

## **Blicke – Körper – Macht Frauen, Kino und Medien, gestern und heute**

Tagung am 26. und 27. Oktober 2012 in der Akademie der Künste

### **Einführungsvortrag von Jutta Brückner**

*„Haben Sie heute schon einen Film von einer Frau gesehen?“*

**Die Blickpilotin e. V. – aeronautische Beratung für feministische Filmgeschichte, 2002**

So etwas muss man heute wieder fragen. Im Mai dieses Jahres, kurz vor der Eröffnung des Festivals von Cannes, fragte das Film-Kollektiv *La Barbe* in einem offenen Brief: „Ist das französische Kino frauenfeindlich?“ Es machte darauf aufmerksam, dass im Wettbewerb des Festivals alle möglichen Frauen zu sehen waren, nur keine einzige, die als Regisseurin hinter der Kamera gestanden hatte. Dieser Protest wurde von 1800 Männern und Frauen aus der Filmindustrie und anderen Kulturbereichen unterzeichnet. Der Leiter des Wettbewerbs, Thierry Frémaux, teilte offiziell mit, auch er finde, dass der Platz der Frauen im Kino erhöht werden müsse, aber Cannes sei nicht der richtige Platz für dieses Problem, das über das ganze Jahr diskutiert werden müsse. So die offizielle Version. Nach einer anderen, kolportierten Version soll er sich so geäußert haben: *Wir wählen keinen Film aus, nur weil er von einer Frau gemacht worden ist.*

Ich kenne allerdings keine Frau, die das je verlangt hätte. Im Gegenteil:

*„Regisseurinnen wollen für ihre Arbeit anerkannt werden, nicht weil sie Frauen sind. Aber die Wahrheit ist: obwohl Filme von Frauen auf Festivals in aller Welt zu sehen sind und sie in gleicher Anzahl wie ihre männlichen Kollegen die Filmschulen besuchen, haben sie ungleich größere Schwierigkeiten (dies ein Understatement), Jobs im Film Business zu bekommen.“*

**Melissa Silverstein 2011**

Zwischen diesen beiden Aussagen, steckt das Problem. Es ist die Frage von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit der Frauen im Kino. Die richtige Antwort auf den kolportierten Satz von Frémaux gab eine Filmhistorikerin, die sagte: *„Es ist eine Frage der Kriterien, die man an die Filme anlegt und des Ortes, wo man sie sucht. Die Filme von Frauen haben meist kleinere Budgets und man muss sie außerhalb des Mainstreams suchen.“* Und da wenige Festivalleiter und auch –leiterinnen das tun, die Frauenfilmfestivals ausgenommen, entsteht daraus ein fataler Mechanismus:

*„Es geht den Jurys nicht darum, bewusst Frauen auszuschließen, das passiert einfach so. Das hat zum Beispiel mit einer beruflichen Nähe zu tun, die viele Männer untereinander haben. Das ist auch kein Klüngel, das sind so clouds, Wolken. Und diese männlichen clouds sind in den Jurys viel größer als die weiblichen, weil Frauen bisher nicht so viele Verbindungen hatten.“*

**Doris Dörrie 2011**

Das Problem ist heute nicht mehr nur, wie noch vor 40 Jahren, als die erste Generation von filmenden Frauen auf den Plan trat, ob Frauen das Geld bekommen, ihre Filme zu machen, sondern warum die vielen Filme, die Frauen inzwischen machen, in der Filmindustrie und –kultur nur eine so kleine Rolle spielen.

Cannes selbst lieferte darauf in diesem Jahr unbewusst eine Antwort. Auf dem offiziellen Plakat bläst Marilyn Monroe eine Kerze aus. Man weiß von ihr inzwischen, dass sie neugierig war, lernbegierig, lektüresüchtig. Aber das Wort, mit dem sie identifiziert bleiben wird, ist «Poupoupidou», ein onomatopoetischer Nicht-Signifikant. Die Kinotraumfrau vereint die Sprache eines Kindes mit den Hüften einer Frau mit dem Lächeln einer Sirene und dem

Haar eines Engels. Und sie stirbt jung und tragisch. Alles ist vorhanden, um aus der unsterblichen Sexikone das Wahrzeichen eines schaulustfixierten Kinos zu machen.

Die Ikone Marilyn verkörpert alles, wogegen sich der feministische Film, die feministische Filmtheorie und die feministische Filmkritik schon in den 80er Jahren gewandt hatten: nämlich das klassische Filmnarrativ, das aus der Frau einen Mythos gemacht hatte, ein ideologisches Zeichen für das Begehren von Seiten des männlichen Charakters. Der weibliche, sexualisierte Körper, der sich den Blicken darbietet, reduziert die Frau auf ihre starke erotische Ausstrahlung. Frau ist kein Zeichen für sich selbst, sondern als „Nicht-Mann“ konnotiert, passiv und machtlos, denn auch ihr erotisches Kapital liegt im Blick des Mannes und damit in seiner Verfügung:

*„Das klassische Kino ist eine perfekte visuelle Maschine für das männliche Begehren, so wie es ausgebildet und kanonisiert worden ist in der Tradition der westlichen Kunst und Ästhetik.“*

**Laura Mulvey 1975**

Damit stellte Laura Mulvey in „*Visuelle Lust und narratives Kino*“, diesem Urtext des feministischen Kinos klar, dass Film nicht die Realität widerspiegelt, sondern sie konstruiert. Und sie forderte eine semantische Reinigungsoperation, in der Filme von Frauen als Gegenfilme und Avantgarde-Filme diese Schaulust nicht bedienen sollten. Es war und ist ein aufregender Text. Aber er bedeutete nicht nur eine rigide Verweigerung von Schaulust und Vergnügen, sondern auch eine Verengung der Frauenbilder. Die Ambivalenzen und Rollenspaltungen, die Weiblichkeit damals und heute ausmachen, kamen nicht vor. Nicht nur Männer, auch Frauen blieben und bleiben diesen „Gegenfilmen“ fern.

*„Der Kino-Absenz der Frauen korrespondiert ein Schwund an identifikatorischen Frauenbildern in den Filmen selbst. Gerade die narzisstischen und voyeuristischen Komponenten in der Bedürfnisstruktur des weiblichen Publikums sind dabei missachtet worden.“*

**Gertrud Koch 1978**

Auch die Frauen, die sich dem avantgardistischen Diktat, das eher dem experimentellen, denn dem narrativen Film entspricht, damals nicht fügten und erzählende Filme machen, taten dies in dem Bewusstsein, dass die Schaulust für Frauen ein vermintes Terrain ist. Das Dilemma, vor dem sie standen, war die Notwendigkeit, den klassischen Blickstrategien zu entgehen. Deshalb wählten sie erzählerische Modi, die entweder der Hermetik oder dem dokumentarischen Erzählen nahe stehen. Sie bestanden auf Realismus, gerade weil die Frauenbilder in den Filmen der Männer, egal, ob misogyn oder ikonisch, immer Bilder männlicher Imagination waren. Sie betonten ihre autobiografische Perspektive und ihre subjektive Wahrhaftigkeit. Damit partizipierten sie am herrschenden Modell des Autorenfilms, der ästhetisch Abweichendes nicht nur tolerierte, sondern forderte. Doch die Filme der Männer machten den Kanon der Filmkultur aus, die Filme der Frauen galten als reine Frauensache. Männer fühlten sich nicht gehalten, sich dafür zu interessieren, doch alle Frauen sahen die Filme der Männer. Diese Verleugnung eines gemeinsamen Interesses war von Anfang an eine große Hypothek.

Dass die Filme der ersten Generation der Filmemacherinnen in ihrer Zeit trotzdem Erfolg hatten, verdankten sie der revolutionären Unterströmung der Zeit, die alte Zöpfe – auch die des Patriarchats – abschneiden wollte, dem Interesse wichtiger Kritiker, auf der Produktionsseite dem Kleinen Fernsehspiel des ZDF, das ihre Filme ermöglichte und dem Internationalen Forum der Berlinale, das sie zeigte. Doch als dann die Politik langsam viele feministische Forderungen einlöste, wandten sich die jüngeren Frauen ab. Sie sahen sich nicht mehr als zornige Kämpferinnen oder benachteiligte Opfer, sondern als starke, gleichberechtigte, begehrende Egos, denen die Welt offen steht. Die inhaltlichen

Überlegungen und ästhetischen Lösungen einer früheren Generation wurden vergessen.

Eine solche Verwerfung bedeutet auch Geschichtsvergessenheit und die ist umso gravierender, als die Geschichte der Kultur ohnehin um die männlichen Namen herum geschrieben wird. Das hat einen doppelten Effekt: der Generation der Frauen, die gearbeitet hat, wird die Sichtbarkeit und die Anerkennung versagt. Der Generation, die erst arbeiten will, fehlen die Vorbilder. Immer wieder hat jede Generation das Gefühl, von vorn anfangen zu müssen. Dieser Prozess hat sich in der Geschichte der Kulturleistungen von Frauen zyklisch wiederholt. Auch die erste Generation der filmenden Frauen musste erst spät und mühsam entdecken, dass der erste Spielfilm in Frankreich von einer Frau gemacht worden war: Alice Guy. Und dass es in den USA eine Dorothy Arzner gab. Scarlett Shepard, heute Leiterin des Frauenfilmfestival San Francisco, beschreibt, dass sie 2004 an der San Francisco State University in einem Seminar über das 50er-Jahre- und das zeitgenössische Kino nicht einen einzigen Film von einer Frau vorgeführt bekam. Es gab weder eine Diskussion noch eine Vorlesung, die das Thema problematisierte.

*Mir fehlte es an weiblichen Vorbildern. Es gab Agnès Varda und ich habe mich in diesem Autorenkino nicht wiedererkannt. Dieser Beruf schien ein Männerberuf zu sein.*

**Christelle Raynal, 2012**

Geschichtsverlust und Geschichtslosigkeit bedeuten aber auch Machtlosigkeit. Nicht umsonst hat die schwarze Bürgerrechtsbewegung nicht nur ihre Rechte reklamiert, sondern sich auch der breiten *Roots*-Bewegung um ihre Wurzeln bemüht. Diese Machtlosigkeit im System der medialen Industrie haben Frauen schon früh gespürt und angeprangert.

*In dem Augenblick, in dem es mehr als eine Filmemacherin in der Bundesrepublik gab, haben die Männer den Begriff Frauenfilm erfunden. Auf diese Weise haben sie ihn aus der kommerziellen Verwertbarkeit ausgegliedert, ihn praktisch in eine Ecke gestellt und in ein Ghetto gebracht.*

**Ula Stöckl 1992**

Aber man muss sie auch sehen im Kontext der Geschichte der medialen Industrie:

*Die Frauenbewegung trat ins Kino ein, als das Kino als Massenkultur in Auflösung war. Sie mischte sich in die Zerfallsprodukte des Kinofilms ein, in die Avantgarde und den Autorenfilm, sie nutzte die staatliche Förderung, das Fernsehen als Partner, sie suchte die Off- und Programmkinos.*

**Karola Gramann, Heide Schlüpmann, 2007**

Den meisten Frauen der ersten Generation war diese Bindung an den Autorenfilm selbstverständlich, denn ihre Filme waren Identitätsversicherung und Lebensentwürfe. Sie hatten wenig zu tun mit den Formen des Imaginären, in denen die Filmgeschichte ihre Syntax entwickelte hatte. Mainstream, so wie man ihn heute kennt, gab es damals im deutschen Kino nicht. Und bei allen Unterschieden im Einzelnen war man sich zwischen FilmemacherInnen und Kritikern einig, dass es sich bei Film um eine Kunst handele, die ins Kino gehöre. Als ich in den 80er Jahren im Auftrag des Goethe-Instituts mit den Filmen von Frauen in viele Länder gereist bin, sagte mir der Direktor einer brasilianischen Kinemathek: *Der deutsche Film* – und für ihn gehörten die Filme von Frauen selbstverständlich dazu – *ist der Avantgardefilm der Welt*. Für ihn hatte das Wort allerdings eine andere Bedeutung als für Laura Mulvey.

Diese Zeit ist ziemlich radikal vorbei. Jeder und jede weiß das. Und die Frage ist die, wie die jungen filmenden Frauen umgehen mit den ganz anderen Herausforderungen, vor denen sie heute stehen. Die Explosion des Imaginären im Weltkino führt zu Banalisierung und Infantilisationen, die in einer globalisierten Kulturindustrie wohl unausweichlich sind. In den Blockbustern des Weltkinos spielen die Gewalt, oft auch die Kombination von Gewalt und Sex eine übermächtige Rolle. Das ist ein Kino des männlich-pubertären, sadistischen Größenwahns. Es tröstet nur wenig, dass es geboren ist aus der Unsicherheit, was Männlichkeit denn noch sein kann, wenn Gender performt wird, wie die feministische Genderkritik es herausgearbeitet hat. Denn das in diesen Filmen zelebrierte erotische Verhältnis zu Gewalt und Zerstörung hat sich auch in andere narrative Genres vorgearbeitet. Der Avantgardefilm läuft derweil im Museum und der sog. Qualitätsfilm, in Deutschland relativ großzügig subventioniert, wird zwar noch gemacht, findet aber immer seltener einen Platz in diesem Kino und läuft dann zu nachtschlafender Zeit im koproduzierenden Fernsehen.

Fernsehen gilt mittlerweile das als weiblich konnotiertes Familienmedium. Auf der Rezipienten- wie die Produktionsseite. In den öffentlichen-rechtlichen Anstalten gibt es viele Frauen, die auf vielen Ebenen der Hierarchie als Redakteurinnen, Drehbuchautorinnen, auch als Regisseurinnen arbeiten, es gibt sogar Intendantinnen und Programmdirektorinnen. Das Fernsehen ist der größte Produzent in Deutschland. Welchen Einfluss hat die starke weibliche Präsenz in diesen Anstalten auf die Filme, die Frauen machen wollen und können? Hat es überhaupt einen? Ist es für Frauen leichter geworden? Sind die Filme dadurch andere geworden, wie die erste Generation gehofft hatte? Wie gehen die jungen Frauen in ihren Filmen mit dem Januskopf des Begehrens um, seit Schönheit wieder ein Karrieremodell ist?

Das Leben vieler Frauen dreht sich obsessiv um den weiblichen Körper und seine Optimierung: Schönheitsoperationen, Körperhass, Essstörungen, Diät- und Schlankheitswahn. Intimoperationen designen die Geschlechtsteile zur kindlich-glatte Mose, wie die Männer sie angeblich haben wollen. Diese Phänomene haben in den letzten Jahren explosionsartig zugenommen. Hat das einen Platz im Fernsehen außerhalb einer Affirmation in den Trash-Sendungen der privaten Programme? Neben seinen Informationspflichten und dem Sport besteht das Fernsehprogramm weitgehend aus Krimis, Lebenshilfeformaten und Soaps und Serien. Dort vor allem werden in den Dramaturgien der klassischen Narrative Alltagskonflikte und Alltagsträume abgehandelt. Aber die Frauen in diesen wattierten Geschichten wissen wenig von dem, was inzwischen Lebensrealität vieler Frauen ist.

Sehen sich die jungen Filmemacherinnen in der Falle zwischen dem Serienmörder des Tatorts, den Roten Rosen am Vormittag und den Stürmen der Liebe der Nachmittagsprogramme auf der einen Seite und den gewalttätigen Blockbustern des Kinos auf der anderen? Und entkommen sie dieser Falle durch Selbstermächtigungen, in denen sie zum erotischen bis pornographischen Subjekt werden, zu den Protagonistinnen der rape-revenge-Filme?

Die heutige Generation der jungen Filmemacherinnen hat exzellente Voraussetzungen. Sie ist aufgewachsen mit der selbstverständlichen Gewöhnung an Bilderrhythmen und sie ist durch die Bilderschule der Hochschulen gegangen. In Frankreich, wo eine genaue Untersuchung das festgestellt hat, stellen Frauen inzwischen 50 Prozent der Studierenden und in Deutschland wird es nicht viel anders sein. Aber warum stockt ihr Berufsweg im Gegensatz zu dem ihrer männlichen Kommilitonen so oft nach dem ersten Film? Sehen die jungen Filmemacherinnen sich heute einfach als normale Regisseurinnen, die bloß biologisch Frauen sind? Oder haben sie das Gefühl, immer noch Außenseiter zu sein, besonders dann, wenn sie sich für Frauenthemen interessieren? Kommen sie mit ihren Themen nicht durch? Was wollen sie erzählen?

*Die Filmemacherinnen der ersten Generation betonten ihre autobiografische Perspektive, ihre subjektive Wahrhaftigkeit. Heute ist der Wunsch nach authentischem Ausdruck ebenso groß, doch muss er sich gegen die Konkurrenz einer weitaus größeren Masse schematischer Plot-Vorgaben, d.h. gegen die Raster der Medienkompatibilität, durchsetzen.*

**Claudia Lenssen, 2003**

Wenn es so ist, dass die meisten der jungen Frauen wahre Geschichten erzählen wollen, dann sind es wieder Geschichten, in denen das kulturelle Terrain erkundet wird, auf dem die Grenze zwischen Weiblichkeit und Männlichkeit verhandelt wird, so wie die erste feministische Generation es auf ihre Weise auch getan hat. Dann geht es wieder um Probleme in einer Welt, in der es eigentlich mit dem Weiblich-Sein keine Probleme mehr geben dürfte, denn Frauen haben ein Verhältnis zur Welt und nicht nur zur Sexualität. Mit dieser Haltung sind filmende Frauen ziemlich unzeitgemäß bei einem Publikum, das sich daran gewöhnt hat, gereizt und fasziniert zu werden durch das folgenlose Spiel mit dem Imaginären. Eine schreibende Frau, Siri Hustvedt, hat den schönen Satz gesagt: „Wahre Geschichten können nicht vorwärts erzählt werden, sondern nur rückwärts.“ Denn Wahrheit ist erfahrungsgesättigt.

Dann ist aber auch die Tatsache, dass die meisten der jungen Frauen die Filme ihrer Vorläuferinnen nicht kennen, weil diese nicht Bestandteil des kollektiven Wissens sind, um so bitterer. Deshalb wäre es an der Zeit eine Archiv-Stiftung „Filme von Frauen“ zu fordern, es gibt ja auch die DEFA-Stiftung für die Filme aus der DDR und die Murnau-Stiftung für die Stummfilme.

Die Konstruktion der modernen Gesellschaft ist nicht zu denken ohne die Ambivalenz zwischen Bindung und Freiheit. Dieses Dilemma wird im Leben der Frauen geparkt: Liebe Deinen Beruf, aber liebe Deinen Mann, Deine Eltern und Deine Kinder ebenso. Man kann die Liste der Ambivalenzen fortsetzen: Sei erfolgreich, aber sei schön...usw. Jede Frau kennt das. Man muss nicht so weit gehen wie die beiden Theoretiker Vilem Flusser und Zygmunt Baumann, die behaupten, dass sich die moderne Gesellschaft auf die totale Abstraktion hin entwickelt, in der das Weibliche eliminiert werden soll. Ambivalenz ist in einer Zeit, die nur 0 und 1 kennt, die keine Kriterien mehr hat außer der Zahl: Rekorde, Höchstleistungen, Rankings, beste Leistungen aller Zeiten keine besonders populäre Grundlage, um Filme zu machen, die von mehr als kleinen Gruppen von Zuschauer angesehen werden.

Aber die Fortschreibungen des Feminismus in der zweiten und inzwischen der dritten Generation haben klar gemacht, dass Frauen auch nicht nur an den Widersprüchen scheitern, die ihnen das Patriarchat aufbürdet, sondern auch an ihren eigenen. „Heute sieht man keine Girl Power mehr“, sagt die amerikanische Künstlerin Cyndi Lauper, „man sieht frauenfeindlichen Scheiß und Mädchen, die sich verhalten, als wären sie lobotomisiert. Babes, ihr habt keine Power! Ihr könntet genauso gut Halsband und Leine tragen. Das ist nicht Selbstermächtigung, das ist rückwärtsgerichtet..“

Der größte Widerspruch der weiblichen Existenz ist wohl der zwischen dem Verlangen zu gefallen und dem nach Selbstverwirklichung. Aber man sollte auch nicht glauben, dass mit den alten Herren auch schon alle Übel des Patriarchats langsam aussterben. Frauenfeindlichkeit des Gewerbes äußert sich in vielem: konkret und direkt, und schleichend und indirekt. Das führt dazu, dass sich die Frauen nicht exponieren. Auch heute machen Frauen vieles erst einmal für sich, fast im Geheimen, damit es nicht sofort auf Ablehnung und Abwürdigung stößt.

*Es ist eine Frage des Selbstvertrauens und der realen Frauenfeindlichkeit. Ich habe die Diskretion gewählt, um mit kleinen Schritten voranzukommen, damit man mich in Frieden lässt. Man wird sehr diplomatisch. Man darf nicht zeigen, dass man eine starke Frau ist, um nicht daran gehindert zu werden, voranzukommen. Und die Männer sind sich dieses Problems noch nicht einmal bewusst.“*

**Christelle Raynal, 2012**

Die wirkliche Misogynie ist die Gleichung: Frau = Schauspielerin. Französische Regisseurinnen sagten es in einer Umfrage so direkt: Wenn eine Frau sagt, sie arbeite im Film, wird automatisch davon ausgegangen, dass sie Schauspielerin ist und zwar eine hübsche.

*„Die Produzenten sagen, dass man Kino macht, um die Leute zum Träumen zu bringen und das es wichtig ist, dass die Frauen schön sind. Regelmäßig sagt man mir, dass eine Schauspielerin nicht hübsch genug ist. Männer sind nicht so vom Glamour abhängig.“*

**Alice Bloch, 2012**

Wie wir ja von Truffaut wissen, braucht man für einen Film nur ein schönes Mädchen und eine Pistole. Gegen eine solche Auffassung regt sich inzwischen wieder Unmut. Ich erinnere mich, als ich vor 25 Jahren meine Filme einmal in einer französischen Kinemathek zeigte, dass eine Frau sagte, wir in Deutschland hätten es gut, wir hätten ja auch Schauspielerinnen wie Eva Mattes, die einen wirklichen Körper hätten. Die französischen Frauen sähen alle so aus, als würde ein Windhauch sie von der Leinwand wehen.

Was wir also in diesen beiden Tagen versuchen werden, ist solche Fragen zu diskutieren. Wenn wir gut sind, finden wir Antworten, wie man unter diesen geschilderten Umständen widerständige Potentiale entwickeln kann. Als die erste Generation der Filmemacherinnen sich damals aufgemacht haben, war klar, sie wollten in der Gesellschaft ankommen und dort in ihrer Besonderheit als gleichberechtigter Bestandteil der deutschen Filmkultur wahrgenommen werden. Dazu mussten die Sehgewohnheiten geändert werden und wir waren vermessen genug zu glauben, wir könnten das schaffen. Daran sind wir ganz offensichtlich gescheitert. Aber an so etwas kann man auch nur scheitern. Frauen als Filmemacherinnen hatten sich nie geliebt gefühlt, nach einer kurzen Phase der Neugier, wurden sie entsorgt. Ihnen wurde ein zugestanden, ein Stück Zeitgefühl ausgedrückt zu haben, aber die Vollendung eines eigenen künstlerischen Werks wurde ihnen verweigert.

Wir sollten gemeinsam aufpassen, dass der jungen Generation so etwas nicht noch einmal passiert. Der Stoffwechsel zwischen den kreativen Frauen und der Gesellschaft muss wieder einen Schub bekommen. Egal, ob man den Begriff Frauenfilm akzeptiert oder nicht, hinter ihm stecken viele sehr unterschiedliche Individuen mit vielen unterschiedlichen Ausdrucksformen, die alle der Gesellschaft als ganzer etwas zu sagen und zu zeigen haben.

Wie unterschiedlich das sein kann, auch im Abstand von 30 Jahren zeigen zwei Zitate deutscher Regisseurinnen verschiedener Generationen:

*Die Frage nach einer weiblichen Ästhetik kann nicht getrennt werden von den Lebensbedingungen der Künstlerinnen. Die Zeichen des Mangels sollten nicht uminterpretiert werden in spezifische weibliche Wahrnehmungs- und Aneignungsformen, die dann, vertrackterweise immer mit besonders billigen Materialien, für die Frauen angeblich eine Vorliebe haben, korrespondieren: lieber mit Video arbeiten statt mit 35mm-Film, lieber mit Wolle statt mit Marmor.*

**Helke Sander, 1980**

*Ich arbeite inzwischen gerne mit kleinen Digitalkameras und einem überschaubaren Team, also alles klein, klein, klein, weil ich so beweglicher bin. Viele Männer finden das irritierend, weil groß, groß, groß ihnen männlicher vorkommt. Die wollen am Set nicht den kleinen Sprinter sondern einen großen Licht-LKW. Eine Phalanx von Klowagen, das macht was her! Sie definieren sich über die Größe ihres Equipments – wie eh und je.*

**Doris Dörrie, 2011**

Alles was ich hier gesagt habe, könnte in einem Zitat zusammengefasst werden: „Man erblickt nur das, was man schon weiß und versteht.“ Dieser Satz stammt übrigens von Johann Wolfgang von Goethe.

*(Leicht überarbeitete Version eines Vortrags, den die Autorin zur Eröffnung eines Symposiums zum Stand der gegenwärtigen Frauenfilms gehalten hat. „Blicke – Körper – Macht“ lautete auch der Titel der zweitägigen Veranstaltung der Berliner Akademie der Künste am 26./27. Oktober 2012.)*