

1 Die Berliner Schule und Filme von Frauen

Hester Baer

Am Ende von Maren Ades Debütfilm *Der Wald vor lauter Bäumen* (2003) sitzt die Lehrerin Melanie Pröschle am Steuer eines Autos und weint unkontrolliert. Während ihr Fahrzeug die Autobahn entlangrast, klettert Melanie plötzlich aus dem Fahrersitz nach hinten auf den Rücksitz, wo sie aufhört zu weinen und ihr Gesicht dem Sonnenlicht zuwendet, das durch das Autofenster fällt. Indem sie buchstäblich den Fahrersitz verlässt, verweigert Melanie ihre Teilnahme an einer gesellschaftlichen Ordnung, in der sie während des gesamten Films für sich keinen richtigen Platz gefunden hat und die von ihr verlangt, ein unternehmerisches Modell ihres Selbst zu entwerfen, dessen sie unfähig ist. Während wir den Zusammenstoß erwarten, der nie stattfindet, verweilt die Kamera fast unerträglich lange auf Melanie. Ade bricht damit mit der realistischen, dokumentarischen Ästhetik, die den Film bisher geprägt hatte, und erzeugt beim Zuschauer ein tiefes Gefühl der Unsicherheit und des Unbehagens (Abb. 1.1).

Das ergreifende Bild von Melanie, die auf dem Rücksitz eines fahrerlosen Autos ins Unbekannte rast, stellt einen Schlüsselmoment für die aufstrebende Film- und Fernsehkultur von Frauen dar, die Gegenstand dieses Kapitels ist. Die Werke einer ganzen Reihe von transnational arbeitenden Regisseurinnen und Produzentinnen gehören zu einer lebendigen zeitgenössischen Bewegung, die sowohl Darstellungspraktiken als auch Produktionsweisen neu mit Bedeutung füllen möchte, die historisch mit dem Frauenkino verbunden sind. Die beschriebene Szene aus Ades »Situationstragödie« (Berlant 2011) steht sinnbildlich für Melanies Weigerung, den an sie gestellten Erwartungen zu entsprechen, aber auch dafür, dass sie für sich keine anderen Handlungsmöglichkeiten sieht, die es ihr erlauben würden, eine aktivere Form des Widerstands zu entwickeln. Die Szene ist ein Beispiel dafür, wie zeitgenössische Frauenfilmproduktionen geschlechtsspezifische Subjektivität im neoliberalen Kapitalismus darstellen, kritisieren und letztendlich erst sichtbar machen.¹ Das Interesse dafür, welche Auswirkungen das neoliberale Wirtschaftsdenken auf das Leben von Frauen und Kindern hat und wie sich geschlechtsspe-

1 Berlant (2011) nutzt den Genrebegriff »Situationstragödie«, um Szenen zu beschreiben, in denen »die Figuren ausweglos in einer Art der Verzweiflung verstrickt sind, die weder existenziell noch heroisch ist, sondern den Anstrengungen des Alltagslebens im Kapitalismus

zifische Erfahrungen im 21. Jahrhundert verändert haben, verbindet die Arbeiten von Maren Ade und ihren Kolleginnen Barbara Albert, Valeska Grisebach, Jessica Hausner, Angela Schanelec und Maria Speth mit denen von Filmemacherinnen weltweit, darunter – um nur einige prominente Beispiele zu nennen – Andrea Arnold, Claire Denis, So Yong Kim, Lucrecia Martel und Kelly Reichardt.² Ihre Filme zeichnen sich dadurch aus, dass sie präzise beobachtete Geschichten erzählen, unterschiedliche Erfahrungen von Geschlecht, Sexualität und Intimität eröffnen und die Prekarität des gegenwärtigen Lebens in den Mittelpunkt stellen. Formal geht das zusammen mit der Verwendung einer minimalistischen Ästhetik und – das ist entscheidend – damit, dass die Frauen selbst die Produktionsmittel kontrollieren. Obwohl die Arbeiten dieser Filmemacherinnen weder ausschließlich durch die Zugehörigkeit zu einem Geschlecht definiert sind noch eine gemeinsame ästhetische oder politische Absicht verfolgen, zeigen und kritisieren sie die anhaltende (und erneute) Marginalisierung von Frauen in der gegenwärtigen Gesellschaft und der filmischen Darstellung.

Abbildung 1.1: Die Unsicherheit der Gegenwart: Melanie (Eva Löbau) verlässt den Fahrersitz in Maren Ades ›Der Wald vor lauter Bäumen‹ (2003).



geschuldet ist« – eine Beobachtung, die die Filme von Maren Ade und den anderen hier besprochenen Regisseurinnen perfekt einfängt (290, Fn. 18).

- 2 Dass ich die österreichischen Regisseurinnen Albert und Hausner in diese Liste einbeziehe, ergibt sich aus der ästhetischen Nähe und der engen finanziellen Zusammenarbeit, die sie seit langem mit den mit der Berliner Schule verbundenen deutschstämmigen Regisseurinnen pflegen und auf die ich später im Text näher eingehe.

Die Entstehung von Medienkonglomeraten und die zeitgenössische Film- und Fernsehkultur von Frauen

Der Zusammenschluss von Medienverlagen zu immer größeren Gruppierungen ist seit den 1980er Jahren ein wesentlicher Aspekt der Neoliberalisierung in den Industrienationen auf beiden Seiten des Atlantiks. Er ist das Ergebnis der Deregulierung der Medienindustrien und der unternehmensfreundlichen gesetzlichen Regelungen, die den Weg für vereinfachte Fusionen und Übernahmen ebneten. Die von US-amerikanischen und europäischen Megakonzernen dominierten Medienkonglomerate haben dazu geführt, dass in der Nachrichten- und Kulturindustrie massiv Arbeitsplätze abgebaut wurden, darunter viele Jobs von Frauen und Minderheiten. Wie der »Women and ICT Status Report 2009« der Europäischen Kommission dokumentiert, sind Frauen heute in der europäischen Medienindustrie stark unterrepräsentiert und diejenigen, die noch dort arbeiten, leiden unter einem deutlichen Lohngefälle und werden deutlich niedriger entlohnt als ihre männlichen Kollegen (Europäische Kommission 2010). Die Situation in den Vereinigten Staaten ist ähnlich – auch dort haben Journalistinnen und Wissenschaftlerinnen begonnen durch Recherchen, Licht auf die grassierende Ungleichheit und Diskriminierung in Medienunternehmen zu werfen.

Die Zusammenschlüsse in der Medienindustrie haben die geschlechtsspezifischen Unterschiede sowohl ökonomisch als auch ideell durch den Abbau von Arbeitsplätzen von Frauen und den Verzicht auf Gleichbehandlungsmaßnahmen verschärft. Infolgedessen hat die Zentralisierung in den Medien die Anzahl der verschiedenartigen Stimmen, die in den Medien Ausdruck finden können, verkleinert und damit die Vielfalt der künstlerischen Darstellungen und der politischen Perspektiven in den Mainstream-Medien reduziert. Die feministische Medienwissenschaftlerin Carolyn Byerly hat eine Reihe von Maßnahmen empfohlen, um die Marginalisierung von Frauen und Minderheiten in den Führungsstrukturen von Medien anzugehen und ihre Beteiligung zu sichern, darunter »politischen Aktivismus, alternative Medien und Veränderungen bei den gesetzlichen Vorgaben« (Byerly 2014: 109). Sie fragt treffend: »Wo kann sich Differenz letztendlich in irgendeiner Form äußern, wenn große Medienunternehmen das Sagen haben? In der Vergangenheit haben alternative Medien (einschließlich Medien von Frauen) diesen Zweck erfüllt, wobei jedoch ihre Reichweite stets begrenzt war.« (111) Byerly betont, wie wichtig die Perspektiven von Frauen und Minderheiten sind, um das kritiklose Einverständnis in Frage zu stellen, das durch die Mainstream-Medien verbreitet wird.

In den deutschsprachigen Ländern Europas existiert heute – genauso wie in Nordamerika – eine dynamische alternative feministische Medienszene, die sich jedoch weitgehend auf den Bereich von unabhängigen Zeitschriften, Zines, Blogs und Social-Media-Plattformen beschränkt; der Forschungsbericht »Gender

and Media Activism: Alternative Feminist Media in Europe« beschreibt diese Publikationen als »meist kleinteilig, gemeinschaftlich produziert, heterotopisch, basierend auf subkulturellen Strukturen und Kompetenzen, ironisch, interventionistisch und vergänglich« (Zobl/Reitsamer 2014: 241). Alternative feministische Medienproduktion ist typischerweise kurzlebig und flüchtig, wird von kleinen subkulturellen Gruppen produziert und rezipiert und ist zum größten Teil von externen Finanzierungsstrukturen unabhängig. Während diese feministische Medienkultur auf der Mikroebene weiterhin wächst und gedeiht, weisen Studien immer wieder darauf hin, dass auf der Makroebene vor allem auf den Entscheidungsebenen die Beteiligung von Frauen an der Medienproduktion insgesamt zurückgeht. In Europa sind heute nur noch ein Drittel der Entscheidungspositionen im öffentlich-rechtlichen Rundfunk und ein Viertel der Positionen im privaten Sektor mit Frauen besetzt, was eine direkte Folge der Konglomeratbildung in den Medien ist (Ross 2014: 327–28).

Noch schlimmer ist die Situation im Spielfilmsektor. In Deutschland stellen Frauen jährlich fast die Hälfte der Absolventinnen von Filmschulen, aber sie führen nur bei etwa einem Fünftel der Spielfilme Regie. Zudem erhalten Filmemacherinnen nur etwa zehn Prozent der verfügbaren Fördermittel, die für die Spielfilmproduktion in der Bundesrepublik eine wichtige Rolle spielen (Prommer/Loist 2015: 3–4). Die Erklärungen für diese Diskrepanz sind unterschiedlich, jedoch weisen Kommentatoren darauf hin, dass die Subventionsprogramme des Bundes kommerziell orientierte Projekte prominenter männlicher Regisseure gegenüber den weniger formelhaften Projekten von Frauen bevorzugen. Die Filmjournalistin Ellen Wietstock argumentiert jedoch, dass Geschlechterparität in der Filmförderung nicht bedeutet, »dass die Frauen bestimmte Themen bearbeiten, es geht darum, dass sie alles bearbeiten können, was sie wollen, jedes Genre, jedes Format« (Wietstock 2014: 489).

Die folgende Untersuchung der Bedeutung der materiellen und künstlerischen Arbeit in der aufstrebenden Film- und Fernsehkultur von Frauen, die von den Regisseurinnen der Berliner Schule und ihren internationalen Kolleginnen praktiziert wird, bewegt sich in diesem Kontext. Beflügelt durch die digitalen Technologien, die neue Zugangsmöglichkeiten zu Produktion, Vertrieb und Rezeption eröffnet haben, haben diese Filmemacherinnen neue Produktionsmodelle entwickelt, die auf Zusammenarbeit über unterschiedliche Strukturen hinwegsetzten. Ade (Mitbegründerin des Produzentinnenkollektivs Komplizen Film), Grisebach (Mitglied bei Komplizen Film), Albert und Hausner (Mitbegründerinnen der Produktionsfirma Coop99) und Speth (Gründerin der Produktionsfirma Madonnen Film) haben preisgekrönte Filme geschrieben, inszeniert und produziert, die die Grenzen zwischen dokumentarischem und fiktionalem Stil verwischen und neue, von der digitalen Medienästhetik beeinflusste Formen des Realismus entwickeln. Diese Filme sind nicht nur auf ein Medium beschränkt, sondern finden ihr Publikum an verschiede-

nen Orten wie Kinos, Fernsehen und in Streaming-Formaten, und schließen dabei durchaus auch Mainstream-Medienplattformen ein.

Gleichzeitig greifen diese von Frauen inszenierten und produzierten Filme auf Traditionen des feministischen Gegenkinos zurück, das in den 1970er und 80er Jahren in Deutschland und Österreich entstanden ist. Sie beleben diese Traditionen wieder, was sich in der Produktionsweise, der Ästhetik und den Geschichten zeigt, die mit neuen Darstellungsformen von Geschlecht, Sexualität, Ethnizität und Nationalität auf der Leinwand experimentieren. Es ist jedoch auffallend, dass die meisten dieser Filmemacherinnen den Feminismus explizit ablehnen und Verbindungen zwischen dem Erbe des feministischen Kinos und ihrer eigenen Filmpraxis leugnen. In einem Essay mit dem Titel »Feministisch sein war uncool« stellt Ade beispielsweise unmissverständlich fest: »Unter meinen Lieblingsfilmen überwiegen die von Regisseuren.« Sie erklärt:

Wenn zu meiner Zeit an der Filmhochschule eine Studentin gesagt hätte »Ich bin Feministin«, wäre das uncool gewesen. Ich hätte damit verbunden, dass jemand sich auf eine bestimmte Art gegen Männer stellt und das Gefühl hat, sich wehren zu müssen, sprich: ein Opfer zu sein. Auch heute würde ich mich nicht als Feministin bezeichnen, weil ich den Begriff überfrachtet finde, aber ich denke mittlerweile sehr in diese Richtung. (Ade 2014: 423)

Ades Essay zeigt, wie ihre Erfahrungen in der Filmwelt – insbesondere als Produzentin, das heißt als Frau, die mit großen Geldsummen umgeht – sie davon überzeugt haben, dass so etwas wie eine »gläserne Decke«, die Frauen am beruflichen Aufstieg hindert, doch existiert. Dennoch lehnt Ade weiterhin den Feminismus als Selbstbeschreibung ab.³

Diese Ablehnung ist symptomatisch für das, was Angela McRobbie als *undoing* des Feminismus – dem Rückgängigmachen seiner Erfolge – in neoliberalen Gesellschaften bezeichnet hat, in denen das Hochhalten von Werten wie Wahlmöglichkeiten, Ermächtigung und Individualismus den Feminismus einerseits als Selbstverständlichkeit, andererseits aber als unnötig erscheinen lässt, obwohl Frauen weiterhin mit erheblichen Hindernissen konfrontiert sind, wenn sie beruflich aufsteigen wollen – in der Filmindustrie nicht anders als im Rest der Gesellschaft (McRobbie 2016). Vielen anderen feministischen Wissenschaftlerinnen folgend stellt McRobbie fest, dass die neoliberale Kultur durch eine Vermengung einander widersprechender Ideen und Bedeutungen gekennzeichnet ist, eine Art

3 Kürzlich hat sich Ade für ein Quotensystem ausgesprochen, um die Gleichstellung von Frauen in der Filmproduktion zu unterstützen. Sie hat damit dem »Pro Quote Regie«-Netzwerk, das 2014 von einer Gruppe deutscher und österreichischer Regisseurinnen ins Leben gerufen wurde, eine starke Stimme hinzugefügt.

von »zweifacher Verwicklung« von Liberalisierungstendenzen und neokonservativen Werten, die sich vor allem bei Geschlechterrollen, sexuellen Beziehungen und Familienstrukturen manifestieren (17). Auf der einen Seite bietet der neoliberale Diskurs der individuellen Entscheidung, Flexibilisierung und Mobilität beispiellose Chancen, normative Rollen zu dekonstruieren und traditionelle soziale Strukturen in einer Weise aufzulösen, die scheinbar ermächtigend sind. Auf der anderen Seite erzeugt eine Politik der Umverteilung, in der Ressourcen von unten nach oben verschoben werden, eine Situation permanenter Unsicherheit, die Minderheiten unverhältnismäßig stark betrifft. Diese paradoxe Situation führt zu dem, was Rosalind Gill die »postfeministische Sensibilität« genannt hat, die in der neoliberalen Kultur vorherrscht und die sich in den bekannten Topoi in der weltweiten Medienproduktion des 21. Jahrhunderts zeigt, wie zum Beispiel

[...] der Vorstellung, dass Weiblichkeit eine körperliche Eigenschaft ist; der Verlagerung von der Objektivierung zur Subjektivierung; der Betonung von Selbstüberwachung, Selbstkontrolle und Selbstdisziplin; dem Fokus auf Individualismus, Wahlmöglichkeiten und Ermächtigung; der Dominanz des Makeover-Paradigmas – der Rundumerneuerung der eigenen Person; dem gleichzeitigen Äußern von feministischen und antifeministischen Ideen; dem Wiederaufleben der Vorstellung, dass es natürliche Geschlechtsunterschiede gibt; einer ausgeprägten Sexualisierung der Kultur; und einer Betonung der Konsumkultur und der Kommodifizierung von Differenz. (Gill 2007: 255)

Trotz ihrer Abkehr vom Feminismus machen die hier untersuchten Filmemacherinnen allesamt Filme, die die von Gill identifizierte postfeministische Sensibilität darstellen, über sie nachdenken und sie schließlich widerlegen. Sie tun dies auf mindestens zwei Arten: erstens durch die Entwicklung eines hybriden Produktionsmodells, das es ihnen erlaubt, kommerzielle Formen der medialen Repräsentation gleichzeitig zu nutzen und zu kritisieren; und zweitens durch filmische Verfahren und Geschichten, die Geschlechterbilder zeigen, die nicht konform mit dem Mainstream gehen, und die Prekarität des Lebens im Neoliberalismus demonstrieren. Obwohl diese Filme die Ästhetik des feministischen Kinos ablehnen, zehren sie doch oft davon. Den Feminismus abzulehnen, aber gleichzeitig sein Vermächtnis weiterzuführen, ist charakteristisch für die Paradoxien der neoliberalen Kultur – und der Grund dafür, dass Kritiker/-innen Fragen über Geschlecht und Sexualität in den Filmen der Berliner Schule im Besonderen und im internationalen Kunst kino im Allgemeinen so unaufmerksam behandelt haben. Um das politische Filmschaffen im Zeitalter des Neoliberalismus adäquat einordnen zu können, ist es jedoch entscheidend, sowohl die Geschlechterpolitik in zeitgenössischen Filmproduktionen von Frauen als auch das feministische Erbe, das ihnen zugrunde liegt, zu verstehen.

Die Berliner Schule, der Neoliberalismus und das Frauenkino

Die Entwicklung der Berliner Schule verlief parallel zur Ausbreitung des Neoliberalismus in Deutschland und Europa, eine Kongruenz, die grundlegend ist, um ihre Überlegungen zu den veränderten Produktions- und Rezeptionsbedingungen, der formalen Sprache und den narrativen und politischen Inhalten ihrer Filme zu verstehen. Tatsächlich ist die internationale Entwicklung hin zum Neoliberalismus zentral für das Verständnis des Beitrags der Berliner Schule zum zeitgenössischen Kino. Jyostna Kapur und Keith B. Wagner fordern in diesem Zusammenhang aufgrund der weltweiten Verbreitung neoliberaler Politik und der strukturellen Verflechtungen des internationalen Kinos einen Ansatz, der »die Art und Weise untersucht, in der noch das geringste Filmschaffen der lokale Ausdruck einer globalisierten Integration ist« (Kapur/Wagner 2011: 6). Erscheint die Interpretation der filmischen Praxis der Berliner Schule in einem neuen Licht, wenn sich die Aufmerksamkeit darauf richtet, wie diese Filmbewegung die globalen Kräfte und Ströme innerhalb des besonderen lokalen und nationalen Kontextes des deutschen Kinos neukonfiguriert hat?

Zumindest könnte es uns dazu bringen, genauer zu untersuchen, wie die Filmemacher/-innen der Berliner Schule materiell in die Filmproduktion eingreifen. Untersuchungen der Berliner Schule haben generell ihren Status als Gegenkino betont, als eine »Art des Filmemachens, das sowohl die Handlung und das Tempo des konventionellen Erzählkinos als auch die Lebenswelt, die es hervorgebracht hat, hinterfragt und sich ihr widersetzt« (Cook et al. 2013: 1). Durch die Betonung ihres ästhetischen – und damit auch politischen – Widerstands gegenüber der Mainstream-Kultur stellen Kritiker/-innen das Filmschaffen der Berliner Schule als grundlegend oppositionell dar, als eine Wiederbelebung der avantgardistischen Versuche des Neuen Deutschen Films, bei dem Filmemacher/-innen mit ästhetischen Formen und kollektiver Herangehensweise experimentiert haben (Abel 2013: 10). Ohne die künstlerischen Errungenschaften der Berliner Schule in Frage zu stellen, möchte ich dazu einwenden, dass die Kategorisierung dieser Filme als Gegenkino dazu führen kann, dass wir das erfolgreiche transnationale und intermediale Produktionsmodell übersehen, das sie fest in der neoliberalen Medienlandschaft positioniert.⁴ Der Kulturwissenschaftler Stuart Hall macht darauf aufmerksam, dass die Ideologien der Gegenwart dadurch gekennzeichnet sind, dass sie widersprüchliche Tendenzen miteinander verknüpfen. Deshalb ist es notwendig, neue Ansätze zu finden, um die Paradoxien der zeitgenössischen Kultur konzeptionell zu fassen (Hall 2011: 713). Tatsächlich wird unser Denken über die ästhetischen Formen und politischen Investitionen des zeitgenössischen Films

4 Zu diesem Punkt siehe Baer 2013.

durch die Tatsache behindert, dass Filme heutzutage nicht mehr so einfach innerhalb eines konventionellen Systems von Gegensätzen zu verstehen sind, die unser Verständnis von Kultur lange geprägt haben (z.B. Kunstfilm/Unterhaltung, Kino/Fernsehen, Kunst/Kommerz, intellektuell/populär, international/national, Widerstand/Komplizenschaft, alternativ/Mainstream). Vielmehr weisen zeitgenössische Filme diese einander scheinbar entgegensiehenden Eigenschaften oft gleichzeitig auf.

In diesem Kontext können die Filme der Berliner Schule als zeitgenössische Medienassemblagen verstanden werden, die verschiedene Produktions- und Rezeptionsformate (analog und digital; Film, Fernsehen und Streaming) sowie multiple transnationale und nationale Filmgenres und -bewegungen miteinander verbinden (um nur einige zu nennen: Neorealismus, Slow Cinema, Neuer Deutscher Film und feministisches Kino, aber auch zunehmend populäre Formen und Genres wie den Thriller, den Western, den Heimatfilm und sogar den Historienfilm), um ein internationales Publikum von Cineasten auf breiter Basis anzusprechen.⁵ Ein solches Modell trägt dazu bei, konzeptuell zu fassen, wie Filme der Berliner Schule – und das internationale Kunst kino im Allgemeinen – fest in kommerzielle Mainstream-Strukturen eingebettet sein und sie gleichzeitig in Frage stellen können.

Zum zweiten könnte uns ein Neudenken des internationalen politisch-wirtschaftlichen Kontextes des Filmschaffens der Berliner Schule dazu veranlassen, die starke Betonung auf den *Auteur* – den Filmemacher oder die Filmemacherin als Künstler/-in – zu überdenken, die die meisten Analysen dieser Filme geprägt und ihre Rezeption bestimmt hat. Durch diese Wiederbelebung des Auteursmus – ein Konzept, das mit neoliberalen Diskursen des Individualismus konform geht und sie sogar verstärkt – erscheinen diese Filme als Beispiele für die ästhetische Leistung individueller Künstlerpersönlichkeiten, die in einem spezifischen national-kulturellen Kontext gegründet sind, anstatt die Gemeinsamkeiten (in Bezug auf Genre, Form, Stil, Geschichte sowie Produktionsmittel) mit anderen Film- und Fernschiebewegungen hervorzuheben, vor allem mit anderen Filmen, die das Leben im Neoliberalismus darstellen, darauf reagieren und Widerstand leisten. Der einhellige Nachdruck, der auf den Begriff »Berliner Schule« und die einzelnen Künstlerpersönlichkeiten, die ihm zugehörig betrachtet werden, gelegt wird, war zwar zweifellos entscheidend für die internationale Anerkennung des deutschen Gegenwartskinos, hat aber auch die Aufmerksamkeit von der größeren (transnationalen, politischen) Bedeutung dieser Filmpraxis abgelenkt.

5 Dies zeigt sich in der vieldiskutierten Entwicklung der Filmemacher/-innen der Berliner Schule (u.a. Thomas Arslan, Valeska Grisebach, Christoph Hochhäusler, Christian Petzold) hin zum Genrekino und zunehmend auch zum historischen Film.

Dies gilt sicherlich auch für die Regisseurinnen der Berliner Schule, deren Filme als Teil einer internationalen Bewegung gesehen werden können, die außerhalb der großen Filmstudios stattfindet und die Patricia White als »neue Form eines weiblichen Kinos der Beobachtung« benannt hat. Diese Arbeiten – für die beispielhaft Filmemacherinnen wie Kim und Reichardt stehen – weisen sowohl formale und ästhetische Ähnlichkeiten als auch Gemeinsamkeiten in ihrer materiellen Produktionsweise auf und stellen »einen transnationalen, generationenübergreifenden, vielfformatigen Schauplatz des weiblichen Filmschaffens [dar], das, obwohl es auf Finanzierungs-, Vertriebs- und Rezeptionsmuster reagiert, die von kommerziellen Formaten bestimmt sind, trotzdem ebendiese Strukturen in Frage stellen« (White 2009: 154). Obwohl die Filme inhaltlich und stilistisch sehr unterschiedlich sind, legen die ästhetischen und materiellen Gemeinsamkeiten doch »die anhaltende Relevanz des Konzepts des Frauenkinos [nahe]. Dieses ist gekennzeichnet durch den Zugang von Frauen zu den Produktionsmitteln, das Bekenntnis dazu, Geschichten über Frauen zu erzählen, und die Zuschauerinnen und Zuschauer in ihren diversen geschlechtsspezifischen Erfahrungen innerhalb einer sich verändernden gesellschaftlichen Öffentlichkeit ernst zu nehmen« (155). White argumentiert, dass die Entwicklung eines kritischen Rahmens, um die Filme von Regisseurinnen wieder in einen Dialog miteinander zu bringen, einen Gewinn darstellt, auch wenn sowohl Filmemacherinnen als auch Filmwissenschaftlerinnen dies in den letzten Jahren oft als Schubladendenken oder als Festschreibung auf essentialistische Identitätskategorien angesehen haben.

Alison Butler argumentiert, dass das Frauenkino »in keinem der filmischen oder nationalen Diskurse, die es bewohnt, »zu Hause« ist, sondern dass es immer ein flektierter Modus ist, der die Konventionen der etablierten Traditionen aufnimmt, überarbeitet und in Frage stellt« (Butler 2002: 22). Während Frauenfilme typischerweise gleichzeitig in unterschiedlichen nationalen oder Gruppenkontexten angesiedelt sind (z.B. amerikanisches Independent-Kino; Berliner Schule), argumentiert Butler, dass sie »in ihren anderen Kontexten nicht vollständig aufgehen«. Erst die Kategorie »Frauenkino« ermöglicht es, bestimmte charakteristische Eigenheiten dieser Filme zum Vorschein kommen zu lassen, die sonst womöglich unsichtbar blieben; auf diese Weise kann die Kategorie dazu dienen, die künstlerische Sicht einer marginalisierten Gruppe in den Vordergrund zu stellen und damit gerade keine essentialistische Perspektive zu stützen.

Vor diesem Hintergrund ist es vielleicht nachvollziehbarer, wieso es wesentlich ist, dass wir die Arbeiten von Filmemacherinnen wie Ade, Arnold, Kim, Grisebach, Reichardt und Speth als Frauenkino betrachten. Denn nur so können wir nachvollziehen, wie sie sich mit der neoliberalen Gegenwart auseinandersetzen. Ihre Filme haben gemeinsam, dass sie die veränderten Strukturen geschlechtsspezifischer Subjektivität und Intimität in der neoliberalen Gegenwart zeigen und auf eine Weise hinterfragen, die feministische, queere, antiheteronormative und an-

tirassistische Kontexte aufruft. Gleichzeitig gibt ihre bewusste Beteiligung an der gesamten Kette des Filmemachens eine eindrucksvolle Antwort auf die Frage, welchen anhaltenden Hindernissen sich Filmemacherinnen im Zeitalter der weltweiten Medienkonzentration gegenübersehen.

Zeitgenössische Filmproduktionen von Frauen: Materielle Interventionen und Affinitäten

Die Filmproduktionskollektive Coop99, mitgegründet von Barbara Albert und Jessica Hausner, und Komplizen Film, mitgegründet von Maren Ade, sind wichtige Maßnahmen gegen die Prozesse der Medienkonzentration, indem sie gezielt die finanziellen Bedingungen für Filmemacherinnen im deutschsprachigen Europa verbessern wollen. Dabei greifen sie auf Strategien der deutschen feministischen Filmbewegung der 1970er Jahre zurück, die erfolgreich die Zahl der Frauen auf allen Ebenen der Filmwirtschaft erhöhen konnte, indem sie die Kategorien von Filmverleih und -rezeption veränderte. Ein Beispiel dafür ist die Verleihfirma Basis-Film (gegründet 1974), die schon damals die kreative Freiheit und die Rechte der einzelnen Filmemacher/-innen in den Mittelpunkt stellte, zugleich aber eine kollektive Führung und gemeinschaftliche Produktionsstrukturen aufbaute, um ihnen zum Erfolg zu verhelfen. Sie definierte damit das Konzept des Autorenfilms neu, um Filme von Frauen zu fördern, ohne sie in eine Schublade zu stecken (Elsaesser 2005: 222). In ähnlicher Weise fördern die erfolgreichen unabhängigen Produktionsstrukturen, die von den Filmemacherinnen der Berliner Schule aufgebaut wurden, Filme von Frauen, die kollektives Filmemachen und künstlerische Unabhängigkeit zusammenbringen.

Die österreichische Firma Coop99 wurde 1999 von Albert und Hausner zusammen mit dem befreundeten Regisseur Antonin Svoboda und dem Kameramann Martin Gschlacht gegründet. Das Unternehmen versteht sich »als Plattform einer neuen Filmemacher-Generation in Österreich«, bei der »[s]ämtliche Projekte für Authentizität, persönliche Stellungnahme und individuelle Machart« stehen.⁶ Das Gesamtprogramm von Coop99 setzt sich mit der sich wandelnden ethnischen, nationalen und religiösen Zusammensetzung der österreichischen und europäischen Gesellschaft auseinander, mit besonderem Schwerpunkt auf die Geschichte und die Auswirkungen der Balkankriege der 1990er. Von den 33 Arbeiten, die Coop99 seit seiner Gründung produziert hat,⁷ ist knapp die Hälfte von Regisseurinnen gedreht

6 Siehe »Profil« auf der Website der Firma, <https://www.coop99.at/wp/profile-2/?lang=en> (letzter Zugriff 26. Mai 2022).

7 Alle Zahlen in diesem Abschnitt beziehen sich auf den Entstehungszeitpunkt dieses Textes 2016.

und in 19 Filmen arbeiten Frauen als Produzentinnen mit, was das Engagement des Unternehmens bezüglich der Gleichstellung der Geschlechter belegt. Dazu gehören neben Spielfilmen von Albert und Hausner auch Filme der bekannten feministischen Künstlerinnen Pipilotti Rist und Shirin Neshat sowie Koproduktionen mit Komplizen Film, darunter die jüngsten Filme von Ade und Grisebach.

Ade gründete Komplizen Film im Jahr 2000 zusammen mit Janine Jackowski, ihrer Kommilitonin an der Münchner Hochschule für Fernsehen und Film.⁸ Die Firma hat seitdem zwanzig Filme produziert, dreizehn davon mit Frauen als Regisseurinnen und fünfzehn mit Produzentinnen. Durch Komplizen Film hat Ade für sich eine erfolgreiche Karriere als Produzentin aufgebaut, die es ihr erleichtert hat, ihre eigenen Filme zu realisieren. Neben ihren eigenen Filmen *Der Wald vor lauter Bäumen*, *Alle anderen* (2009) und *Toni Erdmann* (2016), bei denen sie auch als Produzentin fungierte, hat Ade zahlreiche Filme ihrer Kollegen und Kolleginnen produziert, darunter Filme von Benjamin Heisenberg und Ulrich Köhler sowie anderer wichtiger Regisseurinnen wie Albert, Grisebach, Sonja Heiss und Vanessa Jopp. Ade und Grisebach haben intensiv zusammengearbeitet, was man auch daran sieht, dass Grisebach als Beraterin bei *Alle anderen* genannt wurde und Ade Grisebachs *Western* (2017) produzierte.

Obwohl sie nicht innerhalb eines Produzentenkollektiv arbeitet, hat Maria Speth einen ähnlichen Weg eingeschlagen wie die anderen Regisseurinnen, die mit der Berliner Schule verbunden sind, und 2008 ihre eigene Produktionsfirma Madonnen Film gegründet. Ihre beiden letzten Filme, den Dokumentarfilm *9 Leben* (2011) und den Spielfilm *Töchter* (2014), hat sie über die Produktionsfirma produziert, was es ihr ermöglichte, ihre einzigartige Vision für diese beiden miteinander verbundenen Projekte zu verwirklichen.

Kooperation ist für die Arbeit dieser Filmemacherinnen (und für die Berliner Schule im Ganzen) von entscheidender Bedeutung. Ade, Albert, Grisebach, Hausner und Speth arbeiten oft mit der gleichen kleinen Gruppe von Schauspielern und Schauspielerinnen, Kameralauten, Casting-Direktoren, Cutterinnen und anderen technischen Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen zusammen. Diese Entscheidung weist auf eine bewusste Bemühung hin, ein eingespieltes Team aufzubauen, das die formal-ästhetischen Vorlieben der Berliner Schule versteht und sie mitgestaltet – und ist ebenfalls ein gutes Mittel, um Kosten zu sparen.

8 Im Jahr 2010 wurde der Produzent Jonas Dornbach in das Produktionsteam aufgenommen. Komplizen-Film beschreibt seinen Produktionsschwerpunkt wie folgt: »Wir produzieren zeitgenössische Filme und Serien, die ein Wagnis eingehen. Wir produzieren lokale Inhalte für ein internationales Publikum und arbeiten mit Kreativen zusammen, die sich durch einzigartige Handschriften auszeichnen. Wir glauben an den Aufbau langfristiger Beziehungen zu DrehbuchautorInnen, RegisseurInnen und unseren Partnern.« Siehe <http://komplizenfilm.de/d/komplizen.html> (letzter Zugriff 25.5.2022).

Die Arbeit mit ihren eigenen Produktionsfirmen ermöglicht es den genannten Regisseurinnen, ihre filmischen Ideen zu entwickeln und neue Projekte zu verwirklichen, indem sie die Kontrolle über alle Aspekte des Filmemachens in ihrer Hand halten. Ade hat in einem Interview erklärt, dass Produzentenkollektive die klassische Beziehung zwischen Regisseur/-in und Produzent/-in verwischen, indem sie kreative Zusammenarbeit ermöglichen und einen produktiven Austausch fördern; an einer Produktion mitzuarbeiten, wird Teil des kreativen Prozesses: »Mir ist wichtig, dass ich einen Überblick habe, weil ich finde, dass Entscheidungen der Produktion – wie man etwas macht und wofür man das Geld ausgibt – auch immer kreative Entscheidungen sind.« (Frölich 2009: 29) Das Produzieren hat Regisseurinnen wie Ade und Speth die Möglichkeit gegeben, an Entscheidungen über Finanzierung und Vertrieb mitzuwirken. Allerdings ist das von ihnen verfolgte unabhängige Modell sowohl mühsam als auch prekär, wie die relativ langen Zeiträume zwischen ihren jeweiligen Spielfilmen zeigen. Sie sind darauf angewiesen, ihre Finanzierung aus verschiedenen Quellen zu sichern – aus einer Kombination von internationalen Koproduktionen, regionalen Filmförderungen, privaten Investoren, Vertriebsvereinbarungen und Fernsehgeldern. Insbesondere der deutsch-französische Sender Arte und die Sendereihe *Das kleine Fernsehspiel* des ZDF haben in der Vergangenheit eine entscheidende Rolle bei der Förderung von Filmen der Berliner Schule gespielt. Ihre Low-Budget-Filme (mit durchschnittlichen Kosten von ein bis zwei Millionen Euro) liefen in den europäischen Kinos meist nur mit wenigen Kopien, wo sie nicht zuletzt aufgrund geringer Werbebudgets nur selten viele Zuschauer angezogen haben.⁹ Im Fernsehen haben sie ihre Sache jedoch außerordentlich gut gemacht – viele führten die Quoten für ihre Sendeplätze an und sicherten sich große Marktanteile (8–15 Prozent, was weit über eine Million und manchmal mehrere Millionen Zuschauer bedeutet) (Gupta 2005).

Diese Filme sind weder formal noch inhaltlich »für das Fernsehen gemacht« – was sich auch daran festmachen lässt, dass sie meist auf 35-mm-Film gedreht sind. Trotzdem ist die Ausstrahlung und die Rezeption im Fernsehen für das Produktionsmodell der Filme von entscheidender Bedeutung, um ihr Publikum zu erreichen. Dazu gehört die internationale Verbreitung zunächst auf Festivals oder in Museen (über Untertitelte Kopien) und später das Heimkino und digitale Plattformen, insbesondere Streaming-Dienste. Um zukünftige Förderungen in Deutschland und eine internationale Verbreitung zu sichern, ist neben anderen Filmprei-

9 Ades *Alle anderen* ist eine Ausnahme: Bei seinem Erscheinen in Deutschland sahen ihn 187.000 Kinobesucher/-innen – eine ungewöhnlich hohe Zahl für einen Film der Berliner Schule, die ihr Nachfolger *Toni Erdmann* mit über 860.000 Zuschauern noch übertreffen konnte. *Toni Erdmann* kam erst in die Kinos, als die erste Version dieses Textes schon geschrieben war, und veranschaulicht *par excellence* die hier analysierten materiellen und ästhetischen Entwicklungen.

sen der Erfolg auf Festivals besonders wichtig. Ades erster Film *Der Wald vor lauter Bäumen* gewann einen Sonderpreis der Jury in Sundance und wurde für den Deutschen Filmpreis nominiert. Diese Erfolge ebneten den Weg für die Finanzierung und die Vertriebsvereinbarungen für ihren zweiten Film *Alle anderen*, der zunächst auf den Berliner Filmfestspielen gezeigt wurde und wiederum mehrere Preise gewann, und für ihren dritten Spielfilm *Toni Erdmann*, der in Cannes seine Premiere hatte und anschließend für einen Oscar nominiert wurde. Auch Speths Spielfilm *Madonnen* gewann mehrere Preise auf Festivals und half ihr, den Dokumentarfilm *9 Leben* zu finanzieren, der wiederum mit dem Förderpreis der DEFA-Stiftung beim Leipziger Dokumentarfilmfestival ausgezeichnet wurde, sodass sie ihren nächsten Film *Töchter* realisieren konnte.

Während der Produktionskontext für Filmemacherinnen außerhalb der deutschsprachigen Länder Europas nicht durch die gleiche Gemengelage von Förderquellen bestimmt wird, auf die die Filmemacherinnen der Berliner Schule zurückgreifen können, haben Andrea Arnold, So Yong Kim und Kelly Reichardt ähnliche Strategien verfolgt, um ein Gleichgewicht zu finden zwischen der Kontrolle über den jeweiligen Prozess des Filmemachens, dem gelegentlichen Vorstoß in die Mainstream-Medien und der Attraktivität für ein internationales Publikum von Kinogängern und Kinogängerinnen. Internationale Festivals sind dabei für ihren Erfolg entscheidend: Die ersten beiden Filme der britischen Regisseurin Andrea Arnold *Red Road* (2006) und *Fish Tank* (2009) hatten beide in Cannes Premiere, wo sie jeweils den Preis der Jury gewannen. Wie Ade gewann die in Korea geborene und in den USA lebende Regisseurin So Yong Kim einen Sonderpreis der Jury in Sundance für ihren ersten Spielfilm *In Between Days* (2006); ihre nachfolgenden Filme *Treeless Mountain* (2008), *For Ellen* (2012) und *Lovesong* (2016) wurden auf zahlreichen Festivals gezeigt. Auch die Karriere der US-Regisseurin Kelly Reichardt erhielt durch den Gewinn des Großen Preises der Jury in Sundance für ihren Spielfilm *River of Grass* (1994) Starthilfe; ihre zahlreichen nachfolgenden Filme sind Stammgäste bei verschiedenen Festivals. Wie White erklärt: »Filmfestivals sind wesentlich für die Zirkulation von Filmen von Frauen und halten sie in gewissem Umfang am Leben« (White 2009: 153). Jedoch ermöglicht erst der Kinostart eine Rezeption jenseits des Festivals und der eingeschränkten Aufnahme durch ein kleines spezialisiertes Publikum – und dieser wird aufgrund der Auswirkungen der Medienkonzentration, insbesondere weil viele unabhängige Verleiher aufgehört haben zu arbeiten, immer schwieriger.

Wie im Fall der Filmemacherinnen der Berliner Schule spielen Kollaborationen für Arnold, Kim und Reichardt eine entscheidende Rolle, gegen diese Situation anzugehen. Sie haben geholfen, die Filme zu finanzieren, Verleihverträge zu finden und ein Publikum zu erreichen. Arnolds Debütfilm *Red Road* war Teil der »Advance Party«-Reihe, einer miteinander verschränkten Film-Trilogie, die von Mitgliedern der »Dogme 95«-Bewegung konzipiert wurde; Zentropa Entertainment, die Dog-

me 95 angegliederte Produktionsfirma, koproduzierte den Film. Arnold, die ihre Karriere als Fernsehschauspielerin und Moderatorin begann, hat regelmäßig für das Fernsehen Regie geführt, was ihr den Einstieg in den Regieberuf erleichterte. Zuletzt führte Arnold bei vier Folgen der gefeierten Amazon-Serie *Transparent* Regie, die selbst ein Beispiel für den Diskurs um die audiovisuelle Produktion von Frauen heute ist. Der Showrunner der Serie Joey (damals Jill) Soloway hat sich bemüht, ein weitgehend weibliches Team zusammenzustellen und Frauen als Regisseurinnen zu beauftragen. Soloways Medienkampagne hat die Aufmerksamkeit darauf gelenkt, wie wichtig es ist, schon bei den Produktionsstrukturen die Bedeutung von Geschlecht und Gender zu beachten. Soloway hat damit den Begriff des »weiblichen Blicks« in der Diskussion über die formalen und ästhetischen Konzepte, die die Grundlage für die feministischen und LGBTQ+-Themen von *Transparent* bilden, neu belebt.

Ohne Zugang zu der Art von Subventionsprogrammen, die europäischen Filmemacherinnen zur Verfügung stehen, finanzieren Kim und Reichardt ihre Filme nur stückweise und stützen sich dabei auf eine Kombination aus privatem Kapital und künstlerischer Förderung. Kim hat eng mit anderen unabhängigen nordamerikanischen Filmemachern und Filmemacherinnen zusammengearbeitet, insbesondere mit ihrem Ehemann, dem Regisseur Bradley Rust Gray, der bei mehreren ihrer Filme mitgeschrieben und sie koproduziert hat. Kim und Reichardt haben regelmäßig Ideen ausgetauscht und sich auch auf materieller Ebene bei der Produktion ihrer Filme unterstützt, auch wenn ihre Zusammenarbeit nicht durch ein Produktionskollektiv wie *Komplizen* Film formalisiert ist. Reichardt half Kim für *In Between Days*, einen Verleihvertrag mit Kino International, ihrem eigenen Verleih, abzuschließen, und Reichardts Produktionsteam aus *Old Joy* (2006) arbeitete mit Kim an *Treeless Mountain* (White 2009: 157). Wie die Regisseurinnen der Berliner Schule haben Kim und Reichardt sowohl mit den gleichen Crewmitgliedern als auch Schauspielern und Schauspielerinnen gearbeitet.

Um ein breiteres Publikum für ihre Low-Budget-Filme (so hat zum Beispiel *Wendy und Lucy* [2008] nur 200.000 Dollar gekostet) zu erreichen, hat sich Reichardts Strategie, mit A-List-Hollywood-Schauspielern und Schauspielerinnen, insbesondere Michelle Williams, zusammenzuarbeiten, als entscheidend herausgestellt. Obwohl weder Reichardt noch Kim bisher direkt für das Fernsehen gearbeitet haben, waren Sendevereinbarungen mit dem Fernsehsender Sundance Channel (jetzt SundanceTV) für die Verbreitung der Arbeiten beider Filmemacherinnen sehr wichtig. Kim hat sich mit ihrem Kurzfilm »Spark and Light«, den sie für die Reihe »Women's Tales« der Modefirma Miu Miu gedreht hat, um ein breiteres Publikum bemüht. Dabei handelt es sich um eine Reihe von Kurzfilmen von Regisseurinnen, die »die Weiblichkeit im 21. Jahrhundert kritisch würdigen«

und zu dessen Teilnehmerinnen auch Lucrecia Martel und Agnes Varda gehören.¹⁰ Die Entwicklung von materiellen Strukturen und Praktiken der Zusammenarbeit der hier besprochenen Regisseurinnen und Produzentinnen – die zunächst einmal dazu dienen, das Filmemachen von Frauen heute zu erleichtern – bilden darüber hinaus einen wichtigen Eingriff in die transnationale Medienlandschaft im Zeitalter der Medienkonzentration.

Die Situationstragödie: Formale und thematische Verwandtschaften in zeitgenössischen Filmen von Frauen

Die vergleichbaren Produktionsmodelle und parallelen Finanzierungsstrukturen des zeitgenössischen unabhängigen Filmschaffens von Regisseurinnen spiegeln sich auch auf der Ebene der ästhetischen und erzählerischen Gemeinsamkeiten. Dazu gehört auf formaler Ebene ein Bekenntnis zu einer »Ästhetik der Reduktion«, die sich durch eine allgemeine Ökonomie der Langsamkeit und der Vorliebe für den Einsatz langer Einstellungen, abrupter Schnitte, Umgebungston und minimaler Dialoge auszeichnet (Abel 2013: 15). Diese reduzierten Geschichten mit nur wenigen Charakteren und minimaler Handlung stellen vor allem das Alltagsleben ihrer Figuren in den Mittelpunkt. Außerdem weisen sie ein starkes Gespür für die Verortung der Figuren in einem bestimmten Kontext und ergänzen dies oft durch eine besondere metanarrative oder selbstreflexive Aufmerksamkeit für weibliche Perspektiven, Blicke und Erzählsituationen. Die Filme verweigern sich einem geschlossenen Ende und weisen eine offene polysemische Form auf, die fordert, dass die Zuschauer/-innen sich an der Konstruktion von Bedeutung beteiligen. In diesem Sinne erinnern sie an Teresa de Lauretis' Beschreibung der Rezeptionsästhetik, die feministische Filmemacherinnen wie Helke Sander praktizieren, »bei der die Zuschauerin die primäre Bezugsperson des Films ist – primär in dem Sinne, dass sie von Anfang an da ist, eingeschrieben in das Projekt der Filmemacherin und sogar in die Entstehung des Films« (De Lauretis 1987: 141). Die Geschichten dieser Filme stellen oft junge, meist weibliche Protagonistinnen in den Mittelpunkt, die mit der Forderung nach Selbstoptimierung und Selbstmanagement hadern, mit der Frauen im Spätkapitalismus unverhältnismäßig stärker konfrontiert werden: »In viel größerem Maße als Männer sind Frauen gefordert, an ihrem Selbst zu arbeiten und es umzugestalten, jeden Aspekt ihres Verhaltens zu regulieren und alle ihre Handlungen als Ergebnis einer freien Entscheidung darzustellen« (Gill/Scharff 2011: 7). Die im Folgenden besprochenen aktuellen Filme von Regisseurinnen erzählen Geschichten über Frauen, die versuchen, diesem Modell des optimierten Individuums zu entsprechen, aber daran

10 Vgl. https://www.miumiu.com/en/women_tales/7/film (letzter Zugriff 25.5.2022).

scheitern. Dadurch stellen sie die Probleme zur Diskussion, die entstehen, wenn angestrebte Normativität und verhinderte Handlungsfähigkeit in einer Epoche, die durch widersprüchliche Rollenerwartungen und -anforderungen definiert ist, aufeinander treffen.

In ihrem Buch *Cruel Optimism* entwickelt Lauren Berlant ein neues Modell für die Betrachtung sowohl der ästhetischen Produktion der Gegenwart als auch der jüngeren Geschichte und konzentriert sich dabei auf die Frage, warum Menschen an normativen Paradigmen festhalten, selbst wenn diese ihnen schaden. Berlant stellt fest, dass Prekarität und Unsicherheit heutzutage die vorherrschenden Erfahrungen sind, und beschreibt, wie die Vorstellung vom »guten Leben« in der globalisierten Wirtschaft des heutigen Europas und der Vereinigten Staaten zusammengebrochen ist – also Werte wie insbesondere »sozialer Aufstieg, Arbeitsplatzsicherheit, politische und soziale Gleichheit und aktive, dauerhafte zwischenmenschliche Intimität« (Berlant 2011: 3). Diese Fantasien wurden durch das ersetzt, was Berlant »grausamen Optimismus« nennt, ein Begriff, der beschreibt, »wenn etwas, das man sich wünscht, tatsächlich ein Hindernis für das eigene Gedeihen ist« (1). Grausamer Optimismus legt die Schäden offen, die das neoliberale Gebot anrichtet, dass persönliche Ermächtigung, Selbstoptimierung und eine unternehmerische Einstellung zum Erfolg führen.

Zu den neuen Genres der Gegenwart, die Berlant beschreibt, gehört das hybride Genre der »Situationstragödie: die Verbindung zwischen Tragödie und Situationskomödie, in der Menschen dazu verflucht sind, ihre Makel regelmäßig immer wieder auszuleben, ohne zu lernen, sich zu verändern, erlöst zu werden, auf die nächste Stufe zu gelangen oder zu sterben« (Berlant 2011: 176).¹¹ Im Gegensatz zur Situationskomödie, in der »die Welt uns die Art von Raum zur Verfügung stellt, der uns befähigt zu bestehen«, konzentriert sich die Situationstragödie auf einzelne persönliche Episoden, die von den Anstrengungen des Alltagslebens im Kapitalismus geprägt sind (177). Berlants Vorstellung von grausamem Optimismus als charakteristischer Ausdrucksform der Gegenwart kann uns dabei helfen, die gattungsmäßigen Gemeinsamkeiten bei den zeitgenössischen Filmproduktionen von Frauen zu beschreiben: Nämlich als Situationstragödien, die zeigen, wie die Figuren hartnäckig Ziele verfolgen, die ihrem Wohlergehen entgegenarbeiten. Diese Filme machen die Unsicherheit der Gegenwart greifbar, indem sie entweder die Auswirkungen der wirtschaftlichen Unsicherheit insbesondere für junge Frauen und Kinder in den Mittelpunkt stellen oder die zunehmende Prekarisierung von Geschlechts- und Sexualidentitäten und Familienstrukturen oder beides

11 Berlant entwickelt ihre Konzeption der Situationstragödie durch die Analyse der Filme der Dardenne-Brüder, die die hier diskutierten Frauenfilmproduktionen formal und thematisch beeinflusst haben. Speth hat direkt mit den Dardennes zusammengearbeitet, die wiederum ihren Film *Madonnen* koproduziert haben.

betonen (alle der hier besprochenen Filmemacherinnen haben sich angelegentlich mit diesen ineinandergreifenden Formen der Prekarisierung auseinandergesetzt). Sie spüren dem Niedergang der hergebrachten Kleinfamilienstrukturen im Neoliberalismus nach und der Art und Weise, wie dieser Niedergang durch das Fehlen von Betreuungsangeboten durch den Sozialabbau noch verstärkt wird. Vor allem machen sie die Auswirkungen sichtbar, die diese paradoxe Situation für Frauen hat, die besonders anfällig für neoliberale Ansprüche sind. Die Filme drehen sich um Figuren, die den geschlechtsspezifischen Erwartungen nicht entsprechen, die neue Formen der Bindung suchen, weil sie traditionelle Beziehungen meiden oder daran scheitern, oder denen die Initiative oder die Mittel fehlen, um Verantwortung für sich selbst, ihr Handeln und oft auch für ihre Kinder zu übernehmen.

Abbildung 1.2 und 1.3: Verantwortung verweigern: Die Protagonistinnen Aimie (Jiseon Kim) in So Yong Kims ›In Between Days‹ (2006) und Lynn (Sabine Timoteo) in Maria Speths ›In den Tag hinein‹ (2001)



Sowohl inhaltlich als auch formal nehmen diese Filme das Motto der feministischen Filmbewegung der 1970er und 80er Jahre auf: »Andere Geschichten erzählen und Geschichten anders erzählen.« Ihre Filme zeigen aber weder direkte Formen des politischen Protests (zum Beispiel die »Take back the night«-Demonstrationen) noch behandeln sie politische Themen (wie etwa Abtreibung oder Kinderbetreuung) in einer Weise, die direkt emanzipatorisch-politische Narrative bedienen, noch stellen die Regisseurinnen mit ihren Filmen politische Forderungen. Trotzdem lenken diese Filme unsere Aufmerksamkeit auf die internen Widersprüche des Neoliberalismus, indem sie weibliche Figuren porträtieren, die sich nicht in neoliberale Diskurse der persönlichen Verantwortung und Selbstverwirklichung einbinden lassen (Abb. 1.2).

Für Protagonistinnen wie Aimie in Kims *In Between Days*, Lynn in Speths *In den Tag hinein* (2001), Mia in Arnolds *Fish Tank* und Wendy in Reichardts *Wendy and Lucy* führt der Druck des Alltags und das Festhalten am Traum vom guten Leben von Intimität oder Wohlstand immer wieder zu Episoden, die man als Situationstra-

gödien charakterisieren kann. Diese Figuren lassen sich durch die Nicht-Orte der heutigen Städte treiben und versuchen beharrlich Beziehungen zu knüpfen und Ziele zu erreichen, die ihnen letztendlich Schaden zufügen. Egal, ob sie nun Bildungschancen oder Zukunftshoffnungen eintauschen für das trügerische Versprechen einer intimen Verbindung in der Gegenwart, wie Aimie und Lynn, oder ob sie in der Gegenwart in Gefahr geraten, weil sie auf eine ungewisse zukünftige Erlösung hinarbeiten, wie Mia und Wendy –, die Misere der Figuren verdeutlicht die Konturen dieses »grausamen Optimismus«, indem sie zeigt, dass in einer Situation, die von Unsicherheit bestimmt ist, so etwas wie freie Entscheidung illusionär ist. In *In Between Days* tritt Aimie, ein koreanisches Mädchen, das vor kurzem nach Toronto eingewandert ist, von einem Englisch-für-Ausländer-Sprachkurs zurück und verwendet die zurückerstattete Kursgebühr, um ein teures Armband für ihren Freund Tran zu kaufen, der ihre einzige Hoffnung darstellt, die sprachliche und soziale Isolation zu überwinden. Im deutschen Film *In den Tag hinein* (der englische Titel *The Days Between* ist dem von Kims Film recht ähnlich) zündet Lynn, eine in Berlin lebende junge Frau, beiläufig einen Stapel Kartons in der Wohnung ihres Freundes David an, stiehlt Essen von der Familie ihres Bruders und entfremdet sich von ihrem Umfeld, um eine Affäre mit einem japanischen Austauschstudenten einzugehen, mit dem sie sich nur non-verbal verständigen kann. In *Fish Tank* verfolgt die 15-jährige Mia den Traum Tänzerin zu werden, der für sie ein Weg hinaus aus der britischen Sozialbau-Siedlung, in der sie lebt, und eine Flucht vor der Chancenlosigkeit, für die ihre alkoholsüchtige, alleinerziehende Mutter steht, bedeutet. Als sie die Hilfe des Freundes ihrer Mutter in Anspruch nimmt und ihm den Tanz zeigt, durch den sie hofft, ein Engagement als Tänzerin zu bekommen, vergewaltigt er sie, und die Szene der angestrebten Normativität wird als Ort des Leids entlarvt. In *Wendy und Lucy* reist Wendy quer durch die USA nach Alaska, in der Hoffnung, einen gut bezahlten Job in einer Fischkonservenfabrik zu bekommen, aber als ihr Auto auf dem Weg zusammenbricht, zeigt der Film nicht nur die schiere Prekarität von Wendys Situation, die sie in die Gefahr bringt, sondern auch den grausamen Optimismus der scheinbar allgemeingültigen Vorstellungen, wie ein gutes Leben aussehen muss, insbesondere den Traum vom Wohlstand durch den Zug nach Westen, dessen Mythos in den USA immer noch Wirkung hat.

Alle diese Filme machen unterrepräsentierte Bevölkerungsgruppen und ansonsten verdeckte geschlechtsspezifische Aspekte der heutigen Zeit sichtbar, indem sie unkonventionelle weibliche Figuren in den Mittelpunkt stellen und kinematografische und schnitttechnische Mittel verwenden, die nicht darauf abzielen, Emotionen zu erzeugen, und nicht moralisierend wirken möchten. Speth, die, ebenso wie Reichardt, in ihren Filmen auch am Schnitt beteiligt ist, hat beschrieben, wie sie beim Schreiben und bei der Gestaltung jeder einzelnen Einstellung darauf achtet, »weder moralisch zu werten noch in eine bestimmte Richtung zu emotionalisieren. [...] Den Raum, den ich der Figur eröffne, ist daher ein Raum für

den Zuschauer.«¹² Speths Filme entwerfen eine Landkarte der Gegenwart, nicht indem sie formale Erzählkonventionen aufrufen, die darauf abzielen, Emotionen zu erzeugen, sondern indem sie beim Publikum eine Erfahrung der Verlegenheit und des Unbehagens erzeugen, die uns emotional und intellektuell herausfordert und uns die Paradoxien des modernen Lebens empfinden und darüber nachdenken lässt.

Diese Strategie teilen auch die anderen hier betrachteten Filmemacherinnen. In *In Between Days* wird Aimies Sehnsucht nach emotionaler Nähe durch eine Reihe von Voiceovers dargestellt, die als Nachrichten an ihren abwesenden Vater gedacht sind. Sie werden auf der visuellen Ebene von langen Einstellungen der trostlosen Landschaften rund um die Wohnsiedlung begleitet. Die Plattitüden im Stil von Grußkarten stellen vergebliche Kommunikationsversuche dar, was durch das Auseinanderfallen von Ton und Bild in diesen Sequenzen noch betont wird. In *Fish Tank* eröffnet Mias leidenschaftslose Beobachtung der Welt um sie herum – eingefangen mit einer Videokamera, die sie sich ausgeliehen hat, um sich beim Tanzen zu filmen – durch ein metakinematografisches Spiel mit dem weiblichen Blick Betrachtungsräume. Bei *Wendy und Lucy* ist es der Schauspielstil, der der Sentimentalität widersteht und die Unsicherheit spürbar macht, wie Reichardt beschreibt: »Ich denke, die Art und Weise, wie Michelle [Williams] die Figur der Wendy darstellt, ist entscheidend – sie fühlt sich in ihrem sozialen Umfeld nie wohl, und das hilft, die Dinge nicht zu kitschig und sentimental werden zu lassen« (Wood 2014). In der Tat geht es in diesen Situationstragödien entscheidend darum, Situationen sozialer Unbeholfenheit und/oder extremen Unbehagens auf der Ebene der Erzählung und der Form zu erzeugen, um damit die Zuschauer/-innen zu erreichen.

Es gibt viele Figuren, die sozial unbeholfen sind oder sich in gesellschaftlichen Situationen unwohl fühlen, unter anderem bei *In den Tag hinein* und *In Between Days*, sowie in Arnolds *Red Road*, Speths *Madonnen*, Ades *Der Wald vor lauter Bäumen* und *Alle anderen* und in Grisebachs *Sehnsucht* (2006). Viele Filme präsentieren äußerst verstörende Szenen von Kindern, die verlassen werden oder Gewalt ausgesetzt sind, darunter *Fish Tank*, *Madonnen* und Kims *Treeless Mountain*. Die Bilder von Frauen, die Gewalt ausüben – vor allem gegen Kinder, aber auch gegen Eigentum, gegen andere oder sich selbst – zeigen die folgenschweren Auswirkungen, die geschlechtsspezifische Ablehnung in den Stresssituationen annehmen kann, die in Filmen wie *In den Tag hinein*, *Fish Tank* und *Töchter* dargestellt werden. Bilder körperlicher Unbeholfenheit sind ebenfalls weit verbreitet, nicht zuletzt in den angespannten Sexszenen, die ein bekanntes Kennzeichen der Filme der Berliner Schule

12 Interview mit Maria Speth, DVD-Veröffentlichung von *Madonnen*, Berlin: Filmgalerie 451, 2008. Vgl. <https://www.peripherfilm.de/madonnen/interview.htm> (letzter Aufruf 25. 5. 2022).

sind, ebenso wie der Einsatz weiblicher Körper, die normativen Schönheitsidealen widerstehen.¹³

Rita, die Hauptfigur in *Madonnen*, ist Mutter von fünf Kindern verschiedener Väter und bringt weiterhin Kinder auf die Welt, obwohl sie eigentlich nicht in der Lage oder willens ist, für sie zu sorgen. In einer frühen Szene spürt Rita ihren biologischen Vater, mit dem sie nie viel Kontakt hatte, und seine neue Familie in Belgien auf. Sie freundet sich mit ihrem jugendlichen Halbbruder an, der ihr dabei zusieht, wie sie ihren kleinen Sohn J.T. auf der Couch stillt. Als er sie fragt, wie Muttermilch schmeckt, erlaubt Rita dem Teenager, sie zu kosten; gerade als er beginnt, an ihrer Brust zu saugen, betritt seine Mutter den Raum. Diese Szene steht beispielhaft dafür, wie sich Ritas Entscheidungen als Mutter sowohl auf der Beziehungs- als auch auf der körperlichen Ebene als peinlich und unbequem erweisen – sowohl im Kontext der Erzählung als auch für die Zuschauer/-innen von Speths Film, die Zeuginnen einer Reihe von Tabubrüchen werden. *Madonnen* schildert die sich entwickelnde Beziehung von Rita zu Marc, einem in Deutschland stationierten afroamerikanischen Soldaten, der ihr die Stabilität einer komfortablen Wohnung und regelmäßiger Mahlzeiten bietet, sich um ihre kunterbunte Kinderschar kümmert und ihr Zuneigung entgegenbringt. Aber wie im Verhältnis zu ihren Kindern ist Rita nicht in der Lage oder willens, eine wirklich intime Beziehung zu Marc aufzubauen. Sie nimmt lieber die inhärenten Widersprüche eines prekären Lebens auf sich, anstatt sich normativen Regimen der Selbstregulierung, der persönlichen Verantwortung und heteronormativen Familienbeziehungen zu unterwerfen. Rita zeigt ihre Liebe zur Unabhängigkeit, indem sie Marc ablehnt. Diese Entscheidung ist jedoch ein Hindernis für ihr eigenes Wohlergehen, aber vor allem für das Vermögen ihrer Kinder zu gedeihen und behütet zu sein – in einer feindseligen Welt und einer unsicheren Umgebung, in denen sie und viele der anderen Figuren, die diese Filme bevölkern, zu leben versuchen: Gefängnisse, Wohnsiedlungen, verlassene Spielplätze und schäbige Parks.

Während sich das Milieu von Grisebachs *Sehnsucht* deutlich von dem der anderen hier besprochenen Filme unterscheidet, gibt es in *Sehnsucht* ebenfalls zahlreiche Szenen, die das Unbehagen der Zuschauer/-innen eskalieren lassen – durch eine Kombination aus langen Einstellungen, die peinliches oder unangenehmes Verhalten zeigen, und abrupten Schnitten, die verhindern, dass wir das Geschehen auf der Leinwand verstehen. Wie der Titel »Sehnsucht« andeutet, ist dies ein Film, dessen zentrales Thema die Affektbeziehung zwischen Menschen ist. Er erzählt den Verlauf der Dreiecksbeziehung zwischen dem Schlosser und freiwilligen Feuerwehrmann Markus, seiner Frau, der Hausfrau Ella, und der Kellnerin Rose – Figuren, die alle nach einem geeigneten Objekt für ihre Sehnsucht suchen,

13 Für eine ausführliche Diskussion über Unbehagen (»awkwardness«) in den gegenwärtigen kulturellen Ausdrucksformen im feministischen Kontext vgl. Smith-Prei/Stehle 2016.

aber daran scheitern.¹⁴ Diese Situationstragödie betont das Aufeinandertreffen von Alt und Neu, wie es die Figuren einer kleinen Stadt in Ostdeutschland erleben, wo traditionelle und sich wandelnde Familienstrukturen und Geschlechterrollen buchstäblich aufeinanderprallen. Das Ende des Films ist sowohl eine metanarrative Reflexion über das Erzählen, die die Figur der weiblichen Erzählerin in den Mittelpunkt stellt, als auch eine Einladung an die Zuschauer/-innen, sich an der Bedeutungsgebung zu beteiligen. Wenn die Jugendlichen auf dem Spielplatz darüber diskutieren, ob sie die im Film erzählten Ereignisse tragisch, komisch oder romantisch finden, ist das eine explizite Einladung dazu, über das peinliche, unangenehme Genre der Situationstragödie nachzudenken.

Ades Filme sind besonders bemerkenswert für die Art und Weise, wie sie Situationen der Peinlichkeit und der geschlechtsspezifischen Verweigerung in den Mittelpunkt stellen, die sowohl unerklärlich als auch verstörend sind. In *Der Wald vor lauter Bäumen* scheitern Melanies unbeholfene Versuche, sich im Klassenzimmer zu etablieren, Kontakt zu ihren neuen Kolleginnen und Kollegen aufzunehmen und neue Freundschaften zu knüpfen, in einer Weise, die sich Melanie selbst anscheinend nicht erklären kann. Während ihre Bemühungen um Selbstoptimierung ins Stocken geraten, fühlt sich die Betrachterin zunehmend unbehaglich und schaudert beim Ansehen von Melanies Unfähigkeit, sich selbst zu kontrollieren, ihr Verhalten anzupassen und eine Identität zu erschaffen, die den gesellschaftlichen Erwartungen entspricht. Melanie fehlen zunehmend die Mittel, um als Lehrerin, Kollegin oder verantwortungsbewusste Erwachsene aufzutreten: Sie schleicht sich von der Schule weg, als sie die Kontrolle über ihre Klasse verliert; sie isst im Wandschrank zu Mittag, um zu vermeiden, ihren Kollegen und Kolleginnen über den Weg zu laufen; und ihre einst sorgfältig dekorierte Wohnung liegt plötzlich in Trümmern, ein äußeres Zeichen für die Unordnung in ihrem Inneren. Das ambivalente Ende des Films, in dem – wie wir schon gesehen haben – Melanie den Fahrersitz verlässt, während ihr Auto die Autobahn hinunter rast, betont ihre prekäre Position in einer neoliberalen Ordnung, in der sie keinen Platz für sich findet; gleichzeitig versetzt es auch die Zuschauer/-innen in eine Position der Unsicherheit, die immer stärker wird, je länger die Szene andauert.

Etwas Ähnliches geschieht in Ades *Alle anderen*, einem Film, der mit großer Detailgenauigkeit und Präzision sowohl die Unsicherheit, die durch das Nebeneinander von gewandelten und traditionellen Geschlechternormen im Neoliberalismus entsteht, als auch die Folgen dieser Unsicherheit für die Handlungsfähigkeit des und der Einzelnen sichtbar macht. *Alle anderen* folgt dem Paar Gitti und Chris, beide in ihren Dreißigern, während eines Urlaubs auf Sardinien und zeigt, wie beide Figuren damit kämpfen, die fließenderen Geschlechterrollen, in denen sie leben,

14 Siehe auch Abels Analyse des Affekts im Film *Sehnsucht* (2013: 230–48).

an die Anforderungen ihrer heterosexuellen Beziehung, ihres Berufslebens und ihrer Freundschaften anzupassen. Als sie einem anderen Paar, Hans und Sana, begegnen, deren beruflichen Erfolg und normativere Geschlechterbeziehung Chris attraktiv findet, beginnen er und Gitti konventionelle Geschlechterrollen anzunehmen. Für Gitti wird es jedoch zunehmend unerträglich, ihre eigenen Erwartungen mit den bemerkenswert hartnäckigen Anforderungen der Heteronormativität in Einklang zu bringen. Sie versucht zunächst zu entkommen, indem sie das Musiklabel, bei dem sie als Pressefrau arbeitet, bittet, sie nach Deutschland zurückzurufen, jedoch entdeckt Chris ihre Täuschung. In der letzten Szene des Films bricht Gitti auf den Boden zusammen und liegt bewegungslos da, während Chris zunehmend in Panik gerät, dass sie ohnmächtig geworden oder sogar gestorben ist. Gitti ignoriert das anhaltende Klingeln ihres Handys mit dem Anruf ihrer Agentur und das Weinen von Chris und liegt schlaff und reaktionslos auf dem Boden des Ferienhauses. In dieser Szene wird Gittis Untätigkeit angesichts der persönlichen Beziehungen und der beruflichen Anforderungen als eine Form der Renitenz dargestellt, als eine geschlechtsspezifische Art der Verweigerung, die seltsam und beunruhigend ist. Wie Ade selbst über »Der Wald vor lauter Bäumen« erklärt: »Ich konnte kein Ende [für den Film] im Realismus, in der Realität finden, also hatte ich das Gefühl, dass ich die Realität hinter mir lassen müsste« (Abel 2013: 257).¹⁵ Indem Ades Filme zunächst eine ästhetische Position des Realismus einnehmen und sich dann wieder davon entfernen, spiegeln sie auf formaler Ebene die Unsicherheit der Gegenwart wider, die ihre Erzählungen strukturiert; gleichzeitig arbeiten sie auf einer affektiven Ebene, um dieses Gefühl der Unsicherheit hervorzurufen.

Die Unbehagen hervorrufenden Filme der hier diskutierten Filmemacherinnen bieten keine Lösungen und keine Auflösung, keinen Fortschritt und keine Katharsis. Stattdessen bieten sie unbeholfene, peinliche und beunruhigende Bilder, die uns manchmal zusammenzucken und zurückschrecken lassen, zu anderen Zeiten aber Fragen aufwerfen oder Zweifel aufkommen lassen. Indem sie bei den Zuschauern und Zuschauerinnen Unbehagen und Unsicherheit hervorrufen, machen diese Filme die inhärenten Widersprüche des Neoliberalismus greifbar. Gleichzeitig stellen die hier beschriebenen transnationalen Filmproduktionen von Frauen sowohl materiell als auch ästhetisch die Entstehung geschlechtsspezifischer Formen der Verweigerung dar, die auf die Pattsituation reagieren, in der wir uns heute befinden. Der Zugang zu den Mitteln der audiovisuellen Produktion, den diese Filmemacherinnen über kollaborative Praktiken sicherstellen, schafft eine Plattform, die darauf abzielt, unangenehme und unbequeme Bilder geschlechtsspezifischer Subjektivität einem möglichst breiten Publikum zugänglich zu machen.

15 Für eine Diskussion dieses Endes siehe auch Abel (2013: 256–59).

Literaturverzeichnis

- Abel, Marco (2013): *The Counter-Cinema of the Berlin School*, Rochester, NY: Camden House.
- Ade, Maren (2014): »Feministin sein war uncool«, in: Claudia Lenssen/Bettina Schoeller-Boujou (Hg.), *Wie haben Sie das gemacht? Aufzeichnungen zu Frauen und Filmen*, Marburg: Schüren Verlag.
- Baer, Hester (2013): »Affectless Economies: The Berlin School and Neoliberalism«, in: *Discourse* 35 (1), S. 72–100.
- Berlant, Lauren (2011): *Cruel Optimism*, Durham, NC: Duke University Press.
- Butler, Alison (2002): *Women's Cinema: The Contested Screen*, London: Wallflower.
- Byerly, Carolyn M. (2014): »Women and Media Control: Feminist Interrogations at the Macro-Level«, in: Cynthia Carter/Linda Steiner/Lisa McLaughlin (Hg.), *The Routledge Companion to Media and Gender*, London: Routledge.
- Cook, Roger F./Koepnick, Lutz/Kopp, Kristin/Prager, Brad (2013): *Berlin School Glossary: An ABC of the New Wave in German Cinema*, Bristol, UK: Intellect.
- De Lauretis, Teresa (1987): »Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and Feminist Theory«, in: *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Elsaesser, Thomas (2005): *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- European Commission (2010): »Women and ICT Status Report 2009«, https://web.archive.org/web/20120523163949/http://ec.europa.eu/information_society/activities/itgirls/doc/women_ict_report.pdf (letzter Zugriff 25.5.2022).
- Frölich, Margit (2009): »Der nächste Film ist immer der Schwerste: Junge Regisseure in Deutschland«, in: *epd-film* 12.
- Gill, Rosalind (2007): *Gender and the Media*, Cambridge: Polity.
- Gill, Rosalind/Scharff, Christina (2011): *New Femininities: Postfeminism, Neoliberalism, and Subjectivity*, New York: Palgrave Macmillan.
- Gupta, Susanne (2005): »Berliner Schule: Nouvelle Vague Allemande«, in: *Fluter: Magazin der Bundeszentrale für politische Bildung*, August 31.
- Hall, Stuart (2011): »The Neo-Liberal Revolution«, in: *Cultural Studies* 25 (6).
- Kapur, Jyotsna/Wagner, Keith B. (2011): *Neoliberalism and Global Cinema: Capital, Culture, and Marxist Critique*. New York: Routledge.
- McRobbie, Angela (2009): *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture, and Social Change*. London: Sage.
- McRobbie, Angela (2016): *Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*, Wiesbaden: Springer.
- Prommer, Elizabeth/Loist, Skadi (2015): *Who Directs German Feature Films? Gender Report 2009–2013*, Institut für Medienforschung, Universität Rostock, <https://womensfilmandtelevisionhistory.files.wordpress.com/2015/02/who->

- directs-german-feature-films-gender-report-2009-2013.pdf (letzter Zugriff 25.5.2022).
- Ross, Karen (2014): »Women in Media Industries in Europe: What's Wrong with This Picture?«, in: *Feminist Media Studies* 14 (2).
- Smith-Prei, Carrie/Stehle, Maria (2016): *Awkward Politics: Technologies of Popfeminist Activism*, Montreal: McGill-Queen's University Press.
- White, Patricia (2009): »Watching Women's Films«, *Camera Obscura* 24 (3).
- Wietstock, Ellen (2014): »Frauenpolitik ist Filmpolitik«, in: Claudia Lenssen/Bettina Schoeller-Boujou (Hg.), *Wie haben Sie das gemacht? Aufzeichnungen zu Frauen und Filmen*, Marburg: Schüren Verlag.
- Wood, Jason (2014): »Interview with Kelly Reichardt«, in: *Last Words: Considering Contemporary Cinema*, New York: Wallflower Press.
- Zobl, Elke/Reitsamer, Rosa (2014): »Gender and Media Activism: Alternative Feminist Media in Europe«, in: Cynthia Carter/Linda Steiner/Lisa McLaughlin (Hg.), *The Routledge Companion to Media and Gender*, London: Routledge.