

Kunst und Medien zur Förderung von Selbstbestimmung

***Madame X – Eine absolute Herrscherin* von Ulrike Ottinger**

Johann Bischoff

Einleitung

Den Hintergrund für den vorliegenden Beitrag zur Bedeutung von Kunst und Medien für die Förderung von sexueller Selbstbestimmung bilden studentische Projekte. Vorangestellt werden soll daher der Dank an die Studierenden: In der Arbeitsgruppe »Film«, die hier näher betrachtet werden soll, befassten sich die Studierenden Dominique Aschenbrenner, Saskia Burzynski, Hannah Heger, Stefanie Herz und Jan Gabriel mit dem Film *Madame X – Eine absolute Herrscherin*, produziert von Ulrike Ottinger. Aufbauend auf den Detail-Untersuchungen werden verallgemeinerbare Ableitungen zur Bedeutung von Kunst und Medien für die Förderung von geschlechtlicher und sexueller Selbstbestimmung getroffen.

Hintergrund für die Kunst Ulrike Ottingers

Antizipation der Frauenbewegung für Ottingers Werk

Um das Gesamtkunstwerk von Ulrike Ottinger zu verstehen, soll ein kurzer Exkurs zu Frauenbewegung und Feminismus erfolgen, da Ulrike Ottinger als Person und Künstlerin davon beeinflusst wurde. Der »natürliche Geschlechtscharakter« (Vahsen, 2008) der Frau um 1800 besagte, dass Frauen nicht als Subjekte gesehen wurden und demnach keine autonomen, mündigen Menschen waren, sondern eine Geschlechtsvorwurmschaft benötigten, die vom Ehemann, dem Bruder oder Vater ausgeübt wurde (ebd.). Dies führte zu einer gesellschaftlichen Trennung, (privilegierte) Frauen wurden dem Haus zugeordnet (verantwortlich für

Herd und Kind), Männer der Öffentlichkeit (Arbeit und Geld). Nach der Französischen Revolution, die Gleichheit aller Menschen im Sinne der Aufklärung forderte, bildeten sich im 19. Jahrhundert die ersten bürgerlichen und proletarischen Frauenbewegungen. Dieses Phänomen wird auch als erste Welle der Frauenbewegung bezeichnet. Louise Otto-Peters gilt als Gründerin des ADF (Allgemeiner deutscher Frauenverein) als wesentliche Wegbereiterin der ersten deutschen, bürgerlichen Frauenbewegung. Der ADF war der erste »deutsche« (im Sinne der damals bestehenden deutschen Länder) Zusammenschluss, in dem sich Frauen für ihre eigenen Rechte einsetzen (vgl. Wolff, 2008). Schon 1843 konstatierte Louise Otto-Peters: »Die Teilnahme der Frauen an den Interessen des Staates ist nicht ein Recht, sondern eine Pflicht« (Nave-Herz, 1997, S. 7). Aus der Arbeiterbewegung ging etwa zur gleichen Zeit die proletarische Frauenbewegung hervor, die sich vor allem für verbesserte Löhne, Arbeitszeitverkürzung, Arbeits- und Mutterschutz einsetzte (vgl. Universität Bielefeld, 2011). Eine wichtige Folge des Streitens der ersten Frauenbewegung war das Wahlrecht, das 1918, im Zuge der Novemberrevolution, nun auch für Frauen in Deutschland eingeführt wurde. Damit war auch die Abschaffung der Geschlechtsvormundschaft verbunden. Hatten sich die Rechte für Frauen kurzzeitig etwas verbessert, so führten die Weltwirtschaftskrise und der Nationalsozialismus dazu, dass Frauen zunächst wieder aus dem Arbeitsmarkt verdrängt wurden.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstand die zweite Welle der Frauenbewegung (vgl. Universität Bielefeld, 2011). Zentraler Hintergrund war das Erscheinen von Simone de Beauvoirs wichtigem Werk *Das andere Geschlecht* (1951; frz. 1949: *Le deuxième sexe*). De Beauvoir identifizierte die Verschiedenheit der Geschlechter als Folge von Erziehung und Kultur und bildete so den Grundstein für den Gleichheitsfeminismus (Berliner Morgenpost, 2011). In der zweiten Welle der Frauenbewegung schritt die Gleichbehandlung der Frauen im Privaten, im Öffentlichen und im Bereich der Arbeit in der Bundesrepublik Deutschland durch die Gründung autonomer Frauengruppen weiter voran (Universität Bielefeld, 2011). In der damaligen DDR ist ein anderer Verlauf festzustellen, der stärkere institutionelle Züge trägt.

Die dritte Welle der Frauenbewegung begann etwa in den 1980er Jahren und dauert noch immer an. Die Frauenbewegung hat sich stark ausdifferenziert, es handelt sich hierbei nicht mehr um eine kollektive Bewegung, wie in der ersten und zweiten Phase (ebd.). Vielmehr wird die

feministische Diskussion in einem »hohen wissenschaftlichen Diskurs geführt« und es finden »viele dezentral organisierte Aktionen und Veranstaltungen« statt (ebd.).

Feministische Theorieansätze

»Feminismus ist eine geistige Einstellung, die die gleichen Rechte und Chancen für alle bzw. beide Geschlechter fordert. Gleichzeitig ist Feminismus eine politische Bewegung, die eine gesellschaftliche Veränderung anstrebt um genau jene Rechte und Chancen für alle bzw. beide Geschlechter zu verwirklichen« (Queer-Lexikon, 2015).

Zielstellung des Feminismus bzw. der Feministinnen ist es, die Männerherrschaft abzuschaffen. Es handelt sich beim Feminismus allerdings nicht um eine kohärente Theorie, sondern der Feminismus selbst umfasst unterschiedliche Strömungen mit verschiedenen Schwerpunkten (ebd.). Die Vielzahl der feministischen Theorien lässt sich in zwei große Richtungen einteilen: in den »Gleichheitsfeminismus« und den »Differenzfeminismus«.

Simone de Beauvoir legte mit ihrem Werk *Das andere Geschlecht* den Grundstein für den Gleichheitsfeminismus. Sie fasste zusammen: »Als das Wesentliche, das Neutrale, die Norm, gilt der Mann, die Frau dagegen erscheint als das Andere, ihm Zuträgliche, Zugehörige, Unwesentliche« (ebd.). Simone de Beauvoir fordert Frauen auf, in eine Subjektrolle zu treten und sich nicht weiter zu Objekten machen zu lassen bzw. sich selbst zum Objekt zu machen. Ziel einer Frau sollte es sein, die Möglichkeit zu nutzen, frei über sich selbst zu bestimmen (ebd.). Sie geht des Weiteren von einer grundsätzlichen Gleichheit der Geschlechter aus (ebd.). Die Biologie spiele für die Geschlechterhierarchie der Menschen eine untergeordnete Rolle, die Unterschiede zwischen Mann und Frau basierten auf der gesellschaftlichen (sozialen) Ungleichbehandlung (ebd.).

Der Differenzfeminismus baut auf der Philosophie von Luce Irigaray auf. Luce Irigaray fordert, die »körperfeindlichen Anwandlungen des Existentialismus« und »die Gleichmacherei von Mann und Frau« (Holme, 2009) zu überwinden. Durch die Verleugnung körperlicher Unterschiede würden Frauen nur wieder auf »Körperlichkeit« und »Natur« reduziert. Allerdings solle »die Frau« »dem Mann« trotz körperlicher Unterschiede gleichgestellt sein (ebd.).

Die Theorie Judith Butlers gilt als theoretische Basis für die aktuelle Strömung – die dritte Welle des Feminismus. Neben den Begriffen »sex« (biologisches Geschlecht) und »gender« (soziales Geschlecht) führt Butler den Begriff des »Begehren« in die feministische Philosophie ein (ebd.). Das Begehen sei gesellschaftlich als heterosexuell bestimmt, es erfordere zwei Geschlechter und ihre strikte Unterscheidung. Butler erläutert, dass es sich bei Geschlecht um eine machtvolle Kategorie handelt, in der die herrschende geschlechtliche Binarität insbesondere durch stetige Wiederholung von »Zeichen« und »Zuschreibungen« hergestellt werde:

»Wenn das Geschlecht nie ist, sondern immer nur wird, durch den ständig wiederholten Akt der Bezeichnung und Bestätigung und sich diesem Ideal immer nur angenähert werden kann, dann können wir diese Kategorien auch unterlaufen« (ebd.).

Feminismus in der Kunst

Feministische Kunst gilt als Kunst von Frauen, die sich mit Themen der weiblichen Erfahrung und Identität auseinandersetzen und die Vormachtstellung von Männern in der Kunst, wie auch in anderen gesellschaftlichen Bereichen, thematisieren und kritisieren.

Ende der 1960er Jahre wird das »Frau-Sein« künstlerisch angesprochen (vgl. Schulze, 2015). Frauen beginnen unter anderem Performances zu kreieren, zu fotografieren und zu filmen. Sie werden zugleich zu Subjekten und auch Objekten ihrer eigenen Kunst und versuchen, Grenzen zu sprengen (ebd.). »Das auf Kinder und Küche fixierte Frauenbild der patriarchalischen Nachkriegsgesellschaft wird gnadenlos gespiegelt und aufgesprengt« (ebd.). Die Künstlerin Birgit Jürgenssen hängt sich beispielsweise provokativ einen Herd in Form einer Schürze um und konfrontiert auf diese Weise die traditionelle, bürgerliche Rollenverteilung von Frau und Mann (ebd.).

In diesem Kontext entstehen auch »Filme von Frauen, die im Kontext einer sich ausbreitenden feministisch geprägten Öffentlichkeit Erfahrungen von Frauen in einer patriarchalischen Gesellschaft repräsentieren« (Uka, 2004, S. 201). Zu den feministischen Filmkünstlerinnen zählt Ulrike Ottinger, die einen eigenen experimentellen und surrealen Stil entwickelte (ebd.).

Ulrike Ottingers Biografie und Werk

Ulrike Ottinger zählt ohne Frage zu den eigenwilligsten Filmemacherinnen Deutschlands. Als wichtige Einflussfaktoren für ihr filmisches Werk können einerseits ihr künstlerisch und kulturell affines Elternhaus und andererseits ihre Ausbildungsjahre unter anderem im politisch aufgeriebenen Paris der 1960er Jahre angesehen werden.

Ulrike Ottinger wurde am 6. Juni 1942 in Konstanz am Bodensee als Tochter der jüdischstämmigen Maria Weinberg und von Ulrich Ottinger geboren. Ihr Elternhaus, in dem zahlreiche Künstlerinnen ein- und ausgingen, sollte einen nachhaltigen Einfluss auf ihr späteres Schaffen haben. So hat sie die Begegnung mit dem viel gereisten elterlichen Freund Fritz Mühlenweg nach eigenen Aussagen besonders geprägt (vgl. Heise, 2015). Auch die vielseitigen künstlerischen Talente und Interessen der Mutter und des Vaters hatten großen Einfluss auf den ästhetischen Sinn und das Weltbild der Tochter. Besonders gern erinnert sich Ottinger an die Decken und Wände von Kinos, die der Vater mit mythologischen oder abstrakten Motiven schmückte. Ihre Mutter hatte bis ins hohe Alter einen lebhaften Austausch mit Künstlerinnen und Intellektuellen gepflegt. Sie hegte eine große Begeisterung für Musik und Romantik und unternahm, gemeinsam mit ihrer Tochter, zahlreiche Auslandsreisen und Museumsbesuche (vgl. Babias, 2011, S. 15f.).

Nach einer Banklehre studierte Ottinger ab 1959 Kunst in München. 1962 zog sie nach Paris, fotografierte, malte und ließ sich im Atelier von Johnny Friedlaender in Radiertechniken ausbilden. In den Malereien und Siebdrucken, die in dieser Lebensphase entstanden, sind bereits die Ikonen ihrer frühen Filme angelegt (ebd., S. 8). Weiterhin besuchte sie Vorlesungen an der Sorbonne über Kunstgeschichte, Religionswissenschaften und Ethnologie bei Claude Lévi-Strauss, Louis Althusser und Pierre Bourdieu. Ihre Leidenschaft für expressionistisches Kino blühte in der Cinémathèque française auf, die sie bis zu dreimal die Woche besuchte und wo sie unter anderem die Filme von Luis Buñuel und die Nouvelle Vague bestaunte. 1966 entstand schließlich ihr erstes eigenes Drehbuch: »Die mongolische Doppelschublade« (vgl. Heise, 2015).

Die 1960er Jahre, die gesellschaftspolitisch und künstlerisch für eine ganze Generation einen Neubeginn bedeuteten, stellten insgesamt auch für Ottinger eine Phase des Aufbruchs dar, den sie in aller Radikalität lebte und vor dessen Hintergrund sie eine angenommene gesellschaftliche Iden-

tät infrage stellte. Die Isolation und die innere Krise, die die als bürgerlich kritisierten Künstlerinnen nach der Studentenrevolte vom Mai 1968 in Paris schließlich durchlebten, sollten zu einer konsequenten Entscheidung Ottingers führen: Sie hörte auf zu malen und widmete sich gänzlich der Kunstvermittlung und der Filmproduktion (vgl. Babias, 2011, S. 7).

1969 kehrte sie in die Bundesrepublik zurück und gründete in ihrer Heimatstadt, in Zusammenarbeit mit dem Filmseminar der Universität Konstanz, den »Filmclub Visuell«, den sie bis 1972 leitete. Wolf Vostell hatte sie für die filmische Dokumentation seines Happenings »Berlin Fieber« eingeladen, 1973 verlegte sie ihren Wohnsitz nach Westberlin. Dort stellte Ottinger gemeinsam mit Tabea Blumenschein, die noch an vielen weiteren Produktionen beteiligt sein sollte, ihren ersten Film *Laokoon & Söhne – Die Verwandlungsgeschichte der Esmeralda del Rio* fertig. Wie bei fast allen ihrer Filme war sie dabei für Regie, Kamera, Drehbuch und Produktion verantwortlich und bildete auch einen Teil des schauspielerischen Ensembles. Themen ihres Erstlingswerks sind die Latenz des gesellschaftlichen Faschismus und der Geschlechterverhältnisse. Auch die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Mythen und Rollen hat hier ihren Ausgangspunkt.

Ulrike Ottingers Wahlheimat Westberlin wurde in den 1970er Jahren zu einer Hochburg der Lesben- und Schwulenszene sowie der Frauenbewegung. Doch obwohl sie selbst offen lesbisch lebt und hinter den Forderungen der politischen Bewegung steht, beteiligte sich Ottinger nicht an den Demonstrationen der Feministinnen. »Für mich war das nicht so wichtig, denn ich habe schon immer meinen eigenen Kopf gehabt« (Hillauer, 2012), erklärt sie und äußert zudem, dass sie auch wenig mit der Lesbenbewegung am Hut habe: »Das war für mich etwas sehr Persönliches, und ich habe nicht eingesehen, dass ich dafür in irgendeinen Klub eintreten muss« (ebd.). Bis heute macht sie in der Öffentlichkeit weder Hehl um ihre sexuelle Orientierung noch um ihre jüdische Herkunft: »Ich bin nicht jemand, der so dieses Herzeleid ausbreitet. Das ist mir unangenehm. [...] Ich will in keiner Schublade sein – weder in der feministischen, noch der lesbischen, noch der jüdischen« (ebd.).

Stil und Inhalte von Ottingers Werk

In der internationalen Filmszene nimmt das Werk Ulrike Ottingers einen einzigartigen Platz ein. Neben Ansätzen des Experimentalfilms der 1960er

Jahre hat sie vor allem Impulse aus Malerei, Fotografie und Literatur in ihren Filmen verarbeitet und zu einem Werk verwoben. Ihre Ursprünge in den bildenden Künsten werden an den Prinzipien der Collage, die sie auf ihre Filme und bei der Drehbucherarbeitung anwendet, sowie an ihrem geschulten Auge für Kompositionen deutlich. Auch Metamorphose und Allegorien sind kennzeichnend für Ottingers visuelle Sprache (vgl. Teddy Award, 2012). »Damals war der Inhalt alles und die Form war nichts, damit war ich nie einverstanden« (Hillauer, 2012), erklärt sie ihre Entscheidung, ihren Filmen eine markante Bildsprache zu verleihen.

Ihre 24 eigenen Produktionen, die in den letzten vier Jahrzehnten entstanden, sind zudem charakterisiert durch eine Vermischung von fiktiven und dokumentarischen Elementen, gar eine absichtsvolle Verwirrung der Unterschiede zwischen Fakten und Fiktionen. In ihrer Rekombination ergibt das Filme, die durch ungewöhnlich beeindruckende und bemerkenswerte Verbindungen gekennzeichnet sind. Die Figur der Protagonistin Madame X wird zur Fiktionalisierung eines dokumentarischen Fotos aus den 1930er Jahren, auf dem eine damals berüchtigte chinesische Piratin abgebildet ist (vgl. Koch, 2005, S. 238).

Insgesamt sind einige von Ottingers Filmen mehr dem Genre der fiktionalen Erzählung als der Dokumentation zuzuordnen. Neben *Madame X – Eine absolute Herrscherin* (1977) zählen dazu unter anderem *Johanna d'Arc of Mongolia* (1989) oder *Zwölf Stühle* (2004). Stärker nicht-fiktionale Werke sind zum Beispiel *China: Die Künste – Der Alltag* (1985), *Südostpassage* (2002) und *Prater* (2007) (vgl. Babias, 2011, S. 171).

Ottingers Werk zeichnet sich dadurch aus, dass es die Regeln des Mainstream-Kinos missachtet und neue ästhetische Formen ausprobiert, die anders als gewohnt funktionieren und teilweise provozieren. Schon früh in ihrer Karriere äußerte sie ihre Frustration über kommerzielle Filmpraktiken und die beständigen Versuche der Filmindustrie, Filmemacherinnen auf ganz eng gefasste stereotype Genreformen zu beschränken (vgl. Ottinger, 1983, S. 18ff.). Um dies offensichtlich zu machen, geht sie in ihren Filmen scheinbar auf Klischees eines bestimmten Genres ein, selbstverständlich die traditionellen Erwartungen des Publikums einkalkulierend, um die Gesamtsituation dann anders als gewohnt aufzulösen. Ein treffendes Beispiel dafür ist der hier betrachtete Film *Madame X – Eine absolute Herrscherin*, der bewusst mit den Erwartungen des Genres Piratenfilm arbeitet und radikal über die falschen, weil gewohnten, Erwartungen hinausgeht (vgl. Babias, 2011, S. 171).

Indem *Madame X – Eine absolute Herrscherin* die Sprache der mediatisierten Öffentlichkeit entschlüsselt und sie mit deren eigener Rhetorik zu entwaffnen versucht, entwickelt der Film eine unverwechselbare Bildsprache, die zwar stilistische Einflüsse der Pop-Art aufnimmt, sich aber auch davon abgrenzt. Die dabei entstehende visuelle Differenzerfahrung wurde zu einem bedeutenden Motiv ihrer filmischen Bilder (ebd., S. 183).

Insbesondere in ihren frühen Werken zeichnet sich eine Auseinandersetzung Ottingers mit dem dominanten, männerdominierten Kino ab. Ausgangspunkt ist dabei die Annahme, visuelles Vergnügen drehe sich im Gegenwartsfilm um die Repräsentation des weiblichen Körpers, organisiert und legitimiert durch eine narrative Struktur, die dem männlichen Subjekt (als Regisseur, Protagonist oder Zuschauer) die Kontrolle über das Bild der Frau gibt (vgl. Niederer & Winter, 2008, S. 68ff.). Dadurch, dass Ottinger in ihren Filmen erotische Randzonen erkundet und sadomasochistische und fetischisierende Tendenzen in den Vordergrund stellt, die man vermeintlich als »natürlich männlich« beurteilen mag, fordert sie genau diese narrativen Strukturen heraus (vgl. Hansen, 1984, S. 98). Ottingers Werk zeichnet sich durch Provokationen aus, zum Beispiel das grelle Make-up, die schrillen Fantasiekostüme sowie die schräge Sprache und der Gestus der Protagonistinnen. Indem der objektophile Charakter der äußeren Erscheinungen der Darstellerinnen in den Vordergrund gerückt wird, wird auf überspitzte Weise klar, was sie repräsentieren: Masken und Symbole der Weiblichkeit. Diese Maskerade übertreibt also die tradierte Darstellung von Weiblichkeit, distanziert die Protagonistinnen so von einem medial sexualisierten Ideal und erlaubt schließlich einen Kontrollgewinn über die mediale Repräsentation der Frau. Ihrer Widersprüchlichkeiten ganz bewusst, bestätigen die Filme Ottingers also nicht nur auf den ersten Blick beliebte Sehgewohnheiten, sondern handeln sie gleichzeitig gezielt neu aus und führen den visuellen Genuss der Filme auf emanzipierte Art und Weise auf das ästhetische Potenzial eines weiblichen Narzissmus zurück (ebd., S. 102ff.).

Die problematische Natur des weiblichen Narzissmus erschwert den filmischen Zugang. Zudem sind ihre Filmcharaktere unbequeme Figuren, Freaks, deren Präsenz nicht leicht zu akzeptieren ist. Sie platziert ihre häufig unkonventionellen Protagonistinnen darüber hinaus sorgfältig in Landschaften, in denen sie ganz und gar fehl am Platz scheinen. So werden sie vor Hintergründen gezeigt, vor denen ihre Queerness umso stärker zur Geltung kommt, wie beispielsweise alte Industriebrachen oder unansehn-

liche Großstadsiedlungen. Erst in der wechselseitigen Referenz wird dabei deutlich: Auch wenn Ottinger scheinbar die Emanzipation der Frau im Film beabsichtigt, verweigert sie sich gleichzeitig der Reproduktion von Geschlechterverhältnissen.

Ein weiteres auffälliges Merkmal der Ottinger-Filme ist, dass sie jeweils im Zeitrahmen einer touristischen Reise ablaufen. Das ist für die »Entdeckung« »fremder Länder« eine naheliegende Form, bewegt sich die Filmerin doch selbst als Reisende. *Madame X* etwa ist eine Geschichte eines Aufbruchs, gespeist von der Verlockung der Reise und den Verheißen, »Neuland« zu entdecken, im motorischen wie im übertragenen Sinne (vgl. Oppitz, 2005, S. 369).

Filmanalyse zweier Sequenz-Beispiele

Zum besseren Verständnis ihrer filmischen Intentionen wird folgend eine differenzierte Filmanalyse an zwei ausgewählten Sequenzen durchgeführt, auch wird ein Sequenzprotokoll dieser Szenen realisiert. Wie bereits erwähnt, bindet Ottinger thematisch immer wieder imaginäre, fantastische und exotische Reisen in ihre Filme ein, so auch bei *Madame X – Eine absolute Herrscherin* von 1977 (vgl. Nusser, 2002, S. 14).

Madame X verkündet den Aufruf »Gold – Liebe – Abenteuer«. Ein Film, der Frauen unterschiedlicher Nationen dazu aufruft, ihren beinahe unerträglich monotonen Alltag gegen eine Welt voller Gefahren, Unsicherheiten, Liebe und Abenteuer einzutauschen und eine Schiffsreise anzutreten. Bei der Betrachtung des Filmes kann festgestellt werden, dass die Frauen als Mannschaft keineswegs willkürlich, jedoch sehr bunt zusammengesetzt sind. Sie bedienen eine große Bandbreite menschlichen Lebens. Vom Naturzustand bis zur modernen Flugtechnik, von der Buschpilotin über die amerikanische Hausfrau hinweg bis zur Diplom-Psychologin und dem amerikanischen Fotomodel, ist auch eine »Eingeborene« der Insel Tai-Pi mit an Bord sowie eine internationale Künstlerin. Eine Gesamtheit des weiblichen Teils der Welt geht an Bord. Dieser Piratinnenfilm wurde jedoch nicht aus dem Leben gegriffen, sondern entstand aus einer Fantasievorstellung. Des Weiteren beinhaltet der Film Anspielungen auf die Absichten und Vorstellungen der damaligen Frauenbewegung (vgl. Schock & Kay, 2003, S. 232). Die reisenden Frauen sind von Beginn an von Metaphern umgeben, die sich um den eigenen Körper ranken, bis

sich keine Identität mehr, durch Dezentralisierung des Körpers, behaupten kann (vgl. Nusser, 2002, S. 26).

Analyse der Handlung

Der Film *Madame X – Eine Absolute Herrscherin* (Ulrike Ottinger, Deutschland 1977) beginnt mit einer kurzen Einführungssequenz. Vor einer Einstellung der Galionsfigur eines (Piraten-)Schiffes mit nach vorne gestrecktem Arm, erscheinen der Titel des Films und die Namen der beteiligten Darstellerinnen in einem kurzen Vorspann. Eine Stimme aus dem Off ertönt, die Erzählerin beginnt ihre Geschichte:

»Madame X, eine strenge unerbittliche Schönheit, die ungekrönte und grausame Herrscherin des Chinesischen Meeres richtete einen Appell an alle Frauen, die gewillt waren, ihren zwar bequemen und sicheren, aber fast unerträglich eintönigen Alltag einzutauschen gegen eine Welt voller Gefahren und Ungewissheit, aber auch voller Liebe und Abenteuer. Diesem Ruf folgten Frauen unterschiedlichster Nationen und aus allen Bereichen des Lebens.«

Diese Einleitung setzt den Anfang einer langen Einstiegssequenz in die Handlung des Films. Ein Aufruf erreicht Frauen verschiedener Lebenslagen, die sich auf den Weg ins Ungewisse machen werden. Die erste Szene stellt den Zuschauern Flora Tannenbaum vor. Die Kamera zeigt einen Tannenwald, vor dem, an einem alten Holztisch, Flora Tannenbaum, eine deutsche Försterin aus dem Schwarzwald, ein üppiges Frühstück zu sich nimmt. Vor ihr stehen eine Kanne, Brot und verschiedene Käse- und Wurstsorten. Die Erzählerin stellt die Frau als Goethe-Verehrerin vor. Während sie ihr Frühstücksei mit Salz bestreut und isst, ertönt ein Bellen aus dem Off. Flora Tannenbaum nimmt ein Stück Fleisch in ihre Hand, streckt ihren Arm aus und ein Hund apportiert eine Zeitung (kurz darauf sieht man, dass es sich um die FAZ handelt), er bekommt als Belohnung das Fleisch.

Es ertönt eine extradiegetische Stimme, die den Zuschauerinnen vermittelt, was Flora Tannenbaum scheinbar in der Zeitung liest:

»Chinese Orlando – Stopp – An alle Frauen – Stopp – biete Welt – Stopp – Full of gold – Stopp – Liebe – Stopp – Abenteuer – Stopp – At Sea – Stopp – Call Chinese Orlando, Call Chinese Orlando – Stopp.«

Flora Tannenbaum lässt ihre Tasse, aus der sie gerade noch einen Schluck getrunken hatte, sinken und steht hektisch auf. Dazu hört man nun aus dem Off Musik einer Blaskapelle, die als Marschmusik interpretiert werden kann. Sie zieht ihre Jacke an, die in einem Baum hängt, schnürt ihre Schuhe, greift nach ihrem Gewehr und lädt es, setzt ihren Hut auf und nimmt eine Hundeleine zur Hand. Diese befestigt sie am Halsband ihres Hundes, geht dann zielstrebig auf die Kamera zu und verschwindet rechts aus dem Bild.

Die Zuschauer sehen sie über Waldwege und Straßen laufen. Zum Ende ihrer Einleitungsszene kämpft sie sich durch hohes Schilf am Rande eines Gewässers, das schon das Meer sein könnte, in dem sich das Schiff Chinese Orlando befindet.

Betonbauten, ein modernes Haus, davor Treppen aus Stein. Wir befinden uns in der zweiten Einleitungsszene in einer Stadt, im direkten Kontrast zur natürlichen Umgebung des Schwarzwaldes. Die Treppen des Gebäudes steigt Josephine de Collage herunter, eine internationale Künstlerin, tödlich gelangweilt vom akademischen Kulturbetrieb und fährt, begleitet von einem Kamerashwenk, mit Rollschuhen durch das Bild. Vor einem weiteren Gebäude dreht sie Runden, als Flugblätter von oben ins Bild fallen. Sie fängt eines auf und liest es – eine Stimme aus dem Off liest das Telegramm der Madame X vor. Josephine wirft die Arme vor Freude in die Luft und macht sich auf den Weg. Sie rollt mit ihren Schuhen auf einer Landstraße an einem See, plötzlich hält auf der gegenüberliegenden Seite der Straße ein weißes Auto. Sie rollt auf dieses zu und man hört eine Männerstimme, die aus dem Auto zu kommen scheint: »Wir haben gehört, sie fahren zu Madame X. Warum tun sie das?«, »Verstehen sie english?«, »Yes«.

Sie holt ein Buch aus ihrer Tasche, liest eine Textstelle vor, bricht ab, da es scheinbar die falsche war, und beginnt erneut mit einem Plädoyer gegen die moderne Welt der Kunst und die Erwartungen an eine Künstlerin oder eine Kulturschaffende in diesem Milieu. Ihrer Meinung nach geht es in dieser Welt darum, durch Druck Kunst zu schaffen, die Kunst gehe dadurch zugrunde. In ihrem Monolog findet sich ein Auszug aus *Sentimental Education* von Gustave Flaubert, in dem es um die Macht des und die Abhängigkeit vom Geld und die daraus entstehenden Probleme für die Kunst geht. Zurück zu ihrem eigenen Text, setzt Josephine de Collage den Akzent auf die Flucht vor dem Zwang und der Langeweile: »So fliehe ich vor allem davon: von den Pflichten eines Berufs, der mich nicht mehr interessiert,

von einer Leidenschaft, die mich nicht verzehren könnte, und von meiner eigenen Leere. Es ist mir egal, wohin das Schiff fährt.«¹

Sie schließt das Buch, fragt den Interviewer, ob er zufrieden sei, dieser bedankt sich und sie verabschieden sich. Sie fährt daraufhin auf ihren Rollschuhen auf der Landstraße davon.

»Hello, I am Betty Brillo.«

Eine blonde Hausfrau steht in der Küche vor ihren Einkäufen, die auf der Küchenzeile liegen. Das Bild bleibt stehen und nur noch ihre Stimme ist zu hören. Alle Vokale zieht sie in die Länge, als würde sie das Gesagte Ironisieren und selber nicht erst nehmen.

»Ich habe das College nicht beendet, weil ich ihn liebte. Und verehrte ihn und wollte nichts anderes als seine Frau und Mutter seiner Kinder zu sein. So brachte ich vier von ihnen zur Welt: drei Töchter und einen Sohn, der später natürlich homosexuell wurde.«²

Der Text scheint den Traum amerikanischer Hausfrauen zu ironisieren und zu zeigen, wie die Hausfrau ihre Welt neu und anders wahrnimmt. Sie versucht aus den klassischen Rollen auszubrechen, ohne sich davon komplett lösen zu können. Auch neue Männer oder eine neue Liebe führten immer wieder zum gleichen alten Schema.

Plötzlich läuft der Film wieder an und Betty Brillo liest einen Zettel mit dem Aufruf der Chinese Orlando. Sie schaut erst schockiert und verwirrt auf den Zettel in ihren Händen, faltet ihn dann zusammen, räumt kurz einige Haushaltsgegenstände und Lebensmittel in einen Korb, zieht eine Schirmmütze auf den Kopf und fährt mit ihrem Fahrrad davon. Man hört sie murmeln: »Das ist etwas! Das ist extrem! Das ist der Gesetzlose, die Außenseiter. Das habe ich gesucht!«³ Sie fährt gehetzt mit ihrem voll beladenen Fahrrad den Berg vor ihrem Haus hinab. Die Zuschauerinnen stehen nun in einem weißen, spartanisch eingerichteten Raum mit einem weiß

1 »So I am fleeing from all of this: from the obligations of a profession that no longer interests me, from a passion that could not consume me, and from my own emptiness. I don't care where the ship goes.«

2 »I didn't finish college because I loved him. And adored him and wanted nothing else than being his wife and mother of his children. So I gave birth to four of them: three daughters and one son, who became a homosexual later, of course.«

3 »This is something! This is extreme! This is the outlaw, the misfits. This is what I was looking for!«

bezogenen Bett in der Mitte. Dahinter befindet sich ein Waschbecken. Der Ort könnte alles sein, bis eine Frau im weißen Kittel hereintritt und eine Patientin auf das Bett legt, die Ärztin beginnt eine psychologische Analyse. Ihre Stimme hört man aus dem Off, es kann nicht zugeordnet werden, ob die Ärztin das Gehörte in der Diegese ausspricht oder ob ihre Gedanken extradiegetisch eingespielt werden.

»Herzschlag. Analyse. Psychosoziale Barrieren. Unterdrückte Sinnlichkeit. Triebregungen. Korsett der Zivilisation. Schwerste psychische Konflikte. Schwaches Ich. Jahrhundertelange Unterdrückung der Frau. Passivität und Abhängigkeit. Charakterstruktur. Narzisstisch gestörte Persönlichkeit. Krankhafter Machthunger. Isolation auf engstem Raum. Frühkindliche Zerstörungsorgien. Überdimensionale Reaktivierung. Moderne Sozialwissenschaften. Schematische Begrenzung. Analyse. Psychosoziale Barrieren. Unterdrückte Sinnlichkeit. Triebregungen. Korsett der Zivilisation. Schwerste psychische Konflikte. Charakterstruktur. Narzisstisch gestörte Persönlichkeit. Krankhafter Machthunger. Isolation auf engstem Raum. Frühkindliche Zerstörungsorgien. Überdimensionale Reaktivierung.«

Schnell merken die Zuschauer, dass es hier nicht nur um die Analyse einer einzelnen Patientin geht, sondern vielmehr der Status der Frau in der Gesellschaft und ihre Unterdrückung (der Triebe) im Zentrum stehen.

Die Patientin reicht der Ärztin nach dem Monolog einen Zettel. Die Ärztin setzt sich und liest. Zeitgleich ertönt eine Erzählerinnenstimme, die die Ärztin vorstellt: »Und hier die Diplom-Psychologin Karla Freud-Goldmund.« Eine weitere Stimme aus dem Off liest das bekannte Telegramm vor, während die Psychologin auf den Zettel starrt. Sie packt daraufhin einige Objekte in einen kleinen Reisekoffer, zieht ihre Krankenhausbluse aus, packt sie ebenfalls ein. Die Patientin steht vom Bett auf und geht. Karla Freud-Goldmund folgt ihr aus dem Bild.

Plötzlich ist man im Grünen. Die Psychologin steigt auf eine Rikscha, die von der Patientin gezogen wird. Der Herzschlag, der die gesamte Sequenz untermauert, wirkt nun wie der Hufschlag eines rennenden Pferdes vor einem Gespann. Sie fahren bis zu einer Bootsanlegestelle an einem großen Gewässer.

Eine stark geschminkte Frau mit langen, gelockten, blonden Haaren sitzt auf der Rückbank eines alten Kabrioletts. Sie ist schick und modern gekleidet und hat einen Telefonhörer in der Hand. Die Erzählerinnenstimme

stellt sie vor: »Und hier das gefeierte italienische Fotomodell Blow-Up«. Während sie telefoniert und das Auto durch die Straßen gleitet, ertönt Saties *La Diva de l'Empire* (vgl. White, 1987, S. 82). Nach einem längeren Gespräch, legt sie den Hörer ab und genießt den Fahrtwind. Plötzlich scheint aber das Telefon zu klingeln, denn sie greift erneut nach dem Hörer und es ertönt das Telegramm der Chinese Orlando. Sie schaut erst skeptisch und überlegt, bittet dann aber ihren Chauffeur durch ein Handzeichen zu wenden und sie in die entgegengesetzte Richtung zu fahren. Der Kameraausschnitt zeigt nun das Cockpit eines Flugzeugs. Eine in einem rosa Fluganzug gekleidete Frau sitzt vor der Konsole und lenkt. Eine Erklärung ertönt:

»Omega Centauri ist eine australische Buschpilotin. Ihre alte DC-3, mit der sie täglich ebenso voyeuristische wie unsinnliche Touristen über die landschaftliche attraktive Ost-West-Route flog, war ihr so vertraut wie anderen Frauen die Spül- oder Waschautomaten. Ihr Fliegeralltag, für Hausfrauen wie Betty Brillo ein Traumberuf, erschien ihr grau und eintönig. Abenteuer im All, das war es, was sie suchte. Sie hatte auch bereits ein Telegramm an die NASA geschickt, in dem sie sich eindeutig als qualifizierte Raumfaherin bewarb, aber nie Antwort erhalten. Women for space-clipper, war ihre Forderung.«

Omega Centauri nimmt das Mikrofon der Funkanlage in die Hand: »Mr. Brown, Hello Houston Tower. Omega Centauri calling.« Aber keiner scheint sie zu hören. Dann ertönt das für die Zuschauer altbekannte Telegramm. Woher es kommt, kann schwer zugeordnet werden. Möglicherweise kommt es aus ihrer Funkapparatur. Erstaunt von der Nachricht und scheinbar hingerissen von der Idee versucht sie, mit der Chinese Orlando Kontakt aufzunehmen: »Omega Centauri calls Chinese Orlando.« Auf allen Kanälen ertönt das Telegramm: »An alle Frauen!« – »Heilige Galaxis, höre ich richtig? A cosmic trip at sea, lauter heiße Bräute, on a big ship. It's not bad.« Sie nickt, wiederholt und ruft dann aus: »Alright, baby!« Sie fliegt mit ihrem Flugzeug eine Kurve und ruft nach hinten: »Hey, alle in die Schleudersitze!« Sie landet auf einem Gewässer und verabschiedet sich von ihrem Flugzeug.

Es ertönt ruhige Gitarrenmusik mit leichtem Gesang. Im Wasser sieht man die Spiegelung einer Frau in einem Boot, bis die Kamera nach oben schwenkt und man sie jetzt in ihrem Kanu und ihrem weißen Kleid wahr-

nimmt. Sie räumt ihr Paddel in das Boot und hantiert dann mit einem aus verschiedenen Hölzern zusammengebundenen Gestell. Dies scheint eine rituelle Bedeutung zu haben oder einen spirituellen Zweck zu erfüllen, den die Zuschauer auf den ersten Blick nicht begreifen können. Dann geht die Kamera in eine Halbtotale über und das Gestell im Ganzen lässt die Assoziation eines Fisches zu. Die Erzählerinnenstimme erklingt: »Hier Noa-Noa, eine Eingeborene der Insel Tai-Pi, die von ihrem Ehemann wegen einer Tabuverletzung verstoßen worden war.«

Noa-Noa rudert über das Wasser und findet eine Blechbüchse, die als Flaschenpost fungiert und in der sich das Telegramm der Chinese Orlando befindet. Sie ergreift das Holzgestell und den Zuschauern wird klar, dass sie es zum Navigieren nutzt. Zu schneller und rhythmischer Musik beschleunigt sie ihr Paddeln in Richtung Schiff. Die Zuschauer befinden sich nun auf dem Ufer eines Gewässers, vor ihnen im Schilf die rekrutierten Frauen des Schiffes Orlando. Sie beobachten gespannt, wie Noa-Noa sich dem Piratenschiff nähert.

Sieben Frauen sind nun kurz davor auf das Deck der Orlando zu steigen und ins Ungewisse zu segeln. Das »Es ist mir egal, wohin das Schiff fährt«⁴ von Josephine de Collage trifft auf alle diese aus der Gesellschaft und vor den normativen Rollenbildern geflüchteten Frauen zu.

Interpretation der analysierten Anfangsszene

Offensichtlich ist die Geschichte eine intensive Auseinandersetzung mit feministischen Perspektiven und Ansätzen, die im Folgenden tiefgründiger erläutert werden.

»Der Feminismus hat nicht nur neue Strategien erfundener neuer Texte erfunken, sondern, was noch wichtiger ist, er hat ein neues soziales Subjekt erfunden, Frauen: als Sprecher, Zuschauer, Zuschauer, Nutzer und Schöpfer kultureller Formen, Gestalter kultureller Prozesse«⁵ (De Lauretis, 1985, S. 163, zit. n. White, 1987, S. 81; Übers. J.B.).

4 »I don't care where the ship goes.«

5 »Feminism has not only invented new strategies of created new texts, but more importantly it has conceived a new social subject, women: as speakers, readers, spectators, users and makers of cultural forms, shapers of cultural processes.«

Es seien also nicht nur neue Texte und neue Ideen, die im Film zum Tragen kommen, sondern auch die neuen erzählenden und rezipierenden Subjekte des Films. *Madame X* wurde innerhalb und Bezug nehmend auf eine frühe Welle des Feminismus gedreht. Frauen und ihre Beziehungen untereinander werden zum Hauptobjekt des Films und ihre Rollen werden durch kinematografische Elemente infrage gestellt und neu definiert (ebd.).

»Die Themen, die Frauen behandeln, haben durchweg zu tun mit dem Anderssein der Frau und mit ihrer Machtlosigkeit. Sie stellen patriarchalische Mythen in Frage und suchen eine weibliche Identität. Manche bedienen sich des Traums oder der Erinnerung. Manche sind satirisch. Immer entwerfen sie ein Gegenbild zum konventionellen Erzählkino. Alle sind subversiv« (Fischetti, 1992, S. 23).

In den 1970er Jahren fangen Frauen an, das Metier der Regisseurin langsam für sich zu entdecken – und was Renate Fischetti hier aufführt, ist genau das, was Ulrike Ottinger damals mit ihrem Meisterwerk machte und heute noch macht. Der Traum von der Flucht, der Traum vom Entdecken neuer Welten, vom Abenteuer und von der Liebe (siehe auch das Telegramm der Chinese Orlando) dient der Regisseurin als Weg, den Zuschauerinnen neue Ideen und Impulse zu geben und ihnen subtil zu zeigen, welche Kräfte in der Gesellschaft wirken und welche hegemonialen Strukturen die Gesellschaft dominieren.

Das Hauptziel des Films ist wohl die Bewusstmachung dieser Zustände und die Befreiung von festgeschriebenen Rollen und Geschlechterbildern. Sei es die internationale Künstlerin Josephine de Collage, die gegen die Zwänge eines bestimmten Milieus aufbegeht (in diesem Fall dem der Künste), Betty Brillo, die Hausfrau, die aus der Monotonie und dem Schrecken einer monogamen Beziehung, in der sie kontrolliert wird und Hausfrau spielt, ausbrechen möchte, oder sei es Belcampo, ein Wesen ohne eindeutiges heteronormatives Geschlecht, das später im Film zum Schiff dazu stößt. Diese Protagonistinnen, wie alle anderen fünf Frauen kommen aus unterschiedlichen Lebenslagen, in denen Zwänge wirken, die sie begonnen haben wahrzunehmen und von denen sie sich jetzt verabschieden: Sie fliehen ins Ungewisse, ins Abenteuer und in die Freiheit. Wichtig erscheint noch hinzuzufügen, dass bei jeder dieser sieben Frauen ein anderes (aufgezwungenes) Verständnis von Sexualität und Lust vorhanden ist. Die Bilder vermitteln eine relative Befreiung der Frau, die freie Wahl des Sexual-

partners und von dessen Geschlecht bis hin zur monogamen heterosexuellen Beziehung und zum Einsiedlerleben im Wald. Diese Bilder werden durch die Konstruktion der Einstellungen, die Kommentare der Erzählerin und besonders durch die weiteren Vorstellungsszenen der anderen Frauen relativiert und dekonstruiert.

Interpretation der analysierten Schlussszene

Kurz vor Ende des Films schreibt die Diplom-Psychologin in einem Brief an die Weltbevölkerung über die Ereignisse der letzten Wochen auf See, analysiert diese und fasst Schlussfolgerungen für die Zuschauer zusammen. Der Name der Diplom-Psychologin lässt bereits die erste Schlussfolgerung zu: Karla Freud-Goldmund spricht von unterdrückter Liebe und schafft damit die erste Verbindung zu Sigmund Freud. In der Schrift *Das Unbehagen in der Kultur* verweist Freud auf die Befreiung der sexuellen und aggressiven Triebe (vgl. Freud, 1930, S. 32). Beides, die sexuellen und aggressiven Triebe, beschreibt auch die Diplom-Psychologin Karla Freud-Goldmund: »Nachdem die Frauen alle psychosozialen Barrieren des Alltags hinter sich gelassen haben, brach die unterdrückte Sinnlichkeit auf ungeahnter Macht hervor.« Des Weiteren thematisiert sie die vielen Jahrhunderte der Unterdrückung der Frauen, deren Gewohnheiten von Passivität und von Abhängigkeit sich in ihren Charakterstrukturen wiederfinden lassen. Sie übt damit Kritik an der Gesellschaft der 1970er Jahre und dem bis dahin bestehenden Bild der Frau. Die Befreiung aus diesen Denkmustern finden die Frauen in der »narzisstisch gestörten Madame X«, aber auch in dem totalen Widerspruch der Isolation auf engstem Raum und der Weite, die sich die Frauen mithilfe ihrer Fantasie erschließen konnten.

Zur hier erörterten Szene neigt sich der Film bereits dem Ende entgegen. Die Frauen streifen ihre alten Rollen, die sie zu Beginn des Films verkörperten, ab und erhalten erst durch ein Ritual ihre neuen Identitäten. Das Ritual ist der symbolische Durchgang durch den Tod und die Rückkehr an Bord, wobei die alte soziale Rolle der jeweiligen Frau vernichtet wird. Vor allem durch die Abgeschiedenheit von den allgemeinen Lebenszusammenhängen können schließlich die Wiedergeburt und ein Rollenwandel stattfinden (vgl. Steinwachs, 1978, S. 11). Im Film werden die Frauen am Ende für eine neue Kaperfahrt angeheuert, womit das Ende zum neuen Beginn stilisiert wird.

Die Rezeption des Films *Madame X*

Es ist unverkennbar, dass sich Ulrike Ottingers Filme, und *Madame X* von 1977 im Besonderen, nur schwer in ein kinematografisches Genre einordnen lassen. Der experimentelle und teils stark mit surrealistischen Elementen spielende Film kam vermutlich genauso divers in der Zuschauerinnschaft an. Leider gibt es wenig auffindbare Positionen aus der Zeit der Veröffentlichung. Allerdings deutet genau dieser Aspekt auch darauf hin, in welcher Nische der Filmlandschaft dieser Film entstanden ist.

Madame X war kein neuer Titel in der Filmgeschichte, vier frühere US-amerikanische Werke trugen schon diesen Haupttitel. Zwar behandeln auch diese vier Filme das Problem der Weiblichkeit, allerdings erfüllt scheinbar Ottingers Spielfilmdebüt nicht die durch die anderen Filme entstandenen Assoziationen von Erotik (vgl. Witte, 1978; Hake, 1993, S. 179).

Nicht nur in diesem Punkt überraschte *Madame X* die Cineastinnen: Im Kontext des Neuen Deutschen Films gehörte Ottinger zu einer Reihe avantgardistischer Regisseurinnen des feministischen Films. Zu den etwas bekannteren Frauen des Neuen Deutschen Films gehörten in den 1960er Jahren unter anderem Danièle Huillet, May Spils und Ula Stöckl. Alle beschäftigten sich mit dem Leben von Frauen, wobei vor allem Stückl mit ihren Werken in die feministische Richtung der folgenden 1970er Jahre verwies (vgl. Knight, 1995, S. 15), die im Westdeutschland der 1960er und 1970er Jahre einen enormen Aufschwung erfuhr. Stets waren Frauen in der internationalen Filmbranche unterrepräsentiert und marginalisiert (ebd.). 1977, als *Madame X* herauskam, veröffentlichten neben Ottinger auch Helma Sanders-Brahms, Helke Sander, Heidi Genée und Margarethe von Trotta erste Spielfilme. Alle waren keine Anfängerinnen, sondern studierten teils sogar an Filmhochschulen und waren auf der »Suche nach alternativen Bildern und Gegenentwürfen« (ebd., S. 11). 1980 gehört Ottinger zu den 14 wichtigsten Filmemacherinnen Westdeutschlands, in der internationalen Presse rezensierte man aber stets nur die männlichen Regisseure, Frauen wurden nur in einzelnen Fachzeitschriften besprochen (vgl. ebd., S. 20). Selbst spezielle Filmzeitschriften wie *Quarterly Review of Film Studies* oder *New German Critique* erwähnten deutsche Regisseurinnen eher nur am Rande, aber hier war zumindest Ottinger darunter. Frauen erhielten meist auch wesentlich geringere finanzielle Förderung (vgl. ebd., S. 126).

Ottingers Filme gehören eher zum experimentellen Underground Cinema und erlangten dadurch keinen großen Bekanntheitsgrad (vgl.

Frieden, 1993). Selbst in der Kunstszenen wurden Ottingers Filme, so auch *Madame X*, kaum diskutiert. Laurence A. Rickels begründet dies damit, dass viele ihre Filme nicht verstanden bzw. missverstanden haben; außerdem habe es derzeit andere »Künstlerinnengrößen« gegeben, über die man sprach (vgl. Rickels, 2008, S. 3). Wenn *Madame X* in der feministischen Filmszene rezipiert wurde, dann stieß er auf Unmut: »Der Film provozierte in der feministischen Filmgesellschaft überwiegend feindselige Reaktionen und wurde in ›Frauen und Film‹ erst nach einer kurzfristigen Änderung der dortigen Redaktionspolitik rezensiert«⁶ (zit. n. Hansen, 1984, S. 98). Aber natürlich gab es auch Begeisterte, so fand zum Beispiel Ginka Steinwachs den Film überaus gelungen und kommentiert 1978:

»Madame X von Ulrike Ottinger und Tabea Blumenschein ist der erste deutsche Film seit vielen Jahren, der dieser Definition auf dem kinematografischen Sektor ohne Abstrich genügt, weil er, darum in den surrealistischen Grund und Nährboden zu loben, ganz Bild, ganz Ton, unzweideutig die Farbe der Leidenschaft bekennt« (Steinwachs, 1978, S. 21).

Sie bezieht sich bei der »Definition« auf ein Zitat über Schönheit von André Breton von 1937, welches folgendermaßen lautet: »die konvulsivische Schönheit wird erotisch-verhüllt, berstend-starr, magisch-umstandsbedingt sein oder sie wird nicht sein« (Breton, 1937, zit. n. Steinwachs, 1978, S. 21).

Im Gegensatz zu den anderen fiktionalen Regisseurinnen der damaligen Zeit hatte Ottinger nicht dasselbe »Engagement für Wahrheitsnähe und narrative Transparenz«⁷ (Rickels, 2008, S. 3), ihre experimentelle und nicht immer verständliche grenzüberschreitende Arbeitsweise war bemerkenswert, kommentierte Annette Kuhn (1987). Auch Andrea Weiss bezeichnete Ottingers Filmwerk als unklassisch, als Parodie und als »Transgressive Cinema« (Weiss, 1992, zit. n. Rickels, 2008, S. 1).

Roy Grundmann und Judith Shulevitz zählen *Madame X* zu den »cult hits« Ottingers und schreiben: »Ottinger stellt den düsteren Stil in den Dienst einer hochgradig ironischen lesbischen Kritik«⁸ (Grundmann &

⁶ »The film provoked predominantly hostile reactions in the feminist film community and did not even get reviewed in Frauen und Film until a recent shift in editorial policy.«

⁷ »commitment to verisimilitude and narrative transparency.«

⁸ »Ottinger places drop-dead style in service of a highly ironic lesbian critique.«

Shulevitz, 1991, S. 40). Die britische Kulturwissenschaftlerin und Feministin Angela McRobbie lobt 1982 Ottingers Filme als »Meilenstein[e] in der Entwicklung eines erotischen Frauenfilms«⁹ (McRobbie, 1982, zit. n. Hake, 1993, S. 187), allerdings unterschlägt sie dabei, laut der Professorin für deutsche Literatur und Kultur Sabine Hake, den Beitrag, den der Film zur Diskussion über Postmoderne und feministische Avantgarde leistete. Hakes Meinung nach schafft es *Madame X*, konventionellen Rollenbildern und Konnotationen zu widerstehen und verzichtet auf die Reproduktion von patriarchalen Strukturen (ebd., S. 188). Es sei weder ein typischer Erotikfilm noch ein Angriff auf die Männerwelt, sondern eher eine kritische Auseinandersetzung mit der medialen Repräsentation von Frauen (ebd., S. 179ff.). Sie konstatiert, dass es vielmehr um die Langeweile der Frauen angesichts der starren Rollen und Kategorien gehe als um eine Kritik am Patriarchat (ebd., S. 181). Außerdem sei es eine Auseinandersetzung mit weiblicher Homosexualität, die durch eine gewisse Art von Voyeurismus und Perversion stattfinde. Gerade die Kostüme karikierten erotische Bilder (ebd., S. 182f.). Damit biete Ottinger einen erfrischenden Umgang mit der ermüdenden Realität. Hake beurteilt *Madame X* als »eine sehr erfreuliche Dekonstruktion des narrativen Realismus und insbesondere eine Dekonstruktion der Repräsentation der Weiblichkeit«¹⁰, vor allem den humoristischen Umgang durch die Einbettung in eine Piratengeschichte lobt sie.

Rickels arbeitet Ottingers sensible Art, sich Minderheiten zu nähern, heraus: »Ottinger konnte [...] Zutritt und Repräsentationen von Minderheiten erreichen, ohne sie [...] erst notgedrungenermaßen als Teil einer identifizierbaren Minderheitserfahrung darzustellen«¹¹ (Rickels, 2008, S. 30). Er führt weiter aus, dass in ihren Filmen die Perspektive der Außenseiter stets stark dargestellt werde und man so neue Sichtweisen kennenlernenne. Das Medium Film ermögliche eine Reise in das Innere vernachlässigter gesellschaftlicher Diskussion (ebd., 1993, S. 184). Laut Hake geht es in dem Film um eine enorme Spannung zwischen Inklusion und Exklusion,

9 »landmark[s] in the development of an erotic women's cinema«

10 »as a very pleasurable deconstruction of narrative realism – and more specifically a deconstruction of the representation of femininity.«

11 »Ottinger has been able [...] to gain admission and representation of minorities without first setting them up [...] as representing themselves by necessity as part of an identifiable minority experience.«

die sich in einer Choreografie einer permanenten Nicht-Identität auflöst (vgl. Hake, 1993, S. 184).

»Der Film machte Ottinger zu einer sensationellen Kontroverse«¹² (Rickels, 2008, S. 24), der damalige Diskurs drehte sich unter anderem um die Frage, ob es eine weibliche Ästhetik gibt. Dieser These verweigert sich Ottinger selbst allerdings stark. Im Gegensatz zu vielen anderen Regisseurinnen, die krampfhaft versuchen zu zeigen, wie Dinge sind und wie ungerecht die Welt ist, konzentriert sich Ottinger darauf, was passiert, und setzt sich mit den Wirkungsweisen von Strukturen konkret auseinander (vgl. Knight, 1995, S. 123). Im Interview mit Roswitha Mueller über *Madame X* erklärt Ottinger: »Das durchgehende Leitmotiv des Films handelt von dem Verbot, das Frauen auferlegt ist, nämlich ihre eigenen Erfahrungen zu machen.« Ihre Position ist, dass gleiche Rechte und gleiche Handlungsmöglichkeiten für Frauen wenig bringen, wenn Frauen nicht ihre Bedürfnisse formulieren (können). Damit hinterfragt sie die weibliche Identität an sich (vgl. ebd., S. 135).

Im Jahr der Erscheinung des Films hat der Kulturjournalist Hansjörg Spies ihn in der österreichischen Tageszeitung *Kleine Zeitung* folgendermaßen besprochen: »Ottinger [...] gelingt es, die Bedingungen der ersten Generation der Frauenbewegung zu kritisieren«¹³ (Spies, 1977, zit. n. Rickels, 2008, S. 24). Nachdem der Film im ZDF-Fernsehen lief, kommentierte der Filmwissenschaftler Karsten Witte 1978 in der *Zeit* unter dem Titel »Weiblicher Piratenakt«: »Wenn dieser Planet, im phantastischen Diskurs dieses Films, nicht herrschaftsfrei zu denken ist, dann wäre die Herrschaft der Frauen noch die beste der Männermöglichkeiten, sich unterdrücken zu lassen« (Witte, 1978).

Er formuliert eine positive Kritik für *Madame X*. Der Film sei schroff statt sanft, zeige keine Spur von Angst, und vor allem die Asynchronität des Films – er bezieht sich auf die teils verschobene Audio- und Bildspur – gefalle ihm. Die Filmwissenschaftlerin Patricia White setzt sich insbesondere mit feministischen Filmen auseinander und behandelt den Film unter filmanalytischen und filmgeschichtlichen Gesichtspunkten. Sie stellt heraus, dass *Madame X* innerhalb einer neuen Frauen-Filmsszene und auch als Antwort auf vorangegangene Werke von Frauen zu

12 »The movie made Ottinger a sensational figure of controversy.«

13 »succeeds in criticizing the conditions of the first generation of the women's movement.«

verstehen ist. Mit Bezug auf Teresa de Lauretis erläutert sie, dass Ottingers Film als Piratinnenfilm ein Statement für Frauen im Filmbusiness darstellt. Frauen werden im Film sowie in der realen Filmlandschaft zu Subjekten mit Stimme, Meinung und zu Macherinnen (vgl. White, 1987, S. 81). In den Charakteren und dem Filmsetting lassen sich lesbische Utopien sowie Forderungen und Wünsche der damaligen Frauenbewegung erkennen. Kino allgemein lebe vor allem von Widersprüchen, meint Lauretis. Gerade *Madame X* sei, so White, eine klare Reaktion im Sinne einer Repräsentation der feministischen Filmszene und auf Hollywood. Sie schreibt: »Madame X kann als eine Synekdoche für den kritischen Vorschlag der Abwesenheit der Frau aus der Geschichte angesehen werden, während sie auf ihrer (fast unheimlichen) Rückkehr besteht«¹⁴ (White, 1987, S. 84). Für sie ist *Madame X* der Inbegriff von Transformation, der öffentliche Diskurs der damaligen Zeit über Feminismus findet sich in der Machart des Films wieder. Dinge werden verkehrt, übertrieben und zur Schau gestellt. Außerdem fällt Ottingers Erstlingswerk aus den bis dato feministischen Werken heraus (ebd., S. 86ff.).

Resümee zur Produktion

Ulrike Ottingers Werk anhand von einem Film zu beleuchten ist wohl alles andere als umfassend, wenn man die Relationen ihres Schaffens betrachtet. Dennoch stellt *Madame X* einen wertvollen Einblick in die Gedanken, Ideen und Arbeitsweisen der Künstlerin dar.

In diesem Film steckt, wie deutlich wurde, enorm viel Symbolkraft und kritische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Verhältnissen, wobei die Perspektive der Frau natürlich immer im Mittelpunkt steht. Doch im Gegensatz zu anderen feministischen Denkerinnen und Filmemacherinnen sieht Ottinger das Problem nicht nur in der patriarchalen Struktur der Gesellschaft, sondern vor allem in der Identität der Frauen selbst. In ihrer Figur der Madame X auf dem Schiff Orlando räumt sie nicht mit Herrschaftsstrukturen auf, sondern präsentiert sie in umgekehrter Weise auf dem sogenannten Silbertablett. Sie beschäftigt sich, wie vorab erwähnt, mit dem »Was« der gesellschaftlichen Umstände. Damit möchte sie ein

14 »Madame-X can be seen as a synecdoche for the critical proposition of woman's absence from history, while insisting on her (almost uncanny) return.«

Bewusstsein schaffen, das Frauen ermutigt, auf ihre Bedürfnisse und Gefühle zu hören und sie zu vertreten.

Die Analyse der zwei Sequenzen verdeutlichte, mit welcher Experimentierlust und welchen grenzüberschreitenden und fantasievollen Bildern sie arbeitet. Durch diese teils übertrieben wirkende und ins absurde führende Filmästhetik schafft sie eine spezielle Stimmung für emotionale sowie gedankliche Anstöße. *Madame X* sowie die darauf folgenden Spielfilme Ottingers gehören zu den Kultfilmen in der feministischen und queeren Szene, gleichwohl kann über die gegenwärtige Bedeutung der Filme keine Aussage getroffen werden.

Was können Kunst und Medien in Bezug auf geschlechtliche und sexuelle Selbstbestimmung leisten?

Diese Frage soll hier zunächst nicht in generalisierter Form beantwortet werden, sondern bezogen auf das Jahr 1977 und damit auf gesellschaftspolitische Repressionen, die zu der Zeit anderen Formen der Sexualität entgegengebracht wurden. Ottinger hatte sich schon frühzeitig zur Homosexualität bekannt; sie fand über Kunst und Medien einen Weg, die sexuelle Selbstbestimmung zur Diskussion zu stellen und Frauen zu ermuntern, einen Weg zu beschreiten, der abenteuerlich und gefahrvoll, aber auch beglückend sein kann.

Ihr Film *Madame X – eine absolute Herrscherin* war im Kontext der sogenannten zweiten Welle der Frauenbewegung entstanden. Sie thematisierte Macht, Unterordnung, Erotik und Sexualität. Die göttlich schöne Madame X verspricht den sieben Frauen, die aus aller Welt kommen, Gold, Liebe und Abenteuer. Dafür müssen sie ihren bequemen, sicheren Weg und ihren eintönigen Alltag aber eintauschen. Ihre »Reise« wird voller Gefahren und Ungewissheit sein, doch dafür stehen ihnen Liebe und Abenteuer in Aussicht. In einer machtdominierten Welt – immer geht es um Vorherrschaft (auch sexueller Natur) – tötet die schöne Madame X fast alle Frauen; diese kommen aber in unterschiedlicher Gestalt wieder zurück.

Wie in der indischen Philosophie sind diese Tode als Durchgangsstadien zu sehen. Ottinger fasst es wie folgt zusammen: »Das ist ein Bild für eine Durchgangsstation zwischen Leben und Tod. [...] Für das Reflektierende, das Fließende und das sich Auflösende habe ich versucht, Bilder zu finden« (Ottinger, 1983).

Ottingers Filme wurden, wie erwähnt, zunächst mit Skepsis aufgenommen, es gab Schwierigkeiten bei der Dekodierung der Aussagen. Ihre Produktionen widersetzen sich den linearen Lesarten, sie waren vollgepackt mit literarischen, mythologischen und historischen Bezügen, voller Brüche und Widersprüche. Der Einsatz der von ihr gewählten filmischen Mittel war in den 1970er Jahren noch zu ungewohnt, feministische Gruppen erkannten zwar die Aufbruchstimmung und Wege, repressive Strukturen zu verlassen, waren aber schockiert, dass Ottinger die Frauen wieder in diese Strukturen »reinstolpern« ließ. Im Interview fasste Ottinger nochmals die Intentionen ihrer Filme zusammen: »Inquisition, Faschismus, Zwangsprüfung. Was immer an Unterdrückungsmethoden möglich ist, unterscheidet sich nach der Zeit. Aber die Strukturen bleiben in der Tat erschreckend gleich« (ebd.).

Mittlerweile haben Ottingers Filme Kultstatus. Ihre Geschichten erzählen von Liebe und Sexualität, nicht aber von Heteronormalität, sondern von der Normalität anderer Geschlechterdefinitionen und sexueller Praktiken. Sie erzählen von Schönheit und von der Schönheit dessen, was oft als hässlich bezeichnet wird, den körperlich oder sozial Ausgegrenzten, Vergessenen, den Zwergen, Gauklern und Transvestiten (vgl. Amanshauser, 2007, S. 30f.).

Es stellt sich die Frage, ob diese Produktionen heute noch einen emanzipatorischen Charakter haben oder lediglich als Kultfilme der 1970er Jahre zu werten sind? Und wie wird die Thematik aktuell in den Medien dargestellt?

Historisch betrachtet wurden den Frauen innerhalb des öffentlichen Szenarios unterschiedliche Freiheiten gestattet bzw. nicht erlaubt. Diese Plätze innerhalb der Öffentlichkeit, ja sogar innerhalb der privaten Räume, wurden selten von den Frauen selber bestimmt, eher wurden diese ihnen von Männern aufoktroyiert. Ursachen für die Unterdrückung von Frauen sind keinesfalls geschlechtsbiologische Unterschiede zwischen Männern und Frauen, sondern die Herausbildung einer sozialen Kategorie und die damit verbundene Zuschreibung durch eine patriarchale autoritäre Gesellschaft.

Strukturelle Möglichkeiten und Hindernisse, Familie und Beruf, werden häufig von Männern geschaffen, konstituiert. Die Definitionsmacht und Entscheidungsgewalt in gesellschaftlichen Belangen sind ebenso aufgrund der herrschenden Arbeits- und Funktionsteilung häufig noch getrennt, trotz der historischen Innovationen und Errungenschaften der Frauenbewegung. Immer noch ist eine Ausgrenzung von Frauen zu konstatieren, die

durch die gesellschaftliche Definition ihrer Geschlechterrolle charakterisiert ist. Ausgrenzung kann verstanden werden als eine Trivialisierung der Frau durch Nichtbeachtung, normative Abwertung und die Objektivierung der Frau als Sexsymbol.

Wie diese Ausgrenzungsstrategien in den Medien durch Bild und Text dargestellt werden und wie heute die Arbeitssituation insbesondere von »Medienmacherinnen« selbst eine Form der Ausgrenzung beinhalten, soll nun kurz skizziert werden.

In ihrer Ausprägung pendeln Geschlechterrollenorientierungen zwischen den Extremen Traditionalität und Modernität. Unter Traditionalität kann eine strenge genderspezifische Arbeitsaufteilung verstanden werden, wie sie sich in der Form von häuslich-privater Arbeit der Frau und der öffentlich-kulturellen Arbeit durch den Mann äußert. Modernität und damit eine modernere Arbeitsteilung kann beschrieben werden als die Ablehnung traditioneller Sichtweisen und die politische Gleichstellung der Subjekte in allen Bereichen. Hinzu kommt bei der Ausprägung der Geschlechtsrollen, dass Medieninhalte bei der Behandlung von Frauenthemen stark an medien- und marktspezifische Selektionsstrategien gebunden sind und somit wieder von Strategien der Annulierung, Trivialisierung und Objektivierung untermauert sind. Vor diesem Hintergrund können folgende Aspekte beachtet werden:

Erstens kann thematisiert werden, dass eine »Modernisierung« des Frauenbildes in den Medien, eine Anpassung des Frauenbildes an den faktisch sich vollziehenden Wandel der Rolle und Funktion von Gender, aus strukturellen Gründen der Gesellschaft hinterherhinkt. Denn im institutionellen Rahmen der Medienbetriebe können Veränderungen nur mit Verzögerungseffekten wirksam werden, da diese Institutionen mit hoher Öffentlichkeitsrelevanz immer noch Männerdomänen sind.

Zweitens ist Gender an spezifische Traditions- und Rollenorientierungen geknüpft und daher nur äußerst langsam einem Wandel zugänglich, das Individuum ist auch ein Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse. Daraus resultiert, dass das Subjekt kein Ding ist, keinen festen Kern hat und keine fixe Identität, es ist keine Substanz. Es ist eine Form – diese kann nicht vorausgesetzt werden, sondern muss erst geformt werden.

Drittens ist zu wenig darüber bekannt, wie genderbezogene mediale Angebote von Rezipienten und Rezipientinnen interpretiert und gedeutet werden. Es kann deshalb nicht auf eine direkte Handlung oder Verhaltensweise in der Realität geschlossen werden.

Gesamteinschätzung

Eine Modernisierung des Frauenbildes seit den 1970er Jahren hat stattgefunden. Frauen können ihre geschlechtliche und sexuelle Selbstbestimmung in den Medien häufiger offenlegen, als dies noch in den 1970er Jahren möglich war. Aber nach wie vor hat die Frau mit Stereotypisierung und Klischees zu kämpfen. Ein öffentliches Randgruppensein bestimmter sexueller Präferenzen (thematisiert beispielsweise in Filmen von Praunheim oder Ottinger) ist weiterhin zu konstatieren; es ist festzuhalten, dass die öffentliche Präsenz der sexuellen Selbstbestimmung weiterhin ein Schattendasein führt.

Der RLP-Online-Dienst für Sexualerziehung/Bildung für sexuelle Selbstbestimmung betont die außerordentliche Bedeutung der Thematik für den Erziehungsauftrag der Schule: »Sexualerziehung fördert selbstbestimmtes und verantwortungsvolles Verhalten. Dies soll zu einem selbstbewussten Umgang mit dem eigenen Körper und der eigenen Sexualität befähigen, bei der Entwicklung der eigenen sexuellen und geschlechtlichen Identität hilfreich sein und auch für partnerschaftliches Leben sensibilisieren« (RLP-Online Berlin-Brandenburg, o.J.).

Insbesondere engagierte Filmproduktionen ohne linearen Erzählstil eignen sich besonders gut, fachübergreifend eine Diskussion in der Sekundarstufe II ohne pädagogischen Zeigefinger anzuregen. Das kann beispielsweise in sogenannten Projektwochen zur schulischen Filmbildung realisiert werden, wo die Thematik sexuelle Selbstbestimmung unbedingt verortet werden sollte.

Literatur

- Amanshauser, H. (2007). »The true mystery of the world is the visible, not the invisible: On the Work of Ulrike Ottinger. *Afterall*, 16, 29–36.
- Amanshauser, H. (2008). »Das Geheimnis der Welt ist das Sichtbare, nicht das Unsichtbare« Zum Oeuvre von Ulrike Ottinger. <http://www.amanshauser.net/Ottinger.pdf> (10.04.2018).
- Arsenal – Institut für Film und Videokunst e.V. (1978). Madame X – eine absolute Herrscherin. <http://www.arsenal-berlin.de/nc/berlinale-forum/archiv/katalogblaetter/action/open-download/download/madame-x-eine-absolute-herrscherin.html> (28.03.2016).
- Babias, M. (Hrsg.). (2011). *Ulrike Ottinger, Paris Pop*. Köln: Walther König.
- Berliner Morgenpost (2011). Geschichte des Feminismus. <http://www.morgenpost.de/printarchiv/biz/article104996974/Geschichte-des-Feminismus.html> (17.03.2016).

- Breton, A. (1937). *L'amour fou*. Paris: Gallimard.
- De Beauvoir, S. (1949). *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard.
- De Beauvoir, S. (1951). *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Hamburg: Rowohlt.
- De Lauretis, T. (1985). Aesthetic and Feminist Theory. Rethinking Women's Cinema. *New German Critique*, 34, 154–175.
- Filmportal (2016). Ulrike Ottinger. http://www.filmportal.de/person/ulrike-ottinger_86eda7c142ba40b39b501d91f2799708 (15.02.2016).
- Fischetti, R. (1992). Das neue Kino – Über die Möglichkeiten einer Weiblichen Filmsprache. Frankfurt a.M.: Tende.
- Freud, S. (1930). *Das Unbehagen in der Kultur*. Wien: Internationaler psychoanalytischer Verlag.
- Frieden, S. (Hrsg.). (1993). *Gender and German Cinema. Feminist Interventions. Volume I: Gender and Representation in New German Cinema*. Oxford: Berg Publishers.
- Grundmann, R. & Shulevitz, J. (1991). Minorities and the Majority: An Interview with Ulrike Ottinger. *Cinéaste*, 18(3), 40–41. <http://www.jstor.org/stable/41687096> (13.03.2016).
- Hake, S. (1993). »And With Favorable Winds They Sailed Away«: Madame X and Femininity. In S. Frieden (Hrsg.), *Gender and German Cinema. Feminist Interventions. Volume I: Gender and Representation in New German Cinema*. Oxford: Berg Publishers.
- Hansen, M. (1984). Visual Pleasure, Fetishism and the Problem of Feminine/Feminist Discourse. Ulrike Ottinger's Ticket of No Return. *New German Critique*, 31 (West German Culture and Politics), 95–108.
- Heise, K. (2015). Was haben Sie auf den Spuren Chamissons erlebt? http://www.deutschlandradiokultur.de/ulrike-ottinger-was-haben-sie-auf-den-spuren-chamissons.970.de.html?dram:article_id=319792 (15.02.2016).
- Hillauer, R. (2012). Ich will in keine Schublade passen. <https://www.woz.ch/-2dfe> (18.02.2016).
- Holme, K. (2009). B² – Von Beauvoir zu Butler. Eine kurze Geschichte der Feministischen Philosophie. <http://outside-mag.de/issues/1/posts/49> (17.03.2016).
- Knight, J. (1995). *Frauen und der Neue Deutsche Film*. Marburg: Hitzeroth.
- Koch, G. (2005). Ranken und Ränke. Der Blick der Groteske. In U. Ottinger (Hrsg.), *Bildarchive. Fotografien 1970–2005* (S. 237–241). Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst.
- Kuhn, A. (1987). Encounter between Two Cultures: Discussion with Ulrike Ottinger. *Screen*, 28(4), 74–79. <https://academic.oup.com/screen/article/28/4/74/1626727> (18.04.2018).
- Matt, G. (2005). Gerald Matt im Gespräch mit Ulrike Ottinger. In U. Ottinger (Hrsg.), *Bildarchive. Fotografien 1970–2005* (S. 134–141). Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst.
- Nave-Herz, R. (1997). Die Geschichte der Frauenbewegung in Deutschland. Hannover: Niedersächsische Landeszentrale für politische Bildung. <http://www.nibis.de/nli1/rechtsx/nlpb/pdf/Gender/frauenbewegung.pdf> (10.04.2018).
- Niederer, E. & Winter, R. (2008). *Ethnographie, Kino und Interpretation – die performative Wende der Sozialwissenschaften*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Nusser, T. (2002). *Von und zu anderen Ufern: Ulrike Ottingers filmische Reiseerzählungen*. Köln, Wien, Weimar: Böhlau.
- Oppitz, M. (2005). Faktion/Fiktion. In U. Ottinger (Hrsg.), *Bildarchive. Fotografien 1970–2005* (S. 360–373). Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst.

- Ottinger, U. (1983). Der Zwang zum Genrekino. Von der Gefährdung des Autorenkinos. *Aktuelle Frauenzeitung Courage*, 8(4), 18–21.
- Ottinger, U. (Hrsg.). (2005). *Bildarchive. Fotografien 1970–2005*. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst.
- Ottinger, U. (2007). Fotografien in Kontext Film. <http://www.ulrikeottinger.com/index.php/prater.218.html> (18.03.2016).
- Queer-Lexikon (2015). Feminismus. <http://queer-lexikon.net/queer/feminismus> (17.03.2016).
- Rickels, L. A. (1993). *Real Time Travel. Artforum International*, 31(6), 83–88.
- Rickels, L. A. (2008). *Ulrike Ottinger: The Autobiography of Art Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- RLP-Online Berlin-Brandenburg (o.J.). RLP-Online Berlin-Brandenburg, <http://bildungs server.berlin-brandenburg.de>
- Schock, A. & Kay, M. (2003). *Out im Kino! Das Lesbisch-Schwule Filmlexikon*. Berlin: Quer-verlag.
- Schulze, K. (2015). Feministische Kunst – Wunderbare Nestbeschmutzerinnen. <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/ausstellung-feministische-avantgarde-hamburger-kunsthalle-a-1023381.html> (17.03.2016).
- Steinwachs, G. (1978). Madame X: Ein Versuch zur Archäologie der Subjektivität. *Die Schwarze Botin: Frauenhefte*, 6, 21–26.
- Teddy Award (2012). 26. Teddy Award 2012 on the Occasion of Berlinale 62. http://teddy award.tv/downloads/files/Presse/MappeBerlinalePK_eng_ab.pdf (18.02.2016).
- Uka, W. (2004). Der bundesdeutsche Film in den 70er Jahren. In W. Faulstich (Hrsg.), *Die Kultur der 70er Jahre* (S. 193–207). München: Wilhelm Fink Verlag.
- Universität Bielefeld (2011). Geschichte der Frauenbewegung im bundesdeutschen Kontext. http://www.uni-bielefeld.de/gendertexte/geschichte_der_frauenbewe gung.html (17.03.2016).
- Vahsen, M. (2008). Wie alles begann – Frauen um 1800. <http://www.bpb.de/gesellschaft/ gender/frauenbewegung/35252/wie-alles-begann-frauen-um-1800> (17.03.2016).
- Weiss, A. (1992). *Vampires and Violets: Lesbians in the Cinema*. London: Jonathan Cape.
- Witte, K. (1978). Weiblicher Piratenakt. *Die Zeit*, 16 (14.04.1978). <http://www.zeit.de/1978/16/weiblicher-piratenakt> (27.03.2016).
- White, P. (1987). Madame X of the China Seas – A Study of Ulrike Ottinger's film by Patricia White. *Screen*, 28(4), 80–95.
- Wolff K. (2008). Die Frauenbewegung organisiert sich – Die Aufbauphase im Kaiserreich. <http://www.bpb.de/gesellschaft/gender/frauenbewegung/35256/aufbau phase-im-kaiserreich> (17.03.2016).

Der Autor

Johann Bischoff, Prof. Dr. phil., geb. 1951, i. R. seit 1.10.2016. Kaufmann IHK gepr., staatl. gepr. Kommunikationswirt, Diplom-Designer, Diplom-Pädagoge. WM an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Gastprofessor für Visuelle Kommunikation an der Hochschule für Bildende Künste in Dresden. Professor für Medienwissenschaft und angewandte Ästhetik an der Hochschule Merseburg.