein schön strukturiertes und transparentes Arbeiten für mich.

Die Kamerafrau Jenny Lou und ich haben vor dem Dreh alle Räume abgelaufen und viel Zeit dort verbracht, auch die Szenen vor Ort choreografiert. Dort in der gemeinsamen Arbeit an den Orten verändert sich viel und wir finden zusammen heraus, wie die Personen sich im Raum bewegen oder welches Licht zu welcher Zeit wir wollen.

Das Haus von Agnes bei GIRAFFE haben wir zusammen gefunden und haben uns tagelang dort aufgehalten – zu verschiedenen Tageszeiten. Das Haus von Agnes ist dann noch mal ein anderer Raum, über den ich noch nicht gesprochen habe: Erinnerungsräume.

Es gibt im Buch *Die Kunst, sich zu verlieren* von Rebecca Solnit einen Text, der beschreibt, dass Räume oder Orte beinhalten, dass sie wie ein Behälter für Erinnerungen sind. Das ist etwas, was ich auch oft merke und was mich interessiert. Das kann eine Straße sein, wo du mit dem Exfreund warst und nicht mehr hingehen kannst, weil du dann in die Vergangenheit zurückgehst. Dort sitzen die Emotionen und das existiert, es existiert nicht im Hier und Jetzt, aber in dem Moment wo du da bist, ist es unausweichlich für dich. Räume haben eine wahn-sinnige Kraft.

Diese sinnlich haptischen Bilder des Hauses von Agnes wirken so, als würde das Haus weiterleben, ohne die Menschen. Es wirkt, als wären die Dinge dort lebendig.

Ich habe bereits jahrelang zuvor, immer, wenn ich in der Gegend war, sehr viel in verlassenen Häusern fotografiert und das war eben auch schon alles Teil meines Sammelns, aus dem der Film dann entsteht. Ich kann dir Bilder davon zeigen. *[Sie holt ihren Computer, schaltet ihn ein und zeigt die Fotografien: Abb. 16–18]*



16–18 Private
Fotografien von Anna
Sofie Hartmann

Das ist ein Haus, das dann wegen des Tunnels abgerissen worden ist. Und das ist ein bereits verlassenes Haus, das ich bei der Recherche 2016 entdeckt habe. Was mich immer beschäftigt, ist, dass irgendjemand mal diese Schuhe angehabt hat, in diesen Schuhen herumgelaufen ist. Wer war das? Und warum liegen sie einfach plötzlich verlassen da?

Und ja, es ist spannend, wie viel Leben in so einem verlassenen Haus noch ist. Diese Bilder habe ich mit einer analogen Mittelformatkamera gemacht, mit der ich sehr gerne in der Recherche arbeite. Mit den Fotografien sammle ich vorab Stimmungen ein. Auch auf dem Schiff habe ich zwei Tage verbringen dürfen, um zu lernen und hinter die Kulissen zu schauen. Ich habe dann mit den Orten im Kopf geschrieben. Und auch zur Einreichung gebe ich diese Fotografien mit ein. Dieses Sammeln von Bildern läuft immer parallel. Es ist keine Hintergrundrecherche, die abgeschlossen ist, wenn ich schreibe oder mit der ich eine geschriebene Geschichte befülle – der Film entsteht durch den ständigen Dialog zwischen Schreiben und Weitersammeln.

Ist dein Drehbuch zur Einreichung immer noch in Prosa?

Nein, das geht nicht. Zur Einreichung muss ich dann ein Drehbuch in Drehbuchform abgeben, aber ich entwickle es aus dem Prosatext heraus.

Das hier ist ein Prosatext, der ganz am Anfang geschrieben wurde, als Dara noch Gia hieß:

«I drive along the well kept road, on either side the wheat stands straight. Glittering hard in the sun. The barley slouches elegantly, its softness inviting as a pillow, a vast sea of softness. The sky is high, bold blue, its clouds fluffy, picturesque and towering. I know that I only drive through. That I do not use this land, that I have no connections. I am a ship, skimming the surface. I am foreign. I am at the house. The garden is overgrown, a tangled forest, wild trees that have sown themselves. Impenetrable. The grass is high, proud. I take my camera. I walk all around the house. Methodically I photograph every angle. Inside the air is still, years old and dry. I see the specks of dust floating, twirling in the exhaust of my breath. A ray of sun illuminating their density. They flurry excitedly with my movements through the room. My body moving blocks of air, pushing it, setting in motion whirlwinds. Disturbing delicate currents in a house left to itself for years. Locked up. In a drawer left behind I find a bank note. A note of one million Reich Mark. Dated 1929. I wonder who kept this, all this time. Another Reich mark sits with it in the drawer. I walk around the house. I note, I put the artefacts in transparent plastic bags. I label them. Most will end up on the dump, burnt into fine ashes.

Gia»

[Bernadette Kolonko zeigt die folgenden Filmstills: Abb. 19–20]



19 LIMBO, DK/D 2014



20 GIRAFFE, D/DK 2020

In LIMBO ist das Wasser nur an dieser Stelle. Ich wollte hier, dass man wirklich spürt, man ist am Wasser und auch Wasser als eine Art Spiegel.

In GIRAFFE ist Wasser dieser Transitraum, es ist Abgrenzung, Grenze und trotzdem im Fluss. Ich weiß vor allem, dass es mir wichtig war, dass das Wasser vorkommt, weil es das Leben dort bestimmt. Das Wasser spielt eine wichtige Rolle, das Meer ist präsent für die Menschen. Ich habe es aber nicht immer im Bild, zum Beispiel wenn sie am Strand sind und das Buch lesen, sehen wir das Meer gar nicht und hören es nur. Wir zeigen das Meer hier nicht, weil das ein Bild ist, das wir

sowieso schon kennen: Liebespaar am Strand und dann springen sie ins Wasser. Das habe ich schon tausendmal gesehen. Das brauche ich nicht mehr!

Aber noch mal zu diesem Reiseraum auf der Fähre, das ist ja auch ein isolierter Ort zwischen den Orten. Bereits am Anfang von GIRAFFE sehen wir Dara ankommen. Das ist das, was wir für die Figur gesucht haben, einen abgetrennten Raum herstellen, auf dieser Fähre mit dem Ankommen, Weggehen, Durchgehen und Durchreisen.

Das Meer, die Fähre und das Reisen kommen ja auch in der Mythologie vor. Maren Eggert ist ein bisschen wie diese Fährfrau. Die Fähre ist ein Durchgangsort, ein Bild dafür. Außerdem hat es auch etwas Demokratisches, auf dieser Fähre zu sein – ein Ort, der so sonst nicht mehr existiert. Ja, das ist ein demokratischer Raum, egal ob du Geld hast oder nicht, du musst dich zur Überquerung dort aufhalten. Da sind zum Beispiel Leute, die zum Bierhafen nach Deutschland fahren und da sind Urlauber*innen aus verschiedenen Schichten der Gesellschaft und alle begegnen sich auf dieser Fähre.

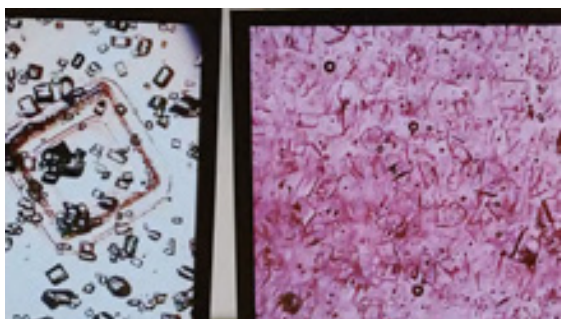
[Bernadette Kolonko zeigt die nebenstehenden Filmstills: Abb. 21–22]

Das ist Zucker – faszinierend, oder?

Am Anfang von LIMBO gibt es diese Szene, wo die Traktoren kommen und die Zuckerrüben auskippen. Dass sie in der Saison fast 24 Stunden tonnenweise Zuckerrüben verarbeiten, das sind Dimensionen, die entmenschlicht wirken. Genauso wie beim Tunnelbau, wo alle 5 Minuten 20 Tonnen Sand angekarrt werden. Und dieser Prozess, wenn die Rüben gewaschen werden, das hat eine Gewalttätigkeit.

Ich meine, in LIMBO geht es um eine junge Frau in dieser Welt und es geht um den Tod. Für mich haben diese Rüben etwas Brutales und Faszinierendes zugleich. Es geht auch darum, was wir sehen und was wir nicht sehen können.

Es gibt in LIMBO dieses Bild nach dem tödlichen Unfall, als der Rübenernter kommt. Nachdem sie tot ist, geht das Leben einfach weiter – das hat etwas Unaufhörliches für mich.



21–22 LIMBO, DK/D 2014

So habe ich beim Machen über diese Bilder nachgedacht. Es ist dieses Unaufhörliche und unaufhörlich geht es weiter, auch wenn ein Mensch stirbt. Darin liegt eine Brutalität für mich – die Traktoren fahren weiter und die Rüben werden permanent weiterverarbeitet in unserem System – egal was passiert.

Es gab auch einen Text zum Film, der diese Prozesshaftigkeit und das Kristallisieren von Zucker mit dem Kristallisieren von Identität verbunden hat, das fand ich schön, auch wenn es nicht das war, was ich mir unmittelbar gedacht habe.

Das zweite Bild [Abb. 22], das sind kleine Strukturen unter dem Mikroskop: Zuckerkristalle, die gebildet werden. Das ist das Monitoring vom Prozess des Zuckermachens. Das weißt du aber im Film nicht. Du siehst nur, dass sie das anschauen und musst dir etwas dazu denken. Was hast du dir denn gedacht?

Ich habe Materialität und Strukturen wahrgenommen. Ich lasse mich dadurch von Beginn an, auf ein anderes Sehen ein. Diese Berge von Zuckerrüben und diese Strukturen auf dem Monitor werden für mich zu einem Bild auch über gesellschaftliche Strukturen, über Kapitalismus – über wechselseitige Beziehungen zwischen Menschen und den Dingen, die uns umgeben.

Aber vor allem löst es bei mir aus, dass ich den Film dadurch in einem haptischen Modus schaue, weil er mir von Anfang an Bilder zu sehen gibt, die ich nicht narrativ einordnen kann. Ich sehe es als das, was da ist: Farben, Muster, Strukturen, Materialität.

Diese kleine Lenkung der Aufmerksamkeit. Das entsteht durch die Montage, dass wir hier am Anfang des Filmes setzen, wie hier erzählt wird – damit es für Zuschauer*innen möglich ist, sich daran zu orientieren.

Wir wollten in der Montage zu Beginn des Filmes erzählen: Hier ist ein Mensch und hier ist ein Ort und sie beeinflussen einander. Und wenn du sagst Struktur, dann muss ich natürlich auch sofort an Gesellschaftsstrukturen denken.

Auch mein architektonisches, räumliches Interesse spielt hier sicher eine Rolle, mein Nachdenken über gebaute Räume. Was sind die Gesetze darin? Was ist, wenn du plötzlich auf einer Straße fährst, wo es keinen weißen Streifen mehr gibt, der die Straße trennt? Wie sehr unser Leben doch von Strukturen, von vorgelegten Bahnen abhängt!

Ich hatte bei beiden Filmen die gleiche Editorin, Sofie Steenberger. An den ersten 10 Minuten von LIMBO haben wir sehr, sehr lange gearbeitet, weil wir diese verschiedenen Bildelemente einführen wollten, damit es einen Faden gibt und die Zuschauer*innen verstehen, wie erzählt wird. Und auch die Sprünge sollten gleich Teil des Erzählens sein, sodass klar ist, wie wahrgenommen werden soll. Das war auch bei GIRAFFE so.

[Bernadette Kolonko zeigt die folgenden Filmstills: Abb. 23–24]



23–24 LIMBO, DK/D 2014

Mir ging es darum, zu erzählen, wie ein Mädchen sich in eine Frau verliebt und sich in ihr spiegelt. Für mich war es wichtig, dass das Mädchen sich auch auf der bildlichen Ebene in der Lehrerin spiegelt, wie hier in dieser Spiegelübung.

Die Jugendlichen waren Laien, nur Sofia, die Lehrerin, ist Schauspielerin. Annika, das Mädchen, ist im wirklichen Leben viel extrovertierter, expressiver und weniger ein Tomboy wie im Film. Sie hat aber ein Geheimnis in sich, etwas was sie versteckt, und das hat mich interessiert.

Und ja, es gibt hier eine Anziehung, dass die Lehrerin als Frau für sie faszinierend ist und eine Verliebtheit – in der Spiegelung sieht sie etwas, was sie in dem kleinen Ort nie zuvor gesehen hat. Verliebtheit ist auch Projektion.

Du inszenierst in LIMBO eine Szene im Klassenzimmer, bei der die Schüler*innen über den Blick auf den weiblichen Körper in der Kunstgeschichte diskutieren, als Objekt, als zum Angesehen-da-Sein. Was war dir hierbei wichtig? [Sie zeigt die nebenstehenden Filmstills: Abb. 25–26]



Ja, diese Szene kommt aus einem intellektuellen Diskurs. Ich wollte diese Fragen bewusst in das Gespräch im Klassenzimmer mit reinnehmen und eine Diskussion darüber, was als männlich und weiblich gelesen wird.

Auf der Bildebene gibt es zuerst dieses Bild, wo Sofia, die Lehrerin, vor der nackten Venus steht [Abb. 25]. In der Montage schneiden wir dann auf das Close-up von Annika [Abb. 26], die sie anblickt. Für mich ist da ein Begehren von Annika, das sichtbar wird. Das geht nicht deutlicher, was ich mit Begehren meine.



25–26 LIMBO, DK/D 2014

Und was mich daran so fasziniert hat, ist, dass die Lehrerin ja nicht nackt ist, aber die nackte Venus im Hintergrund erscheint. Die Lehrerin ist nicht nur Körper, die passiv daliegt und mit ihrem Blick auffordert, «komm mich nehmen!» Sondern was zählt ist, wie sie redet, was sie sagt und wie sie sich bewegt. Spannend ist das Leben der Lehrerin – auch wenn du es dir im Film imaginieren musst. Die Anziehung im Film ist nicht ihr Körper, sondern was sie mitbringt, was sie denkt, was sie weiß, worüber sie spricht – sie ist fremd und spannend für Annika, aber vor allem ist sie agierend. Die Grundlage für Annikas Faszination sind die frischen Gedanken der Lehrerin und weil überhaupt mal jemand in diesem Ort über Geschlechterrollen und Blicke in der Kunstgeschichte spricht und dafür eine Sprache findet.

Als wir die Diskussion gedreht haben, haben die Jugendlichen drauflosgeredet, sie konnten einfach sagen, was sie denken. Danach hat einer der Schüler gesagt, «das war die beste Stunde, die ich jemals hatte».

Als wir die Diskussion gedreht haben, haben die Jugendlichen drauflosgeredet, sie konnten einfach sagen, was sie denken. Danach hat einer der Schüler gesagt, «das war die beste Stunde, die ich jemals hatte».

Ich saß mit Sofia einmal zur Recherche bei einer Sozialkundestunde, um zu sehen, wie eine Lehrerin im Berufsalltag agiert. Und natürlich, bei einer regulären Unterrichtsstunde gibt es ein Ziel und die Lehrerin würde die Diskussion vielmehr eindämmen, da würde vielmehr Lenkung und Einschränkung stattfinden.

Es scheint in der Bildung ein bisschen wie in der zielorientierten Filmdramaturgie zu sein. [Wir lachen] Das interessante daran ist ja, dass gesellschaftliche Denkprozesse somit direkt vorgeprägt sind, in eine Schablone passen müssen, zu einem Ziel führen müssen. Vielleicht hängen diese Dinge zusammen und haben auch damit zu tun, dass wir uns so schwer tun, Zuschauer*innen andere Arten des Erzählens zuzutrauen?

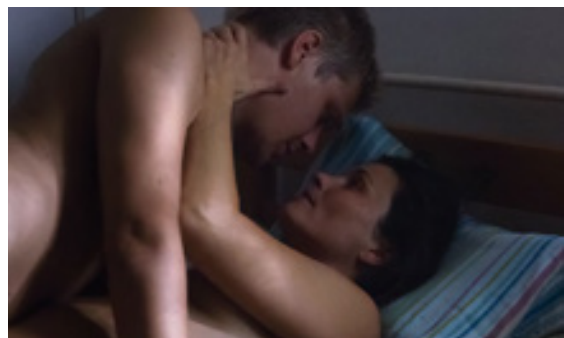
Welche Rolle spielt in deiner Arbeit mit Blicken das weibliche Begehren?

Ich glaube, dass es sehr schwierig ist, sich von einem Male Gaze zu lösen, weil dieser Blick internalisiert ist und auch die Frage, wie wir uns selbst anschauen, damit zusammenhängt. Also, wie blicken Frauen sich selbst an und weitergedacht, wie schauen Frauen auf Frauen, wie filmen sie diese? Diese Frage war mir in LIMBO und GIRAFFE sehr wichtig.

In GIRAFFE war es mir sehr wichtig, das Begehren und die Lust dieser Frau Dara zu erzählen. Ich wollte eine weibliche Sicht darauf, wollte, dass ein weibliches Begehren in diesem Film erzählt wird.

In welchem Verhältnis stehen psychologische Schauspielarbeit und körperliche Arbeit bei der Inszenierung? [Sie zeigt die nebenstehenden Filmstills: Abb. 27–28]

Psychologie spielt keine große Rolle. Man kriegt ja auch keine Hintergrundgeschichte der Figuren im Film. Aber was die Schauspieler*innen schon brauchen in der konkreten Arbeit, ist,



27–28 GIRAFFE, D/DK 2020

darüber zu sprechen, wo steht diese Figur gerade? Oder sich einigen, was sind das gerade für Emotionen zwischen ihnen? Aber das ist eher ein Mittel, damit sie etwas haben, es passiert dann nicht im Film. Das ist auch wieder eine Gratwanderung – ein bisschen etwas wissen, um an etwas anzuknüpfen, aber nichts erklären oder emotionalisieren.

Und ich muss sagen, es gibt auch einen Unterschied zwischen LIMBO und GIRAFFE. Mit den Schauspieler*innen in GIRAFFE spreche ich noch mal anders, als mit Laien in LIMBO, wo die Arbeit relativ technisch körperlich, von außen erfolgt – wo hindrehen und was machen usw.

Hier in GIRAFFE bei dieser Szene [Abb. 28] war es auch sehr technisch, weil sie nackt sind und die Grenzen klar bestimmt wurden. Gleichzeitig bin ich selbst sehr physisch agierend, auch in der Probe. Bei GIRAFFE hatten wir 5 Tage, wo wir vorab gemeinsam zu dritt in diesem Hotelzimmer waren und damit einen Raum geschaffen haben, damit sich die Schauspieler*innen wohlfühlen – auch körperlich miteinander. Das hängt natürlich auch von den Individuen ab, ob es ihnen mit so einer Nähe wohl ist und wo sie ihre individuellen Grenzen haben. In so einer vertrauten Zusammenarbeit spüre ich als Regisseurin jede kleine Bewegung von ihnen. Als Regisseurin bilde ich dann einen geschützten Raum um sie, in dem sie stehen können und sich frei und ohne Angst vor Fehlern bewegen, spielen und zeigen können – idealerweise.

Wie arbeitest du an der Modellierung der Körper und Körperbewegungen?

Es gibt eine Szene, wo Dara bei ihm zu Hause ankommt, dieses Reingehen und Rausgehen. Fragen bestimmten hier unsere Arbeit mit den Körpern: Wie tritt sie in seinen Raum ein? Wie nähert sie sich seinem Raum? Wie läuft sie da rein und wie nicht? Wie agiert sie? Wie reagiert er darauf? Was ist die Annäherung danach?

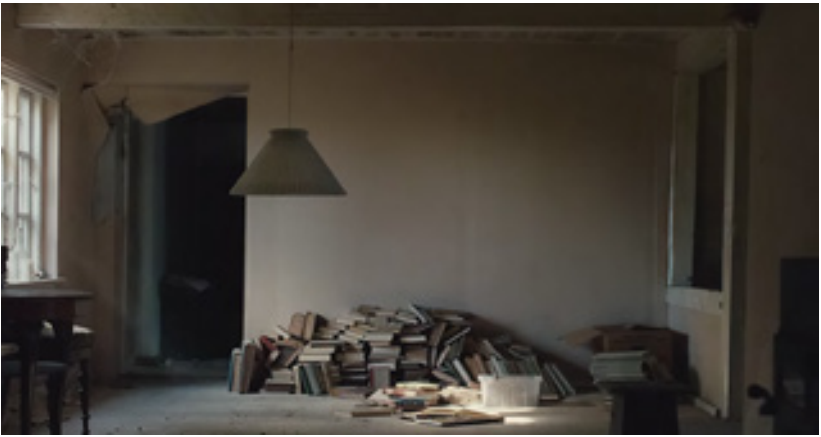
Das sind Punkte, die im Dreh verfeinert werden, auch wieder in Beziehung zum Raum. Die beiden haben schnell verstanden, wie ich arbeite und wie ich erzähle. Und wir haben natürlich auch immer wieder darüber gesprochen.

[Bernadette Kolonko zeigt die nebenstehenden Filmstills: Abb. 29–31]

Das Haus von Agnes. Ein Raum der spricht. Ein Raum, der eine Stimme hat.

Die Stimme im Off ist immer nur auf Raum. Ich mag das sehr gerne, diese Figur, die nicht existiert. Der Off-Ton war auch schon im Buch, das Element war von Anfang an da: Eine Stimme aus der Vergangenheit, die aus den Räumen spricht.

Beim Tagebuch von Agnes habe ich lange daran gearbeitet, dass wir genug Information geben, damit die Zuschauer*innen sich etwas imaginieren können, aber nicht zu viel über Agnes zu sagen, damit sich nichts schließt.



29–31 GIRAFFE, D/DK 2020



32 GIRAFFE, D/DK 2020

[Bernadette Kolonko zeigt das nebenstehende Filmstill: Abb. 32]

Im Grunde genommen ist Dara ja diejenige die sagt, «Hi, ich will dich». Sie ist die Aktive und er kommt ins Hotelzimmer mit der Wassermelone und ist eher unsicher. Sie nimmt die Schritte in die Hand, sie initiiert. Und gleichzeitig, wenn sie zum Beispiel in die Pizzeria gehen, ist es weiter ein Spiel auf Augenhöhe.

Die Kräfteverhältnisse sind sozusagen nicht so oder so – sondern so. *[Sie zeigt eine ausgeglichene Waage mit den Händen]*

Ich fand die Körperlichkeit dieser beiden Figuren sehr interessant, was war dir hierbei wichtig?

Bei Lucek war es so, dass Jakub Gierszał in der Vorbereitung zwei Tage auf dem Bau verbracht hat und wir waren auch mit einem kleinen Team dort. Ich wollte gerne, dass Jakub vorab mit den Jungs auf dem Bau arbeitet. Jakub ist super langsam in seiner Körperlichkeit. Er läuft ganz langsam und hat etwas sehr Langsames in all seinen Körperbewegungen – was einen interessanten Gegensatz zu dieser Arbeit bildet.

Auch Lisas Körperlichkeit mag ich sehr, sie ist sehr stark. Es gab auch noch eine andere sehr gute Schauspielerin im Casting, aber sie war ganz zierlich, eher ein Püppchen mit schmalen Schultern. Und ich dachte, nein, ich will eine Frau sehen, die sozusagen breite Schultern hat und die läuft wie Lisa. Lisa läuft richtig toll, das war mir besonders wichtig. Ihr Gang hat etwas von, «ich gehe hier durch die Welt und ich mach' keinen Scheiß, also macht keinen Scheiß mit mir.» Jakub hingegen läuft eher wie eine weiche Katze.

Und es war spannend für mich zu sehen, wie sie schauspielerisch unterschiedlich arbeiten. Das musste ich zusammenbringen, dass sie die gleiche Sprache sprechen und sich dann auch im gleichen Film bewegen.

Welche Rolle hat das Casting dabei gespielt?

Die Körperlichkeit hat beim Casting eine große Rolle gespielt, also auch die Vorstellungen, welche Körper will ich im Film sehen? Was für ein Bild von einer Frau will ich gerne zeigen?

Sehr dünne Frauen im Film habe ich schon so oft gesehen und eine sehr dünne Frau ist ja immer auch das Bild dieser Idealisierung des Frauenkörpers

und das wollte ich in diesem Fall nicht. Denn wenn wir nur solche dünnen Frauenkörper in Filmen sehen, dann bleibt das «der normale Frauenkörper». Ich wollte einen anderen Körper sehen: Lisa ist fast 1,80m groß, sogar ein bisschen größer als Jakob und sie hat so ein breites Kreuz, diese breiten Schultern und einen normalen Bauch. Lisa hat einfach eine Körperlichkeit, die ich gerne sehe.

Der Körper gibt der Figur der Dara eine Eigenständigkeit in der Welt, das mag ich – besonders in Bezug auf die Liebesgeschichte. Ich habe dadurch, wie du ihren Körper ins Bild bringst und inszenierst, nie das Gefühl, dass diese Frau sich in der Liebe verliert. Wie sie läuft, wie sie sich bewegt, eigenständig, mit beiden Beinen auf dem Boden, gibt mir diesen Eindruck – auch in Kombination mit dem tollen Kostümbild. Dara liebt, begehrt, aber sie bleibt bei sich und ihrer Arbeit [Abb. 33] – großartig, das sehe ich so selten im Kino.



33 GIRAFFE, D/DK 2020

Das finde ich eine super schöne Beschreibung. Wenn ich jetzt noch einmal darüber nachdenke, dieser Körper weicht nie weg, weicht nie aus. Dieser Körper bleibt immer so fest.

Gleichzeitig finde ich, dass die Figur der Dara in sich verloren ist. Ich stimme total zu, sie kann stehen. Und trotzdem ist sie verloren – nicht in einer Liebesgeschichte verloren, sondern ganz existenziell gesehen in ihrer Suche nach dem Sinn: Warum bin ich hier? Was mache ich?

Sophie Reble, die Kostümbildnerin, hat hierbei sehr präzise gearbeitet. Bei Lisas Körper hat sie genau überlegt, welche Schuhe ziehen wir ihr an, damit sie sozusagen am Boden festhängt. Wir haben über all diese Dinge mit ihr sehr genau

nachgedacht, wann gibt es eine Leichtigkeit, wann ist der Körper fragiler, wann ist er fester? Auch bei diesen schwarzen Hosen, die ihre Uniform sein sollten, und bei diesen grauen T-Shirts und den Trekking Schuhen, mit denen sie durch die Welt geht. Es ist sehr spannend, was mit Kostüm möglich ist. Weil es ja das Bild ist, was wir von diesen Figuren bauen.

Und ja, diese Sehnsucht, in der großen Liebe aufgehen zu wollen, kennen wir wohl alle – dieses aktive, sich als Frau im Rausch der Lust verlieren zu wollen. Darüber nachzudenken ist spannend für mich in Bezug auf einen meiner nächsten Filme. Nicht im Begriff der Hingabe, der ja wieder mehr zum anderen hingedacht ist, sondern Begehren aus dem Subjekt heraus. Da gibt es ganz viele Elemente gerade, die mich interessieren. Ich fange gerade erst an, zu sammeln und darüber nachzudenken.

Auch wenn ich an meine Teenagerzeit denke. Es ging immer darum, begehrt zu werden und nicht darum, dass und wie ich begehre. Wir haben gar nicht gelernt, darauf zu achten, was will ich eigentlich? Wo ist meine Lust?

Ich habe das Gefühl es gibt sehr viele Filme von Männern über das Begehren von Frauen und dann wird das aber oft so monströs bzw. die Frau wird monströs. Mir fallen kaum gute Filmbeispiele ein.

Ja, die Frage, wie wir selbst als weibliche Subjekte Begehren formulieren, die nicht der Erfüllung eines Gegenübers dient, bleibt sehr aktuell.

Ja, und warum das so schwer ist? Das beschäftigt mich. Ich denke manchmal, bin ich die Einzige, die das erst mit 30 geschnallt hat?

Nein! [Wir lachen]

[Bernadette Kolonko zeigt die nebenstehenden Filmstills: Abb. 34–36]

Wir haben im Casting so ausgewählt und mit dem Kostüm so gearbeitet, dass

34–36 GIRAFFE, D/DK 2020



wir bei der Performance die Geschlechterrollen auf der Bühne aufbrechen und verschwimmen lassen. Hier [Abb. 35] sehen wir Rita, eine Dragqueen. Oder bei Matthes [Abb. 36] haben wir mit dem Frauenkleid gearbeitet, sodass sich Codes auflösen. Etwas Genderunbestimmbares war mir hier wichtig, eine Zusammenstellung von unterschiedlichen Körpern.

Das ist auch noch ein Echo von LIMBO, dass hier wieder eine Bühne in den Film reinkommt. Dieser Bühnenraum hat auch etwas Erleichterndes für mich. Im Text geht es um Geschlechterrollen und sich kennen und sich nicht kennen, ohne im Film zu erklären, worum es in dieser Performance genau geht. Ich mag performatives Theater, mag es, dass da plötzlich ein ganz anderer Raum ist, ein Bühnenraum und die Gesichter, die sich vor dem Schwarz abzeichnen. Mir geht es in dieser Filmszene um das Gefühl, dass manchmal, wenn du dich mit einem Thema beschäftigst, sich alles andere damit verknüpft. So geht es auch Dara hier, ihre Welt in Berlin öffnet sich kurz.

Und da ist ja auch eine Spiegelung, also Dara wird nicht von der Bühne getrennt. Also sie ist schon getrennt, aber gleichzeitig wird sie durch Einstellungsgröße und vor dem Schwarz auf eine Art bildlich mitreingezogen. Irgendwie spiegelt sie sich dadurch auch in allen diesen Personen. Vielleicht interessiert mich das Spiegeln auch, weil wir uns immer spiegeln, wir als Frauen [*lacht*] – «wir als Frauen», wie das klingt. Auf jeden Fall finden in dieser ständigen Konfrontation mit Frauenbildern extrem viele Spiegelungen statt. Wir vergleichen uns und in Spiegelungen ist ja auch immer so ein Vergleich.

Die Spiegelungen in deinen Filmen gehen ja weiter, über das Vergleichen hinaus. Für mich ist es immer auch eine Reflektion des «Bild Seins», wie du es darstellst. Durch das Öffnen von Möglichkeitsräumen, durch ein subversives Spiel mit Projektionen wird darüber nachgedacht, wie ein Bild von sich selbst aktiv gestaltet werden kann, in Bewegung und handelnd.

Zum Abschluss zeige ich dir noch ein paar Filmstills aus der feministischen Filmgeschichte ... [*Sie zeigt das nebenstehende Filmstill: Abb. 37*]

Oh, die Agnès Varda! Sie ist meine große Heldin, ihr erster Film LA POINTE COURTE ist mein größtes Vorbild und einer meiner Lieblingsfilme. Da geht es ja auch um dieses abgelegene Fischerdorf und das Liebespaar aus Paris. Der Film war



37 LES PLAGES D'AGNÈS, F 2008

auch für GIRAFFE wichtig: Diese Wechselwirkung von fiktionalen und persönlichen Geschichten und dann das Portrait dieses Dorfes und der Menschen, die dort sind. Agnès Varda ist einfach wahnsinnig toll!



38 AN ANGEL AT MY TABLE, NZ/AUS/GB/USA 1990

[Bernadette Kolonko zeigt das nebenstehende Filmstill: Abb. 38]

Jane Campion mag ich auch sehr. Das ist toll, dass hier bei der Liebe auch Intellektualität eine große Rolle spielt.

PORTRAIT OF A LADY ist ein anderer toller Film von ihr, vor allem der Anfang ist richtig besonders. Sie zeigt zu Beginn des Filmes sehr schöne Portraits von verschiedenen jungen Frauen aus dem Heute – auch wenn es eigentlich ein historischer Film ist. Ich zeige es dir! *[Sie klickt auf YouTube: PORTRAIT OF A LADY – Opening Scene. Wir schauen die Szene: Abb. 39–41]*

Das finde ich genial, einen Film über eine Frau im 19. Jahrhundert so anfangen zu lassen. Du nimmst diese Portraits dann in den ganzen Film mit und vergisst sie gleichzeitig auch. Diese Bilder von zeitgenössischen Frauen vor einer historischen Romanverfilmung läuten diesen Film ein. Es wird eine Glocke geschlagen, die sagt, es geht um Frauen, es geht um weibliches Begehren – es kann sein, dass diese Geschichte 1872 spielt, aber darum geht es mir nicht. Es geht mir um Frauen, 1872 und heute, die über Begehren sprechen. Es geht mir um ihre Gesichter, ihre Körper, ihre Lust.



39–41 PORTRAIT OF A LADY. GB/USA 1996

«I keep repeating this idea of bodies that are compressed and have to explode»

In conversation with Laura Bispuri
(Rome)



1 Bernadette Kolonko, Laura Bispuri and Marta Bencich, Rome, 2019

Laura Bispuri studied at the Sapienza University of Rome. Her short film *PASSING TIME* was awarded the Premio David di Donatello for the best Italian short film, and she was named Emerging Talent of the Year at the Italian Critics' Awards Nastro d'Argento for *BIONDINA*. Her first feature-length film *VERGINE GIURATA* premiered in competition at the 2015 Berlinale and was subsequently screened at over 80 festivals and was awarded numerous prizes. Her second feature film *FIGLIA MIA* also competed in the Berlinale and was nominated for the Golden Bear.

VERGINE GIURATA

(SWORN VIRGIN)

Italy/Albania/Switzerland/Germany/Kosovo/France 2015 (88 min.)

Directed by Laura Bispuri

Based on *Vergine Giurata*, by Elvira Dones

Screenplay:¹ Laura Bispuri, Francesca Manieri

Director of Photography (DoP): Vladan Radovic

Editing: Carlotta Cristiani, Jacobo Quadri

Production Design: Ilaria Sadun

Costume Design: Grazia Colombini

Production: Marta Donzelli, Gregorio Panoessa, Michael Weber etc.

Cast: Alba Rohrwacher (Mark/Hana), Emily Ferratello (Jonida), Flonja Kodheli (Lila), Lars Eidinger (Bernhard) etc.

FIGLIA MIA

(DAUGHTER OF MINE)

Italy/Germany/Switzerland 2018 (97 min.)

Directed by Laura Bispuri

Screenplay: Laura Bispuri, Francesca Manieri

Director of Photography (DoP): Vladan Radovic

Editing: Carlotta Cristiani

Production Design: Ilaria Sadun

Costume Design: Antonella Cannarozzi

Production: Marta Donzelli, Gregorio Panoessa, Michael Weber etc.

Cast: Valeria Golino (Tina), Alba Rohrwacher (Angelica), Sara Casu (Vittoria), Michele Carboni (Umberto) etc.

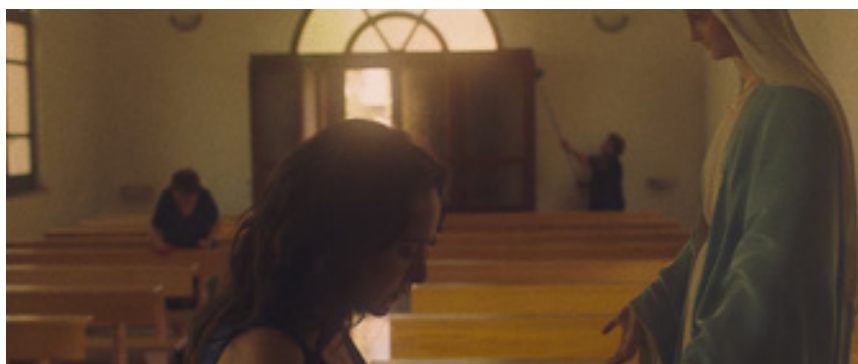
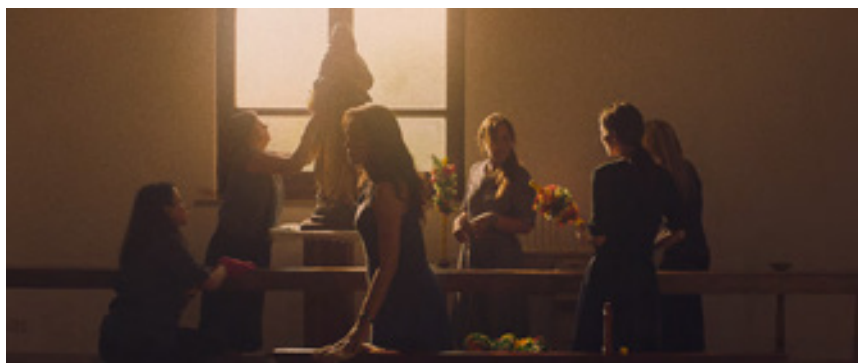
Bernadette Kolonko: What do you want to make visible with your cinematic work?

Laura Bispuri: My main characters are feminine, and I especially want to give them a voice. I want to talk about the hard work and the great efforts of women's lives.

VERGINE GIURATA is a tale of the great effort of a woman, told on many different levels. A visual example of this in the film is the image of the women going up the hill with heavy bags, which is the last thing Mark/Hana sees while leaving the mountains. This shows what the whole film is all about and what I care about – to take this kind of character by the hand and bring them on difficult, complicated journeys of attempting to free themselves.

When you speak about efforts, I am thinking about the scene of FIGLIA MIA when Tina walks through the church – there in the background, all the women are busy with different tasks, such as arranging the flowers, cleaning and organizing [Fig. 2–3].

1 In the English interviews, the terms «screenplay» and «script» are used synonymously.



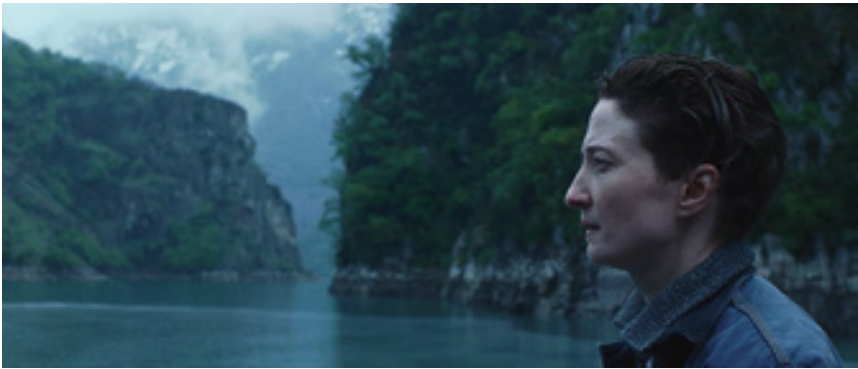
2-3 FIGLIA MIA, I/D/CH 2018

I like this idea of depicting the poetry of little things through cinema. Moments like this are my «pezzi di cuore» – in Italy we have this expression for «pieces of the heart».

In your movies, the relationship of the characters to space is shown with great precision. What interests you about emphasizing the relationship of female characters to space and especially to landscapes?

There is a relationship between landscapes and characters that is very important to me. The way I develop it takes a long time, especially while I visit all the places. For example, for *VERGINE GIURATA*, I spent a long time in the Albanian mountains. I wanted to make the places mine, from many points of view.

So, for my films I visit the places again and again, and I gather knowledge – gain a relationship to the places and to the landscape. When the actresses come to the locations later on, I have to know the locations very well in order to bring the actresses to a level of truthfulness. Anyway, without that work in advance, I cannot shoot.



4 VERGINE GIURATA, I/AL/CH/D/KOS/F 2015

When I did research for *FIGLIA MIA* something happened that helped me better understand the relationship between characters and landscape. When I was scouting the locations in Sardinia, I decided to go on many trips with a man from the area, a cattle farmer named Pierpaolo. We spent a lot of time together, and once, in the winter, we were having dinner in a little village and I showed him the trailer of *VERGINE GIURATA* on my phone. Right after watching it he said nothing, so I asked him if he liked it. He replied, «Yes», and said that it was very clear to him how I work between character and landscape. He took the example of the scene where Mark/Hana is on the boat [Fig. 4], which is the poster of the film. Pierpaolo said, «I can see that the landscape behind Mark/Hana is very strong, but the attention is on the person.»

Through his description, I understood better how I work: I research the landscape and then I forget about it, somehow. At a certain point, I know that it is there in me, that it is strong, and I can now focus on the characters.

But, to answer your question about the relationship between the female characters and space more precisely: What happened in both of my feature movies is that women are the focus of the film, not men. The women are depicted in 360 degrees, and they take the story into their hands and carry their choices on their shoulders, like with Mark/Hana. Mark/Hana is a character who almost feels their choices on their own skin.

I switched the classical roles of male and female characters in cinematic narration. This is very clear in *VERGINE GIURATA* with the character of Stjefen, the husband, and in *FIGLIA MIA* with the father. In Italy, this reversal of gender roles created some problems, because Italy is a country where male identities are quite macho, and men panic watching male characters like those in my movies. Telling the story of men who don't have physical strength, but reflect on intimacy, exhibit sweetness and loveliness, and are also on the edge of the story still raises many questions.

In my movies, the relationship between women and men to the world is switched, because women do what men usually do – they take their own space.

I am reading a book for my artistic research, which discusses the possibility of female *flânerie* in film and literature [*Die Lust zu gehen – Weibliche Flânerie in Literatur und Film*]. It was very interesting for me to realize that showing a woman alone in the streets is still very often either an image of somebody who needs help, is a victim or is associated with sex work – or even all three. In cinema, a woman alone on the streets is still very often the object of a voyeuristic gaze. These images of male and female characters are still very strong in our minds and are very limited.

Women who have power over their space, the streets or the landscape; who walk independently; who desire, are not just the object of desire, these women are still rare on screen.

Yes, I also see that in life very often. If you're lost and you meet a woman and a man together on the street and you ask the woman for directions, you often see a moment of confusion on their faces because usually it's the man who interacts with the world. If you ask her, she is often shocked at first and then happy as she tells you the way. That's how it is quite often. It is so internalized in us, it's routine. But then, in the end, I think both the man and the woman are happy, because they're both freer.

What is also difficult in cinema, is that a lot of critics in Italy are men, and these men are also of a certain age. Films like mine unsettle them, they don't really know what to do with them because they've never thought about these aspects. Of course, today it's far more common to see films that talk about women. But in *FIGLIA MIA* there are three women in the center and the male characters are on the edge. And that is too much for them. [*Laughter*]

How do your own experiences and your own perceptions flow into your images? And also, how do you work with your associations and images in the process of the filmmaking?

It depends and it varies a lot. Some of my films were born from an image, and around that image the story was built. Sometimes images come to me very strongly, they just appear and they are very precious. For example, in *VERGINE GIURATA* the image at the swimming pool where Mark/Hana is amongst all these half-naked bodies was there in me quite early – although, in the novel the movie is based on, there was no pool. In *VERGINE GIURATA* it was my desire to show a person who has many questions about their body and who is left in the middle of all these bodies. It was an image I had strongly in my mind, and we built further images around it.

But the opposite process also happens; there is a written scene at the beginning, and then I explore the landscape. Then, when I am alone in the landscape, I build the visual aspects of the movie. Sometimes I find a place that I like so much that I go back to my screenwriter to rewrite something or to write something for that location.

There are images that emerge during the scriptwriting process and some images also come while you're shooting. I try to balance all these images.

It sounds like you really trust the images that emerge, more than the words.

Cinema is a visual art. For me, a director has ideas related to images and is constantly searching for and finding images.

In your movie *VERGINE GIURATA*, you really make visible how gender is constructed and how performative it is. Further, you show the system we live in, where people are categorized in this binary gender order. What interests you most about this in your cinematic work?

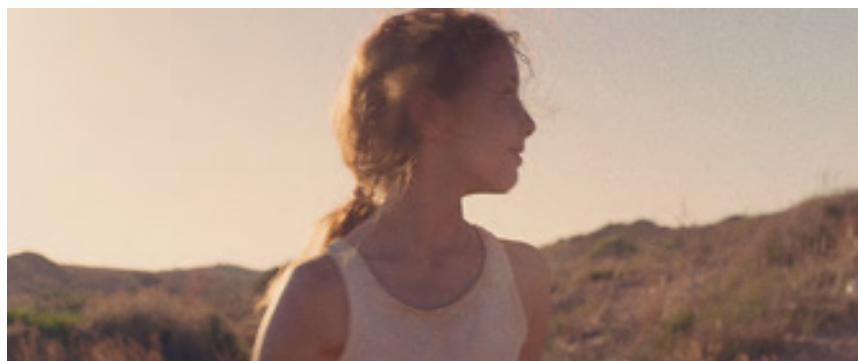
Mark/Hana says to Jonida walking down out of the pool, «One day they told me, we are freer than we think we are.» Jonida asks, «Free to do what?» And Mark/Hana says, «Free not to be forced to be something.»

That's the meaning of *VERGINE GIURATA* for me and also the understanding that I would like to see in society: the respect of freedom, not of men and women, but of human beings.

In the film, we talk about these social restrictions of freedom when we see Hana as a kid in the mountains – a kid who feels like singing and shooting. But in those mountains, women can either sing or they can shoot. So, her path is born there. Her uncle tells her, «If you want to shoot, you have to shoot. But you cannot choose both, you have to choose one path.» So, Hana makes that choice, thinking that choice suits her. Only years later does she understand, after losing everything, that this choice doesn't lead to her freedom. And then, she starts again. She goes on another trip to experience another freedom and strength in accepting that ambivalence at the end of the movie.

That's an example of how society – that categorizes and constructs roles like hers – intersects with Hana's path. In Albania, I met many sworn virgins. Now two come to my mind, one was very old and one very young. The young one was a girl I would have wanted to bring away from there. She was radical in saying, «I want to be like this.» I thought she might be a lesbian and I tried to explain to her that, away from these mountains, there is a world that probably could have given her other choices. But, no way. The old sworn virgin was a beautiful person, who had tears in her eyes at one point and said, «I don't know if I would do it again.»

72 «I keep repeating this idea of bodies that are compressed and have to explode»



5 FIGLIA MIA, I/D/CH 2018

These are examples of how society determines lives completely. But I didn't want to say Albanians are all like that and we are so open, because it is not true. So, the movie also talks about the many cages we still have in our so-called modern world, through the character of Jonida and the synchronized swimming; it's very gender-constrained.

The path of Mark/Hana in the modern world is also not linear, it is not from A to B. It's really a difficult and hard path, which many women have to walk. My dream is that we could have a society that's willing to be open about every degree of human difference.

Do you want to address female and feminist viewers with your pictures and, if yes, how?

I would like women to see themselves in my movies as the protagonists, like a mirror image. I want them to be louder and feel entitled to take their lives into their hands, live them as protagonists and not stay in the background. Vittoria at the end of FIGLIA MIA is a synthesis of how I want women to be, ready to challenge the world with an open heart [Fig. 5].

In your movies, there are these images of rather normative bodies next to images of women breaking common, restrictive norms. So, you always depict a broader horizon of how society works. Do you agree?

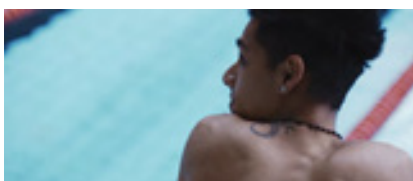
I fall in love with human beings. That's that. I am a little obsessed with people's humanity. So, beyond the normative and less normative, I am definitely very interested in what is not normative, but is not an absolute choice. We could simplify by saying that FIGLIA MIA has two characters, one more normative and one less – even if it is not really like that. In the end, they mix very much, and also the kid takes something

from both sides. For sure, I don't like stereotypes. I think observing people triggers something in me that goes beyond stereotypes, and that's why the picture is broader.

In *FIGLIA MIA* we really can see Vittoria crossing the boundaries between these two different mothers – again and again. So, the borders become more and more fluid; there is also room for contradictions within the characters, which is also liberating for me.

Yes, exactly, each woman becomes a bit more like the other.

Now I'll show you some images from your movies – as a kind of question ...



6–11 VERGINE GIURATA, I/AL/CH/D/KOS/F 2015

From the very beginning of the preparation of the movie, I was obsessed with every character, every person in the scene. Every figure in the pool had a physical aspect that I was looking for and a biography related to the body that I was creating about each of them in the pool. For example, the man with the big belly, he can't swim. One character is shy, one is not. One is afraid of swimming because something happened in their life. All the inhabitants of the pool have been chosen precisely – placed together one-by-one.

I usually shoot in long takes. But in this scene, it is all in the editing. I told my DoP about this scene, and said I had these strong images in my mind of Mark/Hana in amongst the movements of many different bodies at the pool. So, we shot

it in a way that the two main characters [Mark/Hana and Bernhard] were a little lower. We put them lower so they really had to be in amongst the bodies.

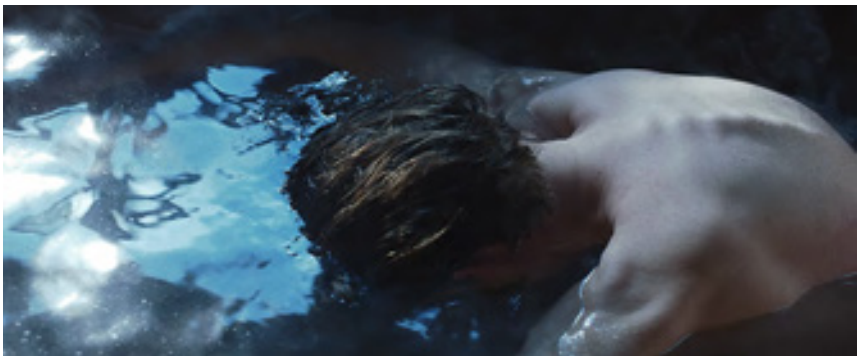
I have to say that in the script this scene was not there. There was a scene with dialogue between Mark/Hana and Bernhard about the different people in the pool. I decided at a certain point not to do the dialogue, but to make it visible somehow as a monologue of images. So, it is basically like a huge point-of-view shot, from the perspective of Mark/Hana.

Here you really work with gazes and this subjective gaze of Mark/Hana. It was so impressive for me to watch this tender gaze on this vivid diversity of bodies.

In this scene, there's something different from the usual aesthetic language in my films, because usually I am closely attached to the character, keep the camera close to the characters – in particular with Mark/Hana. And, usually, I almost never do details in my films.

When we were shooting this scene and I wanted to do the detail shots, the executive producers thought they were secondary and unimportant. The whole movie was shot in four weeks and two days. So, we didn't have enough time. For the executive producers, the detail shots were unimportant, so they tried to make me skip them. But I had it very clearly in my mind, and so we shot the images while running. *[She shows how fast they had to shoot the images; we laugh]* We were running around like crazy, shooting the different details of the bodies, because I knew how important it would be for the movie. Each body has a story that you can feel in the bodies without explaining. You can feel that, for example, the man and the lady are a couple. This goes back to what we were talking about before, that I fall in love with the human being. I have love for each of them.

[Bernadette Kolonko shows the following film still: Fig. 12]



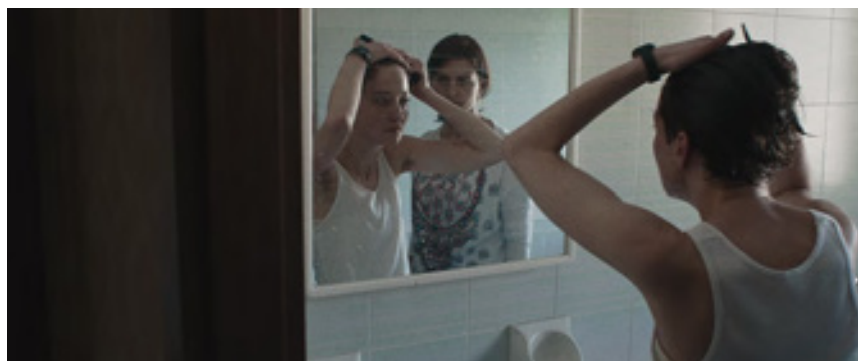
12 VERGINE GIURATA, I/AL/CH/D/KOS/F 2015

This is the last image we see of Mark's/Hana's body in Albania. The whole movie *VERGINE GIURATA* has very simple physical, sensual and haptic images. I always told Alba, the actress, that this is a movie about a frozen body that slowly thaws, bit by bit. I like the idea of this immersion.

There was a lot of work on the body with Alba: the scene where Alba has to put on the bra, we focused on her back. And also here, we focused on her back. When Alba saw her back, she said, «Is that me?» We really worked strongly on the body, a body that is first compressed and in the end bursts. This image is sort of a synthesis of all these elements.

Mark's body alone on those mountains in the snow without love becomes like a rock. So, in the movie, you have the rock and the water. The water slowly, slowly melts the rock. The movie is full of images like this, where materiality plays an important role. For example, at the pool there is this scene where Bernhard unties the ropes in the pool. There the taut rope slowly melts. Here begins Mark's/Hana's immersion in water, which will also melt her body.

[Bernadette Kolonko shows the following film stills: Fig. 13–14]



13–14 *VERGINE GIURATA*, I/AL/CH/D/KOS/F 2015

The mirrors! The mirror is the synthesis of the question on the issue of identity, even if it is very natural to the two of them and they do not think about it. This is a scene that was born from a very particular thing that happened while shooting the movie. This scene was only two lines in the script, something like: «Lila washes Mark's/Hana's hair.» But, little by little, we made it bigger and bigger with the actors and we were going wider.

Basically, I understood that if the actor was so focused, with such an intensity inside the scene, I mustn't call «Cut». I don't call «Cut» if we are inside something, because something magical can happen if everybody is <forced> to stay longer. This scene was like that. It became like a dance between Lila and Mark/Hana. A strange thing happened, because they were kind of embarrassed. It is a silent scene, they say nothing. They are in the scene and know exactly what to do.

Also, this is a scene that could have been cut much shorter, but it is something special. It is not only what you have to tell through that scene – that they're becoming closer again while Lila washes Mark's/Hana's hair – it is much more.

The two bodies in this scene say so much about intimacy, care and tenderness. The gender question also comes up in the choreography – what does it mean to have a female or male body, or where do we even draw the line?

Also shame, vulnerability and violence play an important role in this <dance> – it is very layered.

It is one of my favourite scenes. This was when I started to love shooting this way, and now I do it more and more often.

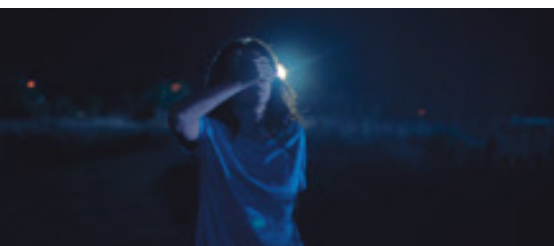
How did you work with the actors? Did they know while shooting that there was time for improvising and time to elaborate on scenes like this?

Yes, but everybody still felt strange. The DoP or the sound recordist felt strange because I didn't call «Cut» for a very long time. They all thought: «What is happening?» There was a lot of space and time for the actors to go deeper and deeper.

In this moment, this method brought a wonderful result for me. So, it gave me the strength to work more like this. It was a discovery of a way of working, really to give space to the actors.

As you work in a very physical way, how do you work concretely with the bodies of your actors? What information do they get from you?

For example, Valeria Golino is a very strong and vivid actress. We worked hard on the body with her. It might not be so visible, but anyone who knows her as an



15–16 FIGLIA MIA, I/D/CH 2018

expressing herself very physically, and in this scene she is serious, composed and in control. She watches Tina behave like she did before. Tina, who was very compressed before, is getting very physical.

Paradoxically, Valeria, the actress, is very similar to the character of Angelica.

Did you decide that you wanted to have such a lively actress to be put in this state of physical compression? Because, as a viewer I often had the feeling that there is something that wants to break out, it was an intense experience to watch.



actress can see it. Probably it is quite visible in one scene.

Valeria is an actress who has a body that tends to be very visible, strong and always in motion. So, we did the following work with Valeria: Before every shot I said, «Your hands!» While Valeria tends to emote with her hands and her figure, the character Tina had to be more compressed. The work with Valeria was to compress her body. All of this work on the compression of her body resulted in the night scene where she bursts and explodes [Fig. 15–16].

In the night scene, there is a reversal of what we have seen up until that point. Before, we have seen Angelica

Probably unconsciously yes. I keep repeating this idea of bodies that are compressed and have to explode. It is a recurring theme for me.

Relationships between women – what is important to you there? [She shows the adjacent film stills: Fig. 17–18]

Something I understood afterwards was that the two endings of FIGLIA MIA

17–18 FIGLIA MIA, I/D/CH 2018

and VERGINE GIURATA have something in common. There is a sense of solidarity between women – they recognize each other.

Also the attainment of freedom: Mark/Hana was in a cage and the kid Vittoria is in a cage due to a certain situation – both end their movies stronger and freer. This is very similar. There is a very strong solidarity between Mark/Hana and Lila in VERGINE GIURATA, and between Angelica, Tina and Vittoria in FIGLIA MIA. In the end, my films are all about the ability to achieve freedom and about women recognizing each other.

FIGLIA MIA is also a complicated movie about relationships because it has three characters in the center of the film; there are three points of view. What I wanted to do was create an emotional flow between the three of them, which is a strange structure. The work on writing was harder than for VERGINE GIURATA and the shoot itself also, because I had longer takes and three viewpoints.

In the end my films are all love stories between women, Lila and Mark/Hana love each other and also Angelica and Tina. Yes, they are love stories.

[Bernadette Kolonko shows the adjacent film stills: Fig. 19–20]

When I went to the mountains for the first time, I saw two boys running down that street. I took photographs of them and decided to shoot this scene of the two girls running at the same place.

These two girls are two real sisters who live on those mountains. There is also a little legend about them. I always say that the mountains gave some gifts to me. For years, I gave a lot of emotion and energy to those mountains, and the mountains gave it back to me.

The two girls are a gift from the mountains. I saw a lot of homes, and in one of them I saw these two girls in front of the house. I took pictures. *[She imitates the sound of the shutter]* Then I went back to Italy and chose Alba Rohrwacher as Mark/Hana and Flonja Kodheli as Lila. When I went back to the mountains, the two girls were there again, like they were waiting for me. I took another picture of them, and then I realized that Lila especially is identical to them. They were still waiting for me.

Another gift was the snow, because I wanted snow, especially for the funeral. But then the shoot was moved to April, and I could not wait another year. So, I gave up on the snow. When I arrived with the DoP for the shoot and saw the grass, I was



19–20 VERGINE GIURATA, I/AL/CH/D/KOS/F 2015

very sad. But, the day before the shooting of the funeral there was a huge snowfall. It had been 30 years since it had snowed in April there.

You emphasize gestures in a strong way, such as scratching [Fig. 21]. The physical seems important to you in every aspect of filmmaking. Were these gestures also part of the script?



21 VERGINE GIURATA, I/AL/CH/D/KOS/F 2015

The scratching was one of the few things that was in the novel. In the novel I really liked the idea of scratching as an image. So I kept telling Alba, «It is itching – feel it itching.»

In that scene, for example, it was not necessarily written in the script, but I talked about it with Alba before in general terms. There was a lot of work with Alba in advance, so that we understood each other in terms of the character. The more she knew about the character, the more she could be free and could decide when she wanted to bring in certain things about the character. Sometimes I wanted gestures in a certain scene, so I remember saying, «Now you can do it.» But in other cases, like here, she decided by herself to include this scratching.

[Bernadette Kolonko shows the following film still: Fig. 22]



22 VERGINE GIURATA, I/AL/CH/D/KOS/F 2015

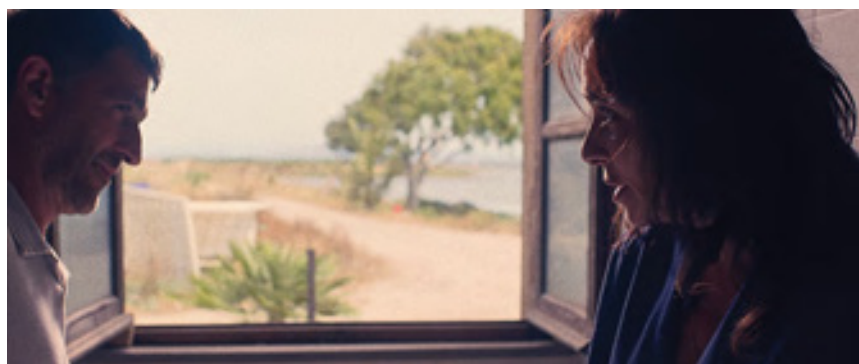
80 «I keep repeating this idea of bodies that are compressed and have to explode»

I like to describe female desire with depth, not with superficiality, but with a lot of nuances. I can't stand it when women are considered to be only soft and gentle when it comes to sexuality.

I would like to be tactful, especially when I describe sexual desire, but for me, tactful doesn't mean covering the reality of the bodies or being afraid of strong desire. On the contrary, I love strong desire, and I also think that in sex scenes there can be some vulgarity. But, being tactful in a movie means that you need a sense, a meaning for all of it; you need a relationship with the character, you need poetry also in vulgarity. You need a reason to show it.

In sex scenes, I love the reality of people, the embarrassment, the letting go; everything that can show intimacy with depth.

What significance do gazes have in your work? [She shows the following film stills: Fig. 23–24]



23–24 FIGLIA MIA, I/D/CH 2018

In my view, this is the first important thing for a director: a personal gaze, a personal idea of a gaze and, if possible, a new gaze – which is very difficult in our time.

I always try to maintain my personal gaze, and I always try to avoid a violent, powerful gaze between the actors. I hate it when a director tries to make attractive images but without truthfulness. I always try to have respect for the truth and for the audience. I believe that this requires loyalty and also poetry, in the name of a more profound meaning.



25 AN ANGEL AT MY TABLE, NZ/AUS/GB/USA 1990



26 LES PLAGES D'AGNÈS, F 2008



How do you connect to feminist film history? [She shows the adjacent film stills: Fig. 25–27]

Jane Campion, Agnès Varda, Chantal Akerman – these are beautiful film stills.

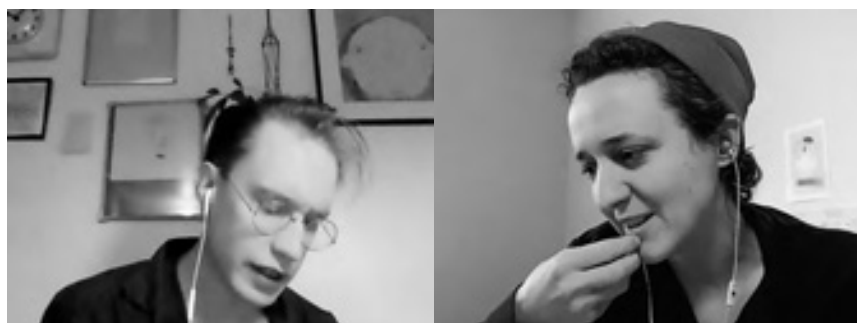
There are many female directors I like a lot; for example, I recently discovered two young female directors: Mati Diop and Shannon Murphy. Their movies *ATLANTIQUE* and *BABYTEETH* are incredible.

But yes, the question is a bit delicate, because I would like there to be a freedom also in cinema, an openness. I don't like it when I am categorized as «female cinema», because I make cinema. On the other hand, there are all the political feminist struggles that are true and that must be done, because there are so many problems and there is so much injustice.

27 LES RENDEZ-VOUS D'ANNA, F 1978

«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
(Stockholm)



1 Ester Martin Bergsmark and Bernadette Kolonko, via Zoom, 2020

Ester Martin Bergsmark is a Swedish filmmaker educated at the Swedish University College of Arts and currently completing a PhD at the Stockholm University of the Arts. The films of Ester Martin Bergsmark have been screened at numerous international film festivals, and *SOMETHING MUST BREAK* earned the Tiger Award at the Rotterdam International Film Festival, among other accolades.

NÄNTING MÅSTE GÅ SÖNDER

(SOMETHING MUST BREAK)

Sweden 2014 (81 min.)

Directed by Ester Martin Bergsmark

Screenplay: Eli Levén, Ester Martin Bergsmark

Director of Photography (DoP): Lisabi Fridell, Minka Jakerson

Editing: Marlene Billie Andreasen, Ester Martin Bergsmark, Andreas Nilsson, Hanna Storby

Production Design: Alexi Carpentieri, Elin Magnusson

Costume Design: Erik Annerbom

Production: Anna-Maria Kantarius, Roar Skau Olsen

Cast: Saga Becker (Sebastian*Ellie), Iggy Malmberg (Andreas), Shima Niavarani (Lea) etc.

SMÅGODIS, KATTER OCH LITE VÅLD

(SWEDISH CANDY, SOME VIOLENCE AND A BIT OF CAT)

Sweden 2018 (45 min.)

Directed by Ester Martin Bergsmark

Screenplay: Ester Martin Bergsmark, Eva Johansson, Louise Löwenberg, Dimen Abdulla

Director of Photography (DoP): Iga Mikler

Editing: Andreas Nilsson

Production Design: Clara Isaksson

Costume Design: Franciska Svenson

Production: Anna-Maria Kantarius

Cast: Eva Johansson, Louise Löwenberg, John Alexander Eriksson, Anahit Tovmasyan etc.

Bernadette Kolonko: What do you want to make visible with your cinematic work?

Ester Martin Bergsmark: First, I think it is hard to put cinema into words, and I sometimes feel some resistance.

What do I want to make visible? This summer it came to me as a revelation, even though I think it's been part of my work all along and also part of my artistic research project. Rather than creating new images, I am interested in other ways of looking in filmmaking. Filmmaking is a lot about perception. But, what does that mean?

For me, it's not only a kind of thinking in terms of gaze or representation, but maybe it's about gaze as a method of seeing. It's liberating to have a way of looking at something that doesn't confirm dominant structures of power. It's not in order to create something new, it's about emphasizing queer realities. Queer realities that already exist. It's not about counter images, it's more about affirmative practices.

Your movie SOMETHING MUST BREAK really goes beyond binary thinking – your whole cinematic language and the aesthetic decisions make visible realities that are mostly invisible in fictional cinema.

I'm thinking of the last scene of the movie, where Ellie is sitting on this mountain of garbage; it makes me as the spectator also constantly reflect on my way of looking at things.

It interests me how norms, how ways of seeing and relating to the world, how conventions in filmmaking and some kinds of dominant power structures are inter-linked and create harm.

For me, filmmaking is a queer feminist practice of liberation, about re-perceiving the world, re-seeing the world. It gives us time to see the world in different ways, like remembering what it could be like – that's what a beautiful film is for me. And I like cinema as a place where you go into the dark and find the light; you sit there and actually make time and space for feelings and physicality. Cinema is a way of using the present to live out other futures. So, it's almost like an affirmative spiritual practice, some kind of queer feminist spiritual practice.

Future, past and present don't exist either – the moment the film exists is really actually happening now. It's not about predicting the future or wishful thinking, it can be actually a reminder of who we really are.

The relationship of your characters to society seems to play an important role in your movies. What is crucial to finding the aesthetic form for what you want to tell about your characters and also about society?

It's a way of listening to the film. I can't describe it as finding the best language for what I want to express, it's more like Trinh T. Minh-ha says: When I depart on a journey to make a new film in order to share it with the world, I want to and I need to be changed by the work itself.

This is something that I really can relate to. It's not about decision making, but about listening. It's also not intuitive. There is something you want to express, but you don't know how to express it. And then you have to be really careful, try to see what happens and then tune into that aesthetic language. Often it only becomes clear during the development of the film.

But it can also be like in the sex scene with the ticks in *SOMETHING MUST BREAK* – there the main actress gave me some reference pictures from queer sex blogs that she found sexy and beautiful. And then we were talking about the images. So, sometimes it is also about inviting things.

I'm also curious about different cinematic languages and what they carry with them. I do not want to follow them completely, because then it's a trap of representation. For me, aesthetics are very much about poetry. When she was translating the *Tao Te Ching*, Ursula K. Le Guin said that poetry is a pattern of intensity of language, and that she chose to translate the book like poetry. Other translations of

the book were more prosaic and used descriptive language. Le Guin says descriptive language is like a net, where meaning just slips through, but with poetry everything is reflected back.

For me, it's like finding an intensity that actually expresses something concrete. I am interested in some concrete way of not trying to own the world. That's also something that is important to me and which is closely related to feminist and post-colonial thinking and practice. Similarly, it is important that I don't try and describe the world, don't try and cage it. I am that mountain of garbage that relates to the world through garbage. Filmmaking becomes a clay of decomposing and re-coding and playing with what's already there in order to express something.

Sometimes I really have a strong resistance to «the world» – I consider how much I have to include in my films in order to have a basis of understanding, while not reproducing certain things. It's a really hard question for me because I feel so much resistance there. On the other hand, I think it's important to have something that orients my films in order to have the effect I want to achieve.

Can you describe how you work with showing the violent influence of social norms and conventions on the personal experiences of your characters and on their love lives?

Of course, it's very important because we are products of our society, and we become the subjects of our relationships to the world and to other people. I'm developing a new feature film now and thinking a lot about the inner, the outer and the collective – how they're interlinked. It seems more and more obvious to me how these three layers of perception actually could create each other. My new film is also a lot about shame.

Also, *SOMETHING MUST BREAK* is about how much can you move, or what is possible? It depends on what community you are a part of, the people who surround you and also on the society you belong to. My new work is much more about community than *SOMETHING MUST BREAK*, where the main character is quite isolated in a kind of normative world. Through love, Ellie finds a way of developing the things that she is in relationship with. Then in the end, it's not about the love relationship. It is more about what is possible in certain moments and particular relationships.

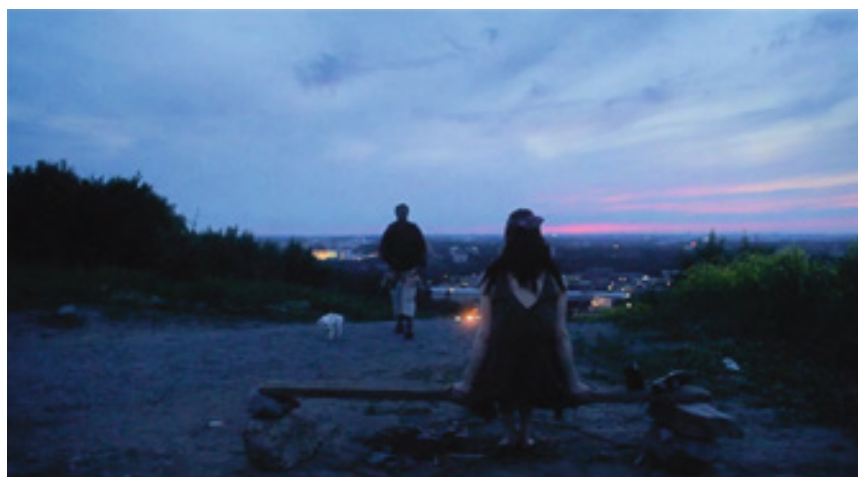
I think that, rather than seeing the character as an isolated, closed system, I see characters as relational beings. What they can do, imagine and be is, in part, determined by the world they live in and the relationships they have to others. And, on the other hand, for me there is a kind of pendulation between the inner and outer which is always present in different situations.

What's your process like during scriptwriting? How do your personal experiences flow into the process of writing? How do you work with your scriptwriter?

There is always an image at the beginning. In *SOMETHING MUST BREAK* it was this image of hair being pulled, a feeling that goes from pain to pleasure. There are these ideas that I circle around from the beginning, like an interest in «pleasure – pain». *SOMETHING MUST BREAK* was about exposing yourself to things in order to find yourself. Not breaking boundaries, but a way of relating to the world where you're not hurting yourself, but still expanding.

In *SOMETHING MUST BREAK* I worked with the author, Eli Levén. The film is based on a novel by Eli Levén and Eli wrote the beautiful dialogues in the film.

For example, the mountain of garbage scene was not in the novel, but I thought that the image would be a great ending [Fig. 2–3].



2–3 *SOMETHING MUST BREAK*, S 2014

I have a dramaturgical idea of what I want to tell or how the composition should be. Then I try to understand what I'm investigating and what different ingredients there are. I see filmmaking as about weaving certain aspects together and exploring how they relate to each other.

When you have these strong images at the beginning, how do you work with them in a practical way?

I often collect the images and have reference images or images in mind that keep returning to me. Of course, I talk about them with the DoP.

In the future, I also want to share them more with all the different people in the team. Mostly, it is the producer or the line producer who organises the team, but sometimes I feel that if the team doesn't really understand the film, it can be weird on set. If some people from the team were professional, did their job but didn't understand the movie, it could still create some tensions.

In the future, I really want to include the whole team more and more in the content-related process of my filmmaking. I want to make this more of a part of my method of finding ways of expressing what film we are making together – so that everybody is included and making the same film. But that hasn't always been possible, or I wasn't grounded enough in myself to express that in previous projects.

So, collective work processes also as a condition for finding different images?

Yes, it's very important.

How do you think about the audience – do you want specifically to address queer feminist viewers with your images?

I understand more and more that there are some different levels to me as a subject: If I'm too anxious and think too much about the audience, then I'm re-imposing a kind of smaller self. But if I'm in touch with more of a collective body, it's a way of being sensitive to something beyond myself as a person.

It is hard for me to really trust in that, because I don't ask myself, «Is this feminist?» But I see that when I really listen to the parts of me that I'm sometimes ashamed of, when I trust the urgency and the urge and the sensitivity I feel, I feel like I'm connected to more people. Going through myself, through some parts of myself, it is a way of addressing the audience with shared experiences in the world, because we are all in some degree creations of the world we live in.

I think there are some contact zones, places where I can talk to the audience, but not from an analytical mind, more in terms of sensitivity – and sensitivity is not

only directed, it's about resonance and listening. That can also be empty words, but for me, that's really crucial.

Referring to the title of your movie *SOMETHING MUST BREAK* – what is important for you in showing protagonists breaking restrictive norms?

It is more about affirmation than breaking stuff, more about tuning into places and moods and showing that they're already there. The act of transgression is more from the outside. Otherwise, you can say that trans people break norms or that every person who doesn't conform, breaks norms.

But there is this Mexican expression from Los Tigres del Norte, a dance band, and I think also Gloria Anzaldúa, a poet, writer and theorist said it: «I didn't cross the border, the border crossed me.» That's one way of saying it!

So, it is crucial for you that your protagonists don't have to break the normative violent system because, otherwise, it consolidates a binary and normative standard?

I think it's interesting because it is about agency and violence. As you said, norms can be violent, but not everybody perceives them as violent. If you cannot conform to norms, you can experience restrictions, resistance and pressure upon you. So, there is maybe a need to break something or expand boundaries.

But there is a thin line between this kind of agency. Sometimes you need to speak up and, on the other hand, sometimes silence is great. I think that's why I make films. I'm not a good activist, because activism is mostly about making clear statements that sometimes reaffirm power structures that they want to break. But on the other hand, political activism can be really necessary sometimes.

Do you see yourself as a film activist, doing activism with images and giving space to experiences in a sensual, haptic way?

Yes, I agree. When Ellie in *SOMETHING MUST BREAK* puts on her dress and goes to the party, she actually takes a bottle and hits someone. When I decided to include this, I thought that this affirmative kind of aggression was necessary. That aggression is not a way of saying you should hit someone, but it's a way of imagining. You could see it as transformative.

It's a very thin line because some say that revenge is a lazy form of grief, and I think that's true. If you are driven by revenge, you're not going to be healed. I'm interested in growing, healing and building relationships where we can thrive and live together. I'm less interested in only describing the world as a hetero-normative place where we need to hit people. Still, sometimes it can be a form of release

to see a scene like that, but it's important that this revenge is not the end point of the story. If Ellie didn't then set another form of boundary, breaking up with Andreas and going to the mountain of garbage, then the bottle would be violent in another way. But what happens after the scene with the bottle is to realize that what I need to break is the desire to be assimilated, to be normal, to fit in with people who are normative and violent. She almost breaks the image of that with the bottle.

That is maybe what I want to break: Letting go of some learnt desires, ideas about what we need in order to be fulfilled and what we need to find happiness and community; what we need and what we want can sometimes be intertwined with actual systems of domination.



4–5 SOMETHING MUST BREAK, S 2014

Now I'll show you some images from your movies – as a kind of question ...
[She shows the adjacent film stills: Fig. 4–5]

I work really differently with actors; it depends on who they are. Shima Nia-varani [on the right] is a big actress in Sweden; she's self-taught. But for Saga Becker [on the left], it was her first role.

First, I work with them during the casting process. I'm also self-taught; what I've heard about my way of working is that I have a way of seeing people. 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 experi-

ence 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.

You give the actors space to tell the stories that their bodies bring with them, marked by their experiences and memories?

Yes, I am interested in agency, space and playfulness.

But still, it is important to have a strong idea of the scene. I want to express something and the actors do, as well. The question is: where do we meet in this? It's not only about me stepping back. It's more about talking about what I want and how we can make this together. It's about the two of us tuning in to each other. It becomes more of a gathering of our different ideas, not to impose too much on the actors, but also not to lose them. So, while there is some kind of direction, they can still express themselves in ways that they feel.

The relationship is crucial, because we all want to express something with the film in a larger way, and then we kind of empower each other. I have the outside view and the overview, so they need to trust me. But I also need to trust them.

Was this scene improvised? [Fig. 4–5]

It was somewhat improvised, but Eli Levén is so good at writing dialogue that the lines in the script almost sounded like they were improvised. «Das wär' doch nett – Nachtsch!» [*Bergsmark reads the German subtitles and laughs*] That line is from the script.

Often, we first rehearsed the script exactly as written, just to have a starting point, because improvisation can also be really vulnerable. Then we took away the script and improvised. Sometimes we went back to the script if there was something that has disappeared when we were improvising. So, it's often a kind of mix or a method of also finding new different words.

[Bernadette Kolonko shows the following film stills: Fig. 6–8]

It's beautiful. It's fascinating. It's nice. It's tasty!

What interests you about this haptic, sensual film language with dirtiness and beauty at the same time and also these various structures in it?

It feels like it's just the way it is! This haptic, sensual, tactile aspect is a very





big part of my filmmaking. In the same way, the body is really important in my work, how it can be affected and desired. But I don't put it into words.

8 SOMETHING MUST BREAK, S 2014

Even nature is shown in a raw way [Fig. 9–10], never romantically or as conventionally beautiful, there is an aesthetic

resistance. For me, this roughness is connected to the bloody handkerchief..., being a human being means smelling, bleeding and kissing in an «ugly» lake.



9–10 SOMETHING MUST BREAK, S 2014

Yes, this is really the core of my work! There is a term, «Umwelt», that a biologist in the 1910's and 20's in Germany wrote about, it describes how all creatures relate to the world through their senses. According to the senses you have, the world is different. Ticks, for instance, are just blind and only react to different stimuli. To them, a human being and a cow appear the same. The senses we have completely change how we relate to the world.

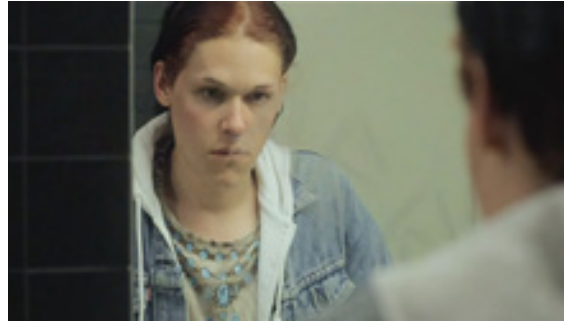
But it's also about beauty, beauty and poetry in the world. It's not decoration. It's like an anti-judgmentalism in some way. I want to express this kind of beauty – things that are beautiful and dirty – in a non-dualistic, non-binary way of looking. That is very human, because it doesn't deny the human aspect.

[Bernadette Kolonko shows the adjacent film stills: Fig. 11–14]

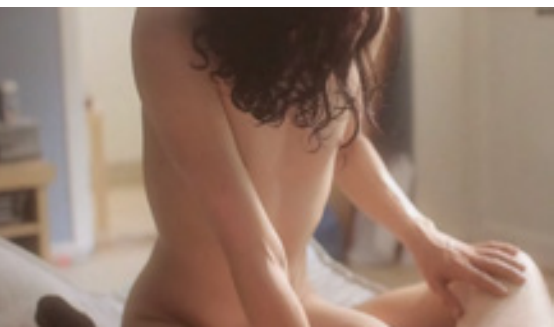
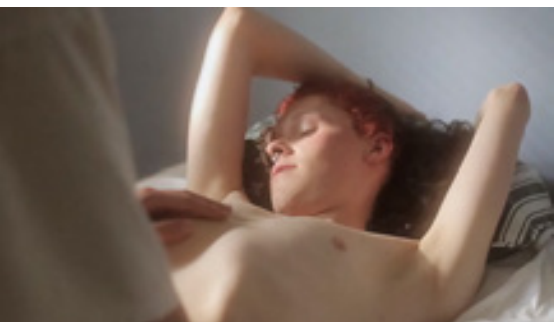
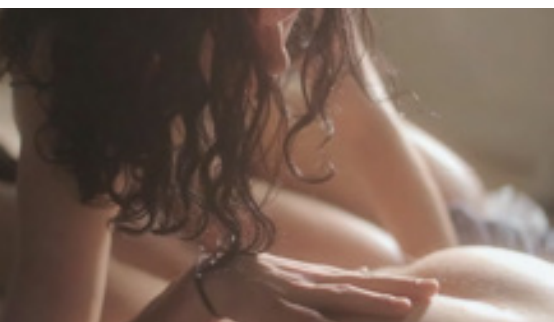
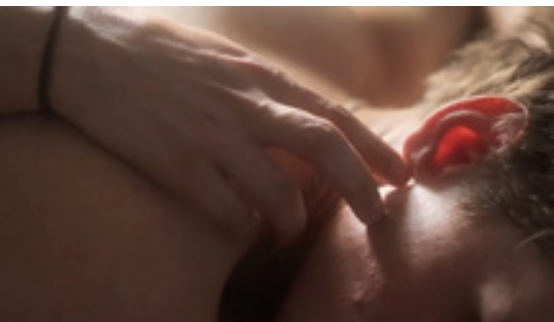
It is easy to criticize the mirror as the tool that imposes the external gaze on the self, but looking in the mirror is also about becoming the subject to the world.

Maybe it's important that we can sometimes criticize people taking selfies all the time in this self-individualized society. But on the other hand, if the mirror can acknowledge differences, like seeing beyond the binaries, then the mirror becomes a tool that you can play with rather than a tool of confirmation bias.

The mirror in itself only communicates in one direction; it only reflects and is, therefore, almost built for judgment and confirmation of how things



are, rather than making things more complex. But in this scene, this very stiff surface becomes a place of transformation. I find it interesting to use dominant tools as a method of change. It's present in all my work: a mainstream form of communication that in fact allows different ways of seeing something.



One of my teachers used to say: «Rules as tools». It's not easy and it could backfire and become the opposite, but sometimes it's really a way of having a non-judgmental view of things.

It's more about what animates them, what gives them life. Here, the mirror becomes alive together with Ellie; it's like they have a relationship. I tried to liberate the mirror from the normative so the mirror and the selfie could be transformative; they are a really powerful force. These powerful tools are hard to use, but they can be subversive if you use them carefully.

[Bernadette Kolonko shows the adjacent film stills: Fig. 15–18]

Bodies, I like these images. And these are like the pictures Saga gave me as references, with a lot of soft backlight.

There is a kind of possibility in this scene that I find beautiful.

What is especially important for you working with the actors in such a scene, and in showing sex scenes in general?

Yes, sex scenes are often so bad in films. But for me it's really a way of finding a place and moment for transformation. It is so healing to see sex scenes that are something different to what we usually see; this is my favourite scene.

15–18 SOMETHING MUST BREAK, S 2014

We also had a lot of time to do it, because I was able to convince the producer that we really needed time for this. I felt that I really wanted to do it in a respectful and trustful way. We only had the actors, the cinematographer and me in the room, and the microphones on stands. This was also prepared three months before, when I interviewed the actors about their boundaries and what they felt comfortable with. So I had a kind of a map of what they actually wanted to do, and they could always say, «no» while shooting. We really built up trust for this scene, and I think that's why it's so tender and so hot at the same time.

[Bernadette Kolonko shows the following film still: Fig. 19]



19 SWEDISH CANDY, SOME VIOLENCE AND A BIT OF CAT, S 2018

I like this picture, there is an intimacy to it. Even though it could be a picture where you're looking at someone from behind, I really feel that I'm with this person or respecting them.

What is important for you in working with gazes, as the feminist discourse of film is also determined by the discourse on gazes? How do you work, play with or even avoid gazes in your work?

Gazes? I think I tried most of the time to have a kind of listening gaze, like a gaze that is more receptive than one that only stares at someone. I like the feeling that I'm present with the person on the screen, not just looking at them.

In *SOMETHING MUST BREAK*, I tried to play with the «male gaze». There are some pictures of Andreas that are really sexualized in a way. It is quite present in queer

cinema, how desire can be in a gaze and how that doesn't mean that it's objectifying in a stereotypical way or a way that takes away the desire from the other person looked at. Desire can be really important in looking – for example when Ellie is walking after Andreas in the subway, looking at him [Fig. 20–21]. We see a desire that wants intimacy. There's a feminine body and a masculine body, and the feminine, queer femininity is actually owning her desire.



20–21 SOMETHING MUST BREAK, S 2014

I read about your PhD and the question of a <voice-under>, what do you mean by this?

So, the <voice-under> is about emphasizing things that are not highlighted in the conventional way of structuring our perceptions, gazes and thoughts – it is a tool I use to explore and better understand the queer potential of film.

<Voice-under> is a concept that grew out of my artistic research project in the interaction between writing and filming, as well as through workshops with actors and other co-creators. If the overriding voice that dictates the truth is the <voice-over>, then I examine the <voice-under>, the other truths that emerge in parallel. At the same time, I want to understand and distort the superior voice, so as not to get stuck in a binary trap of deviants in

relation to a norm. I do this by looking closely at various film conventions and thereby try to emphasize things that are made invisible or are overlooked in film production. I also do it by not taking the norm for granted or as neutral, but by seeing its various queer potentials. <Voice-under> is what's in the background and at the same time right in front of you. It exists in the small and the large. In the teeming things, in what hides in the nooks and crannies and shines right through you.

The <voice-under> is a very broad term, it's also a concise way of collecting my thoughts about filmmaking beyond the binary. For example, in the sex scene, the fact that we talked about trust and time can be a <voice-under>. Or, what forces do you take care of, what wind do you have in your sails?

So, the the <voice-under> is really about different voices that are beneath the dominant, loudest way of looking, hearing or saying things.

Do you connect to feminist and queer film history? [She shows the following film still: Fig. 22]



22 JEANNE DIELMAN, 23 QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES, B 1975

Oh, nice! I like Chantal Akerman. With the fingers in the flesh. [*We laugh*]

As a Swedish filmmaker, Mai Zetterling is also very important. She is great; she made these hybrid films very early on and was really experimental.

Then there are, of course, the usual suspects, like Derek Jarman, Chantal Akerman, Wong Kar-Wai – all of them are really present in my work. And then some experimental films I really like, for example FUSES by Carolee Schneemann.

And photographers like Nan Goldin or Wolfgang Tillmans are very important to me.

My film teacher, Antonie Frank, made me abandon painting for film in high school. Frank's work *BODY* ignited a spark in me and made me want to work with time, sound, colour, and image. It was probably not until I saw *BEAU TRAVAIL* by Claire Denis, shot by Agnès Godard, that I really felt that the film I wanted to make existed. A physical gaze that was not reductive. A tenderness in the gaze, which I found in the collaboration with cinematographer Minka Jakerson [*SHE MALE SNAILS*].

Later, I became more interested in feature-length films because, from the beginning, I thought it was a way of saying something that had a bigger impact than experimental work. It's been a nice dilemma during my career to make films that I think are not normative, while still being part of a normative film industry.

«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
(Jakarta)



1 Kamila Andini and Bernadette Kolonko, via Zoom, 2021

Kamila Andini, a filmmaker based in Indonesia, studied Sociology and Media Studies at Deakin University, Melbourne. Her first feature-length film, *THE MIRROR NEVER LIES*, was screened in the Generation section of the 2012 Berlinale, among other festival appearances, and received the FIPRESCI Prize at the Hong Kong International Film Festival. Her second feature, *THE SEEN AND UNSEEN*, had its world premiere in 2018 at the Toronto International Film Festival and was also showered with awards, including Best Cinematography at the Malaysia Golden Globes and the International Jury Grand Prize of the Berlinale's Generation KPlus.

LAUT BERGERMIN

(THE MIRROR NEVER LIES)

Indonesia 2011 (93 min.)

Directed by Kamila Andini

Screenplay: Kamila Andini, Dirmawan Hatta

Director of Photography (DoP): Rahmat Syaiful

Editing: Wawan I. Wibowo

Production Design: Tonny Trimarsanto

Production: Nadine Chandrawinata, Garin Nugroho

Cast: Atiqah Hasiholan (Tayung), Reza Rahadian (Tudo), Gita Novalista (Pakis), Eko (Lumo) etc.

SEKALA NISKALA

(THE SEEN AND UNSEEN)

Indonesia/Netherlands/Australia/Qatar 2017 (86 min.)

Directed by Kamila Andini

Screenplay: Kamila Andini

Director of Photography (DoP): Anggi Frisca

Editing: Dinda Amanda, Dwi Agus Purwanto

Production Design: Vida Sylvia Theresia

Costume Design: Retno Ratih Damayanti, Boy Ari Yandhi, Dayu Ani

Production: Kamila Andini, Gita Fara

Cast: Thaly Titi Kasih (Tantri), Ida Bagus Putu Radithya Mahijasena (Tantra), Ayu Laksmi (Ibu), Ketut Rina (Ayah) etc.

Bernadette Kolonko: What do you want to make visible with your cinematic work?

Kamila Andini: Since I was a kid, I learned a lot of different forms of art: music, dance, theatre and fine art. But there always came a time when I had to put an end to it, when I felt it wasn't me, wasn't my work and wasn't my way of expressing myself. Then I learned how to make films, and with film there hasn't been an end, so far: Filmmaking still challenges me, and with film I can talk about music, dance, theatre, fine art and many other elements. So, for me, in cinema I can be a storyteller with different elements and layers.

The first time I made a film, I kept asking myself: «Do I really want to work in this medium to tell my stories?» I think that was the biggest question that I had in the beginning. I really wanted to make sure that this medium was the right medium to talk about our story as Indonesians from my perspective.

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

100 «It is important for me to make films that show a lot about me as an Indonesian»

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 realized that film is a very rich medium that I can use to tell my story and our story. Here in Indonesia, we always look up to something else, bigger places like Hollywood, but we rarely look within ourselves.

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, for example, also to the many beliefs in our country and how we treat those beliefs. With *THE SEEN AND UNSEEN*, I created my story organically within the people and the area I live in. I observed and became interested in the way we pray in Indonesia, because we pray with dance moves. So, in *THE SEEN AND UNSEEN* I didn't want to have much dialogue, they talk with each other in movements.

I always believe that ideas are like a seed. When I have an idea, I always have to find a place where I can plant the seed, I have to find proper soil, air and water to make it grow. When I did my feature *THE MIRROR NEVER LIES*, I wanted to make a film about the ocean – but what is the ocean? So, I found people who could tell the story better, because they really live with the ocean: the Bercermins, the Bajau tribe. I shot the film on Wakatobi Island, and before shooting I did a lot of research there. I created the story organically within the people and the area.

I used the same method with *THE SEEN AND UNSEEN*. I had read about a philosophy of «Sekala Niskala», that discusses Indonesian life and the dualism in our philosophy and our beliefs. When I read it, I realized that it was something that really refers to the society I am living in. In Bali, the beliefs are so present in the daily life, they are part of it. The philosophy speaks about life, which contains everything we can see and even what we cannot see – we are not only rational beings. It also talks about women and men, good and bad, day and night and about our purpose in life to accept and acknowledge both, also in its simultaneity. I kept this in mind from the beginning to the end; I wanted to make this duality visible: boy and girl, life and death, good and bad, seen and unseen.

In *THE SEEN AND UNSEEN*, I planted the seed in Bali, the society and the culture, and did my research. Then the writing process followed. That is how it begins and how I work, usually. I work within a place, within a culture, with the people and it is more like a documentary approach, even when it is fictional.

We can see in your movies that the relationship of your characters to nature, to landscape, to the spaces that surround them takes a crucial role [Fig. 2]. What is important for you there, what do you want to say about this relationship?



2 THE SEEN AND UNSEEN, ID/NL/AUS/QA 2018

In Indonesia, we have a very strong connection with nature. A lot of ceremonies, a lot of prayers relate to the universe and nature. I always wondered how I could describe it in my images, how I could portray this connection between people and nature and how I could talk about this philosophy and this connection on film. That is what was important for me in *THE SEEN AND UNSEEN*.

As I told you, in Indonesia, we pray with movements and also, in general, we don't use so much speech. So, in my movie, dance moves are more important than words, and movements become the dialogue. This is a cultural thing that I wanted to evoke in the language of the film. The specific choreography is also often connected to nature, to animal movements or the movement of a tree. For example, cock-fighting is something that also comes up in dance movements, and children dance like animals or even trees with their bodies. Nature is part of our body movements in dance and everyday life. So the dance element became very important in the film.

The movements that are closely connected to nature become the dialogue of the characters, their way of expressing themselves and communicating. We can understand the connections without words.

In my artistic research, I think a lot about feminist and fluid aesthetics, about telling stories beyond the classical narration and beyond the dominant western Hollywood methods of fictional storytelling. When I saw your movie *THE SEEN AND UNSEEN*, I was greatly impressed by your own, unique aesthetic language.

That was really the intention of the film. I wanted to be as honest as possible. Actually, it was very hard in the beginning because it was so hard to describe these things with words when trying to find funding. It was difficult to convince a lot of people of the vision of the film.

In the end, I had to make the film on a very small budget. I had only 30 people in the whole team for the shoot, and we used very little lighting. We only had two locations, and we rented a house in the area, in the paddy fields. So, we just walked to the house every day. It was very low budget because it was hard to describe a film to people built on my own aesthetics that are not based on words, not based on a safe dramaturgy.

I also had a lot of my own doubts if the audience would understand it or not, but I had to tell the film and so I did it in my own way. This is what I want to do: I want to tell stories about us, about me and my specific culture in my specific way of perceiving them.

You really trust your own kind of cinematic language. You create images that you perhaps can't describe with words in a cognitive way, because they are part of a sensual way of storytelling. Would you agree?

Almost all of the people in the art department of *THE SEEN AND UNSEEN* knew that, in terms of filmmaking, it was going to be a very rough and raw shoot and that we couldn't have <beautiful> and <good quality>. But all of us tried to capture the beauty of the philosophy, the people, the nature and the culture within that roughness. And then there evolved another duality about rough and soft. I think the film is rough and raw, but it's also soft at the same time.

It always interests me to have something in my films where time becomes a power. When you talk about life and death, time has a lot of power. And, for the Balinese, the moon is actually the time, they have their own calendar based on the moon – on the cycle of the moon. They have some ceremonies related to the state of the moon. I realized that, for the Balinese, the moon is a very powerful, magical and also an intense part of daily life. So, that's why we used this symbol a lot in *THE SEEN AND UNSEEN* to work with emotions.

I also asked my DoP in the beginning: «Is it possible to make a film that feels like dawn, like it's always dawn? Is it possible for the whole film to feel like the transition between day and night?» We are a very tropical country, where every day is almost the same. Around 6am, we change from night to morning and that 30-minute period is very spiritual. Since I was a kid, we were not allowed to be out at that time of the dawn, because it's considered so spiritual in our culture. That's why I wanted the film to take place within this time of the dawn – the rhythm of the film, the mood, the sound also is sort of always placed in this particular moment.

Further, I named the characters Tantra and Tantri. Tantra is like a soul. And Tantri is the name of a princess from Balinese folklore, a fable. Tantri tells stories about animals to a king who cannot sleep. I think this is also one of the reasons that

I wanted to make her express her feelings and emotions with animal movements, but I used the story just as the background for the characters and the atmosphere.

How do your own experiences flow into the script, how do you work with your personal experiences within the process of preparing the film? How do you work with your associations in the scriptwriting process, do you have a certain working method?

In *THE SEEN AND UNSEEN*, it has been a very long process over five years, a continuous process of working on the film. And it has been a continuous searching for the elements that I have to use, and there was a process of asking questions and answering them myself.

In terms of writing, the basic plot was actually very simple and everything I developed within it was the daily life of Balinese: like the praying in the morning and asking myself, «What is the praying about?» Or, for example, I love the symbol of the egg and so I used it here: How Tantra steals it and then, later on, how Tantri cracks it, and then she has the dream where she cannot find the yolk and, also, how they always eat fried eggs with rice together. That's also one of my personal moments, how we ate rice with eggs as children in Indonesia. Me and my brother did the same with the white and the yolk: He liked the yolk better and I liked the white and we would split them. So, these kinds of things come together. I have all these elements: the eggs, the moon and the dawn – all these small elements within the characters' daily lives become more important than the plot.

I started with documentary. My approach to scriptwriting is more like making a documentary. Research is very important to me; I even look for locations before the scriptwriting starts, so I can write the characters and everything within the location. I have my own way of writing. It is very organic, I do research and then I write and I look for locations myself and then I write again, look for actors and then I write again, and so on...

I write my script mostly to discuss things and it changes further within the process. In location-scouting and casting we change the script and we add things. For me, the script is never finished, it goes on and on, even until the editing, right up until the film is finished. For me, it is always rewriting and rewriting and rewriting.

You tell the story from the perspective of the girl. What was important for you in the construction of the story and what interests you most about her perspective on these events?

Up until now, the main characters in most of my films have been female. I actually didn't do it on purpose, it's not a concept. I realized only after I made several films that this is my approach.

104 «It is important for me to make films that show a lot about me as an Indonesian»

I always make personal films, and my personal aspect is reflected in the characters. When I write a story, I like to write about the relationships between characters. I like to build up the macro and micro perspective of them, especially of the main character. If my main character is a woman or a girl, it's easier for me to develop also the micro side of her – for example, in *THE SEEN AND UNSEEN*, we see in the images a lot of what's within her, rather than the outside of her. I think I was able to do that because it's sort of like girl-talk between us, like a conversation with my main character. I see it as having a conversation between close women: you can be yourself, you can talk about many things and be very open. I can put my personal moments in the film, I understand the complexity of women's experiences and the little differences in the feelings.

With a male main character, I'm more distant, I don't understand him as much because I cannot create this micro perspective.

Do you want to address female*feminist viewers with your movies? Is it something that is also important for you in a political sense, to have a female perspective?

My filmmaking is very personal. Usually, there is a point at the end of the process where I hope that my film will connect to people, but within the process of filmmaking, I actually never think about the viewers.

I find that the most important thing is to stand for something, to stand for myself as a woman, for my experiences, so that I can take responsibility for what I tell and have a voice in it.

In some of my films, it is difficult to connect to some women, even though the story is about them. *FOLLOWING DIANA* is a story about a woman whose husband comes home one day and says he wants to marry another woman and have two wives. We follow her trying to cope with the situation and to decide whether she wants to stay in the marriage or leave it. In this film, my main character is very vulnerable and powerless in this situation. Sometimes it is difficult to connect to her, because she doesn't know what she wants, takes so long to make decisions or always changes her decisions. First, she decides to leave him and then she doesn't manage to do it. But I don't really care, because I think it's important to show different kinds of women in all their complexity in cinema.

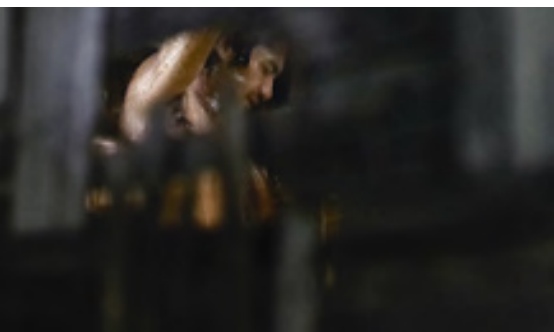
I want to show that it is absolutely okay to be vulnerable. I know a lot of women who had to go through a long process of making just one decision for themselves. I am interested in the complexity of living female realities. There are women who are very brave and strong and heroic, but there are also many women who are going through difficult times and are weak and fragile. Sometimes women come to talk to me after my films, because they feel they can relate to these characters and

they feel understood. I want to share these different sides of women – the diversity of living female realities.

The feminist discourse of film is also determined by the discourse of gazes, the voyeuristic gaze on the female object of beauty and the power structure within it. How do you think about gazes in filmmaking and how do you work with gazes?

I don't really think about gazes in a conceptual way, I rather trust myself and what I believe in. I trust my personal gazes.

But this reversal of the male gaze construction is very conscious, isn't it? [She shows the following film stills: Fig. 3–4]



3–4 THE MIRROR NEVER LIES, ID 2011

Well, that's also one of the things I realized after I made it.

I don't think about the gaze in such theoretical terms, but I trust myself and I work within myself and my perspective on it. I think that shot came up because female curiosity in almost all the stories that I've made has been shown in the way that I, as a woman, recognize it in myself. It's the same curiosity that I've observed in girls and especially girls in that area, as well. So, it comes from my perspective and from my character that this gaze is reversed – and not out of theory.

[Bernadette Kolonko shows the following film stills: Fig. 5–7]

When I started to write the film THE SEEN AND UNSEEN I really loved telling stories about children, especially in

unconventional ways. So, this was the beginning of the twins. I wanted to treat the children in my film in a different way to how children are usually seen.

It took me five years to develop the film and, in the meantime, I got married and had my first daughter. This changed my perspective. So, I continued to work on the story, but I had to add some parts of my perspective at that time as a mother. The

role of the mother came up, which is an important part in the story and reflects my perspective at that time.

The egg is also related to the mother character in this film. The egg in Indonesia and in many other cultures is a symbol of life. Eggs are also used in everyday life in Balinese culture. So, the egg comes up again and again in the film – it represents different things and is always a symbol presented in a haptic way.

These close-ups of moments of materiality – hands, egg, earth – and the sensual moments, were they written into the script? [She adds further film stills: Fig. 8–9]

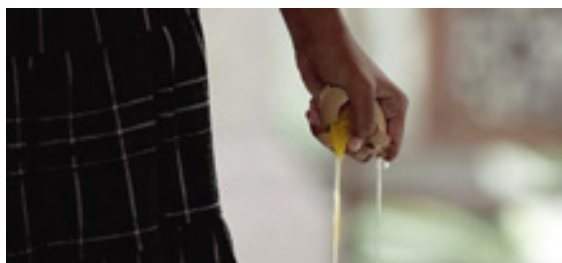
They are in the script, but the exact way I'm going to portray it is not there. I talk about it later with the DoP.

When I write, I have a certain vision and details of the image in my mind – here with the egg, for example. The dripping was very important to me, the dripping of the fluid on the floor; I knew how I wanted it to look. But we had to rehearse it, as well – it's actually quite difficult to crush an egg with your hand. Our Art Director had to prepare it before, so it would be easier for the girl to crush.

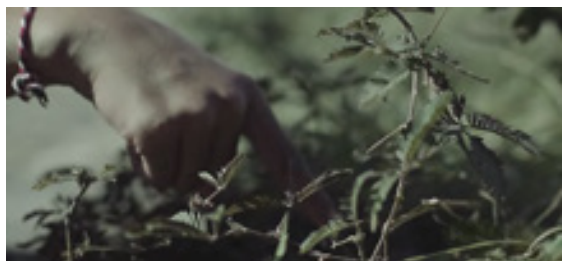
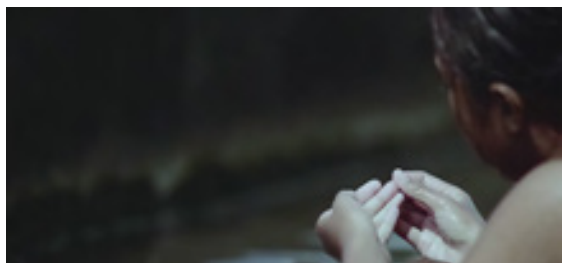
These details are in the script, but exactly how it is going to be captured has to be discussed with the DoP and the team.

I also find it interesting that these images in your movie are sometimes like

8–9 THE SEEN AND UNSEEN, ID/NL/AUS/QA 2018



5–7 THE SEEN AND UNSEEN, ID/NL/AUS/QA 2018



bridges in my perception of time, when we only see hands and an egg in detail and not the larger context. They are like combining dream and reality – do you agree?

One thing we explored in the film was realism and surrealism; this is something that interests me about the medium of film. Film was made to portray reality, even if it's fiction. So, what is realism in film?

When I considered Balinese life, I realized that even our daily life is surrealistic, for example, every day you see people praying near the beach. There are so many surreal moments. Our reality is already surreal, every day. So, that's what I also wanted to explore in this film. The way you can see something real in front of your eyes, but at the same time, it feels surreal – that's what Indonesia is for me.

[Bernadette Kolonko shows the following film stills: Fig. 10–12]



The choreography is the original work of the choreographer Dayu Ani and I had seen it back in 2009, actually. I wanted to use it for the film, the movements inspired by animals, and so we worked together to include it in the film.



In the preparation, we had a lot of different animal movements. Then we shrank it down to a few. I said to Dayu Ani that I needed to have an animal movement to express, for example, when Tantri is really mad: I need her to express her feelings in dance – what animal can we use to show that feeling, her anger, her rage, her fear?



The chicken movements here express her fight for life. The choreographer knew what to use: for example, the choreography of the monkey when she was mad and angry and later the cocoon and the butterfly, which is much more fragile. We see the butterfly movements when she dances at the end in the hospital [Fig. 13].

10–12 THE SEEN AND UNSEEN, ID/NL/AUS/QA 2018



13 THE SEEN AND UNSEEN, ID/NL/AUS/QA 2018

Dayu Ani also made the costumes herself, they are very natural, but also surreal. The overall costume design is very raw, as well, like the painting on the hand and on the leg – it's really like children do it, it's captivating.

Since the beginning, I knew that the choreography would be an important part of the film, but I was not sure how to show it: Where do I want to put these kids? Is this an imaginative thing? For example, cock-fighting is a daily part of Balinese culture, part of the gambling culture. You bet your money on one of the cocks, they have to fight for their lives. And I knew from the beginning that I would use this to show how Tantri thinks and feels: Why him and not me?

A lot of people told me I should stage the dance scenes like a dream, or I should stage it actually on a stage, or something similar. And I told them «No, I need it to be real. I need to have it in one frame and to keep it real, not like a dream.» I wanted to keep the context of the hospital for the choreography of «fighting for life». So, I decided to stage it in the hospital room, to keep it very raw like that. We tried it like this, although were not sure.

Music and dance is our way to communicate – it is our language as Indonesian people. I find the bodies describe it better than words and dialogue ever could.

In THE SEEN AND UNSEEN you really trust these physical elements; you trust the bodies to say more about life and death than explanations or backstories ever could. Your film is about death and grief – moments which are still not tangible and very often not very rational moments, but really driven by our bodies. What you describe is the reason why I thought, while watching your movie, that it really gives me a feeling about death: Reality and dream, life and death are there at the same time, not the one or the other. People can be there and not there, they appear and disappear – all at the same time.

How did you work in the editing process to achieve this net of associations in its simultaneity? *[She shows the following film stills: Fig. 14–16]*



14–16 THE SEEN AND UNSEEN, ID/NL/AUS/QA 2018

We didn't stick to the script, it changed with the material. My script is really not locked down until the end of the editing process. But at the same time, I had to stick to what I really wanted to do with the film. The editing part is really quite hard for me because that is the time that I, as director, am faced with everything I did during the shoot.

In the editing, we cut some of the scenes with the father and mother out of the film because we felt we wanted to enhance the intense feelings and intentions of Tantri's expressions. We edited it to be very focused on her and her emotional journey. But the most important thing in editing was to find the style, the right form and the right structure of telling the story of her journey. We built the structure by enhancing the moments of her emotional and physical expressions.

[Bernadette Kolonko shows the following film still: Fig. 17]



17 THE SEEN AND UNSEEN, ID/NL/AUS/QA 2018

For Tantri and Tantra, it was their first time acting, they are non-professional actors. The mother here is, basically, a musician. I usually don't change a lot of who the actors are in real life when I work with non-professionals, I just locate the stories in their own characters. I used a lot of who they are in real life, they don't have to become someone else in my films. I want them to be comfortable, especially the children.

The most important part of this approach is casting, it becomes very important. In *THE SEEN UND UNSEEN*, we just gathered some kids together and did a workshop. That way, I could see over several days if one of them was suitable for the story. We found Tantra during one of the workshops. I knew right away that he could play the character and he danced beautifully.

But finding the main character, Tantri, was much more challenging. It took me a very long time. Two weeks before shooting I still hadn't found her. As you know, my criteria for this girl were that she had to act, had to have a very natural style of acting and had to be trained in dance. I knew that, even though the choreography

is simple, it is not easy for children. Tantri needed the right body language and a good voice was also important.

First, I had a girl who acted naturally, but was not a dancer. As the choreographer trained her, we realized that the ability for the dance was not really there, so we would have to manipulate the scenes for the shoot. I didn't want to manipulate anything, I just wanted them to perform. And then I had the opposite: a girl who was very good at dancing, but her acting wasn't secure. I realized that it was not her thing, and I didn't want to push children into something. So, we had no Tantri two weeks before shooting and were kind of desperate, especially my choreographer, because she would have to train her in two weeks. My Assistant Director said: «Oh, perhaps this girl doesn't exist. I mean, you want so much, perhaps she is only in your head.» I wasn't sure if I would have to compromise. The choreographer went on to go from one dance company to the next, looking for this girl.

One day I was back in Jakarta and the choreographer messaged me from Bali: «I found a girl who fits my choreography perfectly, but I don't know about the acting. Do you want to see her?»

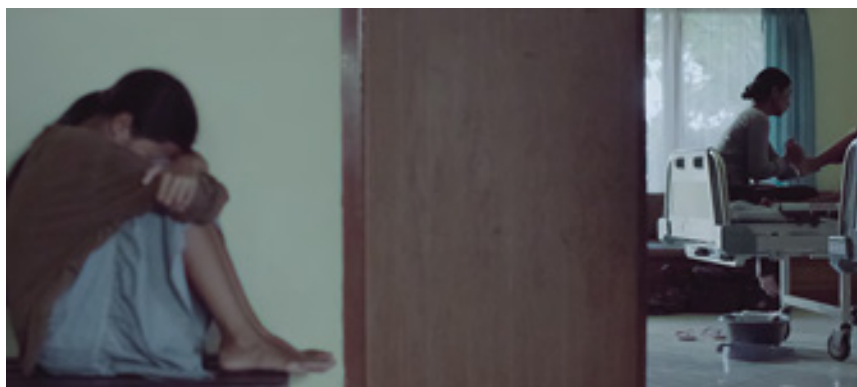
She sent me the video of her dancing and I saw that she was really good. Then, right away, I asked the choreographer if she could audition her. I sent her this list of things to do, very simple things and to film a video of it. I watched her doing these simple, daily things and I said, «Yes, it is her, train her!» We didn't have much money for the preparation. I hadn't met her at all, I only saw her in those videos. Now I think it was crazy, but I took the decision.

Then finally, I met her in Bali before shooting. When I met this ten-year-old girl the first time, I remember that I wanted to bond with her and I asked her a lot of basic questions, like «What do you do in your free time?» or «What is your favourite colour? It must be pink,» and she told me, «No, my favourite colour is black». From that moment on, I trusted her and I knew she was Tantri, that it was the right decision for the film. I realized that in front of me was a ten-year-old who likes black, sings beautifully and dances with her own rhythm.

So, we started to work. While working on the acting I realized that her rhythm was very slow. Usually, when I work with kids, I have to slow them down, because kids are mostly very fast at everything. But this kid was so slow in her movements, I didn't know what was happening when I saw her moving. I trusted her and I loved seeing her doing things in this very slow rhythm.

So, if you recognize a slow rhythm in the film, it is actually because she is that slow. It is her, she gave these moments to the film. The film is her rhythm, she gave the film its rhythm.

That is very interesting, that the rhythm of her body moving through the world would become the rhythm of the film [Fig. 18].



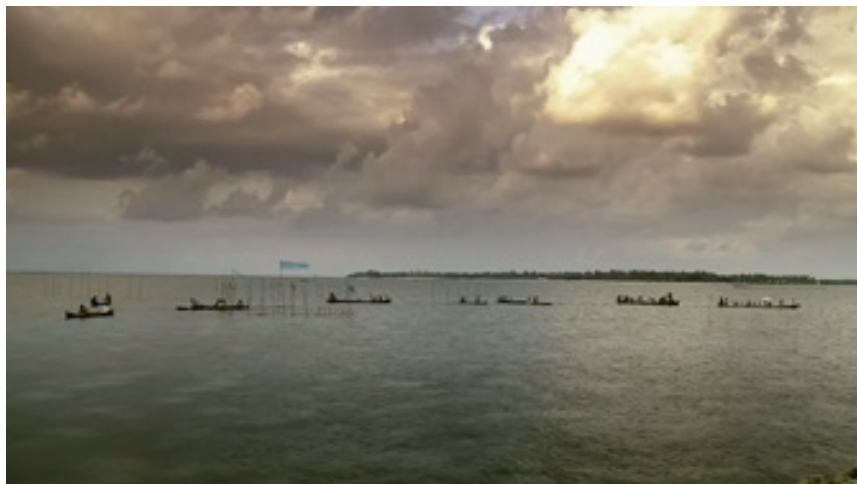
18 THE SEEN AND UNSEEN, ID/NL/AUS/QA 2018

Would you say in general, that you give your actors simple and physical instructions working with them?

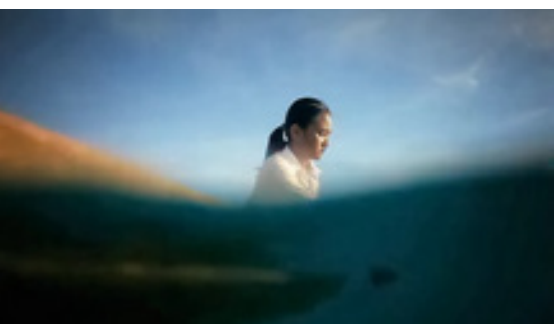
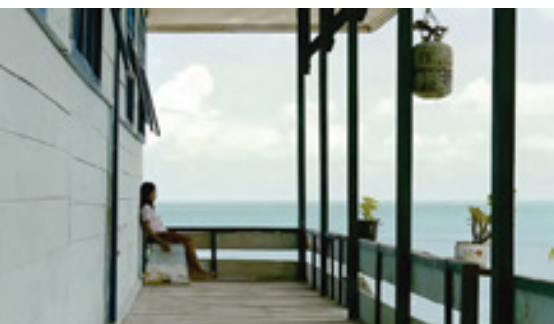
It is different with different characters, and different films have different approaches. That is my approach for non-professional actors and kids, but also because of the aesthetic of the film – the film is based on many moments of daily life.

But, of course, if the needs and story of the film are different, it could require a different approach to the acting. With professional actors there is also a different approach.

[Bernadette Kolonko shows the following film stills: Fig. 19–22]



19 THE MIRROR NEVER LIES, ID 2011



20–22 THE MIRROR NEVER LIES, ID 2011

Water and fluidity is something that always comes up very unintentionally. It comes up intuitively. This is something that happens when you work on personal films; you have space to put things in the film that you like unintentionally, which are not planned within the dramaturgy. After a certain time as a filmmaker, you realize that there are elements that come up again and again, like this fluidity.

My last question is always about feminist film history. How do you connect to feminist film history? Do you have any role models or are there some filmmakers or artists who inspired you?

Yes, a lot, actually, it's quite hard to choose. I remember when I was in high school, I watched a lot of Iranian films and I especially liked the ones from Samira Makhmalbaf. At that time, I was amazed by this character; Samira Makhmalbaf was 17 years old when she realized *THE APPLE*. In her films *THE APPLE* and *BLACKBOARDS*, Samira Makhmalbaf had a very, very documentary-style approach, but it is fiction and the films deal with strong social and cultural issues. I remember watching her films and feeling them give me a lot of energy, showing me that it was possible to do things like that; they showed me the different possibilities in filmmaking.

And I also like the films of Catherine Breillat, like *À MA SŒUR!* and *UNE VRAIE JEUNE FILLE*. The sensitivity that she has is something that inspires me, her connection with the female actors and the characters is something that I hadn't seen before from male directors.

Within my region there is a director called Yasmin Ahmad from Malaysia; actually, her work is important to us in Southeast Asia and her work is very important to me. I love her work, the way she portrays Malaysian women. As I am also a Malaysian woman, it's something that I want to see. It's amazing, her work is amazing.

«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
(Leipzig)



1 Bernadette Kolonko und Susanne Heinrich in Leipzig, 2019

Susanne Heinrich ist Filmemacherin und Schriftstellerin. Sie studierte am Deutschen Literaturinstitut in Leipzig und an der DFFB in Berlin. Ihr erster abendfüllender Spielfilm *DAS MELANCHOLISCHE MÄDCHEN* wurde 2018 beim Filmfestival Max Ophüls Preis als bester Spielfilm ausgezeichnet und lief außerdem u. a. auf der Berlinale – Woche der Kritik und auf dem Filmfestival Rotterdam.

DAS MELANCHOLISCHE MÄDCHEN

Deutschland 2019 (80 Min.)

Regie: Susanne Heinrich

Drehbuch: Susanne Heinrich

Bildgestaltung: Agnesh Pakozdi

Montage: Susanne Heinrich, Benjamin Mirguet

Szenenbild: Jeanne Louet, Miren Oller, Nora Willy

Kostümbild: Laura Jasmin Schäffler, Lisa Mareike Poethke

Produktion: Till Gerstenberger, Jana Kreissl, Susanne Heinrich, Philippe Bober

Besetzung: Marie Rathscheck (Das melancholische Mädchen), Malte Bündgen (Typ),

Monika Freinberger (Model), Yann Grouhel (Normalo), Nicolai Borger (Existenzialist) u. v. m.

Bernadette Kolonko: Gibt es etwas, das du in deiner Arbeit sichtbarer machen möchtest und aus der Unsichtbarkeit und dem Ungesagten herausholen willst?

Susanne Heinrich: Es ist schwer zu sagen, weil ich mich häufig nicht hinsetze und denke, ich will einen Film über das und das machen, sondern meistens schwillt es sich so zusammen. Und dann irgendwann schreibe ich einen Text und den befrage ich dann sehr stark darauf, wie er umgesetzt werden will.

Es gibt viele Sachen, die mich beschäftigen und die in zeitgenössischen Diskursen nicht vorkommen. Also ich bin eigentlich von fast allen zeitgenössischen feministischen Diskursen genervt – auch mit der Verschränkung oder glücklichen Hochzeit, die gerade der Queer-Feminismus mit dem neoliberalen Markt eingeht, also mit diesem Erläutern von einer Million Talkrunden zum Thema Repräsentation im Film.

Dabei gibt es für mich ein völliges Nicht-Sprechen über Form und es scheint auch so zu sein, dass es institutionell nicht richtig gewollt ist. Im Zuge der Frankfurter Positionen wurde auch gesagt, dass es im deutschen Film schon lange so einen Inhaltismus gibt und ich glaube, der verträgt sich gut mit neuen verkürzten, ja eigentlich pseudo-feministischen Diskursen über Repräsentation. Und der trifft sich ebenfalls gut mit einer Zahlengläubigkeit, die ja auch einfach mit einem Aufklärungs-Wissenschaftsverständnis zu tun hat und durch die Digitalisierung und den zunehmenden Einfluss von Algorithmen nochmal verstärkt wird.

Also, dass wir gar nicht mehr anders denken können, als in Statistiken und Zahlen und numerischen Darstellungen von Dingen. Dabei finden permanent Diskursverschiebungen statt und Sachen rücken aus dem Fokus, zum Beispiel finde ich, dass viel zu wenig über Medien gesprochen wird – also das Medium, den Einfluss von Medien und den Einfluss von Technologien auf die Art, wie erzählt wird oder auch auf die Inhalte selbst. Dass da eine große Blindheit herrscht und dass Eigenlogiken von bestimmten Medien nicht mehr gedacht werden.

Es gibt dabei eine Armut verschiedener filmischer Formen. Alexander Kluge hat in einem Interview mit mir gesagt, im Grunde ist es im Moment so, als würde nur die Autobahn befahren werden und die ganzen schönen Waldwege sind irgendwie leer. Filmgeschichte besteht aber aus vielen losen Enden, an die man anknüpfen könnte. Und wenn ich gerade viele Filme aus den Siebzigern und Achtzigern gucke, dann auch deswegen, weil ich das Gefühl habe, da gab es einen riesigen Formen-Reichtum und einen anarchischen Umgang mit zum Beispiel narrativen Versatzstücken, die nach einem anderen Formprinzip angeordnet wurden als in eine Heldenerzählung gepresst zu werden. Wenn ich mir zum Beispiel Filme von Mai Zetterling und von anderen Filmemacherinnen der zweiten Frauenbewegung anschau, dann gibt es da eine ganz große anarchische Kraft, mit der über die klassische Form hinausgedacht wird und diese reflektiert, mit der gespielt und die unterlaufen wird. Das fehlt mir und ich glaube, da bin ich auch nicht alleine.

Elfriede Jelinek hat auch immer wieder ganz stark die Form als das definiert, wo das Politische im Film sich verorten lässt. Gerade passiert für mich eher das Gegenteil, dass ganz viele politische Inhalte in die immer gleiche Form gegossen werden und damit eigentlich auch verharmlost oder wie soll ich sagen instrumentalisiert, inkorporiert oder auch entschärft werden in so einem klassischen Narrativ. Das finde ich gerade jetzt besonders problematisch, weil die Story für mich so eine universelle Währung im Neoliberalismus geworden ist und es nicht mehr möglich scheint, anders als in Narrativen des zu sich Findens oder der Selbstverwirklichung zu denken. Alles wird in dieser Form der Story verkäuflich, wird zur Ware gemacht. Darum braucht es eine totale Kritik an dieser Narration an sich oder an geschlossenen klassischen Narrativen.

Brauchen wir in Zeiten großer globaler Ungerechtigkeitszusammenhänge wirklich noch mehr tröstende Geschichten über das sich selbst ermächtigende einflussreiche Subjekt, das den Lauf der Welt ändert? Das ist für mich wirklich ein Märchen! Und wenn es als solches nicht gekennzeichnet ist, ist es Propaganda.

Genau, also ich habe mich auf die Form gestürzt und ich bin eine klassische Gesellschaftskritikliebhaberin. Ich denke, die müsste heutzutage als Formkritik stattfinden – also Formen finden, die ein kritisches Potenzial haben, die ein Potenzial haben, eben genau diese konfektionierten Formen sichtbar zu machen oder sichtbar zu machen, wo überall, was alles formatiert ist.

Also eine Reflektion über diese normierte Struktur in Gang setzen und eben nicht einfach nur eine Geschichte bauen, der wir vor allem kausal folgen sollen und in der alles passend gemacht wird, damit es in das normierte dramaturgische Gerüst von Held*in, Konflikt etc. hineinpasst und ihm untergeordnet wird. Also nicht nur den Helden durch die Heldin ersetzen, während die ästhetische Form die gleiche bleibt?

Ich denke auch, dass immer weniger Filme diese Genauigkeit haben, bei denen zum Beispiel auf kleine Gesten geachtet wird und wie Körperlichkeit erzählt wird.

Ich bin ja gerade auf vielen Festivals gewesen dieses Jahr und habe viele Gewinner*innenfilme gesehen und oft denke ich, diese Filme nehmen ihre eigenen Objekte, die sie betrachten, überhaupt nicht mehr ernst. Da gibt es überhaupt keine Begegnung mehr dazwischen, sondern alles wird instrumentalisiert. Also zum Beispiel eine Frau springt dem Aktenordner hinterher ins Wasser. Da ist dieses Bild nur noch da, um zu erzählen, dass die Frau sehr entschlossen ist und dann sieht man das Wasser gar nicht und die Fische nicht und den Himmel nicht und alles, was an Bedeutungsüberschuss da wäre, sieht man nicht mehr. Sondern es geht eigentlich nur darum, dass das Bild eine Funktion hat, eine erzählerische oder dramaturgische Funktion, um uns irgendetwas über den Charakter der Figur zu sagen. Da wird für mich das ganze Bild mehr oder weniger annektiert und alle anderen Elemente, die eine Rolle spielen könnten oder andere Ordnungskriterien finden für mich immer weniger statt. Also man könnte ja auch statt durch Konflikte durch Kontraste erzählen, statt mit einem Bogen mit einer Steigerung, was ja auch alles nicht neu ist.

Ich glaube, das hat auch etwas damit zu tun, dass die Entstehung von Filmen immer stärker schon unter dem Stern der Auswertung steht, dass es gar keinen Moment mehr gibt, wo der Film nicht als Ware gedacht und entworfen wird.

Das fängt ja bereits an den Filmhochschulen an, dass es in erster Linie darum geht, ob der Film danach auf Festivals läuft. Dadurch gibt es auch immer weniger Lust zu experimentieren und auszuprobieren, sondern es geht super früh darum, wer läuft auf vielen guten Festivals, wer kann dann am Ende einen langen Film machen? Ich habe oft gemerkt, wie dies eine Stimmung erzeugt, in der sichere Lösungen den formal-ästhetischen Experimenten vorgezogen werden.

Also das habe ich bei mir auch gemerkt, wenn klar ist, was auf dem Festival laufen wird, machst du das. Du machst das, wofür du von irgendwem, irgendwann mal gelobt wurdest. Wenn irgendeiner mal gesagt hat, was du gut kannst, zum Beispiel «toll dein Blick auf Beziehungen!» [*sie lacht*], dann machst du halt so einen kleinen Beziehungsfilm. Irgendwie glaub' ich, dass man dann schnell dazu übergeht, Konventionen erfüllen zu wollen und nicht darüber hinausgeht.

Also ich habe auch vorher relativ klassische Sachen versucht, die sind halt einfach nicht geglückt. Und irgendwann habe ich mich gefragt, warum das so ist. Was habe ich eigentlich für ein Problem mit dieser klassischen Heldenerzählung, ich pack' die nicht, irgendwie kann ich die nicht. Warum nicht? Und dann habe ich angefangen, Walter Benjamin zu lesen über das Erzählen und darüber, sich auf

ganz viele andere Wege da ran zu trauen. Dann irgendwie zu merken, «ach ja, das geht ja!», ich kann es ja auch anders machen. Es gibt ja auch episodisches Erzählen oder dies oder das und das finde ich viel zutreffender für mein Eingewobensein in Strukturen oder eben für ein Erzählen, das nicht ein Einzelschicksal erzählt, sondern Formen, Formate und Strukturen untersucht.

Das finde ich nämlich auch interessant, diese Frage – wer hat eigentlich diese Erfahrungsräume, die mir meistens erzählt werden? Und wie kann ich meine Erfahrungsräume filmisch erzählen? Es gibt doch in meinem Leben gar nicht diese zusammenhängenden, erklärbaren Narrative, nach dem Motto, jede Aktion muss einer bestimmten Ursache folgen, muss irgendwie lesbar sein. Es ist alles viel widersprüchlicher, komplexer und das meiste ist überhaupt nicht klar lesbar von dem, was eigentlich passiert in zwischenmenschlichen Beziehungen, in eigenen Bewegungen, in Berührungen. Aber im Sprechen über Drehbücher und Filme tun wir immer so, als könnte alles in eine Lesbarkeit überführt werden.

Was interessiert dich am Durchbrechen normativer Vorstellungen und was hat das für dich mit Gender zu tun?

Ich würde schon sagen, dass dieses, sich selbst als ein Akteur wahrnehmen, dessen Handlungen Sinn ergeben, tendenziell mehr etwas Männliches ist, als dass es etwas Weibliches ist. Ich habe eine Zeit lang darüber nachgedacht, warum es so viele Filme mit Streunerinnen und Wandererinnen gibt, wie SUE oder WANDA. Und das melancholische Mädchen ist ja auch eine.

Es ist eine schwierige Frage, ob es so etwas wie eine weibliche oder feministische Form oder feministische Dramaturgien gäbe, weil wir ja auch patriarchal geprägte Wesen sind und es kein rein «Weibliches» gibt, das ich jetzt irgendwie dagegen artikulieren würde. Aber mir fällt auf, dass es Figuren gibt, wie diese weibliche Streunerin, die ihren Umständen viel mehr unterworfen ist und die gar nicht so einen Anspruch hat, die ganze Zeit aktiv unabhängig eigenmächtig zu handeln, sondern die eben irgendwie immer in Abhängigkeitsbeziehungen eingewoben ist und daraus schaut und reflektiert. Das finde ich viel spannender.

Und ich glaub' schon, dass die Heldenerzählung und ihre jetzige neoliberale Ausformung auf der anderen Seite so eine Verbindung von etwas zutiefst Kapitalistischen und Patriarchalen ist. Und da würde ich zum Beispiel auch diese ganzen diversifizierten Filme, die aber unter ihrer supertoll polierten Oberfläche auch nur die nächste Ödipus-Geschichte erzählen, alle mit reinzählen.

Wie arbeitest du mit deinen persönlichen Wahrnehmungen und Erfahrungsräumen beim Filmemachen? Und wie fließen diese Wahrnehmungen in deine Filmbilder mit ein, wie verknüpfen sie sich, wie arbeitest du hier?

Also im Moment fallen mir überall solche Formatierungen auf. Ich kann gerade gar nichts mehr als besonders individuell und unverwechselbar sehen, sondern es fällt mir auf, wie bestimmte Diskurse geführt werden oder wie in Liebesbeziehungen gesprochen wird, welche Sätze an welcher Stelle gesagt werden und was alles vorformatiert ist. Also zum Beispiel bei *DAS MELANCHOLISCHE MÄDCHEN* habe ich nach typisch neoliberalen Räumen geschaut und wie in denen gesprochen wird oder welche Begegnungen oder Nicht-Begegnungen sie ermöglichen oder verhindern. Ein Beispiel dafür ist dieser Mütter-Babykurs: Wie wird dort über das Mutter-Sein gesprochen, was für Worte werden da verwendet oder eben auch nicht?

Oder die Form der Heteroromantik-Liebesbeziehung interessiert mich, weil das ein Ort ist, an dem meine eigene Verstrickung in die Herrschaftsverhältnisse am stärksten für mich spürbar ist. Das finde ich interessant zu analysieren, weil es auch gerade sehr viele Filme gibt, die vorgaukeln, man könnte durch einen persönlichen Akt der Dissidenz diesem System entkommen und dann wäre man frei von Schuld oder Scham oder sowas. Und da findet für mich auch so eine Verschiebung statt, weil so einfach ist es ja leider nicht, weil wir ja libidinös sozusagen in diese ganzen Strukturen, die uns unterdrücken, verstrickt sind.

Deswegen hat mich bei *DAS MELANCHOLISCHE MÄDCHEN* auch interessiert, was ist das, was von der Liebesbeziehung eigentlich noch übrig ist oder vom großen romantischen Traum, von dem ja serielle Monogamie übriggeblieben ist, als Sackgasse. Und wie lässt das die Leute sich begegnen oder eben auch nicht?

Häufig habe ich auch Wahrnehmungen, die ich gar nicht repräsentiert finde in Diskursen. Mein nächstes Thema für meinen nächsten Film ist Mutterschaft. Da hatte ich zum Beispiel am Anfang ganz stark eine intensive Körperwahrnehmung, eine ganz intensive Wahrnehmung der spezifischen Erotik, die es zwischen mir und meiner Tochter gab. Also ich hatte zum Beispiel das Gefühl, ich will sie verschlingen oder ich will sie ablecken oder so etwas und ich habe nirgendwo die Möglichkeit gefunden, darüber zu sprechen, darüber zu reflektieren, darüber zu lesen.

Gleichzeitig hatte ich das Gefühl, ich bin an ganz vielen Orten plötzlich völlig isoliert von Öffentlichkeit. Ich war mit anderen Müttern eingeschlossen, in den Kleinkindabteilen der deutschen Bahn, überall, auf Spielplätzen oder in Stillkammern. Überall weg von der Gesellschaft und da müssen wir dann über so etwas reden wie, «hatte dein Kind schon Scharlach, was kann dein Kind schon, spricht es schon?» Aber niemand redet über diese Dinge, die mich eigentlich interessiert haben, zum Beispiel wie wahnsinnig einen das macht, sechs Stunden am Tag die gleichen drei Dinge mit diesem Kind zu machen, wie zum Beispiel immer mit dieser Rassel über diesem Kopf rummachen. Oder wie verrückt man wird, wenn man den ganzen Tag nur die gleichen zehn Wörter sagen kann oder immer diese Babysprache spricht und keinen anderen Austausch mehr hat als diesen Feed-

back-Loop, in dem man mit diesem Kind ist. Was das mit einem Gehirn macht und was es vor allem macht, dass es keine Orte gibt, wo du darüber sprechen kannst, das interessiert mich.

Diese existenzielle Intensität, die ich da gefühlt habe, die hat sich immer unkommunizierbarer angefühlt, weil ich das Gefühl hatte, niemand interessiert sich für diese Erfahrungen. Das Einzige, was auftauchte, sind diese Diskurse um Sorgearbeit als Arbeit, wie «Stillen ist auch Arbeit». Das trifft aber das, was ich empfinde, nicht.

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. Und dann ist es viel denken, lesen und wählen – wirklich wie ein Maulwurf, der sich dann einen Graben gräbt und irgendwo an einen Stein stößt und dann halt rechts abbiegt oder auch mal blind ist. Dann lese ich plötzlich Psychoanalysekritikerinnen aus den Siebzigern, stoße da durch Fußnoten auf irgendein anderes Buch über Mutterschaft.

Ich sehe dann einfach alles, was ich erlebe eine Zeitlang durch die Brille dieses Films, den es noch nicht gibt, sehe alles in Bezug zu diesem Nukleus, der irgendwie schon in mir ist. Also ich begreife nichts mehr unabhängig davon, sondern setze alles ins Verhältnis und damit bringe ich mich ganz langsam näher, ruckle mich ein in eine Position, aus der heraus ich für diesen Film sprechen kann.

Das ist spannend zu hören, auch in Bezug auf deine Hauptfigur, das melancholische Mädchen, bei der die Widersprüche immer offen daliegen und nicht versucht wird, eine geschlossene Figur zu erzählen.

Das kann ich gut mit deinen Beschreibungen in Verbindung bringen, wie du deinen Film von verschiedenen Seiten anschaust, umkreist und dabei nie das Gefühl zu haben scheinst, dieses eine Thema oder diesen einen Konflikt will ich erzählen. Sondern du willst alles erzählen, was damit zu tun hat und was sich ansammelt im Leben, bei dir und in der Beobachtung der Anderen.

Genau, es ist ein Sammeln. Das meine ich auch mit diesem, dass es sich so zusammenbraut. Manchmal habe ich das Gefühl, wie eine Hexe, die Sachen in einen Kessel wirft.

Aber was es schon braucht, ist einen Punkt zu finden, und das meine ich mit diesem Einruckeln – also eine Sprecherinnenposition finden, in der ich eine Weile bleiben kann. Denn sonst würde sich alles, was ich mit dem Film erzählen will, ständig ändern, mit jeder neuen Sache, die erzählt werden will. Es braucht also diesen Punkt, von dem aus ich denken oder sprechen kann und wo ich eine Weile bleiben kann – zumindest für die Zeit des Schreibens des Drehbuchs, was ein sehr intuitiver Akt ist.

Bei meinem nächsten Film, der DIE MÄCHTIGE MUTTER heißen soll und ein bisschen wie die Fortsetzung von DAS MELANCHOLISCHE MÄDCHEN sein wird, stiegen die Szenen irgendwann wie Blasen aus meinem Unterbewusstsein auf.

Das fing damit an, dass mir eine Szene eingefallen ist von einer Mutter, die nicht nur ihr Kind säugen muss, sondern auch ihren Freund. Und weil sie so viel Milch produzieren muss, schwillt sie an, wie ein Michelin Männchen. Sie wird ganz riesig, eine Riesenmutter-Godzilla-Figur, die unfreiwillig riesig geworden ist und dann rumtappst und aus Versehen Typen zertritt. Dann kommt da unten so eine Armee von Peter-Pan-Männlichkeiten, also Männer, die erst mal nicht nach Patriarchat aussehen, die irgendwie niedliche Schnurrbärte und bunte Blousons und lackierte Fingernägel haben. Und die singen dann das Lamento der weinerlichen Männlichkeiten, sie singen: «Gib mir noch Zeit, ich bin noch nicht so weit.» Währenddessen gucken Riesenmütter auf sie runter und wissen gar nicht, was sie mit ihnen anfangen sollen. Aber sie lieben sich halt noch und am Ende gibt es dieses umgedrehte King-Kong-Bild, wo die Riesenmutter den kleinen Mann auf ihrer Hand hat und sagt: «Ja, ich kann nicht anders, ich liebe dich noch.»

Das tauchte alles auf und dann habe ich gedacht: «Oh Gott, was ist denn das jetzt?» Erstens ist das ein Musical und zweitens ist das irgendwie so eine Art Surrealismus. Erst mal muss ich dann verstehen, was habe ich hier überhaupt gedacht und dann versuche ich zu verstehen, wie ich dieser Szene beikommen soll oder wo sie im Film sein könnte oder wie sie im Verhältnis zu anderen Sachen steht?

Das ist natürlich auch witzig, weil so eine Entstehungsart, diese Art Hebung aus dem Unterbewusstsein heraus, kannst du natürlich keiner Förderinstitution erklären. Ich habe gerade einen Antrag geschrieben und die wollen ja eine Plot-Synopsis von drei Seiten. Da ist ja klar, dass immer wieder das Gleiche rauskommt, denn die wollen so etwas wie: Alternde Turnlehrerin verliebt sich in Schüler, der dann ein Verhältnis mit ihrer Tochter anfängt.

Aber nein, das kann ich ihnen nicht geben, was soll ich da schreiben über eine Riesenmutter, die ihren Freund säugt oder soll ich dann Theorie beschreiben oder wie soll man sich so etwas nähern? Das ist interessant, zu merken, wie diese Strukturen von Filmherstellung eben auch total schief dazu stehen, wie in mir so ein Film langsam entsteht.

Vielleicht weil deine Filme über Bilder entstehen und du dabei Bilder zulässt, die du selbst noch nicht ganz verstehst?

Leider habe ich in der Filmbranche hier oft das Gefühl, dass Bilder in den Hintergrund treten, um möglichst zielorientiert eine Story niederzuschreiben und für jede Figur möglichst gute Beweggründe zu finden, die sie zu dem oder zu dem führen. Sodass die Figuren wirklich so nach einer Schablone A oder B mit ihren Gefühlen

und Motivationen ausgestattet werden, die dann wirklich alle nachvollziehen können. Dabei geht das Kinematografische verloren.

Weil Figuren auch nicht mehr anders als, als psychologisch lesbare Figur gedacht werden. Das ist ja, wenn man sich mal so ein Grundlagenbuch über Figurenanalyse durchliest, überhaupt nicht die einzige Möglichkeit eine Figur zu denken. Natürlich kannst du eine Figur auch als Artefakt, als Sozialtypus oder als Stereotyp denken, mit der du irgendetwas persiflierst. Aber gerade gibt es im Film neben einem mittleren Realismus und einer psychologisierenden Lesart recht wenig andere Herangehensweisen.

Ich habe das Gefühl, was Leute wenn dann noch an Bildern interessiert, ist so ein Stil oder Look. Für mich wird dabei der Inhalt-Form-Zusammenhang auf seltsame Weise gedacht. Mir ist das in einer Jury aufgefallen, wo jemand über meinen Film gesagt hat: «Ja, der Inhalt ist ganz interessant, aber warum hat die das so verpackt?» Und dann habe ich gedacht, krass, so würde ich das nie beschreiben, was ich gemacht habe. Also, dass ich irgendwie einen Inhalt habe und den dann auf eine Art und Weise mit einem bestimmten Stil verpacke.

Aber das hat mir nochmal deutlich gemacht, dass es wahrscheinlich recht häufig so gedacht wird. Als gäbe es nicht ganz andere Zusammenhänge von Inhalt und Form. Das ist ja ein ganz seltsam reduktionistisches und eigentlich auch abspaltendes Denken, also eine ganz absurde Weise inhaltlich zu denken, indem die Form wie eine Verpackung gesehen wird und nicht als etwas, was auch Inhalte transportiert.

Form ist Inhalt, Inhalt ist Form – für mich ist es nicht trennbar!

Es wird ja auch bei Einreichungen formal getrennt, indem es das Treatment oder Drehbuch gibt, was die Geschichte wiedergeben soll, und dann soll noch das Moodboard dazu gepackt werden.

Ich denke oft, wenn sie irgendeine Aussage in meinem Film suchen wollen, wenn sie die unbedingt suchen wollen, dann sollen sie die bitte wenigstens in der Form suchen und nicht irgendwo anders. Aber das ist schwer zu kommunizieren.

Du setzt in deinem Film von Anfang an eine Aussage der Verweigerung, die ganz offen kommuniziert wird. Das melancholische Mädchen sagt zu Beginn: «Wenn das hier zum Beispiel ein Film wäre, würden wir jetzt schon alle die verlieren, die sich mit der Hauptfigur identifizieren wollen. Im Film muss immer etwas passieren. Melancholischen Mädchen passiert nichts. Ich meine, sie laufen herum, sie reden, sie haben Sex. Aber das Eigentliche, die Katastrophe ist immer schon passiert. Und jetzt existiert nur noch ein Zustand. Es gibt keine Höhepunkte, keine Entwicklung,

keine Katharsis. Sie werden keine besseren Menschen, sie bewegen sich nicht von A nach B. Sie springen nicht vom Dach. Man kann von ihnen nichts lernen, außer über die Zeit und den Ort, die sich in ihnen spiegeln. Denn das ist alles, was sie tun. Sie verbringen Zeit an verschiedenen Orten und dann irgendwann, ist der Film vorbei. Einfach so!»

Du machst hier direkt zu Beginn des Filmes klar: Es gibt hier keine Heldinnengeschichte, es gibt hier keine Identifikation mit der Hauptfigur, keine Einfühlung, vergesst es, ihr müsst hinschauen, die Figur anschauen, die Gesten anschauen, die verschiedenen Ästhetiken anschauen! Wie möchtest du Zuschauer*innen mit deinem Film adressieren?

Genau. Und als ich jetzt zwei Vorführungen vor Schüler*innen hatte, habe ich gemerkt, dass zum Beispiel in Deutschland wirklich auch eine Filmbildung fehlt. Da sagte dann jemand: «Ja, und dann entwickelt das Mädchen sich dahin, dass sie ihre Gefühle empfinden kann, wenn sie den Bauarbeiter trifft.»

Dann denke ich: «Oh, nein. Erst mal hundert Schritte zurück!» Vielleicht müssten wir zuerst nochmal darüber reden, dass es eben auch Figuren gibt, die nicht psychologisch sind. Aber das ist mir gerade bei Schüler*innen zweimal total missglückt, da sie nur eine Entwicklung, einen Hauptkonflikt, eine Psychologie und eine klare Narration gesucht haben und sehen konnten.

Ich habe natürlich trotzdem viel dabei gelernt darüber, wie dieses Sehen eben nicht stattfindet und ich mache mir meine Gedanken, warum das so ist. Ich glaube, dass es auch damit zu tun hat, wie es im Buch *Die Erfindung der Kreativität* [Anm: Andreas Reckwitz] beschrieben wird. Es ist dieser kreative Kapitalismus, wo im Grunde jede*r Künstler*in ist und alle kreativ arbeiten. Das führt eben auch dazu, dass auf diesen hyperkulturellen Märkten natürlich ein Film auch nicht mehr groß etwas anderes ist, als eine Pizza, die man am Abend isst oder irgendwie ein anderes Kulturgut, was man konsumiert. Viele haben auch immer schon ganz starke Erwartungen an ein Kulturprodukt.

Auch die Art wie Filme ausgewertet werden hat damit zu tun, dass zum Beispiel mein Film immer nischer gemacht wurde und dann irgendwann in die Nische «Der besondere Film» abgeschoben wurde. Dort läuft er dann nur noch in Kleinstkinos vor einem vorgebildeten Publikum, das sowieso schon denkt, dass es alles weiß und politisch auf der richtigen Seite steht und ein bisschen sexualpolitisch gebildet werden will oder ein wenig über Gender lernen möchte.

Aber so eine Konfrontation mit etwas, das man noch nicht kennt, kann man vielleicht nur noch haben, wenn man auf Filmfestivals aus Versehen in einen anderen Film gehen muss, weil der eine Film voll war, in den man eigentlich gehen wollte. Da gab es so ein paar Momente davon, dass Leute in meinen Film *DAS MELANCHOLISCHE MÄDCHEN* geraten sind, die nicht rein wollten und das waren immer die inte-

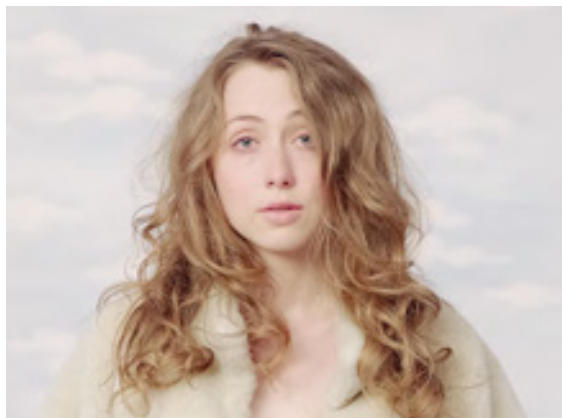
ressantesten Momente. Weil die natürlich keine Ahnung hatten, was passiert und plötzlich kriegen sie diesen Monolog und denken, «oh Scheiße, jetzt ist das hier so ein Nicht-Film oder was soll das jetzt hier?» Aber sie haben Geld bezahlt und deswegen sitzen sie es aus und dann reden sie am Ende darüber, dass sie enttäuscht waren, dass es kein Film ist und wie sie diese Enttäuschung überwunden haben.

Das ist dann wieder interessant, aber das wird von den klassischen Auswertungsstrukturen zunehmend verhindert, dass es wirklich zu einer Begegnung zwischen einem Kunstwerk und einem Menschen kommt.

Du erzählst ja in deinem Film von diesen Verlockungen der Schönheit, der bunten Farben, der ikonenhaften Bilder, der Fetischisierung des Frauenkörpers – von den Dingen, die wir mitmachen, weil wir den patriarchalen Blick auch verinnerlicht haben. Ich denke an die Verinnerlichung einer patriarchalen Marktlogik, die wiederum als eine Freiheitsgeste verkauft wird. Das melancholische Mädchen befindet sich für mich da auch in einem Widerspruch, weil sie das gleichzeitig auch reflektiert. Aber sie kommt dennoch nicht raus, aus diesen Strukturen. Wie würdest du die Beziehung deiner Hauptfigur zur Welt beschreiben?

Absolut! Also ich habe gerade mit diesen Selbstermächtigungsmärchen, die überall produziert werden, große Schwierigkeiten. Das ist für mich eine Art Anreicherung von pseudorealistischen Erzählungen mit utopischen Elementen, die aber nicht als solche gekennzeichnet sind.

Und ich glaube eben nicht, dass ein individueller Akt des Widerstands zu einer Veränderung dieser gesellschaftlichen Strukturen führen kann. Ich glaube, dass es eine Verwechslung ist, dass sich alles linguistisch dekonstruieren ließe und dass es keine gesellschaftliche Totalität mehr gäbe, die historisch gewachsen ist. Diesen Verhältnissen ist



2-3 DAS MELANCHOLISCHE MÄDCHEN, D 2019

nicht durch einen individuellen Widerspruch oder individuelle Subversion zu entkommen. Da setze ich eine ganz klare materialistische Analyse der Geschlechterverhältnisse dagegen und das bedeutet eben für mich auch, zu erkennen, dass es keinen Unterschied macht, ob ich jetzt auf Facebook bin oder ob ich mich da abmelde oder ob ich mich inszenieren will oder nicht inszenieren will. Wir sind alle Marken, wir sind alle Ich-AGs und die Handlungsmacht der Einzelnen, die wird aus meiner Perspektive immer kleiner und auswegloser je tiefer der Kapitalismus in die Krise kommt.

Diese Widersprüche nehme ich sehr stark wahr sowie den Hype um Selbstermächtigung. Wenn es nur noch darum geht, sein eigenes Elend und seine eigene Zugerichtetheit als Emanzipationsmärchen zu erzählen, da bin ich nicht dabei! Und das ist es, worum es in DAS MELANCHOLISCHE MÄDCHEN auch geht – individueller Widerspruch reicht nicht aus, um starke zurichtende gesellschaftliche Strukturen auszuhebeln oder ihnen zu entkommen. Es gibt darin wenig Entkommen, du kannst vielleicht damit spielen, vielleicht. Ich kann damit spielen, kann Rollen tauschen und damit Sehgewohnheiten dekonstruieren. Aber es gibt nicht richtig ein Entkommen. [*Lange Pause*] Ja! [*Wir lachen*]

Das melancholische Mädchen ist ja auch nicht so eine ganz einfache Identifikationsfigur, also sie ist ja selbst auch keine lupenreine Feministin, wo du denken könntest, so will ich sein. Wenn man zum Beispiel feministisches Mädchen sagen würde, dann hätte man schon einen Feminismus-Begriff, dem ich zum Beispiel gar nicht folgen kann. Neulich habe ich auf einem Instagram-Profil etwas in der Art gelesen, wie, «ich bin gegen den patriarchalen Mann». Und ich habe gedacht, na hör mal, gibt es jetzt patriarchale und nicht-patriarchale Männer. [*Wir lachen*] Es gibt das Patriarchat und in dem sind wir alle verstrickt.

Ich weiß auch nicht, ob ich feministischer bin als andere. Ich glaube, ich habe mein Leben lang auch aus feministischer Sicht schwierige Dinge getan, also ich bin auf jeden Fall keine moralisch einwandfreie, lupenreine Feministin, wenn es darum geht, ob ich immer irgendwie die Verhältnisse verbessert habe zum Beispiel. Und der Film DAS MELANCHOLISCHE MÄDCHEN erzählt ja auch über Verhältnisse und die sind halt nicht besonders feministisch, auch wenn Feminismus gerade ein Hype-Thema ist. Davon handelt ja auch schon die erste Szene [Abb. 2–3]. Also «Feminismus zu verkaufen» ist genau da schon eine Verortung.

Wer kann schon von sich behaupten lupenreine Feministin zu sein? Für mich gehört das zu einem feministischen Verständnis, sich auch selbst immer wieder kritisch zu befragen, immer das Bewusstsein zu schärfen für die eigenen Privilegien und nicht immer davon auszugehen, bereits alles richtig zu machen und frei von Macht- und Abhängigkeitsbeziehungen zu sein. Aber ich sehe auch, dass das nicht selbstverständlich ist.

Das Schwere ist, diese Verstricktheit in schwierig zu analysierende Verhältnisse. Und insgesamt, dass viele gar nicht denken können, dass sie ja noch nicht immer Feministinnen waren, sondern dass es bei jeder Einzelnen auch eine Bewegung war und auch noch ist und noch bleibt, wo du ganz anfällig bist und auch dazu lernst und irgendwie ja, dass es eine langsame Geschichte ist zwischen sich und feministischer Bewegung. Ich finde, das zu denken, geht verloren.

[Bernadette Kolonko zeigt die nebenstehenden Filmstills: Abb. 4–5]

Bei *DAS MELANCHOLISCHE MÄDCHEN* war das Drehbuch zuerst da, das war die wichtigste Säule des Films. Dann haben wir aus dem Drehbuch heraus die ganze Ästhetik entwickelt. Wir haben zum Beispiel 2014 einen Probereh gemacht vom Monolog. Da war der noch relativ naturalistisch gesprochen und ich kann mich noch erinnern, dass ich mit Renata [Anm: Prof. Renata Helker, Filmwissenschaftlerin] den angeschaut habe und gemerkt habe, etwas funktioniert da noch nicht und Renata meinte dann: «dieser naturalistische Augenaufschlag, das ist es nicht!»

Ich habe dann von einer anderen Dozentin Brechts Schriften zum Theater bekommen und da habe ich über Verfremdungseffekt gelesen und angefangen, mich mit anderen Schauspielertechniken auseinanderzusetzen. Ich wollte verstehen, wie kann ich auch im Spiel markieren, dass es eben keine Figur ist, in die man sich einfühlen kann – also wie kann ich dieses Zusammenfallen von Darstellerin und Figur verhindern. Und es stattdessen so machen, dass es immer eine Darstellerin gibt, die die Figur ein Stück von sich weghält – dass es da einen Zwischenraum gibt, zwischen der Figur und der Darstellerin, aber auch zwischen Darstellerin und Zuschauer*innen, um Distanz zu



4–5 *DAS MELANCHOLISCHE MÄDCHEN*, D 2019

ermöglichen. Das ist ja etwas, was Filme heute häufig nicht mehr machen, Distanz herstellen.

Im Monolog gibt es diese Stelle, «wenn das hier zum Beispiel ein Film wäre, würden wir jetzt schon alle die verlieren, die sich mit der Hauptfigur identifizieren wollen». Dieses Brechen der vierten Wand, da dachte ich, das müssen wir auf allen Ebenen machen. Das heißt ganz konkret, dass wir im Ton immer nur eine Darstellerin hören, die noch drei Schritte neben die Kamera macht, aber keine Figur, die noch endlos in ihre Welt weitergeht.

Und mit möglichst statischen Bildern wollten wir eine Guckkastenoptik erzeugen, bei der du nicht das Gefühl hast, die erzählte Welt geht endlos weiter – nicht so als könnten wir irgendwo hinschwenken und da würde es immer weitergehen. Im Gegenteil, wenn man nach oben schwenkt, dann ist da die Kulisse zu Ende.

Wir wollten das Gefühl erzeugen, dass es sich um Kulissen handelt, extra für uns gebaute Orte, statt um belebte, naturalistische Räume, denen wir jetzt etwas ablauschen oder wo wir nur mal schnell die Kamera aufgestellt haben. Das haben wir versucht auf jeder Ebene zu übersetzen.

Darüber habe ich viel mit den Szenografinnen und Kostümbildnerinnen gesprochen. Sie hatten ein sehr starkes Konzept bei den Kostümen, es ging viel um Individualisierung und Konfektionierung. Es ist letztendlich darauf hinausgelaufen, dass wir nur unbenutzte, ungetragene, gebügelte Kleidung ohne Patina verwendet haben, genauso sollten die Orte auch Nicht-Orte sein. Ja, das Kulissenhafte hat eine Rolle gespielt. *Nicht-Orte* von Marc Augé war ein Text, der wichtig dafür war.



6 DAS MELANCHOLISCHE MÄDCHEN, D 2019

[Bernadette Kolonko zeigt das nebenstehende Filmstill: Abb. 6]

Und es ging viel um Oberflächen, wir haben versucht das Bild als Oberfläche zu denken. Die Körper sind für mich da so eingelassen, verschmelzen mit dem Hintergrund und sind nicht so stark rausmodelliert. Wir hatten immer ein sehr topziges Licht, das alles gleichmäßig hell ausleuchtet. Sodass es im Grunde kaum Sachen gibt, die sich dem Blick entziehen können, sondern es ist wie auf dem Präsentierteller. Alles muss die ganze Zeit angeschaut werden, also

im Grunde auch so eine Art werberische Ästhetik.

Das ist dann kombiniert mit diesen leckeren Eiscremefarben rosa und hellblau, die natürlich auch noch für andere Sachen stehen, wie für eine grassierende Infantilisierung, für ein 50er-Jahre Geschlechterverhältnis und für viele andere Dinge. Diese leckeren Farben sind auch Farben der Likes und Farben, die man wegessen kann.

Das hat sich alles aus dem Text heraus entwickelt, also wir haben zum Beispiel die Entscheidung getroffen, wir werden viel in Totalen arbeiten. Und da in dem Text häufig im Sprechen der Figuren so eine Übergriffigkeit drin war, dachten wir auch, wir brauchen Großaufnahmen, wie sie in die Kamera schauen. Dann wurden das die beiden wichtigsten Einstellungsgrößen im Film, die wiederum ganz viel Einfluss darauf hatten, wie wir die Sets gebaut haben und wie wir mit Frisuren und Make-Up gearbeitet haben. So hat sich das im Grunde wie eine Art System gebildet, wo sich eine Entscheidung in einem Gewerk auf alle anderen ausgewirkt hat und irgendwann ist es wie von selbst gelaufen, weil die Entscheidungen klar waren. Die ästhetischen Entscheidungen waren sehr früh gemeinsam gesetzt, im Austausch und in der Zusammenarbeit mit Kostüm, Bühnenbild und Kamera.

War dein Text in klassischer Drehbuchform?

Es waren geschriebene Dialoge, aber es gab fast keine Regieanweisungen oder so etwas.

Was interessant war, dass die Figuren im Text auch schon keine Namen hatten, das war das melancholische Mädchen, der Existenzialist, der Normalo, der Bauarbeiter und so weiter.

[Bernadette Kolonko zeigt die nebenstehenden Filmstills: Abb. 7–8]

Das Lustige ist, dass dieser ästhetische Formalismus vor allen Dingen unendlich viel Spaß macht! Ich habe das Gefühl, ich war darin sehr viel freier als so viele andere, die sich an Konventionen



7–8 DAS MELANCHOLISCHE MÄDCHEN, D 2019

abarbeiten und nicht die Eigengesetzlichkeiten des Textes wirklich ernst nehmen. Ich hatte einen starken Text, der funktioniert hat. Das wusste ich auch, weil ich ja von der Schriftstellerei komme und wusste, das ist das Medium in dem ich mir einigermaßen vertraue. Und dann waren da schon ganz viele Eigengesetzlichkeiten eingeschrieben, also zum Beispiel zitierte Natur.

Und als wir dann gesucht haben nach Natur, die keine echte ist, fanden wir total viele Sachen. Es macht einfach unglaublich viel Spaß, rumzurennen und irgendwelche künstlichen Feuer auf Riesenscreens zu suchen oder hier diese Mooswand, das ist abgestorbenes Moos, das eigentlich grau ist und wieder grün eingefärbt wurde. Oder aus einem Fenster zu filmen, wo auf der anderen Seite ein Haus draufgemalt ist.

Dieses Aufgemalte oder eben Natur, die keine echte ist, das mit den Szenenbildnerinnen zusammen zu entdecken, hat wahnsinnig viel Spaß gemacht. Wir haben uns total ausgetobt, auch bei diesen Kleinigkeiten. Ich weiß noch, als wir diese Drinks angerührt haben, wollten wir einen Weg finden, damit dieses Rosa und dieses Blau getrennt bleiben und es trotzdem trinkbar ist. Wir hatten auf jeden Fall andere, lustigere Probleme, glaube ich, als Leute an anderen Sets, wo es darum geht, irgendwelche Gefühle herzustellen oder Anschlüsse zu kriegen.

Jede Szene hatte auch eine eigene Logik. Wir hatten zum Beispiel jetzt nicht das Problem, dass wir ein Zimmer ausgestattet haben und das Kriterium hatten, es muss glaubhaft sein, wie dieses Buch da aufgeschlagen liegt. Wir konnten da gemeinsam auch so viele kleine Witze reinnehmen und Sachen, die ein Bild klug machen, also ganz viel Schabernack treiben. Zum Beispiel diese Mütterszene, ich habe mich total gefreut als Lisa, eine der Kostümbildnerinnen, mit diesen geilen Hauspuschen für diese Mütter ankam. Was wir gelacht haben über diese Hauspuschen!

Es ist so, dass es eigentlich eine anarchische Freiheit gab in dieser formalen Strenge.



[Bernadette Kolonko zeigt das nebenstehende Filmstill: Abb. 9]

Also, wir haben hier viel mit Gedichtrezitation gearbeitet, um auch bei diesem Monolog von dem Gedanken wegzu- kommen: Ein Satz ist nur ein Träger einer Botschaft, die übermittelt werden muss und die ankommen muss.

9 DAS MELANCHOLISCHE MÄDCHEN, D 2019

Wie kommen wir dahin, dass ein Satz eher nach formalen Aspekten, also nach Rhythmus, Klang und Melodie und so spricht und nicht, um irgendetwas rüberzubringen?

Dabei hat es natürlich geholfen, dass die Schauspieler*innen oft in die Kamera spielen mussten oder dass wir im ganzen Film nicht viele Anspielpartner*innen hatten, mit denen sie direkt in Kontakt hätten gehen können. Wir haben überhaupt nichts offengelassen, also es gab keinen Spielraum für irgendeine Art von Improvisation. Es waren im Grunde choreografische Abläufe, die wir geübt haben und da habe ich versucht, ganz mechanische Anweisungen zu geben, wie «schneller, langsamer, den Arm 180 Grad anwinkeln, nicht 140 Grad».

Interessanterweise war es echt schwer, von diesem naturalistischen Spiel wegzukommen, weil ich auch noch nicht genau wusste, wie genau das Spiel aussehen sollte. Ich wusste nur, es darf nicht naturalistisch sein. Aber dass es dann bei diesem unbewegten oder in einer Kritik hieß es automatenhaftem Spiel landet, wusste ich am Anfang nicht.

Wir haben vor allen Dingen sehr viel geprobt, gemeinsam gesucht und viel über die Sprache, also über die Art und Weise des Sprechens, gearbeitet und darüber ganz klare Choreografien erarbeitet – wo kein Raum mehr ist, um irgendwelche Affekte zu produzieren.

Es fällt mir immer wieder auf, wie schwer es mir fällt, die Worte zu finden, um dieses Spiel zu beschreiben. Für automatenhaft erscheint es mir fast zu spielerisch. Es gibt so ein ständiges Spiel mit der Sprache, die das melancholische Mädchen auf eine Art rezitiert, damit experimentiert und die Worte manchmal von sich weghält, wie etwas Fremdes.

Entmenschlicht? Ich finde das total interessant, wenn es kein psychologisches Spiel ist, fehlen mir auch relativ schnell die Wörter, um das genau zu beschreiben. Das ist ja eigentlich ein total weites Feld, wenn man sich mal von dieser Psychologisierung frei gemacht hat. Also das Spiel hier unterscheidet sich ja trotzdem sehr stark von einem Spiel bei Max Linz, was auch nicht psychologisch ist, oder Straub-Huillet oder Farocki oder Godard – die fallen mir gerade ein.

Da fehlen mir dann auch schnell die Worte, so eine Art von Schauspiel zu beschreiben. Das ist interessant, das ist für mich noch ein Feld, wo ich finde, dass eigentlich noch super viel Raum wäre, damit zu spielen und das zu erforschen – wo ich nicht verstehe, warum das kaum jemand macht, weil es eigentlich so toll ist, wenn man sich erstmal von diesen Emotionen verabschiedet hat.

Was mich hier auch immer wieder beschäftigt ist, dass diese Emotionen im Spielfilm oft einer sehr starken Normierung unterworfen sind, vor allem durch das Bestreben, sie einer psychologischen Lesbarkeit zuzuführen. Aber kommen wir zur nächsten Bildfrage ...



10–11 DAS MELANCHOLISCHE MÄDCHEN, D 2019

Das Poröse, diese andere Haptik ist hier nicht nur im Bild, das ist auch im Ton. Die Hauptfigur spricht sonst höher, aber hier hat sie ihre normale Sprechstimme und ich finde, auch das Spiel ist einen Tick naturalistischer.

Wir haben hier Licht und Schatten, wir haben ein bisschen diese 80er-Jahre-Film Coca-Cola-Werbeästhetik. Das alles hat damit zu tun, dass diese Szene ja über den Bauarbeiter/Philosophen/Pizzabäcker geht, der ihr sozusagen anbietet, er könne sie mehr oder weniger vor sich selber retten. Da spielt der Film mit unserer eigenen Sehnsucht nach einem tröstenden Narrativ oder nach einer Auflösung. Das arme Mädchen, das sich hier im Film selbst sucht, soll doch vielleicht bei dem klugen alten Philosophen unterkommen. Das ist diese Sehnsucht nach einer tröstenden Auflösung. Die kenne ich ja selbst auch und finde die jetzt auch nicht schlimm – aber trotzdem ist das Narrativ «alter weißer Mann rettet junge Frau vor sich selbst» ein total problematisches und es ist auch sowas wie die Antwort auf die falsche Frage. Weil der Film ja eben nicht davon handelt, dass eine junge Frau hier ein Problem mit sich hat, sondern es geht ja um gesellschaftliche Zusammenhänge. Die Struktur ist das Problem.

Deswegen ist die Szene auch ein bisschen wie eine Szene, die sagt: «so hätten wir den Film auch machen können, wenn wir gewollt hätten – haben wir aber nicht, ätsch bättsch!» Danach springt der Film zurück in seine Form und sie lässt den Hund dort als Pfand und es geht weiter mit den formalistischen Szenen.

War diese Episodenform von Anfang an da? [Sie zeigt die folgenden Filmstills: Abb. 12–13]

Ja, es gab auch von Anfang an diese Zwischentafeln.

An den Titeln für die Zwischentafeln haben wir sehr lange gearbeitet, es waren auch zwischendrin sehr krude, verschwurbelte, lange, pseudo-intellektuelle Titel. Jetzt sind es mehr Wegweiser, aber nicht so dominant, dass man die

ganze Szene darüber nachdenkt und denkt, «oh Gott, ich bin zu dumm, ich muss das verstehen und ich muss alles einordnen».

Also ja, jede Episode sollte in sich geschlossen sein, also wie Miniaturen – das war von Anfang an klar.

Deine filmische Form, deine Ästhetik wirft mich immer wieder stark auf Strukturen zurück und deshalb komme ich auch nie in ein Denken über individuelle Verantwortung oder Schuld, im Sinne von «nimm doch mal dein Leben in die Hand». Jede Episode könnte auch für sich stehen und trotzdem braucht es das Ganze, um diese Unmöglichkeit, in diesem System lebendig sein zu können, immer wieder zu reflektieren.

Auch Wiederholungen und Langeweile sind da für mich drin, auch weil die Szenen immer wieder von vorne anfangen.

Ich habe mich viel mit der Anordnung der Episoden rumgeschlagen. Was bedeutet jetzt diese Reihenfolge, also ist das irgendeine Art von Hierarchisierung oder von Chronologisierung? Was mache ich jetzt damit, dass ich das in eine Reihenfolge bringen kann? Ich konnte es ja nicht auf ein Bild malen und sagen, diese Szene ist da und diese Szene ist da und diese Szene ist da – was ich vielleicht lieber machen würde, die alle mit irgendwelchen Strichen zu verbinden in einer Gleichzeitigkeit. Aber ich musste ja sagen, eine ist die Erste und eine ist die Letzte. Und was macht das damit, dass man vielleicht doch narrativ erkennen will? Diese unterschiedlichen Anordnungen haben auch dafür gesorgt, dass zum Beispiel der Bauarbeiter mehr als die Lösung gesehen wurde oder diese Szene als Tiefpunkt oder so etwas. Es ist auf jeden Fall schwer, diesen Logiken zu entkommen, also auch in der Chronologie und Entwicklung denen zu entkommen.

Also ja, es waren von Anfang an diese klar getrennten Miniaturen, aber die Reihenfolge war eine ganz andere, bevor wir geschnitten haben.



12-13 DAS MELANCHOLISCHE MÄDCHEN, D 2019

[Bernadette Kolonko zeigt die folgenden Filmstills: Abb. 14–17]



14–17 DAS MELANCHOLISCHE MÄDCHEN, D 2019

Ja, das hat Ray Jester gemacht, ein Videokünstler und das habe ich nicht angetastet. Das ist komplett von ihm.

Also es war mir von Anfang an klar, dass es diese Laufszene gibt. Wir haben sie laufend aufgenommen auf einem Laufband. Sie ist gelaufen und hat diese Tanzbewegungen gemacht und dieses Eis gegessen und mir war klar und wichtig, dass sie das ganze Eis aufessen muss, also dass es lange werden würde. Und es war mir klar, dass es darum gehen muss, diesem Film mit dieser Szene eine Historizität zu verleihen – also, dass er irgendwie einzuordnen ist – und das Thema Zerstörung der filmischen Welt war auch bald da.

Ganz am Anfang gab es die Idee, dass es im Hintergrund, in Gedanken an die PARALLEL I–IV von Farocki – wo er über die Genese von Computerspielästhetik spricht – so eine Welt gibt, die immer digitaler wird. Oder dass es am Anfang so pixelige Wolken gibt und dass sie dann immer hyperrealer werden. Das war mal eine Idee, dann gab es das Thema Krieg oder Zerstörung, was auch da war. Irgend-

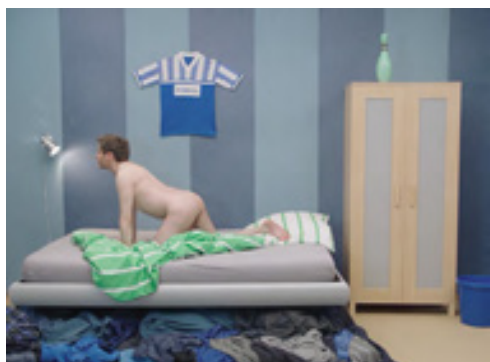
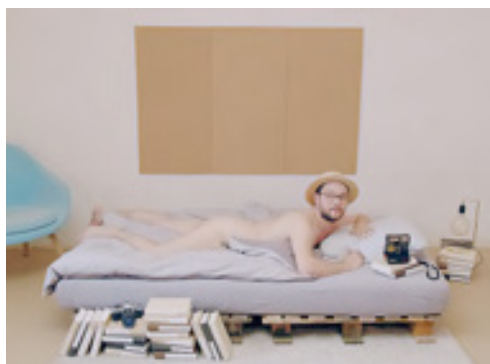
wie gab es mehrere Seiten Notizen und Gedanken dazu, wofür diese Szene ist und was sie im Film mit dem Film machen soll.

Dann habe ich Ray gefunden, der sich eben schon sein ganzes Leben mit digitaler und analoger Bildzerstörung beschäftigt und darüber unendlich viele tolle Arbeiten gemacht hat. Und ich wusste, dass die Karibiktapete wieder auftauchen musste und genau, dann haben wir ganz lange telefoniert. Danach hat er mir diese unglaubliche Szene geschenkt.

War die Karibiktapete schon ein sehr früher ästhetischer Gedanke?

Ja, die war eine der ersten Sachen, die da war. Der Titel und die Tapete waren die ersten Dinge.

[Bernadette Kolonko zeigt die folgenden Filmstills: Abb. 18–21]



18–21 DAS MELANCHOLISCHE MÄDCHEN, D 2019

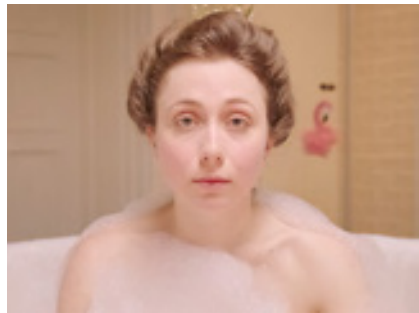
Ja, die Blicke. Da hat natürlich dieser Laura Mulvey Text «Visual Pleasure and Narrative Cinema» eine Rolle gespielt, über den männlichen Blick und die Geschichte

des klassischen Kinos als Geschichte des männlichen Blicks auf den weiblichen Körper als Spektakel. 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.

Also zum Beispiel auch diese Szene hier [Abb. 18–19], wo wir so runtergucken auf diesen ausgebreiteten Körper von dem ersten Typen, der ein bisschen der Körper der liegenden Schönen ist, auf den wir von oben schauen. Oder auch der Mann, der die Pin-Up-Posen auf dem Bett performt, während sie auf einem Hometrainer sitzt und quasi die Deutungshoheit hat, also das Wort hat und spricht und doziert [Abb. 20–21]. Genau da gibt es eine Umkehr dieses Blicks, da wird auch der Mann zum Objekt.

Ich will Sehgewohnheiten in Frage stellen, will das Kontrollierende des männlichen Blickes dekonstruieren, indem ich damit spiele. Damit thematisiere ich eben auch, dass ich denke, dass es den weiblichen Blick (noch) nicht gibt.

[Bernadette Kolonko zeigt die folgenden Filmstills: Abb. 22–25]



22–25 DAS MELANCHOLISCHE MÄDCHEN, D 2019

Manchmal ist der Mann auch in der hysterischen Position, wie in der Badewanne, und genau hier gibt es eben auch dieses Angeschautwerden im Bild. Alles im Film wird angeschaut – auch schon durch die Art, wie die Bilder eben gestaltet sind, ist klar, dass alles nur da ist, um von uns angeschaut zu werden, dass es für unsere Blicke gemacht ist. Es ist nicht irgendwie ein Beobachten von etwas, was auch so passieren würde und wo wir beteiligte Beobachter*innen sind, sondern es ist für unsere Blicke inszeniert.

Das ist wichtig und auch, dass es viele Blicke in die Kamera gibt, die damit zu tun haben, dass es darum geht, diesen Modus der Werbung herauszuarbeiten. Farocki hat diesen Film *LEBEN BRD* gemacht, wo es darum geht, dass man in Geburtsvorbereitungskursen oder Verkehrsschulen solche Übungen macht, um vorbereitet zu werden. Das ist so ein Einüben in die Welt. Diese Übungs- und Trainingssituationen, das hat so einen Modus, der als Form stark ist. Und ich fand eben den Modus der Werbung interessant – wo wir heute so miteinander sprechen, dass wir die ganze Zeit versuchen, uns Dinge zu verkaufen, entweder den Anderen die Wahrheit verkaufen, die wir gerade herausgefunden haben, oder die Entscheidungen, die wir für unser Leben getroffen haben, damit zu verkaufen, dass wir fürchterlich happy damit sind.

Dieses aufeinander Eindringen interessiert mich und deswegen gibt es diese dauernden Blicke in die Kamera, dieses Starren irgendwie. Und wir haben eben auch viel mit Schuss-Gegenschuss gearbeitet, sodass immer auch nur die Person gerade in der Kadrierung ist, die gerade spricht. Also es gibt jetzt nicht sowas wie, wir beobachten eine Figur, die sich unbeobachtet fühlt, dabei, wie sie Gefühle ausbrütet oder so etwas. Es passiert eben nur das, was sich uns vorführt.

Das melancholische Mädchen lässt sich nicht nur anblicken, sie blickt zurück?

Ja, und dieses Sprechen in die Kamera ist auch ein permanentes Adressieren des Publikums – also auch das Publikum darf sich nicht unbeobachtet fühlen sozusagen, es ist irgendwie auch die ganze Zeit mitgedacht, der Film denkt auch das Publikum mit.

Sie sprechen ja im Film schon miteinander, aber dadurch, dass sie beim Aufnehmen immer in die Kamera spielen, sind sie auch trotzdem wie in ihrer Box. Also sie sprechen dadurch nicht wirklich miteinander, eher ist es ein vor sich hin Monologisieren und es ist nicht klar, wer ist Adressat*in: Ist es das Publikum oder ist es irgendwie ein imaginärer Zusammenschluss von Zuschauer*innen oder ist es die Welt? Oder an wen wird gesprochen? Das waren Fragen, die mich an der Form interessiert haben, ohne dass ich jetzt irgendwie eine klare Antwort darauf hätte.

Zum Ende unseres Gesprächs, ein Filmstill aus der feministischen Filmgeschichte ...



26 NEUN LEBEN HAT DIE KATZE, BRD 1968

Das ist verrückt, das ist ein Mood für meinen nächsten Film. Und zwar genau das von Ula Stöckl aus NEUN LEBEN HAT DIE KATZE.

An welche weibliche bzw. feministische Filmgeschichte knüpfst du an?

Also ja, wo verorte ich mich? Also ich liebe die Filme von Helke Sander. DIE ALLSEITIG REDUZIERTER PERSÖNLICHKEIT ist ein ganz großer Herzensfilm, aber auch ihre Dokumentarfilme sind grandios.

DIE DEUTSCHEN UND IHRE MÄNNER –BERICHT AUS BONN habe ich gerade wieder geguckt, das ist unglaublich, das ist ein unglaublicher Film. Würde man heute auch nicht mehr so machen können. Da geht sie als Österreicherin nach Deutschland, um einen Mann zu finden, eine Frau in ihren besten Jahren um die 40, eine sehr schöne, alternde Frau. Erstmal stellt sie fest, dass man an der Art der Krawatte erkennen kann, wie wichtig ein Mann in der Politik und der Gesellschaft ist. Nämlich die mit gedeckteren Farben sind die wichtigeren Männer und die mit den exzentrischen, außergewöhnlichen Krawatten, also die mit den bunten sind sozusagen die, die weiter unten in der Hierarchie stehen. Aber dann gibt es noch die, mit den ganz exzentrischen teuren Krawatten, die sind dann wieder ein bisschen über denen mit den gedeckten Farben.

Also, sie ist in Politik und Kultur unterwegs, um einen Mann zu finden, und stellt ihnen dann immer solche Fragen wie: «So und so viel Male wird am Tag in Deutschland Sex verkauft, aber 70 Prozent der Männer wünschen sich eine Ehe – sagen sie, steht das für sie in irgendeinem Zusammenhang?» Also, so tolle Fragen stellt sie und sie hat so einen unglaublichen Humor und eben auch dieses Wissen darum, dass sie auch selbst darin verstrickt ist.

Ula Stöckls ERIKAS LEIDENSCHAFTEN war auch so ein wichtiger Film für mich. Ich finde solche Filme aus der zweiten Frauenbewegung total interessant, vor allem

Ula Stöckl und Helke Sander. Gerade fange ich auch an, Mai Zetterling zu entdecken, eine schwedische Filmmacherin, ebenfalls 70er-Jahre. Ich habe das Gefühl, in dieser Zeit war so irrsinnig viel los, was Formenfülle angeht; und die Filme haben auch so eine Wildheit und so eine anarchische Kraft.

Und irgendwie war die Form des Patriarchats damals, glaube ich, auch noch ein bisschen dankbarer zu analysieren, weil alles klarer war – es war klar, gegen wen man sein musste und was die schwierigen Umstände sind und heute musst du immer wieder sagen, das ist eine Scheinemanzipation und musst über fünf Ecken und die ganzen liegengebliebenen Diskurse wieder alles zusammenflicken.

In jedem Fall gab es eine viel größere Fülle an Formen und auch eine so viel größere Experimentierfreudigkeit auf allen Ebenen der Filmherstellung.

Ja, das ist super interessant.

Noch ein Film, der mir aus der Zeit einfällt. TAUSENSCHÖNCHEN von Věra Chytilová. Und ich finde schon, dass mein Film DAS MELANCHOLISCHE MÄDCHEN mit Filmen aus dieser Zeit zu tun hat, auf ganz viele Weisen, ohne dass ich jetzt ganz klar sagen könnte wo und wie genau.

Aber ich finde, dass es eine Verwandtschaft gibt, auch weil ich meine eigene Art von Feminismus, wenn ich mich feministisch verorte, in einem marxistischen oder materialistischen Feminismus verorte, der sich in erster Linie als Gesellschaftskritik versteht.

«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
(Saint-Jean-de-la-Forêt)



1 Valérie Massadian and Bernadette Kolonko, via Zoom, 2021

Valérie Massadian is a French-Armenian photographer and filmmaker who also collaborated with Nan Goldin. Massadian's first feature film *NANA* premiered in 2011 at the Locarno Film Festival, where it won her the Best First Feature Award. Her second feature *MILLA* also premiered at the Locarno Film Festival, in 2017, and earned the Special Jury Award, among other accolades.

NANA

France 2011 (67 min.)

Directed by Valérie Massadian

Screenplay: Valérie Massadian

Director of Photography (DoP): Valérie Massadian, Léo Hinstin

Editing: Valérie Massadian, Dominique Auvray

Production Design: Valérie Massadian

Costume Design: Valérie Massadian

Production: Sophie Erbs

Cast: Kelyna Lecomte (Nana), Marie Delmas (Mama), Alain Sabras (Grandfather) etc.

MILLA

France 2017 (128 min.)

Directed by Valérie Massadian

Screenplay: Valérie Massadian

Director of Photography (DoP): Mel Massadian, Robin Fresson, Valérie Massadian

Editing: Valérie Massadian

Production Design: Valérie Massadian, Axelle Le Dauphin

Costume Design: Valérie Massadian

Production: Sophie Erbs

Cast: Severine Jonckee (Milla), Luc Chessel (Leo), Ethan Jonckee (Ethan), Valérie Massadian (Woman) etc.

Bernadette Kolonko: What do you want to make visible with your cinematic work?

Valérie Massadian: I think I try to make visible the invisible, time, patience and women. Meaning mainly a social class that has disappeared from the screen, because cinema had been taken over by the bourgeoisie. Even though I love the 60s and the Nouvelle Vague, apart from Straub and Godard, they cut the cinema from the working class.

Time and patience are also very important to me. A lot of people say, «but why are your shots so long and still?» All I have to say is that if you go and sit in a cafe alone, you'll end up watching the lovers at a table not far and be able to read from their bodies if they are ok or tense together, or the old man taking forever to cross the street and the drivers being complete jerks – and all these little moments take time, but because you decide to watch, you don't even realize.

Nowadays, many people are so conditioned to expect a shot in a film to last only a few seconds. Films that work like this don't need you; they don't need your eyes. If you take the origin of cinema, when it was silent, you were very involved while watching, because if you missed that small smile between the two characters or that small hand gesture, you lost the story. Nothing was explained, so you had to be involved in it, you were building it.

Now you often just sit there and they tell you what to watch because they edit in a way that leaves no other things to look at or to notice or to take time over. That's what I mean by time and patience. It's very necessary in this orgy of images and violence.

And women, because I'm a woman! So, for me NANA is a super feminist film, in the core sense of it – even though everybody now uses this word in all kinds of really bad ways. NANA is also about resilience. It is about resilience and the way you deal with trauma, pain and loss, and how you balance. I think women are historically the ones that are forever bouncing back.

When I watched NANA and MILLA, I realized how much I enjoyed having the time to look carefully at every detail and how a small gesture could touch me so deeply.

In cinema, you're asking people to sit there in the dark for an hour or two, and it is very strange to me that some people blame me for asking them to be there and do something. Maybe it comes from television, the passivity that television imposes on bodies, I don't know ... Or maybe humans have become so lazy, so used to being fed like geese that it's all they accept now. *[We laugh]*

You're a human being with flesh, blood, emotions and thoughts, you're not a carrot, so do something!

I think many spectators have consumed so many movies and series that tell you where to feel what emotion and where no further thinking is needed. Maybe they are so attached to a certain kind of narration, which has nothing to do with real life, that they already have these clear expectations of how a movie should be?

I shot NANA here. *[She points out of her window]* After editing, before I went to Locarno, I wanted to show it to Kelyna, the child and main character of the movie.

There's a bigger city not so far from here where I live, and there is one cinema where I could show the movie to the families and everybody who was involved in the film. I also invited peasants from the area. As not so much happens here, a lot of people came. There was this man who owns land across from our house, and he had never talked to us before and was like ... *[She makes an angry gesture]* But still he dressed up and came. And what he said after the movie was beautiful: «You know, I don't know much about cinema, and I don't really like much cinema. I prefer books. But your film is like a book, because I can think and I can feel and I can be me.»

And another woman, young, poor and with three kids, said, «Do you think we can see this film again? I really loved it. I want to watch it again because usually in films, it's like you have someone telling you: okay, now you laugh, now you cry and now you do this, but in your film, there was nobody, there was just me.» After that I thought, now I can die happy.

In your movies, you make the relationship of your characters to the space that surrounds them very carefully visible – especially their relationship to nature. What is important for you in showing it like this?

Humility! If you can say one thing about the violence of this world, it's the arrogance of humans. To suddenly focus on how a four-year-old, 90-centimeter-high child relates to a forest, it brings us humans back to the fact that we're a single cell on this planet. And we really think that we are so incredible, when we are a failure – we are really fucked up. Some try, but not all and not those in power. So, yeah, the humility of trying to understand your place here is important to me.

Nature is extremely important to me because I come from the countryside. I never had the arrogance to say I know nature, but I know that nature first doesn't give a shit about us – it will be there after us as it was there before us. And nature isn't what you see on a postcard, it's extremely rough.

You put the focus on bodies in your movies and how they behave with each other or in certain circumstances – for example when Nana is putting on her clothes alone. It is such a tender image, with so much care put into the cinematic gaze. What's your approach there?

The conquests! When she's putting on the clothes, it's «in reality» the first time she manages to do it by herself all the way. I shot this like four or five times, but the shot in the film is the first time she did it.

When we were doing the sound mix later, my friend said, «the breathing is really loud. We have to take the lavalier microphone off.» And I said, «she's naked, she doesn't have a lavalier microphone.» Kelyna was so concentrated and was breathing so loudly, it's wonderful. It's so simple and it's so important when it's actually nothing special – she's just putting clothes on. But it's so much more than this.

It is the same thing when she's trying to make the bed. It's not making a bed. It's like she's the conqueror of the world saying, «Ok, I'm going to do this. This sheet is two meters, I'm 90 centimeters, my arms are 30 centimeters. How the fuck am I going to do that?»

And that's how you deal with your whole life, whether it's a bed or making a film or loving someone. It's all a lot of work.

It evokes what it means to be a human being: it is so exhausting to do all these things again and again – and at the same time it is beautiful and means that you are alive.

How do your personal spaces of experience and your own perceptions flow into your film images? And how do you work in the scriptwriting process? Do you have a script at all?

I have a script that I don't use. *[She laughs]* The script is only there to get some money. So, for example, for NANA I had a short film script. First, I didn't know how to write a script, and then every time I was writing a fake monologue or dialogue of a four-year-old child, I felt really filthy. So, I wrote this kind of twisted «Red Riding Hood» and that was it.

At least for me the process of writing a script is a way to get rid of all your ideas. I don't think a film is made out of ideas. I think ideas are a starting point, but you have to destroy them along the way. In my films there is a story and, contrary to what some say, there is narration, it's just a narration that deploys differently. It moves and builds itself through emotions – if you let it ... *[She laughs]* This predominant idea that there is one unique way of constructing narration is absurd and even truly stupid. Nobody would dare affirm that for literature or poetry or painting – well some do, but they are lost to humanity!

A film is like a body, it moves, flows, stresses ... It's made of silence and muted screams, it has its own life if you work long enough. That's why, for me, editing is when I make the film, because that's when you're confronted with the material for real, like a sculptor and a piece of rock.

I didn't go to film school. I've always wanted to make films, but then I had to do many different jobs to survive. Then I worked on other people's film and I saw just how miserable they were because they had this script. They were not taking any risks. They had that idea they had written and it had to be realized and concretized through people, and people became the tools of their ideas. They were so glued to their script and their ideas, that they couldn't see what was right in front of their fucking noses.

There are a lot of things you usually would film because the light is gorgeous, because something spontaneous is happening, but you can't. There's so much energy that goes into dealing with people and the situation and all this energy is taken away from where it should be: between you and the people or the tree or the ocean or the chair that you're filming. When you work with a big crew and a lot of equipment, you're more like the general of a small army.

The way I work – and also other people work – is so much lighter and when something beautiful happens, you can actually just go and do it and be with it, and when something isn't right you have to reinvent yourself. That's the work.

It comes back to this domination thing. It is a different way of positioning yourself physically and emotionally in filmmaking. As a person in front of the people you're filming, you're not imposing the mentality of, «I'm the director and this is my idea.» It's going to go through me more – I'm listening and watching for as long as it takes the actors to do something. I have this hint, I have this desire; I'm looking for that emotion. I want to film them thinking!

That's why I love to film people at work, like the fishermen in MILLA, because working people are concentrated and their bodies say so many things. I trust the

body, movements and silence much more to say something about someone than whatever they're going to say or I'm going to have them say.

I can give you an example in *MILLA* – the sequence where they're looking for a job in the newspaper. I know Luc Chessel very well because I spend a lot of time with the people in my films, – otherwise, I don't know what I'm doing. So, I know where he is at politically and as a human. When you're young in France, you can find a lot of unpaid work because they're <training> you. I made a selection of these completely obnoxious job ads. I didn't invent anything, but I knew that if I chose a lot of these ads for them to read, I could evoke all different kinds of reactions. Whether he gets pissed off or he makes fun of it, it's all fine with me. I don't need to impose something on him and say, «Ok, so you read and then you make a joke» or, «You read and then you're pissed off.»

For me, it is like playing in the way you play when you're a kid and you invent, you talk to yourself and you make up all the characters. I give the performers tools, and I know my choice of tools will provoke something – or at least, I hope. But it's very different than saying to someone, «Ok, this is what you're going to do and this is what you're going to feel and this is what I want.»

So, as you said before, nature also plays an important role: there is a certain relationship between bodies and nature in your movies. Do you do a lot of research on the landscape where you shoot?

Yes, a lot of research; I take a lot of photographs, for example. My films always start with a place – that is the first thing. I filmed *NANA* here where I live and where I know almost every corner, I really love the land here.

In *MILLA* I wanted the same strong nature as in *NANA*, but with the ocean in it. First, I went to Brittany, but it was very dramatic and Shakespearian and I wanted something rounder. Then I found this place in northern France that I didn't know and completely fell in love with; that's where it started. In fact, most of the pictures I took there while researching are actually shots in the film.

For the next film, I have all the locations already, but the script or the <fake script> is not finished yet. I always have to anchor my films. It's very important for me to anchor things in earth. I don't write scripts thinking about narrative – I dream and the scripts are like dreams: They come in images and sequences and very rarely in dialogue.

I mean, there is a narrative, but it takes a different path. It's like you as a person watching the film are part of the narrative. Let's take the sequence in *MILLA* where she is counting the money: It's obvious they're broke, but that's not what the sequence is about, it is not about this <information> – god, do I hate that word! The sequence is about their relationship: how she gets pissed off with him, how

he gets pissed off with her and how suddenly the relationship shifts. It is about all this, but if you are waiting for the sequence to tell you something concrete, you're lost and bored to death. But then I'm really sorry, because if you can't see what the scene's about, then there's not so much I can do for you in cinema or in life.

[We laugh]

Beside the «fake script», do you have notes to remind you of things or that you work from in the process of the preparation and the shoot?

There's a storyline, but it could be ten words on a sheet of paper; that would be enough for me to start working. For NANA, I remember very well that my first note was «a child – solitude – resilience – violence – trauma – life – nature». And that's all I need.

I know that then the storytelling will come, but it is secondary. It's a different way of telling stories, it's like fairytales. Not the Walt Disney fairytales, I mean like «Hansel and Gretel», which looks like nothing, but is actually saying really deep, dark things about human life and relationships.

In your movies, your characters' behaviour often reveals something about their biography or life – for example, the scene where Milla is folding the clothes in the hotel [Fig. 2]. How do you approach such scenes?

I didn't ask her to do it like that. I only know how clumsy she is, and so I put together all these objects. That's why I say it's like a game, like a childish game.



2 MILLA, F 2017

I know she's not going to remove everything and clean and put everything back. And I find it beautiful because it says so much about what she's like at that age, where there is no age – she's not a child anymore, she's not a woman yet, and she's going to be a mother.

It also says something about her education; it says everything about her. I'm really proud of this, also that the audience laughs, but in a very gentle way. They're not laughing at her – they are laughing with her. That's super important and all these sequences are my favourites.

In the feminist discourse about cinema, there is also this discourse about gazes. How do you work with gazes? What is important for you there?

There's always a gaze directed to the camera, at least once or twice in each of my films, so it is important to me to work consciously with this gaze. I mean, I really don't intellectualize. I don't have the tools or the education to intellectualize these things. I really trust my instincts and I trust them profoundly. If it shakes me, if it moves me, then there's something there!

It is very scary when you're making a film – even if it's only five people that are with you on the set. Every other day of shooting I'm thinking, «what the fuck are you doing?» I get lost. But then I do trust what I feel for real. I trust that, even if I don't know what it is, where it's going to be or if it's going to be in the film, I know there's something I can build with. So, I'm the first benchmark.

There is this gaze, for example, in *MILLA*, when she's at the fair and she is alone and doesn't fit in. In this loneliness, she looks you straight in the eyes [Fig. 3]. It wasn't written. But after filming a few things at the fair it became obvious. I wanted her to look at us, to stare at us, to confront us with her loneliness.

It always has something very carnal for me, very animalistic, it's like a convocation saying, «I am here! And yes, you're looking at me as a character. But behind the character, there's a person. And if I look at you, then I become a person too.»

Her gaze is also giving her a strong voice saying, «Don't look at me and judge me! I can also look at you!»

Yes. This is empowering. It is reversing the gaze, but it's also reversing the power dynamic, like: «I'm looking at you now as a person and you're going to have to deal with this.»

I remember in the cinema, after watching *MILLA*, I heard things from women who had no idea how socially constructed and bourgeois they think. They were saying things like, «Oh, but it's unbearable! This girl, she doesn't know how to talk and morally it's kind of strange to show someone who doesn't know how to talk.»



3 MILLA, F 2017

And I wanted to reply, «What are you saying? This girl talks. She doesn't talk like you, she doesn't move like you. She's not from your social class, but she talks!»

It's exactly like Chantal Akerman said about her film *JEANNE DIELMAN, 23 QUAI DU COMMERCE*, 1080 BRUXELLES. She said that if she had not taken an actress that came from the bourgeoisie to play the housewife and sex worker, nobody would have considered this film so highly. It's true. If I had taken some actress who just faked being a teenage mother with no education, then it would have been fine for these women. Their reaction enraged me – you have no idea how, especially when they dare point out some morality bullshit!

This shows even more how exclusive and elitist the cinema world still is. I think these reactions show more about the spectators.

It shows so much more about them than it says anything about the film.

Unfortunately, that's very often the case. I mean, many people go and see a film and they're already expecting something. I think you should be more like a five-year-old when you watch a film.

But that's the position of critics in cinema anyway, to tell the filmmaker what they should do differently. There are only a few critics in the world that can pocket their ego and not write about themselves but actually write about cinema.

When you think about audience, do you also want to address feminist viewers with your movies?

I mean, it's inherent – it is there already. I don't need to make a statement out of it. I'm a woman and I've managed to make films. So, I'm in a privileged position, even though I'm really not rich and I'm living with very little. All my films have leading female characters. Most of the crew is either female or young teenagers who come from a low-class working class. So, I don't need to talk about it. It's there, it's in the work, it's obvious.

[Bernadette Kolonko shows the following film stills: Fig. 4–5]



4–5 NANA, F 2011

So, these were the very first shots on the first day of shooting. I wanted the few people in the crew to know the world we are going to film in – meaning, it's a world where animals die, because you have to kill an animal if you want to eat meat.

When you confront people with a scene like this in cinema, it's perceived as violent and shocking. But, I'm sorry, this is violent? I threw away my television fifteen years ago, and I never watch television, because what you see there is real violence!

I mean, we didn't slaughter this pig for the film. I live in the countryside most of the time, and in the community I live in, we kill one pig every year early in the winter. That's 80 kilos of meat. We share it between three families with children and it lasts the whole winter because we don't eat meat every day. So, when people think this is really violent, I always want to tell them, well, when you buy pork in the supermarket it is way more violent than this because it's the industrial way of killing animals. When here, men take care in killing an animal, an animal that they have raised themselves. It's not about their desire to kill, it's not for their virility or whatever.

Some people get it, some people don't. I really think that our relationship to death is fucked up in our society. It's like we have completely erased the existence of death.

What informed the selection of these two shots for this scene?

We took the wide shot, because for me the place is as important as the people and this place is not romantic, it's really the way it is. What I find beautiful in this shot is that time stands still in a way.

Further, I wanted the children to be free to be there, to leave and come back if they wanted. And the children in the shot, I've known those two boys since they were born. They've often seen pigs getting killed, but Kelyna has not. So, I told the two boys, Etienne and Max, «If you feel that Kelyna doesn't feel good, just walk out of the shot with her. It doesn't matter.» I had explained to Kelyna that the ham she eats comes from this animal we were going to kill. And finally, she was impressed and stayed. She was intrigued and was trying to understand death.

It's like a theatre stage where people can move around. And also, for the viewers, your attention can be on the pig or on the children or it can go from the children to the pig. That's what I was saying earlier about patience and time. Wherever you are looking, it won't change what the scene is conveying, what the scene is doing to your body.

The closer shot with the blood is because it is violent to kill an animal; it's a living being and the blood is warm. It's not only a gesture, it has consequences and this is visible there.

I grew up on a farm in Bavaria and I remember my grandfather's gestures when he was killing a pig being very crude. In your movie, I was so touched by this caring gesture of the hand in the closer shot. There is killing, but at the same time there is care!

[She shows another film still: Fig. 6]



6 NANA, F 2011

Kelyna met Alain when we shot this scene. He was not supposed to be the grandfather at first. But I changed it all and chose him, because he did things that a normal person would do with a child, like he kneeled next to her and talked to her normally. When I asked him to be in the film, I told Alain, who works as a farmer, «Listen, I know you have a lot of work, but I can always work around your working time. I would really love you to be in the film.» He replied, «Sure, but I'm not actually a good actor.» And I said, «I want you, I don't want an actor.» And then he decided to do it.

Here, I wanted a sequence that would really anchor the relationship of a four-year-old kid with her grandfather. I just said, «You are just going to sit there and have a sandwich,» – it was time to eat anyway. And Alain, because he really wanted to do something, he kept talking and talking and talking, but I let him. And then, in the end, he got tired, so there was silence. And Kelyna, because she's Kelyna, because she's four years old, because four-year-old children want to put adults in their pockets, she puts her head on his shoulder. And then Alain stretches his legs, because he's old and his bones were hurting and she imitates him, copies his movements exactly. And I just thought, okay, between the head on his shoulder and the fact that she does exactly the same gesture as him with her legs – that's it for me. It says everything. I don't need a word. It says everything about the complicity and the love between them. So that was a gift. But gifts commonly should be given space to come, some patience – otherwise they don't come.

There are a lot of these small gestures of their bodies and movements of intimacy and care that describe their relationship better than words...

152 «I try to make visible the invisible, time, patience and women»

It is the body that says everything for me, it's never a betrayal – words are a betrayal, not bodies.

It is a dance between them. It's like choreography. And the choreography of their bodies together says everything about the tenderness and the complicity that can be between two people, even though they don't have this complicity yet in real life. But they have it in this moment because you put them there together.

When you work with them like this, how do you decide on the framing? And how do you work on set with the cast and crew?

Framing is super-fast for me. I don't look for a frame for hours – really, I don't. When I am in front of whatever it is, a person, a tree or a room, for me there aren't a hundred and fifty places to put the camera. There are only two or three. And again, it's extremely instinctive.

For example, for this particular sequence, the whole take was about 12 minutes. Alain was talking and talking, and I waited for him to get tired of talking. And the crew looked at me, wondering what we were doing. In these moments I know what I'm waiting for and it also puts the crew in a state of patience – they wait with me. They don't know what I know, because I can't say, «We're going to do a sequence where they eat a sandwich and we see the complicity between them.» First, I just want them to eat and then when I say «Cut», the crew knows that I'm happy with something and they know, this it is! This sequence in the film is really the end of this super long take.

In other sequences I sometimes say two words, mostly physical directions, like «Turn around» – sometimes it destroys everything and sometimes it provokes something. So, the way we work together as a crew is very calm and very, very gentle, very quiet. We don't talk much, we laugh a lot, and sometimes we get very tired because it's very physically tiring to be so few people on a set.

In NANA, I also shot the whole film as the DoP. In MILLA, Mel, my son, was the DoP – except for the fishing scenes on the boat, the bathtub scene and some other things with the kid.

I need to film for understanding. I need to film because it's a different physical position I am in. So, I don't like it so much when someone else has the camera, because I don't understand time the same way – understand it in a very physical way. When I'm filming, there's a kind of cord between the people in front of the camera and me. In MILLA it was simple because it was Mel, my son, and apart from that he's a great DoP; he has an instinctive and very sensual relationship to images that is very similar to mine. But still, sometimes I needed to do it by myself to really feel what I was doing, and then everybody – except Aline who did the sound – had to leave. It is mostly about rhythm and timing and time. It goes through my head

when someone else is filming, and when I'm filming, it goes through my body and that's how I understand it.

When the crew saw MILLA in Locarno – it was very important to me that we were all there – they saw the film for the first time, and after that they said, «We really didn't know what the fuck you were doing, but now we get it.»

[Bernadette Kolonko shows the following film still: Fig. 7]



7 NANA, F 2011

I wanted a sequence that was right on the edge of the whole idea of a mother being this gentle virgin – this Virgin Mary perfection bullshit really annoys me. When you're a young mother and you have no money, you can be the most wonderful woman and you can also be a cunt sometimes, because you're a human being.

In the movie, there is this sequence and another sequence when they're eating and she's not cutting the meat. And again, these two scenes are about time. For a while it's okay to watch it because she's letting this kid be and do and learn. But because these filmic moments last too long, it becomes something else. It becomes rough and violent and it's almost on the edge of mistreatment.

I told Marie Delmas, the woman who plays the mother, «You will wash her and I will give a sign when to stop washing and start with the drying.» I filmed it, because otherwise I wouldn't feel the time. And of course, I let this moment last too long. In reality it was really warm outside that day, the water was warm and Kelyna was super happy to be naked.

Marie Delmas does everything with these rough and fast body movements. For me, this is an aesthetic element that works against normative expectations of images of

mothers in a great way. Was it something you realized about her body already in the casting process?

She is a dancer, and she was very insecure in acting; it comes from insecurity. She relies on her body and energy to cast away the panic in a way. It's her way of controlling her own fear and I played with it as I could. For example, when she's picking up wood, to me the nervousness of her gestures is sensual, almost erotic, and when it's with the child it carries something else.

[Bernadette Kolonko shows the following film still: Fig. 8]



8 NANA, F 2011

Here in the wood, I also wanted to talk about the costume design, which I like a lot. Did you work with a costume designer?

No, I do it myself. I do almost everything myself. So, I am also the costume designer. *[She laughs]* This dress, that's how I met her in Paris. I did a casting call, but I didn't find the mother in the casting process. Then I was in Paris, going to a movie, and it was cold and rainy, and suddenly I saw this girl in front of me with this flowery short dress, bare legs and plastic boots. I followed her down the street and talked to her.

A lot of city people told me that this dress doesn't work for this girl in the countryside, which really made me laugh. As if a woman in the countryside could only wear baggy pants and shaggy sweaters. It's just another cliché and projection, they should come and meet my friends and see how sexy they can be!

[Bernadette Kolonko shows the following film still: Fig. 9]



9 NANA, F 2011

I would always give directions in the same way, whether it's a 60-year-old or a four-year-old. For me it doesn't change anything. I give physical instructions like, «From here to there,» and tasks. Here I said to Kelyna, «Okay, if you had to take your toys from your couch to this spot, how would you do it?» She found a wheelbarrow, it was bigger than her and made of metal. She put everything in there and it took her forever, but she did it. I shot it like that. Then I said, now we have to find another way, and we found this scene. I find it incredible because it highlights the effort of doing something – it takes time and it's physical.

As a spectator, I can really experience in this scene how much effort it is to be alive. It shows me on a sensual, physical level what it means to be a human being, in a very simple way: All of us have to do these exhausting things in life again and again.

We watch animals, like birds building their nests, for example: A bird lands in your garden, takes a leaf and brings it to the tree and comes back down looking for something else. You can easily watch this for 15 minutes, and it's wonderful – at least for me, I can watch for hours. But when it comes to humans, this perception doesn't exist because we are supposed to be these machines that only do incredible things. I'm sorry, but we are not. So, could we please focus a little bit on what we do for real? This sequence is not efficient, efficient images are dead to me.

[Bernadette Kolonko shows the following film stills: Fig. 10–11]

I told Kelyna that I would bring a dead rabbit. It was incredible because the relationship children have with death is always a question – they don't know what it

is and question it. So, with the pig, she understood quickly. But with the rabbit, she realized how soft the fur of the rabbit is and asked me: «It's not a toy?»

In this scene, she takes the rabbit very delicately, she's treating this animal with a lot of care and respect, and even though she doesn't say anything, you can see that she's realizing death. Still, it's a living thing that's dead. I find it very moving that you can see all this only through her gestures.

And then I asked her if she wanted to eat the rabbit later, or bury it. She chose a burial, and we did it properly, a true little ritual.



10–11 NANA, F 2011

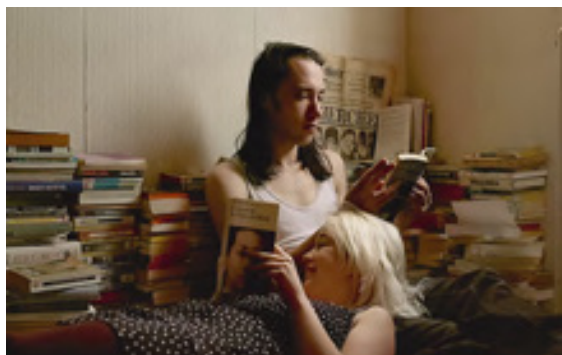
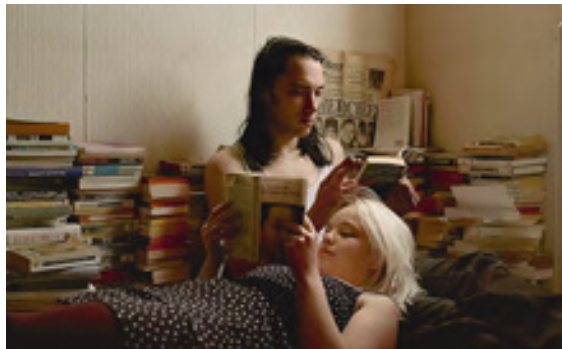
Also, the moment when she unlocks the trap, there is care and sensitivity in it. At the same time, she learns knowledge about hunting from her grandfather, learns how to unlock the trap professionally.

There is a lot of learning in the film, even from the mother she learns a lot. The grandfather, he's very consciously teaching her. The mother is completely unconscious, but she's actually the one in the film from whom Kelyna imitates more gestures. Kelyna learns by mimesis: how to dress, to make the breakfast, the wood, the bed. That's the strength of children, they are sponges. They take, whether you give it to them or not – they take. That's what could make us beautiful if we were more careful with that.

[Bernadette Kolonko shows the adjacent film stills: Fig. 12–13]

This is my little homage to the Nouvelle Vague.

12–13 MILLA, F 2017



Apart from that, we can see that he has the words and she doesn't, because he has more education than her. You can tell that they come from different social backgrounds, even though they're in the same position when they're together. It also comes from real life, where Severine has to find money to feed her kid, feed herself and pay rent. To read a book is a luxury that she doesn't have.

In this scene, I gave her a Marguerite Duras book on purpose. The sequence just says everything: There is the difference of education between them, and they also have to believe and trust each other, because the excerpt she reads from Duras is about lying.

For me your cinematic work is really one of the rare examples in cinema where I get a different perspective on class differences. In this scene, I love how she laughs at these intellectual words – there is so much strength and dignity in the way she reacts to the educated, privileged world.

Dignity, yes! But this is the least I can do. The performers trust me. If I don't respect them, then I'm worthless.

I remember very well when I finished editing MILLA. It was 2:30 in the morning and I had been locked up for so long, and so I went out and just started walking in the street in the middle of the night. I knew it was done; the film was there. There was an incredible joy inside my body and I remember feeling like I was not touching the ground. There was nobody in the streets, and I started talking to myself. The first thing that came to me I said out loud: «I didn't betray myself and I didn't betray her. And that's all that counts.»

If you are making a film with people, they're people. So, they have a life, they have struggles. They're not actors living in a nice apartment, coming from a certain class. They're people and, especially with the way I work, they trust me with themselves, their fragility and their strength. And if the film doesn't give something back to them, then I've failed. You know, it's a new experience when they see themselves on a four-meter high screen and of course it does something to them, but a year or two years later, they don't care anymore. Their life has moved on and it's still a struggle. So, it has to give them something that they will carry from that experience into the reality of their life.

Severine said in Locarno – I will say it the way she said it, «Well, when I met Val, I was used to people treating me like a worthless piece of shit, and I used to think of myself as a worthless piece of shit, and then she comes and every day she tells me that she loves me, even though she doesn't tell me with words, because she's too shy, but with the fact that she's there and she wants to make a film with me and she trusts me. And then I see myself on the screen, and I see

that I'm trying, and I'm a good person, and I'm not such a bad mother, and this gave me confidence.» This is the most important thing for me: If the small, privileged position that I have can be used to give back just a little bit, then it's all worth it.

Further, I need resistance from the people I work with, and there I had that with Severine. I can't work with someone who's going to think that I am a great director. I did a casting call, and I saw 60 young teenage mothers. Severine arrived and I thought, «Ok, I'm dead,» because she's such a pain in the ass. The next day I told her that I wanted her to do the film. It's a different relationship than with professional actors. It is very emotional because it demands such an amount of trust. It is a pact and there's a lot of love, respect and care. I mean, Severine and even Kylenea, we are still in contact. We still talk after so long, it goes on.

[Bernadette Kolonko shows the adjacent film stills: Fig. 14–15]

I love this sequence because it starts like two children fooling around and it ends up as something very deep. It really has to do with his relationship to his boyhood and his virility. He can go so far into playing and agreeing to be transformed, but then it gets to a point where he can't. She doesn't even realize it; girls have this masculine and feminine side in them, they deal with both of them throughout their whole life and most of them are fine with it. For boys, I think this is much more complicated.

I'm not excusing any of the patriarchal bullshit at all, but boys have had centuries of bullshit education and it is complicated for them to extract themselves from what society is, what society has built and how they've been built. I love that in this scene he cries afterwards.



14–15 MILLA, F 2017

How does the editing process work?

For NANA I started working with Dominique Auvray. Every night I did my own small edits, as a way to explain things, because I don't know how to explain otherwise. After three weeks, she said, «You're the only one who's going to find your film, so you have to edit it by yourself.» She opened the door for me, because I would never have done it.

Editing is a complete neurotic process for me. It's a long time, like three months, completely alone. There is also a degree of solitude that I need to just be completely focused. It is like a crazy house; I talk to myself and get really pissed off when I am looking for something. Nobody wants to edit with me because I watch scenes too many times and people get tired, but I don't. I hope one day I'll find a «partner in crime» who has the patience and drive similar to mine ...



[Bernadette Kolonko shows the adjacent film stills: Fig. 16–17]



16–17 MILLA, F 2017

The fishermen are wonderful. It took me a long time before they let me come on the boat. For a month, I went every morning around 5:00 or 6:00 to the harbor, but every time they found an excuse, like the weather. But because I really insisted, they allowed me to come with them one day. I was completely alone, and I filmed from the minute we left until the next morning – all night long. I find their work incredible, and I wanted to film alone at first, because I needed to understand where I could include Luc Chessel in the work without fucking up their process. When I asked them about bringing Luc with me, they said, «Okay, you can come back with your actor because you're a real worker.» So, we came back and we did the shots with him in.

I have a lot of extra material of this, and I'm actually editing a small film just about the fishermen's work alone. Their life is so physical, it's really hard. They're great people. In France, there are fewer and fewer fishermen families, because industrial fisheries take over and they go broke.

[Bernadette Kolonko shows the adjacent film stills: Fig. 18–19]

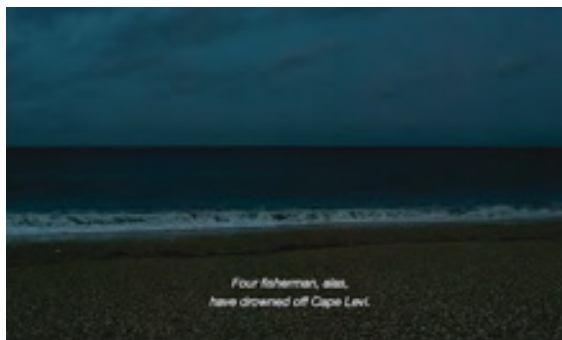
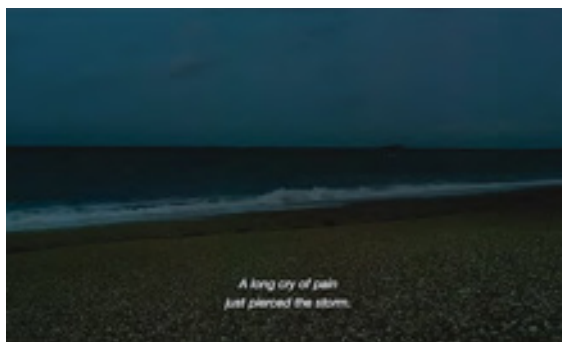
The poem is by Marie Ravenel, who is from that place and was born in 1811. She was from a farming family that lived in a very small village by the ocean. When she was young, girls didn't go to school and farming girls even less. But she knew how to read and write when she was seven, which was very rare. So, the whole village put the money together to send her to school. She was able to attend some schooling, but she was still a farmer all her life. She wrote a book of poetry – she's one of the first proletarian female poets in France. And I found a poem of hers that had to do with the sea.

The first idea for the poem was that I would film Severine like I did Luc with the letter, her just saying the poem. But she couldn't learn it.

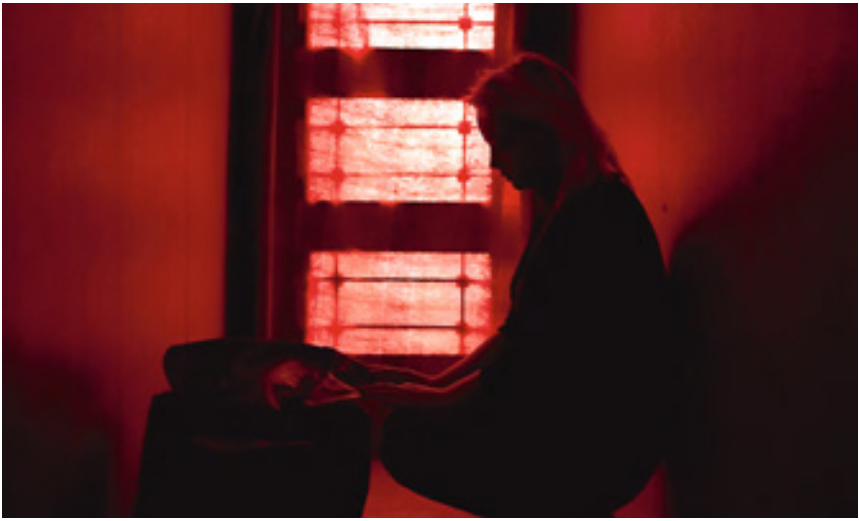
I remember there was a moment when we had just shot something and Severine and Luc still had mics on. I asked Luc to help her to learn the poem and rehearse. While I was installing the sets, I heard something in my headphones. I could hear them in the room next door. She was sitting somewhere in the bedroom and he was moving around and they were rehearsing the text. And she was either always a little after him, or sometimes she was before him, but very often their voices blended together and I thought: «Fuck, that's incredible!» I stopped working and I just listened to it. I realized we had to do it like that – them together, like he is a ghost. So that's how the idea came. Then I thought about doing this 180-degree shot on the ocean with the text. That's it.

You deal with trauma and death in a very poetic and never voyeuristic way. As you don't put your finger directly on the suffering, I even feel the endless pain much more keenly. [She shows the following film still: Fig. 20]

I think, in this scene, it's mostly about the gesture – when she puts her hand on the bag very slowly like she doesn't dare touch his bag anymore.



18–19 MILLA, F 2017



20 MILLA, F 2017

I find it very obscene in most films how they assume you to be very stupid and how they have to explain to you that this person is suffering. I find it much stronger if I leave space for your relationship to loss to also be there and to interact with her loss. So, when she closes the door and you can hear her breathing, you're just hearing that she can't breathe anymore.

[Bernadette Kolonko shows the following film stills: Fig. 21–23]



21 NANA, F 2011

When I told people I was going to make *NANA*, they thought I was crazy because *NANA* was my very first film. They said, «You're making your first film with a child? That's much harder.» But it's actually much easier for me to make films with children. Children don't care, they're there and you have to be there and give them space to be who they are. Whether it's Nana or Ethan – there are things that I know they do for me, and there are things that they do against me because they're bored. But whatever it is, it's my job to embrace it all and then build something out of it.

I also do the set design. It's very important to me. When I'm putting that orange and pink thing on the bed, I understand what I'm doing. It's a way for me to concentrate. Objects are alive for me, they carry everything: they carry politics, social class, collective memory ... All the objects are alive. They're important, they're not just props – I hate that word. Objects are important and say things, even if you don't consciously realize it.

[Bernadette Kolonko shows the adjacent film stills: Fig. 24–25]

I was thinking of this parallel – one woman is older, but they're the same. I first wanted another older woman to play this role.

At one point I thought, okay, maybe I should just do it.

In the beginning, it was very hard for Severine to be in front of a camera. You don't know what's expected of you, especially with me, because I don't explain.

24–25 MILLA, F 2017



22–23 MILLA, F 2017



First, we did the first scene of them together, when I'm ironing in the hotel and asking where the cookies are. We did it together, and at the end, she just bursts out, «Okay, you just want me to talk like I talk and to be like I am», and I said, «Yeah, just like I did». It gave her a lot of confidence. It was difficult for me because, like I was saying earlier, I have a different understanding of time when someone else is filming, and here I am in another position where I'm completely lost. At the beginning, I had no sense of what we were doing together. I only had a sense of her, but also no sense of the timing. Then I learned how to manage, and I like the fact that the border between in front of and behind the camera is so thin. Suddenly it's blurrier. These scenes were beautiful because they strengthened the trust between us even more.

Yes, you expose yourself also as a director and I can even feel the solidarity in these scenes between you and Severine – your working method becomes visible.

My last question: What role does female*feminist film history play in your work? You already mentioned Chantal Akerman. [She shows the following film still: Fig. 26]



26 JEANNE DIELMAN, 23 QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES, B 1975

Chantal Akerman, of course, she's top of the list. And I love the work of artists like Nan Goldin and Shirley Clarke. Further, there are authors like Audre Lorde, but I'm really bad with names and I don't like name dropping. I really hate it. I don't want to. I know they're in me and sometimes they pop up. I hate to make lists of films or whatever because I find it very reductive.

I think it's more like a secret garden that needs protection and can be shared bits by bits with whoever is alive for real.

«I want us to be able to understand the way she perceives the world through her gaze»

In conversation with Maryam Touzani
(Casablanca)



1 Maryam Touzani and Bernadette Kolonko, via Zoom, 2021

Maryam Touzani, a Moroccan filmmaker, first studied Journalism in London and worked as a journalist, before becoming a screenwriter, director and actor. Her first feature-length film *ADAM* premiered in 2019 at the Cannes Film Festival in the Un Certain Regard category and then travelled to numerous other prestigious festivals, including the Toronto International, Karlovy Vary and Palm Springs International Film Festivals.

ADAM

Morocco/France/Belgium/Qatar 2019 (101 min.)

Directed by Maryam Touzani

Screenplay: Maryam Touzani, Nabil Ayouch

Director of Photography (DoP): Virginie Surdej

Editing: Julie Naas

Production Design: Pilar Peredo, Rachid El Youssefi

Costume Design: Ayda Diouri

Production: Nabil Ayouch, Amine Benjelloun, Patrick Quinet

Cast: Lubna Azabal (Abla), Nisrin Erradi (Samia), Douae Belkhaoua (Warda), Aziz Hattab (Slimani) etc.

Bernadette Kolonko: What do you want to make visible with your cinematic work?

Maryam Touzani: For me, every film is a personal experience – my approach to filmmaking has always been very personal and intimate. I am interested in aspects of humanity, our relationship to ourselves and to the people around us, to who we really are. My passion, before everything, is the human being – that's my motivation. What makes me want to make films, is to delve into this, to really look at things and really look at people. In cinema, I want to go closer and be able to ask certain questions.

Cinema is about being able to stop time and allow ourselves to experience certain details. For me, life is really about all these little details that very often go unseen and make up the most beautiful parts of our human existence, but, mostly, we just don't realize. The beautiful thing about cinema is that you can place your camera in a certain spot and look carefully at things. I think the magic of cinema is there: Just being able to put something on a screen that's almost invisible to the eye, be it the detail of an object, of a wrinkle or of a glance – being able to focus and really experience that moment, that emotion for the time that it takes you to experience.

For me the rhythm of the film is paramount: the rhythm of the story you are telling, the rhythm of the characters and what they're experiencing and the rhythm of the places and the environment where you're shooting. Filmmaking is about being aware of where you are and why you are filming a certain thing. I think certain scenes also impose their own rhythm. Of course, when I write, I always have a rhythm in mind, but I know that once I'm shooting a scene, that rhythm is going to probably be expanded even more. I always try to be sensitive to that.

Is there a topic or a desire that you realize you come back to again and again in your work?

I never like to think of making a film as talking about a subject or a topic because it's never the way a film is born, at least for me. My relationship to film is always about experiences, about people that I meet or that awake a certain desire inside me for different reasons. My films are very character-driven, and these characters, of course, live in a certain environment and experience certain things.

For my characters, I accumulate: People that I meet, people that inspire me, people that make me think. They are just inside me, and then, one day, there is suddenly a story that needs to come out. It is more like a certain subject imposes itself on me through the characters.

But to answer your question, it's true that if there is one topic that continuously comes up, it's death. Death has been something I am very inspired by. I shot my first short film 2012 *QUAND ILS DORMENT* after my father passed away. It was my father's passing that made me become a filmmaker, that made me want to talk about certain things that I felt with images. First, I was a journalist and then I shot some documentaries, but I never thought I would end up making fiction until I had this experience with my father's death. The death of my father made me feel certain things, experience the way death is perceived in my society, and it made me make this first movie. So, death has always been very present in my work and has come back in *ADAM*.

I think there's something very powerful and essential about death in understanding who we are and how we live our lives today. Death overshadows us, but also in a very beautiful sense and not just as something gloomy or dark. I think it can put us face to face with our deepest truth. When you realize you're not here forever, it changes everything in life – it is very inspiring, and it draws me to it. I feel very close to Baudelaire. I think, if you have this kind of <obsession> for death, it's also definitely an <obsession> for life, as well – they go both hand-in-hand.

You told me that you start from your own experiences and that you collect moments from your life – how do you work with your personal spaces of experiences and associations in the script-writing process, do you have a particular working method?

I like to write, and the only way I've ever written has been very instinctively. Many years before I started to write *ADAM*, I had met a young woman that my parents had taken into their house: A young woman came knocking on our door one day, she was eight-months pregnant and had nowhere to go. My parents gave her shelter until she gave birth, and I experienced all of this with her until the moment she gave her child away. I literally went on this journey with her. This experience was something extremely intense and moving for me; it marked me profoundly.

Many years later, I started making films – documentaries at the beginning. Then I was also asked to make a documentary for the first National Women's Day in Morocco. It was meant to be a documentary that portrayed all the successful women in business and industry. And I said, fine, I can make this documentary, but I need to give a voice to other women too. Specifically, those that we don't hear from: the young unwed mothers. I want us to hear what they have to say, what they experience. In this moment, I realized that this unwed mother that I had met many years before had never left me.

Then again later, when I got pregnant with my first child, that was the moment when I started to write ADAM. It wasn't something intentional: I started to write because I could imagine what this young woman had felt in her own skin. I felt in my flesh how it feels to be pregnant, I felt my child inside me moving and I understood how violent it was, what she had experienced.

And, as I had also lost my father before, there was still this question about death – about my relationship to death, to how it's experienced. Abla, the widow, was close to what I had experienced with my mother regarding death, although she's very different from Abla. But the struggle of how to take someone who has lost a loved one and bring them back to life was similar.

All these things didn't appear in a logical manner. There was a moment where I just felt that it had to come out. When I started writing, I never thought about how many characters were going to be in the film and how the film was going to be made or structured. It was just writing, writing, writing, writing, writing until the story was written. For me, it is not a very intellectualized process, there isn't much thought in the initial writing process, then of course there are little readjustments, but nothing major. Writing is a very solitary thing for me. When I am writing my characters, they are part of my life: I wake up with them, I sleep with them, I eat with them, I do everything with them. They don't leave my side; they wake me up in the middle of the night.

When things remain over the years and they stay there, they stay there for a reason. There's a character that I meet and I spend time with and something touches me inside and that part of them at least stays inside me – not necessarily that person, but that little bit of something that has inspired me. Then maybe years later, it'll come out in a different form – it's the mark of that person upon me. I mean, we all are the consequence of all the people we meet and all the experiences we accumulate.

For my next film LE BLEU DU CAFTAN, I remember that I was at the Toronto Film Festival, and completely jetlagged when I started writing. There were things that I had been obsessed with for a long time, and ADAM was already out. So, it was like there was a space left inside me and all of a sudden it started building up. I woke up at 5am, just opened my computer and started writing. One of the most impor-

tant scenes that I cherish most was written at that moment. From then on it didn't stop, things started accumulating. The writing process is letting myself get carried away and not trying to guide anything; when I'm writing, I let my characters guide me and let life surprise me. But I think that without a deep desire and the necessity and urgency, I wouldn't be able to write like this. There has to be something overwhelming that cannot be kept inside anymore. The characters come knocking for me.

In ADAM you make the relationship of your characters to society very carefully visible – but without showing a lot of the outside world. There are only a few gazes or short moments in the streets, but most of the time we are within the intimate rooms of these women. What brought you to this decision?

For me, the importance was to talk about the interiority of these characters; about really being with them in an intimate way. It's true that these women are based in a certain society and the social context is important for us to understand what they're experiencing, what has made them decide certain things and what their struggles are. But, I decided to leave society on the outside.

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. I wanted the audience really to be in a very intimate relationship with these women in order to understand in a deeper manner their experiences and to be able to follow their evolution, but their internal evolution.

Leaving society outside was very important for me, because it is a film about two women and a little child and how they're going to evolve within their own internal journey – Samia's and Abla's journey. And then, how this journey is going to bring them closer to each other, as well. It's like when you read a book, and you can read about somebody for 30 pages, but you're in their mind all the time, and all that you can remember is an image that lasts for a moment, but it's enough for you to be able to understand. Literature is my real inspiration.

I see filmmaking as creating a kind of relationship between the viewer and the person being filmed. It's about finding the right distance: being close enough to the individual to erase the distance between the camera and the character, to be able

to have the experience of who that person is and what that moment they are living is made of. But at the same time a film has to take a certain distance and observe them from far without being voyeuristic. It's vital to find the right distance within the intimacy.

For me, the cinematic decision of this intimate perspective mirrors social structures even stronger – society is there all the time in the relationship of these two women, in certain behaviours, in gestures and movements, in their gazes.

I think intimacy reveals everything. If you look at the people, at their attitudes, you don't need to have everything exposed and you don't have to have everything said. I think cinema is also about letting the image speak for itself, letting the emotions speak, letting your characters express themselves. We don't need to have an excess of information that doesn't necessarily make our experience more fulfilled.

I think, we live in a time where we're just bombarded by so much information that we don't need, at the end of the day, to understand the connections.

Do you want to address female*feminist viewers with your movies?

I don't like, actually, to think about cinema as masculine or feminine. I see cinema as something that is human above all: it appeals to something in every one of us. So, for me, my film was not necessarily for a female audience. I want to talk to everyone of us.

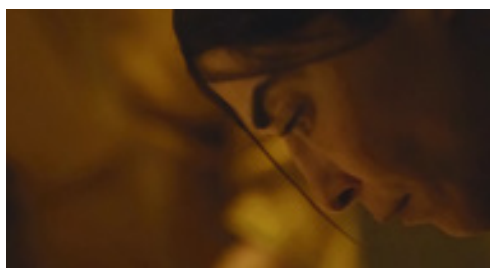
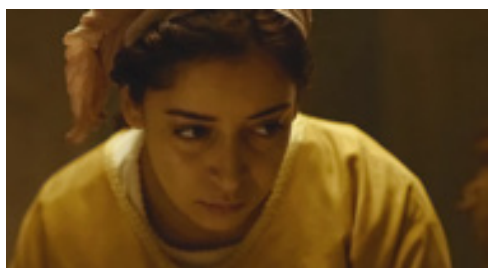
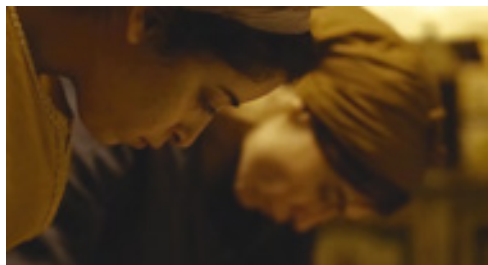
But still, is there something that is important for you in creating images of women – for example, when we think about the social constructions around motherhood? Were you interested in breaking certain conventions?

First of all, it was basically about making the film I had in mind, and I never intended it to be in opposition to anything else. The film was born out of my experience with motherhood, and the script evolved with my pregnancy. It was an experience that I had as a woman. The struggles of these unwed women like Samia also touch me as a woman. What Abla experiences, the fact that she's not able to say goodbye to her husband and cannot attend his funeral – all these experiences touch me as well, because I am a woman. So, I feel close to these struggles because of who I am; that's something undeniable.

It comes out through these characters because I felt that closeness with them through my experiences, and because we have shared experiences. But that doesn't mean that a female director is only able to make films that talk about other women

or that are addressed to other women. As I said, cinema deals with humanity and different moments in our lives where we're in touch with different aspects of who we are. We are complex beings. We're not one thing or another, we are one thing and another.

Now, I'd like to show you some film stills from *ADAM* as a kind of question, to talk about your working methods ...



2-5 *ADAM*, MA/F/B/QA 2019

I think that so much can be said without saying a word. I am very attentive to that; I'm very, very sensitive to this kind of moment. The images you're showing me – it's a moment when both of them are seeing something in the other, are understanding certain things by looking at each other.

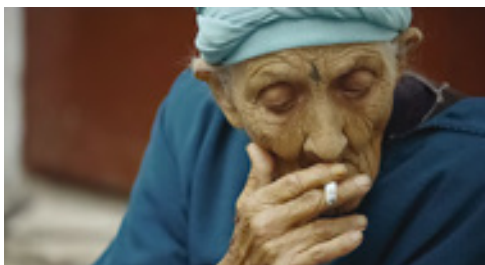
Samia understands a lot of things regarding Abla: When she sees her placing the forks, she's starting to understand what this woman's life has been made up of, that she's fragile beneath the surface of the strength she's trying to show and that there are all these little wounds – it's all visible through the little gestures. In this gaze, Samia has understood some things about who Abla is without Abla needing to tell her anything about her past. They are visible in Abla's body and Samia sees them. It is a moment of awareness, where Samia truly realizes something about the other person.

I want us to be able to understand the way she perceives the world through her gaze. I really want us to be able to see these moments through Samia's eyes.

The feminist discourse of film is also determined by the discourse of gazes and the power structures within them. I think in *ADAM*, there is no hierarchy, voyeurism or devaluation in the many gazes that play an important role in the film.

I agree with you. There is a glance, but it's really a glance that the characters have almost on their own and keep for themselves. There is carefulness – it's a personal glance, what we see. And of course, there is no hierarchy or anything. Above all, the gazes try to find out who the other person is, to recognize.

[Bernadette Kolonko shows the following film stills: Fig. 6–9]



6–9 *ADAM*, MA/F/B/QA 2019

This scene is about Samia looking at these young women passing by, who are free. Life continues for them and Samia is in a completely different moment of her life, where she has to assume a responsibility that she does not feel she has the strength to assume. And these young women who Samia is looking at in the Medina in Casablanca are free of this.

What also interests me is that there is one young woman with her hair loose and another one who is veiled. That's the beautiful thing about Morocco, that you have all these different oppositions that go hand in hand. You have women that are veiled and women that are just like the young woman without her veil, dressed in a modern way. It doesn't keep them from being friends, it doesn't keep them from being in the same place together. We are a very complex and

interesting society and, for me, it was also about addressing that complexity just in a glimpse. One glimpse talks about the youth of today in a country like Morocco.

And then there is also this old woman, who has a lot of experience of life, a certain wisdom that comes with her wrinkles. I've known her for many years now. She's an incredible woman with an incredible story, and I like her wrinkles – they are like a map of her life, I find her so beautiful. You know, she smokes her cigarette in the streets in Morocco. That's something not typical at all, very few women at this age are actually able to smoke in the street. It is extremely rare. But this woman is one of the few, because she is still an independent woman at her age and her age has made her free. Usually at her age, many women aren't, because they've gone into a more protective family circle.

What was also important for me, was the juxtaposition of these glances: Samia, who feels that she is imprisoned by this child, and this old woman, who is free because she doesn't care, smoking her cigarette. And there is this exchange of a glance, very light between them, and we feel that Samia nods at her. We feel that there is something very admiring when she looks at the old woman. I like putting them face to face.

I will never forget these gazes on the street, they touched me a lot, and also, the fact how we can see that these women take their space.

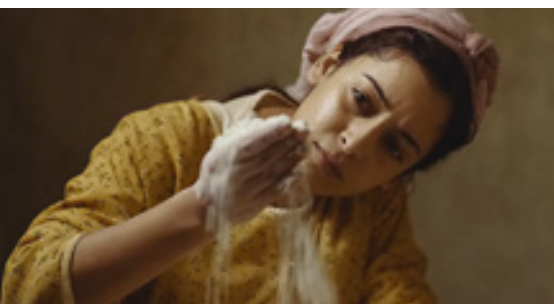
Yes, this is important to me. In *RAZZIA*, the last film that I acted in and co-wrote, a film by my husband Nabil Ayouch, I played the character of a woman called Selima, who is trying to break away from the mold her society is trying to put her into. Her marriage is supposed to be a free modern marriage, but it isn't at all. It's just an image, and her husband is quite traditional and possessive. She feels that she can't really exist in the public space either. It's all about her trying to re-appropriate the public space for herself. There is a scene where a man insults her, tells her to go back home and get dressed because she's wearing a short dress. And instead of pulling her dress down, she stops in the street and pulls it up.

This is a character I play in the film, and it's a character that I wrote together with Nabil Ayouch – a woman trying to impose herself in the public space, trying to exist in public areas where she feels that there is a desire to hide her.

That's one of the things that is important for me. As I see it, the public space is a space which belongs to everybody. And, of course, these women have to exist in this public space, and they do exist. And, in the Medina in Casablanca, they do exist the way you see them in my film *ADAM*, and that is what I want to see on screen.



[Bernadette Kolonko shows the adjacent film stills: Fig. 10–12]



10–12 ADAM, MA/F/B/QA 2019

I wanted to make a film that is really sensual, in the sense that I wanted the emotion to be almost felt in a tactile manner. That was also my choice of having a camera so close to the skin of the characters and with all these close-ups of what they're making.

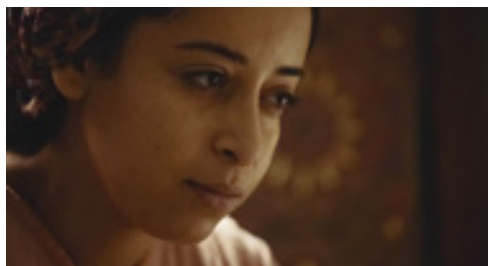
Abla makes the dough every day, she does it like a machine, mechanically. She has lost the sense of touch because she has become devoid of emotion in order to protect herself from her wounds and from herself. So, reconnecting with this dough is an experience that's very sensual, very tactile and, thanks to Samia, it's going to teach her somehow to come back to being truly present in what she's doing. I really wanted this experience to be very carnal.

[Bernadette Kolonko shows the following film stills: Fig. 13–16]

I wanted this to be felt visually and sensually. That was crucial. When they touch each other's hands, I wanted us to feel that. It is again about the detail – seeing how the dough is being worked, seeing it between the fingers. This way, they are touching the dough together and touching their hands, it's going to awaken things in Abla that have been buried for many years. It is a reawakening to sensation and a way of coming back to life: There is a birth and there is Abla's rebirth.

What is interesting is how you show this sensuality and, at the same time, I see a craft they do to earn money by themselves.

Actually, the main characters took a lot of coaching from a woman that taught them how to work the dough. Every day the actors made the actual dough for

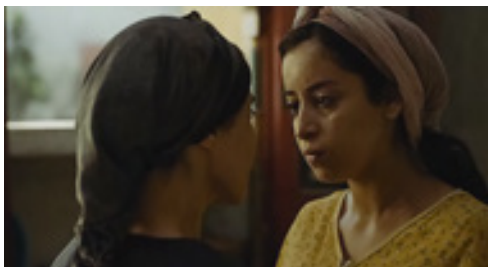
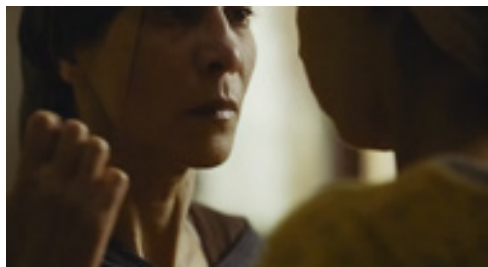
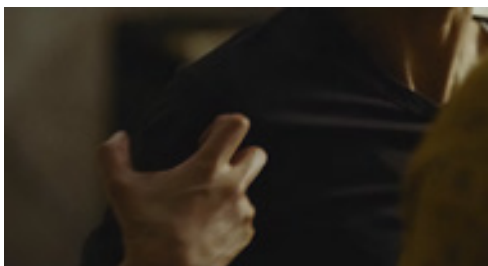


13–16 ADAM, MA/F/B/QA 2019

two hours and learned how to make the pastries. I didn't want it to be acted. So, we spent a lot of time in the Medina observing women that were making this dough, spending time with them and observing them, and then actually hands on the dough, working on the dough. I really wanted them to experience it.

[Bernadette Kolonko shows the following film stills: Fig. 17–20]

17–20 ADAM, MA/F/B/QA 2019



Even before we started shooting, I wanted them to understand who these characters are, really deeply inside their bodies. With both of the actresses, Lubna Azabal and Nisrin Erradi, it wasn't just about playing the part, it was really about understanding why we tell this story.

And then, of course, there was a lot of work «sur le terrain» with Nisrin Erradi. We spent a lot of time with the unwed mothers, listening to their stories, nourishing ourselves from the reality, just connecting to what women in that situation experience. And with Lubna Azabal as well, it was as I said: Observing, watching, and so on, to really nourish her with the reality.

I don't like to rehearse the emotion in advance, I only rehearse the action in the scene or a dialogue. It was really talking about the scene beforehand and diving into the scene together when we were shooting – every scene feels like an experience in itself. While shooting, we did the work on the emotion: The actors were conscious of where I wanted to go with each scene, I was also ready to «push» until we reached what we needed to reach, and they offered me wonderful things. I like filming that way.

What was a little bit tricky in *ADAM*, was trying to keep the emotion at the right level throughout the film, because it's a film where there is not a lot of action. But the emotion always had to be where it's supposed to be in the film for it to address the audience properly. It's also about situating that emotion and trying to make sure that there is coherence to the way that it evolves through the film.

Did you rehearse this scene more physically in advance, like a piece of choreography?

We rehearsed the space, how we would move in the space, where the camera was going to be, where the actors were going to move. So, yes, we rehearsed «the dance». And then, in preparing the scene in advance, the three of us talked about the intensity, how it would advance and evolve, when the music would be played. Also, how the scene would be built up and the whole choreography of the scene with all the technicalities, so we had a feeling for the scene once we were inside it.

And it is true that it was one of the scenes I was the most scared of and the most excited about shooting, because it's a very intense scene that tells us a lot of different things. If you do not know exactly where the emotions will go, you just have to trust. And I had a lot of trust in my actresses and in the experience of the scene.

Was it clear from the beginning that the hands would play such an important role in the framing? [Fig. 18–19]

It was important that the emotion of Abla would be felt through her body. She is completely closed off physically, and then her body opens itself up, little by little. It's as though this pain will unlock it, and the hands are a part of how this is expressed.

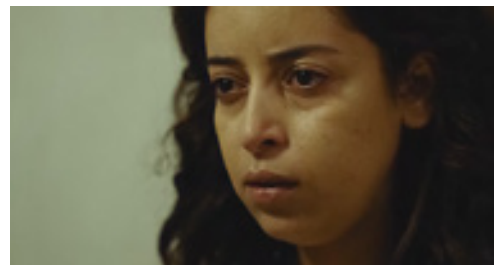
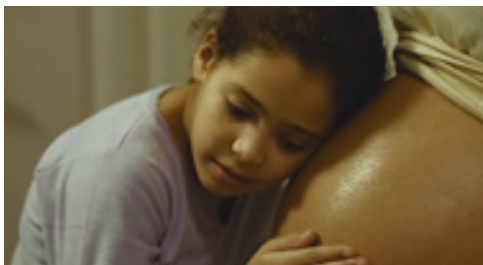
So, we talked about this with the actresses. But I didn't tell her, «Move your hand this way or place your hand that way». These are expressions that happen, and I simply look for them. And of course, I want the camera to be there to film that, to film that hand freeing itself and allowing the pain through the pain. It's the way that this pain is actually being evacuated from her body.

How did you work with your DoP in such a scene?

We had a very close collaboration. Virginie Surdej is an extraordinary DoP with a huge sensitivity. I know her very well, I know the way she works and she knows me as well. We worked from the very start on the image: Looking for the colours, the textures, etc. Everything you see was something that we had talked about in length beforehand and that we continued perfecting all along, as we were getting closer and closer to filming, also during the shoot. We knew exactly what we were looking for.

While shooting, I also give indications to the operator, because I do have the habit of doing that. When I see something, I do guide the camera to where I want to be during the shots, like the hands here. Basically, to work very closely and not to miss details is extremely important to me, to react to the bodies.

[Bernadette Kolonko shows the following film stills: Fig. 21–22]



21–22 ADAM, MA/F/B/QA 2019

The girl is not conscious of what she's doing, but she puts Samia face to face with the child she is carrying. Samia doesn't want to get attached to this child because she knows that if she loves the baby, it's going to be too painful. So, she tries to ignore that she's having a child. But this little girl, with a small childlike gesture is

going to bring her face to face with that. I think for me, it's something as violent as much as it is beautiful.

Life is also like that: it's always a juxtaposition of emotions that sometimes are put face to face.

This simultaneity of <opposing> emotions was very impressive for me in the acting – the ambivalence in her face and her body. Such cinematic moments create images far away from stereotypes, because we can observe how complex the image of motherhood can be, filled with violence, joy, pain, care, sensitivity, fear ...

The confrontation with the child is the most important thing here. Childhood is a recurrent theme in all of my films, because I have the feeling that children carry a truth of life – they bring up the essential things in life. They don't care about society and the rules of society until a certain age; in any case, it's not so important for them. So, they're very true to what they feel and think.

In that sense, we as adults have a lot of things to relearn from children, things that we've forgotten as we've grown up. That's why there is also a little child in the film, because we have the feeling that she doesn't understand, but she does in fact understand a lot. She has a real strength and feels close to Samia immediately. She doesn't judge her because of anything; she sees a person inside her and that's it. I find that children can make the ambivalences and contradictions of adults even more visible.

[Bernadette Kolonko shows the following film still: Fig: 23]



23 AdAM, MA/F/B/QA 2019

This is her observing the child, trying to keep away. First of all, there is a physical distance that she tries to keep between her and the child. And, little by little, it is going to become smaller each time, until she finds herself with her child in her arms. It is a struggle of ambivalent feelings and a struggle against herself.

Here, again, society is kept outside, but it has an influence on us because, outside, everything is happening behind the window. But at the same time, there is this woman and there is her child. This is very important as well, the way they're placed even on the inside – vis-à-vis the outside. Even when they're inside, the positions that they can take are always with regard to the outside.

Social norms are also an important part of this struggle – she is torn between different expectations. I had the feeling that I could really see the violence of social structures in her body – the interior shows again a lot about the exterior, or the intimate shows a lot about the political. Would you agree?

Yes, for sure it's the violence of society that doesn't allow Samia to be a mother as she wants to be. She knows that if she cares for her child too much, she will suffer too much. Then she's not going to be able to move on, basically. So, yes, of course, it's society that is keeping her from her own desires. And of course, she is going to try to suppress it.

The struggles of these women, the whole social and political context is felt in their skin and comes out in her face and body expressions.

[Bernadette Kolonko shows the following film still: Fig. 24]



24 ADAM, MA/F/B/QA 2019

There is solidarity between them in this film, and, because of this solidarity, both of them confront their own truth. Samia forces Abla to face her pain, to face her wounds in order to be able to move on. And Abla obliges Samia to look at her child. It is about two women that are each fleeing something different and realizing that they can help each other by making the other confront the things that hurt them most.

There are experiences that we share as women in society, which can bring us together to make us stronger and progressive, or help us face a society that can sometimes be harsh to us.

But there is also another aspect, and I think that a lot of the time many people don't want to acknowledge it: women can also sometimes be the worst enemies of women. For example, when Abla goes to bake the bread, it's all the other women who criticize her, who are very judgmental. Female solidarity is definitely something that can be extremely powerful, but it's not always the case. I think, often we have a habit of simplifying, but a lot of things are very complex, like the relationships between women.

[Bernadette Kolonko shows the following film stills: Fig. 25–26]



Here we see Abla really looking at herself and confronting her own image, an image that she decided to erase for many years. We see a woman rediscovering that she has a living body. It's not about the body being beautiful or not being beautiful. It's just about a body being a body and being one's own body.



25–26 ADAM, MA/F/B/QA 2019

This second image is really an appeasement, she is starting to feel at peace with some things. Abla tries to act like a very strong and harsh woman, but she is very fragile as well. There is something very tender about seeing her in the fetal position; it shows her vulnerability in the scene and especially Abla, allowing herself to see her vulnerabilities. For me, this scene was really one of the most important scenes in the film regarding her and the way she once again

rediscovers herself. She is remembering that she is also a woman and not according to the clichéd ideas of what you're supposed to look like – that doesn't matter.

How did you work with the costume designer, for example in choosing this underwear with hearts and specifically this material? [Fig. 25]

From the very start of scriptwriting, the costumes were very clear in my head. What Abla is wearing under her clothes isn't important to her. It has to be practical and comfortable, and that's all that matters to her. The costume had to be true to the characters.

For example, the little string that's hanging from the underwear, first the costume designer wanted to cut it off. And I said, «no, that has to be there». I find that it is this kind of detail that is essential and is proof of something living. It is something that is not planned to look beautiful.

And I loved the little hearts, as well. I didn't say, «Bring me underwear with little hearts», but I was looking for this kind of texture, this kind of cotton. There is something very childlike about the little hearts, like a little girl's femininity that I found moving in regards to Abla; Abla could not wear anything else in my imagination.

Do you connect to female*feminist film history? Which filmmakers have inspired your work?

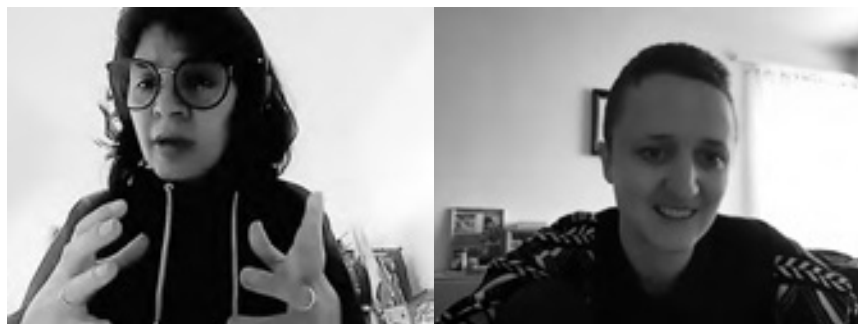
Cinema, for me, is all about personal experiences, and, as a woman, I've had experiences that are going to make me want to make certain films or films in a certain manner. But I don't want to be put in a category. I think there's something that limits me when I think in these categories, and I don't want my vision of life to be restrained or restricted to anything.

Female directors that have inspired me are, for example, Naomi Kawase. I love her relationship to nature and to time as well. I like the way she puts her eye on certain things and I don't think that it's necessarily just a female way of looking.

And I've also been more inspired in my career by authors than by filmmakers; I'm more of a literary person than I am a person with a cinematic inspiration. Ever since I was a child, I've always been reading. I think that I've really built my image of cinema through reading. I also think that my passion for a character comes from literature, from being able to plunge into the universe of a character and be really inside that character for pages and pages and pages. I've always thought that when you build an image in your imagination through reading, the possibilities are immense. I love that freedom.

«I don't want to be the queen of cinema in
Macedonia, and I'm sick of the kings»

In conversation with Teona Strugar Mitevaska
(Skopje)



1 Teona Strugar Mitevaska and Bernadette Kolonko, via Zoom, 2020

Teona Strugar Mitevaska studied at the Tisch School of the Arts, New York University. With sister Labina and brother Vuk, she founded the production company Sisters and Brother Mitevski in 2001 in Macedonia, which continues to produce her films. *I AM FROM TITOV VELES* premiered at the Toronto Film Festival in 2007, and *GOD EXISTS, HER NAME IS PETRUNYA* debuted in competition at the 2019 Berlinale, winning the prize of the Ecumenical Jury and the LUX Prize of the European Parliament, among other accolades.

JAS SUM OD TITOV VELES

(I AM FROM TITOV VELES)

North Macedonia/Belgium/France/Slovenia 2009 (98 min.)

Directed by Teona Strugar Mitevska

Screenplay: Teona Strugar Mitevska

Director of Photography (DoP): Virginie Saint-Martin

Editing: Jacques Witta

Production Design: Olivier Meidinger, Vuk Mitevski

Costume Design: Monika Lorber

Production: Labina Mitevska etc.

Cast: Labina Mitevska (Afrodita), Ana Kostovska (Slavica), Nikolina Kujaca (Sapho) etc.

THE WOMAN WHO BRUSHED OFF HER TEARS

North Macedonia/Belgium/Germany/Slovenia 2012 (99 min.)

Directed by Teona Strugar Mitevska

Screenplay: Teona Strugar Mitevska

Director of Photography (DoP): Mátyás Erdély

Editing: Nicolas Gaster

Production Design: Vuk Mitevski, Stephan von Tresckow

Costume Design: Monika Lorber

Production: Labina Mitevska etc.

Cast: Victoria Abril (Helena), Labina Mitevska (Aysun), Jean-Marie Galey (Emil) etc.

GOSPOD POSTOI, IMETO I'E PETRUNIJA

(GOD EXISTS, HER NAME IS PETRUNYA)

North Macedonia/Belgium/Slovenia/Croatia/France 2019 (100 min.)

Directed by Teona Strugar Mitevska

Screenplay: Teona Strugar Mitevska, Elma Tataragic

Director of Photography (DoP): Virginie Saint-Martin

Editing: Marie-Hélène Dozo

Production Design: Vuk Mitevski

Costume Design: Monika Lorber

Production: Labina Mitevska etc.

Cast: Zorica Nusheva (Petrunya), Violeta Sapkovska (Mother/Vaska), Labina Mitevska (Journalist Slavica), Stefan Vujisic (Young policeman), Simeon Moni Damevski (Chief Inspector Milan), Suad Begovski (Priest) etc.

Bernadette Kolonko: What do you want to make visible with your cinematic work?

Teona Strugar Mitevska: I am very concerned about justice and equality.

At one point in my career as a filmmaker, I was thinking that I should concentrate on something. But what concerns me most? Questions of the environment, of

gender, of the economy? I decided in this moment that what I know best and what concerns me most, are all questions regarding being a female – what does it mean to exist as a female in the Balkans, in Skopje, in my environment, in this world? I concentrated on something very simple that concerned me deeply. If it doesn't touch me in the stomach profoundly, I cannot respond to it. So, I am very intuitive in the way I tell my stories.

Also, a great frustration and inspiration is diversity. Putting forward other cultures, other points of view, as far as female points of view are essential for me coming from Macedonia, a small country in the Balkans. There is not so much interest in the Balkans, in the same way as there is not so much interest in other parts of the world. So, we need to put these voices from all over the world forward more.

Is there a topic that you realize you come back to again and again in your work?

It is the feeling of imprisonment – the prison we have created for ourselves, that humanity has created. We have sort of accepted this liberalism and we have really fought and protested against it very little. It is capitalism, yes, but it is going even further and further. It is also a great prison to females all over the world. Patriarchy is so heavy and so deeply embedded in every pore of society.

So, what I talk about is how you can liberate yourself from it. Is it possible to liberate yourself from it? Is it possible to define yourself outside of this system? For example, in *WHEN THE DAY HAD NO NAME* the story is about these boys growing up in a very macho atmosphere and the impossibility of them to define themselves differently.

The story of *GOD EXISTS, HER NAME IS PETRUNYA* is about a woman who also tries to liberate herself from her traditional patriarchal environment. There is the mother, who accepts the system; there is the young policeman, who is aware of the system and accepts it, but would like to have the courage of Petrunya, and then there is Petrunya, who rebels.

I don't have a solution, I am just trying to find a way out of it. Because I think the only way mankind can survive is to find a better economic system. I had a very good conversation with my godfather yesterday, a great Macedonian painter. He is 84 now, and he told me that when the 21st Century began, we hoped for something better. There was so much talk about it and then, 20 years later, nothing has profoundly changed.

The relationship of your characters to «the world» that surrounds them is carefully designed in your visual language. It seems very essential to you in your movies to depict precisely how your characters relate to their environment. What is important for you there?

You are touching a point that is actually maybe the base of everything in my work: Location. Location for me is a character and it is a way to talk about the context of the stories I make.

So, as you say, there are the characters: what they say, what they think, what they fight for and what they believe in. But, they do exist in the society they live in, the town they live in. And here location primarily becomes more important through careful molding, sculpturing and choice of location – treating it as a character, as somebody who says things, who points to things and who gives us a perspective on where this story takes place.

You can really say so much through location, you can talk about the historical context of things, you can talk about the sexual context of things, you can talk about the gender context of things – so many aspects of cinema can be intensified through a careful treatment of this aspect of the cinematic form.

Tell me about your process. How do you work with images, spaces and personal spaces of experience in the process of your filmmaking?

I write a script with my co-writer, a great collaboratrice. And then, before I even do the casting or work with actors, I look for the locations. Then I re-write the script, because of everything I said before. The next step is visualization, because cinema is a visual artform. It is not theatre, it is not dialogue, it is not a teledrama. So, the aspect of choosing the potential of the visuals, of the form is my big challenge or my big love. Whatever I can say visually and not with words, I do it. I think it is a very important aspect, because we live in a time where we speak a lot and emphasize words. We often forget the power of cinema, which is its visuality.

How you shoot a scene within a location is extremely important in a film's development. Through Cadrage, through *mise-en-scène* and through the choices that you use to clothe the location, you really talk about the context of the film. For me, it is like building a cathedral. You have the script and then you have all these elements that are there to intensify it. And then it is about pushing all the elements to their maximum potential in order to deliver the strongest experience – how we experience a film is not only about emotion, not at all. There is an emotional stimulation, as well as an intellectual stimulation, and intellectual stimulation is just as important as the other. We must not take them separately. For me, location or where the story plays out, is an intellectual stimulation that doesn't hit you right away, but perhaps a few days later or maybe a year later – for me it is important that you remember something of the movie, be it a feeling or a picture.

I can see in your work how carefully you build up images and how important the cinematography is for you – there is a lot of complexity in the relationship between space and characters.

For example, in *GOD EXISTS, HER NAME IS PETRUNYA*, when Petrunya goes to the police station, it was very important for me to understand how heavy the system is and how oppressive it is – heavy on her shoulders. And not only on her shoulders, but on the shoulders of everybody involved. So, with the choice of the building we chose for the police station, everything is there to give this experience and to understand what she is fighting against and what she is trying to liberate herself from in the form of the space.

Would you agree that the system is also embedded in the bodies of your characters?

Yes, exactly.

What interests you most about showing power structures, gender representation and the different circumstances for men and women in society?

For me this is mostly personal – my frustration and my rage come from the gender inequality. For example, if we talk about my industry: Cinema. When I made my first feature film *HOW I KILLED A SAINT*, I went to the ministry of culture – they had a film fund, where you could get an official government grant of approximately 400,000 German marks at that time. Me and my sister, who was the actress but also the producer, we decided to ask for only 200,000 and made the film for 200,000. We did this because we knew it was the only way that we, as women, would be able to make the film. It was a strange choice, but also the only choice in the circumstances we were living in – the only way two women could make a film in the environment in Macedonia 17 years ago.

In a way, we self-censored ourselves. It was very unfortunate that we, as women at that time, were forced to do that in order to fit within the system. I think self-censoring is the most dangerous thing. And by self-censoring, you are actually feeding the system. We must work on this and create the right conditions, so that this kind of behaviour is not necessary any more. What I know today, is that we should have fought to get the same amount as any other male filmmaker.

Today, of course, it is different: we have signed a gender equality agreement. So, thankfully, there are a few women who are making films right now, here. I'm the first one, but not the only one. I don't want to be the queen of cinema in Macedonia, and I'm sick of the kings. Every country in the Balkans has its cinema king. A film director, a male one, who can ask not for a hundred thousand, who can ask for

a million and a half, three million, whatever he wants. I would never permit myself to do that so easily, because making cinema is also a big responsibility. We are taking money from the film funds that the citizens pay for – you can't abuse that. You have a financial responsibility, you have a social responsibility and you have an artistic responsibility.

Unfortunately, disparity still exists. It comes from patriarchy, the system we have established. And change will take time. The law is the law – as we talk about it in *GOD EXISTS, HER NAME IS PETRUNYA*. It will take time for what is written to be exercised. It will take time to change social practices. So, what I was trying to say to you, is that I make use of my personal «embeddedness» in social structures, because what I experience in the cinema industry is not so different to the life a citizen experiences in everyday interactions.

It's also not just women who are victims of the system; feminism is about equality for all. So, I think it is very important to broaden the spectrum when you talk about justice and injustice. When I write the scenarios, I always try to sort of show the variety and diversity of aspects of human existence.

How do you want to address feminist viewers with your movies?

When I made *GOD EXISTS, HER NAME IS PETRUNYA*, I did it with a very clear purpose. I said to myself that I can continue to be seen in modern museum screenings and at film festivals by a very small audience. But then I realized that it is important for me now to reach a bigger audience. And I realized that I want to give hope.

GOD EXISTS, HER NAME IS PETRUNYA is the first film of mine where there is hope, where the female audience leaves the cinema and feels uplifted and liberated. There is some good feeling that you have because this woman that you have watched, who has passed through such a difficult ordeal, wins! It is as simple as that and I don't know if it's possible with every story. I don't know how my next film will be, but I think what was important for me in *GOD EXISTS, HER NAME IS PETRUNYA*, was to give self-confidence to the feminine audience: To have the courage and the strength to do what you want to do just like Petrunya does.

When I say this, it sounds very simple, but of course it is not. It has taken me to reach the age of 40 to allow myself to be who I want to be. And maybe that is my personal journey. Maybe people of other generations reach that earlier on, or maybe grow up in a different social context, in a different country. All I can do is share my experiences, and this is really a big concern for me, the self-confidence as a woman.

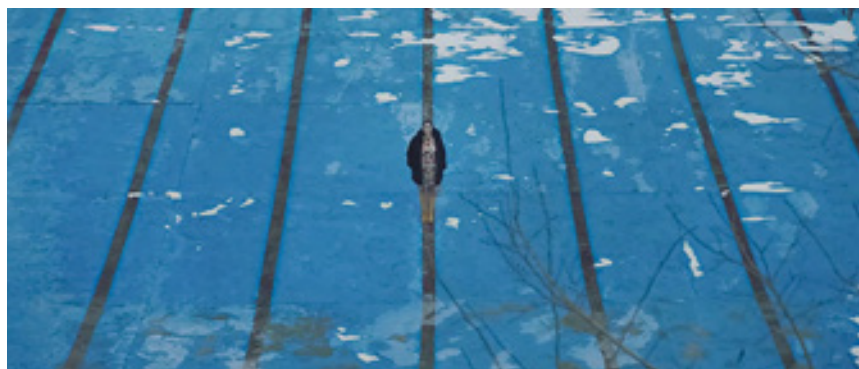
When I talk to young high school students, I can see it is not given to us. Girls are still not raised equally. And, I underline that the system is at fault. Something is rotten in the kingdom of the world.

In your movies, the characters often break common, restrictive norms and rules: gender norms, political and religious rules. Through your style of cinematic narration, a larger social context emerges. What is important for you there?

It goes back to what we just talked about: Having the courage to question and to say, «I don't agree!» I think that questioning is very important. I grew up in a family of artists, and my parents always taught us to go against the stream. I decided to break the rules and norms, not necessarily as a rebellion, but based on what I believe is right and correct.

In *GOD EXISTS, HER NAME IS PETRUNYA*, I deal with the same issues, and also in *I AM FROM TITOV VELES*, more subtly through the story of three girls, how they try to make sense out of the world they are living in. It's not a call for war, it is a call for self-realization. I think that's the goal of each of us, of every human, to reach our potential, whatever it is – not to live in a society that is too restrictive for you to reach this because that's injustice.

[Bernadette Kolonko shows the following film still: Fig. 2]



2 *GOD EXISTS, HER NAME IS PETRUNYA*, MK/B/SLO/CRO/F 2019

For me in general, water is sort of an opportunity to start something new, water is something that is still – yet it is moving.

I will tell you about the context of this shot. We see a swimming pool from the time of communism. In the communism of Ex-Yugoslavia, many buildings like this were built. Unfortunately, in order for something to stay in a good shape, you have to maintain it. And if you don't have the willingness or the infrastructure to do so, then things deteriorate horribly. So this swimming pool is beautiful, but it is beautiful because of this deterioration, and Petrunya is standing in the middle of it. The blue colour gives you the impression of water. So, we can only imagine that she's standing or walking on water. Who walks on water? *[We laugh]* There is one person

in humanity who has walked on water and, therefore, that is the connection to the title of the film: GOD EXISTS, HER NAME IS PETRUNYA. I wanted the film to have this provocative title.

The image of the swimming pool is followed by a very loud scream. It is a very loud Hard Rock Song of a person saying, «Fuck, fuck, fuck», and it is about this character who walks on water and who is deeply unsatisfied with the state of affairs on earth or in Macedonia. It is about being outraged and screaming and saying: well, something has to be done.

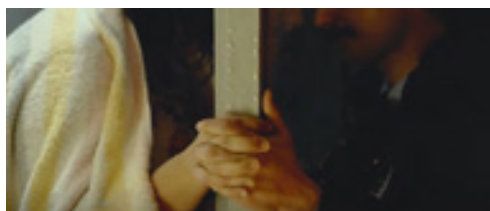
I said that in order to draw in the audience, to sort of entice them to watch the film and to follow this character, let's start with an image that in itself includes everything that this character is: When you start the film, you see a character screaming and saying: «I'm outraged. I have something to say, listen to me, follow me.»

How do you work with your actors? How do you work on the film set?

Basically, I do a lot of rehearsals with the actors for a few months in order to get to the point where I want them to be. And then I do the *mise-en-scène* and the storyboarding. It is not necessarily the classic style of storyboarding, but I really work on visualizing the film in great detail. So, I prepare all the aspects of the film in advance, and I do this because I have noticed that I am a slow thinker. For me to understand something, I need time to think and sleep on it. I've also noticed that when I am that prepared, it gives me space to be able to see the miracles that sometimes appear in front of your eyes. So when I have this confidence, I'm able to accept the improvisations and miracles I hadn't necessarily planned before. This is my personal process.

I'll give you two examples from GOD EXISTS, HER NAME IS PETRUNYA. In the scene with the mother, when the mother comes to the police station, at one moment Petrunya says to her, «Mom, do you remember?» and talks about a singing competition from her childhood. This was totally improvised. It is something very personal to the actress and something that she revealed to me during the rehearsals. We never incorporated it into the dialogue of the script, it happened on set. It was sort of like an act of grace from the part of the main actress, Zorica Nusheva, and it is such a strong intimate moment between the two. And, of course, we went with it.

In another scene, the one between Petrunya and the young policeman, the dialogue of the scene was as it is in the script, but until the last moment it was a scene where I didn't know where to shoot. And then, while we were shooting, I looked at these glass staircases and we positioned them there, the glass between them, and we started shooting right away. And then that slight touch between the hands happened [Fig. 3–4], which is such a beautiful and magical moment. Well, I usu-



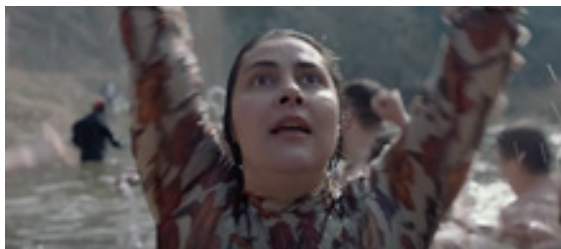
3–4 GOD EXISTS, HER NAME IS PETRUNYA, MK/B/SLO/CRO/F 2019

ally shoot about 15 takes of a scene. This scene happened in two takes and it was exactly what we needed.

[Bernadette Kolonko shows the following film stills: Fig. 5–7]

This scene follows the real event very closely, because the film is based on a real event, a real woman jumped for the cross – on YouTube you can find videos of it. We basically reenacted what the actual person did, and also the way she puts her hands in the air is exactly what the actual person really did. I found this so amazing: «It's mine, I caught it». I think it's a very strong and beautiful moment of this character rebelling and fighting for her rights. When Petrunya decides to jump for the cross, it is the first step towards liberation, the moment when she decides to define herself in her own terms.

In order to achieve this technically, we had a rehearsal one week before the start of the shoot with the actress and all the elements around her, like the boys that take the cross away from her. So, one week before shooting, we did the same thing to make sure that the cameras were positioned in the right places to shoot it correctly. We were quite nervous, I don't consider myself a good director of crowd scenes – I like



5–7 GOD EXISTS, HER NAME IS PETRUNYA,
MK/B/SLO/CRO/F 2019

intimate scenes. So, I wanted to be extra prepared for this one, because it involved something like four hundred people on the set. We were really copying real-life, except for the doll. The mannequin doll that she carries there and then drops in the water during the process and that you see later on in the water is a fictional element.

[Bernadette Kolonko shows the following film stills: Fig. 8–9]



8–9 GOD EXISTS, HER NAME IS PETRUNYA,
MK/B/SLO/CRO/F 2019

For me, the generational divide is a very important aspect of our lives. I find it important to talk about it because I think, through showing this generational divide, you also show that no matter how dark the picture is, our society has actually advanced – in a very simple way, in the way you show the difference of how the mother and her generation perceive the world they are living in and how Petrunya and her generation hopefully reacts. The mother accepts the system, doesn't question the system and never will. She never will, because nobody told her that she could. And most importantly, she doesn't have the education that Petrunya has. So, for me, education is an extremely important

part of liberating yourself and it is Petrunya's greatest strength. We chose Petrunya to be educated, to have finished history studies, to show that education empowers you – it is as simple as that. This is not at all the case with the mother and her generation.

This generational divide shows the opportunities the two generations have or don't have. Petrunya is part of a generation that has access to information that allows her to question the taboos and break the norms.

The character of the mother is very complex. I first found her so hateful or rude and later I felt how much the system is embedded in her body and how she suffers as a result.

You said something very true when you called it hateful in the first instance – for me it is really about hate. It is horrible to say, but it is hating and it is about jeal-

ousy and competition. This woman, the mother, maybe also had the potential to do something, but she didn't have the opportunity. Maybe she was also capable of action as Petrunya is, but she grew up in different times that gave her a different set of opportunities. It was important for me to have all these different types of women, to show the variety and diversity of how generationally we act differently, but of course it's also a question of character, circumstances, upbringing and so on.

An important aspect for me is that of solidarity. I think one of the biggest mistakes of womankind is not showing solidarity with one another. Between Petrunya and her mother there is hate and jealousy and competition and it's something that is unfortunately a reality, as Simone de Beauvoir said.

The complex relationship between the journalist and Petrunya is about solidarity, because it is the journalist who gives her the keys to each further action she takes. They support one another. I think we are more and more aware of this, and I think the culture and the way women relate to one another is constantly moving towards positive change.

What I like about the relationship between the mother and daughter is that you don't show it in a one-dimensional way that confirms this behaviour between women. In your movie, I can really see that no one has ever listened to the mother and for her it is too late in a certain way. She was violated too much, and she decided to suppress everything in order to survive.

Yes, she died inside.

[Bernadette Kolonko shows the adjacent film stills: Fig. 10–11]

The body is the extension of the mind and the soul. The body, the way we move, the way we react is deeply, directly connected to whatever we think and feel about ourselves.

Many people ask me why I rehearse so much; they think it kills the



10 GOD EXISTS, HER NAME IS PETRUNYA,
MK/B/SLO/CRO/F 2019

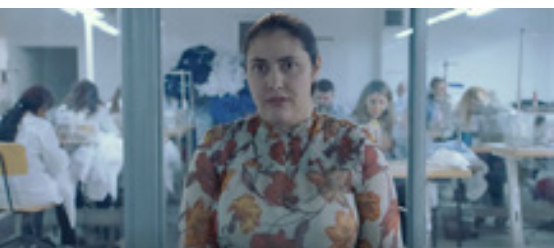
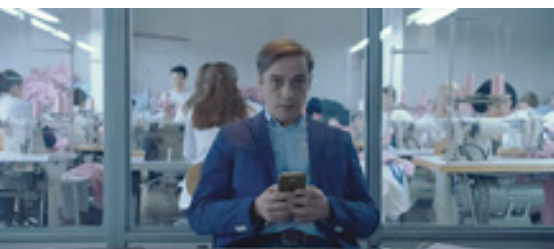
11 I AM FROM TITOV VELES, MK/B/F/SLO 2009

project. Actually, I rehearse so much because the more you work on a character, as an actor and me as a director, the more deeply you enter the character. Once you start shooting, you must have already answered all the questions regarding the character, you must embody the character itself. Only when you have absorbed the character into each and every cell of your body, only then are you the character. It is easy to say the lines, to fake it, to pretend, but it's very difficult to pretend with your body. The body tells all in a very subtle, minimalistic way. And that is the magic of creating a character for me, that the little subtle things that are part of your movements, are the ones that inform most precisely about the character and are the ones that transfer the emotions, sensations and the experience to the audience. That is the reason why I rehearse so much, because I don't believe that actors can embody the character overnight.

Also, I love positioning. For me, each frame is a painting, to position the character – forward, backward, front on, whatever – is essential to the expedient emotion you are trying to put forward. The body plays a very important role in this, as well as where you position the character in the *mise-en-scène*.

When we finished the script of *GOD EXISTS, HER NAME IS PETRUNYA*, I didn't have an idea of how she should look. When we did the first casting cycle, I was casting Zorica for the friend of Petrunya, but then suddenly something happened. She was so emotional, but not pitifully emotional. She was emotional on a much more profound level. She had this very strange strength that I related to naturally. I call it quiet strength.

Zorica doesn't have a normative body. During the rehearsal period, we talked about what it means for her not to satisfy the societal expectations of what beauty is. Later we incorporated all of Zorica's personal thoughts, experiences and frustrations into the character of Petrunya, we basically adjusted the script for her. This process gave strength to the story because Petrunya



12–14 *GOD EXISTS, HER NAME IS PETRUNYA*,
MK/B/SLO/CRO/F 2019

is an unlikely heroine – she goes beyond our expectations of what a heroine is and should be. I have seen some films where characters with unexpected, non-normative physicalities were put in the center of the film and sometimes it can become voyeuristic and sort of abusive – there is a very thin line one must not cross. In our film it's neither of those things, the story is driven by her force, by the person Petrunya is.

[Bernadette Kolonko shows the film stills: Fig. 12–14]

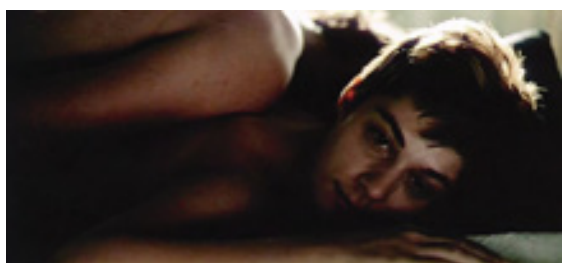
This was the hardest scene to find a location for, or to understand what kind of location will serve the scene best. It is a scene about power dynamics and I wanted this to be visible in the set design.

Then we came up with this idea, which is an obvious, but very strong choice, to position the man in the middle of the room in a glass box. My production designer is my brother, he is a painter and a sculptor and we work very closely together. So when we were visualizing the scene, one day he said, «Listen, I dreamt of something: We will create a glass box in the middle.» He found the perfect solution that actually explains the context of the society Petrunya finds herself in. It is about this horrible, violent interview, but it is also about the situation: the man has put himself in the middle, surrounded by the women, his subordinates, which he can observe.

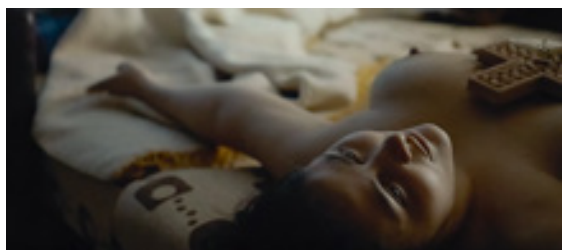
I was very afraid during the shooting that it would be too obvious and too theatrical, but it worked out and I'm happy with the outcome.

[Bernadette Kolonko shows the adjacent film stills: Fig. 15–16]

To tell you the truth, when I see a naked female body or a love scene in films, most of the time I go like this [*she holds her hands in front of her eyes*], because I'm embarrassed by how vulgar and obvious it is. For me a love scene is about love, which is emotion. Even if it's about violence, even if it's explicit, it is about dramaturgy. Love scenes should be about dramaturgy, not just about showing nakedness. Even if you



15 I AM FROM TITOV VELES, MK/B/F/SLO 2009



16 GOD EXISTS, HER NAME IS PETRUNYA, MK/B/SLO/CRO/F 2019

choose to show just bodies, there should be a reason for it. That's the only answer I can give you: I try to find a meaning.

Each time I show a naked body, there is a purpose and a meaning to it – there should always be a reason. When Petrunya's cross is on her body, it is about her claiming something. She's claiming power, she's claiming her existence. She's saying: I exist. I am. This belongs to me. I have the right.

[Bernadette Kolonko shows the following film still: Fig. 17]



17 | I AM FROM TITOV VELES, MK/B/F/SLO 2009

This image of Afrodita in I AM FROM TITOV VELES is when she says that she is pregnant; it's about her wish for not being alone. For me, Afrodita's relationship to her body and to herself is something very pure and very naive.

Her ideas about herself are not the usual ones: first, she doesn't have the usual normative inhibitions about covering herself up, she's free of these rules that the rest of us have restricted upon ourselves. So, every time she is naked, it is about herself only. It's something very pious and infantile, childlike. For me it is not voyeuristic at all.

Her body in I AM FROM TITOV VELES is just saying: Here I am, here is my body. I talk, I think, I desire. This simplicity gives me an impression of self-evidence.

In GOD EXISTS, HER NAME IS PETRUNYA, it is like her body is expressing a female desire for political power.

I will use that: Desire for power, that is very good wording. Exactly. Not to be afraid to have this desire for power, yes.

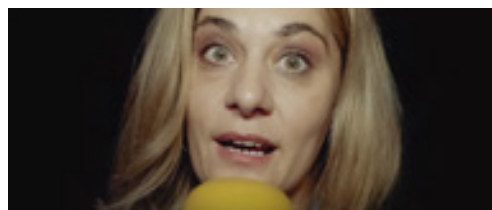
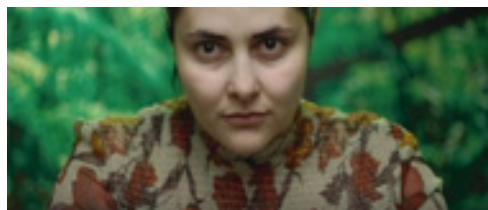
Is there anything that is particularly important for you when you depict female desire?

196 «I don't want to be the queen of cinema in Macedonia, and I'm sick of the kings»

In showing female desire in general, I'm trying to put forward my perspective as a woman. When I was making *I AM FROM TITOV VELES*, it was very important to be aware of how to show female bodies, because there was nudity in the film. When I was making the film, my first and foremost thought was the cinema of Kusturica and his female characters. Growing up, I loved watching his films, but never how females are presented and treated, the type of female characters he chooses to treat in his films. This outraged me, it still outrages me. Rage is a big drive for me: it is then that I decided that one day, if I have the chance, I will do it differently, meaning: show a different face of a Balkan woman.

I never understood why women like me are not present in Balkan cinema. I am also a woman from the Balkans who has grown up here! As I said before, frustration is a big drive for me, in a positive way ...

[Bernadette Kolonko shows the following film stills: Fig. 18–19]



18–19 *GOD EXISTS, HER NAME IS PETRUNYA*, MK/B/SLO/CRO/F 2019

Three times Petrunya has this direct-to-camera gaze, which is connected to the dramaturgical development of the character, her self-realization. She's addressing the audience herself and saying, «now you will see what I will do».

The character of the journalist is an entirely different story. It's sort of a trick we used because we wanted to make a difference between Petrunya, her life, her trouble, her existence within the police station and the character of the journalist who represents the media. This kind of aesthetic treatment of the journalist gives urgency to the story, the direct-to-camera gaze puts into evidence the thin line between reality and fiction – in this case, what is real and what the media serve us as real.

By simply having the characters address the camera directly, we involve the viewers directly, inviting them to participate in the story or take responsibility for what takes place. I love the idea of it; there is something very current, contemporary about this idea.

What I also find interesting there, are these gazes of the men on Petrunya, but we only see these dark parts of the male faces who suppress her. So, you do not reproduce a «male gaze» on her, you reflect it with the dark parts of their faces. *[She shows the following film stills: Fig. 20–21]*



20–21 GOD EXISTS, HER NAME IS PETRUNYA, MK/B/SLO/CRO/F 2019

That's exactly it: She's being watched. And when she looks directly into the camera, we realize that she actually has the power; we didn't get that impression before. Step by step, the character encourages the audience to believe that, actually, there is hope for her, maybe she will get out of this.

You know, this frame in this scene, it is a concept, but not a concept for the sake of concept. When I envisioned the film, I worked on this scene with the DoP, and with the whole team. But first with the DoP, and we made a book this big [*she spreads her hands wide*]; the first question we asked ourselves was about the sensation and the experience of the character within the scene. And then, based on this, I decided where to put the camera and how to present the scene. So, yes, this is all about concept, concepts in the function of gazes and the emotion wanted and needed.

So the «aesthetic concept» is more a concept of showing how Petrunya is feeling with all the gazes on her body?

Exactly. And that's why there is so much transparency. You know, there are all these rooms where the walls are replaced by glass. So, you are always being watched. It is very frustrating for the character. Everything in the police station has the function of oppressing her and reminding her of the oppressive system.

[Bernadette Kolonko shows the adjacent film still: Fig. 22]

Costume and the production design work together here. We take photos of all locations, and then the production designer works with me to find the right colour that best serves the atmosphere we try to achieve. Then comes the costume designer, who also needs to contribute to this notion, to the desired atmosphere or emotion we want.

So, nothing is by chance. The choice of red, for example, here is to evoke something: When you watch the scene, somewhere in the back of your mind this red evokes red water or blood on the floor. You see something that will affect you. So, everything there has the function of creating an atmosphere, having an effect, creating a picture, fitting a puzzle that later creates a story.



22 THE WOMAN WHO BRUSHED OFF HER TEARS, MK/B/D/SLO 2012

There is very precise work on the colours. For me, every frame paints a picture, and costume design is an integral part of the cinematic form. And then, there is the challenge of mixing the two unmixable colours red and green; for painters this is an impossible challenge, the Expressionists did it, and so I tried.

I like how the costume models the female bodies and how precisely you work with materials. *[She shows the following film still: Fig. 23]*



23 THE WOMAN WHO BRUSHED OFF HER TEARS, MK/B/D/SLO 2012

I am happy you see this. Here in *THE WOMAN WHO BRUSHED OFF HER TEARS*, the character is somebody who is absolutely restrained. She cannot see. She's unable to speak up. She's voiceless and we see this in different aspects of the image.

I love textures. I have always been a great admirer of Ozu; he is all about textures and how the different use and placement of them differently affects the effect. *THE WOMAN WHO BRUSHED OFF HER TEARS* is the last non-digital film I shot. It is incredible what the camera lens captures, the detail in the textures is incredible; unfortunately, this is still only possible on film, the digital technology has not arrived there yet.

[Bernadette Kolonko shows the following film still: Fig. 24]



24 *THE WOMAN WHO BRUSHED OFF HER TEARS*, MK/B/D/SLO 2012

This scene is about not liking yourself, hating yourself for allowing something unspeakable to happen. It's also about rage, the inner rage that she is trying to exteriorize and is unable to. Again, this image is deeply connected to the inner condition of the character. The way I positioned the camera, the way I wrote it, it presents exactly what I want to say with this image without really verbalizing it.

It took me a long time to have the self-confidence to trust my intuition, to trust what I deeply feel is the correct way to go. We talked a lot about this scene with Victoria Abril, the main actress, about the movements she makes in the shower and her gestures. It is about hurting yourself because of the rage you feel, but not in a voyeuristic way.

If I were to give a class about what you asked me about women's bodies, the first lesson of the class would be: whenever you shoot a love scene, or you shoot a naked female body, the first rule would be to do completely the opposite of everything you have seen on the big screen before. And if you do that, there is a 30 percent chance that it will be good. If you try a little bit harder and add the dramaturgical aspect to it, then it will be a success.

My last question is always about feminist film history. How do you connect to feminist film history? *[She shows the following film still: Fig. 25]*

200 «I don't want to be the queen of cinema in Macedonia, and I'm sick of the kings»



25 JEANNE DIELMAN, 23 QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES, B 1975

I was informed by male film directors, with certain exceptions like the one you show me now, people like Chantal Akerman; or also Lina Wertmüller.

It is an exciting time to be alive right now, history is being rewritten and new voices are being given space. Our foremothers must have gone through hell. They made films in much harder times and we would not be here with this degree of liberty if they had not done their share.

One of the biggest discoveries for me was *BEAU TRAVAIL* by Claire Denis – I am a big fan of her work. I also love Lynne Ramsay and Jessica Hausner. When I was at university, another big discovery for me was Kira Muratova – she’s amazing. So, there are all these amazing female directors that have always existed and we are finally giving them their rightful place in history. Since the confinement due to COVID, twice a week, me and my entire family decided to organise a film club. So, I took this opportunity to really educate the little ones. Two days ago we were watching Kira Muratova. I think it is important to pay special attention and learn from those whom history has not necessarily put forward.

So, in this sense, it’s quite exciting what is happening now because, by revising and rewriting history, we give confidence to future generations and remind them that it’s not new, what we are doing, not at all. Women have always created and invented. We are and have always been an essential part of history. As I say this, I’m thinking about my first short film at NYU, where my professor introduced me to Maya Deren. Her work is incredible. She was such a force in her time. Today, when you watch her films, you’re like: «Wow. We’re talking about <female gaze>. There is no gaze more female than what she was doing then.»

«I tried to have a realistic, honest gaze on current society, which hopefully will change»

In conversation with Maura Delpero
(Rome, Buenos Aires)



1 Maura Delpero and Bernadette Kolonko, Rome, 2019

Maura Delpero studied Drama and Scriptwriting in Buenos Aires after completing a degree in literature. She has released various documentary films and was awarded the Special Jury Mention Award at the Solinas Awards, among other accolades. Her first full-length feature *MATERNAL* was part of the Berlinale Script Station and, upon its premiere in 2019, won the Special Mention Jury Prize in the main competition of the Locarno Film Festival. She was also awarded the Women in Motion Young Talent Award at the 2020 Cannes Film Festival.

HOGAR

(MATERNAL)

Argentina/Italy 2019 (91 min.)

Directed by Maura Delpero

Screenplay: Maura Delpero

Director of Photography (DoP): Soledad Rodriguez

Editing: Ilaria Fraioli, Luca Mattei

Production Design: Yamila Fontán

Costume Design: Jam Monti

Production: Alessandro Amato, Luigi Chimienti, Marta Donzelli etc.

Cast: Lidiya Liberman (Sister Paola), Denise Carrizo (Fatima), Agustina Malale (Luciana), Isabella Cilia (Nina), Alan Rivas (Michael) etc.

Bernadette Kolonko: What do you want to make visible with your cinematic work?

Maura Delpero: My film *MATERNAL* places motherhood front and center. I am always asked who the main character of the film is, whether it's Luciana or Fatima, and I would say the answer is motherhood itself.

I wasn't always popular for it, because sometimes the feedback was that people could not see a clear point of view. But that is what I want, that is my objective – it's decided. I want it to be plural, I want it to be prismatic; I want a complex event to be considered from many points of view. I don't want one dominant point of view being presented as «right» and «the leading perspective». I think this reflects my way of how we should be aware of the world around us.

While thinking about cinema in general, I always thought, have I seen films about motherhood, where motherhood really is at the center? I would say almost none! I mean, I've seen a lot of films where a woman gets pregnant and this provokes things, but motherhood itself is still very intimate and unknown.

Female directors reflect on things that happen in their lives and change their lives. For me it wasn't political in the first instance, it was more that I realized that what was my personal interest could also be political, and I was happy with that.

How do your personal experiences and your own perceptions flow into your film images? How did you work with your images and associations in your movie *MATERNAL*?

I was simply talking about something that was happening to me. I am a woman in the fertile period of my life and there is this big question about motherhood. So,

it's simply the fact of being a female director and questioning a particular subject, trying to dig into it. I wanted to put motherhood at the center, and I wanted to do it in a way that could give voice to the complexity of motherhood.

Documentary research helps me to go deeper into the subject before I write. I said, let's talk with women about this event. I did a lot of interviews with women that were pregnant or already were mothers. And from all these interviews it became really clear that we have to talk about the difficulties of maternity: There was this overall guilt and fear of not being a good mother. Many women still don't dare talk about their doubts because they are afraid of being judged.

To make a film about teen motherhood and the absent maternity of nuns, was to have a more extreme situation so that the difficulties and the contradictory feelings women feel in general in these situations could be more evident. Cinema is a very synthetic language.

I suppose you knew of the *Hogar* monastery – a religious home for teenage mothers – and the girls before you started to write?

Yes, the idea was to do some extensive documentary research before writing. I decided to make a film about teen motherhood, and I discovered these *Hogar* homes. I found it was so interesting that all these teen mothers were living together like sisters. I love this idea of a world in which these girls sleep together like teenagers do and they talk like you talk when you're young and you sleep in the same room. But at the same time, they're mothers, they have their children sleeping next to them in the beds.

I researched a lot. I began to work in different *Hogars*, and I offered voluntary cinema workshops to the teenagers – it was my way to give them something back. To be a teen mother can be hard, but in those workshop hours they were just teenagers. The nuns were with the children and we just watched films, talked, wrote scripts and so on. Also, it was the perfect opportunity to take a look inside, in their rooms, to listen to them, to observe, to smell ..., to really be like a «fly on the wall». First, I spent a lot of time there without a camera. I just had a notebook and I noted down situations and sensations. I really wanted them to forget about me. In the end it was like: «Maura works here, she's a volunteer.» So I really could absorb the world completely and images came up naturally.

The first images in my mind were the starting point for the film. I had this bathroom scene in my mind, when you see these two girls waxing together, talking about a boy one of them is going out with [Fig. 2]. And then comes the bed scene where they talk [Fig. 3] and she says, «Okay, you don't know him, he's romantic.»

At the beginning, I only had these two scenes and these two characters and I just started following them. Later in a *Hogar*, I saw one moment where this nun



2–3 MATERNAL, AR/I 2019

picked up a baby from a cradle. And I asked myself, «What does she feel?» So, this character of the nun appeared. While I was writing the script, I was just following these moments I had experienced.

Do the actresses also have a connection to the *Hogar*?

During the casting process in 2017, I got to know Augustina Malale, who plays Luciana. When I cast the film, I chose her. She is a teen mum and she was born in a *Hogar* because her mother was a teen mum. When she was sixteen, she left the *Hogar*, got pregnant and went back. So, she embodies the *Hogar*.

After she read the script and was chosen, she asked me, «how did you know all these things about my life?»

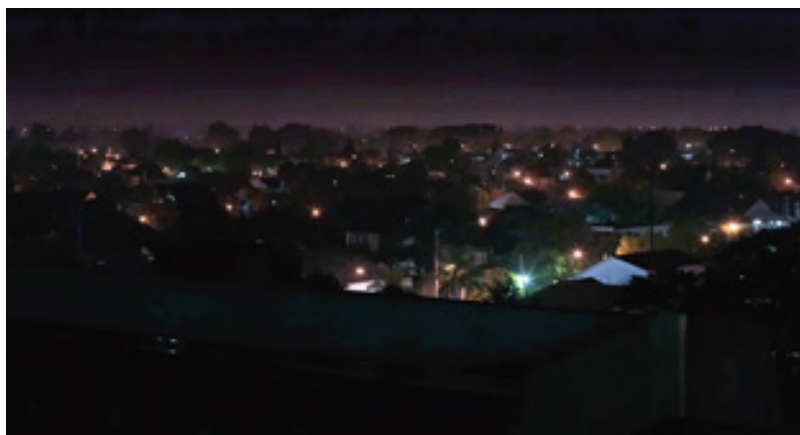
I had met her only two days before. It was the confirmation that my completely fictional script had absorbed so much of real life that this girl could recognize herself in it.

I have the impression that you make the relationship of your characters to space visible with great precision. How would you describe the relationship of your characters to space?

I wanted to have these clearly composed and geometric images, and I wanted to work with spaces – with the interior and the exterior – in a way that could reflect the emotions and the desires of the characters inside.

So, you're always inside this claustrophobic world, but the girls have a little tower where they sit and watch the world from very far away [Fig. 4–6]. We also worked with the sound in those scenes. It's like when you are on a skyscraper and you hear the city down below – here the world is something they dream of and it's also their future, far away. They also talk about the future on this terrace, the idea was to reflect this interior world of the characters audio-visually.

Or, in the third part of the film, for example, Sister Paola walks this path from her room to the girl's room to take and to carry the girl – we always see her on this large



4-6 MATERNAL, AR/I 2019



7 MATERNAL, AR/I 2019

balcony [Fig. 7]. For me it was interesting to have something like a balcony that is inside the house, but already a little bit outside. As though she's taking an internal path from the sacred to the profane, from love and back; she doesn't know if she wants to be here or there.

And that's why I would say that the aesthetic principles were human tenderness, stylish rigorousness, geometry, unity of space and unity of time. The idea was that every moment is here and now. That's it.

When you work inside the *Hogar* you feel that the world is outside. You close the door and you're in there. That's also why I say unity of time, because in the *Hogar* there is no past and no future. You just have very small details about the past of some characters. For example, with Fatima there are just three sentences that make you understand that her motherhood is full of violence, but it stays mostly unspoken. We see things more in their gestures, their bodies and on their faces. And we do not even see the future; the film ends with us knowing something has changed in these women and overall, their relationship to maternity has changed, but we don't know where they want to go. I wanted to tell this «here and now» – being now, in this moment!

Why did you decide to show only female characters and leave the male ones invisible?

It's like a snapshot of a moment in the lives of these women and about how they influence each other in this particular place. The fact that they are all female is due to the documentary inspiration of the film. I mean, it's a female world. It's just that!

And it's funny because it also happened to me on my last film, which was a documentary. They were all just women, and in all the Q&As someone asked, «Why aren't there any men in this film?» The interesting thing is that we saw so many films with only male characters, and in no Q&A would you have heard that questioned.

And now I've just asked that question, sorry! [Laughter]

What I liked about this decision is the fact that, because we never see Lu's ex-boyfriend, I think much more about patriarchal structures in our society and not about an individual offender – like the one bad guy. What interests you in working with power structures and gender roles like this?

There was an early version of the script where Lu's ex-boyfriend did appear. But the story didn't need him. It's just a matter of focus, and the film is about these women. I also think that not to show is sometimes much stronger than to show; you already understand at the very beginning that this boy is a number. What is incredible is the fragility of this rebel girl who lives in this patriarchal world and thinks she would love to live with someone who hits her. It says so much about patriarchy.

The idea was to stay with these women, to confront their thoughts; and it was much more important to put the focus on their relationships, their friendships. Men are not really present in the life of women in the *Hogar*. It is very rare for an 18-year-old boy to accept the responsibility of being a father, so most of them say goodbye. And in the life of the nuns, the only male figure is one that is completely intangible. So I have a completely female world, and then there is this little boy who isn't a man yet. I wanted him to be a positive figure with a progressive, open mind. A very progressive thing is when he says, «Even if we are not perfect, it's okay because what is the perfect family?» I think I would love to have male characters like him in my next movie.

I liked this moment a lot because it makes this unrealistic promise of the whole nuclear family concept visible from the perspective of a child. [She shows the adjacent film still: Fig. 8]

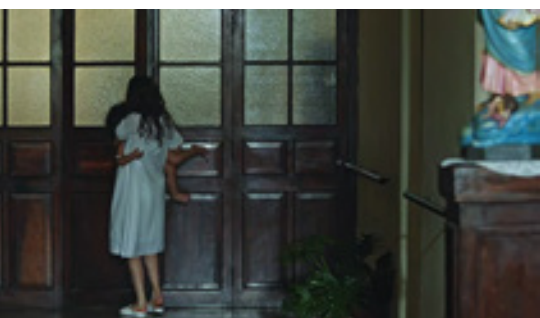
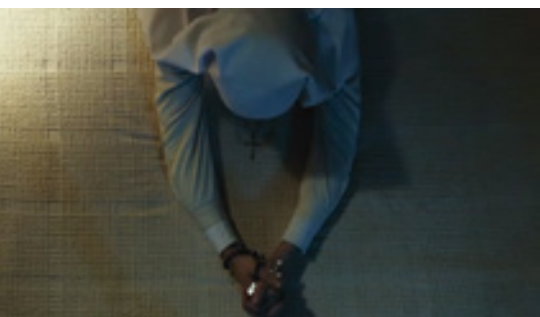
Yes, like you said, it's about reflecting on family and care. It's about motherhood in a general way, because the



8 MATERNAL, AR/I 2019

nuns, even if they are so strict, are still mothers to the young women. The *Hogar* is a big family that works.

In your movie *MATERNAL*, you turn away from classical conventions of narration. Instead, you place a focus on this geometric, aesthetic language that gives a sensual understanding of the conditions these human beings are living in; a larger social context emerges. [She shows the following film stills: Fig. 9–10]



9–10 *MATERNAL*, AR/I 2019

It wasn't a theoretical desire I had. It just ended up being an unconventional script. In scriptwriting there is a lot of technique and it's quite mathematical; there are books that say you have to have the turning points at certain minutes. They say the audience is used to it and expect these moments. Everything goes back to Aristoteles, to the ancient times.

I struggled with it because I wanted to be loyal to the script. I didn't want anybody to take my script and then re-modulate it, but it was a big struggle to get funding.

In financing, in preproduction, many people tell you that every scene has to have a function, every scene has to push the plot forward. But for me sometimes a scene is there to give a mood, to feel or see how it feels to live there in that

space. Or to have time to look at the walls or look at what kind of posters they have on the walls, because the posters represent what they dream of. That was also the reason why we had this fixed camera, to give viewers the time to see the different layers.

MATERNAL also has a long introduction. In a classical plot you would have Lu running away at minute 15, which is a turning point. Instead, she runs away at the mid-point of the film. I love this, because I wanted the audience to get used to her and become fond of her, even if she's a difficult character, and not to expect her to run away. It was, to me, a matter of giving the audience enough time to enter this world of the *Hogar* slowly, also in a more documentary style. This was risky because sometimes, for example, you have festival programmers who only watch

the first 15 minutes of each submission. But I trusted my world. I thought, I want to depict this universe and if you enjoy this type of film, you'll happily stay with me and watch it.

So, in a way, since I make very personal cinema, I don't care about the rules of conventional scripts. Of course, I'm not happy when they don't give me money to do this, but I hope after this film and the success in Locarno, the financing and distribution will be a little less of a struggle.

What significance do gazes have to you in your work as a female director?

It's something I'm not conscious of, sincerely. I remember when I made my last film, a documentary, I had a male and a female DoP. Once, the male one, a very sensitive person but very masculine, came to me, and I remember him telling me: «You really ask me to shoot different things than male directors.»

For example, there was a scene of a mother and child that were sleeping in bed together after not having seen each other for three years. I filmed the first night of their reunion and wanted to include a shot of the shoes – the shoes of the mother and the little shoes of the child while they were sleeping – because that touched me. I don't know, it's just a matter of how you look at things.

Do you think that history and socialization still influence the images we make, for example such a focus on sensual details and on the interior?

Yes, I'm sure it has to do with history. I mean, that's why, on the contrary, we are used to a male cinema that plays out outside, with big, wide exterior scenes, crime, action scenes and car accidents.

Of course, I wasn't born in a kitchen like my grandmother, but I'm still influenced by her story. My grandmother had ten children; giving birth, being pregnant, giving birth and so on. I have this image of her sitting near the kitchen – the kitchen was her kingdom. I couldn't imagine my grandmother conquering Mexico or going through oceans.

My next question is about female desire: For such a long time, women were shown as objects of male desire in cinema instead of having their own desires. What is important for you in showing female desire and sexuality?

In the case of these teen mothers, it is special because some of them relate sex to violence. Fatima is always covered up in the film and it's not because she's pregnant, it's because her body feels like an enemy to her. And when she begins to trust herself a little bit more and she feels a little bit better without Lu, she puts on



11 MATERNAL, AR/I 2019

her first skirt. She sees it in the mirror for the first time and accepts her body. It's a small detail, but it was important to me.

Lu is, of course, the opposite. She uses her body to look for love – to be accepted, to have the future she thinks she needs.

There is a discussion the girls have in the sewing room [Fig. 11], where Maria says, «Who would want you with four sons?» And the other one answers literally, «No, I just have two.» As though to say: I'm okay, I'm still on the market. So, in the film, the body is something that does not completely belong to the girls. The body is seen as something commercial.

We were born in a world where the female body is seen as something according to which you will be accepted or not, you will have a good life or not. I depict a very patriarchal world and hope in a way that it makes the audience reflect on this violent structure.

[Bernadette Kolonko shows the following film still: Fig. 12]

So, this party scene also had a documentary inspiration because I went to a party like this in a *Hogar*. I was looking at these girls that were dancing in a very sexual way; it was a dance with postures that were clearly directed towards men. But there were no men and that was interesting to me. For me, it's all about the need to be accepted, and that for its fulfillment there seems to be just that one path, that you are accepted only by showing your sexual availability. I hope this scene can make an audience reflect on this.



12 MATERNAL, AR/I 2019

In this scene you have the gazes of the babies: the babies are lying on the ground looking at their mothers dancing. Here, instead of voyeurism, a kind of absurdity comes up. [She shows the following film still: Fig. 13]

This scene was one of the first ones I had in the script. I wanted to have these little babies under the strobe light, because this is how I experienced teen motherhood in the *Hogar*. Later on, you see the older children imitating the mothers.

What is interesting, is how the male gaze is inscribed in these dancing bodies. How did you work there in order not to reproduce female bodies as images to look at?



13 MATERNAL, AR/I 2019

Yes, the problem is really how to deal with the counter-representation of women. We also look at ourselves with an internalized male gaze. In the film, there is no need to have a male character, he's already present in the little girl that tries to be attractive for a possible man.

Of course, I also wanted to have this big contrast between the completely uncovered bodies of the mothers, and the nuns that decide to cover their bodies. It was dramaturgically interesting to show that contrast in the beginning and to say in the end, «Okay, but these women are not so different.»

If you see the very first encounter between Lu and Sister Paola, Lu is going out wearing a lot of make-up. And sister Paola is like a saint; you see the two of them and you say, okay, they come from different planets. At the very end, you see one in front of the other, when Sister Paola comes back with the child and without her veil, and you see that they both were transgressors; they were both women who skipped their social responsibility for a short time to follow their own desires. So I tried to work on bodies in a dramaturgical way, and I tried to have a realistic, honest gaze on current society, which hopefully will change.



14 MATERNAL, AR/I 2019

[Bernadette Kolonko shows the adjacent film still: Fig. 14]

She's feeling, for the first time in her life, what it's like to have this warm human being so near to her breast – almost as if she's breastfeeding, although she's completely covered up. You really can feel that she is having this physical relationship for the first time, it's moving something in her and

is almost too strong for her. Later she looks out of the window, trying not to feel it too much.

[Bernadette Kolonko shows the adjacent film stills: Fig. 15–17]

We see a person falling in love with this particular child who needs her protection. But in a way I wanted to have the focus on their bodies, because she is not just a spiritual mother. It's not charity. Having a child means that someone practically enters your bed and needs physical love.

Further to that, I really wanted to have them share the same breath while sleeping. It should be really sensual.

How exactly did you develop this scene with them?

When Lidiya Liberman was with the child, I asked her to follow the child always. I worked on the relationship of them also in a physical way. In this scene, the child was so good in her arms, in a moment she felt asleep. So, we were looking down at her and we saw her moving her lips as though she was dreaming and we both said, «Oh, she's dreaming!» So, I told Lidiya Liberman, «Okay, feel her breath and

go with it,» – so we would see the same sound of their bodies, the same music of their bodies.

Since the characters were so near to the actresses in their real lives, it was more a matter of making themselves feel their bodies and the memories of their bodies. Yes, there was a lot of physical work.

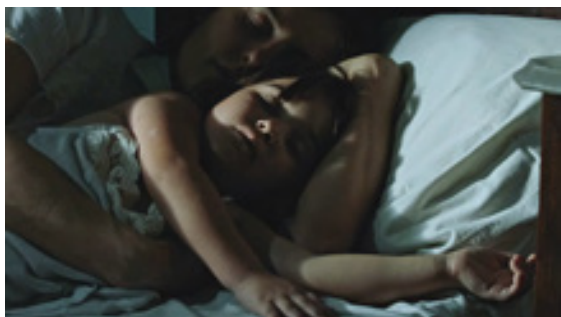
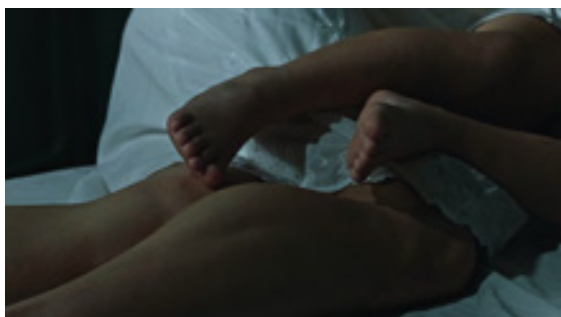
[Bernadette Kolonko shows another film still: Fig. 18]

Here you see the difference clearly. The nuns move as though the institution is embodied in them and their walking – they almost seem like a military unit. I questioned whether to show this because I didn't want to play into the stereotype. But looking at them in my research, they really do move like this. I think it's also a kind of protection: to try to renounce their bodies. They move together in order to have this feeling of, «We cannot touch each other, but at least we move together and are stronger.»

I can feel the physical very much in your movie, and I also see the ambiguity of bodies, which is much stronger for me than images with a clear message.

You also worked with a mostly female crew?

Yes, almost everyone on set was female. We had some men, but all the



15–17 MATERNAL, AR/I 2019



18 MATERNAL, AR/I 2019

heads of department were women. My DoP was Argentinian, I worked with her for the first time, and I loved working with her. She was always very calm on a very difficult set.

It was a motherly set and it was very funny because a lot of people got pregnant. That also created some problems, but it was interesting because motherhood was very present in our work. There was a very intimate atmosphere. It was really great to have a female perspective in every department – different female gazes.



[Bernadette Kolonko shows the adjacent film stills: Fig. 19–20]

I had an internal principle, which was tenderness: I wanted to talk about human tenderness and audiovisual tenderness. For me, form and content go together.

I felt I had a very strong theme, and I really didn't want to underline anything. It's so full of life and tension already, so I wanted a more discrete gaze. And I wanted to reflect the closeness and the silent existence of this place in the cinematic work.



19–20 MATERNAL, AR/I 2019

When I talked about the project at the very beginning, many people expected a handheld camera following behind children and teenagers – when the subjects are children and teenagers, people are used to this. And I said no,

there's another character, the *Hogar* itself, that generates the dynamics between the people inside. I wanted all this tension to be present within the religious austerity and limitation. Because, being there means protection, but also enclosure.

So, in a way, the film had to be as geometric as the *Hogar* itself is; to be a mother, to be a nun there means having very strict rituals that are very silent in a way. You have to pray in this specific way, at this specific hour; you have to breastfeed at this specific time.

When I was thinking about the *Hogar*, I imagined those discos you see from very far away: You just see a house that is still, but you see strobe lights from the windows, so you know there is a lot of life inside.

«The personal is political» – do you consider your work as a director also as something political? How do you refer to the political status of abortion in Argentina?

It was my choice not to point out the political conditions in Argentina. If my work is a political work, I don't do politics. I mean, I try to do politics through my audio-visual language.

I think the way you film is political! I mean your choices: Where do I put the camera? How do I tell this cinematically? What is the level of dignity I give to my subject? What human subtlety and subtlety of cinematic language do I choose? All these choices are political ones.

How do you connect to feminist film history? [She shows the adjacent film still: Fig. 21]

Unfortunately, I didn't have any female director role models at first, because there were so few and also because my former studies were in literature, not cinema.

So, at the very beginning when I began to watch more cinema, I began to watch the big directors of the canon of cinema. As you know, they are all men. I remember the moment I realized that there were no female role models, it was sad. But, fortunately, things are changing now.

Now I can appreciate directors I hadn't heard of in my first years of cinema, like Chantal Akerman and Agnès Varda. And I am fond of the first films by Jane Campion, from SWEETIE to PORTRAIT OF A LADY.

When it comes to contemporary filmmakers, I love Ursula Meier's two feature lengths HOME and L'ENFANT D'EN HAUT, for example.



21 AN ANGEL AT MY TABLE,
NZ/AUS/GB/USA1990

«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
(Berlin, Fribourg)



1 Katharina Wyss und Bernadette Kolonko in Berlin, 2019

Katharina Wyss ist Regisseurin und Drehbuchautorin. Nach ihrem abgeschlossenen Masterstudium der Philosophie und Filmwissenschaften an der FU Berlin und der Sorbonne in Paris, studierte sie Filmregie an der DFFB Berlin. Ihr erster abendfüllender Kinospießfilm *SARAH JOUE UN LOUP-GAROU* hatte Premiere auf den Filmfestspielen Venedig in der Settimana della Critica und lief auf zahlreichen weiteren Festivals.

SARAH JOUE UN LOUP-GAROU

(SARAH SPIELT EINEN WERWOLF)

Schweiz/Deutschland 2017 (82 Min.)

Regie: Katharina Wyss

Drehbuch: Katharina Wyss, Josa Sesink

Bildgestaltung: Armin Dierolf

Montage: Tania Stöcklin

Szenenbild: Anne Weick, Silvan Kuhl

Kostümbild: Malena Modéer, Sophie Reble

Produktion: Luc Peter, Charlie Petersmann

Besetzung: Loane Balthasar (Sarah); Michel Voïta (Rapha); Manuela Biedermann (Monica); Annina Walt (Alice), Sabine Timoteo (Schroeter), u. v. m.

Bernadette Kolonko: Was möchtest du mit deiner filmischen Arbeit sichtbar machen?

Katharina Wyss: Bei meinem ersten Langspielfilm SARAH JOUE UN LOUP-GAROU stand am Anfang mein Erleben als junges Mädchen in der Stadt, in der ich aufgewachsen bin. Da gab es Dinge, die ich erlebt hatte und die ich so in Filmen nicht wiedergefunden habe: Etwas Ungesagtes, das weggeschoben wurde und das ich selbst noch nicht verstanden hatte. Ich hatte den Eindruck, da ist ein blinder Fleck und da wollte ich ran, den wollte ich erzählen.

So gab es den Impuls, in diese Kleinstadt in der Schweiz zu gehen und sich dieser Welt erneut auszusetzen, lange nachdem ich weggegangen war. Ich wollte herausfinden, was war da in der Jugend? Was waren die einzelnen Geschichten von Freundinnen, die meine Jugend geprägt haben? Ich habe viele Interviews geführt und eine Art dokumentarische Vorarbeit für den Spielfilm gemacht. Das war eine ausführliche Suche, auch in der eigenen Familie.

Durch diese verschiedenen Auseinandersetzungen kamen Geheimnisse ans Licht. Ich konnte dem, von dem ich damals umgeben war, einen Namen geben und es zeigen.

Mein zweiter langer Film, an dem ich zurzeit arbeite, wird anders – ein Historienfilm über Nachrichtendienste [= Geheimdienste] und Politik. Die Hauptfigur ist diesmal ein Mann, ein Widerstandskämpfer, der mundtot gemacht, diffamiert und als Verräter abgestempelt wird. Da sehe ich Parallelen zu den Whistleblowern von heute. Mich interessiert eine bestimmte Art von Widerstand, der von Menschen geleistet wird, deren Leben dann oft zu Grunde gerichtet wird und die in Vergessenheit geraten. Ich denke, dass ich angezogen werde von Menschen, die vergessen werden oder von Menschen, die nicht gesehen werden. Denen will ich eine Sichtbarkeit verleihen.

Du beschreibst, wie du Dinge erlebt hast, sie Teil deiner Erfahrungsräume waren, du

sie aber so nicht im Kino gesehen hast. Was bedeutet für dich diese kinematografische Sichtbarmachung?

Es ist ein sehr aufregendes Gefühl, zu merken, dass da noch vieles ist, was sichtbar zu machen ist. Als ich mit SARAH JOUE UN LOUP-GAROU auf Festivals gereist bin und viele Filme gesehen habe, ist mir das immer wieder aufgefallen. Ich denke zum Beispiel an Valérie Massadian, die den Film MILLA gemacht hat. Dort gibt es einen sehr langen Teil, von einer Frau, die alleine mit ihrem Kind ist. Wir beobachten in langen Szenen ihren Alltag, wie sie das Kind aufzieht. Bei diesem Film habe ich gedacht, das habe ich so noch nie im Kino gesehen.

Ich finde es beim Filmemachen wichtig, genau hinzuschauen, was einen umgibt. Und zuerst zu versuchen, möglichst faktisch und unideologisch zu beobachten und zu beschreiben – um einen Überblick zu bekommen: Was ist da eigentlich? Was sehe ich? Was machen die anderen um mich herum? Wer lebt wie? Also wirklich hinzuschauen, um zu einem neuen Blick zu kommen, der nicht schon vorgeprägt ist davon, welche Geschichten als wert befunden werden, erzählt zu werden.

Das hat für mich auch mit der Arbeitsweise zu tun, ich recherchiere sehr viel und muss mir erst einmal ganz vieles anhören und ansehen, um mir diese Art von faktischer Grundlage zu schaffen. Bei SARAH JOUE UN LOUP-GAROU habe ich viele Interviews geführt und diese Art dokumentarische Vorarbeit für den Spielfilm gemacht, einerseits in Bezug auf die eigenen Geschichten der Vergangenheit und andererseits eine Recherche über Jugendliche in der Gegenwart, da ich den Film ja im Heute erzählen wollte und herausfinden wollte: Wer sind sie überhaupt heute?

Das heißt, es gibt immer eine Art von «ich weiß Sachen». Aber gleichzeitig weiß ich ganz viele Sachen überhaupt nicht und muss mir erst mal ganz vieles anhören und recherchieren.

Welche Rolle kann das Kino deiner Meinung nach aus feministischer Perspektive in der Sichtbarmachung solcher Erfahrungswelten spielen?

Ich denke gerade an den Film THE ETERNAL BREASTS, den ich vor kurzem entdeckt habe, von Kinuyo Tanaka – eine japanische Schauspielerin, die auch selbst in den 50er-Jahren Regie geführt hat. Es ist ein großartiger Film, er erzählt die Lebensgeschichte einer japanischen Dichterin, die an Brustkrebs erkrankte. «Die ewigen Brüste» heißt der Film schon mal! Das ist ein toller Film und sie war eine wahn-sinnig begabte Regisseurin, die aber hauptsächlich als Schauspielerin tätig war und dann in diesem japanischen Studiosystem ein paar Filme drehen durfte. Bei der Entdeckung dieser Filmemacherin war ein Gefühl von Aufatmen. Solche Filme aufzuspüren, darin liegt eine Kraft, weil dir Dinge erzählt werden, die du vorher nur individuell erlebst, aber nie im Kino gesehen hast.

Das ist auch mein Gefühl dem Filmemachen gegenüber: Ich sammle, was ich wahrnehme und dann muss ich es materialisieren, damit es existiert in der Welt. Es gibt zwar auch zuvor einen Ort, wo es existiert, dort ist es aber nahezu unsichtbar, fast niemand bekommt es mit und die Leute sind alleine damit.

Film ist die Möglichkeit, Dinge in unserer Welt zu verankern. Je mehr wir verschiedenste Felder sichtbar machen, umso mehr kriegen sie eine Wahrnehmung und auch ein anderes Bewusstsein in der Welt. Und ja, das ist das, was wir als Filmemacherinnen erreichen können.

Das, was nur in der privaten Welt versteckt bleibt, wird genau dadurch ja oft zu etwas Verborgenen und Schambehafteten – sowohl in der eigenen, als auch in der öffentlichen Wahrnehmung. Und dann kann es so etwas Befreiendes haben, sich von Filmbildern verstanden zu fühlen.

Genau. Die Sachen müssen einen Namen kriegen, benannt werden. Etwas in einem Film sichtbar zu machen, heißt, dem Ungesagten einen Namen zu geben, es zu materialisieren in der Welt. Indem Filmmacherinnen den Dingen einen Namen geben, ist es möglich als Betrachterin zu einer ganzen Person zu werden. Ich meine damit, dass du dich mehr als ganzer Mensch fühlst, wenn all die verschiedenen Teile an dir benannt werden können. Wenn das hingegen nicht so ist, entsteht der Eindruck, dass es Sachen gibt, die du sein kannst und andere Teile an dir, die du nicht sein darfst, obwohl sie ein Teil von dir sind. Ja, und dann fühlst du dich fragmentiert.

Ich erinnere mich an ein Interview mit Jutta Brückner, in dem sie beschreibt, dass sie zum Film kam, weil die Rekonstruktion ihres Körpers als Frau eben nur im Medium des Bildes für sie möglich war. Sie beschreibt in diesem Interview mit Erika Richter von 1994 [Anm.: «Ich musste den Körper rekonstruieren»], wie die Wiedergewinnung einer verlorengegangenen Person, die sie selbst war, für sie über ein sinnliches, körperliches Medium wie Film stattfinden musste: «Denn es war ganz wichtig, daß das für mich wieder auferstand, was mir am meisten verlorengegangen war: der Körper. Ich musste den Körper rekonstruieren. Das ging nur im Medium des Bildes.»

Ja, genau. Den Begriff der Rekonstruktion finde ich hier interessant, auch in Bezug auf die Filmgeschichte. Sich die private eigene Geschichte rekonstruieren, aber auch die Geschichte des Kinos, selbst die Geschichte des Landes und der Kultur, in der wir aufgewachsen sind und leben.

Ich merke, es gibt so vieles, was ich neu denken muss oder will und neu verstehen will – auch diese weibliche Filmgeschichte, die ich mir so zusammensammle.

Wir lernen zum Beispiel diese Art von Filmgeschichte mit diesen bestimmten Namen, die im Kanon sind. *[Sie klopfst dazu im gleichmäßigen Rhythmus auf den Tisch]* Und das zu durchbrechen und zu sagen, «alles weg damit! Und jetzt schau ich mir das Ganze noch mal neu an!»

Es ist mir sehr wichtig geworden, die Geschichte von Filmemacherinnen zu verstehen. Diese weibliche Filmgeschichte ist bei mir ein Zusammensammeln: Stück für Stück sehe ich mir ihre Filme an, die nicht im Kanon sind, all die anderen, die auch da waren und im Moment die viel interessanteren Erlebnisse für mich sind. Manchmal ist es mir auch peinlich, weil ich zuvor so unwissend durch die Welt gelaufen bin und lange zu wenig recherchiert habe, was Frauen für Filme gemacht haben.

Das ist ja strukturell so tief verankert! Wir haben an der Filmhochschule in den regulären Filmgeschichte-Vorlesungen zum Großteil Werke von männlichen Regisseuren zu sehen bekommen. Viele Filme von Frauen, über die ich in Texten lese, sind außerdem viel schwieriger zugänglich. Und auch in der bildenden Kunst gibt es in den letzten Jahren erst vermehrt mehr Einzelausstellungen von Künstlerinnen.

Das erste Bild von Lotte Laserstein habe ich 2010 in der Gemäldegalerie gesehen: Abend über Potsdam. Schon damals war ich völlig angezogen von diesem Bild. Und jetzt bei ihrer Retrospektive 2019 in Berlin *Von Angesicht zu Angesicht* habe ich mir alle ihre Bilder angeschaut. Ich finde sie großartig und frage mich in solchen Momenten, warum sie nicht von Anfang an genauso wie George Grosz Teil des Kosmos der 20er/30er Malerei war, die wir vermittelt bekommen haben.

Ich habe neulich Adrienne Rich und Audre Lorde gelesen. Beispielsweise bei Adrienne Rich *On Lies, Secrets, and Silence* gibt es Aufsätze dazu, wie Geschichtsschreibung von Frauen permanent fragmentiert wird – während wir männlicher Geschichtsschreibung überhaupt nicht aus dem Weg gehen können. Und jede feministische Generation hat wieder das Gefühl, dass sie die erste ist. Weil es einfach diese feministische Geschichtsschreibung so nicht stark genug gibt, dass sie hält, dass man sie genauso gut kennt.

Für mich ist es aufregend, zu entdecken, wie lange es bereits Feministisches gegeben hat und oft scheint mir, dass es schon viel selbstverständlicher und weiter war, als da, wo wir jetzt sind. Aber wir wissen oft vieles nicht und leben in einem diffusen Gefühl, dass wir am Anfang von etwas stehen. Darum ist es wichtig, die Geschichte zusammenzusammeln und sie zu rekonstruieren. Ich gebe meine Fundstücke wie das Buch von Adrienne Rich dann an Freundinnen weiter, damit sie es auch kennenlernen.

Ja, die Wahrnehmung verändert sich auch bei mir, wenn ich erkenne, dass Filmemacherinnen bereits 1906 oder 1968 in ihren Filmen an Fragestellungen dran waren,

die uns heute noch beschäftigen. Diese Vorbilder der feministischen Filmgeschichte sind extrem wichtig für feministische Filmmacher*innen, um an etwas anzuknüpfen, was mit den eigenen Lebensrealitäten zu tun hat.

Du hast beschrieben, wie du recherchierst und Erfahrungen und Wahrnehmungen in der dich umgebenden Wirklichkeit sammelst. Wie verknüpfst du diese zu deinem Film? Wie ist hier deine individuelle Arbeitsweise, ohne das Gesammelte am Ende wieder in einer klassischen Filmform zu vereinfachen?

Ich denke, es gibt so etwas, wie die Widerständigkeit der Wirklichkeit. Die Wirklichkeit hat Aspekte, die sich schwer einordnen lassen. Das auszuhalten ist für mich ein erster Schritt, auch wenn es Angst macht oder wenn es Dinge sind, die unsere Vorstellungen in Frage stellen oder wo wir nicht hinschauen wollen.

Als Filmmacherin versuche ich, mich dem auszusetzen und möglichst nicht zu schnell zu kontrollieren – nach dem Motto: «Jetzt machen wir wieder Ordnung! Das bedeutet das und das. Wir sortieren das nach diesen dramaturgischen Regeln und Deckel zu!» Ich mag viel eher eine bestimmte Art komplex zu denken – eine Art von Komplexität, wie wir Menschen anschauen und eine Geschichte erzählen, wie wir Machtstrukturen verstehen und im Film erzählen.

Die Entstehung meiner Filme ist ein langsamer Entwicklungsvorgang. Aber während dieser Suche und Recherche komme ich manchmal in Beratungssituationen, in denen ich denke, «Achtung, oh nein! Da passiert jetzt etwas Falsches. Das ist ein Denken, das mich nicht interessiert und allzu schnell einordnet». Dann muss ich wieder raus aus diesem Einfluss. Da ist ein starkes Gefühl bei mir, dass ich, so lange der eigene Stoff noch zu fragil ist, ihn möglichst immer wieder in Sicherheit bringen muss, ihn in eine Art sicheren Raum bringe, wo ich mich nicht beeinflussen lasse, bis ich es gefunden habe, wie ich es haben möchte.

Es gibt ja diesen Begriff «beratungsresistent». Ein Filmmacher, den ich sehr mag, hat zu meinem neuen Projekt, weil es ein großes historisches Projekt ist, gesagt: «Katharina, bist du wahnsinnig, so ein Stoff für deinen zweiten Langfilm? Mach das nicht!» Und dann habe ich geantwortet «Ich weiß, aber ich mache das trotzdem!» Und dann meinte er, «Katharina ist beratungsresistent». Das kenne ich auch von der Filmhochschule, da gab es immer bestimmte Leute, die beratungsresistent genannt wurden, was meistens tendenziell negativ gemeint ist.

Wenn du als Mann größenwahnsinnig denkst, bist du schnell ein Genie. Als Frau wird dir eher geraten, «mach mal ein bisschen kleiner! Vielleicht denkst du lieber realistischer!» Ich weiß noch, als ich Jugendliche war, hat die Mutter einer Freundin mich gefragt, was ich später einmal machen möchte und dann erzählte ich, dass ich Kunst machen möchte. Und dann meinte sie: «Ja, aber vielleicht wirst du einfach Zeichenlehrerin? Das ist ein bisschen einfacher. Künstlerin, das ist schon sehr schwierig.» Diese Erfahrung hat sich mir sehr eingeprägt.

Ja, solche ähnlichen Situationen kenne ich auch sehr gut und sie prägen tiefgreifend – Situationen, wo es um unbewusste Vorurteile geht, wie hier, bis hin zu sexistischen Bemerkungen in der Filmbranche. Diese Grenzüberschreitungen beginnen ja bei Blicken oder einem Satz, der dir sagt, dass dir aufgrund deines Geschlechts weniger zugetraut wird.

Ja, wir wollen uns vertiefen und versinken in unserer Arbeit und permanent ist da noch ein Mann oder ein Blick oder ein Angeblicktwerden. Und anstatt uns den Raum zu nehmen, versuchen wir auch noch, zu allen nett zu sein.

Ich denke da auch an permanente Überschreitungen in der Filmbranche. Das passiert vor allem am Anfang in diesem Beruf sehr oft, zum Beispiel auch bei meinem ersten Produzentenerlebnis. Ich war 21, war Praktikantin in einer Produktionsfirma und hatte gerade meinen ersten Kurzfilm AUGUSTINE gemacht. Ich habe einem der Produzenten der Firma davon erzählt und er meinte dann, «hey ich würde gerne mal deinen Film sehen». Und ich war aufgeregt und dachte, «also ein echter Produzent will meinen gebastelten Super-8 Film sehen.» Ich meinte zu ihm, «ja, ich bringe ihn mit ins Büro». Und dann hat er geantwortet, «wir könnten den ja Freitagabend bei dir gucken.» Dann kam der Produzent zu mir und hat sich den Film bei mir angeschaut. Kaum war der Film aus, wollte er anfangen zu knutschen. Ich habe ihn weggeschoben und dann hat er auch nichts weiter gemacht. Aber ich meine, das war so schrecklich – ihm diesen ersten Film zu zeigen, der auch noch AUGUSTINE heißt und genau diese Themen verhandelt. Und dann hast du keine klare Trennung und merkst, dass der Produzent sich nicht wirklich für deine Arbeit interessiert, sondern für einen Flirt.

Das macht etwas mit einem, da habe ich viel darüber nachgedacht, was das für ein Gefühl erzeugt und wie viel Kraft und Energie das kostet. Vor allem entsteht eine Art von Schutz, mit dem du danach in Situationen reingehst und dich dementsprechend weniger öffnest, sondern erst mal abcheckst.

Ja, es macht vorsichtiger und es zerrt an einem und kostet so viel Energie, die wir für unsere Arbeit bräuchten. Darüber wird nach wie vor zu wenig gesprochen. Auch das gehört zu den Dingen, die immer wieder unsichtbar gemacht werden.

Lass uns noch mal zurückkehren zum Begriff der Resistenz, den ich sehr mag und der ja auch im Begriff der Beratungsresistenz steckt. Ich denke oft bei Spielfilmen, dass der Impuls für diesen Film vielleicht spannend gewesen wäre, aber der eigentliche Film dann im Prozess der Finanzierung glattgebügelt und das Widersprüchliche und Widerständige gelöscht wurde.

Es scheint mir eine große Herausforderung, den eigenen Film konsequent ästhetisch zu denken und den Eigenheiten der Erzählung durch den ganzen Prozess

hindurch treu zu bleiben. Wie gehst du hier vor und welche Rolle spielen Bilder für dich im Schreibprozess?

Die Entwicklungszeit, wie ich sie betreibe, dauert sehr lange – indem ich viel Zeit an den Orten verbringe, sammle und viel fotografiere.

Drehbuchschreiben bedeutet für mich, dass ich parallel dazu schon sehr viel vom Visuellen und auch von der Inszenierung vorbereite. So vieles wird bei mir bereits parallel zum Schreiben angelegt – auch Musik und Ton. Das braucht viel Zeit. Ich lebe dann mit möglichst wenig Geld und versuche mir Zeit freizuräumen, wo ich genau das machen kann, weil mich das interessiert: Einen Film realisieren, bei dem ich Zeit habe, all diese verschiedenen Schichten anzulegen.

Ganz konkret, wie hast du parallel zum Drehbuchschreiben diese Schichten in SARAH JOUE UN LOUP-GAROU gesammelt?

Ich habe mir eine Art anarchischen Raum aufgetan: Ich habe in der Stadt, in der ich aufgewachsen bin, gewohnt, recherchiert und fotografiert. Ich hatte dabei alle möglichen Begegnungen mit Menschen. Auch habe ich bereits zu Beginn mit Jugendlichen gearbeitet, mit ihnen Gespräche geführt und improvisiert.

Manchmal tat sich auch eine Art Gefahrenraum auf – es gab Situationen, wo ich in einer Wohnung in der Altstadt in Fribourg war, einem eher schutzlosen und unbequemen Raum. Es war dann ein Ort, an dem ich die Stärke abbekommen habe, die diese Welt – in der ich erzähle – einem antun kann, wenn du ihr relativ schutzlos ausgeliefert bist.

Für mich ist es eine ganzheitliche Sache, an so einem Filmprojekt zu arbeiten. Es hat auch etwas damit zu tun, Emotionen zu sammeln. Es entstehen Beziehungen, Welten tun sich auf, Dinge passieren und dazu entstehen Gefühle – all das, was danach in den Film kommen wird.

Die Geschichte für den zweiten Langfilm ist weniger an einen einzigen Ort gebunden. Wenn ich mit diesem Film im Kopf reise, habe ich kriegsnahe Orte im Blick – Orte an denen ich Krieg spüre: «Wie fühlt sich das an? Was sind die Zeichen, die Spuren?» Ich suche mir hier den Ort aus verschiedenen Aspekten zusammen. Die Vorbereitung bedeutet aber auch wieder, ein paar Jahre mit dem Projekt zu leben und mit allem, was es beinhaltet. So lange bekomme ich keine Entwicklung, klassisch gedacht, bezahlt. Es gibt Treatment- und Drehbuchförderung und dann kann ich noch meinen Co-Autor bezahlen ...that's it! Aber das ist für mich als Lebenskonzept so in Ordnung.

Arbeitskonzept ist gleich Lebenskonzept. Das Persönliche ist Politisch.

Ja, genau!

Würdest du sagen, deine Arbeitsweise beeinflusst auch die Ästhetik des Filmes?

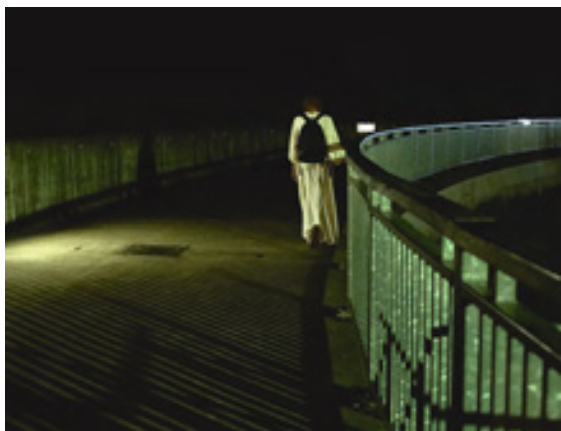
Ja! Bei SARAH JOUE UN LOUP-GAROU hat meine Vorarbeit über sehr lange Zeit, 5 Jahre, stattgefunden. Und dann kamen der Kameramann und das Team irgendwann dazu und ich gab dieses Recherchematerial weiter. Wenn ich ihnen nicht diese lange Vorarbeit gegeben hätte, hätten sie natürlich trotzdem tolle Ideen gehabt, aber der Film entsteht auf diese Art aus einem anderen vielschichtigeren Fundament heraus. Die vielen Voretappen, zum Beispiel ein Foto aus der Recherche, welches dann zum Licht-Departement gelangt, führen zu dem Film als Ganzes, mit seinen vielen Schichten. So eine Fotografie geht ihren Weg und alles vermengt sich in dem Moment, wo wir drehen.

Wie würdest du die Beziehung deiner Figuren zur Welt beschreiben und spezifisch bei Sarah, ihre Beziehung zur Welt? [Abb. 2–3]

In allen meinen Filmen geht es um Macht und Widerstand. Es ist für mich essenziell, dass es eine Widerständigkeit innerhalb der Figur gibt, die mehr oder weniger artikuliert sein kann. Im Fall von Sarah ist es nicht so sehr artikuliert, aber es gibt ein Empfinden, welches wie unsagbar ist. Sie hat keine Sprache für sich und dafür, wie es sich anfühlt zu sein. Sie hat keine Sprache dafür, was sie erlebt, was sie will. Sie erkennt sich nicht wieder in der Welt und weiß nicht, wo da ein Platz für sie sein könnte. Und sie bekommt diese Gewalt ab und es stellt sich die Frage, wird sie von dieser zerdrückt oder kann sie einen Weg hinausfinden?

Du sprichst von Widerständigkeit innerhalb deiner Figur. So habe ich Sarah

2–3 SARAH JOUE UN LOUP-GAROU, CH/D 2017



auch empfunden, vor allem, weil viele ihrer Reaktionen nicht direkt kausal einzuordnen sind. Welche Rolle spielt das in deiner Arbeit mit Schauspieler*innen und in Bezug auf ihre (Blick)beziehungen?

Das ist ein sehr intuitiver Vorgang, der damit zu tun hat, welchen Weg ich mit den Schauspieler*innen gehen muss, bis sie alles zur Verfügung haben, was notwendig ist, um die Rolle zu spielen. Loane Balthasar habe ich gecastet und wusste sehr schnell, dass sie es ist. Dann wollte ich mit ihr ein paar Tage in der Stadt Fribourg verbringen, mit ihr vorab drehen. Dabei wollte ich alleine mit ihr sein. Ich habe die Kostümbildnerinnen gebeten, mir ein paar Kostüme zu geben und habe mir Orte überlegt. Dort haben Loane und ich dann in ihrer Rolle der Sarah improvisiert. So wurden nach und nach Dinge sichtbar und Loane hat eine Beziehung zur Stadt aufgebaut. Das war mein Plan, dass sie als Schauspielerin Erinnerungen in petto hat, erlebte Verbindungen zur Stadt, die sie vor dem Dreh dort als Figur erfahren hat. Ich dachte, dass sie diese Erinnerungen braucht, um die Figur spielen zu können, diese Erlebnisse mit sich tragen muss – und dass diese in irgendeiner Form im Film durchscheinen werden.



4 SARAH JOUE UN LOUP-GAROU, CH/D 2017

Zum Beispiel bei der Szene, als Sarah mit den anderen Jugendlichen am Feuer sitzt [Abb. 4]. Dort waren wir bereits ein Jahr zuvor und Loane hatte damals an diesem Ort eine intensive Improvisation gemacht. Niemand sonst vom Team wusste, was wir beide dort bereits erlebt hatten. Das heißt, der Ort hatte für die Figur der Sarah bereits eine Geschichte und war vorgeprägt.

Das ist interessant, weil Sarah ja als Figur auch vor allem mit ihrem Körper spricht. Eine solche Arbeitsweise setzt eine große Offenheit deiner Hauptdarstellerin vor-

aus, sich auf das Nicht-Wissen einzulassen. Wie hast du hierbei mit Nebenrollen, wie den Jugendlichen, gearbeitet? [Sie zeigt die nächsten Filmstills: Abb. 5–6]

Auch der Prozess mit der Theatergruppe war ähnlich, denn einerseits gab es klassische Vorbereitungen, viele Castings usw. Und dann gab es Theaterproben mit Valery Tscheplanowa, einer Theaterschauspielerin. Sie hat mit den Jugendlichen ein fiktives Stück entwickelt, bei dem sie mit ihren eigenen Biografien gearbeitet haben.



5–6 SARAH JOUE UN LOUP-GAROU, CH/D 2017

Danach gab es einen Wechsel, die Kostümfrauen haben den Jugendlichen ihre Kostüme angezogen und anschließend sind wir zusammen raus in die Stadt. Die Jugendlichen haben die Szenen, die sie zuvor im Theater gespielt haben, im Stadtraum gespielt. Wir haben auf diese Art den öffentlichen Raum erobert. Anschließend haben wir zusammen ihre jeweiligen Figuren erarbeitet. Ich habe sie zum Beispiel mit einem Stadtplan zu bestimmten Orten geschickt und Dinge gesagt wie: «also deine Figur wohnt da und ist dort zur Schule gegangen, geh dorthin, schau dir das an!»

Als Sabine Timoteo, die die Theaterlehrerin spielt, schließlich dazu kam und wir weitergeprobt haben, sind sich alle in diesem Kosmos nur noch als Figuren begegnet.

Meine nächste Frage dreht sich um die Performativität von Geschlecht, die ja auch in den Theatersituationen eine Rolle spielt. Die Jugendlichen sind in einem Alter, in dem Darstellung, eigener Ausdruck, Fragen von Geschlechtsidentität und Blicke eine große Rolle spielen – was war dir dabei besonders wichtig? [Sie zeigt die folgenden Filmstills: Abb. 7–8]



7–8 SARAH JOUE UN LOUP-GAROU, CH/D 2017

Ich wollte, dass die Figur Sarah künstlerisch tätig ist. Das wäre jetzt etwas von der Widerständigkeit der Wirklichkeit. Also mein eigenes Aufwachsen war davon geprägt, ich habe einfach immer meine Sachen gemacht damals und habe das auch so erlebt, dass das Künstlerische wie Schreiben einen riesen Platz in unserem Leben hatte. Das war einfach extrem wichtig für mich und meine Freundinnen. Und klar, waren wir auch verliebt und solche Sachen. Aber Kunst zu machen, war das Wichtigste und Aufregendste für uns!

Und es war mir wichtig, dass es einen Raum gibt, der in der Begegnung untereinander freier ist, als im Alltag der Jugendlichen. Geleitet wird dieser Raum von der Theaterlehrerin, die diesen Freiraum herstellen möchte, in dem Geschlechterrollen weniger relevant sind oder nicht so stark zu spüren sind bzw. auch reflektiert werden.

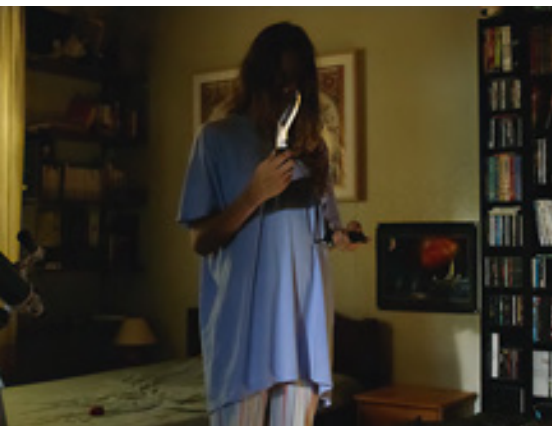
Diese Theaterszene mit dem Angeblicktwerden und Anblicken, entstand vermutlich aus meiner langen Beschäftigung mit Charcots Fotografien von Augustine und dem Buch von Georges Didi-Huberman *Die Erfindung der Hysterie*. Als ich mit 21 Jahren Philosophie und Filmwissenschaft studiert habe, war das sehr wichtig für mich und mein erster Kurzfilm auf Super-8 hieß AUGUSTINE. Beim Anblick dieser Fotografien der Frauen in der Klinik *Salpêtrière* entstand bei mir immer die Frage: «Was ist los in diesem Körper hier?» Der Körper erzählt etwas, aber diese Fotos erzählen das nicht, bilden den Körper der Frauen nur ab. Diese Gedanken bilden den Anfang in meiner Auseinandersetzung mit Blicken. Es gibt so Aufzeichnungen von Charcot und Augustine und einer anderen Patientin, Transkripte von Sitzungen. Damit hatte ich mal gearbeitet, das war auch so eine Art Anfang in dieser Auseinandersetzung.

Wir schauen diese Frauen immer nur an, schauen auf sie und wissen aber ihre Geschichte nicht. Damit wird etwas eingefroren und sozusagen demjenigen freigegeben, der die Deutungshoheit hat und eine Interpretation zu ihren Körpern liefern kann. Aber die Interpretation interessiert mich nicht, sondern mich interessiert der Körper und die Geschichte

des Körpers. Von dort führt ein Weg zu dieser Szene der Jugendlichen, die sich auf der Bühne selbst beobachten sollen und angeblickt werden.

[Bernadette Kolonko zeigt das nebenstehende Filmstill: Abb. 9]

Wenn ich mir dieses Bild ansehe, empfinde ich Liebe für die Kostümbildne-

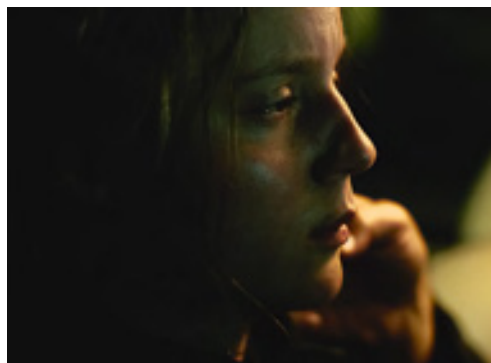
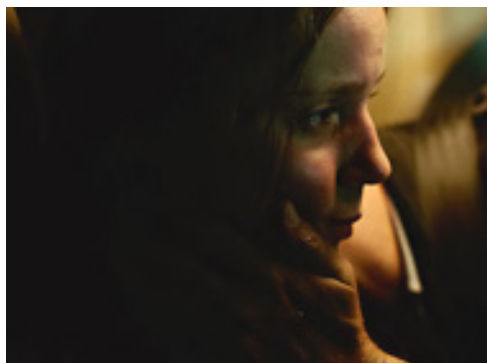


9 SARAH JOUE UN LOUP-GAROU, CH/D 2017

rinnen: Malena Mod er und Sophie Reble. Und dass wir Sarahs Gesicht kaum sehen, daf ur ist Marina Aebi künstlerisch verantwortlich – sie hat das Maskenbild gemacht. Mit diesen drei Personen die Figuren zu erarbeiten, war eine wahnsinnig schöne Zusammenarbeit und darüber entstehen solche Momente wie dieses Bild. Sie passieren, weil sich jemand im Masken- und Kostümbild auf eine bestimmte Art und Weise Gedanken über diese Haare, das Kostüm und den Körper gemacht hat. Sie haben sich auch darauf eingelassen, lange mit den Jugendlichen zu arbeiten, deren Welten zu recherchieren und zu erfinden. Ich konnte so gut mit ihnen in «einem Raum» zusammen sein und arbeiten: Die Kostümbildnerinnen haben sich beispielsweise etwas zum Kostüm überlegt und es den Schauspieler*innen angezogen und ich habe dann assoziiert, was mir dazu einfällt. Und das haben sie dann wieder weiter aufgegriffen.

Es war ein Diskutieren auf Augenhöhe, kein Argumentieren, sondern ein Reagieren, den Ball weiterspielen. Es war perfekt, dass Sophie Reble und Malena Mod er beide gemeinsam die Heads beim Kostüm waren, es ging nie um Hierarchie und Ego. Es war ein absolutes sich zusammen Erfreuen, diese Figuren zu finden.

[Bernadette Kolonko zeigt die folgenden Filmstills: Abb. 10–11]



10–11 SARAH JOUE UN LOUP-GAROU, CH/D 2017

Im Vorfeld dachten wir, das wird die schwierigste Szene des Filmes, aber beim Dreh war es nicht so. Es war immer klar, dass es diesen Moment in diesem Auto gibt, als der Vater sie küsst. Für beide war es nicht einfach in diese Szene reinzugehen. Aber am wichtigsten war, dass alles vorher sehr genau mit allen Beteiligten abgesprochen war.

Viel schwieriger waren die Szenen, in denen Sarah sich gegen den Vater auflehnt: Einmal wo sie sich über den Vater lustig macht und dann wo sie sich gegen die Freundin auflehnt, als diese im Theater den Folterknecht spielt. Das waren die härtesten Szenen, zu inszenieren und zu spielen – diese Momente, wo pl tz-

lich die Möglichkeit auftaucht, dass sie sich auflehnen hätte können und sich befreien.

Mich würde es interessieren, wie ihr zu dieser Einstellung gekommen seid? Mir ist diese große, übergriffige, sich aufdrängende Hand sehr stark im Kopf geblieben. Das hat auch stark mit der Perspektive zu tun und mit der Art, wie diese Hand ins Bild gesetzt ist, die Haut sehr unangenehm in ihrer Haptik spürbar wird. Das ist für mich ein viel kraftvolleres Bild für den sexuellen Missbrauch als jede explizite Darstellung.

Das kam so: Es gab immer dieses Gedachte und Geschriebene von diesen Körperteilen des Vaters, die ausgestellt werden. Ich hatte diese Idee des Maskierens, dass am Anfang erst nur einzelne Fragmente seines Körpers zu sehen sind. Es gab sogar eine von uns als «Penis Shot» bezeichnete Einstellung in unserem Denken zum Film, die wir nie gedreht haben.

Das heißt, die Figur war für uns immer als Mann markiert, sodass sie nicht gleich als Vater sichtbar ist. Wir hatten viele solcher Bilder, nur ein Arm oder andere Teile seines Körpers [Abb. 12]. Das hat damit zu tun, dass Sarahs Blick bestimmten Sachen ausweicht und bestimmte Sachen fokussiert. Hier war es für mich wichtig, den Moment des «traumatischen Erlebens» in Blicken einzufangen – dieses auf bestimmte Dinge im Detail zu schauen und andere auszublenden.



12 SARAH JOUE UN LOUP-GAROU, CH/D 2017

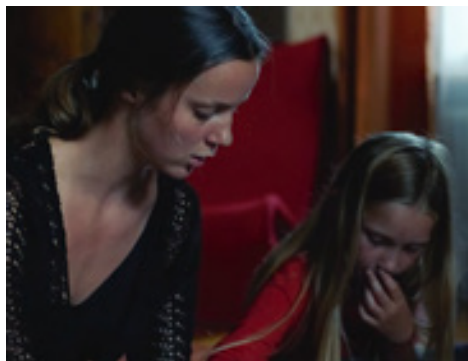
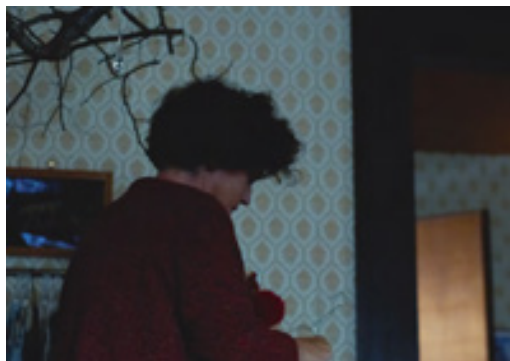
Ich hatte viele Zeichnungen gemacht zu dem, was Schlüsselbilder einer Szene wie dieser sind. Dann haben wir viel vor Ort aufgelöst. Wir hatten vorab keine festgelegte Auflösung. Das heißt, wir haben uns permanent die Auflösung von der Inszenierung ausgehend überlegt.

Armin Dierolf, der Kameramann, war auch als Person immer wie außen. Er hat sich nicht mit Sarah identifiziert. So kamen wir auch zu dieser Distanz in der Einstellung. Auch Entscheidungen, wie dass es bei dieser Einstellung kein Außen mehr gibt, waren wichtig.

Es sollte keinen Ausweg geben, keinen Moment, um aus der Situation flüchten zu können. Hier ist das Fenster und da ist der Vater – alles im Bewusstsein, dass Sarah

durch das Bild möglichst eingesperrt wirkt, ohne ein Entkommen. Es ging darum, dass wir bei ihr sein wollten, wie sie die Situation empfindet.

[Bernadette Kolonko zeigt die folgenden Filmstills: Abb. 13–16]



13–16 SARAH JOUE UN LOUP-GAROU, CH/D 2017

Solche Szenen sind unter starkem Zeitdruck entstanden, auf der Suche danach, wie passiert diese Szene und wie lösen wir sie auf? Wir wollten möglichst lange Plansequenzen und haben beim Drehen gesucht und gesucht und sind der Szene so immer nähergekommen.

Ich mag diese Szene jetzt sehr gerne, weil sie am Anfang etwas Schwebendes hat – die Schwester, die um diese Zeichnung herumgeht und sich das ansieht, was Sarah gezeichnet hat – bis hin zu diesem schmerzhaften Zusammenbruch von Sarah.

Ich finde die Mutterfigur in dieser Szene und überhaupt in deinem ganzen Film sehr beeindruckend, ihr widersprüchliches Verhalten und ihr massives Eingeschlossen-sein in sich selbst.

Das hat auch Manuela Biedermann als Schauspielerin mitgebracht. Als ich sie das erste Mal getroffen habe, war mir sofort klar, sie kann auch diese böse Seite verkörpern, die ich suche. Das mochte ich sehr gerne, diesen Wechsel im Spiel zwischen dem Superfreundlichen und dem Düsternen dahinter.

Es war bereits beim Schreiben klar, dass es eine Vergangenheit in der Kindheit der Mutterfigur gibt, von einer eigenen Missbrauchserfahrung und dass sie das aber weggesperrt hat. Das wird zum Beispiel in der Szene sichtbar, wenn sie dieses Kleid von Sarah vor dem Spiegel an sich ranhält. Ich habe mit Josa Sesink, meinem Co-Autor, viel darüber gesprochen, dass daher auch die Blindheit kommt dem gegenüber, was hier gerade in ihrer Familie passiert. Das war eine kurz skizzierte Vorgeschichte, die Teil davon ist, warum sie das alles wegschiebt und nicht hinschaut.

Es gab viele Leute, die im Kino wütend wurden wegen dieser Figur. Es gab manchmal sehr heftige Reaktionen von Zuschauer*innen, so wie «das ist doch alles die Schuld der Mutter». Aber das ist überhaupt nicht die Schuld der Mutter. Der Vater ist derjenige, der die Gewalt ausübt! Aber es gibt in unserer Gesellschaft oft diesen Reflex, bei dem ich dann sage, «nein – wartet mal! Es geht doch darum, wo die Gewalt herkommt! »

Es gibt den Menschen, der die Gewalt am Anfang ausübt: der Vater. Danach ist die Gewalt wie eine Art Virus, der sich überall reinschleicht und dann bis in dieser Theatergruppe landet, wo alle, die diese Gewalt des Vaters plötzlich abkriegen, überhaupt nicht mehr wissen, wo die Gewalt herkommt. Die Jugendlichen können die Gewalt nicht verorten. Das verwirrt und es entstehen viele Probleme. Gute Menschen fühlen sich plötzlich verantwortlich und können es nicht lösen, weil sie gar nicht genau wissen, wo all das Gewaltvolle überhaupt herkommt?

Ich finde es sehr eindrücklich, wie du diese zirkulierende Gewalt beschreibst, die ja auch Sarahs Körper immer mehr einnimmt. Wie habt ihr euch diese sehr existenziellen körperlichen Zustände bei Sarah auf der schauspielerischen Ebene erarbeitet?

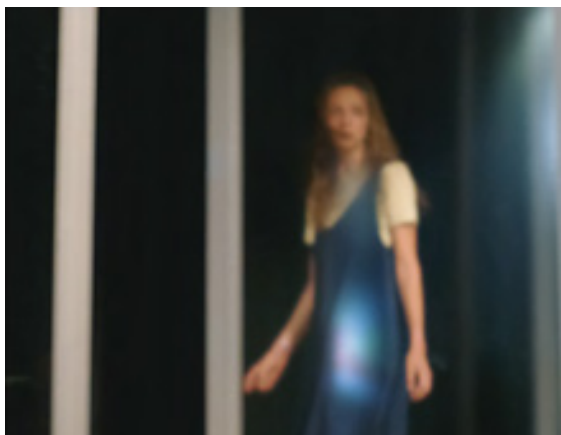
Es gibt eine längere Geschichte vom Dreh. Wir entdeckten in der Vorbereitung einen Estrich und dort immer mehr Räume, einen nach dem anderen, es war sehr verwinkelt. Ich war mit dem Szenenbildner dort und wir dachten, das ist wie die Seele von Sarah. Die Dreharbeiten im Estrich waren dann relativ am Anfang des Drehs. Die Arbeit war sehr intuitiv und ich habe dort viel improvisiert, was ich sonst während des Drehs nicht gemacht habe. Ansonsten haben wir immer sehr genau nach Drehbuch gearbeitet.

Bei der Improvisation im Estrich war die Stimmung sehr angespannt und auch düster. Wir waren auf eine Art in der Kindheit von Sarah und ich habe Loane Balthasar lange improvisieren lassen. Wir haben die improvisierten Szenen dann im

Schnitt nicht benutzt. Ich habe erst im Nachhinein gemerkt, dass es um etwas anderes ging – es ging darum, ihr dieses reale Erlebnis in diesem Raum zu vermitteln: Wir gehen da zusammen rein, erleben physisch mit ihr die Seele von Sarah und alle vom Team nehmen daran teil – gleichzeitig habe ich Loane klar gemacht, dass ich sie darin beschütze.

Im Moment des Drehs war das furchtbar, weil ich dachte: «Ok, die Uhr läuft und wir haben super knappe Drehtage ... was machst du da jetzt?» Und mein Kameramann sagte auch irgendwann: «ok, ich gehe mit dir mit, aber was machst du gerade? Wie willst du das schneiden?» Und dann einerseits zu denken, «das darf ich mir gar nicht leisten», und andererseits, «ich muss das jetzt machen!» Ich musste Loane dieses körperliche Erleben zur Verfügung stellen, damit sie das gespeichert hat, um Sarah zu spielen. Irgendwo muss sie ja diese Kindheit herholen und das wollte ich ihr geben.

Die Figur der Sarah kommuniziert ja sehr wenig über Sprache, sondern vor allem körperlich [Abb. 17–19]. Würdest du sagen, dass du durch deine Arbeitsweise eine Art Körpergedächtnis bei der Schauspielerin entstehen hast lassen, welches sie durch den Dreh mit sich trägt? Dieses Schauspiel entsteht ja auch auf diese Art, weil alle Beteiligten sich auf einen Raum des Nicht-Wissens einlassen, den du nicht mit psychologischen Begriffen oder Backstory beschreiben kannst. Vielmehr entstehen



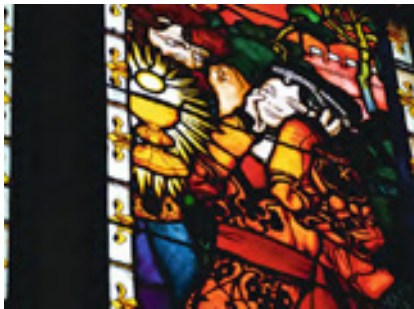
17–19 SARAH JOUE UN LOUP-GAROU, CH/D 2017

schauspielästhetisch Momente, in denen die Körper auf den Raum treffen und sich zu ihm verhalten. Beschreibe ich das richtig?

Genau. Das, was im Gesicht der Figur dann passiert, wenn sie sich an etwas körperlich Erlebtes erinnert, das ist anders. Ich wusste, Loane braucht sinnliche Erfahrungen, an die sie sich erinnern kann und eben, an die sich ihr Körper erinnern kann. Natürlich hat das Loanes Begabung ermöglicht – sich diesen Erfahrungen auszusetzen und zu wissen, wie sie damit umgeht. Ich habe ihr nicht viel Theoretisches gesagt. Sie hat einfach ein ähnliches Verständnis von Schauspiel. Deshalb konnten wir gut zusammenarbeiten.

Auch die Arbeit mit der Familie war ähnlich. Wir haben nicht viel geprobt. Um die Familie als Ganzes zu erfassen, hatten wir alle zusammen einen Tag in einem Haus auf dem Land. Wir haben die Schauspieler*innen in ein Auto gepackt, damit sie gemeinsam dorthin fahren, als Familie sozusagen. In dem Haus haben wir über die Rollen gesprochen und sind ein wenig ins Spiel gekommen, aber auch hier vor allem über ein gemeinsames Erleben – etwas körperlich Erfahrbares. Ansonsten finde ich es furchtbar, wenn man ewig Figuren theoretisch erklärt, was will man damit?

[Bernadette Kolonko zeigt die folgenden Filmstills: Abb. 20–23]



20–23 SARAH JOUE UN LOUP-GAROU, CH/D 2017

In der Kirche stand für mich eine Faszination für Sexualität, Erotik und die Gewalt darin im Fokus. Es interessierte mich, sich diese gewaltvollen Darstellungen dieser Kirche im Film anzueignen. Parallel dazu erzählen wir auch, dass es eine Anziehung zwischen Sarah und Alice gibt.

Auch hier war mir wieder dieses faktische Sammeln wichtig. Ich habe mir meine Stadt noch einmal angeschaut und hier die Kirche von dem losgelöst, was ich gelernt habe, was eine Kirche ist und was Personen dort machen. Den Ort davon zu lösen und wirklich anzuschauen, was sehe ich dort, wenn ich es einmal ganz ernsthaft betrachte? Dort im Fenster ist eine halbnackte Frau, die gefesselt ist. Hier wird mir also von einer furchtbaren Folterung erzählt.

Dabei hat mich im Film auch dieses düstere Interesse aus der Jugend und diese Suche nach Grenzüberschreitungen interessiert. Georges Bataille war für mich in der Jugend extrem wichtig. Wir haben immer von «Transgression» gesprochen und es ging darum, wo kannst du wie Grenzen überschreiten. Das ist vielleicht ein Aspekt, der nicht mit jungen Frauen in Verbindung gebracht wird, aber das war meine Wirklichkeit.

Es gibt bestimmte Vorstellungen in uns allen drin, wenn wir etwas lesen, was eine fiktionalisierte Abbildung der Wirklichkeit sein soll. Dabei gibt es oft eine Art Zensur in uns. Das hat mit der sozialen Konvention zu tun und wie wir uns begegnen, nach dem Motto: «Ja, ganz schlimm, irgendwo gibt es Vergewaltigung, irgendwo gibt es Gewalt. Aber nicht bei uns!» Etwas wird erwartet, man gehört zu dieser Klasse und agiert in dieser Konvention. Menschen sprechen auf eine bestimmte Art und lügen ständig, ohne sich dessen immer bewusst zu sein. Auch mit *MeToo* sehen wir wieder diese Reflexe, Gewalt von uns wegzuhalten. Diese Reflexe begegnen mir auch, wenn zum Beispiel jemand mein Drehbuch liest oder meinen Film schaut und wütend zu mir sagt: «nein, das glaube ich nicht, so gibt es das nicht.»

In größeren Runden zum Beispiel versuchen Menschen oft auf einen gemeinsamen Nenner zu kommen und alle hören dann immer mehr auf, ehrlich zu sein. Deshalb war es mir auch beim Schreiben wichtig, dass ich und mein Autor jeweils eine komplette Fassung alleine geschrieben haben. Denn wenn du alleine bist, gibt es einen Moment, wo du loslässt und mutig wirst, in dem, was du machst. Und wenn du mit jemand anderem schreibst, bist du ein wenig gehemmter und zensierst dich.

Es hilft mir in meiner Arbeit eine Recherche der Wirklichkeit als Grundlage zu haben – Dinge, die ich wie in dieser Kirche gesehen habe, aufzuschreiben und ernst zu nehmen. Nicht um sagen zu können, das ist plausibel, weil es das gegeben hat. Sondern um sagen zu können, ich habe mir die Welt nicht schöner gelogen, ich habe beschrieben, was ich gesehen habe.

Es entblättert sich hier in der Kirche Sarahs Seelenzustand, voll der Komplexität, ohne dass mir explizit etwas erklärt wird. Verschiedene, auch gegensätzliche Emotionen sind in diesem Moment der Betrachtung dieser Folterszene alle irgendwie enthalten.

Es geht ja vielleicht gerade darum, dass wir in Filmen nicht wieder die Konventionen zeigen, mit denen wir uns sowieso schon dauernd begegnen?

Genau, ich will das nicht sehen!

Das meine ich auch mit der Einsamkeit beim Schreiben. Wir erleben und empfinden Dinge, wenn wir alleine sind auf eine bestimmte Art. Und dann begegnen wir uns aber wieder in diesen Konventionen und es ist so selten, dass wir mit jemanden wirklich Intimität teilen können. Ein Film, der mir wiederum nur eine Konvention präsentiert, gibt mir das Gefühl, als ob die Menschen nur etwas ganz Simple wären. Eine Begegnung mit einem Film macht mich gerade dann glücklich, wenn der Film direkt zu dem spricht, was vielleicht ungesagt in mir existiert. Film hat da die schönsten Möglichkeiten, die Intensivsten – diesen Reichtum und die Komplexität, die im Menschsein liegt, sichtbar zu machen.

Jetzt möchte ich dir noch Filmstills von anderen feministischen Filmemacherinnen zeigen ...



24 BANDE DE FILLES, F 2014

Das ist BANDE DE FILLES, von Céline Sciamma – eine Freundinnen-Konstellation, die ich wiedererkenne. Frauenfreundschaften, das finde ich ein sehr interessantes Sujet.

Relativ spät ist mir ein Regal meiner Mutter aufgefallen, wo ich irgendwann verstanden habe: das hier ist nur feministische Literatur. Dieses Regal mit den feministischen Büchern ist immer da gewesen, die ganze Zeit. Aber ich habe es nicht als das, was es ist, wahrgenommen, habe es nicht verstanden. Und irgendwann ist es mir dann bewusst aufgefallen.

238 «Dem Ungesagten einen Namen geben, es materialisieren in der Welt»

Damals in den 90er Jahren bin ich mit diesem Gefühl aufgewachsen: «Feminismus? Das ist alles geklärt – die haben dafür gekämpft – das ist alles geregelt.» Unsere Generation wurde mit dem Gefühl groß, dass alles erreicht wurde. Und dann kam da eine Verwirrung in meinen 20ern und die Erkenntnis, dass anscheinend doch nicht alles so sehr geklärt ist. Und jetzt ist es unser Weg, Klarheit zu schaffen.

[Bernadette Kolonko zeigt ein letztes Filmstill: Abb. 25]



25 AN ANGEL AT MY TABLE, NZ/AUS/GB/USA 1990

Jane Campion war für mich im Kino das früheste Erlebnis von «Ah, da ist eine Frau, die einen Film gemacht hat». Den Film DAS PIANO habe ich in der Jugend gesehen, er war damals sehr wichtig für mich. Das war eine Darstellung von Leben, nach der ich gesucht habe, die ich noch nicht gesehen hatte – auch dieser Film AN ANGEL AT MY TABLE.

Diese doppelte Rahmung finde ich hier interessant. Dass einerseits die Welt durch das Fenster gerahmt ist. Und dann noch mal eine ältere Frau den Blick ändert – sie deckt den Mund und den Kopf ab, den sie schützt. Einerseits will sie das Mädchen wie vor dem Außen abschirmen, es beschützen und davor abhalten, in dieses Außen zu gehen. Gleichzeitig bremsst sie sie damit und es ist verletzend, wenn dir jemand den Blick und den Mund verbietet und dir sagt, ob du nicht vielleicht doch lieber kleiner denken möchtest?

Eine Beschränkung von Welt, die beschützen soll, aber verletzt.

Ja, und schau mal diese Hände, wie schön inszeniert, dass die in zwei Richtungen gehen.

Nachtrag

Während des ersten Corona-Lockdowns beginnt Katharina Wyss sich einen Raum zu öffnen, in dem sie weibliche Filmgeschichte sichtet und sich den verschiedenen Erfahrungsräumen der Filme aussetzt. Sie teilt ihre Sammlung der «Regisseurinnen mit Werk», wie sie es nennt, mit Bernadette Kolonko. Folgegespräche und ein regelmäßiges Teilen von feministischem Wissen entstehen.

Katharina Wyss teilt einige dieser Filme nun hiermit auch, am Ende dieses Buches, als Rückblick und Ausblick auf alles, was wir noch entdecken dürfen.

Katharina Wyss

«Regisseurinnen mit Werk»

Sichtungen Corona-Lockdowns, Berlin 2020/21, Teil 1¹

Chantal Akerman

UN JOUR PINA A DEMANDÉ (1983)

LA FOLIE ALMAYER (2011)

NO HOME MOVIE (2015)

Jacqueline Audry

OLIVIA (1951)

Rita Azevedo Gomes

A WOMAN'S REVENGE (2012)

A PORTUGUESA (2018)

María Luisa Bemberg

MOMENTOS (1981)

CAMILA (1984)

I THE WORST OF ALL (1990)

Muriel Box

THE HAPPY FAMILY (1952)

THE PASSIONATE STRANGER (1957)

1 Dank an Olaf Möller für die Namen, Dank an Tag Gallagher für die Hilfe beim Filme finden.

Kimiko Tanaka "The (Faded) Book" "The (Faded) Project"
 Ida Lupino "The Brigand" (1953) "The (Faded) (1956)"
 Jacqueline Audry "Olivia" (1951)
 Ann Hui "Over the Hill" (2007), "The Golden Apple" (2011)
 Wáng Píng "The (Faded) (1989)" "The (Faded) (1999)"
 Élika Górgona "The (Faded)"
 Léa Pool "The (Faded)"
 Marion Hänsel "Between the Wind and the Deep Blue Sea" (1955)
 Astrid Henning-Jensen "The (Faded)" (1949)
 Elek Judit "The (Faded)" (1910)
 Mai Zetterling "The (Faded)" (1966)
 Helke Sander "The (Faded)"
 Larisa Šepit'ko "The Ascent" (1977)
 Muriel Box
 María Luisa Bemberg "Cavilla" (1984) "The (Faded) (1990)"
 Marie Epstein "The (Faded)" (1928)
 Aparna Sen "The (Faded)" (2002)
 Anne Fontaine "The (Faded)" (2007)
 Nicole Garcia "The (Faded)" (1985)
 Véra Olfon "The (Faded)" (1910) "The (Faded)"
 Kira Muratova "The (Faded)" (1997) "The (Faded)"
 "The (Faded)" (1997) "The (Faded)"

26 Private Fotografie von Katharina Wyss

Edith Carlmar
UNG FLUKT (1959)

Věra Chytilová
ZELENÁ ULICE (1960)
DAISIES (1966)
FRUIT OF PARADISE (1970)

Judit Elek
TUTAJOSOK – MEMORIES OF A RIVER (1990)

Ildikó Enyedi
MY TWENTIETH CENTURY (1989)
ON BODY AND SOUL (2017)

Marie Epstein, Jean-Benoît Lévi
PEAU DE PÊCHE (1929)

Anne Fontaine
PERFECT MOTHERS (2013)
MARVIN (2017)

Nicole Garcia
SELON CHARLIE (2006)
UN BALCON SUR LA MER (2010)

Marion Hänsel
BETWEEN THE DEVIL AND THE DEEP BLUE SEA (1995)
LA TENDRESSE (2013)

Astrid Henning-Jensen
PALLE ALENE I VERDEN (1949)

Ann Hui
BOAT PEOPLE (1982)
LOVE IN A FALLEN CITY (1984)
SONG OF THE EXILE (1990)
ZODIAC KILLERS (1991)
SUMMER SNOW (1995)
EIGHTEEN SPRINGS (1997)

ORDINARY HEROES (1999)
THE WAY WE ARE (2008)
NIGHT AND FOG (2009)
A SIMPLE LIFE (2011)
THE GOLDEN ERA (2014)
OUR TIME WILL COME (2017)

Bodil Ipsen

MORDETS MELODI (1944)

Bodil Ipsen, Lau Lauritzen Jr.

DE RØDE ENGE (1945)

Ida Lupino

OUTRAGE (1950)
THE BIGAMIST (1953)
THE TROUBLE WITH ANGELS (1966)

Kira Muratova

BRIEF ENCOUNTERS (1967)
CHANGE OF FATE (1987)
THE ASTHENIC SYNDROME (1989)

Wang Ping

THE STORY OF LIUBAO (1957)

Léa Pool

À CORPS PERDU (1988)
LOST AND DELIRIOUS (2001)

Anne-Claire Poirier

LE TEMPS DE L'AVANT (1975)
MOURIR À TUE-TÊTE (1979)
TU AS CRIÉ: LET ME GO (1997)

Helke Sander

EINE PRÄMIE FÜR IRENE (1971)

Aparna Sen

MR. AND MRS. IYER (2002)

Larisa Shepitko

THE ASCENT (1977)

Kinuyo Tanaka

THE ETERNAL BREASTS (1955)

LOVE LETTER (1953)

THE MOON HAS RISEN (1955)

THE WANDERING PRINCESS (1960)

GIRLS OF THE NIGHT (1961)

Mai Zetterling

NATTEK (1966)

Literatur

- Banita, Georgiana / Judith Ellenbürger / Jörg Glasenapp: «Die Lust zu gehen: Flanierende Frauen und die Entgrenzung der Moderne». In: Andrea Bartl / Jörn Glasenapp / Claudia Lillge (Hrsg.): *Die Lust zu gehen. Weibliche Flanerie in Literatur und Film*. Paderborn 2017, S. 167–193.
- Brückner, Jutta: «Immer Ärger mit den Frauenbildern». Festrede zur Verleihung des Hauptpreises des 2. Drehbuchwettbewerbs zu Frauen*figuren jenseits des Klischees. Filmcasino Wien 2018, 22.03.2018. Textfassung unter www.drehbuchforum.at: <https://is.gd/WCPnsM> (18.12.2022).
- Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York 1990.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Aus dem Amerikanischen von Katharina Menke. Frankfurt a. M. 1991.
- hooks, bell: *Black Looks. Popkultur – Medien – Rassismus*. Aus dem Amerikanischen von Karin Meißenburg. Berlin 1994.
- hooks, bell: *Black Looks. Race and Representation*. Boston 1992.
- Le Guin, Ursula K.: «The Carrier Bag Theory of Fiction (1986).» In: *Dancing at the Edge of the World. Thoughts on Words, Women, Places*. New York 1989, S. 165–171.
- Le Guin, Ursula K.: «Die Tragetaschentheorie des Erzählens.» In: *Am Anfang war der Beutel. Warum uns Fortschritts-Utopien an den Rand des Abgrunds führten und wie Denken in Rundungen die Grundlage für gutes Leben schafft*. Aus dem Amerikanischen von Matthias Fersterer. Klein Jasedow 2020, S. 12–21.
- Lettenewitsch, Natalie: «Prekäre Flanerie: Filmische Streif- und Beutezüge durch Berlin». In: Andrea Bartl / Jörn Glasenapp / Claudia Lillge (Hrsg.): *Die Lust zu gehen. Weibliche Flanerie in Literatur und Film*. Paderborn 2017, S. 167–193.
- Margulies, Ivone / 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.
- Mulvey, Laura: «Suddenly, A Woman Spectator: An Interview with Laura Mulvey». In: *Another Gaze*, 15.08.2018. <https://is.gd/P1gn3M> (18.12.2022).
- Mulvey, Laura: «Visual Pleasure and Narrative Cinema». In: *Screen* 16/3, 1975, S. 6–18.
- Quart, Barbara / Agnès Varda: «Agnès Varda: A Conversation». In: *Film Quarterly* 40/2, 1987, S. 3–10.
- Rich, Adrienne: *On Lies, Secrets, and Silence. Selected Prose*. New York 1995.
- Zechner, Anke: «Auf der Suche nach der eigenen Wahrnehmung. Anmerkungen zur Befreiung des Blicks in Filmen von Frauen». In: Karin Herbst-Meißlinger / Rainer Rother (Hrsg.): *Selbstbestimmt. Perspektiven von Filmemacherinnen*. Berlin 2019, S. 130–157.

Filmografie

A

À CORPS PERDU (BESINNUNGSLOS / STRAIGHT FOR THE HEART). Léa Pool. CH/CDN 1988.

À MA SŒUR! (MEINE SCHWESTER / FAT GIRL). Catherine Breillat. F/I 2001.

ADAM. Maryam Touzani. MA/F 2019.

DIE ALLSEITIG REDUZIERTER PERSÖNLICHKEIT – REDUPERS (THE ALL-AROUND REDUCED PERSONALITY – OUTTAKES). Helke Sander. BRD 1978.

AN ANGEL AT MY TABLE (EIN ENGEL AN MEINER TAFEL). Jane Campion. NZ/AUS/GB/USA 1990.

THE APPLE (DER APFEL). Samira Makhmalbaf. IR 1997.

THE ASCENT (AUFSTIEG). Larisa Sheptiko. UdSSR 1977.

THE ASTHENIC SYNDROME (DAS ASTHENISCHE SYNDROM). Kira Muratova. UdSSR/UA 1989.

AT LAND. Maya Deren. USA 1944.

ATLANTIQUE (ATLANTICS). Mati Diop. F/SN/B 2019.

B

BABYTEETH (MILLA MEETS MOSES). Shannon Murphy. AUS 2019.

UN BALCON SUR LA MER (DAS MÄDCHEN VON GEGENÜBER / A VIEW OF LOVE). Nicole Garcia. F 2010.

BANDE DE FILLES (MÄDCHENBANDE / GIRLHOOD). Céline Sciamma. F 2014.

BEAU TRAVAIL (DER FREMDENLEGIONÄR). Claire Denis. F 1999.

THE BIGAMIST (DER MANN MIT ZWEI FRAUEN). Ida Lupino. USA 1953.

BLACKBOARDS (SCHWARZE TAFELN). Samira Makhmalbaf. IR 1997.

LE BLEU DU CAFTAN (DAS BLAU DES KAFTANS / THE BLUE CAFTAN). Maryam Touzani. MA/F/DK/B 2022.

BODY. Antonie Frank. S 1999.

BRIEF ENCOUNTERS (KURZE BEGEGNUNGEN). Kira Muratova. UdSSR 1967.

C

CLÉO DE 5 À 7 (CLÉO – MITTWOCH ZWISCHEN 5 UND 7 / CLÉO FROM 5 TO 7). Agnès Varda. F 1962.

D

DIE DEUTSCHEN UND IHRE MÄNNER – BERICHT AUS BONN (THE GERMANS AND THEIR MEN). Helke Sander. BRD 1990.

E

L'ENFANT D'EN HAUT (WINTERDIEB / SISTER). Ursula Meier. CH/F 2012.

ERIKAS LEIDENSCHAFTEN (ERIKA'S PASSIONS). Ula Stöckl. BRD 1976.

CHIBUSA YO EIEN NARE (THE ETERNAL BREASTS). Kinuyo Tanaka. JP 1955.

F

FIGLIA MIA (MEINE TOCHTER / DAUGHTER OF MINE). Laura Bispuri. I/D/CH 2018.

FOLLOWING DIANA. Kamila Andini. ID 2015.

FUSES. Carolee Schneemann. USA 1967.

G

GIRAFFE. Anna Sofie Hartmann. DK/D 2020.

GOSPOD POSTOI, IMETO I'È PETRUNIJA (GOTT EXISTIERT, IHR NAME IST PETRUNYA / GOD EXISTS, HER NAME IS PETRUNYA). Teona Strugar Mitevska. MK/B/SLO/CRO/F 2019.

H

HOGAR (MATERNAL). Maura Delpero. AR/I 2019.

HOME. Ursula Meier. CH/FR/B 2008.

HOW I KILLED A SAINT. Teona Strugar Mitevska. F/MK/SLO 2004.

J

JAS SUM OD TITOV VELES (I AM FROM TITOV VELES). Teona Strugar Mitevaska. MK/F/B/SLO 2009.

JEANNE DIELMAN, 23 QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES (JEANNE DIELMAN). Chantal Akerman. B 1975.

L

LAUT BERGERMIN (MEERESSPIEGEL / THE MIRROR NEVER LIES). Kamila Andini. ID 2011.

LEBEN BRD (HOW TO LIVE IN THE FRG). Harun Farocki. BRD 1990.

LIMBO. Anna Sofie Hartmann. D/DK 2014.

LOURDES. Jessica Hausner. Ö/F/D 2009.

LOVE AND ANARCHY (LIEBE UND ANARCHIE). Lina Wertmüller. I/F 1973.

M

MARVIN. Anne Fontaine. F 2017.

DAS MELANCHOLISCHE MÄDCHEN (AREN'T YOU HAPPY?). Susanne Heinrich. D 2019.

TUTAJOSOK (DIE FLÖSSER / MEMORIES OF A RIVER). Judit Elek. HU/F 1990.

MILLA. Valérie Massadian. F 2017.

MOMENTOS (MOMENTS). María Luisa Bemberg. AR 1981.

MOURIR À TUE-TÊTE (DER SCHREI AUS DER STILLE A / SCREAM FROM SILENCE). Anne Claire Poirier. CDN 1979.

THE MOURNING FOREST (DER WALD DER TRAUER). Naomi Kawase. JP/F 2007.

MR. AND MRS. IYER. Aparna Sen. IND/USA/GB 2002.

MUALLAF. Yasmin Ahmad. MAL 2008.

MY TWENTIETH CENTURY (MEIN 20. JAHRHUNDERT). Ildiko Enyedí. HU/BRD1989.

N

NANA. Valérie Massadian. F 2011.

NÄNTING MÅSTE GÅ SÖNDER (SOMETHING MUST BREAK). Ester Martin Bergsmark. S 2014.

NATTLEK (VERSCHWIEGENE SPIELE / NIGHT GAMES). Mai Zetterling. S 1966.

NEUN LEBEN HAT DIE KATZE (THE CAT HAS NINE LIVES). Ula Stöckl. BRD 1968.

NO HOME MOVIE. Chantal Akerman. B/F 2015.

O

OLIVIA. Jacqueline Audry. F 1951.

OUR TIME WILL COME. Ann Hui. CHN/HK 2017.

P

PALLE ALENE I VERDEN (PALLE ALONE IN THE WORLD). Astrid Henning-Jensen. DK 1949.

PARALLEL I–IV. Harun Farocki. D 2012–2014.

THE PASSIONATE STRANGER (DER MANN AUS DER FREMDE). Muriel Box. GB 1957.

PEAU DE PÊCHE (PFIRSICHAUT / PEACH SKIN). Marie Epstein, Jean-Benoît Lévi. F 1929.

THE PIANO (DAS PIANO). Jane Campion. AUS/F 1993.

LES PLAGES D'AGNÈS (AGNÈS' STRÄNDE / THE BEACHES OF AGNÈS). Agnès Varda. F 2008.

LA POINTE COURTE. Agnès Varda. F 1955.

PORTRAIT OF A LADY (DAS PORTRÄT EINER LADY). Jane Campion. GB/USA 1996.

EINE PRÄMIE FÜR IRENE (A BONUS FOR IRENE). Helke Sander. BRD 1971.

Q

QUAND ILS DORMENT (WHEN THEY SLEEP). Maryam Touzani. MA 2012.

R

RAZZIA. Nabil Ayouch. F/B/MA 2018.

LES RENDEZ-VOUS D'ANNA (ANNAS BEGEGNUNGEN / THE MEETINGS OF ANNA). Chantal Akerman. F/B/BRD 1978.

DE RØDE ENGE (ROTE WIESEN / THE RED MEADOWS). Bodil Ipsen, Lau Lauritzen. DK 1945.

S

SARAH JOUE UN LOUP-GAROU (SARAH SPIELT EINEN WERWOLF / SARAH PLAYS A WEREWOLF). Katharina Wyss. CH/D 2017.

SEKALA NISKALA (DAS SICHTBARE UND UNSICHTBARE / THE SEEN AND UNSEEN). Kamila Andini. ID 2018.

SHE MALE SNAILS. Ester Martin Bergsmark. S 2012.

THE STORY OF LIUBAO. Wang Ping. CHN 1957.

SUE. Amos Kollek. USA 1997.
SMÅGODIS, KATTER OCH LITE VÅLD (SWEDISH
CANDY, SOME VIOLENCE AND A BIT OF
CAT). Ester Martin Bergsmark. S 2018.
SWEETIE. Jane Campion. AUS 1989.

T
SEDMIKRÁSKY (TAUSENDSCHÖNCHEN / DAI-
SIES). Věra Chytilová. CZ 1966.
LA TENDRESSE (ZÄRTLICHKEIT / TENDERNESS).
Marion Hänsel. B/F/D 2012.

U
UNG FLUKT (FRÜHEHE / THE WAYWARD GIRL).
Edith Carlmär. N 1959.

W
WANDA. Barbara Loden. USA 1970.

WE NEED TO TALK ABOUT KEVIN. Lynne
Ramsay. GB/USA 2011.

WHEN THE DAY HAD NO NAME. Teona Strugar
Mitevska. MK/B 2017.

THE WOMAN WHO BRUSHED OFF HER TEARS.
Teona Strugar Mitevska. B/MK/D/SLO 2012.

A WOMAN'S REVENGE. Rita Azevedo Gomes.
P 2012.

V
VERGINE GIURATA (SWORN VIRGIN). Laura Bis-
puri. I/AL/CH/D 2015.

UNE VRAIE JEUNE FILLE (EIN WIRKLICH JUNGES
MÄDCHEN / A REAL YOUNG GIRL). Cathé-
rine Breillat. F 1976/1999.

Z
ZELENÁ ULICE. Věra Chytilová. CSSR 1960.

.....

Weitere Filme, die für meine künstlerische
Forschung wichtig waren (Auswahl):

A
ATTENBERG. Athina Rachel Tsangari. GR 2010.

B
DIE BLEIERNE ZEIT (MARIANNE AND JULIANE).
Margarethe von Trotta. BRD 1981.

C
CERTAIN WOMEN. Kelly Reichardt. USA 2016.
LA CHAMBRE. Chantal Akerman. B 1972.
CIAŁO (BODY). Małgorzata Szumowska. PL 2015.

D
DELPHINE ET CAROLE, INSOUMUSES (DEL-
PHINE AND CAROLE). Callisto Mc Nulty.
F/CH 2019.
DOUBLE STRENGTH. Barbara Hammer. USA
1978.

F
FAMILIA SUMERGIDA (DIE UNTERGEGANGENE
FAMILIE / A FAMILY SUBMERGED). Maria
Alché. AR/N/D/BRA 2018.

FISH TANK. Andrea Arnold. GB 2009.
FREAK ORLANDO. Ulrike Ottinger. BRD 1981.

G
GETT – DER PROZESS DER VIVIANE AMSALEM
(GETT: THE TRIAL OF VIVIANE AMSALEM). Ro-
nit Elkabetz, Shlomi Elkabetz. F/IL/D 2014.

I
THE INVISIBLE FRAME. Cynthia Beatt. D 2009.
I WAS / I AM. Barbara Hammer. USA 1973.

K
KOKON (COCOON). Leonie Krippendorff.
D 2020.

M
LE MERAVIGLIE (LAND DER WUNDER /
THE WONDERS). Alice Rohrwacher. I/
CH/D 2014.

MURINA. Antoneta Alamat Kusijanovic. CRO/
SLO/USA 2021.

N
NÉNETTE ET BONI (NÉNETTE UND BONI / NÉ-
NETTE AND BONI). Claire Denis. F 1996.

A NIGHT OF KNOWING NOTHING. Payal Kapadia. IND/F 2021.

O

ORLANDO. Sally Potter. UK 1992.

P

UN POISON VIOLENT (EIN STARKES GIFT / LOVE LIKE POISON). Katell Quillévéré. F 2010.

R

RAFIKI. Wanuri Kahiu. KEN/ZA/D/NL/F/N 2018.

RIDDLES OF THE SPHINX. Laura Mulvey, Peter Wollen. GB 1977.

T

TOMBOY. Céline Sciamma. F 2011.

TUE RECHT UND SCHEUE NIEMAND – DAS LEBEN DER GERDA SIEPENBRINK (DO RIGHT AND FEAR NO ONE – THE LIFE OF GERDA SIEPENBRINK). Jutta Brückner. BRD 1975.

W

WET SAND. Elene Naveriani. GE/CH 2021.

Abbildungsverzeichnis

Einleitung/Introduction

Abb. 1–2: Screenshots aus *DAS MELANCHOLISCHE MÄDCHEN*. Deutsche Film- und Fernsehakademie, Berlin / Salzgeber & Co. Medien GmbH.

Abb. 3–4: Screenshots aus *GIRAFFE*. Komplizen Film / Grandfilm.

Abb. 5–6: Screenshots aus *MILLA*. Valérie Massadian / Terratre Films.

Abb. 7–8: Screenshots aus *MATERNAL*. Campo Cine / Charades Films.

Anna Sofie Hartmann

Abb. 1: Fotografie von Bernadette Kolonko.

Abb. 2–15, 20, 27–36: Screenshots aus *GIRAFFE*. Komplizen Film / Grandfilm.

Abb. 16–18: Private Fotografien von Anna Sofie Hartmann.

Abb. 19, 21–26: Screenshots aus *LIMBO*. Deutsche Film- und Fernsehakademie, Berlin.

Abb. 37: Screenshot aus *LES PLAGES D'AGNÈS*. Ciné-Tamaris.

Abb. 38: Screenshot aus *AN ANGEL AT MY TABLE*. Hibiscus Films.

Abb. 39–41: Screenshot aus *PORTRAIT OF A LADY*. Polygram Filmed Entertainment.

Laura Bispuri

Abb. 1: Fotografie von Bernadette Kolonko.

Abb. 2–3, 5, 15–18, 23–24: Screenshots aus *FIGLIA MIA*. Vivo Film / The Match Factory.

Abb. 4, 6–14, 19–22: Screenshots aus *VERGINE GIURATA*. Vivo Film / The Match Factory.

Abb. 25: Screenshot aus *AN ANGEL AT MY TABLE*. Hibiscus Films.

Abb. 26: Screenshot aus *LES PLAGES D'AGNÈS*. Ciné-Tamaris.

Abb. 27: Screenshot aus *LES RENDEZ-VOUS D'ANNA*. Hélène Films / Paradise Films.

Ester Martin Bergsmark

Abb. 1: Screenshot von Bernadette Kolonko.

Abb. 2–18, 20–21: Screenshots aus *SOMETHING MUST BREAK*. Garagefilm International AB.

Abb. 19: Screenshot aus *SWEDISH CANDY, SOME VIOLENCE AND A BIT OF CAT*. Garagefilm International AB.

Abb. 22: Screenshot aus *JEANNE DIELMAN, 23 QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES*. Paradise Films.

Kamila Andini

Abb. 1: Screenshot von Bernadette Kolonko.

Abb. 2, 5–18: Screenshots aus *THE SEEN AND UNSEEN*. Treewater Productions / Cercamon World Sales.

Abb. 3–4, 19–22: Screenshots aus *THE MIRROR NEVER LIES*. SET Film / Wild Bunch International.

Susanne Heinrich

Abb. 1: Fotografie von Bernadette Kolonko.

Abb. 2–25: Screenshots aus *DAS MELANCHOLISCHE MÄDCHEN*. Deutsche Film- und Fernsehakademie, Berlin / Salzgeber & Co. Medien GmbH.

Abb. 26: Screenshot aus *NEUN LEBEN HAT DIE KATZE*. Filmproduktion Ula Stöckl, Thomas Mauch / Arri Film & TV.

Valérie Massadian

Abb. 1: Screenshot von Bernadette Kolonko.

Abb. 2–3, 12–20, 22–25: Screenshots aus *MILLA*. Valérie Massadian / Terratre Films.

Abb. 4–11, 21: Screenshots aus *NANA*. Valérie Massadian / Gaijin.

Abb. 26: Screenshot aus *JEANNE DIELMAN, 23 QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES*. Paradise Films.

Maryam Touzani

Abb. 1: Screenshot von Bernadette Kolonko.
Abb. 2–26: Screenshots aus ADAM. Ali n' Productions / Films Boutique.

Teona Strugar Mitevska

Abb. 1: Screenshot von Bernadette Kolonko.
Abb. 2–10, 12–14, 16, 18–21: Screenshots aus GOD EXISTS, HER NAME IS PETRUNYA. Sisters and Brother Mitevksi / Pyramide International.
Abb. 11, 15, 17: Screenshots aus I AM FROM TITOV VELES. Sisters and Brother Mitevksi / Insomnia World Sales.
Abb. 22–24: Screenshots aus THE WOMAN WHO BRUSHED OFF HER TEARS. Sisters and Brother Mitevksi / Urban Distribution International.
Abb. 25: Screenshot aus JEANNE DIELMAN, 23 QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES. Paradise Films.

Maura Delpero

Abb. 1: Fotografie von Bernadette Kolonko.
Abb. 2–20: Screenshots aus MATERNAL. Campo Cine / Charades Films.
Abb. 21: Screenshot aus AN ANGEL AT MY TABLE. Hibiscus Films.

Katharina Wyss

Abb. 1: Fotografie von Bernadette Kolonko.
Abb. 2–23: Screenshots aus SARAH JOUE UN LOUP-GAROU. Intermezzo Films / Patra Spagnol Film.
Abb. 24: Screenshot aus BANDE DE FILLES. Lilies Films / Pyramide Distribution.
Abb. 25: Screenshot aus AN ANGEL AT MY TABLE. Hibiscus Films.
Abb. 26: Private Fotografie von Katharina Wyss.

Dank

Mein ganz besonderer Dank gilt meiner Mentorin Renata Helker, deren feministischer Blick auf das Kino mir die Augen geöffnet hat, die mich lehrte, in Bildern zu denken, und auf deren Verständnis von Film und Ästhetik meine Gedanken wachsen und gedeihen durften.

Ich danke von Herzen den hier versammelten Regiepersönlichkeiten, deren Bereitschaft, ihre Erfahrungen, ihr Wissen und ihre Perspektiven zu teilen, dieses Projekt erst ermöglicht haben:

Kamila Andini, Ester Martin Bergsmark, Laura Bispuri, Maura Delpero, Anna Sofie Hartmann, Susanne Heinrich, Valérie Massadian, Teona Strugar Mitevska, Maryam Touzani, Katharina Wyss.

Ich danke Therese Koppe für ihre sorgfältige Beratung und dafür, dass sie von Anfang an dieser Suchbewegung eine wichtige Gesprächspartnerin war, von der ich lernen durfte.

Ich danke Susanne Foidl, deren feministisches Engagement an der Filmuniversität Babelsberg den Grundstein für das hier und für so vieles gelegt hat.

Ich danke Katharina Wyss für ihr Teilen und ihre freundschaftliche Verbundenheit, die mich immer wieder den Mut für dieses Buch hat finden lassen.

Ich danke von ganzem Herzen meinen Freund*innen Anna Weber, Kyra Tabea Balderer, Caroline Feder, Nora Longatti, Anuk Schmelcher, Hannah Eßler, Carolina Steinbrecher, Franca Schaad, Vanessa Heer, Anne Linke, Christian Johannes Koch sowie Matthias und Johannes Kolonko für Ihre ermutigende und immerwährende Unterstützung.

Besonderer Dank gilt Christian Johannes Koch und Caroline Feder für Rat und Hilfe in allen schwierigen Momenten an diesem Buch.

Und ich danke Elinor Burgauer für ihre Unterstützung bei alledem.

Das hier veröffentlichte Artistic Research Projekt ist im Rahmen des postgradualen

Fellowship-Programms am *Institute for the Performing Arts and Film* der Zürcher Hochschule der Künste entstanden.

Dabei gilt mein besonderer Dank Liliana Heimberg und Yvonne Schmidt, die den Anstoß für eine Veröffentlichung gegeben haben und immer an meiner Seite waren.

Diese Publikation wurde ermöglicht durch die Förderung und Finanzierung des *Institute for the Performing Arts and Film* der Zürcher Hochschule der Künste. Mein Dank gilt hier besonders Miriam Lörtscher und Anton Rey.

Ich bedanke mich bei Chantal Haunreiter, Sabine Boss und Peter Ender für die wegweisende Möglichkeit, meine Forschung mit der Lehre verbinden zu können.

Die Publikation wurde außerdem finanziell gefördert von: Dossier Nachhaltigkeit der Zürcher Hochschule der Künste, Anne-Marie Schindler Stiftung, Paul Schiller Stiftung.

Weiter gilt mein Dank Matt Partridge für die sorgfältige Zusammenarbeit an den englischen Texten.

Bei Reta Guetg möchte ich mich herzlich für die Vermittlung von Interviewpartnerinnen bedanken.

Bei Irene Ewinkel und bei Alexandra Darabos möchte ich mich herzlich für die Sorgfältigkeit und Geduld bedanken.

Bei Frau Schüren und Herrn Schüßler möchte ich mich herzlich für die Unterstützung bei meiner ersten Veröffentlichung bedanken.

Last, but not least möchte ich mich bei den Film- und Theaterstudierenden der Zürcher Hochschule der Künste bedanken, deren Fragen und Kritik, deren offene Ohren und Augen, deren kluge Gedanken in meine künstlerische Forschungsarbeit im Austausch stets eingeflossen sind.

Die Reihe *subTexte* vereinigt Originaltexte zu jeweils einem Untersuchungsgegenstand aus den beiden Forschungsschwerpunkten «Performative Praxis» und «Film». Sie bietet Raum für Texte, Bilder oder digitale Medien, die zu einer Forschungsfrage über, für oder mit Darstellender Kunst oder Film entstanden sind. Als Publikationsgefäß trägt die Reihe dazu bei, Forschungsprozesse über das ephemere Ereignis und die Einzeluntersuchung hinaus zu ermöglichen, Zwischenergebnisse festzuhalten und vergleichende Perspektiven zu öffnen. Vom Symposiumband bis zur Materialsammlung verbindet sie die vielseitigen, reflexiven, ergänzenden, kommentierenden, divergierenden oder dokumentierenden Formen und Ansätze der Auseinandersetzung mit den Darstellenden Künsten und dem Film.