



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Schnittstelle: Frauenfilmfestivals und feministische Bewegungen

Eine Fallstudie der *Feminale, femme totale* und dem *IFFF Dortmund+Köln* in
(West-)Deutschland ab den 1980er Jahren

verfasst von / submitted by

Clementine Engler, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna, 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Andrea Braidt

DANKE

ohne euch hätt ich's nicht geschafft!

auszug: didi, kritischsten fragen und brennendste begeisterung. das begeistert mich auch. zu viel liebe geht nicht jets. acht jahre! joshua - gemeinsam kommen und gehen. verzweiflung und aufschwung,

fafa. ihr seid mir die liebsten. familie eins und zwei ♡

andrea braidt - danke für den austausch, dein vertrauen, deine unterstützung!

vielen dank an das IFFF Dortmund+Köln, im besonderen stefanie görtz, euer material war mir fraglos unverzichtbar. vielen dank an die feministischen Archive in Wien, Köln. Berlin!



Gefördert aus dem Topf zur Förderung feministischer/queerer Nachwuchswissenschaftler:innen von der Hochschüler:innenschaft der Universität Wien.

Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG.....	6
1. Problemstellung und Forschungsrelevanz.....	7
1.1 Forschungsziel und Forschungsfrage.....	8
1.2 Aufbau der Arbeit.....	9
1.3 Quellen und Methodik.....	10
PARADIGMATISCHE SCHNITTSTELLEN? FILMFESTIVALS UND SOZIALE BEWEGUNGEN.....	13
2. Filmfestivals.....	13
2.1 Filmfestivals als Events.....	13
2.2 Filmfestivals als Ausstellungsorte.....	15
2.3 Filmfestivals als transnationale Netzwerke.....	19
2.4. Historisches Drei-Phasen-Modell und gesellschaftspolitische Ereignisse.....	22
2.5 Frauenfilmfestivals.....	24
2.5.1 Historischer Überblick.....	25
2.5.2 Feministischer Aktivismus und sozialer Wandel.....	27
3. Soziale Bewegungen.....	30
3.1 Historische Einordnung und akademische Auseinandersetzung.....	31
3.2 Rahmung des Phänomens.....	34
3.3 Feministische Bewegungen in (West-)Deutschland.....	36
3.3.1 Neue Frauenbewegung.....	39
3.3.2 1980er und 1990er Jahre.....	44
3.3.3 Neue feministische Impulse nach der Jahrtausendwende.....	46
4. Schnittstellen: Frauenfilmfestivals und feministische Bewegungen.....	50
EMPIRISCH-ANALYTISCHER TEIL.....	55
5. Fallstudie: Feminale, femme totale, IFFF Dortmund+Köln.....	55

5.1 Vorgehen Datenanalyse und -repräsentation	55
5.2 Vorstellung des Falls	55
5.3 Schnittstellen.....	61
5.3.1 Umgang mit Raum	61
5.3.2 Zeigen und Kontextualisieren von Film.....	73
5.3.3 Netzwerke(n).....	83
CONCLUSIO	91
Beantwortung und Diskussion der Forschungsfrage	91
Ausblick	92
LITERATURVERZEICHNIS & INTERNETQUELLEN	93
FILM- & VIDEOVERZEICHNIS	101

Einleitung

„Like cinema itself, festivals act as a metaphorical window onto the world. Festivals possess a unique potential to set agendas and to intervene in the public sphere. They can influence our aesthetic tastes, our political beliefs, and our outlook upon life. Put simply, film festivals may change our perception of the world.“¹

Im Februar 2019 unterschreibt die *Berlinale* ein Versprechen. Darin versichert das Festival, das weltweit zu den prestigeträchtigen zählt, zukünftig eine paritätische Verteilung von Führungspositionen und Auswahlgremien innerhalb des Festivalteams und Regisseur:innen im Filmprogramm einzuhalten. Die feministische Aktion unter dem Titel *5050x2020* fordert die Behebung der strukturellen Benachteiligung von Frauen im Rahmen der großen Festival-Player. Die Quote soll dabei als Werkzeug fungieren, um geschlechtsspezifische Diskriminierung in der Filmbranche zu überkommen. Fotos, die die Unterzeichnung dokumentieren, zeigen den damaligen Berlinale-Direktor, Dieter Kosslick, umgeben von unzähligen Frauen.² Teammitglieder des *Internationalen Frauen* Film Fests Dortmund+Köln (IFFF Dortmund+Köln)* sind unter den Anwesenden, weil sie die feministische Forderung nach mehr Gleichberechtigung für Frauen maßgeblich initiieren.

Das IFFF Dortmund+Köln zählt zu den 400 Filmfestivals, die nach Schätzungen regelmäßig über das Jahr verteilt in Deutschland stattfinden.³ Damit weist das Land im Vergleich eine hohe Veranstaltungsdichte auf - weltweit gibt es etwa 8.000 Filmfestivals. Eine einheitliche Definition dieser Events ist aufgrund ihrer Diversität und Differenz schwer: „In fact film festivals come in many sizes and flavors.“⁴ Filmfestivals sind komplexe Gebilde. Sie unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Größe, ihrer Reichweite, der Zielgruppe, dem Filmprogramm und dem Kontext, in den sie die ausgewählten Filme stellen.

Die einleitende Beschreibung der *5050x2020*-Aktion, dient zur Darstellung des möglichen Handlungspotentials eines Filmfestivals, das weit über das reine Bespielen von Leinwänden hinausreicht. Durch die Einforderung einer Quote positionieren sich die Organisator:innen des IFFF Dortmund+Köln in einer sozialen Bewegung - der *pro Quote*-Bewegung. Ihre Aktion stellt eine Schnittstelle zwischen ihrer organisatorischen und konzeptuellen Filmfestivalarbeit und ihrem feministischen Aktivismus dar. Das Interesse der vorliegenden Arbeit liegt in der Auseinandersetzung mit solchen potenziellen Berührungspunkten.

¹ Marijke de Valck, „Introduction. What is a film festival? How to study festivals and why you should“, *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, hg. v. Marijke de Valck/Brendan Kredell/Skadi Loist, London/New York: Routledge 2016, S. 1-11, hier S. 9.

² Vgl. Astrid Beyer, „DOK...Aktuelles“, *Dokumentarfilm.info*, <https://dokumentarfilm.info/index.php/dok-aktuelles/606-die-69-berlinale-macht-sich-fuer-frauen-in-der-filmindustrie-stark-dieter-kosslick-unterschreibt-5050x2020-erklarung.html>, 27.03.2022.

³ Vgl. Leanne Dawson/Skadi Loist, „Queer/ing film festivals: history, theory, impact“, *Studies in European Cinema* 15/1, 2018, S. 1-24, hier S. 1 und S. 3.

⁴ Valck, „Introduction“, S. 1.

1. Problemstellung und Forschungsrelevanz

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Filmfestivals bzw. deren Anerkennung als Forschungsgegenstand ist verhältnismäßig jung. Die sogenannten Film Festival Studies rücken seit knapp zwei Jahrzehnten Filmfestivals als Untersuchungsgegenstand in den akademischen Kontext.⁵ Der Sammelband *Film Festivals - History, Theory, Method, Practice*, herausgegeben von Marijke de Valck, Brendan Kredell und Skadi Loist, verschreibt sich der Behebung eines Missstandes, der in der analytischen Auseinandersetzung mit Filmfestivals liegt. Expliziter: Der filmwissenschaftliche Blick soll von dem einzelnen Film als Text, der auf einem Filmfestival präsentiert wird, hinzu Filmfestivals

„as a phenomenon complete in itself, emptied of *specific* content (the films remain intrinsic, but they can be any films), independent of particular national cinema frameworks (through admitting of their and other cultural concerns), and separate from film industry considerations (as industry is just one of a festival's many stakeholders)“⁶

gelenkt werden. Das Buch versammelt Forscher:innen, die bestehende geistes- und sozialwissenschaftliche Theorien auf das vielseitige Phänomen des Filmfestivals anwenden - darunter die Produktion von Geschmack und Ästhetik nach Pierre Bourdieu oder Gedanken zur Öffentlichkeit nach Jürgen Habermas. Durch die Betrachtung in einem kulturellen Rahmen können Filmfestivals in ihrer vollen Wichtigkeit für die „transnationale Infrastruktur der Filmkunst“ anerkannt werden.⁷ Dieser Umstand macht sie zu einem interessanten und vielfältigen Material des Fachbereichs der „Theater-, Film- und Medienwissenschaft“.

Unter den zahlreichen Filmfestivals weltweit können spezialisierte Filmfestivals gruppiert werden. Darunter sammeln sich Dokumentar- und Animationsfilmfestivals, genre-basierte, wie Horrorfilmfestivals, auf die Länge bezogene, wie Kurz- und Langfilmfestivals und auf Identität und Community basierende Filmfestivals, wie queere, jüdische und Frauenfilmfestivals.⁸ Den zuletzt genannten gilt mein Forschungsinteresse.

Frauenfilmfestivals sind im Gegensatz zu anderen auf Identität und Community basierenden Filmfestivals weniger ausführlich erforscht, darauf verweisen die Gründerinnen des Film Festival Research Networks, Skadi Loist und Marijke de Valck: „Considering the impact feminist activism and theory has had on film theory, it is surprising that women's film festivals have not been analyzed as much as, say, queer film festivals.“⁹ Die Website leistet einen Überblick über das Forschungsfeld der Film Festival Studies, sammelt einschlägige Literatur in diversen Bibliographien, vernetzt praktisch und

⁵ Vgl. Dina Iordanova, „Foreword. The film festival and film culture's transnational essence“, *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, hg. v. Marijke de Valck/Brendan Kredell/Skadi Loist, London/New York: Routledge 2016, S. xi-xvii, hier S. xiv.

⁶ Iordanova, „Foreword“, S. xii.

⁷ Vgl. Iordanova, „Foreword“, S. xiii.

⁸ Vgl. Film Festival Research Network, „Specialized Film Festivals“, *Film Festival Research*, 23.01.2021, <http://www.filmfestivalresearch.org/index.php/ffrn-bibliography/9-specialized-film-festivals/>, 27.03.2022.

⁹ Film Festival Research Network, „Women's Film Festivals“, *Film Festival Research*, 20.01.2021, <http://www.filmfestivalresearch.org/index.php/ffrn-bibliography/9-specialized-film-festivals/9-1-identity-based-festivals/9-1-2-womens-film-festivals/>, 27.03.2022.

theoretisch im Filmfestivalbereich arbeitende Personen und stellt deshalb eine hilfreiche Plattform und Anlaufstelle dar. Die mangelnde akademische Auseinandersetzung mit Frauenfilmfestivals schlägt sich in einem geringen Ausmaß an Forschungsarbeiten und wissenschaftlichen Publikationen nieder. Wie die Website des Film Festival Research Networks zusammenfasst, sind es hauptsächlich journalistische Artikel, die einzelne Festivals rezensieren, wissenschaftliche Beiträge, die der historischen Entwicklung einzelner Frauenfilmfestivals dienen oder theoretische Konzepte, die auf das Phänomen bezogen werden.¹⁰ Katharina Kamleitner liefert mit ihrer Dissertation „On Women’s Film Festivals. Histories, Circuits, Feminisms, Futures“¹¹ 2019, die erste umfangreiche akademische Arbeit, die sich dem Phänomen der Frauenfilmfestivals verschreibt.

1.1 Forschungsziel und Forschungsfrage

Das Ziel meiner Forschung ist es, einen Beitrag zu einem akademisch bisher noch sehr lückenhaft aufgearbeiteten Thema beizutragen - Frauenfilmfestivals und ihr aktivistisches Potenzial stehen im Fokus meiner Auseinandersetzung. Mein Vorhaben unterliegt der These, dass Filmfestivals grundsätzlich ein aktivistisches Potenzial besitzen, als Tool und Plattform gesehen werden können. Mit dem Gedanken knüpfte ich an Marijke de Valck und ihre von mir eingangszitierte Passage an. Durch ihre komplexe und einzigartige Struktur vermögen es Filmfestivals gesellschaftsrelevante Themen aufzubringen und gemeinschaftlich zu diskutieren, Meinungen und ästhetischen Geschmack zu bilden, den öffentlichen Raum zu durchdringen und neu zu gestalten. Intensive Begegnungen und einmalige, flüchtige Erfahrungen sind dem Phänomen des Filmfestivals immanent.

Der Zusammenhang zwischen Frauenfilmfestivals, ihrer Geschichte, ihrem Aktivismus, und feministischen Bewegungen soll zu dem Forschungsinteresse meiner Masterarbeit werden. In meiner Auseinandersetzung bediene ich mich demzufolge den Fachbereichen der Film Festival Studies und der soziologischen Bewegungsforschung. Es ergibt sich daraus folgende forschungsleitende Fragestellung:

- Inwiefern lassen sich Schnittstellen zwischen Frauenfilmfestivals und feministischen Bewegungen in (West-)Deutschland seit den 1980er Jahren bis heute ausmachen und beschreiben?

Unterfragen, die gestellt werden müssen, um die Forschungsfrage zu klären, stelle und beantworte ich in den jeweiligen Kapiteln.

Dem für meine Auseinandersetzung zentralen Begriff der Schnittstelle liegen laut Duden zwei allgemeine Bedeutungen zugrunde. Um eine ‚Nahtstelle‘ handelt es sich, wenn eine ‚Stelle, an der zwei

¹⁰ Vgl. Film Festival Research Network, „Women’s Film Festivals“, 05.02.2022.

¹¹ Katharina Kamleitner, „On Women’s Film Festivals. Histories, Circuits, Feminisms, Futures“, Diss., University of Glasgow, Philosophische Fakultät 2019.

verschiedene Dinge, Bereiche o. Ä. aufeinandertreffen“¹². Ferner meint der Begriff in der elektronischen Datenverarbeitung eine „Verbindungsstelle zwischen Funktionseinheiten eines Datenverarbeitungs- oder -übertragungssystems, an der der Austausch von Daten oder Steuersignalen erfolgt.“¹³ Beide Bedeutungen inhärieren das Charakteristikum des Aufeinandertreffens. Der Sammelband *Schnittstellen – Die Gegenwart des Abwesenden*¹⁴ verfolgt das Anliegen den Schnittstellen-Begriff, der primär in technischen Zusammenhängen Verwendung findet, als Metapher für kulturwissenschaftliche Phänomene unter Einbezug von interdisziplinären Ansätzen brauchbar zu machen. Ihrer Forschung legen sie folgende elementare Betrachtung zugrunde:

„Dabei gehen wir von der Beobachtung aus, dass es in einer technisierten Alltagswelt selbstverständlich zu sein scheint, dass flüchtige Ereignisse festgehalten, über Speicher und Medien rekonstruiert oder erst konstruiert werden und in unsere Gegenwart gelangen können. Die Objekte und Praktiken, die dies leisten, treten aber im Übertragungsprozess gegenüber dem, was sich vermittelt, in den Hintergrund; sie werden für die Wahrnehmung tendenziell transparent und unsichtbar.“¹⁵

Das Interesse der Wissenschaftler:innen liegt demnach in der Sichtbarmachung der Objekte, Medien und Praktiken, die den Kontakt, die Berührung herstellen, einen Übergang ermöglichen und folglich als Schnittstelle fungieren. Diese Schnittstellen definieren die Autor:innen in ihren einleitenden Überlegungen als „Kontaktbereiche und Grenzflächen, die zwischen Heute und Gestern, zwischen Gegenwärtigem und Abwesendem, zwischen zeitlichen, räumlichen oder sozialen Distanzen vermitteln.“¹⁶

Im Folgenden lege ich meine Vorgehensweise dar, um solche konkreten Stellen zwischen Frauenfilmfestivals und feministischen Bewegungen aufzuspüren und in ihrem Wesen zu erfassen.

1.2 Aufbau der Arbeit

An die Einleitung anschließend, schaffe ich im ersten Teil der Masterarbeit eine Grundlage und erörtere die beiden Phänomene *Filmfestivals* und *soziale Bewegungen*. Dieses Vorgehen erachte ich als notwendig für die weitere Beantwortung der Forschungsfrage. Ein elementarer Fokus liegt auf der Darlegung von historischen Entwicklungen und gesellschaftspolitischen Auseinandersetzungen. Den ersten Teil schließe ich mit dem Kapitel „Schnittstellen: Frauenfilmfestivals und feministische Bewegungen“. In diesem erarbeite ich auf Basis der aus meiner Literaturrecherche gewonnenen Erkenntnisse die zentrale Heuristik für meine Analyse im zweiten Teil.

Im zweiten Teil, dem analytisch-empirischen, befasse ich mich mit einem konkreten identitätsbasierten Filmfestival, dem *Internationalen Frauen* Film Fest Dortmund+Köln*. Aufgrund seines langjährigen

¹² Duden Online, „Nahtstelle“, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Nahtstelle#Bedeutung-2>, 27.03.2022.

¹³ Duden Online, „Schnittstelle“, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Schnittstelle>, 27.03.2022.

¹⁴ Katharina Hoins/Thomas Kühn/Johannes Müske (Hg.), *Schnittstellen – Die Gegenwart des Abwesenden*, Berlin: Reimer 2014.

¹⁵ Katharina Hoins/Thomas Kühn/Johannes Müske (Hg.), „Vorwort“, *Schnittstellen – Die Gegenwart des Abwesenden*, Berlin: Reimer 2014, S. 7-12, hier S. 8.

¹⁶ Katharina Hoins/Thomas Kühn/Johannes Müske, „Vorwort“, S. 9.

Bestehens und umfassenden Wirkens als Plattform für Vernetzung, Austausch und Diskussion, Förderung und Weiterbildung, das über den Festivalzeitraum und das filmische Bild auf der Leinwand hinausragt, betrachte ich das Filmfestival als einen für meine Fragestellungen gut geeigneten Untersuchungsgegenstand. Angesichts der Programmatik, die von Beginn an eine Gleichberechtigung von Frauen hinsichtlich der Vergabe von finanziellen Fördermitteln und der Besetzung von Führungspositionen (im Filmbereich) forderte und die Entstehungsgeschichte des Filmfestivals, fokussiere ich mich auf Schnittstellen mit verschiedenen feministischen Bewegungen und Strömungen. Hier erwarte ich vor allem hinter dem historischen Entwicklungsverlauf, von der Entstehung der *Feminale* und *femme totale* in den 1980er Jahren, über den Zusammenschluss zum jetzigen IFFF Dortmund+Köln, bis heute eine umfangreiche und nuancierte Diskussion.

Die abschließende Conclusio dient zur Zusammenfassung und Reflexion über die gewonnenen Erkenntnisse. Die gestellte forschungsleitende Frage soll beantwortet werden. Weiters wage ich einen Ausblick basierend auf offenen Fragestellungen.

1.3 Quellen und Methodik

Um die Forschungsfrage beantworten zu können, bearbeite ich den ersten Teil meiner Masterarbeit methodisch im Desk Research. Als Quellen dienen mir akademische Publikationen, darunter Einführungswerke der soziologischen Bewegungsforschung und der Film Festival Studies sowie vertiefende, fachwissenschaftliche Artikel.

Diverse Perspektiven für die wissenschaftliche Betrachtung von Filmfestivals sammelt der bereits genannte Band *Film Festivals. History, Theory, Method, Practic* (2016). Die Monografien *Film Festivals - From European Geopolitics to Global Cinephilia* (2007) von Marijke de Valck und *Film festivals - Culture, people, and power on the global screen* (2011) von Cindy Hing-Yuk Wong sind besonders aufschlussreich für das Verständnis der komplexen Struktur von Filmfestivals. Veröffentlichungen in einschlägigen Fachzeitschriften und Journals, wie dem *European Journal of Women's Studies* oder *Studies in European Cinema* - darunter Artikel von Skadi Loist, Leanne Dawson, Theresa Heath, Enrico Carocci und Antoine Damiens – fokussieren sich auf identitätsbasierte Filmfestivals und bilden die literarische Grundlage für meine Ausführungen zu Frauenfilmfestivals.

Verglichen mit dem Forschungsstand von Filmfestivals, bietet die wissenschaftliche Literatur zu sozialen Bewegungen weit mehr Auswahl. Hervorheben möchte ich die Einführungswerke *Soziale Bewegungen - Ursachen, Wirkungen, Mechanismen* (2008) von Thomas Kern und *Paradigmen der Bewegungsforschung - Entstehung und Entwicklung von Neuen sozialen Bewegungen und Rechtsextremismus* (1998) von Kai-Uwe Hellmann. Einen umfangreichen Einblick in verschiedene soziale Bewegungen, versammeln Roland Roth und Dieter Rucht in ihrem Handbuch *Die sozialen Bewegungen in Deutschland seit 1945*, den sie 2008 herausgegeben haben. Für die einführende Darstellung feministischer Bewegungen in Deutschland im Rahmen meiner Studie, sind im Besonderen

die Monografien *Frauenbewegung und Feminismus - Eine Geschichte seit 1789* (2020) von Ute Gerhard und *Die Geschichte der Frauenbewegung* (2020) von Michaela Karl relevant.

Im zweiten Teil beschäftige ich mich mit einem expliziten Festivalbeispiel und ermögliche dadurch eine vertiefte analytisch-empirische Befassung mit diesem. Methodisch bediene ich mich dem qualitativen Ansatz der *Case Study*. John W. Creswells Ausführungen in der Publikation *Qualitative Inquiry & Research Design – Choosing Among Five Approaches* (2013) bilden die Grundlage für mein methodisches Vorgehen. In dieser stellt er anschaulich fünf verschiedene Ansätze der qualitativen Forschung vor und wägt vergleichend Vor- und Nachteile bzw. Herausforderungen gegeneinander ab, bietet Beispielanalysen und Übungsaufgaben sowie weiterführende Literatur. Creswell bezieht sich primär auf die Monografien von Robert E. Stake *The art of case study research*¹⁷ und Robert K. Yin *Case study research: Design and method*¹⁸. Im Folgenden stelle ich den methodischen Ansatz in seinen Grundzügen vor. Die Methodik der Fallstudie definiert Creswell prägnant wie folgt:

„a type of design in qualitative research that may be an object of study, as well as a product of the inquiry. Case study research is a qualitative approach in which the investigator explores a real-life, contemporary bounded system (a *case*) or multiple bounded systems (cases) over time, through detailed, in-depth data collection involving *multiple sources of information* (e.g., observations, interviews, audiovisual material, and documents and reports), and reports a *case description* and *case themes*. The unit of analysis in the case study might be multiple cases (a *multisite* study) or a single case (a *within-site* study).“¹⁹

Creswell teilt das analytische Vorgehen in fünf Schritte ein.²⁰ Im ersten Schritt erfolgt die Eingrenzung und die Evaluierung der Eignung. Im zweiten Schritt werden ein oder mehrere Fälle ausgewählt. Der dritte Schritt dient der umfangreichen Datenerhebung. Daran anschließend, verarbeitet der/die Forschende im vierten Schritt die Daten durch Sortierung, Kontextualisierung und Auswertung. Abschließend werden die Ergebnisse gesammelt und ihre Bedeutung interpretiert. Fallstudien basieren vordergründig auf der Tätigkeit des Beschreibens. Creswell sieht die aus dem Ansatz resultierende Leistung in ‚allgemeinen Lektionen‘, die durch die Analyse des Falls/der Fälle generiert werden.²¹

Eine *instrumentelle Einzelfallstudie*, wie sie Creswell vorstellt, zeichnet sich durch die Begrenzung des Falls anhand eines zu untersuchenden, zentralen Themas aus.²² Die Absicht liegt explizit in dem Verständnis eines Themas, Problems oder Anliegens, währenddessen der ausgewählte Fall zu Illustrationszwecken dient. In meiner Studie liegt der Schwerpunkt auf der Analyse des aktivistischen Potentials von Frauenfilmfestivals: Ziel ist es vielfache Schnittstellen zwischen den ersten beiden Frauenfilmfestivals in Deutschland, der Feminale (Köln, 1983-2006) und femme totale (Dortmund, 1986-2006), sowie dem Ergebnis ihres Zusammenschlusses, dem heutigen IFFF Dortmund+Köln (seit 2006), und feministischen Bewegungen ausfindig zu machen und zu beschreiben. Grundsätzlich können

¹⁷ Robert Stake, *The art of case study research*. Thousand Oaks: Sage 1995.

¹⁸ Robert K. Yin, *Case study research. Design and method*, Thousand Oaks: Sage⁴2009.

¹⁹ John W. Creswell, *Qualitative Inquiry & Research Design. Choosing Among Five Approaches* Los Angeles [u.a.]: SAGE³2013, S. 97.

²⁰ Vgl. Creswell, *Qualitative Inquiry & Research Design*, S. 100/101.

²¹ Vgl. Creswell, *Qualitative Inquiry & Research Design*, S. 99.

²² Vgl. Creswell, *Qualitative Inquiry & Research Design*, S. 98.

die Frauenfilmfestivals, Feminale, femme totale und IFFF Dortmund+Köln als Einzelfälle betrachtet werden. Meine Absicht ist es jedoch nicht eine vergleichende Darstellung, möglichst diverser Untersuchungsgegenstände durchzuführen, wie es für eine Studie mit mehreren Fällen charakteristisch ist, sondern die Beschreibung von konkreten Schnittstellen zwischen einem Filmfestival und feministischen Bewegungen zu fokussieren. Deshalb erachte ich die Betrachtung der genannten Frauenfilmfestivals als einen Einzelfall zur Illustration des zu analysierenden Themas als notwendig, ohne dabei mögliche Unterschiede zu übergehen. Das IFFF Dortmund+Köln ist als Untersuchungsgegenstand breit gefächert, da es seit beinahe 40 Jahren wiederholt stattfindet. Ziel ist es nicht eine lückenlose Analyse der vergangenen Jahre zu leisten, sondern stattdessen dominante Schnittstellen, die durch die Parameter *Raum* und *Zeit* definiert werden, aufzuspüren.

Ich bewerte das IFFF Dortmund+Köln und seine ‚Wurzeln‘ als besonders geeignet und begründe meine Beurteilung zum einen in dem langen Bestehen des Filmfestivals und zum anderen in dem verhältnismäßig umfangreichen festivalinternen Archiv. Beide Aspekte wirken direkt und begünstigend auf die Daten, die mir als Basis zur Beantwortung meiner historischen Fragestellung dienen. Ich habe mich für die Arbeit mit ausschließlich ‚kalten‘ Daten entschieden. Mir ist bewusst, dass durch diese Eingrenzung ein Teil des Festivalcharakters - sein flüchtiges, erfahrungsbasiertes Wesen - verloren geht. Nichtsdestotrotz sehe ich drei wesentliche Gründe für die Eingrenzung: die historische Ausrichtung eignet sich für die Fokussierung auf die Arbeit mit vielfältigem Archivmaterial, der Umfang der Studie begrenzt die Möglichkeiten der Datenerhebung und die anhaltende pandemische Situation verhindert eine Forschung im Feld, da das Festival 2021, dem primären Jahr meiner Datenerhebung, in den digitalen Raum verlegt wurde. Geleitet von folgender Forschungsethik: „Careful historical research requires an attentiveness to the diversity of texts that constitutes the archive of the festival“²³, arbeite ich mit diversen Dokumenten - Festivalkatalogen und Programmheften, Filmen und Videomitschnitten, Festivalberichten und Pressemitteilungen. Dabei handelt es sich hauptsächlich um direkte Quellen, d.h. Originaltexte. Die in der Wissenschaft als ‚graue Literatur‘ kategorisierten Quellen, liegen mir textuell und visuell vor. Eine detaillierte Beschreibung meines Vorgehens in der Datenerhebung, -analyse und -repräsentation erfolgt im empirisch-analytischen Teil durch das Kapitel 5.1. Den Zugang zum Material bieten mir größtenteils das Archiv des IFFF Dortmund+Köln, sowie diverse Frauenarchive, das STICHWORT in Wien, das FFBIZ in Berlin und der FrauenMediaTurm in Köln.

²³ Diane Burgess/Brendan Kredell, „Positionality and film festival research. A conversation“, *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, hg. v. Marijke de Valck/Brendan Kredell/Skadi Loist, London/New York: Routledge 2016, S. 159-176, hier S. 167.

Paradigmatische Schnittstellen?

Filmfestivals und soziale Bewegungen

2. Filmfestivals

Um dem komplexen Wesen des Filmfestivals für die weitere Auseinandersetzung im Zuge dieser Arbeit gerecht zu werden, betrachte ich eine Rahmung des Phänomens, anstatt einer einheitlichen und fixierten Definition, als konstruktiv und unerlässlich. Mit dieser Herangehensweise schließe ich mich den Herausgeber:innen des bereits genannten Sammelbands *Film Festivals - History, Theory, Method, Practice* an.²⁴

Im Folgenden erarbeite ich drei inhaltliche Merkmalsgruppen, durch die ich die Grundzüge von Filmfestivals zusammenzufasse und darstelle. Zu erwähnen bleibt, dass die Grenzen der charakterisierenden Aspekte fluid und miteinander verschränkt sind. Das erste Unterkapitel hebt Filmfestivals als Events, als Ereignisse, die einen besonderen Umgang mit Zeit und Raum pflegen, hervor. In Bezugnahme auf die räumliche und zeitliche Ebene, betrachte ich den einzigartigen Rezeptionskontext und die Stellung der Erfahrung im Kosmos des Filmfestivals. Im Kern des Filmfestivals steht das Zeigen von Film. Das zweite Unterkapitel beschäftigt sich deshalb mit der besonderen Struktur des Filmfestivals als Ausstellungsort. Dabei besitzen die programmierenden Personen eine entscheidende Position, denn sie zeigen sich verantwortlich für das Zusammenstellen von Filmen in einem Festivalprogramm. Das Unterkapitel endet mit der Frage, in welcher Hinsicht Filmfestivals ‚nur‘ Ausstellungsorte bleiben oder selbst als Produktionsstätten von Film agieren. Daran anschließend beschäftigt sich das nächste Unterkapitel mit der Stellung des Filmfestivals in der transnationalen Infrastruktur der Filmkunst. Die vernetzte Struktur der globalen Festivallandschaft steht im Fokus.

Ein Blick in die historische Entwicklung der Festivallandschaft und wie diese in Wechselwirkung zu gesellschaftspolitischen Ereignissen steht, ebnet den Weg hin zu der Kategorie der Frauenfilmfestivals. Beginnend mit einem historischen Überblick, fokussiert sich das abschließende Kapitel auf aktivistische, festivalimmanente Elemente und der Forderung nach sozialem Wandel.

2.1 Filmfestivals als Events

„Yet as anyone who has experienced a festival knows, talking and meeting is a central feature of these events, unlike regular screenings at a local cinema, viewing a DVD, or watching on-demand programs at home.“²⁵

Filmfestivals sind einzigartige Events, Ereignisse, die in einem zumeist alljährlichen Rhythmus, temporär und wiederholt stattfinden. Über einen längeren Zeitraum geplant, sind die eigentlichen

²⁴ Vgl. Valck, „Introduction“, S. 1.

²⁵ Cindy Hing-Yuk Wong, *Film festivals. Culture, people, and power on the global screen*, New Brunswick/New Jersey/London: Rutgers University Press 2011, S. 188.

Festivaltage intensiv, weil viele Personen und ein umfangreiches Programm (Screenings, Side Events, Partys) in einer kurzen Zeitperiode auf einen begrenzten Raum aufeinandertreffen.²⁶ Die Intensität wird gestützt durch die physische Anwesenheit der am Festival Teilnehmenden, das Zirkulieren von Körpern im Raum macht einen entscheidenden Teil der Festivalerfahrung aus.²⁷ Leanne Dawson und Skadi Loist begründen in diesem Zusammenhang das Fundament zur Formung einer Festivalgemeinschaft: „This presence of community, coupled with rituals, generates the festival event and the resulting impact of that on audience members, which differs significantly from a regular night at the cinema.“²⁸

Jede Ausgabe findet in einem Zeitraum mit festgelegtem Anfang und Ende statt. Genauso wie die zeitliche Ebene, ist auch der Raum durch das Festivalgelände - dazu zählen die einzelnen Spielstätten, die Festivalzentrale, Side Event- und Party-Locations - eingegrenzt. Filmfestivals sind ortsgebunden und räumlich abgeschlossen. Teile einer Stadt scheinen temporär herausgelöst und durch das Festival verbunden. In diesem zeitweilig zusammengeschlossenen Raum zirkulieren die Festivalbesucher:innen. Obwohl Filmfestivals zyklisch stattfinden, ist jede Ausgabe, jeder stattfindende Moment einmalig und kann nicht identisch wiederholt werden. Brendan Kredell spricht von einem sehr spezifischen Set von Rezeptionskontexten, die in ihrem Zusammenspiel nicht wiederholbar sind.²⁹ Damit verbindet sich der Begriff der Erfahrung, die Wahrnehmung des Ereignisses, die weit über die eigentliche Filmvorführung reicht und an ein bestimmtes Raum-Zeit-Empfinden gekoppelt ist:

„It is not simply the artwork itself, but more specifically its spectacular exhibition that has become a commodified product in the cultural economy. Festival visitors not only decide to devote their attention to watching a particular film, they also choose to experience that film as part of the festival screening process.“³⁰

Janet Harbord sieht in dem Umgang mit Zeit eine elementare Struktureigenschaft des Phänomens und begründet darin seine grundlegende Anziehungskraft.³¹ Sie argumentiert, dass Filmfestivals mit einer regulierten Zeitlichkeit arbeiten, die beginnend mit dem Kinoboom und einer entstehenden Massenkultur des kollektiven Filmschauens am Anfang des 20. Jahrhunderts existierte. Die regulierte Zeitlichkeit ging mit dem Aufkommen des Fernsehers und der Verlagerung in den privaten Raum jedoch verloren:

„The collective nature of film viewing is all but lost as film is dispersed across technological forms, locations, and times. In short, the dominant concept of time at the beginning of this century is one

²⁶ Vgl. Franziska Bruckner/Jana Koch/Alexandra Valent (Hg.), „Filmfestivals, in Theory. Interaktion von Filmwissenschaft und Festivalbetrieb“, *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft*, Wien: Böhlau 2019, S. 7-10, hier S. 7.

²⁷ Vgl. Dawson/Loist, „Queer/ing film festivals: history, theory, impact“, S. 3.

²⁸ Dawson/Loist, „Queer/ing film festivals: history, theory, impact“, S. 3.

²⁹ Vgl. Burgess/Kredell, „Positionality and film festival research“, S. 169.

³⁰ Marijke de Valck, *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2007, S. 19.

³¹ Vgl. Janet Harbord, „Contingency, time, and event. An archaeological approach to the film festival“, *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, hg. v. Marijke de Valck/Brendan Kredell/Skadi Loist, London/New York: Routledge 2016, S. 69-82.

of distributed nonalignment. The film festival, however, operates a temporality that runs counter to the deregulated environment in which it exists.“³²

Harbord beschreibt im Sinne von Claude Lévi-Strauss zwei gegensätzliche Modalitäten, *Diachronie* und *Synchronie*.³³ Unter *Diachronie* versteht sie die zyklische Wiederholung des Festivals unter einem stetigen Festivaltitel. Die einzelnen Ausgaben bilden gemeinsam die Geschichte des Festivals. Festivals erhalten als solche einen rituellen Charakter, nicht wiederholbare Ereignisse werden zu Strukturen. Auf der anderen Seite die *Synchronie*, die Gleichzeitigkeit der Filmfestivals, die Strukturen zu Ereignissen macht, die einzigartig erlebbar sind und fragmentarisch wirken. Filmfestivals leben von dem Sein im gegenwärtigen Moment, im Augenblick. Dieser Augenblick ist durch Zufälle und Risiken gekennzeichnet, macht dadurch Zeit sichtbar. Filmfestivals halten diese Gegensätzlichkeiten zusammen, bewegen sich zwischen den Polen.

Eine Erweiterung des Raums, vom physischen in den online Raum, hat sich durch die anhaltende, globale, pandemische Situation seit dem Frühling 2020 vollzogen. Festivals verlagern ihre Programme in das Digitale oder ergänzen ihr physisches Programm durch ein online Angebot. Dadurch besteht die Möglichkeit eine neue Zuschauerschaft und einen damit verbundenen wirtschaftlichen Erfolg zu erreichen. Das DOK.fest München berichtet 2021 in einer Pressemitteilung über den Erfolg ihrer online Ausgabe DOK.fest München @home. Allein der Eröffnungsfilm verzeichnete nach Eigenaussage 5.000 Views: „Die Zahl der tatsächlichen Zuschauer:innen dürfte deutlich höher liegen, da sich nicht feststellen lässt, wieviele [sic!] Personen jeweils vor der digitalen Leinwand saßen“³⁴, fügt das Festival an. Das Digitale bietet eine globale Vernetzung. Dabei beschränken einzelne Festivals ihr Publikum durch eine räumliche Eingrenzung, dem sogenannten Geoblocking. Zum anderen findet dadurch, ähnlich wie während des TV-Booms, eine Verlagerung vom öffentlichen in den privaten Raum statt. Das kollektive Filmschauen geht durch die räumliche und oftmals zeitliche Ungleichheit verloren.

2.2 Filmfestivals als Ausstellungsorte

„[T]here is one thing all film festivals have in common: they screen films.“³⁵

Diese Feststellung von Marijke de Valck beschreibt die offensichtliche Existenzgrundlage eines Filmfestivals. Das Zeigen von Film ist allerdings nicht nur dem Phänomen des Filmfestivals vorbehalten - Worin liegt demnach seine Besonderheit als Ausstellungsort im Vergleich zu anderen Ereignissen und Distributionsstätten, die Film zeigen?

³² Harbord, „Contingency, time, and event“, S. 69.

³³ Vgl. Harbord, „Contingency, time, and event“, S. 70/71.

³⁴ DOK.fest München, „Pressemitteilungen. Die Bilanz des DOK.fest München 2021 @home“, *DOK.fest München*, o.A., https://static.dokfest-muenchen.de/newsletter/pm_2021_14.html, 27.03.2022.

³⁵ Marijke de Valck, „Fostering art, adding value, cultivating taste. Film festivals as sites of cultural legitimization“, *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, hg. v. Marijke de Valck/Brendan Kredell/Skadi Loist, London/New York: Routledge 2016, S. 100-116, hier S. 100.

Loist benennt eine Partnerschaft von Kunstausstellungen und frühen Filmfestivals: „Several early film festivals were founded as side bars of larger art expositions, in part as an effort to gain legitimacy for film as an art form“³⁶ und suggeriert im Zuge dessen, die Wichtigkeit der Betrachtung von Filmfestivals für das Verständnis von Film als Kunst. Durch ihre Filmauswahl bieten Filmfestivals eine Alternative zu Mainstream Filmen. Es sind Ausstellungsorte für internationales, unabhängiges Kino, Kino, das sich einer experimentellen, vielfältigen Filmsprache bedient und kreative Erzählweisen ausprobiert. Harbord sieht in dem Akt des Ausstellens von alternativem Film eine wichtige Funktion von Filmfestivals und einen entscheidenden Beitrag für die Filmkultur: „[F]ilm festivals provide for film cultures that would otherwise remain marginalized by a dominant, high-budget cinema. These “alternative” films may be minority language, or they may focus on identitarian politics, or they may locate themselves within a minority aesthetic such as cult cinemas.“³⁷

Gleichermaßen sind Filmfestivals wichtige Plattformen und oftmals die einzige Möglichkeit für jene Filme gesehen zu werden. Filmfestival *Circuits* zeigen sich als globale Distributionsrouten für alternatives Kino, für Filme, die es über keinen anderen Vertriebsweg schaffen würden.³⁸ Circuits meinen hier verschiedene Festivalkreisläufe, die von Filmen in der Verwertungskette zuerst durchlaufen werden. In Kapitel 2.3 führe ich Aspekte des Begriffs detaillierter aus. Filmfestivals vernetzen einzelne Spielstätten und bieten Film dadurch eine einzigartige Infrastruktur. Sie übernehmen „eine wichtige Filterfunktion, da die Masse an produzierten Filmen in ihrer Gesamtheit im regulären Kinobetrieb heute nicht mehr annähernd ausgewertet werden kann.“³⁹ Dieser Aspekt verleiht ihnen als Institutionen eine mächtige Position: Ein Film, der von einem großen A-List Filmfestival ausgewählt wird, erhält in Folge Prestige. In diesem Sinne wirken Filmfestivals, wie Qualitätssiegel, die die Wertigkeit eines filmischen Werkes bezeugen. Allen voran die internationalen Filmfestspiele von Cannes, die vermeintlich höchste Instanz und „key reference point for other international film festivals and the film industry worldwide.“⁴⁰

Auswählen, Programmieren, Definieren

Filmfestivals sind Stätten der Auswahl und Beurteilung. Dabei agieren Programmierer:innen als „Gatekeeper“⁴¹, als Pförtner:innen, die einen winzigen Bruchteil der eingereichten Filme für das Programm auswählen und zusammenstellen. Diese monatelange Vorarbeit bleibt während des

³⁶ Skadi Loist, „The film festival circuit. Networks, hierarchies, and circulation“, *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, hg. v. Marijke de Valck/Brendan Kredell/Skadi Loist, London/New York: Routledge 2016, S. 49-64, hier S. 53.

³⁷ Harbord, „Contingency, time, and event“, S. 69.

³⁸ Vgl. Loist, „The film festival circuit“, S. 52.

³⁹ Bruckner/Koch/Valent, „Filmfestivals, in Theory. Interaktion von Filmwissenschaft und Festivalbetrieb“, S. 7.

⁴⁰ Dorota Ostrowska, „Making film history at the Cannes film festival“, *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, hg. v. Marijke de Valck/Brendan Kredell/Skadi Loist, London/New York: Routledge 2016, S. 18-33, hier S. 29.

⁴¹ Vgl. Liz Czach, „Affective labor and the work of film festival programming“, *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, hg. v. Marijke de Valck/Brendan Kredell/Skadi Loist, London/New York: Routledge 2016, S. 196-208, hier S. 198.

eigentlichen Festivalzeitraums bestmöglich unsichtbar.⁴² Die Abwesenheit von Transparenz bezüglich des Auswahlverfahrens kann problematisiert werden, wie ich auf der nächsten Seite anhand Roya Rastegars Überlegungen ausführe.

Die programmierten Sektionen vereinen mehrere Filme und stellen sie entweder in einen Wettkampf miteinander oder kontextualisieren sie durch übergeordnete, vielseitige Themen neu. Festivals haben häufig einen Anspruch neue Talente zu entdecken. Sektionen, die gezielt Erstlingswerke zeigen, können Teil des Programms sein - Cannes vergibt beispielsweise die „Caméra D’Or“ an neue Talente, die ihren ersten Langfilm öffentlich zeigen. Cindy Wong weist daraufhin, dass es in Wahrheit nicht die großen Festivals sind, die neue Talente entdecken. Die ersten Schritte gehen Regisseur:innen zumeist auf kleineren Festivals: „if Locarno boasts that it “discovered” Kiarostami, Rotterdam takes credit for the success of Cristian Mungiu because it funded *4 Months* . . . , even though both directors had had success in local and regional festivals before these European festivals.“⁴³

Ein Festivalprogramm zusammenstellen heißt Filme annehmen, aber hauptsächlich ablehnen. Von den unzähligen Filmen - und die Menge an Filmen hat sich durch neue Technologien in den letzten Jahren potenziert - die für Festivals eingereicht werden, schaffen es letztendlich nur wenige in das Programm.⁴⁴ „Since there is no way of systematically tracking, categorizing, cataloguing, and archiving all the films made every year, the thousands of films *not* selected for film festivals are effectively lost without the context and infrastructure provided by the film industry“⁴⁵ , stellt die iranisch-amerikanische Filmemacherin, Autorin und Story Producerin Roya Rastegar fest.

In ihrem Text „Seeing differently: the curatorial potential of film festival programming“ beschreibt Rastegar die Tätigkeit und Position von programmierenden Personen. Ihr Fokus gilt der Politik und Ästhetik von Programmmentscheidungen in Abhängigkeit zu einem dominierenden Geschmack. Ihre Ausführungen basieren auf ihrer über 15 Jahre andauernden Arbeit in den Auswahlkomitees der prestigeträchtigsten Filmfestivals Amerikas, darunter Sundance und Tribeca.⁴⁶ In ihrer praktischen und theoretischen Arbeit zu Filmkultur und Filmfestivals setzt sie einen Schwerpunkt auf *Race* und *Gender*. Sie erkennt einen ideologischen Rahmen, der während des Programmierungsprozesses wirkt und bestimmte Grundeinstellungen und Wertvorstellungen inhäriert.⁴⁷ Dieser ideologische Rahmen verstärkt sich durch gemeinsame Hintergründe und Zugehörigkeiten, die die Programmierer:innen mit den ausgewählten Filmen und im weiteren den Filmemacher:innen teilen. Der ideologische Rahmen manifestiert sich im Folgenden durch ähnlich angelegte Akteur:innen (Kritiker:innen und Distributor:innen) mit ihrer Art und Weise Filme zu rezipieren. Deshalb liegt die Macht der

⁴² Vgl. Czach, „Affective labor and the work of film festival programming“, S. 198.

⁴³ Wong, *Film festivals*, S. 68.

⁴⁴ Vgl. Roya Rastegar, „Seeing differently. The curatorial potential of film festival programming“, *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, hg. v. Marijke de Valck/Brendan Kredell/Skadi Loist, London/New York: Routledge 2016, S. 181-195, hier S. 182/183.

⁴⁵ Rastegar, „Seeing differently“, S. 182.

⁴⁶ Vgl. Roya Zara Rastegar, „About“, *Roya Zara Rastegar*, o. A., <https://royarastegar.com/about>, 27.03.2022.

⁴⁷ Vgl. Rastegar, „Seeing differently“, S. 185.

programmierenden Personen nach Rastegar in der Tätigkeit der Filmauswahl und -kuratierung und der daraus folgenden aktiven Beeinflussung und Gestaltung von Filmkultur und gesellschaftlichen Diskursen. Sie sind das erste Glied in einer Kette der Bedeutungsgenerierung, welche weiter zum Festivalpublikum reicht. Rastegar bezieht sich in ihren Ausführungen der Bedeutungsproduktion durch Filmfestivals und den daran teilnehmenden Personengruppen auf Stuart Halls Kommunikationsmodell des *Encoding* und *Decoding*⁴⁸. Sie beschreibt den Prozess der Naturalisierung nach Hall, durch den die Codes, die etwas repräsentieren, selten als konstruiert wahrgenommen werden: „When the ideological investments and personal affiliations of those encoding (programmers) align with those decoding (audiences), the festival becomes a closed circuit of making meaning that reinforces a dominant order of aesthetic and taste.“⁴⁹ Das dekodierende Publikum besteht aus Journalist:innen, Kritiker:innen oder Distributor:innen, die die Bedeutungen weiter verarbeiten und dadurch zu Multiplikator:innen werden. Der/Die Journalist:in kommuniziert die Bedeutung beispielsweise in Form von Filmrezensionen an breite Öffentlichkeiten. Letztendlich werden ästhetische Entscheidungen der Programmierenden als allgemeingültig wahrgenommen, anstatt den ideologischen Rahmen dahinter zu erkennen. „[F]estival curators not only evaluate, they also define which films, stories, and characters are considered ‚good‘“⁵⁰ und produzieren demnach Geschmack. Der individuelle Background der Auswählenden, „class, education, and social position“⁵¹ und die damit verbundenen Sehgewohnheiten und Vorkenntnisse wirken auf ihre Beurteilungen ein. Was sich in den Vorjahren als erfolgreich erwies, bildet die Basis für zukünftige Entscheidungen.⁵² Dadurch entsteht eine vorherrschende Ästhetik und Geschmack. Rastegar bezieht sich in diesem Gedanken auf den Soziologen und Philosophen Pierre Bourdieu, der mit seinem Werk *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste* unsichtbar wirkende Mechanismen hinter ästhetischen Beurteilungen und der Entstehung von Geschmack aufdeckt.⁵³ Rastegar beschreibt die Herausforderung des Programmierens schlussfolgernd: „[T]o see the value and relevance of films that might register our own structures of taste and resonate outside of our personal and professional networks and affiliations.“⁵⁴ Um filmische Werke und ihre Macher:innen verantwortungsvoll vertreten zu können, muss sich jedes Festival ein bestimmtes Profil aneignen, welches die Anliegen kommuniziert, die kuratorische Handschrift und Zielgruppe festlegt.

Vom Ausstellungs- zum Produktionsort

Nach Tamara L. Falicov werden Filmfestivals selbst zu aktiven Produzierenden von Festivalfilmen, wenn sie durch Förderprogramme während der unterschiedlichen Entstehungsphasen - Entwicklung,

⁴⁸ Stuart Hall, „Encoding, Decoding“, *The Cultural Studies Reader*, hg. v. Simon During, London: Routledge 1993, S. 95–103 (Orig. „Encoding, Decoding“, *Culture, Media, Language* London: Routledge 1993).

⁴⁹ Rastegar, „Seeing differently“, S. 186.

⁵⁰ Rastegar, „Seeing differently“, S. 185/186.

⁵¹ Rastegar, „Seeing differently“, S. 185.

⁵² Vgl. Rastegar, „Seeing differently“, S. 184.

⁵³ Vgl. Rastegar, „Seeing differently“, S. 185.

⁵⁴ Rastegar, „Seeing differently“, S. 184.

Produktion, Post-Produktion und Distribution - finanzielle Unterstützung leisten.⁵⁵ Filmfestivals, wie das International Film Festival Rotterdam mit dem *Hubert Bals Fund* oder das International Documentary Film Festival Amsterdam mit dem *Bertha Fund* sind dadurch nicht länger nur Ausstellungsorte von Filmen. In „The ‚festival film‘ - Film festival funds as cultural intermediaries“⁵⁶, beschreibt Falicov die Vergabe von Fördermitteln als Qualitätssiegel für Filme, die weitere Förderungen durch andere Institutionen zur Folge haben können. Festivalförderung agiert als „kultureller Vermittler“, der dem filmischen Werk neben der finanziellen Hilfe, zusätzlich einen symbolisch kulturellen Wert verleiht und infolgedessen die Wahrnehmung der Rezipierenden beeinflusst.

Mit einer Förderung sichern sich die Filmfestivals das Anrecht, die unterstützten oder „produzierten“ Filme als erste zu sehen und gegebenenfalls in ihren eigenen Programmen zu premieren.⁵⁷ Chloé Zhao entwickelte ihr Langfilmdebüt *Songs My Brothers Taught Me* beispielsweise im Rahmen eines Förderprogramms des Sundance Filmfestivals.⁵⁸ Das US-amerikanische Filmfestival prämierte 2015 ihren Film. Das Zeigen von Weltpremieren ist vor allem für A-List-Filmfestivals entscheidend, um ihre Vormachtstellung im Circuit weiterhin zu bewahren.

In komplexen Antragsverfahren grenzen die Festivals durch spezifische Qualifikationskriterien vorab ein.⁵⁹ Darunter beschreibt Falicov zum Beispiel die Herkunft der Filmmachenden aus einem Land mit einer besonders schwierigen wirtschaftlichen Lage. Präferiert werden vielversprechende Erstlingswerke oder Werke von bereits ausgezeichneten Filmmachenden.

Häufig unterstützen Förderungen Filmemacher:innen aus dem Globalen Süden.⁶⁰ In dieser Gegebenheit sieht Falicov den großen Nachteil von Filmfinanzierung, der sich in der Abwesenheit von Weltpremieren im Herkunftsland der finanzierten Filme verdeutlicht.⁶¹ Hingegen können die prestigeträchtigen Festivals ihren Status als relevante und neuartige Events im Circuit manifestieren. Eine unausgeglichene Machtdynamik ist die Folge.⁶²

2.3 Filmfestivals als transnationale Netzwerke

„There is no better place than a film festival to witness the transnational dynamics of cinema coming into full light.“⁶³

Filme werden in einem oder mehreren Produktionsländern produziert. Die fertiggestellten, filmischen Produkte zirkulieren durch diverse Länder, werden von unterschiedlichen Publika in verschiedenen

⁵⁵ Vgl. Tamara L. Falicov, „The ‘festival film’“. Film festival funds as cultural intermediaries“, *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, hg. v. Marijke de Valck/Brendan Kredell/Skadi Loist, London/New York: Routledge 2016, S. 209-229, hier S. 210.

⁵⁶ Falicov, „The ‘festival film’“, S. 209-229.

⁵⁷ Vgl. Falicov, „The ‘festival film’“, S. 217.

⁵⁸ Vgl. Sundance Institute, „Songs My Brothers Taught Me“, *Sundance Institute*, <https://www.sundance.org/projects/songs-my-brothers-taught-me>, 27.03.2022.

⁵⁹ Vgl. Falicov, „The ‘festival film’“, S. 220.

⁶⁰ Vgl. Falicov, „The ‘festival film’“, S. 210.

⁶¹ Vgl. Falicov, „The ‘festival film’“, S. 217/218.

⁶² Vgl. Falicov, „The ‘festival film’“, S. 218.

⁶³ Iordanova, „Foreword“, S. xiv.

Distributionsstätten gesichtet. Um den internationalen Handel von filmischen Produkten zu gewährleisten, muss die Filmindustrie global vernetzt sein. Aus dieser Notwendigkeit ergab sich eine einzigartige transnationale Infrastruktur zum Vertrieb von Filmen.⁶⁴

Filmfestivals vereinen verschiedene nationale Vorführorte, darunter vor allem Kinos. Es sind zum einen die beteiligten, oftmals internationalen Interessenvertreter:innen - Filmschaffende, Branchenvertreter:innen, Pressevertreter:innen und Rezipierende - die während der Festivaltage aufeinandertreffen und sich austauschen. Das Filmfestival wird zum „hub of exchange“⁶⁵, zum Ort der transnationalen Begegnung und des Austauschs. Zum anderen sind es die Filme aus unzähligen Produktionsländern, die ausgetauscht werden, transnationalen Charakter aufweisen und grenzübergreifend agieren: „Such a festival brings together works from all over the world—and the more it manages to do so, the more respected it is. In that, the film festival has always been the site where the inherently transnational character of cinematic art reveals itself most glaringly.“⁶⁶ Das heimische Filmschaffen erhält häufig eine spezielle Würdigung in Form eines eigenen Programmpunkts oder Preises - die Sektion „Perspektive Deutsches Kino“ der Berlinale, der „Wiener Filmpreis“ der Viennale oder der „Michael Powell Award“ des Edinburgh International Film Festivals dienen als Beispiele.

Filmfestivals machen auf eindrückliche Weise das transnationale Wesen der Filmkunst sichtbar und nehmen dabei eine zentrale Rolle in der Infrastruktur ein: „The global reach of film is enabled by its unique and inherently transnational infrastructure. And, as the place where the various cinemas come together, film festivals are the most important branch in this infrastructure, but also the most overlooked one“⁶⁷, führt Dina Iordanova aus. Die zitierte Passage zeigt, dass Filmfestivals in wissenschaftlichen Auseinandersetzungen nicht als elementarer Bestandteil dieser Infrastruktur anerkannt werden: Die Analyse der gezeigten Filme, der nationale Bezug und die Beschäftigung mit der Industrie an sich dominieren weiterhin.⁶⁸ Eine umfangreiche Betrachtung im akademischen Kontext könnte neue Narrative zu Film als globale Kunstform freilegen, so Iordanova.⁶⁹

Durch ihre Reichweite können Filmfestivals Regisseur:innen und ihre Werke sichtbar machen und durch die Vergabe von Preisen Ruhm verleihen. Iordanova betitelt die Events sowohl als kulturellen wie auch finanziellen Angelpunkt.⁷⁰ Entscheidende Prozesse und Entwicklungen werden während des Festivals angestoßen und wirken über den Festivalzeitraum hinaus. Kredell beschreibt dies wie folgt:

„Film festivals are the place where the proverbial sausage gets made: filmmakers receive funding for future projects; distributors make decisions about which films to acquire based upon expected future earnings potential; programmers of cinemas and other festivals attend screenings in an effort

⁶⁴ Vgl. Iordanova, „Foreword“, S. xiii.

⁶⁵ Iordanova, „Foreword“, S. xiii.

⁶⁶ Iordanova, „Foreword“, S. xiv.

⁶⁷ Iordanova, „Foreword“, S. xiii.

⁶⁸ Vgl. Iordanova, „Foreword“, S. xii.

⁶⁹ Vgl. Iordanova, „Foreword“, S. xii.

⁷⁰ Vgl. Iordanova, „Foreword“, S. xiv.

to scout new films to show; and audiences see new films that they would likely be otherwise unable to view.“⁷¹

Filmfestivals stehen in Verbindung zueinander und müssen als Bestandteile eines Netzwerks begriffen werden. Jedes einzelne Festival ist eingebettet in die internationale Festivallandschaft. Sie können kooperieren und konkurrieren. Die sogenannten A-List Filmfestivals bekommen die Weltpremieren, wodurch Hierarchien im Filmfestival-Netzwerk entstehen. Eine entscheidende Rolle besitzt die Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films (FIAPF), ein global arbeitender Zusammenschluss von 34 Produktionsorganisationen.⁷² Die Vereinigung fungiert unter anderem als Regulierungsbehörde der internationalen Filmfestivals und verleiht anhand von selbstgewählten kommerziellen und politischen Faktoren den A-List-Status: "This meant the festivals which could offer the greatest commercial advantage to the producers."⁷³ Julian Stringer weist daraufhin, dass die FIAPF Filmfestivals in vier Kategorien einteilt und dadurch eine Hierarchie vorlegt: „Competitive Feature Film Festivals (also known as the “A-list”), Competitive Specialized Feature Film Festivals (also known as the “B-list”), Non-Competitive Feature Film Festivals, and Documentary and Short Film Festivals.“⁷⁴ Aus den Hierarchien unter den Filmfestivals ergeben sich *Circuits* - Kreisläufe, in die sich jedes einzelne Festival einordnet. Loist betont die vielfältige Deutung des Circuit-Begriffs und führt wie folgt aus:

„On the one hand, the film festival circuit is an all-encompassing idea, covering the entire landscape of a few thousand-odd festivals. On another level, when talking about “the circuit” practitioners and journalists have a select number of top-tier festivals in mind. To complicate matters further, when speaking about a specific film or project the term circuit becomes relational, referring to the trajectory of a specific product through a global network of festivals.“⁷⁵

Zum einen beschreibt Loist einen klassischen Kreislauf und seine geschäftlichen Verzweigungen. Eine weitere Auslegung des Begriffs bezieht sie auf das wer oder was zirkuliert. Das sind nicht nur die Filme, sondern auch die einzelnen Interessenvertreter:innen. Loist meint darüber hinaus Geld, das in Kreisläufen fließt, zum Beispiel zahlen Festivals Leihmieten und erhalten Einreichgebühren.⁷⁶ Diese Circuits sind auf unterschiedlich intensive Weise miteinander verbunden.

⁷¹ Brendan Kredell, „Introduction“, *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, hg. v. Marijke de Valck/Brendan Kredell/Skadi Loist, London/New York: Routledge 2016, S. 179-180, hier S. 179.

⁷² Vgl. Federation Internationale des Associations de Producteurs de Film, *FIAPF*, <http://www.fiapf.org/>, 27.03.2022.

⁷³ Ostrowska, „Making film history at the Cannes film festival“, S. 31.

⁷⁴ Julian Stringer, „Film festivals in Asia. Notes on history, geography, and power from a distance“, *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, hg. v. Marijke de Valck/Brendan Kredell/Skadi Loist, London/New York: Routledge 2016, S. 34-48, hier S. 40.

⁷⁵ Loist, „The film festival circuit“, S. 49.

⁷⁶ Vgl. Loist, „The film festival circuit“, S. 52.

2.4. Historisches Drei-Phasen-Modell und gesellschaftspolitische Ereignisse

Marijke de Valck teilt die Historie von Filmfestivals in drei chronologische Hauptphasen ein.⁷⁷ Ihre Gliederung zeigt eine Entfaltung des Phänomens von einer ursprünglich nationalen Angelegenheit hin zu einem globalen, transnationalen Netzwerk, indem die einzelnen Filmfestivals als Knotenpunkte agieren. Sich auf das historische Drei-Phasen-Modell beziehend, legt Loist in ihrem Text „The film festival circuit - Networks, hierarchies, and circulation“⁷⁸ Verbindungen zwischen gesellschaftspolitischen Ereignissen und Entwicklungen in der Festivallandschaft offen.

In der ersten Phase zwischen den 1930er und -60er Jahren etabliert sich das Festivalmodell weltweit. Kurz vor dem Zweiten Weltkrieg entsteht zu Beginn der 1930er Jahre das erste Filmfestival in Venedig - *La Mostra di Venezia*.⁷⁹ „Anfänglich dienten Filmfestivals dem Ländervergleich“⁸⁰, schreibt das online Filmlexikon der Uni Kiel und verweist auf ihre vorerst national diplomatische Aufgabe.

Darauf folgt die zweite Phase, von den späten 1960er bis -80er Jahren, in welcher als Reaktion auf bereits bestehende, traditionelle Festivals und auf soziale Bedürfnisse neue Festivalformen aufkommen. Ausschlaggebend für den Beginn der zweiten Phase sind die Unruhen dieser Zeit, besonders die Ereignisse im Jahr 1968. De Valck benennt Jean-Luc Godard, Schlüsselfigur der *Nouvelle-Vague*, und das italienische Pesaro Film Festival in zentraler Rolle für die Entwicklung des politischen, westlichen Kinos.⁸¹ Godard strebte danach das Medium Film zu politisieren: Am Ende der 1960er Jahre entstehen unter seiner Regie erste filmische Werke, mit denen er seinem linken Gedankengut Ausdruck verleiht, kapitalistische Systeme kritisiert und einen Beitrag zum Klassenkampf leisten möchte - zum Beispiel *La Chinoise* (1967).⁸² Er wird 1968 zu einer der treibenden Kräfte der Proteste gegen die im Februar erfolgte Entlassung von Henri Langlois. Die Filmreihen des damaligen Direktors der Cinémathèque française, einem der wichtigsten Archive für Filmkultur, „galten vielen jungen Regisseuren der Nouvelle Vague als ‚Schule des Sehens‘.“⁸³ Als im Mai die prestigeträchtige Veranstaltung in Cannes stattfindet, bewirkt eine Gruppe von Filmemachern, darunter Godard, den Abbruch des Festivals.⁸⁴

Wong veranschaulicht das Ausmaß der Geschehnisse:

„The closing down of the Cannes festival in 1968 marked a unique protest from a counterpublic who saw the official festival as opposing the voices of the cinematic publics with the earlier firing of Henri Langlois as the head of the Cinémathèque. Furthermore, the closing of Cannes was a show of

⁷⁷ Vgl. Valck, *Film Festivals*, S. 19.

⁷⁸ Skadi Loist, „The film festival circuit. Networks, hierarchies, and circulation“, *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, hg. v. Marijke de Valck/Brendan Kredell/Skadi Loist, London/New York: Routledge 2016, S. 49-64.

⁷⁹ Vgl. Valck, *Film Festivals*, S. 14.

⁸⁰ Vinzenz Hediger/Patrick Vonderau, „Filmfestival“, *Lexikon der Filmbegriffe*, hg. v. Hans Jürgen Wulff, 2012, [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/f:filmfestival-1287?s\[\]=filmfestival](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/f:filmfestival-1287?s[]=filmfestival), 27.03.2022.

⁸¹ Vgl. Valck, *Film Festivals*, S. 27/28.

⁸² Vgl. Heinz-Hermann Meyer, „Group Dziga Vertov“, *Lexikon der Filmbegriffe*, hg. v. Hans Jürgen Wulff, 2011, [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/g:groupdzigavertov-6739?s\[\]=godard](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/g:groupdzigavertov-6739?s[]=godard), 31.01.2022.

⁸³ Sabine Lenk, „Cinémathèque française/Musée du Cinéma“, *Lexikon der Filmbegriffe*, hg. v. Hans Jürgen Wulff, 2012, [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/c:cinemathequefrancaisemuseeducinema-6913?s\[\]=henri&s\[\]=langlois](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/c:cinemathequefrancaisemuseeducinema-6913?s[]=henri&s[]=langlois), 27.03.2022.

⁸⁴ Vgl. Valck, *Film Festivals*, S. 28.

solidarity with the students and workers of Paris in May 1968 against a more shadowy bourgeois establishment.“⁸⁵

Das Pesaro Film Festival, gegründet 1965 in Italien, reagiert im Jahr darauf mit der Festivalsausgabe „Cinema and Politics“.⁸⁶ Sich ebenfalls dem Klassenkampf verschreibend, wird das Pesaro Film Festival mit seiner alternativen Struktur zum Leitmodell des politisch engagierten Filmfestivals.⁸⁷ Diese Struktur beinhaltet das Schaffen von diskursiven Räumen und entwickelt eine andersartige Herangehensweise an die Programmgestaltung, die immense Auswirkungen auf die restliche Filmfestivalwelt haben wird:

„Festival directors and programmers began selecting films on a thematic instead of national basis beginning in the late 1960s onwards. Festival editions and sections became mechanisms for intervention, institutionalized ways of placing issues on the international cultural agenda and, with the worldwide dissemination of the festival phenomenon, signboards for competing festival images. With “specialized” and “thematic” programming, festivals could participate in world politics and cinema culture (for instance, by contributing to debates on New Latin American cinema and facilitating the canonization of experimental Feminist cinema).“⁸⁸

Im Zuge dessen erreicht die Rolle der Programmierer:innen für Filmfestivals eine neue Wichtigkeit.⁸⁹ Spezialisierte Filmfestivals, wie Frauenfilmfestivals, jüdische oder queere, leisten durch das Zeigen und Kontextualisieren von marginalisierten Identitäten, ihren Anliegen und Geschichten, in ihren Programmen einen bedeutenden Beitrag zur Repräsentation dieser Gruppen. Wie in der zitierten Passage benannt, greifen Festivals durch einzelne Ausgaben und Programmsektionen aktuelle Debatten auf und schaffen einen kulturellen Raum, um diese im Kollektiv zu diskutieren. Sowohl die aktivistischen Initiativen in Cannes als auch das Pesaro Film Festival führen zu einem Umschwung, der in den 1970er Jahren in der Filmfestivalwelt sichtbar wird.⁹⁰

Die diese Zeit prägenden hoch politischen Themen und „neuen“ sozialen Bewegungen, wie die Studentenbewegung, die Bürgerrechtsbewegung oder die Frauenbewegung beeinflussen die Filmfestivalslandschaft nachhaltig und lassen die sogenannten *aktivistischen Filmfestivals* entstehen.⁹¹ Der Überbegriff sammelt jene Filmfestivals, die sich explizit mit sozialen Fragen auseinandersetzen – Ungerechtigkeit, Ungleichheit, Diskriminierung oder Umweltgefährdung – und diese durch das Medium Film sichtbar machen wollen.⁹² Beispielhaft können Human Rights Filmfestivals genannt werden. Mit den 1970er und -80er Jahren kehrt eine Spezialisierung ein. Es gründen sich vermehrt *community-* oder *identitätsbasierte Filmfestivals* - z.B. „women’s film festivals, indigenous, gay and lesbian, and Black/African American film festivals“⁹³ - die eine bestimmte Community oder demographische Gruppe adressieren und Identitäts- sowie Repräsentationsfragen fokussieren.⁹⁴ Spezialisierte

⁸⁵ Wong, *Film festivals*, S. 165.

⁸⁶ Vgl. Valck, *Film Festivals*, S. 28.

⁸⁷ Vgl. Valck, *Film Festivals*, S. 28.

⁸⁸ Valck, *Film Festivals*, S. 28.

⁸⁹ Vgl. Loist, „The film festival circuit“, S. 56.

⁹⁰ Vgl. Valck, *Film Festivals*, S. 19.

⁹¹ Vgl. Loist, „The film festival circuit“, S. 57.

⁹² Vgl. Valck, „Introduction“, S. 4/5.

⁹³ Loist, „The film festival circuit“, S. 57.

⁹⁴ Vgl. Valck, „Introduction“, S. 3.

Filmfestivals „often structured around race, gender, nationality, sexuality, or genre, offer spaces where people otherwise marginalized within the larger film industry can share cultural representations and reflections with like-minded people.“⁹⁵ Es ist wichtig anzumerken, dass die Bezeichnungen zur Orientierung dienen, Festivals in der Praxis allerdings oftmals mehrere Kategorisierungen vereinen: "Queer film festivals, for instance, can be very activist in set-up, mobilizing LGBTQ communities to stand up for their rights.“⁹⁶ *Identitätsbasierte Filmfestivals* stehen oftmals im Kern für die Forderung nach einem sozialen Wandel. Durch ihr Filmprogramm machen sie marginalisierte Gruppen sichtbar und weisen auf umfangreiche, globale Probleme und Zusammenhänge hin.⁹⁷ Loist beschreibt insbesondere jene identitätsbasierten Filmfestivals und -screenings in enger Verbindung mit sozialen Bewegungen, welche häufig als Tool eingesetzt werden, um ein Bewusstsein zu schaffen und soziale Forderungen durchzusetzen.⁹⁸

Darauf aufbauend sprießen in der letzten historischen Phase, die in den 1980er Jahren beginnt, diverse Filmfestivals weltweit. Loist führt die Beeinflussung des Festivalphänomens durch den Aufstieg eines neuen wirtschaftlichen Systems, dem Neoliberalismus, aus. Eine ‚Kreativwirtschaft‘ mit ökonomischen Interessen entsteht: „Whereas the first phase was majorly influenced by national diplomatic strategies, and the second by new politics and social movements, this third era has been most impacted by a complex shift of several interlocking cultural and economic agendas.“⁹⁹ Ein Trend zur Professionalisierung und breiten Vervielfältigung prägt die letzte historische Phase.¹⁰⁰

Der historische Überblick leite hin zu Ausführungen, die das Phänomen des Frauenfilmfestivals konkreter fassen. Dabei schließe ich mit einem Blick in die Frauenfilmgeschichte an, um dann einen besonderen Fokus auf feministische Potenziale zu lenken

2.5 Frauenfilmfestivals

„Women’s film festivals, in their core carry an *element of activism, feminist activism*. They are fueled by a drive for social change; by an urge to create a counterpublic sphere, a place where women can meet, defy sexist (and heteronormative) social conventions, form a group or network and mobilize around issues of feminism.“¹⁰¹

Loist spricht in dem zitierten Ausschnitt eines Redebeitrags, den sie 2012 während des IFFF Dortmund+Köln hielt, entscheidende Aspekte des Wesens von Frauenfilmfestivals an. Frauenfilmfestivals sind weltweit verbreitete Phänomene, dabei in Form (z.B. Größe, Reichweite, Zielgruppe) und Inhalt (z.B. Wettbewerb, Fokus) divers. Im Folgenden skizziere ich einen historischen Überblick, mit besonderem Fokus auf die Entwicklungen in der BRD in den 1960 und -70er Jahren.

⁹⁵ Rastegar, „Seeing differently“, S. 187.

⁹⁶ Valck, „Introduction“, S. 5.

⁹⁷ Vgl. Wong, *Film festivals*, S. 160.

⁹⁸ Vgl. Loist, „The film festival circuit“, S. 57.

⁹⁹ Loist, „The film festival circuit“, S. 58.

¹⁰⁰ Vgl. Dawson/Loist, „Queer/ing film festivals: history, theory, impact“, S. 1.

¹⁰¹ Skadi Loist, „Social Change?! The Status of Women’s Film Festivals Today“, *Women’s Film Festivals in Dialogue*, 20. April 2012, https://www.fc-gloria.at/wp-content/uploads/Women_s_Film_Festivals_in_Dialogue_keynote_Skadi_Loist.pdf, 27.03.2022, S. 1.

Weiters beschreibe ich inwiefern Frauenfilmfestivals von Beginn an aktivistisch tätig sind und einen sozialen Wandel fordern.

2.5.1 Historischer Überblick

Wie vorangegangenen Kapitel dargelegt, keimen in der zweiten historischen Phase diverse community- und identitätsbezogene Filmfestivals auf. Das erste Frauenfilmfestival gründet sich im Juni 1972 in New York.¹⁰² Kurz darauf entsteht in Europa ein feministisches Symposium im Rahmen eines Filmfestivals - das Women's (Film) Event, das eingebettet ist in das Edinburgh International Film Festival. Typischerweise sind es entweder Studierende, Filmkritiker:innen oder Akademiker:innen der feministischen Filmtheorie, die feministische Veranstaltungen und Frauenfilmfestivals in der zweiten historischen Phase begründen.¹⁰³ Im Fall des schottischen Women's Event sind es die damaligen Filmkritikerinnen und späteren Pionierinnen der feministischen Filmtheorie Laura Mulvey und Claire Johnston¹⁰⁴, sowie Lynda Myles, die erste weibliche Festivalleiterin weltweit (Edinburgh International Film Festival, 1973–1980)¹⁰⁵.

B. Ruby Rich betitelt 1978 in einer Ausgabe der *Jump Cut*, einer seit 1974 erscheinenden Zeitschrift, die Jahre 1972/73 als einzigartigen kulturellen Wendepunkt, der von den USA ausgeht.¹⁰⁶ Aktivitäten von Frauen im Film werden zum Thema zahlreicher Veröffentlichungen. Herausragende präsentiert Rich chronologisch sortiert und ausschnittweise in ihrem Artikel, darunter die ersten Publikationen zu feministischer Filmtheorie und dem Frauenbild in Film und Fernsehen.¹⁰⁷ Der kulturelle Wendepunkt zu Beginn der 1970er Jahre basiert auf dem Entstehen eines feministischen, internationalen Netzwerkes, indem das Women's Event eine wichtige Position einnimmt, wie Antoine Damiens beschreibt:

„[T]he Women's Event was the first European retrospective on women's cinema, it did echo several US-based initiatives, such as the publication of the first issue of Women and Film and the first edition of the New York Women's Video Festival (also in 1972). Taken together, these initiatives testified to the emergence of a feminist network marked by the circulation of women centered cinematic discourses. This network enabled new forms of transnational collaborations among feminist cinephiles/ activists and participated in the diffusion of a new cinematic canon.“¹⁰⁸

Sowohl Rich als auch Damiens betonen die enge historische Verbindung zwischen dem sich verbreitenden Medium Film, praktisch arbeitenden Filmemacherinnen, feministischen Filmkritikerinnen und entstehenden feministischen Theorieansätzen zu Beginn der 1970er Jahre. Als

¹⁰² Vgl. Enrico Carocci, „A counterpublic sphere? Women's film festivals and the case of Films de Femmes“, *European Journal of Women's Studies* 23/4, 2016, S. 447-453, hier S. 447.

¹⁰³ Vgl. Loist, „Social Change?!“, S. 1.

¹⁰⁴ Vgl. Antoine Damiens, „Film Festivals of the 1970s and the Subject of Feminist Film Studies: Collaborations and Regimes of Knowledge Production“, *Journal of Film and Video* 72/1-2, Spring/Summer 2020, S. 21-32, hier S. 30.

¹⁰⁵ Vgl. Edinburgh International Film Festival, „Behind the Curtain: Women & EIFF“, *Edinburgh International Film Festival*, <https://www.edfilmfest.org.uk/2019/behind-curtain-women-eiff>, 27.03.2022.

¹⁰⁶ Vgl. B. Ruby Rich, „The crisis of naming in feminist film criticism“, *Jump Cut* 19, Dezember 1978, <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC19folder/RichCrisisOfNaming.html>, 27.03.2022.

¹⁰⁷ Vgl. Rich, „The crisis of naming in feminist film criticism“, 27.03.2022.

¹⁰⁸ Damiens, „Film Festivals of the 1970s and the Subject of Feminist Film Studies“, S. 23.

Konzept gehen die ersten Frauenfilmfestivals aus den Frauenbewegungen hervor.¹⁰⁹ Rich sieht zwei Strömungen, die damals zwischen der sozialen Bewegung und Kino zirkulieren und die feministische Filmarbeit ausmachen:

„[O]ne made up of women who were feminists and thereby led to the other made up of those of us already working in film and led therein to feminism. It was largely the first group of women who began making the films, which were naturally named "feminist", and largely the second group of women, often in university film studies departments, who began holding the film festivals, just as naturally named simply 'women and/in film'.“¹¹⁰

Die frühen Frauenfilmfestivals gründen sich als Räume, in denen sich Praxis und Theorie auf vielfältigen Wegen treffen.

In der Bundesrepublik Deutschland leistet die Regisseurin Helke Sander seit den 1960er Jahren mit Werken wie *Subjektivität* (1966), *Die allseits reduzierte Persönlichkeit – Redupers* (1977) und *Der subjektive Faktor* (1980) Pionierarbeit im feministischen Film.¹¹¹ Als treibende Kraft in der Berliner Kinderladenbewegung, setzt sie sich für die Organisation von Kinderbetreuung ein: „Es fiel uns gewissermaßen wie Schuppen von den Augen, dass es so etwas in unserem Leben bisher nicht gegeben hatte: Dass Frauen gemeinsam beschließen, einen Missstand zu beheben, ohne vorher einen Mann um Rat gefragt zu haben“¹¹², zitiert sie der FrauenMediaTurm aus einem Resümee, das Sander 2018, 50 Jahre danach zieht. Ihr Engagement aus eigener Betroffenheit - Sander erzog ihren Sohn allein - forderte die Entlastung der Frau von ihrer traditionellen Mutterrolle. Der knappe Einblick in Sanders Biografie dient als herausragendes Beispiel für die vorab zitierte Passage von Rich: Als Regisseurin nutzt sie das Medium Film, um Missstände aufzuzeigen und feministische Forderungen durchzusetzen. Ihr feministischer Aktivismus zeigt sich sowohl in der Frauenbewegung als auch in der Filmarbeit. Mit der Regisseurin Claudia von Alemann organisiert sie 1973 in Berlin das erste Filmfestival von und über Frauen weltweit - das *1. Internationale Frauenfilmseminar*.¹¹³ Im Programm stehen 45 Filme aus sieben Ländern, größtenteils Erstaufführungen.¹¹⁴ Sander und Alemann begrüßen im alten Arsenal rund 250 Teilnehmer:innen, die eine Verbindung zu Frauengruppen haben oder in den Medien tätig sind. In der Zeitschrift *Frauen und Film* schreibt Stefanie Schulte Strathaus:

¹⁰⁹ Vgl. Eva Hohenberger/Karin Jurschick (Hg.), „Zehn Jahre Feminale – zehn Jahre feministischer Film. Eine Einleitung“, *Blaue Wunder. Neue Filme und Videos von Frauen 1984 bis 1994*, Hamburg: Argument-Verlag 1994, S. 7-17, hier S. 7.

¹¹⁰ Rich, „The crisis of naming in feminist film criticism“, 27.03.2022.

¹¹¹ Vgl. FrauenMediaTurm, „Pionierinnen der Neuen Frauenbewegung. Helke Sander“, *FrauenMediaTurm*, o. A., https://frauenmediaturm.de/feministinnen/helke-sander/#_ftn9, 27.03.2022.

¹¹² Helke Sander, „Resümee. 50 Jahre nach dem Tomatenwurf“, *Die 2. Frauenbewegung im 20. Jahrhundert – und ihre Gegenwart. Reden von Halina Bendkowski und Helke Sander*, hg. v. Akademie der Künste, Berlin 2018 nach FrauenMediaTurm, „Pionierinnen der Neuen Frauenbewegung. Helke Sander“, *FrauenMediaTurm*, o. A., https://frauenmediaturm.de/feministinnen/helke-sander/#_ftn9, 27.03.2022.

¹¹³ Vgl. FrauenMediaTurm, „Pionierinnen der Neuen Frauenbewegung“, 27.03.2022.

¹¹⁴ Vgl. Arsenal - Institut für Film und Videokunst e.V., „Living Archive November 1973. Das erste internationale Frauenseminar“, *arsenal - institute für film und videokunst e.V.*, <https://www.arsenal-berlin.de/forum-forum-expanded/news/living-archive-november-1973-das-erste-internationale-frauenfilmseminar/>, 27.03.2022.

„Dazu muß gesagt werden, daß es bis dato nicht die geringste Vernetzung gab, kein Nachschlagewerk, keine Adressen- oder Filmlisten. Gleichzeitig war es für die Veranstalterinnen eine freudige Überraschung zu entdecken, wie viele Filme von Frauen es doch schon gab, die sich den Themen der Neuen Frauenbewegung widmeten, und zwar aus unterschiedlichen Ländern und Kontinenten.“¹¹⁵

Das Event sollte vordergründig zur Vernetzung dienen und einen öffentlichen Diskurs anstoßen.¹¹⁶

In Folge des Internationalen Frauenfilmseminars begründet Sander 1974 die Zeitschrift *Frauen und Film*, die erste feministische filmtheoretische Zeitschrift in Europa.¹¹⁷ Das Medium diente als Plattform zur Entstehung einer feministischen Filmkritik, verhandelte frauenbezogene Themen wie Sexismus, Gewalt, Abtreibung und Sexualität sowie Migration in und über das Medium Film und Fernsehen und lenkte den Blick auf eine feministische Filmgeschichtsschreibung.¹¹⁸

Den Fokus erneut weitend, verleihen die 1980er Jahre Frauenfilmfestivals generell eine Regelmäßigkeit und Kontinuität.¹¹⁹ Deutschland nimmt mit gleich zwei Frauenfilmfestivals, die sich in den 1980er Jahren gründen - 1983 Feminale, 1986 femme totale - eine Vorreiterrolle ein.¹²⁰ Mit den 1990er Jahren steigt die Anzahl der Frauenfilmfestivals stetig an.¹²¹ Die Sichtbarkeit von Frauen fordern auch andere identitätsbasierte Filmfestivals, wie queere, die einen lesbisch oder lesbisch-feministischen Fokus legen.¹²² Katarina Kamleitner macht zum Zeitpunkt ihrer Dissertation „On Women’s film festivals“ 130 aktive Frauenfilmfestivals weltweit aus. In dem Anhang ihrer Arbeit findet sich eine Auflistung dieser.¹²³

2.5.2 Feministischer Aktivismus und sozialer Wandel

Die elementaren Anliegen zur Gründung eines Frauenfilmfestivals liegen in der Adressierung der Ungleichheit der Geschlechter und dem Mangel der Repräsentation von Frauen.¹²⁴ Mit letzterem verbindet sich zum einen die Forderung der Sichtbarkeit von weiblichem Filmschaffen sowie auch die Darstellung von Frauen im Film. Jackie Buet, Mitbegründerin des ältesten, noch existierenden Frauenfilmfestivals, das *Festival International de Films de Femmes*, seit 1979 im französischen Créteil, spricht in einem Interview über die Bewegnisse zur Gründung des Festivals: „When Elizabeth (Treichard) and I created the Festival our first objective was to reestablish a place for women in films. They had been left behind. We wanted to show that the films they made were as good as any made by men.“¹²⁵

¹¹⁵ Stefanie Schulte Strathaus, „...es kommt drauf an, sie zu verändern.“ oder: wie man sich an etwas erinnert, das man selbst gar nicht miterlebt hat.“, *Frauen und Film* 62, 2000, S. 150-156, hier S. 151/152.

¹¹⁶ Vgl. Arsenal - Institut für Film und Videokunst e.V., „Living Archive November 1973“, 27.03.2022.

¹¹⁷ Vgl. Frauen und Film, „Geschichte“, *Frauen und Film*, <https://frauenundfilm.de/about/>, 27.03.2022.

¹¹⁸ Vgl. Frauen und Film, „Geschichte“, 27.03.2022.

¹¹⁹ Vgl. Carocci, „A counterpublic sphere?“, S. 448.

¹²⁰ Vgl. Dawson/Loist, „Queer/ing film festivals: history, theory, impact“, S. 6.

¹²¹ Vgl. Carocci, „A counterpublic sphere?“, S. 448.

¹²² Vgl. Dawson/Loist, „Queer/ing film festivals: history, theory, impact“, S. 10.

¹²³ Kamleitner, „On Women’s Film Festivals. Histories, Circuits, Feminisms, Futures“, S. 261-268.

¹²⁴ Vgl. Loist, „Social Change?!“, 27.03.2022.

¹²⁵ Off Our Backs, „French Women’s Film Festival. Jackie Buet on Women, Politics and Film“, *Off Our Backs* 27/6, Washington: Juni 1997, S. 4.

Gegenwertig ist dieses Defizit vor allem in den Hauptwettbewerben auf den großen A-list Festivals, die den meisten Ruhm und finanziellen Erfolg einbringen, ersichtlich, denn die Mehrzahl der vertretenen Regisseur:innen sind immer noch männlich. In einer statistischen Auswertung von 2020 legt die Berlinale das Verhältnis von weiblichen und männlichen Filmschaffenden im Hauptwettbewerb offen.¹²⁶ Im Zeitraum zwischen 1956 bis 2019 verlieh das Festival den goldenen Bären an sechs Filme von Regisseurinnen, demgegenüber ging der Preis an 57 Filme von Regisseuren.¹²⁷ Carocci sieht in dieser Tatsache ein größeres kulturelles Problem, dass nicht allein durch Frauenfilmfestivals behoben werden kann.¹²⁸ Ihre Aufgabe ist es jedoch, auf diese Zusammenhänge aufmerksam zu machen und zu sensibilisieren. Veranstalter:innen von Frauenfilmfestivals machen sich grundsätzlich für feministische Anliegen laut und wollen dadurch einen sozialen Wandel herbeiführen. Die unterschiedliche Spezialisierung und damit verbundene Ausformung des jeweiligen Festivals, steht in Abhängigkeit zu verschiedenen sozio-politischen Gegebenheiten: „social and societal surroundings, local and regional politics, the particular trend of feminist discussion in each place, the conditions for women in film in each production context, the availability of resources, the commitment of women to start and continue to run a festival etc.“¹²⁹

Cindy Wong denkt Filmfestivals als *Öffentlichkeiten* („public spheres“) und führt damit ein soziologisches Konzept in die Film Festival Studies. In ihrem Text „Publics and counterpublics. Rethinking film festivals as public spheres“ verbindet sie theoretische Ansätze zu liberal-bürgerlichen Öffentlichkeiten nach Jürgen Habermas (z.B. Kaffeehäuser) und die auf ihn kritisch reagierenden Ansätze von Nancy Fraser, Oscar Negt, Alexander Kluge, Miriam Hansen und Michael Warner mit empirischer und theoretischer Filmfestivalforschung.¹³⁰ Wong unterteilt in Öffentlichkeit („public sphere“) und Alternativ-/Gegenöffentlichkeit („alternativ/counterpublic sphere“). A-list Filmfestivals, wie Berlin, Venedig oder Cannes sieht sie in der Tradition der klassischen liberal-bürgerlichen Öffentlichkeit. Diese Zuordnung begründet Wong in der wirtschaftlichen Macht, die diese Veranstaltungen innehaben und den Strategien kultureller Beherrschung, die ausgeübt werden.¹³¹ Währenddessen alternative Filmfestivals versuchen Diskurse und Öffentlichkeiten zu rekonstruieren und dadurch als Alternativ- oder Gegenöffentlichkeit gesehen werden können oder sich selbst explizit als solche bezeichnen.¹³² Vor allem themen- und identitätsbasierte Filmfestivals bilden jene Alternativ- oder Gegenöffentlichkeiten. Dabei konstatiert Wong, dass ein (temporärer) Wandel möglich ist: „Cannes is not always a bourgeois public sphere. When the radical filmmakers closed the festival in

¹²⁶ Vgl. Berlinale, „Gender Evaluation 2020“, *Berlinale*, <https://www.berlinale.de/media/download/presse/gender-evaluation-2020.pdf>, 27.03.2022.

¹²⁷ Vgl. Berlinale, „Gender Evaluation 2020“, 27.03.2022, S. 41.

¹²⁸ Vgl. Carocci, „A counterpublic sphere?“, S. 451/452.

¹²⁹ Loist, „Social Change?!“, S. 1.

¹³⁰ Vgl. Cindy Hing-Yuk Wong, „Publics and counterpublics. Rethinking film festivals as public spheres“, *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, hg. v. Marijke de Valck/Brendan Kredell/Skadi Loist, London/New York: Routledge 2016, S. 83-99, hier S. 85.

¹³¹ Vgl. Wong, „Publics and counterpublics.“, S. 96.

¹³² Vgl. Wong, „Publics and counterpublics“ S. 85 und S. 91.

1968, for example, it became a counterpublic sphere.“¹³³ Sie erklärt, dass Filmfestivals auf Grund ihrer Diversität an verschiedenen Öffentlichkeiten und Gegenöffentlichkeiten beteiligt sind und diese auf unterschiedliche Art und Weise beeinflussen.¹³⁴ Letztendlich, so Wong, sind es die Akteur:innen, die sich in der Sphäre des Filmfestivals gemeinschaftlich bewegen, rezipieren, analysieren, diskutieren und verhandeln, die die jeweilige (Gegen-)Öffentlichkeit konstruieren und definieren.¹³⁵

„As sites centered on cinematic and identity-based communities, festivals constitute a meeting ground where theoretical and political issues can be collectively crafted and debated“¹³⁶, konstatiert Damiens. Durch diese gemeinschaftliche Wissensproduktion können sich Filmfestivals an der Formung von akademischem Wissen beteiligen, leitet Damiens ab.¹³⁷ Ein wichtiges Ziel von Frauenfilmfestivals, das mit dem Zeigen von Filmen von, mit und über Frauen einhergeht, ist das Neu- und Mitgestalten von Filmgeschichte. Neben Sektionen, die aktuelles Filmschaffen beleuchten, etabliert sich als eine häufige Vorgehensweise das Programmieren von Retrospektiven. Beispielhaft möchte ich das Festival International de Films de Femmes in Créteil nennen, das 2015 einen Programmpunkt Jacqueline Audrey widmete, 2017 Dorothy Arzner, 2021 eine Retrospektive über Nicole Stéphane und 2022 ehrt das Festival die amerikanische Drehbuchautorin und Regisseurin Kelly Richardt.¹³⁸ Retrospektiv ausgerichtete Sektionen beweisen, dass feministische Filme in der Historie des Mediums immer schon existierten und entlarven gleichermaßen die männlich dominierte Filmgeschichtsschreibung.

Eine der ursprünglichen Motivationen zur Gründung von Frauenfilmfestivals war es, eine Community für Frauen und ihre filmischen Arbeiten zu schaffen. Der geschaffene öffentliche Raum soll sowohl zum Austausch als auch zum Networking und für Kollaborationen dienen.¹³⁹ Frauenfilmfestivals werden dadurch zu wichtigen Treffpunkten, vor allem für Frauen in der Filmindustrie. Loist kennzeichnet diesen Raum als ‚Safe Space‘ für feministischen Film und beschreibt das Spezifikum des Rezeptionsmomentes:

„[W]omen’s film festivals offer not only a screen, but also a specific kind of reception context – through framing introductions and Q+As for these works. They enable viewers (regardless of gender) to learn, practice and experience a reception in solidarity. This means, the work can be presented and considered *outside of mainstream norms of film reception* that still often have a tendency (if they are not outright) sexist and heteronormative.“¹⁴⁰

Zurückkommend zu Wongs Ausführungen, sind es jene in der Festivalwelt hierarchisch oberstehenden Events, die sie als liberal-bürgerliche Öffentlichkeiten beschreibt und die solche hegemonialen, tendenziell sexistisch, heteronormativen Rezeptionssituationen schaffen. Dadurch werden marginalisierte Gesellschaftsgruppen, wie Frauen oder Einkommensschwache, benachteiligt oder sogar ausgegrenzt.¹⁴¹ Dementgegen betitelt Loist die gegenöffentlichen Räume der frühen

¹³³ Wong, „Publics and counterpublics“, S. 88.

¹³⁴ Vgl. Wong, „Publics and counterpublics“, S. 86.

¹³⁵ Vgl. Wong, „Publics and counterpublics“, S. 86.

¹³⁶ Damiens, „Film Festivals of the 1970s and the Subject of Feminist Film Studies“, S. 22.

¹³⁷ Vgl. Damiens, „Film Festivals of the 1970s and the Subject of Feminist Film Studies“, S. 22.

¹³⁸ Vgl. Films de Femmes, „Archives“, *Films de Femmes*, <https://filmsdefemmes.com/archives/>, 27.03.2022.

¹³⁹ Vgl. Skadi Loist, „Social Change?!“, S. 2.

¹⁴⁰ Skadi Loist, „Social Change?!“, S. 2.

¹⁴¹ Vgl. Wong, *Film festivals*, S. 161.

Frauenfilmfestivals, als Schlachtfelder auf denen marginalisierte Subjekte aktuelle, feministische Debatten ausfechten konnten: „Thus, the discussions that took place within the movement have often been mirrored by the festivals. The counterpublic space was at times a battlefield of the movement.“¹⁴² Theresa Heath analysiert in ihrem Text „Saving space: strategies of space reclamation at early women’s film festivals and queer film festivals today“¹⁴³ ebenfalls frühe Frauenfilmfestivals als gegenöffentliche Räume. Der Zugang und die Verfügung über materiellen und diskursiven Raum, situieren sich zentral in ihrer Diskussion. Als materiellen Raum beschreibt sie dabei den städtischen Raum, der u.a. Kinos beinhaltet. Hingegen meint der diskursive Raum gesellschaftliche Debatten und Auseinandersetzung, wie daraus Narrationen und Geschichtsschreibung resultieren und wer diese dominiert. Frühe Frauenfilmfestivals besaßen eine entscheidende Funktion in der Rückgewinnung von materiellem und diskursiven Raum und dringen dabei in männlich dominierte Areale vor: „[P]roviding material and community space for women and supporting women’s filmmaking, early women’s film festivals facilitated a multi-layered reclamation of both material and discursive space.“¹⁴⁴ Die Beziehung von Frauen zum öffentlichen Raum spiegelt sich in der Anfangsphase der Frauenfilmfestivals in den 1970er und -80er Jahren in Filmen als auch in der Besetzung von Filmteams wieder, denn Frauen waren in beidem unterrepräsentiert oder sogar abwesend. Heath sieht hinter diesem Ausschluss von weiblichen Körpern eine „matrix of gendered, social norms“¹⁴⁵, die den öffentlichen, städtischen Raum bestimmt und strukturiert. Die (temporäre) Ansammlung von weiblichen Körpern im Öffentlichen durch ein Frauenfilmfestival sieht sie als Strategie der Rückgewinnung von Raum. Folglich nennt sie die Neugestaltung des Raums als auch die Neugestaltung der Beziehung des Subjekts zu diesem.¹⁴⁶

3. Soziale Bewegungen

Soziale Bewegungen sind umfangreiche und vielfältige Phänomene, die im Kontext der jeweils vorherrschenden, gesellschaftspolitischen Lage betrachtet werden müssen.¹⁴⁷ Sie fordern den Status Quo heraus. Im Folgenden nehme ich eine historische Einordnung vor und skizziere Aspekte der akademischen Auseinandersetzung. Weiters stelle ich Merkmale zur Rahmung des Phänomens vor. Darauf aufbauend beschreibe ich historische Entwicklungen und Diskurse von feministischen Bewegungen, von der neuen Frauenbewegung bis zu den Vielfältigen feministischen Strömungen, die heute existieren. Meine Studie begrenzt sich dabei auf Phänomene im (west-)deutschen Raum.

¹⁴² Loist, „Social Change?!“, S. 3.

¹⁴³ Theresa Heath, „Saving space: strategies of space reclamation at early women’s film festivals and queer film festivals today“, *Studies in European Cinema* 15/1, 2018, S. 41-54.

¹⁴⁴ Heath, „Saving space: strategies of space reclamation at early women’s film festivals and queer film festivals today“, S. 42.

¹⁴⁵ Heath, „Saving space“, S. 43.

¹⁴⁶ Vgl. Heath, „Saving space“, S. 45.

¹⁴⁷ Vgl. Benjamin Görden/Matthias Grundmann/Björn Wendt, „Gesellschaft von unten. Grassroots-Praxis in Bewegung“, *Handbuch Poststrukturalistische Perspektiven auf soziale Bewegungen. Ansätze, Methoden und Forschungspraxis*, hg. v. Judith Vey, Johanna Leinius, Ingmar Hagemann, Bielefeld: transcript 2019, S. 122-137, hier S. 126.

3.1 Historische Einordnung und akademische Auseinandersetzung

Die soziologische Bewegungsforschung ist ein junges Forschungsfeld, das sich mit wiederholt neuauftretenden Theorien in einem anhaltenden Wandel begreift. Thomas Kern, Autor der einführenden Publikation *Soziale Bewegungen - Ursachen Wirkungen, Mechanismen*, verortet dessen Ursprung in den 1960er-Jahren.¹⁴⁸ Der Soziologe Kai-Uwe Hellmann situiert die Entstehung der Bewegungsforschung mit einer „Spezifik von Theorien, Methoden und Objekten [...], die es gestattet, die Bewegungsforschung nicht nur für sich, sondern auch von anderen Fachbereichen der Sozialwissenschaft eindeutig abzugrenzen“¹⁴⁹, frühestens mit dem Ende der 1970er Jahre. Einig sind sich Kern und Hellmann, dass die eigentlichen Wurzeln der Bewegungsforschung bis zur Aufklärung reichen.¹⁵⁰ Die Aufklärung markiert dabei den Aufbruch in eine Zeit der Modernisierung, angetrieben durch die „Pluralisierung von Sinnhorizonten, Entfesselung der Marktkräfte und Expansion formaler Organisationen [...]“¹⁵¹

Roland Roth und Dieter Rucht, Mitbegründer des Instituts für Protest- und Bewegungsforschung in Berlin, sehen soziale Bewegungen als treibende Kräfte für die Neuerung von gesellschaftlichen Strukturen, als Motoren von sozialem Wandel: „Soziale Bewegungen gelten insgesamt als wichtige Akteure moderner Gesellschaften, geradezu als Kennzeichen der „Moderne“, weil sie die Fähigkeit einer Gesellschaft ins Zentrum rücken, sich selbst zu produzieren und sozialen Wandel aktiv zu gestalten.“¹⁵² Dieser Gedanke inhäriert die Überzeugung, dass Gesellschaft aktiv gestaltbar ist. Rainer Geißler versucht sich an einer Definition des Begriffs der Sozialstruktur, verweist dabei auf die Notwendigkeit abstrakt-formal zu bleiben und begründet dies in der Komplexität des soziologischen Forschungsgegenstandes, der Gesellschaft:

„[D]ie Sozialstruktur [inhäriert, Anm.] die Wirkungszusammenhänge in einer mehrdimensionalen Gliederung der Gesamtgesellschaft in unterschiedliche Gruppen nach wichtigen sozial relevanten Merkmalen sowie in den relativ dauerhaften sozialen Beziehungen dieser Gruppen untereinander. Mit sozial relevanten Merkmalen sind Wirkfaktoren wie z. B. Beruf, Qualifikation, Geschlecht oder ethnische Herkunft gemeint, die das soziale Handeln dieser Gruppen sowie deren Position in gesellschaftlichen Teilbereichen (z. B. Schichtstruktur, Bildungssystem), in Institutionen (z. B. Familie, Betrieb) und in sozialen Netzwerken beeinflussen.“¹⁵³

Die Sozialstruktur analysierend, fokussieren sich theoretische Ansätze auf sozialstatistische Komponenten (z.B. Alter, Geschlecht), Formen des Zusammenlebens und der Familienstruktur oder klassenanalytisch auf soziale Ungleichheiten innerhalb einer Gesellschaft.¹⁵⁴

¹⁴⁸ Vgl. Thomas Kern, *Soziale Bewegungen. Ursachen, Wirkungen, Mechanismen*, hg. v. Heinz Abels/Werner Fuchs-Heinritz/Wieland Jäger/Uwe Schimank, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 9.

¹⁴⁹ Kai-Uwe Hellmann, „Paradigmen der Bewegungsforschung. Forschungs- und Erklärungsansätze – ein Überblick“, *Paradigmen der Bewegungsforschung. Entstehung und Entwicklung von Neuen sozialen Bewegungen und Rechtsextremismus*, hg. v. Kai-Uwe Hellmann/Ruud Koopmans, Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag GmbH 1998, S. 9-30, hier S. 9.

¹⁵⁰ Vgl. Hellmann, „Paradigmen der Bewegungsforschung“, S. 10; Kern, *Soziale Bewegungen*, S. 9.

¹⁵¹ Kern, *Soziale Bewegungen*, S. 25.

¹⁵² Roland Roth/Dieter Rucht (Hg.), „Einleitung“, *Die sozialen Bewegungen in Deutschland seit 1945. Ein Handbuch*, Frankfurt/New York: Campus Verlag 2008, S. 9-36, hier S. 14.

¹⁵³ Rainer Geißler, *Die Sozialstruktur Deutschlands*, Wiesbaden: Springer VS⁷ 2014, S. 3.

¹⁵⁴ Vgl. Geißler, *Die Sozialstruktur Deutschlands*, S. 2.

Kern betitelt Protestbewegungen ebenfalls als „Protagonisten des Wandels“¹⁵⁵. Er beschreibt einen Trend zur größeren Akzeptanz von Protestformen als Tool der Meinungsäußerung in der Modernisierung, beobachtet bei zunehmender Verbreitung von Protesten eine gleichzeitige Abnahme der Schlagkraft.¹⁵⁶ Roth und Rucht formulieren diese Entwicklung als eine „Veralltäglicung und Normalisierung“ von Protest in der gegenwärtigen Zeit, einen Trend zum Zerfall, zur Aufsplitterung, der sich durch etliche Proteste, aber kaum anhaltende, soziale Bewegungen artikuliert.¹⁵⁷

Das Phänomen der Protestbewegung gibt es bereits vor der Moderne, allerdings haben sich die Forderungen seitdem verschoben. Historisch teilt Kern moderne soziale Bewegungen in drei Hauptwellen ein.¹⁵⁸ Die erste Welle beginnt mit den bürgerlich-emanzipatorischen Bewegungen, die eine Abschaffung der Herrschaftsform des Absolutismus fordern. Mit der Abkehr von der Religion und der Kirche setzt eine „Verweltlichung“ ein. Der Fortschrittsgedanke führt in eine moderne Gesellschaft. Die zweite Welle beginnt in der Industrialisierung und ist geprägt durch die Arbeiterbewegung in Europa und Nordamerika. Die dritte Welle setzt nach dem Zweiten Weltkrieg ein und findet vor allem in westlichen Industriestaaten statt. Diese vorerst letzte Welle bringt die sogenannten *neuen sozialen Bewegungen* hervor. Unter der Bezeichnung versammeln sich soziale Bewegungen, die sich im Zuge der 1968er-Bewegung mobilisieren und in den frühen 1970er und -80er Jahren wirken - dazu zählen die Umweltbewegung, die Friedensbewegung und die neue Frauenbewegung.¹⁵⁹ Währenddessen die Aktivist:innen von sozialen Bewegungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch als „eine unorganisierte Masse aus enttäuschten, entfremdeten und entwurzelten Modernisierungsverlierern“¹⁶⁰ abgewertet werden, ändert sich dies mit den Protestierenden ab den 1960er Jahren: „Ihr Engagement war keine Reaktion auf ökonomische Krisen oder einen Zusammenbruch staatlicher Kontrollorgane. Sie versuchten die Öffentlichkeit mit durchdachten Argumenten von ihren Standpunkten zu überzeugen und orientierten ihr Protesthandeln an wohlkalkulierten Strategien.“¹⁶¹ Aus dieser Entwicklung ergibt sich ein Paradigmenwechsel in der Bewegungsforschung. Soziale Bewegungen gedeihen in der akademischen Betrachtung „vom Fortschrittshindernis zu Protagonisten der Moderne.“¹⁶²

Die soziologische Bewegungsforschung steht in enger Verbindung mit der veränderten Wahrnehmung von sozialen Bewegungen. Das Aufkommen einer Vielzahl von neuen sozialen Bewegungen und der großen Bandbreite von Themen, die sie abdeckten, liefert eine heterogene Masse an Untersuchungsgegenständen und begründet die Notwendigkeit eines eigenen Fachbereichs.¹⁶³

¹⁵⁵ Kern, *Soziale Bewegungen*, S. 13.

¹⁵⁶ Vgl. Kern, *Soziale Bewegungen*, S. 14/15.

¹⁵⁷ Vgl. Verein für Protest- und Bewegungsforschung, „Bewegung in der Bewegungsforschung“, *ipb – Institut für Protest- und Bewegungsforschung*, April 2019, <https://protestinstitut.eu/bewegung-in-der-bewegungsforschung/>, 27.03.2022.

¹⁵⁸ Vgl. Kern, *Soziale Bewegungen*, S. 13.

¹⁵⁹ Vgl. Roth/Rucht, „Einleitung“, S. 14.

¹⁶⁰ Kern, *Soziale Bewegungen*, S. 52/53.

¹⁶¹ Kern, *Soziale Bewegungen*, S. 53.

¹⁶² Kern, *Soziale Bewegungen*, S. 53.

¹⁶³ Vgl. Verein für Protest- und Bewegungsforschung, „Bewegung in der Bewegungsforschung“, 27.03.2022.

„Mit den neuen sozialen Bewegungen hatte sich seit den 1970er Jahren eine Intellektualisierung der Aktiven vollzogen, die eine partizipative Forschungsperspektive angemessen erscheinen ließen, schließlich kamen Engagierte und Forschende aus ähnlichen Milieus (gelegentliche Rollenwechsel inklusive).“¹⁶⁴

Die Doppelrolle und daraus resultierende, vermeintliche Befangenheit der Aktivist:innen und Forschenden stand von Beginn an in Kritik.¹⁶⁵ Die Probleme wurden nach Rucht und Roth durch eine folgende Professionalisierung des Fachbereichs und den internationalen Austausch jedoch überkommen.

Die Entwicklung der Bewegungsforschung ist durch zwei Entstehungsstränge gekennzeichnet. Der eine basiert auf der sozialen Evolutionstheorie nach Karl Marx und Friedrich Engels, die Klassenkämpfe als zentralen, treibenden Motor für gesellschaftliche Veränderung beschreiben.¹⁶⁶ Im Fokus der europäischen Bewegungsforschung standen die Ursachen für die Entstehungen sozialer Bewegungen, die hauptsächlich in „strukturellen Spannungen in der Gesellschaft und soziale[n] Klassenkonflikte[n]“¹⁶⁷ gesehen wurden. Der zweite Entstehungsstrang bezieht sich auf die Massenpsychologie nach Gustave Le Bon, die vor allem in den USA seit 1950 wirkt und besonders in den -70er Jahren viel Kritik auf sich zieht: „Das charakteristische Merkmal der Theorie kollektiven Verhaltens lag [...] auf der Betonung psychologischer Prozesse und einer eher distanzierten Haltung der Forscher zu ihrem Gegenstand.“¹⁶⁸ Hellmann grenzt den europäischen und den amerikanischen Entstehungsstrang voneinander ab:

„Während der Marxismus soziale Bewegungen prinzipiell als *kollektives Handeln* verstand, dem eine eigene Rationalität zukommt, die sich durch die Selbstwidersprüchlichkeit der gesellschaftlichen Verhältnisse begründet sieht, betrachtet die Massenpsychologie soziale Bewegungen überwiegend als *kollektives Verhalten*, das wesentlich irrational veranlagt ist, da es nur durch Ängste und Affekte geleitet wird, ohne klare Zielsetzung oder gar hinlängliche Kontrolle über sich selbst.“¹⁶⁹

Sebastian Haunss sieht in den 2010er Jahren ein dominierendes Forschungsinteresse an dem „Einfluss sozialer Bewegungen auf politische Entscheidungsprozesse“ und den „Entstehungsbedingungen sozialer Bewegungen“ innerhalb des Fachbereichs.¹⁷⁰

Die derzeitige Rolle der Protest- und Bewegungsforschung im deutschen, akademischen Bereich sehen Roth und Rucht in einer Außenseiterposition.¹⁷¹ Als ein Problem des Fachbereichs führen die Soziologen die persönliche Befangenheit der Forschenden, da sich der Großteil selbst in sozialen Bewegungen und Protesten engagiert und eine konkrete politische Haltung vertritt, an. Der Mangel

¹⁶⁴ Verein für Protest- und Bewegungsforschung, „Bewegung in der Bewegungsforschung“, 27.03.2022.

¹⁶⁵ Vgl. Verein für Protest- und Bewegungsforschung, „Bewegung in der Bewegungsforschung“, 27.03.2022.

¹⁶⁶ Vgl. Kern, *Soziale Bewegungen*, S. 9.

¹⁶⁷ Kern, *Soziale Bewegungen*, S. 12.

¹⁶⁸ Kern, *Soziale Bewegungen*, S. 10.

¹⁶⁹ Hellmann, „Paradigmen der Bewegungsforschung“, S. 12.

¹⁷⁰ Vgl. Sebastian Haunss, „Die Bewegungsforschung und die Protestformen sozialer Bewegungen“, *Kommt herunter, reiht euch ein. Eine kleine Geschichte der Protestformen sozialer Bewegungen*, hg. v. Klaus Schönberger/Ove Sutter, Berlin: Assoziation A 2009, S. 31-45, hier S. 33.

¹⁷¹ Vgl. Verein für Protest- und Bewegungsforschung, „Bewegung in der Bewegungsforschung“, 27.03.2022.

einer lückenlosen Langzeitbeobachtung von Protesten und sozialen Bewegungen in Deutschland gestaltet sich ebenfalls als Herausforderung: „Protestforschung gerät so in den Sog ihres Gegenstands: sie wird selektiv, abhängig von modischen Themenkonjunkturen und medialer Aufmerksamkeit.“¹⁷² Weiters liegen Probleme in den Quellen der Finanzierung. Forschungsprojekte werden größtenteils durch öffentliche Mittel gefördert: „Deshalb kann es einen Unterschied machen, ob ein Forschungsvorhaben aus Mitteln des Programms „Demokratie leben!“ des Familienministeriums finanziert wird oder ob es in die Beobachtungsarbeit des Verfassungsschutzes eingebunden ist.“¹⁷³

3.2 Rahmung des Phänomens

Am 6. Dezember 2021 versammeln sich am Karlsplatz in Wien Protestierende zu einer Kundgebung, die das feministische, antifaschistische *Kollektiv lauter* organisierte.¹⁷⁴ Ihre Parole: „Nehmt ihr uns eine*, antworten wir alle! Keine* einzige weniger!“ Der Grund ist der 30. Femizid, den Österreich im Jahr 2021 verzeichnet. Tatverdächtig ist ein Mann, der seine Lebensgefährtin getötet haben soll. Mit der Frustration und der Wut über das kürzlich Geschehene geht ein Spektrum an tiefgreifenden Forderungen einher:

„Wir fordern die Abschaffung der bürgerlichen Kernfamilie als Norm und der heteronormativen Vorstellungen, die damit einhergehen. Wir fordern eine ernsthafte Auseinandersetzung mit patriarchalen Strukturen und ihrer Verwobenheit mit rassistischen Grenzregimen und ökonomischen Abhängigkeiten, die es FLINTA+ erschweren, sich aus Gewaltbeziehungen zu lösen. Während wir uns von der Regierung statt rassistischer Instrumentalisierungen etwa ein höheres Gewaltschutzbudget sowie Täterarbeit erwarten, wollen wir hier auch betonen, dass es eine Umwälzung des ganzen Systems braucht. Eine feministische Revolution im Rahmen des kapitalistischen Polizeistaates ist nicht möglich!“¹⁷⁵

Ein Mittel des Protests ist das Demonstrieren, das „Auf die Straße gehen“, ein Widersprechen, das bis auf wenige totalitäre Ausnahmen in der Gesellschaft weltweit alltäglich stattfindet.¹⁷⁶ „Nach der Beteiligung an Wahlen sind heute Demonstrationen die zweithäufigste Standardform politischer Artikulation.“¹⁷⁷ Wenn ein Protest anhält und immer mehr Menschen versammelt, dann kann von einer sozialen Bewegung gesprochen werden. Umgekehrt ist aber nicht jeder Protest gleich Teil einer sozialen Bewegung. Soziale Bewegungen erscheinen als Reaktion auf die vorherrschenden, gesellschaftlichen Gegebenheiten, müssen deshalb in Verbindung mit diesen betrachtet werden. Roth und Rucht definieren die elementaren Merkmale von sozialen Bewegungen über die Parameter der beteiligten Akteur:innen, die kollektive Identität, die Dauer und die verfolgten Ziele:

„Von Bewegungen sprechen wir erst, wenn ein Netzwerk von Gruppen und Organisationen, gestützt auf eine kollektive Identität, eine gewisse Kontinuität des Protestgeschehens sichert, das mit dem

¹⁷² Verein für Protest- und Bewegungsforschung, „Bewegung in der Bewegungsforschung“, 27.03.2022.

¹⁷³ Verein für Protest- und Bewegungsforschung, „Bewegung in der Bewegungsforschung“, 27.03.2022.

¹⁷⁴ Vgl. Emrawi, „Nehmt ihr uns eine*, antworten wir alle! Keine* einzige weniger!“, *Emrawi*, Dezember 2021, <https://emrawi.org/?Nehmt-ihr-uns-eine-antworten-wir-alle-Keine-einzige-weniger-1908>, 27.03.2022.

¹⁷⁵ Emrawi, „Nehmt ihr uns eine*, antworten wir alle! Keine* einzige weniger!“, 27.03.2022.

¹⁷⁶ Vgl. Hellmann, „Paradigmen der Bewegungsforschung“, S. 9.

¹⁷⁷ Roth/Rucht, „Einleitung“, S. 27.

Anspruch auf Gestaltung des gesellschaftlichen Wandels verknüpft ist, also mehr darstellt als bloßes Neinsagen. [...] Ein wesentliches Merkmal jeder Definition von sozialer Bewegung ist die Kraft zur Veränderung, zumindest der Versuch, Einfluss auf sozialen Wandel zu nehmen: fördernd oder bremsend, revolutionär, reformerisch oder restaurativ.“¹⁷⁸

Zentral ist das Potential zum sozialen Wandel durch das Durchsetzen von Forderungen und der Umwälzung oder Umstrukturierung eines gesellschaftlichen Systems.¹⁷⁹ Akteur:innen möchten Einfluss auf die Geschehnisse haben, beanspruchen Mitsprache, da sie sich oftmals durch das vorhandene System nicht ausreichend repräsentiert fühlen. Kern betrachtet die *Theorie der Koalition* als Basis: „Protestbewegungen lassen sich als Zusammenschluss von Individuen und Organisationen konzeptualisieren, die gemeinsam bestimmte Ziele erreichen wollen. Indem die Beteiligten ihre Einflusspotenziale zusammenlegen, erreichen sie eine größere Durchsetzungsfähigkeit.“¹⁸⁰

Um eine klare Identität zu entwickeln und nach innen und außen zu kommunizieren, bedarf es einer eigenen Agenda, einer eigenen Vision. Ziele sind größtenteils kulturellen und/oder politischen Ursprungs.¹⁸¹ Diese Faktoren bestimmen die vorherrschende Orientierung einer sozialen Bewegung, ihren Kern, wobei es an den Außenrändern zu unterschiedlichen Strömungen und Ausrichtungen kommen kann.¹⁸² Aus dieser Definition sind rechtsgesinnte soziale Bewegungen nicht ausgeklammert.¹⁸³

Der Ort, an dem soziale Bewegungen sichtbar wirken, ist die öffentliche Sphäre. In der Öffentlichkeit kann es zu Kollaborationen und Kollisionen mit anderen Akteur:innen kommen:

„Da soziale Bewegungen den „normalen Gang der Dinge“ stören, Partei ergreifen, ausgegrenzte Interessen vorbringen, bestehende Herrschaftsverhältnisse kritisieren und alternative Lebensstile proklamieren, sind sie umstritten. Stets treffen sie auf andere Akteure, Institutionen, Herrschaftsverhältnisse, Gegenbewegungen etc., die ihre Anliegen unterstützen, ignorieren oder bekämpfen.“¹⁸⁴

Eine Schwierigkeit ist das Messen und Bestimmen der expliziten Wirkkraft einer sozialen Bewegung, da sich diese in verschiedenen Räumen zu unterschiedlichen Zeiten verortet.¹⁸⁵ Soziale Bewegungen strahlen in die Zukunft, neu entstehende Bewegungen beziehen sich immer wieder zurück auf bereits dagewesene und ehemalige Anhänger:innen organisieren neue Aktionen. Das Entstehen einer sozialen Bewegung bedarf einer Mobilisierungsphase mit Akteur:innen, die den Mobilisierungskern darstellen. Durch das Auslösen von Zugehörigkeitsgefühlen, schaffen soziale Bewegungen einen zentralen Anreiz für Individuen sich anzuschließen.¹⁸⁶ Ebenfalls entscheidend für die Mobilisierung von größeren

¹⁷⁸ Roth/Rucht, „Einleitung“, S. 13.

¹⁷⁹ Vgl. Kern, *Soziale Bewegungen*, S. 9.

¹⁸⁰ Kern, *Soziale Bewegungen*, S. 18.

¹⁸¹ Vgl. Roth/Rucht, „Einleitung“, S. 15.

¹⁸² Vgl. Roth/Rucht, „Einleitung“, S. 16.

¹⁸³ Vgl. Roth/Rucht, „Einleitung“, S. 13/14.

¹⁸⁴ Roth/Rucht, „Einleitung“, S. 17.

¹⁸⁵ Vgl. Roth/Rucht, „Einleitung“, S. 12.

¹⁸⁶ Vgl. Roth/Rucht, „Einleitung“, S. 21.

Menschenmengen, ist das Hervorheben und Fokussieren auf intensive, negative Gefühle wie Angst und Wut, die dem Missstand kollektiv entgegengebracht werden. Eine Dauermobilisierung ist unüblich.¹⁸⁷ Das eingangs vorgestellte Beispiel eines Protests zeigt, wie facetten- und umfangreich das Spektrum an Forderungen sein kann. Oftmals können diese nicht gleichermaßen durchgesetzt werden:

„Gemessen an den eigenen Zielen dominiert bei sozialen Bewegungen häufig ein „erfolgreiches Scheitern“. Erfolgreich, weil z.B. das Thema „Gewalt gegen Frauen“ öffentlich gemacht und solidarische Schutzeinrichtungen (Frauenhäuser, Notrufe etc.) geschaffen wurden; Scheitern, weil der Rückbau patriarchaler Macht- und Gewaltverhältnisse äußerst schleppend verläuft und die neuen Einrichtungen das Problem eher verwalten als zu deren Lösung beitragen - so wichtig ihre Hilfe für einzelne Personen im konkreten Fall auch sein mag.“¹⁸⁸

Roth und Rucht betonen, dass soziale Bewegungen ergebnisoffene Phänomene sind.¹⁸⁹ Unter den vielfältigen Akteur:innen kann es verschiedene Anspruchshaltungen geben, die eine diverse, oftmals ambivalente Bewertung des erreichten Ausgangs mit sich bringen. Das zeitliche Bestehen von sozialen Bewegungen ist variabel und kann vorweg nicht festgeschrieben werden: „In einigen Fällen flackern sie nur für einen kurzen Moment auf, um schon gleich wieder im Sande zu verlaufen. In anderen Fällen ziehen sie sich über viele Jahre hin [...]“.¹⁹⁰

Des Weiteren sind gemeinsame Absichten und Ideologien zentral für das kollektive Handeln. Roth und Rucht sprechen von einem kollektiven „Interpretationsrahmen“ durch den die vorherrschende gesellschaftliche Lage gesehen wird.¹⁹¹ Sie beobachten vor allem bei neu entstehenden sozialen Bewegungen eine Zunahme der vorhandenen Diskurse innerhalb einer Bewegung: „Neuere Bewegungen müssen augenscheinlich mit einem begrenzten Haushalt an gemeinsamen Vorstellungen auskommen und einen ideologischen Pluralismus akzeptieren.“¹⁹² Die Organisation und Vernetzung ermöglicht Aktionen im Rahmen einer sozialen Bewegung.¹⁹³ Essentiell sind dabei externe Unterstützer:innen und Kollaborationen mit Vereinen oder NGOs.

3.3 Feministische Bewegungen in (West-)Deutschland

Zumindest die „Hälfte der Menschheit“¹⁹⁴ identifiziert sich als Frau. Diese Personengruppe erleidet diverse Formen von Unterdrückung in allen Gesellschaften weltweit. Die Proteste im Rahmen der Frauenbewegungen möchten gegen diese frauenspezifischen Erfahrungen von Unrecht ankämpfen:

„Als *Frauenbewegung* werden hier zunächst pragmatisch alle kollektiven, in Gruppen, Organisationen und Netzwerken organisierten Bestrebungen bezeichnet, die Frauen in allen Lebensbereichen, in Staat, Gesellschaft und Kultur sowie Privatsphäre gleiche Rechte und

¹⁸⁷ Vgl. Roth/Rucht, „Einleitung“, S. 10.

¹⁸⁸ Roth/Rucht, „Einleitung“, S. 28.

¹⁸⁹ Vgl. Roth/Rucht, „Einleitung“, S. 17.

¹⁹⁰ Kern, *Soziale Bewegungen*, S. 9.

¹⁹¹ Vgl. Roth/Rucht, „Einleitung“, S. 23.

¹⁹² Roth/Rucht, „Einleitung“, S. 24.

¹⁹³ Vgl. Roth/Rucht, „Einleitung“, S. 26.

¹⁹⁴ Ute Gerhard, „Frauenbewegung“, *Die sozialen Bewegungen in Deutschland seit 1945. Ein Handbuch*, hg. v. Roland Roth/Dieter Rucht, Frankfurt/New York: Campus Verlag 2008, S. 187-217, hier S. 189.

Anerkennungen sowie gleiche Teilhabe an gesellschaftlichen und ökonomischen Ressourcen und politischer Macht schaffen.“¹⁹⁵

Eine knappe Definition, die Ute Gerhard, Soziologin und erste Professorin für Frauen- und Geschlechterforschung in Deutschland, ihren Ausführungen voranstellt. Sie weist daraufhin, dass nicht von einer singulären Frauenbewegung gesprochen werden kann, da es in der Historie diverse Ausrichtungen und Entwicklungen gab.¹⁹⁶ Frauenbewegungen sind international stattfindende Phänomene, die vor allem von europäischen Ländern und den USA ausgingen. Der globale Charakter inhäriert eine gegenseitige Beeinflussung zwischen den nationalen Frauenbewegungen.¹⁹⁷ Räumlich beziehe ich mich in meiner Studie auf die westdeutsche Frauenbewegung, die zum Ende der 1960er Jahre entsteht und gehe im Folgenden nur sequenziell auf Frauenbewegungen anderer geografischer Regionen ein.

Die Literatur arbeitet oftmals mit der Metapher der ‚langen Wellen‘ bei der Strukturierung der Entwicklung der Frauenbewegungen. Die Metapher kann laut Gerhard konstruktiv, die sich wiederholenden „Flauten, Stillstände und neue[n] Aufbrüche“¹⁹⁸ artikulieren und inhaltliche sowie formale Zusammenhänge zwischen den zeitlich und räumlich auseinanderliegenden Bewegungen und ihren Mobilisierungsphasen sichtbar machen. Die erste Welle besteht in der historischen Frauenbewegung, die zweite ereignet sich mit der neuen Frauenbewegung und die dritte nimmt beginnt in den 1990er Jahren.¹⁹⁹

Der Begriff *Feminismus* etabliert sich, obwohl bereits zum ausgehenden 19. Jahrhundert das erste Mal durch die Französin Hubertine Auclert verwendet, erst mit der neuen Frauenbewegung im alltäglichen, deutschen Sprachgebrauch.²⁰⁰ In der Literatur wird Feminismus in der Mehrzahl Feminismen verwendet, da eine einheitliche Definition nicht möglich ist.²⁰¹ Variierende Argumentationsgrundlagen und Denkansätze, Anliegen und Forderungen formen das breite und diverse Feld der Feminismen, das sowohl den radikalen, bürgerlichen, sozialistischen, anarchistischen, antikolonialen, intersektionalen, ökologischen, postkolonialen, diskurstheoretischen, queeren oder Care-Feminismus inkludiert.²⁰² Das Verständnis variiert in Abhängigkeit zu Raum, Zeit und Thema, die jeweiligen Feminismen stehen jedoch im Verhältnis zueinander:

„Diese Feminismen kritisieren die geschlechtliche Herrschaft, Ungleichheit und Gewalt in verschiedenen gesellschaftlichen Kontexten und fordern individuelle Selbstbestimmung, Gleichheit,

¹⁹⁵ Gerhard, „Frauenbewegung“, S. 189.

¹⁹⁶ Vgl. Gerhard, „Frauenbewegung“, S. 188.

¹⁹⁷ Vgl. Ute Gerhard, *Frauenbewegung und Feminismus. Eine Geschichte seit 1789*, München: C.H.Beck⁴ 2020, S. 110.

¹⁹⁸ Gerhard, *Frauenbewegung und Feminismus*, S. 130.

¹⁹⁹ Vgl. Morvarid Dehnavi, „Frauenbewegung in Deutschland“, *Gender Glossar*, Juni 2016, <https://www.gender-glossar.de/post/frauenbewegungen-in-deutschland>, 27.03.2022.

²⁰⁰ Vgl. Gerhard, „Frauenbewegung“, S. 190.

²⁰¹ Vgl. Ilse Lenz, „Feminismus: Denkweisen, Differenzen, Debatten“, *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung, Geschlecht und Gesellschaft*, hg. v. Beate Kortendiek/Birgit Riegraf/Katja Sabisch, Wiesbaden: Springer 2019, S. 231-241, hier S. 232.

²⁰² Vgl. Lenz, „Feminismus: Denkweisen, Differenzen, Debatten“, 234f.

Verbundenheit (Relationalität) und demokratische Partizipation in öffentlichen und intimen Räumen²⁰³

definiert Ilse Lenz basierend auf Gemeinsamkeiten. Der Begriff vereint kontroverse, vielstimmige Denkansätze, die eine Geschlechtergleichheit fordern und gilt als Leitbegriff der neuen Frauenbewegung.

Die historische Frauenbewegung

Die historische oder „alte“ Frauenbewegung datiert Gerhard von 1848 mit den „Initiativen von Frauen im Kontext der 1848er Revolution“²⁰⁴ bis zur Machtergreifung der Nazis 1933. Von Anfang an kämpfen die mobilisierten Frauen gegen die männliche Vorherrschaft und für Frauenrechte. Damals spaltet sich die Bewegung in den bürgerlichen und den proletarischen Flügel:

„Während der bürgerliche Flügel der Frauenbewegungen dieses Ziel [Inklusion von Frauen in den Bereichen Bildung, Wirtschaft, Gesellschaft, Anm.] vor allem innerhalb der bestehenden sozialen Ordnung erreichen wollte, kämpfte der proletarische Flügel für die Überwindung des patriarchalischen Kapitalismus.“²⁰⁵

Vielfältige Initiativen prägen den Beginn der ersten Welle der Frauenbewegungen. Mediale, gesellschaftliche und politische Instanzen von und für Frauen gründen sich erstmals in einem umfangreichen Ausmaß, darunter die *Frauen-Zeitung* oder *Neue Bahnen*, die ersten frauenpolitischen Printmedien.²⁰⁶ In der Hochphase, die Gerhard zwischen 1890 und 1914 datiert, entstehen vielzählige Frauenvereine und -verbände mit einer politischen Ausrichtung - beispielsweise der *Verein Frauenwohl* in Berlin oder der *Rechtsschutzverein Dresden*.²⁰⁷ Diese fügen sich später zu dem *Bund Deutscher Frauenvereine* zusammen.²⁰⁸ Die Gründung eines internationalen Frauennetzwerkes ist ebenfalls in den Anfangsjahren angesiedelt. Die Periode kennzeichnen aber auch staatliche Verbote und Rückschläge, die auf die neuauftretenden Bestrebungen von Frauen reagieren. Ein historischer Meilenstein, der als Erfolg der Frauenbewegung gilt, liegt in dem politischen Wahlrecht für Frauen seit 1918.²⁰⁹ Die vielseitigen Aktivitäten und Errungenschaften der alten Frauenbewegung werden 1933 durch die Machtergreifung der Nazis und der Verbreitung des Nationalsozialismus niedergeschlagen.²¹⁰ Von der flächendeckenden Menschenverfolgung der Nazis sind auch jüdische, sozialdemokratische und kommunistische Aktivistinnen der historischen Frauenbewegung betroffen.

²⁰³ Lenz, „Feminismus: Denkweisen, Differenzen, Debatten“, S. 232.

²⁰⁴ Gerhard, „Frauenbewegung“, S. 191.

²⁰⁵ Kern, *Soziale Bewegungen*, S. 66.

²⁰⁶ Vgl. Gerhard, „Frauenbewegung“, S. 192/193.

²⁰⁷ Vgl. Gerhard, „Frauenbewegung“, S. 195.

²⁰⁸ Vgl. Gerhard, „Frauenbewegung“, S. 196.

²⁰⁹ Vgl. Gerhard, „Frauenbewegung“, S. 198.

²¹⁰ Vgl. Gerhard, „Frauenbewegung“, S. 199.

3.3.1 Neue Frauenbewegung

Drei Dekaden nach der Beendung der ersten Welle, bahnt sich im gesellschaftspolitischen Klima zum Ende der 1960er die neue Frauenbewegung an. Es ist eine Zeit, die viele neue soziale Bewegungen hervorbringt:

„Sie [die neue Frauenbewegung, Anm.] beginnt wie in anderen Ländern in der westlichen Welt als Teil der Bürgerrechts-, Studenten- und Alternativbewegungen, die die autoritären und politisch restaurativen Strukturen in Staat und Gesellschaft angreifen und verändern wollen und eine radikale Demokratie von unten einklagen.“²¹¹

Die strukturellen Rahmenbedingungen und politischen Umstände der Nachkriegszeit benennt Gerhard als entscheidend für die Herausbildung der autonomen Frauenbewegung.²¹² Die Wirtschaftswunderjahre der 1950er Jahre verschaffen Deutschland einen ökonomischen Aufschwung. Gebraucht werden viele Arbeitskräfte, die sich das Land aus dem Ausland anwirbt. Anstatt die freien Stellen mit deutschen Frauen zu besetzen, reisen große Mengen von „Gastarbeiter:innen“ unter anderem aus Italien, Spanien, Griechenland oder der Türkei an.²¹³ Dies ist die Folge einer konservativen, deutschen Familienpolitik, die die Frau einzig allein in der Rolle der Mutter und Ehefrau sieht. „[I]m Blick auf die Stellung der Frauen sind die Wirtschaftswunderjahre als restaurativ und repressiv zu kennzeichnen“²¹⁴, so Gerhard. Der umfangreiche Frauenbericht, ein „Bericht der Bundesregierung über die Situation der Frauen in Beruf, Familie und Gesellschaft“ von 1966, unterstreicht die Reduktion der Frau auf ihre Rolle in der bürgerlichen Kleinfamilie und stellt politische Maßnahmen zur Eindämmung der Doppelbelastung durch Beruf und Familie vor.²¹⁵ Anlass ist die steigende Berufstätigkeit der deutschen Frauen mit den 1960er Jahren. Die aktivistischen Frauen benutzten den Bericht jedoch für ihre Zwecke: „[D]er Bericht [...] eröffnete eine neue politische Agenda, die, gerade weil die hierin vorgeschlagenen Maßnahmen als unzureichend erkannt wurden, für die neue Frauenbewegung eine Grundlage für weitergehende politische Forderungen bildete.“²¹⁶

Vor allem die neue Generation, die Nachkriegsgeneration mit einer postmaterialistischen Werthaltung, mobilisiert die neuen sozialen Bewegungen, darunter die neue Frauenbewegung. Sven Reichardt versteht unter postmaterialistisch die Abkehr von materialistischen Werten, „von traditionellen politischen, religiösen, moralischen und sozialen Normen [...] hin zu den sich durchsetzenden Werten der Lebensqualität, Selbstentfaltung und -verwirklichung.“²¹⁷ Mit dieser Entwicklung geht ein neuer Individualismus einher, der die Freiheit des Subjekts fordert.

²¹¹ Gerhard, „Frauenbewegung“, S. 199.

²¹² Vgl. Gerhard, „Frauenbewegung“, S. 199.

²¹³ Vgl. Gerhard, „Frauenbewegung“, S. 199/200.

²¹⁴ Gerhard, „Frauenbewegung“, S. 180.

²¹⁵ Vgl. Gerhard, „Frauenbewegung“, S. 200.

²¹⁶ Gerhard, „Frauenbewegung“, S. 200.

²¹⁷ Sven Reichardt, „Große und Sozialliberale Koalition (1966-1974)“, *Die sozialen Bewegungen in Deutschland seit 1945. Ein Handbuch*, hg. v. Roland Roth/Dieter Rucht, Frankfurt/New York: Campus 2008, S. 71-91, hier S. 74.

„Zu den veränderten Rahmenbedingungen gehörte die trotz allem steigende Frauenerwerbsquote gerade auch von Müttern, die verbesserten Bildungschancen und die mit ihnen verbundenen höheren Ansprüche und Erwartungen, Enttabuisierungen bzw. die Rede von der „Liberalisierung“ der Sexualität, aber auch die Thematisierung des Schweigens über die nationalsozialistische Vergangenheit.“²¹⁸

Für die zweite Welle der Frauenbewegung stellt die Veränderung des Werthorizonts der Nachkriegsgeneration ein maßgebliches Fundament dar. Die Gruppen, die sich zu den neuen sozialen Bewegungen zusammenschließen, sind tendenziell homogen. Größtenteils junge, gebildete Personen beteiligen sich.²¹⁹ Die „sozialstrukturierte Mobilisierungsbasis“ rekrutiert die Anhängerschaft. Oft treten schon vorher gebildete Netzwerke den sozialen Bewegungen bei.²²⁰ Das können beispielsweise „Freundescliquen, Vereinsmitgliedschaften, Szenebekanntschaften, subkulturelle Zugehörigkeiten oder gar klassenspezifische Affinitäten“²²¹ sein. Hellmann beschreibt eine Dominante berufliche Ausrichtung der Aktivist:innen auf sozial-pädagogische Felder - Lehrer:innen, Sozialpädagog:innen, Sozialarbeiter:innen.²²² Diese Berufsfelder seien besonders stark von Sparmaßnahmen jener Zeit betroffen.

Auftakt - „Das Private ist politisch“

Ein historisches Ereignis, dass die Geschichtsschreibung als Auftakt der neuen Frauenbewegung betitelt, ist der Tomatenwurf während der 23. Delegiertenkonferenz des Sozialistischen Deutschen Studentenbundes (SDS), die im September 1968 in Frankfurt am Main stattfindet.²²³ Sigrid Rüger, Romanistikstudentin aus Berlin, greift, als Reaktion auf das vermeintliche Desinteresse der männlichen Genossen an der Thematisierung der Ausbeutung der Frau, zur Tomate: „Revolutionäre Gleichheitsforderungen schlossen Frauen nur dann mit ein, wenn Männer davon profitierten. Dies war bei der sexuellen Revolution zweifellos der Fall, bei der politischen Emanzipation der Frau offensichtlich weniger.“²²⁴ Das Charakteristikum der Autonomie ist ausschlaggebend für die Identität der neuen Frauenbewegung und kann nach Gerhard im doppelten Sinn ausgeführt werden: autonom von linksgesinnten Genossen und zugleich autonom vom Staat und seinen Institutionen.²²⁵ Als unabdingbar, aber nur temporär möglich, beschreibt sie den unabhängigen Zustand der sozialen Bewegung:

„Aufgrund der Erfahrungen von Frauen war und ist Separierung - sie kann praktisch und politisch nur zeitweilig sein - notwendig, um Frauen zum Reden zu bringen, um sich aus den Zwängen der Geschlechterrolle zu befreien und eigene, möglicherweise andere Interessen und Bedürfnisse zu entdecken.“²²⁶

²¹⁸ Gerhard, „Frauenbewegung“, S. 201.

²¹⁹ Vgl. Roth/Rucht, „Einleitung“, S. 24.

²²⁰ Vgl. Hellmann, „Paradigmen der Bewegungsforschung“, S. 18.

²²¹ Hellmann, „Paradigmen der Bewegungsforschung“, S. 18.

²²² Vgl. Hellmann, „Paradigmen der Bewegungsforschung“, S. 16.

²²³ Vgl. Gerhard, *Frauenbewegung und Feminismus*, S. 111.

²²⁴ Michaela Karl, *Die Geschichte der Frauenbewegung*, Stuttgart: Reclam⁶ 2020, S. 185.

²²⁵ Vgl. Gerhard, „Frauenbewegung“, S. 203.

²²⁶ Gerhard, „Frauenbewegung“, S. 204.

Die Soziologin betont, dass der Tomatenwurf ausschlaggebend war, nicht jedoch einer einzelnen Frau angerechnet werden kann. Schon zuvor gründete sich der *Aktionsrats zur Befreiung der Frau* innerhalb des SDS, um die Frauenfrage zu thematisieren.²²⁷ Letztendlich ist es die mediale Berichterstattung, die die eigentliche Schlagkraft der Aktion auslöst.

Während der Konferenz prangert Sander, die bereits in Kapitel 2.5.1 der vorliegenden Arbeit eine wichtige Rolle spielte, in einem Vortrag die patriarchalen Strukturen innerhalb des SDS an und fordert die Behandlung von frauenspezifischen Themen: „Frauen würden auch im SDS ausgebeutet und diskriminiert und durch die Trennung von Privatleben und gesellschaftlichem Leben, z.B. in der Kinderfrage, auf einen individuell auszutragenden Konflikt zurückgeworfen.“²²⁸ Daraus erwächst die Verwendung des Leitspruchs: „Das Private ist politisch“²²⁹, eine Parole, die die deutschen Frauen von der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung adaptieren. Der Leitspruch fordert die Aufhebung der Trennung des ‚Privaten‘ und des ‚Öffentlichen‘ und steht über den feministischen Diskursen dieser Zeit. Auf die Geschehnisse im September 1968 folgt eine großflächige und intensive Mobilisierung über Gruppen ausschließlich für Frauen:

„Dass aus den vielen einzelnen Gruppen eine derart gewaltige Massenbewegung werden konnte, verdankt sich der Tatsache, dass es der Frauenbewegung in den 1970er Jahren gelang, frauenspezifische Gemeinsamkeiten über politische Grenzen hinweg zu postulieren und bürgerliche und linke Frauen jenseits der politischen Lager zusammenzubringen.“²³⁰

In den autonomen Gruppen werden Erfahrungen ausgetauscht und Solidarität praktiziert. Feste und Initiativen bilden den Grundstein für das Entstehen eines „Wir“-Gefühls, negative Gefühle gegenüber dem bestehenden patriarchalen System werden zum Treibstoff.²³¹

Die erste große Kampagne und der eigentliche Auftakt der neuen Frauenbewegung fordert die Abschaffung des Anti-Abtreibungs-§218 StGB: „Die Inszenierung des Protests in Form einer Selbstbezeichnung von 374 zum Teil prominenten Frauen, die im Juni 1971 im *Stern* veröffentlicht wurde, gab den entscheidenden Ausschlag für eine nun breitere Mobilisierung.“²³² Als deutsche Initiatorin agiert Alice Schwarzer, Journalistin, *Emma*-Gründerin und Symbolfigur des westdeutschen Kampfes gegen patriarchale Unterdrückung während der zweiten Welle der Frauenbewegungen.²³³ Sie adaptiert eine französische Kampagne, die im Frühling des gleichen Jahres stattfindet, für Westdeutschland und überzeugt den *Stern* als Veröffentlichungsmedium zu agieren. Durch die Aktion erweitert sich der Kreis der Akteurinnen von Akademikerinnen auf Arbeiterinnen jeglicher

²²⁷ Vgl. Gerhard, „Frauenbewegung“, S. 201/202.

²²⁸ Gerhard, „Frauenbewegung“, S. 201.

²²⁹ Den Slogan verwendet Carol Hanisch erstmals in einem Essay mit dem gleichen Titel; Carol Hanisch, „The Personal Is Political“, *Notes From the Second Year: Women's Liberation. Major Writings of the Radical Feminists*, hg. v. Shulamith Firestone/Anne Koedt, New York: Radical Feminism 1970.

²³⁰ Karl, *Die Geschichte der Frauenbewegung*, S. 133.

²³¹ Vgl. Gerhard, „Frauenbewegung“, S. 202.

²³² Gerhard, „Frauenbewegung“, S. 203.

²³³ Vgl. Gerhard, *Frauenbewegung und Feminismus*, S. 111.

Berufsgruppen, Gewerkschafterinnen und Hausfrauen.²³⁴ „Hier wurde die Idee einer Frauenfront jenseits aller politischer Gegensätze Wirklichkeit“²³⁵, proklamiert Michaela Karl. Der Schwangerschaftsabbruch avanciert zum zentralen Thema der Bewegung und steht dabei für die allumgreifende, weibliche Selbstbestimmung über den eigenen Körper und die Sexualität - „Die Kampagne [...] brachte einen „wunden Punkt“ im Geschlechterverhältnis zur Sprache, der zugleich den Zusammenhang zwischen der Befreiung aus persönlicher Abhängigkeit und der aus staatlicher Bevormundung verdeutlichte.“²³⁶ Karl erwähnt in diesem Kontext die Verbreitung der Anti-Baby-Pille seit den frühen 1960er Jahren.²³⁷ Das Verhütungsmittel ermöglicht, trotz ambivalenter Stimmen, die unter anderem gesundheitliche Nebenwirkungen kritisieren, vor allem Frauen eine freie Sexualität ohne Fortpflanzung.

Entstehung von autonomen, feministischen Gegenöffentlichkeiten

In den 1970er Jahren entstehen feministische Gegenöffentlichkeiten, Räume, die nur für Frauen zugänglich sind. Projekte werden zur praktischen Aktions- und Organisationsform der Frauenbewegung.²³⁸ Zahlreiche Initiativen von Frauen für Frauen - informelle Aktionsgruppen, Zentren, Netzwerke - entstehen und bilden eine Gegenkultur und Bewegungsöffentlichkeit.²³⁹

Frauen organisieren sich in Gesundheitszentren, um der verbreiteten patriarchalen Medizin etwas entgegenzusetzen und den weiblichen Körper zu fokussieren, eröffnen vielseitige Beratungsstellen und treffen sich in Lesekreisen, um gesellschaftskritische Texte in Gemeinschaft zu diskutieren.²⁴⁰ Eine neue feministische Freizeitkultur entsteht, die intensive Frauenfreundschaften und -beziehungen fördert und zugleich die feministische Öffentlichkeit ausweitet. Der umfassende Aktivismus beeinflusst die Gesellschaftsstruktur maßgeblich: „Die neue Frauenbewegung entwickelt sich zu einer neuen weiblichen Lebensform.“²⁴¹

Die Forderung der Beendigung von struktureller und direkter Gewalt gegen Frauen bringt die Gründung von Frauenhäusern mit sich. Ein internationaler Anstoß geht von dem „Internationalen Tribunal Gewalt gegen Frauen“, „das im März 1976 in Brüssel stattfand und auf dem Frauen aus allen Teilen der Welt als Zeuginnen, in Dokumentationen oder mit Hilfe von Foto- und Filmmaterial über erlittene Gewalt berichteten.“²⁴² Sexuelle Übergriffe in der Ehe und am Arbeitsplatz werden großflächig thematisiert.²⁴³

In der Mitte der 1970er Jahre gründen sich, beginnend in Berlin, die ersten Frauenhäuser und steigen in ihrer Zahl rasch an:

²³⁴ Vgl. Gerhard, „Frauenbewegung“, S. 202.

²³⁵ Karl, *Die Geschichte der Frauenbewegung*, S. 188.

²³⁶ Gerhard, *Frauenbewegung und Feminismus*, S. 111/112.

²³⁷ Vgl. Karl, *Die Geschichte der Frauenbewegung*, S. 136.

²³⁸ Vgl. Gerhard, „Frauenbewegung“, S. 207.

²³⁹ Vgl. Gerhard, *Frauenbewegung und Feminismus*, S. 113.

²⁴⁰ Vgl. Gerhard, „Frauenbewegung“, S. 207/208.

²⁴¹ Karl, *Die Geschichte der Frauenbewegung*, S. 139.

²⁴² Gerhard, „Frauenbewegung“, S. 205.

²⁴³ Vgl. Karl, *Die Geschichte der Frauenbewegung*, S. 137.

„Am Beginn der 1980er Jahre gab es bereits circa 100 Frauenhäuser, die von Frauen aus der autonomen Bewegung initiiert und nach den Prinzipien der Selbsthilfe, der Teamarbeit und Basisdemokratie unter dem Motto „Frauen helfen Frauen“ organisiert wurden und zugleich politische Zielsetzungen verfolgten.“²⁴⁴

Ein erster Notruf für vergewaltigte Frauen wird ebenfalls eingerichtet. Durch eine breitaufgestellte Öffentlichkeitsarbeit der Frauenhäuser wird das Thema der Gewalt gegen Frauen auf den Plan gerufen.²⁴⁵ Zentral ist die Vernetzung unter den Häusern. Erst 1997 beschließt Deutschland ein Gesetz zur strafrechtlichen Verfolgung von Vergewaltigung in der Ehe.²⁴⁶ Anhand der Frauenhäuser zeigt sich die Schwierigkeit der autonomen Einstellung, denn die Einrichtungen sind neben Spenden auf staatliche Gelder angewiesen.²⁴⁷

Ein neues Level der Politisierung des Privaten erreichen die heftigen Streitdebatten zwischen lesbischen und heterosexuellen Frauen innerhalb der Frauenbewegung: „In Demonstrationen und Festen wurde eine neue Form der Frauensolidarität eingefordert, in der das Zusammenleben mit Männern als Verrat an der Frauenbewegung galt.“²⁴⁸ Im Folgenden Gründen sich vielerorts Lesbengruppen. In diesem Zusammenhang zitiert Gerhard die berühmte Aussage der Radikalfeministin Ti-Grace Atkinson: „Feminismus ist die Theorie, lesbisch sein die Praxis“. Nach Gerhard erklärt Atkinson Lesbianismus zur politischen Strategie, die das patriarchale System nicht nur ökonomisch, sondern auch sexuell und emotional ablehnt.²⁴⁹ Das Aufkommen von Spannungen innerhalb der Bewegung begründet Gerhard durch die Diversität innerhalb der Gruppe von Aktivistinnen, „die sich aus der Unterschiedlichkeit ihrer Lebenslagen, Existenzweisen und Identitätskonzepte ergab.“²⁵⁰

Gleichermaßen bedeutend waren die zahlreichen Projekte im kulturellen Bereich.²⁵¹ Zu meinungsstiftenden Medien werden vor allem die unzähligen Frauenzeitschriften, darunter die auflagenstärksten: *Courage* (1976-1984) und *Emma* (seit 1977). Mit feministischen Aktivitäten im Printbereich geht die Gründung von Frauenverlagen und feministischen Programmen in führenden Verlagshäusern sowie die Errichtung von Frauenbuchläden einher.

Wie bereits erwähnt avanciert Alice Schwarzer zur Schlüsselfigur in der westdeutschen Frauenbewegung. Ein im WDR 1975 ausgestrahltes Streitgespräch zwischen Schwarzer und Esther Vilar, verleiht ihr bundesweite Bekanntheit. Der Grund für die Auseinandersetzung: „Vilar hatte in ihrem antifeministischen Buch *Der dressierte Mann* Frauen als die eigentlichen Profiteurinnen des Geschlechterverhältnisses und Männer als das eigentlich unterdrückte Geschlecht bezeichnet.“²⁵² Im selben Jahr veröffentlicht Schwarzer ihr Erfolgsbuch *Der kleine Unterschied und seine großen Folgen*,

²⁴⁴ Gerhard, „Frauenbewegung“, S. 205.

²⁴⁵ Vgl. Karl, *Die Geschichte der Frauenbewegung*, S. 200.

²⁴⁶ Vgl. Karl, *Die Geschichte der Frauenbewegung*, S. 201.

²⁴⁷ Vgl. Karl, *Die Geschichte der Frauenbewegung*, S. 200.

²⁴⁸ Gerhard, „Frauenbewegung“, S. 206.

²⁴⁹ Vgl. Karl, *Die Geschichte der Frauenbewegung*, S. 137.

²⁵⁰ Gerhard, „Frauenbewegung“, S. 206.

²⁵¹ Vgl. Gerhard, „Frauenbewegung“, S. 208.

²⁵² Karl, *Die Geschichte der Frauenbewegung*, S. 196.

indem sie anhand von weiblichen Erfahrungsberichten „Liebe und Sexualität als Instrumente der (Selbst)Unterdrückung“²⁵³ entlarvt. Gegen Ende der 1970er Jahre initiiert Schwarzer eine Klage gegen den *Stern*, weil die Zeitschrift die Künstlerin Grace Jones auf einem seiner Cover sexistisch darstellt.²⁵⁴ In den 1980er Jahren treibt Schwarzer vor allem die „PorNo“-Kampagne maßgeblich voran, die eine generelle Abschaffung von pornographischen Visualisierungen fordert: „Alice Schwarzer und ihre Unterstützerinnen lehnen Pornographie ab, da sie Frauen als passive Objekte männlicher sexueller Begierde statt als aktiv Handelnde darstellen. Die Hemmschwelle für tatsächliche Gewalt gegen Frauen würde durch derartige Gewalt sinken.“²⁵⁵

Mit der Sommeruniversität, die erstmals 1976 in Berlin stattfindet, setzen die Aktivistinnen der westdeutschen Frauenbewegung den Grundstein für eine akademische, kritische Frauen- und Genderforschung.²⁵⁶ Die geschlechtsspezifische Forschung sollte die Leerstelle von Frauen als forschende Subjekte und gleichermaßen erforschte Objekte beheben und wurde in den kultur- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen eingeführt.²⁵⁷ Diese Entwicklung ist ein Beispiel für die Institutionalisierung der Frauenbewegung, die die 1980er Jahre prägen soll und eine feministische Theoriebildung ermöglicht.

3.3.2 1980er und 1990er Jahre

In den 1980er Jahren bestimmen intensive Auseinandersetzungen über den Charakter der Autonomie und auf der anderen Seite die fortschreitende Institutionalisierung sowie Professionalisierung der Frauenpolitik und der damit verbundenen Unterstützung durch staatliche Gelder, die Debatten innerhalb der Bewegung.²⁵⁸ Gerhard beschreibt die Einflussnahme, aber auch Anpassungsprozesse der Frauenbewegung, die ambivalent wahrgenommen werden. Sie spricht von einer „frauenpolitische[n] Erfolgsgeschichte“, die auf dem Entstehen von Gleichstellungsstellen sowie Frauenbüros und der Einstellung von Frauenbeauftragten basiert, laut kritischen Stimmen allerdings mit einer „Entradikalisierung feministischer Anliegen“²⁵⁹ einhergeht. Der feministische Einfluss zeigt sich zu diesem Zeitpunkt bereits in vielen Institutionen - beispielsweise in der Kirche und der Herausbildung einer feministischen Theologie.²⁶⁰

Die Frauenbewegungen in Westdeutschland werden diverser und setzen sich mit den Differenzen zwischen Frauen auseinander - In den 1980er Jahren entwickelt sich beispielsweise die afro-deutsche Bewegung, die von Schwarzen Frauen in Deutschland und deutschen Schwarzen Frauen ausgeht und

²⁵³ Karl, *Die Geschichte der Frauenbewegung*, S. 197.

²⁵⁴ Vgl. Gerhard, „Frauenbewegung“, S. 201.

²⁵⁵ Karl, *Die Geschichte der Frauenbewegung*, S. 202.

²⁵⁶ Vgl. Karl, *Die Geschichte der Frauenbewegung*, S. 199.

²⁵⁷ Vgl. Gerhard, *Frauenbewegung und Feminismus*, S. 125.

²⁵⁸ Vgl. Gerhard, „Frauenbewegung“, S. 212.

²⁵⁹ Gerhard, „Frauenbewegung“, S. 211.

²⁶⁰ Vgl. Gerhard, „Frauenbewegung“, S. 210.

den vornehmlich weißen Mittelschichtfeminismus anprangert.²⁶¹ Es geht um Repräsentation und den Anspruch der weißen, vornehmlich gut gebildeten Feministinnen auf Allgemeingültigkeit. Die aktivistischen Schwarzen Frauen machen Mechanismen von struktureller Unterdrückung und Unrechtserfahrungen, basierend auf Rassismus, sichtbar und tragen dadurch maßgeblich zu einer Ausdifferenzierung der feministischen Kritik bei.

Einer anders gearteten Herausforderung sehen sich die aktivistischen Frauen 1989 gegenüber, als die Mauer zwischen Ost- und Westdeutschland fällt und die beiden Staaten nach vierzig Jahren wiedervereint. Auch wenn für die ostdeutsche sowie die westdeutsche Frauenbewegung feststeht, dass sie das wiedervereinte Deutschland aktiv und kollektiv mitgestalten wollen, werden sie nicht reibungslos miteinander konfrontiert: Konflikte „waren in den unterschiedlichen politischen Biographien, Erfahrungen und Lebenslagen begründet, weshalb trotz gemeinsamer Sprache die politischen Konzepte ganz Unterschiedliches bedeuten konnten.“²⁶² Der Wille die frauenfeindlichen Tendenzen, die das damalige Deutschland durchziehen, geschlossen zu bekämpfen, kann die Differenzen in der Bewegungsgeschichte nicht verstecken.²⁶³

Im April 1990 starten die Aktivistinnen beider Frauenbewegungen einen ersten Versuch zum gemeinsamen Dialog. Das Ziel des Ost-West-Kongresses war es, frauenpolitische Strategien zu formulieren, die die Frauenfrage auch im Wiedervereinigungsprozess auf dem Plan hält.²⁶⁴ In den Diskussionen über Schwangerschaftsabbruch, direkte und strukturelle Gewalt, Arbeitszeitausmaß oder Kinderbetreuung verdeutlicht sich die Verschiedenheit der Frauenbewegungen. Trotzdem plädiert Jessica Bock dafür, die entstandene Resolution „als Ausgangspunkt für eine künftige Frauen- und Gleichstellungspolitik im vereinten Deutschland“²⁶⁵ zu betrachten.

Gerhard sieht das umfassende Ziel, der Geschlechterfrage eine Stimme in den neu entstehenden politischen Debatten zu geben, allgemein als gescheitert:

„Im Vereinigungsgeschäft verschwand die Geschlechterfrage [...] von der politischen Tagesordnung, gingen angesichts neu gesetzter Prioritäten nicht nur manche ökonomischen Ressourcen - etwa die Absicherung vieler Projekte der Frauenbewegung - verloren, sondern fühlten sich gerade auch die Frauen in Ostdeutschland angesichts hoher Arbeitslosigkeit entmutigt und als Verliererinnen der ‚stillen Revolution‘.“²⁶⁶

Sie begründet den konservativen Rückschlag (*backlash*) in der sich entfaltenden Globalisierung und damit einhergehenden kapitalistischen Marktökonomie, die Individualismus, Leistungsdruck und soziale Disparität schürt.²⁶⁷

²⁶¹ Vgl. Gerhard, *Frauenbewegung und Feminismus*, S. 128.

²⁶² Gerhard, „Frauenbewegung“, S. 213.

²⁶³ Vgl. Jessica Bock, „Das Umbruchsjahr 1990“, *Digitales Deutsches Frauenarchiv*, Mai 2020, <https://www.digitales-deutsches-frauenarchiv.de/angebote/dossiers/30-jahre-geteilter-feminismus/das-umbruchsjahr-1990>, 27.03.2022.

²⁶⁴ Vgl. Jessica Bock, „Der Ost-West-Frauenkongress 1990“, *Digitales Deutsches Frauenarchiv*, April 2020, <https://www.digitales-deutsches-frauenarchiv.de/angebote/dossiers/30-jahre-geteilter-feminismus/der-ost-west-frauenkongress-1990>, 27.03.2022.

²⁶⁵ Bock, „Der Ost-West-Frauenkongress 1990“, 27.03.2022.

²⁶⁶ Gerhard, „Frauenbewegung“, S. 216.

²⁶⁷ Vgl. Gerhard, *Frauenbewegung und Feminismus*, S. 121.

Ein neuer Lichtblick scheint die 1995 stattfindende UN-Weltfrauenkonferenz in Peking und die daraus resultierende *Pekinger Aktionsplattform* zu sein.²⁶⁸ 189 UN-Mitgliedsstaaten beschließen das Konzept des *gender mainstreaming* als politisches Leitbild und unterzeichnen damit das Umsetzen von strategischen Maßnahmen zur Geschlechtergleichstellung.²⁶⁹ Das *European Institut for Gender* definiert allgemein: „Gender mainstreaming is the (re)organisation, improvement, development and evaluation of policy processes, so that a gender equality perspective is incorporated into all policies at all levels and all stages, by the actors normally involved in policymaking.“²⁷⁰ Die Europäische Union verankert das geschlechterdemokratische Konzept des *gender mainstreaming* 1997 im Amsterdamer Vertrag.²⁷¹ 25 Jahre nach der UN-Weltfrauenkonferenz in Peking, erfolgt auf der Website der UNWOMEN Deutschland eine ernüchternde Auswertung: „kein Land [hat] die Verpflichtungen der Aktionsplattform von Peking vollständig erfüllt.“²⁷²

3.3.3 Neue feministische Impulse nach der Jahrtausendwende

Die Jahrtausendwende bringt vielseitige, feministische Positionen hervor und erschwert dadurch eine kurzgefasste Übersicht. Feminismen verorten sich im Alltag und der breiten Gesellschaft.²⁷³ Eine neue Generation entdeckt andersartige Ausdrucksformen und Mobilisierungsmechanismen, wächst mit vielfältigen Gestaltungsoptionen und einer gestärkten Selbstsicherheit auf. Gerhard verweist auf die Wurzeln der Ausbreitung: „Dies ist nicht zuletzt das Ergebnis eines kulturellen und sozialen Wandels insbesondere in den Geschlechterverhältnissen - und zugleich als Erfolg der Neuen Frauenbewegung und ihrer Forschung zu verstehen.“²⁷⁴

Dass eine feministische Haltung im Mainstream angekommen ist, zeigt sich besonders schmückend durch den *brand feminism*. Feminismus als Label für kapitalistische Zwecke nutzend, springen Wirtschaftszweige auf den Trend auf, schaffen Slogan Shirts und Werbekampagnen im Zeichen der Body Positivity.²⁷⁵ „Dass der feministische Diskurs bei aller neuentdeckten Leichtigkeit auf hohem intellektuellem Niveau bleibt, dafür stehen unter anderem Journalistinnen wie Margarete Stokowski, deren Werk *Untenrum frei* zu einem Standardwerk des modernen Feminismus wurde“²⁷⁶, betont Gerhard.

²⁶⁸ Vgl. Gerhard, *Frauenbewegung und Feminismus*, S. 123.

²⁶⁹ Vgl. UN Women Deutschland, „Pekinger Erklärung und Aktionsplattform“, *UN Women Deutschland*, Oktober 2020, <https://www.unwomen.de/informieren/internationale-vereinbarungen/pekinger-erklaerung-und-aktionsplattform.html>, 27.03.2022.

²⁷⁰ European Institute for Gender Equality, „gender mainstreaming“, *European Institute for Gender Equality*, <https://eige.europa.eu/thesaurus/terms/1185>, 27.03.2022.

²⁷¹ Vgl. Eva Wegrzyn, „Gender Mainstreaming“, *Gender Glossar*, September 2014, <https://www.gender-glossar.de/post/gender-mainstreaming>, 27.03.2022.

²⁷² UN Women Deutschland, „Pekinger Erklärung und Aktionsplattform“, 27.03.2022.

²⁷³ Vgl. Gerhard, *Frauenbewegung und Feminismus*, S. 122.

²⁷⁴ Gerhard, *Frauenbewegung und Feminismus*, S. 122.

²⁷⁵ Vgl. Gerhard, *Frauenbewegung und Feminismus*, S. 131.

²⁷⁶ Karl, *Die Geschichte der Frauenbewegung*, S. 260/270.

Sich durch das Internet als neuen öffentlichen Raum weiter global vernetzend, gelangen vielfältige internationale Impulse und Protestformen nach Deutschland, darunter *Ladyfeste* aus den USA, *Slutwalks* aus Kanada und *Femen* aus der Ukraine.²⁷⁷ Die mannigfaltigen und neuartigen Aktionsformen ziehen häufig eine große Medienwirksamkeit mit sich und potenzieren dadurch ihre Reichweite.

Sexismus und Machtmissbrauch, intersektionale Ansätze, die Sexismus mit anderen Diskriminierungsformen, wie Klassizismus und Transfeindlichkeit verknüpfen, Selbstbestimmung und Wahrnehmung des eigenen Körpers - Themen, die auf der strukturellen Benachteiligung und Unterdrückung von weiblich gelesenen Personen basieren und mit der Jahrhundertwende intensiv verhandelt werden. Im Folgenden beziehe ich mich auf zwei Entwicklungen, die in Verbindung mit wichtigen feministischen Anstößen stehen.

Gender und Queer-Feminismus

Ausgehend von den feministischen Debatten der 1990er Jahre, gerät der weiße Mittelschicht-Feminismus der neuen Frauenbewegung immer mehr in Kritik: „Der Feminismus verabschiedet sich vom Kollektivsubjekt ‚Frau‘, in deren Name man Politik macht. Differenzkategorien wie die soziale Schicht, Ethnizität und Sexualität kamen hinzu.“²⁷⁸ Die neuen Aktivist:innen kritisieren die heteronormative Welt, die auf Zweigeschlechtlichkeit aufbaut. Genderthemen werden auf den Plan gerufen. Die binären Geschlechterkategorien ‚Mann‘ und ‚Frau‘ sollen überkommen werden: „Es geht nicht länger um die Betonung der Verschiedenheit der Geschlechter, sondern um die Aufhebung des Geschlechts als Zwangszuschreibung an sich.“²⁷⁹ Die Kategorie Geschlecht wird als soziales Konstrukt interpretiert, die strukturelle Diskriminierung im Patriarchat möglich macht.

Die Unterscheidung zwischen *gender*, dem sozialen Geschlecht, und *sex*, dem biologischen, prägen die feministischen Debatten ab den 1990er Jahren. Karl beschreibt darin einen Paradigmenwechsel, der die dritte Feminismus-Welle dominiert.²⁸⁰

Die *Gender Studies*, die kritische Geschlechterforschung, befasst sich mit dem Verhältnis von *gender* und *sex* im akademischen Kontext.²⁸¹ Seit Mitte der 1980er Jahre gibt es den Forschungsbereich auch an deutschen Universitäten. Die *Gender Studies* bedienen sich an intersektionalen Positionen und verweisen auf die Mehrdimensionalität von Herrschaftsstrukturen: „Es ermöglicht neben den soziologischen Kategorien Geschlecht, Klasse und Ethnie bzw. *race* die Beachtung weiterer struktureller Merkmale wie Alter, Behinderung und Sexualität. Strittig bleibt, inwieweit *gender* damit als Leitkategorie der Geschlechterforschung an Bedeutung verloren hat.“²⁸²

²⁷⁷ Vgl. Karl, *Die Geschichte der Frauenbewegung*, S. 252.

²⁷⁸ Karl, *Die Geschichte der Frauenbewegung*, S. 233.

²⁷⁹ Karl, *Die Geschichte der Frauenbewegung*, S. 233.

²⁸⁰ Vgl. Karl, *Die Geschichte der Frauenbewegung*, S. 234.

²⁸¹ Vgl. Karl, *Die Geschichte der Frauenbewegung*, S. 136.

²⁸² Gerhard, *Frauenbewegung und Feminismus*, S. 128.

Als die „berühmteste feministische Kritikerin an dieser Unterscheidung von biologischem und sozial konstruiertem Geschlecht“²⁸³ beschreibt Karl die amerikanische Rhetorikprofessorin Judith Butler. 1991 veröffentlicht Butler in dem Buch *Das Unbehagen der Geschlechter* (Original: *Gender Trouble*) ihre feministische Theorie. „Für Butler ist das Geschlecht eine soziale Kategorie, die dem Körper ein biologisches Geschlecht einschreibt. In ihrem dekonstruktivistischen Denken ist das Geschlecht keine Eigenschaft von Körpern, sondern wird diskursiv durch die herrschenden kulturellen Mechanismen bestimmt“²⁸⁴, führt Karl aus. Dadurch nimmt Butler eine Entnaturalisierung der Kategorie Geschlecht vor. Durch performative Akte und dem ständigen Wiederholen dieser, schreibt sich das Geschlecht in den Körper ein. Diese beginnen direkt nach der Geburt, wenn dem Säugling ein Geschlecht zugeschrieben wird. Durch die heteronormativen Geschlechtsbilder dekonstruierende, performative Akte, wie Travestie, soll nach Butler dem entgegengewirkt werden, so Karl.²⁸⁵ Obwohl Butlers Ausführungen in Kritik geraten, stößt sie damit eine Diversifikation feministischer Theorieansätze an.²⁸⁶ Im Zuge der Queer-Bewegung und der Forderung binäre Geschlechtskategorien zu überkommen, sind es trans und inter Personen, die eine Stimme erhalten. Vor allem im Kulturbereich zeigt sich die neue Bewegung deutlich. Magazine, Zines, Bücher, Filme, Serien, Podcasts und Musik - Vom Missy Magazine bis zu den Riot-Grrrrls. „Hier entfaltet sich insbesondere aus der Queer-Bewegung eine Gegenkultur, deren Vertreterinnen subversiv, ‚schräg‘ und provokativ es einerseits ablehnen, als Frau markiert zu werden, weil Geschlechterstereotype in Kunst und Musik nichts zu suchen haben [...]“²⁸⁷ Durch Kunst und Kultur sollen politische Strategien der Unterdrückung, patriarchale Strukturen, sichtbar gemacht werden. Gerhard erkennt darin eine „andere Form der Politisierung des Privaten.“²⁸⁸

Hashtag-Kampagnen um sexualisierte Gewalt

Sexualisierte Gewalt und Alltagssexismus stehen im Fokus von Kampagnen. Debatten werden analog und digital ausgehandelt. Das Internet als neues Kommunikationsmedium bietet eine andere Dimension der Politisierung und Meinungsmache und schafft neuartige Wege zur Mobilisierung.²⁸⁹ Mit dem Aufkommen von sozialen Medien eröffnen sich für eine neue Generation digitale Räume zum Austausch, zur Solidarisierung und Vernetzung auf einer internationalen Ebene. Soziale Medien werden zu Plattformen für aktivistische Kämpfe, zu Räumen, die von sozialen Bewegungen zur Vernetzung, Mobilisierung und Aktion genutzt werden. Es „bedienen sich vor allem jüngere Frauen und Männer überall auf der Welt dieser neuen Kommunikationsformen, denn sie ermöglichen unverzügliche Aktionen und Kampagnen sowie die Bildung von Netzwerken und (Gegen-)Öffentlichkeiten.“²⁹⁰

²⁸³ Karl, *Die Geschichte der Frauenbewegung*, S. 238.

²⁸⁴ Karl, *Die Geschichte der Frauenbewegung*, S. 239.

²⁸⁵ Vgl. Karl, *Die Geschichte der Frauenbewegung*, S. 240.

²⁸⁶ Vgl. Beate Rosenzweig, „Feminismus“, *Handbuch Politische Ideengeschichte*, hg. v. Samuel Salzborn, Wiesbaden: Springer 2018, S. 227-238, hier S. 234.

²⁸⁷ Gerhard, *Frauenbewegung und Feminismus*, S. 130/131.

²⁸⁸ Gerhard, *Frauenbewegung und Feminismus*, S. 131.

²⁸⁹ Vgl. Gerhard, *Frauenbewegung und Feminismus*, 132.

²⁹⁰ Gerhard, *Frauenbewegung und Feminismus*, S. 131.

Anhand zweier Hashtag-Kampagnen der 2010er Jahre, zeigen sich neue Wege und Ausmaße der Mobilisierung im Digitalen: Unter der Verwendung von #aufschrei und #Metoo, solidarisieren sich Frauen in den sozialen Medien international und machen Missstände, die auf sexualisierter Gewalt und Machtmissbrauch basieren, in einem großflächigen und schnellen Ausmaß sichtbar.²⁹¹ Die Kampagnen schaffen es, eine breite Debatte über Sexismus auszulösen.²⁹²

Der von Anne Wizorek 2013 erstmals verwendete #aufschrei, wird in wenigen Tagen über 50.000 Mal auf Twitter genutzt.²⁹³ Vier Jahre später löst der Harvey Weinstein-Skandal einen neuen Hashtag aus. Unter dem #MeToo offenbaren sich, beginnend mit der Schauspielerin Alyssa Milano, Millionen Frauen (und Männer) als Opfer von sexualisierter Gewalt. Die beiden Kampagnen zeigen, dass es meistens Männer sind, die ihre Machtposition im Arbeitskontext ausnutzen, um junge Frauen am Anfang ihrer Karriere sexuell auszubeuten. Beginnend in der Filmbranche, breitet sich die Kampagne in kürzester Zeit auf Bereiche der ganzen Gesellschaft aus. Als den Erfolg unterstützend, kann die mediale Aufmerksamkeit gesehen werden. Ausgelöst in der physischen Welt, nutzen die #MeToo-Aktivist:innen das Digitale als Plattform zur Mobilisierung und Solidarisierung. Karl zeigt anhand der „Themis - Vertrauensstelle gegen sexuelle Belästigung und Gewalt“, die als direktes Resultat aus der #MeToo-Debatte 2018 in Deutschland gegründet wurde, welche Wirkung von der digitalen Initiative auf die physische Welt ausging.²⁹⁴

Soziale Medien bergen auch Schattenseiten und können antifeministische Positionen fördern - Gerhard beschreibt soziale Medien als „unkontrollierte Plattform[en] für persönliche Diffamierung, sexuelle Belästigungen, Hass-Reden und rechtskonservative populistische Kampagnen.“²⁹⁵ Beispielhaft kann die negative Einflussnahme von sozialen Netzwerken auf die Beurteilung des eigenen Körpers genannt werden, die häufig in mediale Kritik gerät. Unter dem ständigen Vergleich leiden vor allem junge Frauen, die gravierende psychische und physische Probleme erleiden können. Eine von Facebook geheim gehaltene, interne Auswertung aus dem Frühjahr 2020 zeigt die negativen Auswirkungen anhand von User:innen der Plattform Instagram.²⁹⁶

Basierend auf den Erkenntnissen, die durch die Rahmung von (Frauen)Filmfestivals und sozialen, besonders feministischen Bewegungen, generiert werden konnten, leite ich in das letzte Kapitel des ersten Teils. In diesem erfolgt eine Zusammenführung von Frauenfilmfestivals und feministischen Bewegungen hinsichtlich ihres Schnittstellenpotentials.

²⁹¹ Vgl. Gerhard, *Frauenbewegung und Feminismus*, S. 132.

²⁹² Vgl. Karl, *Die Geschichte der Frauenbewegung*, S. 266.

²⁹³ Vgl. Gerhard, *Frauenbewegung und Feminismus*, S. 132.

²⁹⁴ Vgl. Karl, *Die Geschichte der Frauenbewegung*, S. 267.

²⁹⁵ Gerhard, *Frauenbewegung und Feminismus*, S. 132.

²⁹⁶ Vgl. The Wall Street Journal, „Teen Girls Body Image and Social Comparison on Instagram. An Exploratory Study in the U.S.“, *The Wall Street Journal*, September 2021, <https://s.wsj.net/public/resources/documents/teen-girls-body-image-and-social-comparison-on-instagram.pdf>, 27.03.2022.

4. Schnittstellen: Frauenfilmfestivals und feministische Bewegungen

Im Zentrum der vorliegenden Arbeit steht die Frage, inwiefern Schnittstellen zwischen Frauenfilmfestivals und feministischen Bewegungen in Deutschland bestehen und wie diese beschrieben werden können. Eine Schnittstelle, wie bereits in der Einleitung der vorliegenden Arbeit nach Hoins, Kühn und Müske definiert, meint allgemein ein Aufeinandertreffen, einen ‚Kontaktbereich‘ zweier Phänomene.²⁹⁷ Das Resultat dieser Berührung zeigt sich in einem Übertragungsprozess, der wechselseitig sein kann und die Funktion der Schnittstelle darstellt. Als Schnittstelle können „Objekte, Medien und Praktiken“²⁹⁸ agieren. Der Frage ‚Inwiefern Schnittstellen bestehen‘ nähere ich mich anhand unterschiedlicher Bereiche, die ich auf Basis meiner vorangegangenen Literaturrecherche erarbeite und die das Potenzial bergen als Vermittler:innen zu agieren. Im Weiteren dienen die Bereiche als zentrale Heuristik für die anschließende Fallstudie. Dabei erachte ich folgende Kategorisierung als produktiv: Akteur:innenbündnisse, Umgang mit Raum, Zeigen und Kontextualisieren von Film, Identitätsprozesse, berufliche und finanzielle Förderung, Netzwerke(n). Im Folgenden führe ich zentrale Überlegungen aus.

Akteur:innenbündnisse

Sowohl für Frauenfilmfestivals als auch für feministische Bewegungen sind die Akteur:innen identitätsstiftend. Wie am Beispiel von Helke Sander skizziert, existieren Personen, die sowohl in der Frauenfilmbewegung als auch in feministischen Bewegungen aktiv waren/sind. Die feministische Aktivistin, Regisseurin und Gründerin von *Frauen und Film*, dient beispielhaft für Akteur:innen, die durch ihr Agieren selbst zwischen den Phänomenen vermitteln und als solche Schnittstellen verkörpern. Personen, die ihren frauenbewegten Aktivismus gleichzeitig in der sozialen Bewegung als auch im Festivalraum Ausdruck verleihen, gewährleisten einen Übertragungsprozess - Einen Transfer von Wissen und Informationen, bei dem ferner das Subjekt mit einem eigenen Erfahrungshintergrund und eingeschriebenen Sozialisierungsprozessen stets Bedeutung generiert. Akteur:innen vermögen es aktivistische Positionen in das Festivalkonzept einzubringen oder umgekehrt das Festival als aktivistisches Tool für ihre frauenbewegten Forderungen zu nutzen.

Im Zuge dessen stellt sich die Frage, welche Akteur:innen sich innerhalb des Festivalkomplexes als potenzielle Schnittstellen erweisen. Die inhaltliche und konzeptuelle Organisation prägen allen voran die Filmfestivalmacher:innen. Neben diesen wirken weitere Personengruppen maßgeblich auf den Charakter eines Filmfestivals ein, sind verantwortlich für das Schaffen einer einmaligen Atmosphäre – private Besucher:innen, Filmemacher:innen, Kritiker:innen, Medien- und Industrievertreter:innen. Dieses subjektive Einwirken zeigt sich allen voran durch ihre physische Anwesenheit, ihr Zirkulieren, Agieren, Diskutieren während der Festivaldauer, kann ferner in Tätigkeiten, die den Festivalkosmos

²⁹⁷ Vgl. Hoins/ Kühn/ Müske, „Vorwort“, *Schnittstellen – Die Gegenwart des Abwesenden*, S. 9.

²⁹⁸ Hoins/ Kühn/ Müske, „Vorwort“, *Schnittstellen – Die Gegenwart des Abwesenden*, S. 10.

tangieren, liegen – als Beispiel dient das Verfassen von Rezensionen. Die Identität des Frauenfilmfestivals, die bereits vor der eigentlichen Veranstaltung über Einladungen und Werbemaßnahmen subversiv wirkt, adressiert eine bestimmte Zielgruppe. Besonders Frauenfilmfestivals basieren auf einer kollektiven Identität und damit verbundenen Community, die aus den beschriebenen Akteur:innengruppen besteht. Diese Community steht im Austausch miteinander und wirkt entscheidend auf den Charakter des Frauenfilmfestivals. Das Potential zur Schnittstelle zeigt sich demzufolge in jedem Teil der Festivalgemeinschaft. Durch einen hohen Grad an Diversität unter den Akteur:innen kann eine Vermittlung zwischen Distanz, Zeit und Raum stattfinden. Beispielhaft entwerfe ich das fiktive Szenario einer Person, deren aktivistische Haltung die französische Frauenbewegung *Mouvement de libération des femmes* in den 1970er Jahren prägte und die zwanzig Jahre später als Programmiererin für ein amerikanisches Frauenfilmfestival arbeitet.

Unwiederholbar und im gegenwärtigen Moment bewegen, sammeln und begegnen sich die Akteur:innen physisch im Festivalraum. Praktiken, die den Umgang mit Raum markieren, rücken in den Fokus des nächsten Bereichs.

Umgang mit Raum

Das Anliegen der frühen Frauenfilmfestivals war es, einen Raum in der Öffentlichkeit für vorrangig Frauen zu errichten und dadurch einen Ort für eine feministische Community zu schaffen. Der Festivalraum als Treffpunkt, zum Vernetzen, für Zusammenschlüsse, zum frauenspezifischen Erfahrungsaustausch, als Verhandlungsraum, Raum, für das Zusammenkommen von Praxis und Theorie, zum Praktizieren von Frauensolidarität und Safe Space. Als solcher erinnern vor allem die Räume der frühen Frauenfilmfestivals an die Räume der neuen Frauenbewegung. Mit dem Konzept des gegenöffentlichen Raums verbindet sich der Wunsch nach einer Alternative zur hegemonialen Öffentlichkeit und den patriarchalen Strukturen, die sie durchlaufen. Marginalisierte Subjekte verschaffen sich dadurch einen Platz in der Öffentlichkeit und streben nach Repräsentation und Anerkennung. Sie rekonstruieren die öffentliche Sphäre und nehmen Raum in Anspruch, gestalten Raum. In diesem Bereich liegen die potenziellen Schnittstellen zwischen den Phänomenen in den Praktiken, die sich im Umgang mit Raum zeigen.

Frauenfilmfestivals kommen der zentralen Forderung der neuen Frauenbewegung, die Trennung von Öffentlichkeit und Privatem aufzuheben, nach. Die Einnahme von öffentlichem Raum durch weibliche Subjekte und die Adressierung von frauenbewegten Themen, die zuvor im Privaten lagen, stellen zumindest eine temporäre Auflösung dieser Differenz dar.

Zeigen und Kontextualisieren von Film

Die dritte Dimension verweist auf Schnittstellen, die auf dem Frauenfilmfestival als Ausstellungsort, verbunden mit Praktiken des Zeigens und Programmierens, basieren. Die Frage, welche Filme Frauenfilmfestivals ausstellen und wie dies erfolgt, steht zentral. Die These lautet, dass

Frauenfilmfestivals durch die Wahl von feministischen Filmen, frauenbewegte Themen und Forderungen vermitteln, Wissen transferieren - das Zeigen von feministischen Filmen als Aktivismus. Die Schnittstelle liegt im kommunikativen Medium des Films, das inhaltlich und formal zwischen Distanz, Zeit und Raum vermitteln kann. Ferner besitzen Frauenfilmfestivals das Werkzeug des thematischen Programmierens, begleitet von einem Rahmenprogramm mit Vorträgen, Publikumsgesprächen oder Diskussionsrunden. Dadurch besteht die Möglichkeit auf aktuelle feministische Diskurse einzuwirken. Die Frage welche Filme das Festival auswählt, ergänzt sich demnach um die Praktiken der spezifischen Kontextualisierung und der Bedeutungsgenerierung. Der Blick fällt erneut auf die Figur der Programmierer:in und ihrem/seinen Entscheidungsprozess. Mit dem Zeigen und Kontextualisieren verbindet sich außerdem der spezifische Rezeptionsmoment, den Frauenfilmfestivals für feministische Filme schaffen.

Als identitätsbasierte Filmfestivals nutzen Frauenfilmfestivals allen voran das Medium Film, um Identität zu vermitteln. Die nächsten Schnittstellen zwischen Frauenfilmfestivals und feministischen Bewegungen verorten sich in dem Bereich der Identität.

Identitätsprozesse

Besonders mit den 1980er Jahren, der Ausdifferenzierung und Pluralisierung der neuen Frauenbewegung, zeigen sich diverse Identitäten und beanspruchen Repräsentation und Anerkennung innerhalb feministischer Bewegungen – darunter lesbische, queere, trans, inter, non-binary, migrantische. Die Annahme, dass solche Entwicklungen Frauenfilmfestivals, die auf feministischen Identitäten basieren, tangieren, ergibt sich als naheliegend. In diesem Kontext sind Gefühle von Zugehörigkeit entscheidend. Beide Phänomene, sowohl Frauenfilmfestivals als auch feministische Bewegungen, stützen sich auf eine kollektive Identität, einer Gemeinschaft, die die vorherrschende gesellschaftliche Lage durch einen „kollektiven Interpretationsrahmen“ betrachtet.²⁹⁹

Welche Praktiken ein Frauenfilmfestival nutzt, um Identität im Rahmen des Festivals zu leben, bilden, auszuhandeln zeigt sich als interessante Frage. Schnittstellen könnten hier, beispielsweise in dem Schaffen von spezifischen Sektionen, die auf zeitgenössische Entwicklungen reagieren und identitätspolitische Anliegen verfolgen, bestehen. Das IFFF Dortmund+Köln adressiert beispielsweise in der Sektion *desired! filmlust queer* „Lebens- und Liebesentwürfe, die sich von denen der Mehrheit abheben und vorherrschende Ideen und Vorstellungen von Geschlecht und deren zugeordneten gesellschaftlichen Rollen in Frage stellen.“³⁰⁰ Andersherum können feministische Bewegungen Frauenfilmfestivals und -screenings als Tool nutzen, um Identität zu bilden. Ferner lässt die Frage, welche Identitäten die Phänomene (bewusst) ausschließen und ob diese Exklusion eine Gegenreaktion nach sich zieht, eine spannende Untersuchung erwarten.

²⁹⁹ Die Ausführung des „kollektiven Interpretationsrahmens“ findet sich in Kapitel 3.2 in Anlehnung an Roth/Rucht der vorliegenden Arbeit.

³⁰⁰ Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e.V., „begehrt! – filmlust queer“, *Frauen Film Fest*, <https://frauenfilmfest.com/movie-category/begehrt-filmlust-queer-2022/>, 27.03.2022.

Berufliche und finanzielle Förderung

Frauenfilmfestivals verfolgen die Programmatik Gleichberechtigung von Frauen umzusetzen. Diese kann sich auf verschiedene Bereiche beziehen, darunter die Sichtbarkeit und Repräsentation in der Öffentlichkeit oder der gleichberechtigte Zugang zu (Film)Arbeit bei gleicher Bezahlung. Der letzte Bereich sieht Schnittstellen in den Praktiken von Frauenfilmfestivals dieser zentralen Forderungen nachzugehen. Dabei soll der Blick besonders auf ein ‚Außerhalb der Leinwand‘ fallen.

Ein elementares Anliegen von Frauenfilmfestivals war und ist es, die finanzielle und berufliche Lage für Frauen zu verbessern. Damit verbindet sich die Forderung des paritätischen Zugangs zu Fördermitteln und Bildung. Die Frage, die sich daraus ergibt: Welche Werkzeuge haben Frauenfilmfestivals, um eine berufliche und finanzielle Förderung zu betreiben? Die besonders mit der neuen Frauenbewegung an Ausmaß und Wirksamkeit gewonnene Praxis der (Weiter-)Bildung von Frauen und Mädchen (in männerdominierten Berufen) zur Förderung von Gleichberechtigung, führt das IFFF Dortmund+Köln mit einem umfangreichen Angebot durch. Beispielhaft kann das Weiterbildungsangebot im Rahmen der Festivalausgabe 2011 genannt werden, dass Praxis-Seminare zur Filmfinanzierung, „Wie viel Geld für wie viel Film?“, und zur Postproduktion, „Endlich Durchblick: flüssige Postproduktion ohne überflüssige Kosten“ veranstaltete.³⁰¹ Als eine weitere Praktik kann die Vergabe von Awards verbunden mit einem Preisgeld, die Frauen und ihre Filmarbeit finanziell fördert, genannt werden.

Netzwerke(n)

Der Begriff des Netzwerks zeigt sich für beide Phänomene, feministische Bewegungen und Frauenfilmfestivals, als substantiell. Diesen Umstand leite ich aus den allgemeinen Definitionen der Phänomene ab, die bereits Einzug in die vorliegende Arbeit gefunden haben. Den Einstieg ihrer Definition von sozialen Bewegungen, formulieren Roth und Rucht wie folgt: „Von Bewegungen sprechen wir erst, wenn ein Netzwerk von Gruppen und Organisationen, gestützt auf eine kollektive Identität, eine gewisse Kontinuität des Protestgeschehens sichert“³⁰² und verweisen dabei auf die fundamentale Notwendigkeit der Vernetzung. Dieser Wesenszug gilt gleichermaßen für feministische Bewegungen: „Als *Frauenbewegung* werden hier zunächst pragmatisch alle kollektiven, in Gruppen, Organisationen und Netzwerken organisierten Bestrebungen bezeichnet“³⁰³, lautet der Einstieg der Definition nach Gerhard. Das Entstehen von feministischen Netzwerken beschreibe ich in Kapitel 2.5.1, dem historischen Überblick, als zentralen Ausgangspunkt für die Mobilisierung und das Erreichen der Forderungen der Frauenbewegungen. Die nationalen Phänomene stehen in gegenseitigem Austausch, beeinflussen, inspirieren und orientieren sich aneinander und erreichen dadurch einen vernetzten, internationalen Charakter. Durch die Entwicklung und Ausbreitung des Internets eröffnen sich neue

³⁰¹ IFFF Dortmund | Köln, *Weiterbildung. Für Frauen in Filmberufen und der Ausbildung zu Filmberufen* [Flyer], April 2011, Archiv Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e.V.

³⁰² Roth/Rucht, „Einleitung“, S. 13.

³⁰³ Gerhard, „Frauenbewegung“, S. 189.

Mobilisierungsmöglichkeiten. Die entscheidende Bedeutung von Netzwerken für die gestärkte Basis beider Phänomene, lässt die Möglichkeit einer Schnittstelle erwarten. Diesem Gedanken gehe ich in der Analyse detailliert nach.

In der anschließenden Fallstudie nutze ich eine Auswahl der angeführten Bereiche, um konkrete Schnittstellen zwischen meinem Untersuchungsgegenstand und feministischen Bewegungen aufzuspüren und zu beschreiben. Die Wahl fällt dabei auf Praktiken des Frauenfilmfestivals, die sich in den Bereichen des Umgangs mit Raum, des Zeigens und Kontextualisierens von Film und des Netzwerkens bewegen. Die Untersuchung von Fragestellungen und Zusammenhängen bedarf spezifischem Material. Für die Analyse von Akteur:innenbündnissen können persönliche Interviews, Akkreditierungslisten, Biografien notwendig sein. Dementgegen stellen für die Untersuchung der Filmauswahl, Programmhefte und -flyer, sowie Zeitungsrezensionen die Basis. Meine Wahl begründet sich demnach mitunter in dem mir vorliegenden Archivmaterial, ferner in dominanten Zusammenhängen, die aus der wiederholten Sichtung hervortreten. Außerdem sehe ich in den gewählten drei Bereichen eine analytische Weiterführung der Gliederpunkte, die ich für die Darstellung von Filmfestivals gewählt habe: als Events, als Ausstellungsorte und als transnationale Netzwerke.

Empirisch-analytischer Teil

5. Fallstudie: Feminale, femme totale, IFFF Dortmund+Köln

5.1 Vorgehen Datenanalyse und -repräsentation

Mein Vorgehen in der Analyse der Daten basiert auf Creswells Ausführungen. Er benennt für die Methode der Fallstudie sechs wesentliche Elemente, die spiralförmig miteinander verbunden sind, nicht notwendigerweise nacheinander verlaufen, sondern simultan und ineinandergreifend.³⁰⁴ Der erste Schritt umfasst das Vorbereiten und Organisieren der Daten. Die Form der Daten kann sehr vielfältig sein und sich textuell, visuell und auditiv gestalten. Die folgende Fallstudie basiert größtenteils auf textuellen Daten. Die Unterkapitel legen das genutzte Archivmaterial für die jeweilige Schnittstellenanalyse offen.

Der zweite Schritt nach Creswell besteht in einer ersten Durchsicht der erhobenen Daten. Die Daten werden gelesen, mit Notizen und Anmerkungen versehen. Es können bereits erste Codes entstehen. Im dritten Schritt erfolgt die Fallbeschreibung unter Einbezug des spezifischen Kontexts, dem Umfeld, das auf den Fall einwirkt. Der vierte Schritt umfasst das Kodieren und Kategorisieren der Daten durch das Herausarbeiten von Segmenten. Ein bezeichnender Terminus fasst zusammen und beschreibt. Diese Bezeichnungen, können den Überlegungen der forschenden Person entspringen oder aus der Literaturrecherche erfolgen. Die/der Forschende reduziert die Daten sukzessiv und erarbeitet einzelne Themen und Muster, die eine Kombination der zuvor formulierten Codes darstellt: „Themes in qualitative research (also called categories) are broad units of information that consist of several codes aggregated to form a common idea“³⁰⁵, so Creswell. Die Materialien aus der für die Studie angelegten Datenbank werden den einzelnen Codes zugeordnet. Der fünfte Schritt besteht aus der Interpretation der Daten. Im Fokus die Präsentation des „Gelernten“: „Interpretation in qualitative research involves abstracting out beyond the codes and themes to the larger meaning of the data.“³⁰⁶ Im letzten Schritt wählt die forschende Person eine geeignete Form der Datendarstellung. Die Präsentation der Ergebnisse kann beispielsweise visuell in Grafiken, strukturiert in Tabellen oder fließend in einem Text erfolgen.

Im Folgenden fahre ich mit Schritt drei fort, stelle meinen Fall vor, beziehe den spezifischen Kontext ein.

5.2 Vorstellung des Falls

Das IFFF Dortmund+Köln gehört zu einem der größten Frauenfilmfestivals weltweit. Seine Wurzeln reichen bis zur Entstehung der ersten beiden deutschen Frauenfilmfestivals, Feminale und femme totale,

³⁰⁴ Vgl. Creswell, *Qualitative Inquiry & Research Design*, S. 179 -191.

³⁰⁵ Creswell, *Qualitative Inquiry & Research Design*, S. 186.

³⁰⁶ Creswell, *Qualitative Inquiry & Research Design*, S. 187.

bis in die 1980er Jahre. Aus ihrem Zusammenschluss 2006 entstand das heutige IFFF Dortmund+Köln. Jährlich abwechselnd in den nordrhein-westfälischen Städten Dortmund und Köln stattfindend, feiert das Festival 2022 die 39. Ausgabe. Im weiteren Verlauf skizziere ich die Profile der Frauenfilmfestivals, beziehe dabei historische Entwicklungen, sowie konzeptuelle und organisatorische Unterschiede und Gemeinsamkeiten ein.

„Die fünf Tage Sehen im feministischen Kollektiv schärfen den Blick und geben Stärke für das Überleben im patriarchalen Alltag. Genauso wichtig wie das Filmschauen waren das organisierte und spontane Reden danach und das gemeinsame Feiern, aus dem Netzwerke und weitere Freundschaften entstanden.“³⁰⁷

Die Zeilen stammen aus einem Bericht der freien Autorin Silvia Hallensleben, die mit diesen an die Feminale-Ausgabe 1992 erinnert. In den frühen 1980er Jahren gründen acht Filmstudierende – Esther Baron, Angelika Dötig, Karin Jurschick, Elke Kimmlinger, Katja Mildener, Bidy Pastor, Dagmar Röper und Astrid Völker – das Frauenfilmfestival. „Basisdemokratisch organisiert, war sie in ihrem Selbstverständnis Teil einer ‚Gegenkultur‘.“³⁰⁸ Im April 1984 findet ihre erste dreitägige Ausgabe im Unikum der Universität Köln statt. Die Organisationsgruppe möchte sich gegen einen konkreten Missstand einsetzen: die deutlich geringere Sichtbarkeit von weiblichem Filmschaffen im Kino und auf Filmfestivals gegenüber dem ihrer männlichen Kollegen. Im Fokus steht, das Zeigen von Filmen, die formal und inhaltlich „normalerweise keine breite Öffentlichkeit erreichen, zu denen aber gerade Frauen aus Kostengründen häufig greifen“³⁰⁹, d.h. „Video-, Super 8, und 16mm Produktionen“³¹⁰, Formate, die zumeist Kurzfilmlänge haben. Der Schwerpunkt liegt im ersten Jahr auf „Filme[n] mit fiktionalem und experimentellem Charakter.“³¹¹ Mit der zweiten Festivalausgabe kommen Dokumentarfilme hinzu. „Bis 2004 gab es in Köln 12 Ausgaben. Zunächst als Werkschau von Filmen und Videos von Frauen aus der Region konzipiert, öffnete sich das Programm in den Folgejahren zunächst dem europäischen Filmschaffen und vollzog 1998 [den] Schritt hin zum internationalen Festival“³¹², schreibt das IFFF Dortmund+Köln rückblickend auf ihrer Website. Die Anzahl der filmischen Einreichungen steigt mit den Jahren stetig an – im zweiten Jahr sind es nach Eigenaussage 90 Bewerbungen, im dritten bereits mehr als die doppelte Menge – das Festivalprogramm reagiert auf das Angebot und gewinnt an Umfang.³¹³

Drei Jahre nach der Gründung der Feminale, entsteht in Deutschland ein zweites Frauenfilmfestival, die femme totale: „Bis 2005 gab es in Dortmund 10 Ausgaben.“³¹⁴ Anders als für die Organisation der Erstgenannten, schließen sich im Verein der femme totale sieben Frauen zusammen, die bereits im

³⁰⁷ Silvia Hallensleben, „Erinnerungen an *Feminale* und *femme totale*“, ...weil nur zählt, was Geld einbringt, Frankfurt am Main: Kinothek Asta Nielsen 2021, S. 118-120, hier S. 119.

³⁰⁸ Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e.V., „Mission Statement“, *Frauen Film Fest*, <https://frauenfilmfest.com/festinfo/mission-statement/>, 27.03.2022.

³⁰⁹ Feminale e.V., „Wir haben es geschafft!“, Programmheft zu 1. Kölner FrauenFilmFest - Feminale, 1984, S. 4.

³¹⁰ Feminale e.V., „Wir haben es geschafft!“, S. 4.

³¹¹ Feminale e.V., „Wir haben es geschafft!“, S. 4.

³¹² Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e.V., „Mission Statement“, 27.03.2022.

³¹³ Feminale e.V., „Vorwort“, Programmheft zu 2. Kölner FrauenFilmFest - Feminale, 1985, S. 8.

³¹⁴ Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e.V., „Mission Statement“, 27.03.2022.

Medienbereich arbeiten: Ursula Bessen, Dolly Dolinsky, Silke Johanna Rábiger, Angelika Schumann, Petra Staubach, Jaima Stüber, Dorothea Zibner.³¹⁵ „Der erste Funke: wir wollten „machen“, was „Frauen und Film“ schreibt. Ein Ideal“, verkündet die Projektgruppe 1987 in der Einleitung des Programmheftes zu ihrer ersten Festivalausgabe. Mit dieser Aussage verbindet sich der Anspruch feministische Filmtheorie durch und innerhalb eines Festivals anschaulich und nachvollziehbar für eine Zuschauer:innenschaft zu vermitteln:

„Wir sind interessiert, die Frauen und Praxis, der Theorie und Zuschauerinnen mit ihrem Wissen, ihrer Arbeit und ihrer Persönlichkeit zusammenzubringen und von diesem Ort aus vielleicht neue Pläne für ein Kino von Frauen entstehen zu lassen. Wir fragen nach feministischen Filmtheorien über das Kino, über die Filme, wir fragen auch nach den Bedingungen, nach dem „Blick in die Welt“ aus der Sicht von Frauen, nach ihrer ästhetischen Parteinahme, ihren Themen, ihren (feministischen?) Standpunkten.“³¹⁶

Von Beginn an programmiert die *femme totale* anhand einer thematischen Konzeption, besinnt sich zudem auf ‚historische‘ Filmarbeiten von Frauen.³¹⁷ Das Festival teilt das frauenbewegte Anliegen: „Herstory statt History“ - weibliche Geschichtsschreibung sichtbar machen und neuschreiben. Die *femme totale* programmierte deshalb als festen Bestandteil des Programms Retrospektiven, die erste Ausgabe zeigt beispielsweise Filme von Helma Sanders-Brahms als Hommage an die Regisseurin.³¹⁸ 1995 widmet das Frauenfilmfestival eine ganze Ausgabe - „Chronik Skandalös – Ein Blick hinter die Kulissen“ – der genannten Forderung: „Die 5. Internationale Film- und Videoschau präsentierte eine Chronik der Bilder, der Leidenschaften und des tollkühnen Mutes aus dem ersten Jahrhundert des Kinos. Darin enthalten: die andere Chronik der verschwiegenen, unentdeckten Künstlerinnen.“³¹⁹ In einem Festivalbericht hebt Hallensleben die konzeptuelle Ausrichtung als Stärke hervor:

„Die wirklichen Alleinstellungsmerkmale der *femme totale* waren [...] die thematischen Schwerpunktsetzungen und das lebendige diskursive Umfeld der Filme durch ein reichhaltiges Begleitprogramm aus Vorträgen und Workshops: eine gute Vorlage für zeitgenössische Festivalkonzepte!“³²⁰

In diesem Programmierungsstil unterscheidet sich die *femme totale* maßgeblich von der *Feminale*, die zwar ebenfalls nur Filme von Frauen zeigt, neben dem Kriterium der Aktualität jedoch wenig eingrenzt und infolgedessen einer Werkschau gleicht.³²¹ Die konzeptuelle und organisatorische Herangehensweise der *Feminale* ist im Nachgang Gegenstand zahlreicher negativer Kritiken – in der *Courage* steht im Mai 1984, kurz nach der ersten Festivalausgabe, geschrieben: „Was gezeigt wurde,

³¹⁵ Vgl. *femme totale* e.V., „Impressum“, Programmheft zu Frauen Film Festival ‚*femme totale* im Revier‘, 1987, S. 2.

³¹⁶ *femme totale* e.V., „Einleitung“, Programmheft zu Frauen Film Festival ‚*femme totale* im Revier‘, 1987, S. 4-5, hier S. 4.

³¹⁷ Vgl. *femme totale* e.V., „Themen der bisherigen Festivals“, Flyer zur *femme totale* - frauenfilmfestival, o.A., S. 6-7.

³¹⁸ Vgl. *femme totale* e.V., „Hommage an Helma Sanders-Brahms“, Programmheft zu Frauen Film Festival ‚*femme totale* im Revier‘, 1987, S. 7-8.

³¹⁹ *femme totale* e.V., „Themen der bisherigen Festivals“, S. 7.

³²⁰ Hallensleben, „Erinnerungen an *Feminale* und *femme totale*“, S. 119/120.

³²¹ Vgl. *Feminale* e.V., „Welche Frauenfilme sollen gezeigt werden?“, *Feminale* Dokumentation des 1. Kölner Frauenfilmfestes, 1984, S. 6.

mit Ausnahme der wenigen wirklich guten Beiträge, kann als Heimkino bezeichnet werden. Eine Fahrlässigkeit in der Auswahl der Festivalleitung?! Wichtig, gerade im Frauenfilm, sind Filme, die Lust auf Film machen³²² Auf die Kritik reagierend, reduzieren die Feminale-Frauen die Einreichungen zur zweiten Festivalsausgabe um die Hälfte und zeigen nicht wahllos, was eingereicht wurde.³²³ Darüber hinaus ändern sie die Zusammenstellung ihres Programms: „Die Programmblöcke sind nicht nach formalen, sondern nach thematischen Gesichtspunkten zusammengestellt. Es ist der Versuch, unterschiedliche Filme auf einen gemeinsamen inhaltlichen Nenner zu bringen.“³²⁴

Wiederholt treten die Frauenfilmfestivals in Köln und Dortmund miteinander in einen Austausch und schließen sich für Projektkooperationen zusammen – 1997 beispielsweise „geben [femme totale und Feminale] gemeinsam die Publikation *100 Jahre Frauen & Kino* heraus.“³²⁵ Die Bestrebung Auskunft über aktive Filmarbeiterinnen zu katalogisieren, gesammelt und übersichtlich zugänglich zu machen, setzt 2003 die femme totale mit dem ersten deutschen *Regisseurinnen-Guide*³²⁶ um, den sie drei Jahre später digitalisieren. Als eine der ersten Frauenfilmfestivals weltweit sind sie von Anbeginn wichtige Größen im internationalen Vergleich – Beispielsweise initiiert die femme totale maßgeblich die „erste Konferenz der Frauenfilmfestivals in Europa“³²⁷ 1997, ein Meilenstein in der Vernetzung von Frauenfilmfestivals. Wie ich aufgezeigt habe, gehen wichtige Impulse, die zu Netzwerken und Kooperationen führen maßgeblich von der Feminale und femme totale aus. Später führt das IFFF Dortmund+Köln diese vernetzenden Aktivitäten weiter, organisiert beispielsweise das alljährliche Branchentreffen im Rahmen der Berlinale.³²⁸

Für beide Organisationsgruppen sind aber auch prekäre Arbeitsbedingungen real: „Als low-budget-Unternehmen können wir uns selbst keinen Lohn zahlen, betreiben also klassische Selbstausbeutung“³²⁹, legt die femme totale in ihrem zweiten Programmheft offen. Durch Förderungen, die größtenteils aus dem Kultusministerium des Landes NRW fließen, finanzieren sich die beiden Festivals. In diesem Zusammenhang ist die Frage relevant, warum sich im Ruhrgebiet die ersten beiden deutschen Frauenfilmfestivals gründen. Zum einen fehlt zu Beginn der 1980er Jahre in NRW grundsätzlich eine Plattform für Frauenfilme. Diesen Umstand nehmen die Frauen der Organisationsgruppe zum Anlass die *Feminale* ins Leben zu rufen und dadurch die Lücke zu schließen: „Anders als in Berlin, Hamburg oder München fehlt in NRW eine Plattform zur Präsentation von Frauenfilmen und dem damit verbundenem Austausch zwischen Zuschauer/innen – Filmemacherinnen – und Filmemacherinnen untereinander.“³³⁰ Zum anderen sehe ich das Wirken der autonomen Frauenbewegung seit den 1970er

³²² Antje de Levie, „Feminalen und ihre Qualen“, *Courage*, 1.5.1984, o. A.

³²³ Vgl. Feminale e.V., „Vorwort“, S. 8.

³²⁴ Feminale e.V., „Vorwort“, S. 8.

³²⁵ Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e.V., „Mission Statement“, 27.03.2022.

³²⁶ femme totale e.V., *Regisseurinnen-Guide*, Dortmund: VARIO 2003.

³²⁷ Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e.V., „Mission Statement“, 27.03.2022.

³²⁸ Vgl. Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e.V., „Branchentreffen“, *Frauen Film Fest*, <https://frauenfilmfest.com/jahresprogramm/category/branchentreffen/>, 27.03.2022.

³²⁹ Feminale e.V., „Wir über uns“, Programmheft zu 2. Kölner FrauenFilmFest - Feminale, 1985, S. 9.

³³⁰ Feminale e.V., „Wir haben es geschafft!“, S. 4.

Jahren, das in dieser Region maßgeblich Alice Schwarzer vorantrieb, als ausschlaggebend. Beispielhaft kann die von ihr initiierte Anti-Abtreibungs-Kampagne angeführt werden:

„Die 1971 von Alice Schwarzer initiierten Selbstbeichtigungsaktion in der Illustrierten STERN „Ich habe abgetrieben“ mobilisierte auch die Menschen im Ruhrgebiet. Die „Aktion 218“ organisierte im November 1971 in fünf großen Städten Demonstrationen gegen den § 218. Eine der Gruppen bildete sich in Dortmund.“³³¹

Weiters fanden in vielen Städten des Ruhrgebiets Lesungen von Alice Schwarzer, die Frauen zusammenbrachten, informierten und mobilisierten, statt: „In einigen Städten kam es danach zur Bildung von Frauengruppen, in denen die Thesen von Schwarzer weiter diskutiert wurden. Aus diesen Frauengruppen kamen häufig die Impulse für die Gründung von Frauenzentren [...].“³³² Des Weiteren gründet Schwarzer 1977 die *Emma* in Köln. Frauenbildungsarbeit fand im Nordrhein-Westfalen der 1970er Jahre vor allem an Volkshochschulen und durch „freie Träger der politischen Bildung“³³³ statt. Durch Bildungsforen, wie Frauenseminare, vernetzten sich die Frauen: „Die große zentrale Veranstaltung zur Frauenbildung im Ruhrgebiet war das 1. Frauenforum im Revier im März 1979 mit dem Titel „Frauen begreifen ihren Alltag“. [...] In über 100 Veranstaltungen erreichte das Forum ca. 5.000 Teilnehmerinnen, vorwiegend aus dem Ruhrgebiet“³³⁴, hebt Karin Derichs-Kunstmann hervor. Das Ruhrgebiet avanciert über die Jahre zum Medien-Bundesland Deutschlands, ein Bereich, der selbstverständlich auch Film(schaffen) umfasst.

In einem jährlich abwechselnden Rhythmus finden die *Feminale* und *femme totale* bis 2005 statt. Im Frühjahr 2006 „empfiehlt“ der damalige NRW-Kultusminister Michael Vesper (Die Grünen) den Frauenfilmfestivals einen Zusammenschluss. Die Begründung: eine erhöhte Effizienz, der eigentliche Grund: Sparmaßnahmen.³³⁵ Unfreiwillig entsteht aus der Fusion ein gemeinsames Frauenfilmfestival: „Die Profile der Vorgängerfestivals bleiben für die Städte bis 2019 weitestgehend erhalten. Die Vereine *femme totale* und *Feminale* bleiben zunächst bestehen. Die Künstlerische Leitung übernehmen Beate Preisler und Silke J. Rübiger.“³³⁶ 2018 wird Maxa Zoller zur künstlerischen Leitung des fusionierten Festivals ernannt. In dem aktuellen „Mission Statement“ schreibt das Festival:

„Das Internationale Frauen* Film Fest Dortmund+Köln ist Deutschlands größtes Forum für Frauen* in der Filmbranche und präsentiert herausragende Filme von Frauen* aller Genres und Stilrichtungen. Seit fast 40 Jahren trägt das Festival aktiv dazu bei, dass Filme von Regisseur*innen mehr gesehen, geschätzt und kanonisiert werden. Wir stärken den Einfluss von Frauen* in allen Gewerken der Kinoindustrie: allen voran die Regisseur*innen, aber auch Bildgestalter*innen, Produzent*innen, Drehbuchautor*innen, Komponist*innen, Schauspieler*innen und viele mehr.“³³⁷

³³¹ Karin Derichs-Kunstmann, „Frauenbildung und Neue Frauenbewegung im Ruhrgebiet“, *frauen/ruhr/geschichte*, 16.06.2010, https://www.frauenruhrgeschichte.de/frg_wiss_texte/frauenbildung-und-neue-frauenbewegung-im-ruhrgebiet/, 27.03.2022.

³³² Derichs-Kunstmann, „Frauenbildung und Neue Frauenbewegung im Ruhrgebiet“, 27.03.2022.

³³³ Derichs-Kunstmann, „Frauenbildung und Neue Frauenbewegung im Ruhrgebiet“, 27.03.2022.

³³⁴ Derichs-Kunstmann, „Frauenbildung und Neue Frauenbewegung im Ruhrgebiet“, 27.03.2022.

³³⁵ Vgl. kunstaspekte „FEMINALE Köln 2005“, *kunstaspekte*, o.A., <https://kunstaspekte.art/event/feminale-koln-2005-event>, 27.03.2022.

³³⁶ Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e.V., „Mission Statement“, 27.03.2022.

³³⁷ Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e.V., „Mission Statement“, 27.03.2022.

Das neu entstandene IFFF Dortmund+Köln vergleicht ausgewählte Filme in Wettbewerbssektionen und vergibt im Zuge dessen Preisgelder – Internationaler Debüt-Spielfilm-Wettbewerb (10.000€), Nationaler Preis für Bildgestalterinnen (5.000€), ECFA Short Film Award, Shoot – KHM & IFFF Dortmund+Köln Nachwuchspreis für Künstlerinnen der KHM (1.000€), Publikumspreis (1.000€).³³⁸ Der größte Anteil der Besucher:innen kommt aus NRW (86%), identifiziert sich als Frau (65%) und ist entweder zwischen 20-40 Jahre alt (45%) oder 40-60 (39%), wie aus einer Broschüre von 2015, die die Struktur des Festival in Zahlen aufarbeitet, hervorgeht.³³⁹ Reagierend auf die anhaltende pandemische Situation fand das Festival 2021 im online Raum des Internets statt.³⁴⁰

Interessant zeigt sich abschließend ein Blick auf die Namensgebung. Die Betitelung eines Festivals vermittelt allgemein Grundzüge dessen Identität, die sich mit Standort, Genre und Ausrichtung verbindet. Potentielle Besucher:innen können bereits vor dem Festivalbesuch einen Eindruck gewinnen. Als ausschlaggebend zeigt sich beispielsweise, ob sich ein Festival als international oder national ausgerichtet versteht.

Der Journalist Tim Lienhard fragt in der Mitte der 1980er Jahre die Organisationsgruppe der Feminale in einem Hörfunkbeitrag für WDR3: „Das Kölner Frauenfilmfest trägt den Namen FEMINALE. Das erinnert an „Biennale“ oder „Berlinale“, das klingt nach großem, internationalem Festival mit Wettbewerbscharakter. Wollen Sie sich mit solchen Festivals messen [...]?“ Darauf antwortet Astrid Völker: „Der Vergleich mit Festivals wie der Biennale oder der Berlinale ist von uns in gar keinem Fall angestrebt, weil wir überhaupt nicht über die Mittel verfügen, um uns mit diesen Veranstaltungen zu vergleichen.“ Obwohl die Festivalmacherinnen einen Vergleich abstreiten, liegt der Gedankengang nahe. Viel interessanter zeigt sich jedoch an dem zitierten Ausschnitt, dass sich mit einem Festivalnamen immer eine Assoziation, Kategorisierung, Erwartungshaltung verbindet. Die femme totale wählt mit ihrem Titel ebenfalls den Bezug zur Identitätsbasis des Festivals – ‚femme‘ ist das französische Wort für ‚Frau‘. Die ‚totale‘ ist in der Filmwissenschaft eine Einstellungsgröße, die den ganzen Körper einfängt. Während einer Konferenz bezieht sich die Projektgruppe auf diese Interpretation des Festivalnamens:

„We think that work of the women behind the camera in all fields of film production is very important. Our name indicates this – femme totale. The second part of the name – totale – refers to the kind of shot that is called “Totale” (German for “long shot”, transl.com.). The founders of the festival wanted this to express the fact that femme totale is to reflect all aspects of women’s work in film production.”³⁴¹

³³⁸ Vgl. Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e.V., „Wettbewerbe“, Programmheft zum Frauen Film Fest, 2022, S. 4-5.

³³⁹ Vgl. Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e.V., „Das Festival und seine Besucherstruktur“, Flyer zum Internationalen Frauenfilmfestival Dortmund | Köln, 2015, S. 3.

³⁴⁰ Vgl. Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e.V., „Wir gehen online: 15.-20. Juni gibt es das Festivalprogramm deutschlandweit!“, *Frauen Film Fest*, 18.05.2021, <https://frauenfilmfest.com/wir-gehen-online-15-20-juni-gibt-es-das-iffd-dortmundkoeln-deutschlandweit/>, 27.03.2022.

³⁴¹ Betty Schiel/Anne Schallenberg, „European Women`s Film Festivals Introduce Themselves“, Dokumentation der 1. Konferenz der Frauenfilmfestivals in Europa, hg. v. femme totale e.V., März 1998, S. 12-30, hier S. 20.

Die Wortverknüpfung zielt auf die Betrachtung der Frau im Gesamten, das ‚restlos‘ Fokussieren auf diese Personengruppe. Darüber hinaus entsteht der assoziative Vergleich zu dem filmischen Figurenstereotyp der ‚femme fatale‘, eine Frau, deren Existenzgrundlage das Verführen von Männern darstellt.³⁴² Dieser Bezug könnte eine bevorstehende Ablösung intendieren.

Mit dem Zusammenschluss vereinen sich die beiden ursprünglichen Veranstaltungen unter dem Titel Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln, der auf die Ausrichtung, die Identitätsbasis und die Standorte verweist. Eine Namensänderung resultiert aus einem Wandel des Selbstverständnisses. 2021 erfolgt die Umbenennung zu Internationales Frauen* Film Fest Dortmund+Köln In dem Vorwort des Festivalkatalogs 2021 erklärt die Festivalleitung, Maxa Zoller:

„‘Internationales Frauen* Film Fest Dortmund+Köln‘ gründet fest in der Tradition der Festivalgeschichte, lässt jedoch ‚Frauen*‘ und ‚Film‘ unabhängig voneinander stehen und unterstreicht mit ‚Fest‘ den sozialen Netzwerkcharakter des Festivals, der in diesen digitalen Streaming-Zeiten noch mehr an Bedeutung gewonnen hat.“³⁴³

Den visuell teilenden Balken ersetzen die Festivalorganisator:innen durch ein verbindendes Pluszeichen und unterstreicht dadurch die neu angestrebte Einigkeit der beiden Festivalstandorte: „Der neue Name und der Relaunch Internationales Frauen* Film Fest Dortmund+Köln beinhalten die Angleichung der Profile beider Festivalstandorte.“³⁴⁴ Zusätzlich erhält die Geschlechtsidentität „Frau“ ein Gendersternchen, um eine Inklusion aller sich als Frau identifizierenden Personen zu kennzeichnen.

Nachdem die vorangegangenen Seiten als Rahmung meines Untersuchungsgegenstands dienen, gehe ich in die detaillierte Schnittstellen-Analyse über.

5.3 Schnittstellen

Im Folgenden untersuche ich Schnittstellen in den Bereichen Umgang mit Raum, Zeigen und Kontextualisieren von Film und Netzwerke(n). Dabei wähle ich für jeden Bereich eines der drei Frauenfestivals. Die einzelnen Unterkapitel gliedern sich chronologisch.

5.3.1 Umgang mit Raum

„An den drei Tagen waren die Räume immer überfüllt. Viele Frauen aus anderen Städten reisten an. Filmemacherinnen, Programmacherinnen, Kritikerinnen, Theoretikerinnen und Frauen, die selber [sic!] gerne Filme machen wollen.“³⁴⁵ Mit diesen Worten beginnt ein Festivalbericht, der rückblickend die

³⁴² Vgl. Ludger Kaczmarek, ‚femme fatale‘, *Lexikon der Filmbegriffe*, hg. v. Hans Jürgen Wulff, 2011, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/f:femme fatale-982>, 27.03.2022.

³⁴³ Maxa Zoller, ‚Vorwort‘, hg. v. Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e.V., Festivalkatalog zum Internationalen Frauen Film Fest Dortmund+Köln, 2021, S. 14-16, hier S. 15.

³⁴⁴ Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e.V., ‚Mission Statement‘, 27.03.2022.

³⁴⁵ Claudia Hemme, ‚‘Feminale‘ – ein Frauenfilmfestival in Köln. Experimental Journey‘, *taz. die tageszeitung* o. A., 04.05.1984, o. A.

erste Ausgabe der Feminale 1984 in Köln Revue passieren lässt. Die Worte dienen als Einstieg, um die Rolle des Raums für die Festivalerfahrung zu fokussieren.

In der raumbezogenen Dimension beschäftige ich mich mit der Frage, wie der Untersuchungsgegenstand meiner Studie mit Raum umgeht, expliziter: welche Räume das Frauenfilmfestival wählt und für sich beansprucht und welche Auswirkungen daraus resultieren. Das folgende Unterkapitel analysiert die erste Ausgabe der Feminale in Köln. Diese fand vom 27.-29. April 1984 statt. Die Wahl fällt auf die erste Festivalausgabe, weil die Beanspruchung von Raum hier ihren Ursprung nimmt. Die Basis bildet eine Auswahl an Archivmaterial: die Programmhefte der ersten und zweiten Ausgabe der Feminale sowie eine reflektierende Dokumentation, die die Organisationsgruppe nach der ersten Festivalausgabe erstellte. In dem Anhang der Dokumentation sammeln sich diverse Presseartikel, die kurz nach dem Festival erschienen und für meine Auseinandersetzung wertvolle Zeitdokumente darstellen.

In der folgenden Analyse verhandle ich Raum im weitesten Sinn. Die Unterscheidung von *materiellem* und *diskursivem Raum* nach Heath, die ich in Kapitel 2.5.2 darstelle, dient mir zur Strukturierung und Abgrenzung diverser Raumphänomene. Im Zentrum der folgenden Auseinandersetzung stehen Schnittstellen, die in dem Umgang des Frauenfilmfestivals mit Raum liegen. Die Frage, wie sich die Feminale gegenüber den frauenbewegten Autonomie- und Institutionalisierungs-Debatten der 1980er Jahre, die schon immer mit Raum und dem Zugang zu diesem verbunden waren, lässt eine spannende Diskussion erwarten. Beginnend mit dem materiellen Raum, widme ich mich der Frage, welchen Veranstaltungsort das Frauenfilmfestival nutzt, welche Atmosphäre die Wahl erzeugt und welche Zielgruppe adressiert wird?

Materieller Raum

Die Feminale fand im nordrhein-westfälischen Köln statt. Das Unikum, die Alte Mensa, auf der Universitätsstraße 16 diente als Veranstaltungsort. Die Organisationsgruppe zeigte die Filme des Festivalprogramms in den Räumlichkeiten der *studiobühneköln*. In der rückblickenden Dokumentation erläutern sie die räumliche Strukturierung anhand von praktischen Gegebenheiten:

„Die Räumlichkeiten – ein großer Saal und zwei kleinere Räume – ließen nur eine Aufteilung nach Formaten zu. Da lediglich in dem großen Saal eine angemessene Projektionsmöglichkeit für die 16 mm-Filme in unserem technischen Rahmen möglich war, legten wir die Vorführungen der Videos und der 8-Filme in die beiden anderen Räume.“³⁴⁶

Die Frauen des Cafés und Buchladens *Rhiannon*, damals ansässig auf der Moltkestraße in Köln, bewirteten während der gesamten Festivaldauer die Cafeteria und organisierten einen Büchertisch, der spezifische Frauenfilmliteratur anbot. „Rhiannon war aus einem »Frauenbuchladen-Café« hervorgegangen – 1977 von der autonomen Frauenbewegung gegründet“³⁴⁷, schreibt die *Stadtrevue* anlässlich der Schließung 2004. Die Cafeteria auf dem Feminale-Gelände diente zum Pausieren, Essen

³⁴⁶ Feminale e.V., „Der geplante Ablauf der Feminale“, Feminale Dokumentation des 1. Kölner Frauenfilmfestes, 1984, S. 9-12, hier S. 9.

³⁴⁷ Yvonne Greiner, „Geschlossen“, *stadtrevue* 11/2004, 01.11.2004, o. A.

und „als Treffpunkt und Austauschmöglichkeit“³⁴⁸. Eine aufgestellte Zettelbox lud die Besucher:innen zur schriftlichen Kritik ein. „Als weiteres Informationsangebot sollten ein Stand der Vertreterinnen des Verbandes der Filmarbeiterinnen NRW [...] zur Verfügung stehen.“³⁴⁹ Auf die Feminale bezogene Informationen, wie Programmänderungen, konnten im Foyer des Universitätsgebäudes an einem Stand, der die Funktion einer Festivalzentrale innehatte, eingeholt werden.³⁵⁰ Am Informationsstand lagen Listen mit privaten Schlafgelegenheiten, die es anreisenden Frauen ermöglichten kostenlose Unterkunft zu beanspruchen. Die Zentrale diente darüber hinaus für die Presse als Anlaufstelle für Informationen und spontane Interviews. Das künstlerische Programm erweiternden diverse Ausstellungen, die raumgestaltend auf das Festivalgelände wirkten: „Um den künstlerischen Bereich abzurunden, sollten während der gesamten Dauer des Filmfestes eine Videoinstallation von Maria Vedder, eine Fotoausstellung von Monika Loh und eine Gemäldeausstellung von Doris Frohnapfel [...] zu besichtigen sein.“³⁵¹

Eine Universität ist allen voran eine Bildungsinstitution, die sich überwiegend durch öffentliche Mittel finanziert, ein akademischer Raum indem theoretische Auseinandersetzung stattfindet. Den Raum definieren Eigenschaften, wie öffentlich sichtbar, gesellschaftlich anerkannt und elitär. Frauen müssen sich im 20. Jahrhundert ihren Platz in dem männerdominierten Raum der Universität erkämpfen. Erst mit den 1980er Jahren wird das Thema des gleichberechtigten Zugangs zum akademischen Raum in größeren Debatten verhandelt: „Was die weitere Integration von Frauen in die Wissenschaft betrifft, standen die 80er Jahre im Zeichen der Bemühungen von (jungen) Wissenschaftlerinnen, Frauenförderung und Frauenforschung an den Hochschulen zu verankern“³⁵², so Eva Matthes. Feministische Errungenschaften und Bestrebungen, die den akademischen Raum für Frauen zugänglich machen sollten, resultierten aus der neuen Frauenbewegung der BRD. Beispielhaft erinnere ich an die Sommeruniversitäten, die in Kapitel 3.3.1 eine Rolle spielen.

Die Frauen der Organisationsgruppe der Feminale studierten gemeinsam an der Universität Köln im Fachbereich der Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft. Die Universität als Institution, die die Studierenden theoretisch an das Medium Film heranführt, dient ihnen als Veranstaltungsraum, um praktisch zu arbeiten. Dadurch etabliert sich der Raum während des Festivals als einer, der Praxis und Theorie vereint. Durch ihren Status als aktive Studierende wage ich die Annahme, dass der Zugang zum Raum als Veranstaltungsort für die Organisationsgruppe niedrighschwelliger als für Außenstehende war. Das führt meines Erachtens nicht zwangsmäßig zu einer Schmälerung der Wirkung.

Die Feminale findet in den Räumlichkeiten der AStA (Allgemeine Studierendenausschuss) und der studiobühneköln statt, die auf dem Universitätsgelände in einem gemeinsamen Gebäudekomplex

³⁴⁸ Feminale e.V., „Der geplante Ablauf der Feminale“, S. 11.

³⁴⁹ Feminale e.V., „Der geplante Ablauf der Feminale“, S. 11/12.

³⁵⁰ Vgl. Feminale e.V., „Der tatsächliche Ablauf der Feminale“, Feminale Dokumentation des 1. Kölner Frauenfilmfestes, 1984, S. 16.

³⁵¹ Feminale e.V., „Der geplante Ablauf der Feminale“, S. 10.

³⁵² Eva Matthes, „Ewiger Kampf gegen Vorurteile: Entwicklungslinien akademischer Bildung von Frauen seit 1945“, *Science Blogs*, 23.10.2008, <https://scienceblogs.de/for-women-in-science/2008/10/23/entwicklungslinien-akademischer-bildung-von-frauen-seit-1945/>, 27.03.2022.

gelegen sind. Die geschichtsträchtigen Räume der studiobühneköln als „das älteste bestehende deutsche Universitätstheater“³⁵³, verankern sich an der Schnittstelle zwischen akademischen Raum und Kulturszene:

„Im Jahr 1974 erhob die Universität zu Köln die „Studiobühne und Filmwerkstatt“ zu einer zentralen Einrichtung, die sie als selbständiges offenes kulturelles Zentrum der Universität unterhält und fördert. In ihrer Scharnierfunktion zwischen Universität und Stadt prägt die studiobühneköln somit maßgeblich das kulturelle Angebot für Studierende und das Publikum der freien Kölner Theaterszene.“³⁵⁴

Der Gebäudekomplex mit studiobühneköln, dem AStA Büro und Café ist im universitären Raumgeflecht ein Ort, der den Studierenden gebührt und den sie selbstständig gestalten können. Wie in der obigen Passage beschrieben fungiert der Raum als Treffpunkt für verschiedene Gesellschaftsgruppen (Studierende und andere Stadtbewohner:innen).

Den Festivalraum gestaltet die Organisationsgruppe der *Feminale* in Kooperation mit anderen Einrichtungen, darunter Rhiannon - Frauenbuchladen und Café. Ein *taz*-Artikel stellt Rhiannon als „eine[n] der ersten Frauenbuchläden Deutschlands“³⁵⁵ vor. Anfänglich als autonomer Frauenraum gegründet, „wurde er zu einem wichtigen Treffpunkt und Diskussionsforum und trug dazu bei, dass Köln eine „frauenbewegte Stadt“ wurde.“³⁵⁶ Durch die Zusammenarbeit mit spezifischen Einrichtungen, Institutionen, Organisationen können Filmfestivals ihr Profil, ihre Identität, schärfen. Die Feminale möchte dies durch die Kooperation mit bereits in der frauenbewegten Szene etablierten Partner:innen erreichen und dadurch ihre Anliegen vermitteln. Die neben dem Filmprogramm inhaltgebenden Elemente tragen zur Konstruktion einer kollektiven Identität bei. Als ein weiteres Element möchte ich den *Verband der Filmarbeiterinnen* als lokale Sektion in NRW, der während der Festivaltage an einem Infotisch Wissen über Frauen im Filmbereich zur Verfügung stellt, beispielhaft nennen. Ihr Einsatz fordert u.a. die paritätische Vergabe von Produktionsmitteln im Film.³⁵⁷ Weitere raumkonstruierende Elemente, wie Ausstellungen, können den Veranstaltungsort als Kunstraum markieren und unterstreichen die Ansicht, dass das Medium Film Teil dessen ist.

Durch das Veranstellen eines Frauenfilmfestivals mit einer größtenteils weiblichen Zielgruppe, leistet die Organisationsgruppe, durch das Gewährleisten ihres Zirkulierens im männerdominierten Raum der Universität, bereits einen aktivistischen Akt. Mit diesem Gedanken schließe ich an Heaths Überlegungen der Rückgewinnung von öffentlichem Raum an, die ich in Kapitel 2.5.2 der vorliegenden

³⁵³ Studiobühne + Filmwerkstatt der Universität zu Köln, „Über uns“, *studiobühneköln*, o. A., <http://studiobuehnekoeln.de/ueber-uns/>, 27.03.2022.

³⁵⁴ Studiobühne + Filmwerkstatt der Universität zu Köln, „Über uns“, *studiobühneköln*, o. A., <http://studiobuehnekoeln.de/ueber-uns/>, 27.03.2022.

³⁵⁵ Brigitte Maser, „Kölns ältester Frauenbuchladen ‚Rhiannon‘ vor dem Aus“, *taz. die tageszeitung* 7378, 09.06.2004, S. 1.

³⁵⁶ Brigitte Maser, „Kölns ältester Frauenbuchladen ‚Rhiannon‘ vor dem Aus“, *taz. die tageszeitung* 7378, 09.06.2004, S. 1.

³⁵⁷ Vgl. FrauenMediaTurm, „Regisseurinnen und Frauen in der Filmbranche“, *FrauenMediaTurm*, o. A., <https://frauenmediaturm.de/neue-frauenbewegung/regisseurinnen-film/>, 27.03.2022.

Arbeit darstelle. Der geschlechtsspezifische Zugang zur Universität kehrt sich temporär zu Gunsten von Frauen um.

In einer Presseerklärung unterstreicht die Organisationsgruppe ihr Vorhaben einen Raum für Frauenfilme, vor allem für unbekannte Filmemacherinnen, in der Öffentlichkeit zu schaffen.³⁵⁸ Das Raumschaffen, das Beanspruchen von Raum in der Öffentlichkeit definieren sie von Anbeginn als eine zentrale Zielsetzung. Wie bereits in der Fallvorstellung beschrieben, liegt dem Projekt das Fehlen einer Öffentlichkeit für weibliches Filmschaffen in NRW zugrunde. Diesem Missstand wollen die Frauen durch eine organisierte Plattform, durch die Feminale, entgegenwirken. Daraus resultiert das Anliegen eine Kanonisierung von weiblichem Filmschaffen in NRW zu unterstützen. Über das kuratierte Filmprogramm vermittelt sich ein starker Bezug zum geografischen Raum Nordrhein-Westfalens.

Eine entscheidende Frage, die sich mit der Identität des Frauenfilmfestivals und Aspekten der Bildung einer Festivalgemeinschaft verbindet, ist die Frage wer Zugang zu dem Festivalraum besitzt. Die Frage steht bezogen auf meinen Untersuchungsgegenstand, einem Frauenfilmfestival, in der Tradition des Prinzips der Autonomie als entscheidendes Charakteristikum der westdeutschen Frauenbewegung. Das Charakteristikum spiegelt sich vor allem in den unzähligen autonomen, frauenbewegten Räumen, die Männern den Zutritt verwehrt, wider. Die Feminale findet in der Mitte der 1980er Jahre das erste Mal statt. Währenddessen das eine Lager innerhalb feministischer Bewegungen mit den fortschreitenden Institutionalisierungsprozessen eine fatale Abnahme der Radikalität der neuen Frauenbewegung verbindet, sieht das andere in den Entwicklungen einen Erfolg.³⁵⁹ Im Folgenden beschreibe ich, inwiefern sich die Debatte um Autonomie im und um den Festivalraum austrägt. Im Zuge dessen frage ich: Inwiefern kann der Festivalraum als Austragungsort – oder wie Loist benennt: als ‚battlefield‘³⁶⁰ - beschrieben werden?

Autonomer Raum

Das ‚Prinzip der Autonomie‘ erfährt unterschiedliche Auslegungen, vermittelt sich in engen und weiter gefassten Definitionen. Um den Begriff für die Frauenbewegung zu schärfen, nutze ich Marie-Theres Knäppers Formulierung, die Gerhard zitiert:

„Zunächst meint Autonomie der Frauenbewegung ihre Selbstorganisation, Separierung von der männerdominierten Linken und Männern überhaupt. Darüberhinaus [sic!] bezieht sie sich auf das Verhältnis der Bewegung zum Staat und seinen Institutionen, die, als patriarchalische [sic!] und systemstabilisierende erkannt, abgelehnt werden [...]“³⁶¹

Den in der Passage inhärenten doppelten Autonomie-Begriff stelle ich im Rahmen der vorliegenden Arbeit in Kapitel 3.3.1 vor. Gerhards Haltung dient mir in der angegebenen Passage als Basis und erklärt

³⁵⁸ Vgl. Feminale e.V., „Anlage. Presseerklärung“, Feminale Dokumentation des 1. Kölner Frauenfilmfestes, 1984, o. A.

³⁵⁹ Vgl. Gerhard, „Frauenbewegung“, S. 212.

³⁶⁰ Loist, „Social Change?!“, S. 3.

³⁶¹ Marie-Theres Knäpper, *Feminismus, Autonomie, Subjektivität. Tendenzen und Widersprüche in der neuen Frauenbewegung*, Bochum: o. A. 1984, S. 120 nach Ute Gerhard, „Westdeutsche Frauenbewegung Zwischen Autonomie und dem Recht auf Gleichheit“, *Feministische Studien* 10/2, 1992, S. 35-55, hier S. 43.

den Zustand der Separierung zwar als dringend notwendig für das Erreichen einer kulturellen Revolution, jedoch praktisch und politisch nur temporär möglich.³⁶² Die sich gegenüberstehenden Positionen, stellt sie wie folgt vor:

„Was der Frauenbewegung aber verübelt wurde und wird, ist der Ausschluß von Männern. Hier war die Polemik insbesondere der betroffenen Linken schnell bei der Hand, diese Form des Separatismus als Rückzug nach innen und Weiblichkeitskult zu deklarieren und mit Politikverzicht [...] gleichzusetzen. Aus der Sicht von Frauen war/ist Separierung jedoch gerade deshalb notwendig, um Frauen zu sich selbst kommen zu lassen, zum Reden zu bringen, um zum politischen Akteur/Subjekt zu werden.“³⁶³

Dabei sind es nicht nur Männer, die ihren Ausschluss kritisieren, sondern ebenfalls Frauen innerhalb der Bewegung, die besonders mit dem Fortlauf zu Beginn der 1980er Jahre für eine Teilhabe von Männern stimmen:

„Während die Kritik an der autonomen Position im bewegungsinternen Diskurs anfangs zumeist aus defensiver Position vorgebracht wurde, [...] lassen sich mit dem Beginn der achtziger Jahre ... Kräfteverschiebungen zugunsten des partizipatorischen Flügels feststellen. Der Autonomie von den als schlecht begriffenen Verhältnissen wird immer direkter die Forderung nach Veränderung dieser Verhältnisse durch Beteiligung und Einmischung von Frauen entgegengestellt.“³⁶⁴

Raum gestaltet sich in der Debatte als eine Instanz, die einhergeht mit einer Zugangsbeschränkung. Der Ausschluss von bestimmten Personengruppen wird in dieser als notwendig und auf der anderen Seite fatal, unproduktiv und nicht haltbar beschrieben.

Wie ich im Folgenden darstelle, dient die erste Ausgabe der *Feminale* als Diskussionsgegenstand, an dem sich verschiedene Haltungen gegenüber autonomen Frauenräume abarbeiten. Beginnend mit der Perspektive der Organisationsgruppe, stelle ich diverse Betrachtungsweisen vor. Die Festivalveranstalterinnen wählen die Selbstbezeichnung als „Organisatorinnen einer autonomen Frauenveranstaltung“³⁶⁵. In einem Interview für WDR3 begründen die *Feminale*-Frauen, warum Autonomie von Frauen gerade in dieser Zeit wichtig ist. Der Journalist Tim Lienhard fragt: „Würden Sie auch sagen, von Frauen, die in der Frauenbewegung selbst aktiv sind und somit das Frauenfilmfest, immerhin ja autonom veranstaltet von einer Frauengruppe, daß Sie dieses Filmfest in die Frauenbewegung einreihen würden mit all ihren politischen Zielen?“³⁶⁶, worauf Karin Jurschick antwortet: „[I]ch begreife das Frauenfilmfest durchaus in einer feministischen Tradition, und gerade jetzt, im Zeichen der Wende hier in Deutschland, halte ich das noch für umso wichtiger, das auch so zu sehen, denn der Feminismus oder die Frauenbewegung, da wird oft schon jetzt der Abgesang drauf eingeläutet, und ich glaube, daß gerade jetzt wieder es notwendig ist, autonome Frauenveranstaltungen

³⁶² Vgl. Gerhard, „Frauenbewegung“, S. 204.

³⁶³ Ute Gerhard, „Westdeutsche Frauenbewegung Zwischen Autonomie und dem Recht auf Gleichheit“, S. 43.

³⁶⁴ Ursula Beer/Hildegard Rode, *Kontroverse Politikstrategien der Frauenbewegung: Institutionelle Einbindung versus Autonomie*, Abschlussbericht eines Forschungsvorhabens, Bielefeld: o. A. 1986, S. 36 nach Ute Gerhard, „Westdeutsche Frauenbewegung Zwischen Autonomie und dem Recht auf Gleichheit“, S. 46.

³⁶⁵ *Feminale* e.V., „Der geplante Ablauf der *Feminale*“, S. 11.

³⁶⁶ „*Feminale*“, WDR 3-Hörfunkbeitrag, 27.4.1984, transkribiert in *Feminale Dokumentation des 1. Kölner Frauenfilmfestes*, hg. v. *Feminale* e.V., 1984, o. A.

durchzuführen.“³⁶⁷ Die Feminale zeigt sich als Filmfestival von Frauen für Frauen und bezeichnet sich durch ihre Tätigkeit als Teil der Frauenbewegung.

Die Organisationsgruppe schreibt fest, welche Personengruppen Zutritt zum Festival erhalten. Generell sind sowohl Frauen als auch Männer willkommen, mit einer Ausnahme: „Die Vorträge und das Lesbenfilmprogramm sind Frauen vorbehalten.“³⁶⁸ In der rückblickenden Dokumentation begründen die Festivalmacherinnen ihren Entschluss den Großteil des Raums für Frauen und Männer zugänglich zu machen wie folgt:

„Als Publikum ansprechen wollten wir hauptsächlich Frauen – Männer sollten aber prinzipiell auch zu unserem Filmfest zugelassen werden. Männer als Zuschauer deshalb, weil wir den Frauen, die ihre Filme präsentierten, eine möglichst breite Öffentlichkeit garantieren wollten. In den Gremien, die über Geldmittelvergabe bestimmen, in den Organisationen und Verleihfirmen sitzen heute noch mehr Männer als Frauen – das ist eine Tatsache, an der sich nicht vorbeisehen läßt. Eine Beschränkung des Publikums auf Frauen würde auf eine Chancenminderung der Filmemacherinnen hinauslaufen, und dies würde dem Ausgangspunkt unserer Konzeption – mehr Chancen für die Macherinnen – entgegenstehen.“³⁶⁹

Aus einer Perspektive, die ihre Argumentation in der Förderung der Filmemacherinnen findet, setzt die Organisationsgruppe auf eine Sichtbarmachung in der breiten, geschlechtsunspezifischen Öffentlichkeit und entscheidet sich gegen eine Rezeption im autonomen Frauenkreis. Eine Partizipation aller Geschlechter soll eine Chancensteigerung für weibliches Filmschaffen ermöglichen, die sich mit ökonomischen Faktoren, wie der Vergabe von Produktionsmitteln verbindet. Die in der Gesellschaft teils gegenläufigen Haltungen hinsichtlich autonomer Räume, erkennt die Organisationsgruppe und versucht ihrem Reibungspotential im Festivalprogramm produktiv Raum zu gewähren:

„Außerdem bewiesen uns Gespräche mit Kommilitoninnen und Macherinnen, daß der Ausschluß von Männern heute wohl nicht mehr in jedem Fall, wo Frauen mit ihren Produktionen sich einer Öffentlichkeit stellen, notwendig oder erwünscht ist. Es wurden – natürlich – auch andere Meinungen laut, denen wir ebenso versuchten Beachtung zu schenken, indem wir prinzipiell nach jedem Filmblock Diskussionsmöglichkeiten sowohl für Männer und Frauen gemeinsam als auch nur für Frauen unter sich vorsehen.“³⁷⁰

Zum einen nennen sie die veränderte Einstellung der potentiellen Besucher:innen gegenüber der Debatte um Autonomie und sprechen eine inhärente gesellschaftliche Entwicklung an. Dabei dienen befragte „Kommilitoninnen und Macherinnen“ stellvertretend. Diese Eingrenzung ermöglicht selbstverständlich kein repräsentatives Abbild der Gesellschaft. Zum anderen sollen sowohl geschlechtsunspezifische als auch frauenautonome Diskussionsrunden die Weiterführung der Debatte in den Festivalraum verlagern. Dadurch erfolgt eine explizite Einladung den Festivalraum als Austragungsort, als diskursiven Raum, zu nutzen. Temporär schafft das Frauenfilmfestival autonomen Raum:

„Darüberhinaus wurden das Lesbenprogramm und die Vorträge auf Frauen als Publikum beschränkt. Bei den Lesbenfilmen und -videos geschah dies deshalb, weil wir einen

³⁶⁷ „Feminale“, transkribiert in *Feminale Dokumentation des 1. Kölner Frauenfilmfestes*, o. A.

³⁶⁸ Feminale e.V., „Wir haben es geschafft!“, S. 4.

³⁶⁹ Feminale e.V., „Für wen wollen wir die Filme zeigen?“, *Feminale Dokumentation des 1. Kölner Frauenfilmfestes*, 1984, S. 7-9, hier 8.

³⁷⁰ Feminale e.V., „Für wen wollen wir die Filme zeigen?“, S. 8.

erfahrungsgemäß zu erwartenden Voyeurismus entgegenwirken und für die Frauen, die sich für diese Filme interessierten, einen Freiraum schaffen wollten, der unserer Meinung nach bei einem so hochgradig intimen Bereich ohne Weiteres zu vertreten ist. Bei den geplanten Vorträgen lag die Begründung für die Publikumseinschränkung etwas anders. Die Themen der Vorträge waren explizit auf deren Relevanz für Frauen bezogen, d.h. in den anschließenden Diskussionen – nur für Frauen – sollten der jeweilige Sachverhalt und die Auswirkungen speziell in Bezug auf Frauen besprochen werden. Es erschien uns legitim und opportun, auch hier den Freiraum zu bieten, der es Frauen erlauben sollte, bei Information und Diskussion über aktuelle, für sie schwerwiegende Themen unter sich zu bleiben. Was durchaus heißen sollte, daß die Resultate dieser Gespräche zum geeigneten Zeitpunkt einer größeren Öffentlichkeit – also auch Männern – präsentiert werden konnten.³⁷¹

Der Begriff der Autonomie verbindet sich in den Ausführungen der Organisationsgruppe mit dem des Freiraums, frei von Männern und ihrer Präsenz, erfährt dadurch grundsätzlich eine positive Konnotation. Die Formulierung „unter sich bleiben“ intendiert ein autonomes Frauenkollektiv, das trotz der grundsätzlichen und notwendigen Inklusion der breiten Öffentlichkeit, gewahrt werden will. Die Notwendigkeit den Zugang zu einem Teil des Filmprogramms, das Lesbenprogramm, zu beschränken, argumentieren die Veranstalterinnen über einen zu erwartenden Voyeurismus. Die Entscheidung Männer auszuschließen, wird nicht über den gezeigten Inhalt argumentiert. Die Beschränkung des Zugangs auf Frauen soll in diesem Fall als Schutz fungieren. Den Raum konstruiert die Feminale temporär als geschlossenen ‚Safe Space‘. Andere Argumente erklären die Zugangsbeschränkung für Vorträge. Diese stufen die Festivalmacherinnen als nur für Frauen relevant ein und begründen die Notwendigkeit in einem ermöglichten Erfahrungsaustausch unter Frauen. Wie ich in der Passage von Gerhard, die den vorliegenden Abschnitt des autonomen Raums einleitet, zitiere, können autonome Räume für Frauen eine Möglichkeit darstellen, sich und die eigene Lebenssituation zu artikulieren, eine Identität zu bilden und sich als politisch aktives Subjekt zu ermächtigen. Das Schaffen von autonomem Raum zeigt sich wiederholt begründet in der Funktion des ‚Safe Spaces‘, aber gleichermaßen für weibliches Empowerment. Das Abschlussfest als autonomen Raum zu gestalten, unterliegt laut Festivalstatement keinen tieferen Beweggründen: „Zum Abschluß ein Fest – unter Frauen, weil Frauen zusammengearbeitet haben und wir einfach Lust hatten, mit allen beteiligten Frauen unter uns ein Fest zu feiern.“³⁷²

Der Umfang der angeführten Erklärung spiegelt das Ausmaß der Auseinandersetzung, die die Organisationsgruppe im Vorfeld leistete, wider. Zudem veranschaulichen die zitierten Passagen, die Präsenz der Autonomie-Debatte in den 1980er Jahren. Diese Präsenz bewirkt einen Druck auf Veranstalterinnen, die Räume ausschließlich oder primär für Frauen einrichten, sich in der Autonomie-Debatte zu positionieren. Die Organisationsgruppe entscheidet sich für einen Kompromiss, wägt von Fall zu Fall ab, wann autonomer Raum weiterhin erforderlich sei und wann eine Einbeziehung der allgemeinen Öffentlichkeit produktiver. Ihre Argumentation scheint immer auf die Absicht, das Beste für Frauen zu erreichen, abzu zielen.

³⁷¹ Feminale e.V., „Für wen wollen wir die Filme zeigen?“, S. 8.

³⁷² Feminale e.V., „Der geplante Ablauf der Feminale“, S. 12.

In der journalistischen Auseinandersetzung mit der ersten Feminale-Ausgabe avanciert die Debatte um Autonomie und der damit verbundene Ausschluss von Männern zu einem brisanten Thema. Dieser Umstand spiegelt dessen Konfliktpotential und Sensationscharakter wider. Im Folgenden nutze ich Beispiele aus dem Pressespiegel, der sich im Anhang der Dokumentation befindet. Die vorliegenden Artikel erschienen zeitlich direkt nach dem Festival und wurden in diversen Printmedien veröffentlicht – darunter die regionale Tageszeitung, *Stadt-Anzeiger*, die feministisch ausgerichtete Zeitschrift, *Courage*, eine hochschulpolitische, *Uni aktuell*, das Zentralorgan des Bundesverbands Deutscher Film-Autoren, die Zeitschrift *Film 8/16 + Video*. Die von mir getroffene Auswahl unterliegt dem Anspruch diverse Positionen abzubilden. Meine Untersuchung erörtert die Fragen: inwiefern die Artikel das Thema des autonomen Raums verhandeln, in welchem Ausmaß und welche Begründungen den verschiedenen Ansichten zugrunde liegen.

Der *Stadt-Anzeiger* veröffentlicht unter dem Titel „Männer mußten beim Filmfest draußen bleiben“ einen Artikel von Claudia Meyer. Die Autorin setzt auf den Aspekt der Neuartigkeit des Projekts, steigt mit einem Zitat von zwei Festivalbesucherinnen, die dies begeistert bemerken, ein: „Also sowas gibt es bei uns gar nicht.“³⁷³ Erst im letzten Abschnitt des kurzen Textes bezieht sich die Autorin auf den geschlechtsspezifischen Zugang zum Festival, den die Betitelung ankündigte:

„Männer waren unter den Besuchern deutlich in der Minderheit. Von Vorträgen und Diskussionen sowie dem Lesbenfilmprogramm, das wegen des großen Interesses gleich zweimal gezeigt wurde, waren sie ohnehin ausgeschlossen. Daran wurde sich auch weitgehend gehalten. Nur zwei Männer, die auch unter dem Schutz ihrer Freundinnen in einen Vortrag geschlichen hatten, wurden „entdeckt“ und mußten wieder gehen.“³⁷⁴

Im Gegensatz zur Betitelung, die eine Sensationsformulierung wählt und eine Fokussierung auf den genannten Umstand erwarten lässt, klingt der zitierte Absatz mild und fällt knapp aus. Die Tageszeitung verbindet mit dem Frauenfilmfestival das Thema der Autonomie und den damit verbundenen (räumlichen) Ausschluss von Männern. Besonders der letzte Satz verbildlicht anhand einer Situation den Raumverweis. Dabei positioniert sich die Autorin durch ihre Formulierungen nicht eindeutig in der Debatte, sondern wählt eine berichtende Form.

Eine der ersten feministischen Zeitschriften Deutschlands, die *Courage*, fokussiert sich mit dem abgedruckten Artikel „Feminalen und ihre Qualen“³⁷⁵ wenig auf den Ausschluss von Männern. Die Autorin Antje de Levie schreibt in einem Absatz:

„In diesem Bundesland ein Forum für Frauenfilm zu schaffen, stößt auf Bedarf. Neben dem Frauenreferat des Kölner Asta [sic!] subventionierte das Land dann auch mit 10.000 DM. Denn solange den Frauen Verleihmöglichkeiten für ihre Filme fehlen, bleiben sie in ihrer Mitteilungsfähigkeit und in Produktionsmitteln beschränkt. Öffentlichkeit ist ein wichtiger Faktor. Deshalb blieb auch während des ganzen Festivals der Ausschluß der Männer aus den Vorträgen

³⁷³ Claudia Meyer, „Männer mußten beim Filmfest draußen bleiben“, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 30. April 1984, o. A.

³⁷⁴ Meyer, „Männer mußten beim Filmfest draußen bleiben“, o. A.

³⁷⁵ Levie, „Feminalen und ihre Qualen“, o.A.

„Frauenfilm und Frieden (Monika Funkel), „Neue Medien“ (Gudrun Quandell), sowie aus „Frauen und Filmförderung“ (Rosemarie Schatter) und aus dem Lesbenfilm ein Streitpunkt.“³⁷⁶

De Levie benennt den wesentlichen Streitpunkt der Exklusion von Männern und verbindet diesen mit der selbstgewählten Absonderung von einem Teil der Öffentlichkeit. Öffentlichkeit, argumentiert die Autorin, sei maßgeblich für die Chancensteigerung von weiblichem Filmschaffen. Nichtsdestotrotz fokussiert sich der Artikel größtenteils auf ein anderes Thema: das Filmprogramm. Interessant ist die Erwähnung der Fördermittel und der Institutionen, die jene bereitstellen. Dadurch erfolgt eine Legitimation eines Frauenfilmfestivals in NRW, die staatliche Akteure durch das Vergeben von Geldern erteilen.

Ebenfalls auf der Ebene der Fördermittel beginnend, verleihen die beiden Autor:innen eines Texts, der in der Uni aktuell erschien, ihrem Unverständnis Ausdruck. Herausgegeben von der regionalen Niederlassung des Sozialliberalen Hochschulverbands agiert die Zeitschrift auf einer hochschulpolitischen Ebene und kann als konservativ ausgerichtet betitelt werden. Die Autor:innen entlehnen das Bild des Bienenstocks, ein Raum indem geschäftige Tiere herumsurren, die männlichen jedoch die Minderheit darstellen und hierarchisch unter den weiblichen stehen:

„So was hatte das Unikum noch nicht gesehen. Der Eingang glich förmlich der Einflugsschneise [sic!] eines Bienenestes. Im wahrsten Sinne des Wortes waren Drohnen in der Minderzahl, denn die Feminale war als Frauenfestival konzipiert. Dies schloß allerdings nicht aus, daß auch sie jedoch nur zu bestimmten Waben Zugang fanden. Als fleißige Arbeiterinnen stellten sich in der Organisation die Gruppe „Autonomer Frauen“ dar, die mit einem finanziellen von sage und schreibe 15000,- DM das ganze Festival auf die Beine gestellt hatten. Unterstützt wurde die in NRW bisher einzigartige Aktion von der Landesregierung mit der runden Summe von 10000,- DM. Allein daran ist zu erkennen, daß feministische Aktionen auch von höchst offizieller Seite Beachtung finden. Umso erstaunlicher ist es, daß von Seiten des „autonomen Frauenreferates“ im AStA nur der magere Beitrag von 800,- DM zugebilligt wurde. Immerhin beträgt der Gesamtetat des „Frauenreferates“ die beachtliche Summe von 20000,- DM. (Haushaltsplan 84). Diese Aktion dürfte an Publizitätswirksamkeit und Effizienz sicherlich alles das übertreffen, was das „Frauenreferat“ in den letzten Jahren geplant hatte oder noch zu planen gedenkt (Ein Faß ohne Boden?!).“³⁷⁷

Die Passage übt vor allem an der Entscheidung des autonomen Frauenreferats, das Frauenfilmfestivals nur mit einem Bruchteil ihres Gesamtetats zu subventionieren, Kritik. Sich im Hochschulpolitischen bewegend, verwundert dieses genaue Hinschauen nicht. Die Kritik führen die Autor:innen wie folgt fort:

„Ebenso, wie auf hochschulpolitischer Ebene vereiteln auch hier persönliche Aversionen und Kleinkrämerei verschiedener Gruppen die Verfolgung im Prinzip gemeinsamer Interessen und Ziele. Dominiert hier etwa der Gedanke: „Getrennt marschieren – vereint schlagen?“ Wäre dies so, so müßten das sog. „autonome Frauenreferat“, als auch die sog. „Feministinnen“, als auch die sog. „Gruppe autonomer Frauen“ sich gegenseitig unterstützen und in der Öffentlichkeit doch wohl solidarisch auftreten? Aus dem mageren Zuschuß des AStA ist allerdings eher das Gegenteil ablesbar.“

Die gewährleistete Fördersumme des „autonomen Frauenreferats“ deuten die Autor:innen als Ablehnung des konzeptuellen Vorgehens der Feminale und verweisen im Zuge dessen auf die in

³⁷⁶ Levie, „Feminalen und ihre Qualen“, o. A.

³⁷⁷ sf/jm, „feminale“, *Uni aktuell* 2/SS 84, 1984, o. A.

feministischen Bewegungen vorhandenen Differenzen, die zu einer Abnahme der Schlagkraft führen können.

Beide Artikel, sowohl in der *Courage* als auch der *Uni aktuell*, thematisieren die finanzielle Unterstützung, die das Frauenfilmfestival erhält. Dieser Aspekt führt zu der zweiten Bedeutung, die dem doppelten Autonomie-Begriff nach Gerhard innewohnt: die Abhängigkeit von öffentlichen Geldern. Die Finanzierung der Feminale basiert auf staatlicher Unterstützung und versetzt das Frauenfilmfestival in eine Abhängigkeit. Eine Passage aus der Dokumentation zeigt den Einfluss dieses Umstands bereits während der Konzeptentwicklung: „Da wir aber Landesgelder in Anspruch genommen haben, um das Festival zu finanzieren, mußten wir doch schon vorab eine Legitimation liefern, die in unserem Antrag auf Genehmigung der Gelder den Rahmen für unser Konzept bildete.“³⁷⁸ Daraus resultiert die Frage, inwiefern das Festhalten am Prinzip der Autonomie für ein staatlich finanziertes Filmfestival brauchbar ist. Ein Blick in das Jahr 2006, dem Zusammenschluss, zeigt den Einfluss, den staatliche Organe auf das Wesen von Filmfestivals durch ihre existenzielle Förderung nehmen können.

Zurückkommend zu dem Artikel in der *Uni-aktuell*, üben die Autor:innen im weiteren Verlauf massiv Kritik:

„Unverständlich ebenfalls erscheint, daß Männern der Zutritt zu Lesbenfilmen versagt wurde, da dieser, so die offizielle Begründung nicht in der Lage seien die Filme zu verstehen und zu befürchten sei, daß Männer allein aus voyeuristischen Motiven diese Filme anschauen würden. Wird da aber nicht Männern jegliche Form des good will abgesprochen? Wie sollen aber Männer Verständnis für die Problematik der Frauenfreundschaft aufbringen, wenn ihnen durch solche Verbote wichtige Informationen versagt bleiben? Erwünschte Akzeptierung wird hier schon auf der Ebene der Information über das Wesen von Frauenbeziehungen vereitelt. In der Zusammenfassung läßt sich festhalten: Durch die Feminale ist die Problematik von Frauenbeziehungen und der Stellung der Frau in der Gesellschaft in die Öffentlichkeit getragen worden. Fraglich bleibt allerdings, ob mit einer mißtrauischen Haltung gegenüber dem männlichen Geschlecht dessen ehrliches und fundamentales Verständnis erwartet werden kann?“³⁷⁹

Die zitierte Passage vermittelt ein Unverständnis gegenüber dem spezifischen Rezeptionsmoment, den die Festivalmacherinnen durch den Ausschluss von Männern konstruieren. Dieser beinhaltet eine Filmsichtung in Solidarität und den Ausschluss einer männlich-patriarchalen, heteronormativen Sehweise. Die Autor:innen diskutieren aus einer männlichen Perspektive und beziehen sich nicht auf die Bedeutung des Raums als ‚Safe Space‘, den die Festivalmacherinnen intendierten.

Eine ebenfalls ablehnende Haltung vermittelt der Text mit der unaufgeregten Überschrift „Feminale in Köln“³⁸⁰. In der Zeitschrift *Film 8/16 + Video* veröffentlicht der Bundesverband Deutscher Film-Autoren den Artikel in der Rubrik Glosse und bildet offenkundig eine individuelle Meinung ab. Die folgende Passage findet sich im Mittelteil wieder:

„A propos Männer. Wir wissen alle längst, daß die Männer das eigentlich schwache Geschlecht sind. Männer stehen bei einem leichten Schnupfen mindestens am Rande des Abgrunds. Frauen versorgen mit Lungenentzündung noch die Familie und pflegen innigst den bettlägerigen Mann mit 37° Fieber.

³⁷⁸ Feminale e.V., „Vorbemerkungen“, *Feminale Dokumentation des 1. Kölner Frauenfilmfestes*, 1984, S. 1-2, hier S. 1.

³⁷⁹ sf/jm, „feminale“, *Uni aktuell* 2/SS 84, 1984, o. A.

³⁸⁰ O. A., „Feminale in Köln“, *Film 8/16 + Video*, Mai 1984, S. 25.

Diesem Faktum dürfte die FEMINALE wohl voll Rechnung tragen. Männer bleiben weitgehend verschont, sie dürfen einige Teile der Veranstaltung nicht besuchen, so das Lesbenfilmprogramm. Recht so! Die Wahrheit über Frauen, und erst recht über Männer, können Männer nicht vertragen. Sie stürzten von Identitätskrise zu Identitätskrise. Sie können sich vielleicht ändern. Aber wer will das schon, wo bliebe dann das Feindbild? Und wo kämen wir mit der Frauenbewegung hin, wenn sich die Ansicht durchsetzen sollte, daß Emanzipation eine gemeinsame Sache ist? Darüber kann auch der Einladungstext nicht hinwegtäuschen, der an die sehr geehrten Damen und Herren gerichtet ist. Hoppla, ein Versehen? Und wieso werden Damen angesprochen, wenn es doch um Frauen geht?³⁸¹

Der Rubrik entsprechend, tönt der Wortlaut spöttisch, satirisch, zynisch, wählt das Mittel der Übertreibung. Der/die unbekannte Autor:in unterstellt der Organisationsgruppe und im weiteren Verlauf der gesamten Frauenbewegung verallgemeinernde Vorstellungen von Geschlechtsidentitäten, die eine Herabwürdigung des Mannes inkludieren. Diese Unterstellung geht Hand in Hand mit dem Vorwurf Männer zum Feindbild gemacht und dadurch eine Spaltung in der Gesellschaft provoziert zu haben. Der frauenbewegte Wunsch nach Autonomie begründet sich im Text aus einer männerbezogenen Perspektive. Der Ausschluss aus dem Frauenfilmfestival erfolgt aufgrund der beurteilten Unfähigkeit von Männern, so die Annahme des Textes. Auffällig ist die alleinige Fokussierung auf den Umgang mit Autonomie durch das Frauenfilmfestival, obwohl der Text in einem filmspezifischen Medium erschien.

Zusammenfassung

In den Aushandlungen um Raum steht die Frage des Zugangs zentral. Dieser Anspruch auf materiellen und diskursiven Raum, das Schaffen von Raum, überträgt sich von den frauenbewegten Diskursen der 1970er Jahre auf den Festivalraum. Das Prinzip der (doppelten) Autonomie zeigt sich mit den 1980er Jahren in einer Präsenz und einem gleichzeitigen Zwiespalt der Gesellschaft, wie anhand der Zeitungsartikel aufgezeigt wurde. Diverse Lager formieren sich ebenfalls in feministischen Kreisen, die autonomen Raum nicht mehr durchweg als selbstverständlich und zwangsläufig notwendig betrachten. Die Pluralisierung von feministischen Positionen ist das Ergebnis der Ausdifferenzierung der autonomen Frauenbewegung in den 1980er Jahren. Die verschiedenen Haltungen können weiters auf verschiedene Lebenslagen hinweisen und auch einen Generationsunterschied markieren. Die Aushandlungen um den Festivalraum beinhalten deshalb Kompromisse. Schwierig gestaltet sich die Diskussion, um das Prinzip der doppelten Autonomie, wenn es um öffentliche Gelder geht. Das Thema der Förderung zeigt, die Abhängigkeit von Kulturveranstaltungen von staatlichen Institutionen. Dadurch begibt sich die Organisationsgruppe in eine Lage der Abhängigkeit.

Die konzeptuelle Gestaltung des Raums übernehmen die Frauen der Festivalorganisation. Obwohl der Zugang für Männer (größtenteils) gestattet ist, handelt es sich um Frauenräume. In den Praktiken der Feminale, die sich auf Raum beziehen, zeigen sich Schnittstellen mit feministischen Bewegungen. Diese liegen in der Raumbeanspruchung durch das Frauenfilmfestival, das Schaffen von Raum in der patriarchal geprägten Öffentlichkeit für vorrangig weibliche Subjekte. Männerdominierte Räume, wie die Universität, werden temporär eingenommen und ihrer Funktion enthoben. Das hierfür eine

³⁸¹ O. A., „Feminale in Köln“, *Film 8/16 + Video*, Mai 1984, S. 25.

Notwendigkeit und Bedarf besteht, drückt die von mir eingangszitierte Passage aus, die kulturelle Frauenräume als Mittel für das „Überleben im patriarchalen Alltag“³⁸² beschreibt. Weitere Bezeichnungen unterstützen diesen Wunsch: „Freiraum“ und „Rückzugsort“ aus einer sexistisch geprägten Gesellschaft. Durch die Masse an Frauen, die sich in Zeit und Raum verdichtet während eines Festivals physisch ansammeln - hierfür wurde in dem Artikel der Uni aktuell das Bild des Bienenstocks verwendet - werden Frauen deutlich sichtbar - Die Ansammlung von Frauen als weitere Praktik und Schnittstelle zu feministischen Bewegungen.

Raum zeigt sich nicht ausschließlich materiell, sondern darüber hinaus diskursiv: „So implizierte Autonomie für die neue Frauenbewegung ebenso die Eroberung konkreter Räume als auch die Schaffung virtueller Räume durch Experimentieren, durch intellektuellen und künstlerischen Austausch zwischen Frauen ohne Interventionsmöglichkeiten für Männer.“³⁸³

Eine Strategie diskursiven Raum zu gestalten, ist das Aufgreifen von feministischen Debatten durch das Programmieren von Filmen und ihrer Einbettung in einem Rahmenprogramm. Die zentrale Stellung der Filmauswahl, des Zeigens, Ausstellens und Kontextualisierens analysiere ich in dem folgenden Bereich.

5.3.2 Zeigen und Kontextualisieren von Film

Das ausgestellte, filmische Werk als Schnittstelle zwischen Frauenfilmfestival und feministischen Bewegungen – In Kapitel 2.2 beschreibe ich den Akt des Ausstellens, das Zeigen und in einen Bezugsrahmen setzen, als die zentrale Tätigkeit von Filmfestivals. Im Zuge dessen benenne ich die Wichtigkeit des Programmierers/der Programmiererin, ihre mächtige Aufgabe Filme auszuwählen, durch das Zusammenstellen unter übergeordneten Themen neu zu Kontextualisieren. Im Folgenden untersuche ich inwiefern das Medium Film, aber auch die Praktiken des Zeigens, Auswählens, Kontextualisierens, die ein Frauenfilmfestival leistet, als Schnittstellen zu feministischen Bewegungen beschrieben werden können.

Als konkreten Gegenstand beurteile ich die erste Ausgabe der *femme totale*, die vom 29.4.-3.5.1987 in Dortmund stattfand, als geeignet. Meine Begründung liegt in dem retrospektiv hochgelobten Programmierungsstil des Festivals. Positive Kritik übte u.a. Annette Brauerhoch in einem Artikel³⁸⁴ in der feministischen Zeitschrift *Frauen und Film*, auf den ich zu einem späteren Zeitpunkt zurückkomme. Ferner verweise ich auf die bereits in der Fallbeschreibung getätigten Vergleich der konzeptuellen Ausrichtung der *Feminale* und *femme totale*, in dem letztere positiv überzeugte.

„Der erste Funke: wir wollten „machen“, was „Frauen und Film“ schreibt. Ein Ideal“³⁸⁵, so klingt der einleitende Satz des Programmhefts. Diese von mir bereits in der Fallbeschreibung zitierte Zeile sagt

³⁸² Hallensleben, „Erinnerungen an *Feminale* und *femme totale*“, S. 119.

³⁸³ Elisabeth Joris, „Freiräume – Frauenräume. Historische Reminiszenzen an Zeiten des Aufbruchs“, *Kino Frauen Experimente*, hg. v. Esther Quettinger, Marburg: Schüren 2007, S. 144-154, hier S. 146.

³⁸⁴ Vgl. Annette Brauerhoch, „Jenseits der Metropolen – Frauenfilmfestivals in Créteil und Dortmund“, *Frauen und Film* 42, August 1987, S. 94-100.

³⁸⁵ *femme totale* e.V., „Einleitung“, S. 4.

vielen über den konzeptuellen Charakter der *femme totale* aus. Die Frauen und Film, maßgeblich verantwortlich für das Entstehen einer feministischen Filmkritik und -theoriebildung in Westdeutschland, nimmt allen voran eine vermittelnde Position ein:

„Ihr kommen in jeder Hinsicht die größten Verdienste zu: sie entdeckte die vergessene Arbeit von Frauen in der Filmgeschichte, erinnerte an Regisseurinnen, Schauspielerinnen und Drehbuchautorinnen, die die bisherige Filmgeschichtsschreibung ignoriert oder nur beiläufig erwähnt hatte. Sie befaßte sich mit den konkreten Bedingungen der Filmproduktion, mit Unterbezahlung von Cutterinnen, mit den Problemen kollektiver Produktionsweisen, mit Fragen der Ausbildung, der Gremienbesetzung und Filmförderung. Sie stellte Regisseurinnen vor, deren Filme in den Kinos kaum zu sehen waren, und sie half mit ihrem fast regelmäßig publizierte Filmkatalog all jenen Frauenfilm-Initiativen, die solche Filme zeigen wollten. [...] [U]nd schließlich veröffentlichte die Zeitschrift immer wieder Übersetzungen filmtheoretischer Texte aus den USA und Großbritannien, wo die feministische Filmtheorie wesentlich früher als hier institutionalisiert betrieben werden konnte.“³⁸⁶

Der Bezug weist daraufhin, dass sich die Projektgruppe mit dem Frauenfilmfestival ebenfalls in einer vermittelnden Position begreifen: weibliches Filmschaffen fördern, feministische Filmtheorie zugänglich machen, in einen Austausch treten, einen Rahmen für kritische Filmbesprechungen bilden.

Als Archivmaterial dient mir primär das Programmheft der ersten *femme totale* Ausgabe. Dieses fungiert für Besucher:innen als schriftliche Präsentation, als Einblick in zugrundeliegende konzeptuelle Überlegungen, als Archiv von Filmen. Nebstdem ziehe ich Artikel aus der erwähnten Zeitschrift *Frauen und Film* heran. Meine Materialauswahl ergänzt der *Regisseurinnen-Guide*³⁸⁷, der 2006 von der *femme totale* herausgegeben wurden.

Das folgende Unterkapitel analysiert, welche Filme das Festival unter dem Thema „Macht und Gewalt in Filmen von Frauen“ programmiert, welche Inhalte dadurch audio-visuell transportiert werden und inwiefern die Projektgruppe durch eine gewisse Rahmung den ausgewählten Filmen etwas hinzufügen kann.

Festivalprogramm

Die sieben Frauen der Projektgruppe nehmen sowohl die Position der Festivalleitung als auch die der Programmiererinnen ein.³⁸⁸ In dieser Doppelrolle arbeiten sie organisatorisch und konzeptuell. Das umfangreiche Programm zu dem Thema „Macht und Gewalt in Filmen von Frauen“ läuft während fünf Festivaltagen.³⁸⁹ In der Einleitung stellen die Projektfrauen das Anliegen, auf dem ihre Programmgestaltung basiert, vor: „Wir wünschen uns eine andere LICHTBILDung für Frauen, eine neue sinnliche Kinokultur, in der Filme von Frauen einen festen Platz haben.“³⁹⁰ Die Forderungen einer neuen Kinokultur verbindet das Ausstellen von ausnahmslos weiblichen Regisseurinnen mit der Suche nach „Präsentationsweise[n] für Filme von Frauen“³⁹¹, dem Schaffen eines alternativen

³⁸⁶ Hohenberger/Jurschick, „Zehn Jahre Feminale – zehn Jahre feministischer Film“, S. 9.

³⁸⁷ *femme totale* e.V., *Regisseurinnen-Guide*, Dortmund: VARIO 2003.

³⁸⁸ Vgl. *femme totale* e.V., „Einleitung“, S. 4.

³⁸⁹ Vgl. *femme totale* e.V., „Einleitung“, S. 4.

³⁹⁰ *femme totale* e.V., „Einleitung“, S. 4.

³⁹¹ *femme totale* e.V., „Einleitung“, S. 4.

Rezeptionskontexts. Die Einleitung des Programmhefts verrät die dahinterliegende konzeptuelle Struktur: „Drei Programmteile setzen unterschiedliche Akzente. Jeder Teil hat seine eigene kleine Konzeption [...]. Durch die Verbindung der Teile entsteht der Zusammenhang, entsteht ein neuer Zusammenhang und daraus..., das machen die Zuschauerinnen selbst!“³⁹² Das die Festivalsausgabe überschreibende Thema, segmentieren die Organisatorinnen der *femme totale* in drei einzelne Blöcke. Diese verhandeln Teilaspekte des Festivalthemas. Die einzelnen Filme werden in Bezug zueinander gesetzt, dadurch kann etwas Neues entstehen, die Filme können ‚zueinander sprechen‘. Neben der Auswahl der Filme liegt hierin ein Mehrwert, den die Programmiererinnen den Filmen hinzufügen. Das Zitat verweist ferner auf die Rolle der Zuschauer:innenschaft, die eine aktive Position in dem Prozess der Bedeutungsproduktion einnehmen.

Die Festivalmacherinnen stellen das Konzept, das hinter dem Programm steht, vor:

„Die Auswahl der Filme richtet sich nach dem Thema. Wichtig war uns dabei, einzelne Filme von unterschiedlichen Regisseurinnen zusammenzustellen, die in der Entwicklung der FrauenFilmGeschichte relevant waren und in der heutigen Diskussion inhaltlich und formal ihren Stellenwert bewahrt haben. Wir haben Filme aus der Bundesrepublik oder – wenn möglich – aus Nordrhein-Westfalen bevorzugt. Ein anderes Land hat eine andere Geschichte, andere Bezüge. In wenigen Fällen haben wir solche ausländischen Produktionen hinzugezogen, die filmästhetisch innovativ wirken und für den thematischen Zusammenhang unerlässlich sind. Wir wollen aktuelle Entwicklungen mit wichtigen Bausteinen der FrauenFilmGeschichte verbinden.“³⁹³

Die Projektgruppe setzt auf einen nationalen Bezug. Diese Fokussierung begründen sie in der Einzigartigkeit des jeweiligen nationalen Entstehungskontextes. Ein signifikantes, konzeptuelles Charakteristikum ist der Brückenschlag zwischen ‚aktuellen Entwicklungen‘ und ‚Frauenfilmgeschichte‘. Durch drei Themenschwerpunkte, stellt das Filmfestival weibliche Perspektiven auf „Macht und Gewalt“ aus und ferner zur Diskussion: ‚POLITIK und FORM‘, ‚FICTION & FACTS‘, ‚HART + ZART (Frauen – Erotik – Machtphantasien)‘. Der erste Block setzt einen Akzent auf die filmische Form: „Die Form ist Ausdruck der Gewalt, die sie anklagt, und gleichzeitig liegt in der radikalen Verneinung der bestehenden Bilder der Versuch, eine ästhetische Gegengewalt zu bilden“³⁹⁴, heißt es im Programmheft. Im zweiten Teil programmieren die Frauen Filme, die „als Transportmittel feministischer Aussagen“³⁹⁵ fungieren, die frauenspezifische Erfahrungen inhaltlich verhandeln. Der letzte Programmblock betrachtet das Titelthema im erotischen Kontext aus einer subjektiven Perspektive: „Im letzten Teil des Programms wird nach den eigenen Tendenzen zu Macht und Gewalt gefragt. Zentral ist dabei die Verbindung zur weiblichen Sexualität, wie sie heute in den Leinwandthemen von Frauen vertreten wird.“³⁹⁶ Nachstehende Vorträge, Diskussionsrunden und Workshops ergänzen die Inhalte der einzelnen Programmblöcke.

³⁹² *femme totale* e.V., „Einleitung“, S. 4.

³⁹³ *femme totale* e.V., „Einleitung“, S. 5.

³⁹⁴ *femme totale* e.V., „Politik und Form. Einleitung zum Programmteil 1“, Programmheft zu Frauen Film Festival ‚femme totale im Revier‘, 1987, S. 9.

³⁹⁵ *femme totale* e.V., „Fiction & Facts. Einleitung zum Programmteil 2“, Programmheft zu Frauen Film Festival ‚femme totale im Revier‘, 1987, S. 20.

³⁹⁶ *femme totale* e.V., „Hart + Zart (Frauen-Erotik-Machtphantasien). Einleitung zum Programmteil 3“, Programmheft zu Frauen Film Festival ‚femme totale im Revier‘, 1987, S. 33.

Im Folgenden fokussiere ich mich auf einen Programmblock - ‚FICTION & FACTS‘. Die Begründung meiner Wahl liegt in der spezifischen Konzeption des Programmteils, die ich auf den folgenden Seiten beschreibe und untersuche.

‘Programmteil 2: FICTION & FACTS’

Die den Block einleitenden Worte, benennen den Rahmen, in den die Projektgruppe die Filme stellt:

„Im Zuge der Studentenbewegung: lange Auseinandersetzungen um die Rolle der Frau im Prozess gesellschaftlicher Umwälzung und Verhärtung der Position führt zur Konstituierung einer Frauengruppe, unabhängig vom SDS. Helke Sander gründete zusammen mit anderen 1968 den **Aktionsrat zur Befreiung der Frau**. Ausgangspunkte. Filme von Frauen über Frauen entstehen., [sic!] meist dokumentarisch. Filme als Transportmittel feministischer Aussagen: Rollenverhalten, Identitätsprobleme, Sexualität, Rechtssprechung [sic!], Diskriminierung – Film als politisches Aufklärungsmittel. Die Frauenbewegung steht im engen Zusammenhang mit den Filmen von Frauen, die in diesem Programmteil gezeigt werden. Filme, die eine Verbindung zwischen Dokumentarfilm und subjektivem Dokumentarismus herstellen. Ebenso: Entwicklung experimenteller Formen und Spielfilme. Übergreifendes, Trennendes, Verbindendes in Filmen von Frauen.“³⁹⁷

Durch die Passage zeichnet die Projektgruppe einen Teil der Frauen(film)geschichtsschreibung nach und unterstreicht die Bedeutung des gesellschaftspolitischen Kontexts, der auf das Filmschaffen Einfluss nimmt. „Filme von Frauen über Frauen“ zeigen sich als Produkte der neuen Frauenbewegung in Westdeutschland und entstehen in einer vorher nicht dagewesenen Masse. Es ergibt sich die Frage, was für Filme „von Frauen über Frauen“ im Zuge der neuen Frauenbewegung entstehen.

Die einleitenden Worte führen erste wesentliche Charakteristika an: Oftmals im Genre des Dokumentarfilms, nutzen die Regisseurinnen Film „als Transportmittel feministischer Aussagen“, „als politisches Aufklärungsmittel“. Mit Bildern sprechen, frauenspezifische Erfahrungen in einer patriarchalen Gesellschaft visualisieren, im wörtlichen Sinn: ‚sichtbarmachen‘, sich durch Film eine Stimme verleihen - Eine Aussage der Regisseurin Jutta Brückner, die die Projektgruppe im Programmheft zitiert, artikuliert diesen Umstand: „Ich mache Filme, weil ich sonst an meinen verlorenen Worten, Blicken und Wünschen erstickt wäre.“³⁹⁸ Damit in Verbindung stehend, zählt der Einleitungstext dominante frauenbewegte Themen auf, die in den Filmen verhandelt werden: „Rollenverhalten, Identitätsprobleme, Sexualität, Rechtssprechung [sic!], Diskriminierung“³⁹⁹.

Exkurs: ‚Frauenfilm‘/‘feministischer Film‘

Die Filme von Frauen, die mit den 1970er Jahren entstehen, weisen in ihrer Thematik eine enge Verbindung mit den frauenbewegten, politischen Forderungen auf, reflektieren aus einer subjektiven, weiblichen Sicht die eigene Lebenssituation.⁴⁰⁰ Der *Regisseurinnen-Guide* betitelt die Werke als Filme der ‚ersten Generation‘ in Abgrenzung zu feministischen Filmen, die später mit der Ausdifferenzierung

³⁹⁷ femme totale e.V., „Fiction & Facts. Einleitung zum Programmteil 2“, S. 20.

³⁹⁸ femme totale e.V., „Fiction & Facts. Einleitung zum Programmteil 2“, S. 20.

³⁹⁹ femme totale e.V., „Fiction & Facts. Einleitung zum Programmteil 2“, S. 20.

⁴⁰⁰ Vgl. Hohenberger/Jurschick, „Zehn Jahre Feminale – zehn Jahre feministischer Film“, S. 10.

und Pluralisierung der autonomen Frauenbewegung entstehen.⁴⁰¹ Als Vertreterinnen werden u.a. Helma Sanders-Brahms, Helke Sander, Jutta Brückner, Ulrike Ottinger, Claudia von Alemann, Ula Stöckl aufgeführt:

„Sie [die Regisseurinnen, Anm.] profitierten vom gesteigerten Interesse an Frauenthemen, das mit der feministischen Bewegung entstand, und sie griffen mit ihren künstlerischen Kommentaren auf die deutsche Wirklichkeit in kulturellen Diskussionen ein. Untereinander unterschieden sie sich deutlich durch ihre Nähe bzw. Distanz zu den damaligen feministischen Strömungen. Ihre Erzählformen betonten die subjektive Perspektive, wenn auch die Filme in den Grundmotiven dem „Neuen deutschen Film“ verwandt waren, das heißt gesellschaftskritische Polemik mit der Trauerarbeit über die deutsche Geschichte verbanden.“⁴⁰²

Diesen Bezug zum „Neuen deutschen Film“ beschreibt der Regisseurinnen-Guide als Fluch und Segen: „Als spezielles Teilprodukt des „Neuen deutschen Films“ wurden sie international bekannt. So war die „Frauenecke“ fatalerweise im Ausland ein Bonus und im Inland – kommerziell betrachtet – ein Fluch.“⁴⁰³ Hohenberger und Jurschick bemerken, dass die ‚erste Generation‘ einen homogeneren Hintergrund aufweisen als das für folgende Generationen der Fall sein wird.⁴⁰⁴

In der Literatur findet sich für Filme von Regisseurinnen der 1970er und -80er Jahre, neben dem Begriff des ‚feministischen Films‘, der des ‚Frauenfilms‘.⁴⁰⁵ Das Lexikon der Filmbegriffe definiert den Begriff „im engeren Sinn“ und verweist auf die enge Verbindung zur Frauenbewegung:

„Bis in die 1960er hinein war das Frauenbild im Film oft durch männlich geprägte Rollenklischees bestimmt – die Figuren bedienten eindimensionale Erwartungshaltungen etwa in der Mutterrolle oder als *femme fatale*. Filme, in denen Frauen im Mittelpunkt standen, waren hauptsächlich Melodramen, die von weiblicher Opferbereitschaft und Verzicht bestimmt waren. Im Zuge der zweiten Frauenbewegung versuchten die Filmemacherinnen des Frauenfilms diese Eindimensionalität zu durchbrechen und identitätsstiftend weibliches Selbstbewusstsein in den Vordergrund zu stellen. Sie behandelten dabei oft frauenspezifische Themen, etwa familiäre Gewalt oder Abtreibung, aber auch universellere Themenbereiche wie Krieg, Politik oder Berufsleben aus spezifisch weiblicher Perspektive.“⁴⁰⁶

Dementgegen beschreiben Hohenberger und Jurschick den „Frauenfilm“ von Anbeginn als ein Phantom. Die Begründung liegt in der Differenz, den fehlenden gemeinsamen Merkmalen unter den Filmen, die diese Kategorie zusammenfassen soll. Stattdessen dient die Kategorie als Instrumentalisierung zur Degradierung, so die Kritik der Autorinnen:

„Sehr schnell jedoch wurden die Filme dieser Regisseurinnen von einer männlich dominierten Filmkritik als „Genre“ klassifiziert, was nicht nur mißverständlich war, sondern nachgerade falsch, handelt es sich doch nach wie vor bei den inhaltlich wie formal höchst unterschiedlichen Arbeiten vom Dokumentarfilm über die Komödie, von der Liebesgeschichte bis zum fiktiven Porträt, keineswegs um „ein“ Genre. Einmal jedoch mit diesem vereinfachenden Etikett versehen, fiel es um so leichter, Differenzen nicht mehr wahrzunehmen. Ausschlaggebend für die Zuordnung zu jenem

⁴⁰¹ Vgl. Claudia Lenssen, „Aufbruch aus der Frauenecke“, *Regisseurinnen-Guide*, hg. v. femme totale e.V., Dortmund: VARIO 2003, S. 8-18, hier S. 11.

⁴⁰² Lenssen, „Aufbruch aus der Frauenecke“, S. 11.

⁴⁰³ Lenssen, „Aufbruch aus der Frauenecke“, S. 12.

⁴⁰⁴ Vgl. Hohenberger/Jurschick, „Zehn Jahre Feminale – zehn Jahre feministischer Film“, S. 8.

⁴⁰⁵ Vgl. Hohenberger/Jurschick, „Zehn Jahre Feminale – zehn Jahre feministischer Film“, S. 7.

⁴⁰⁶ Caroline Amann, „Frauenfilm“, *Lexikon der Filmbegriffe*, hg. v. Hans Jürgen Wulff, 2012 <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/f:frauenfilm-8222>, 27.03.2022.

Phantom des „Frauenfilms“ war allein das sogenannte „Frauenthema“ und die weibliche Sicht, die durch das Geschlecht der Regisseurin garantiert schien.⁴⁰⁷

Obwohl die Autorinnen, genauso wie Caroline Amann in ihrer Definition im Lexikon der Filmbegriffe, zugrundeliegende frauenspezifischen Erfahrungen als verbindend erkennen, überwiegen die Differenzen, die zu einer (rückblickenden) Ablehnung des Terminus führen. Mit der Ausdifferenzierung der neuen Frauenbewegung und einer neuen Generation an Filmschaffenden nimmt die Präsenz der Bezeichnung „Frauenfilm“ allgemein ab. Letztendlich vollzieht sich ein Wandel hin zur umfassenden und politischen Bezeichnung des „feministischen Films“, die die Diversität der verschiedenen feministischen Bewegungen und ihrer filmischen Produkte umgreifen soll.⁴⁰⁸

Zurückführend zum konkreten Untersuchungsgegenstand, dem ausgewählten Programmblock der *femme totale*, zeigt sich als nächster logischer Schritt die Betrachtung der Filmzusammenstellung.

Filmauswahl

Der Block fasst insgesamt sechs Filme von weiblichen Regisseurinnen: *Frauen-Leben*, aus dem Zyklus *Prosper/Ebel – Chronik einer Zeche und ihrer Siedlung* (R: Christa Donner, Gabriele Voss, BRD 1980), *...Es kommt drauf an, sie zu verändern* (R: Claudia von Alemann, BRD 1972/73), *Am nächsten Morgen kehrte der Minister nicht an seinen Arbeitsplatz zurück* (R: Monika Funke-Stern, BRD 1986), *Von wegen ‚Schicksal‘* (R: Helga Reidemeister, BRD 1979), *Der subjektive Faktor* (R: Helke Sander, BRD 1981), *Hungerjahre* (R: Jutta Brückner, BRD 1979). Das Programmheft dient zur Informationsvermittlung über Inhalt und Form der beteiligten Filme, stellt ferner die Filmemacherinnen durch eine Kurzbiografie vor.⁴⁰⁹ Ende der 1930er und während der -40er Jahre geboren, sind die Frauen Kriegskinder. Ihre filmischen Werke entstehen in der BRD der 1970er und -80er Jahre. Als Teil der ‚ersten Generation‘ sind die Regisseurinnen Pionierinnen der Frauenfilmbewegung. Bis auf *Der subjektive Faktor*, den Sander auf 35mm Filmmaterial drehte, entstanden alle Filme auf der kostengünstigeren 16mm-Variante. Sanders Werk fällt mit 140min hinsichtlich der Länge aus dem Durchschnittsbereich. Das Filmprogramm beinhaltet Dokumentar- und Spielfilme, in schwarz/weiß und Farbe.

Durch die Texte können die Festivalmacherinnen einen Bezug zum Titelthema „Macht und Gewalt in den Filmen von Frauen“ und dem spezifischen Akzent des ausgewählten Blocks schaffen. Basierend auf den Texten, die das Programmheft seiner Zuschauerschaft zur Verfügung stellt, fokussiere ich mich im weiteren Verlauf auf drei ausgewählte Filmbeispiele - *...Es kommt drauf an, sie zu verändern*, *Von wegen ‚Schicksal‘* und *Der subjektive Faktor*. Dabei geht es um die Kontextualisierung der Filme, die das Frauenfilmfestival durch das untersuchte Material vornimmt, nicht aber um ein detailliertes

⁴⁰⁷ Hohenberger/Jurschick (Hg.), „Zehn Jahre Feminale – zehn Jahre feministischer Film“, S. 7/8.

⁴⁰⁸ Vgl. Hohenberger/Jurschick (Hg.), „Zehn Jahre Feminale – zehn Jahre feministischer Film“, S. 8.

⁴⁰⁹ Vgl. *femme totale* e.V., „Fiction & Facts. Programmteil 2“, Programmheft zu Frauen Film Festival ‚femme totale im Revier‘, 1987, S. 21-32.

filmanalytisches Vorgehen basierend auf dem jeweiligen audio-visuellen Werk. Darstellung der gewählten Beispiele gliedert sich im Folgenden anhand ihres Produktionsjahrs.

Die Dokumentation der Regisseurin Claudia von Aleman entsteht 1972/73, folglich eines der ersten Werke, das im Rahmen der neuen Frauenbewegung entsteht. Das Programmheft bereitet den Inhalt des Films komprimiert in Form einer Synopsis für die Zuschauer:innenschaft auf:

„Frauenarbeitsplätze in der Metallindustrie: Monotonie, Doppelbelastung, Sich-Nicht-Abfinden-Wollen. Frauen sprechen über ihre Arbeit im Betrieb: die besondere Ausbeutung, z.B. durch Leichtlohngruppen, die Doppelbelastung in Betrieb und Familie, aber auch die Schwierigkeiten, die ihnen entgegengesetzt werden, die Entwicklung von Selbstbewußtsein und Bereitschaft, sich für die eigenen Interessen einzusetzen. Widerstand wird spürbar. Die Frauen sind immer noch „Dazuverdienerinnen“. Es muß viel verändert werden, nicht nur die Gesetze, Vorschriften und Tarifbestimmungen. „Typische Frauenarbeit“: besonders schmutzige, monotone, extrem zerlegte und besondere Geschicklichkeit erfordernde Arbeiten. Aus der Erkenntnis dieser Situation und der wachsenden finanziellen Unabhängigkeit entwickelt sich mehr Selbstbewußtsein und Stärke.“⁴¹⁰

Durch den Text können Rückschlüsse auf den Film gezogen werden. Laut diesem verhandelt die Regisseurin die Stellung der Frau im familiären Kreis und in der Arbeitswelt, spricht im Zuge dessen von einer Doppelbelastung, die die Frau in eine prekäre Lebenssituation als minderwertiges Gesellschaftsmitglied versetzt. Der Film zeigt den weiblichen, kämpferischen Widerstand um bessere Bedingungen für Frauen, der auf einem neu gewonnenen Selbstbewusstsein fußt. Der Film verleiht den weiblichen Arbeitskräften eine Stimme. Dies zeigt sich in der Montage von Interviewausschnitten, in denen die Metallindustrie-Angestellten selbst erzählen: „Durch die Gespräche mit den Frauen verdichtet sich Alltagsbeobachtung mit gleichzeitiger Reflexion der Frauen über ihre Situation“⁴¹¹, so der Text im Programmheft. Das Thema der Festivalausgabe, „Macht und Gewalt“, zeigt sich in den Strukturen, die die Ausbeutung der Frau im patriarchalen System, und hier besonders in der kapitalistischen Produktion, ermöglichen. Auf die Möglichkeit zur Veränderung verweist bereits der Titel – *...Es kommt drauf an, sie zu verändern*. Basierend auf der Synopsis, scheinen es einerseits die Lebensbedingungen von Frauen zu sein, die aktiv umgewälzt werden müssen, andererseits bedarf es eines gesellschaftlichen Umdenkens, wie der inhärente Satz: „Es muß viel verändert werden, nicht nur die Gesetze, Vorschriften und Tarifbestimmungen“, nahelegt. Das Thema der Arbeit, das der Dokumentarfilm verhandelt, ist eines der zentralen in der neuen Frauenbewegung.

Die *femme totale* hebt die Verbindung der Biografie von Claudia von Alemann und der autonomen Frauenbewegung hervor. Dabei steht ihre aktivistische Tätigkeit im Vordergrund:

„Nachdem sie sich den autonomen Frauengruppen angeschlossen hat, beginnt sie ihr politisches Engagement stärker auf den feministischen Bereich zu konzentrieren. In dieser Zeit entsteht auch „...Es kommt drauf an, sie zu verändern“. Sie fängt an, nur mit Frauentams zu arbeiten: „Hierarchische Zwänge...sind in Frauentams überhaupt kein Problem. Es macht mehr Spaß eine Sache gemeinsam durchzuführen, wenn man nicht ständig auf die Hackordnung Rücksicht nehmen

⁴¹⁰ *femme totale* e.V., „...Es kommt drauf an, sie zu verändern“, Programmheft zu Frauen Film Festival ‚*femme totale im Revier*‘, 1987, S. 23.

⁴¹¹ *femme totale* e.V., „...Es kommt drauf an, sie zu verändern“, S. 23.

muß.“ (Frauen und Film, Nr. 5) Mit aus dieser Überlegung heraus organisiert sie 1973, zusammen mit Helke Sander, das „1. Internationale Frauenseminar“ in Berlin.“⁴¹²

Der Einblick in von Alemanns Biografie stellt das Thema ihres Arbeitens zentral in den Vordergrund und präsentiert die Filmemacherin als selbstbestimmte, unabhängige Frau, die auf kein männliches Zutun angewiesen ist, darauf sogar bewusst verzichtet. Der *Regisseurinnen-Guide* verweist auf eine Auswahl an Festivals, an denen die Regisseurin mit ihren Werken teilnahm und Preise, die ihr die Veranstaltungen für ihr Filmschaffen verliehen.⁴¹³ In der Auflistung sammeln sich unter anderem internationale Pioniere der Festivalwelt wie *San Sebastián*, renommierte Dokumentarfilmfestivals wie das *Internationale Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm*, und auch Frauenfilmfestivals: *Festival International de Films et Vidéo de Femmes, Montreal*. Die Regisseurin erhält früh Zugang zu einer filmspezifischen Ausbildung, kann aufgrund dessen, dem Umfang ihres Schaffens und den Festivalteilnahmen und Preisen als eine erfolgreiche Regisseurin in der Frauenfilmbewegung eingestuft werden.⁴¹⁴

Zum Ende der 1970er Jahre entsteht Helga Reidemeisters *Von wegen ‚Schicksal‘*. Darin dokumentiert die Regisseurin das Leben der 48jährigen Irene Rakowitz. Die Protagonistin, Mutter von vier Kindern, „läßt sich nach 20 Ehejahren scheiden und lebt mit ihren beiden jüngeren Kindern von der Unterstützung des Sozialamtes. Irene möchte noch einmal versuchen, ihre eigenen Bedürfnisse und Interessen zu leben, sich nicht ständig rechtfertigen zu müssen, wenn sie einmal an sich selbst denkt.“⁴¹⁵ Nach diesem knappen inhaltlichen Einblick, geht die Darstellung des Programmhefts in die Rezeptionsebene:

„An diesem Film entzündete sich eine heftige Kontroverse über Qualität und Legitimation dokumentarischer Methoden. Die schockierende Offenheit, Radikalität und Intensität, mit der eine sozial benachteiligte und unterdrückte Arbeiterfrau ihre bitteren Erfahrungen mitteilt und aufarbeitet, löst starke Betroffenheit aus. Das andere Extrem: Voyeuristischer Umgang mit Menschen, wobei Zurückhaltung, Behutsamkeit und Würde der Betroffenen nicht mehr gewahrt sei. Helke Sander bringt in Bezug auf diesen Film den Mut, Privates im Dokumentarfilm darzustellen, mit der Entwicklung der Frauenbewegung in Verbindung: ‚Es ist zunächst ein Schock, ein Stück Privatheit dokumentiert zu sehen. Dies ist immer noch außergewöhnlich für die Medien und erst durch die neue Frauenbewegung, also seit etwa 10 Jahren, möglich gemacht worden. Um über das Massenphänomen Frauenbewegung überhaupt, positiv oder negativ, berichten zu können, kann man nicht umhin, Dinge zu thematisieren, die bisher zur geschützten Privatsphäre gehörten.‘“⁴¹⁶

Die Figur der Mutter, Irene Rakowitz, steht im Zentrum. Die Scheidung von ihrem Mann und der Wunsch nach Selbstbestimmung kann als feministischer, emanzipierender Akt verstanden werden. Durch die zitierte Passage von Helke Sander benennt die *femme totale* eine zentrale Errungenschaft der autonomen Frauenbewegung, die sich mit der Proklamation: „Das Private ist politisch“ verbindet. Das Alleinstellungsmerkmal des Films liegt in der Art und Weise, wie Reidemeister das vermeintlich private Leben der Familie Rakowitz einfängt. Die im Programmheft vermittelten Texte fokussieren auf die

⁴¹² *femme totale* e.V., „...Es kommt drauf an, sie zu verändern“, S. 24.

⁴¹³ Vgl. *femme totale* e.V. (Hg.), „Claudia von Alemann“, *Regisseurinnen-Guide*, Dortmund: VARIO 2003, S. 24-25, hier S. 24.

⁴¹⁴ Vgl. *femme totale* e.V., „...Es kommt drauf an, sie zu verändern“, S. 23.

⁴¹⁵ *femme totale* e.V., „Von wegen ‚Schicksal‘“, S. 26.

⁴¹⁶ *femme totale* e.V., „Von wegen ‚Schicksal‘“, S. 27.

Praktik des Filmemachens und des Visualisierens, des Ausstellens des Privaten. Das Leben der Familie und besonders der Frau und Mutter werden durch den Film aus dem Verborgenen, aus dem Privaten gehoben und sichtbar gemacht. In einem Gespräch, das unter dem Titel „die ‚gute Mutter‘“ die Frauen und Film abdruckte, sagt Helke Sander: „das ist ja bisher noch nie da gewesen, daß ein Dokumentarfilm mit solch einer Radikalität das psychische von innen nach außen kehrt. Sich vor der Kamera persönlich zu zeigen, ist sowieso schon schwierig, aber daß es so weit geht, bricht ein Tabu.“⁴¹⁷

Der Film zeigt, wie das vorige Beispiel, seine Protagonist:innen als Teil der Arbeiter:innenschicht und in ihrer Mutterrolle, ein prekäres Leben, das auf dem Mangel von finanziellen Mitteln und Anerkennung basiert. Nebstdem inhärieren die Filme feministischen Aktivismus, indem sie die Forderung nach weiblicher Emanzipation und dem damit verbundenen Überkommen der derzeitigen Lebenssituation thematisieren.

Helga Reidemeisters Kurzbiografie verweist auf ihre intensive Arbeit mit dem abgebildeten Milieu.⁴¹⁸ *Von wegen ‚Schicksal‘* ist demzufolge nicht der erste Film, in dem Reidemeister das Leben im Märkischen Viertel dokumentiert. Als ursprünglich ausgebildete Sozialarbeiterin, studiert sie später an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin. Den im Festivalprogramm gezeigten Film dreht Reidemeister als ihren Abschlussfilm. Einen Bogen zur Praktik des Filmemachens, spannt das Programmheft abschließend, indem die Protagonistin selbst zu Wort kommt:

„Den Ansatz den Film in dieser radikalen Weise zu machen, führt auf eine wesentliche Aussage von Irene Rakowitz zurück: ‚Wenn **du** da (gemeint ist Helgas Studium an der DFFB) hingehst, komm mit den Geräten wieder und mach was. Wenn die politische Arbeit sich nicht niederschlägt im Aufgreifen der Lebenssituation, dann habt ihr nicht begriffen, was politische Arbeit ist.“⁴¹⁹

Diese Aussage deutet auf die Funktion von Film „als politisches Aufklärungsmittel“⁴²⁰ hin und schafft eine Verbindung zu der von mir bereits zitierten Passage aus der Einleitung des Programmblocks. *Von wegen ‚Schicksal‘* ist eines der ersten Werke von Helga Reidemeister für den sie 1979/80 mehrere Auszeichnungen erhält, unter anderem den Adolf Grimme Preis und den ersten Preis des französischen Filmfestivals Cinéma du Réel.⁴²¹ Darauf folgen in den 1980er und -90er Jahren viele Fernsehproduktionen. Schlussfolgernd kann ein bestimmter Bekanntheitsgrad zum Zeitpunkt der ersten *femme totale* 1987 abgeleitet werden.

Am deutlichsten visualisiert *Der subjektive Faktor* Verbindungen zur autonomen Frauenbewegung, indem der Film die Anfänge der sozialen Bewegung in einer fiktiven Geschichte erzählt:

„Helke Sanders Film ist die Biografie einer Frau, ein Stück eigene Biografie. Anis Leben: Sie ist in eine Wohngemeinschaft mit Studenten gezogen. An diesem Ort lernt sie die theoretischen Debatten, die Motive, die politischen Aktivitäten der Studentenbewegung kennen. Wo bleibt in

⁴¹⁷ O.A., „die ‚gute Mutter‘“. Gespräch über „Von wegen ‚Schicksal‘“ von Helga Reidemeister“, *Frauen und Film* 20, Mai 1979, S. 21-39, hier S. 24.

⁴¹⁸ Vgl. *femme totale* e.V., „Von wegen ‚Schicksal‘“, S. 27.

⁴¹⁹ *femme totale* e.V., „Von wegen ‚Schicksal‘“, S. 27.

⁴²⁰ *femme totale* e.V., „Fiction & Facts. Einleitung zum Programmteil 2“, S. 20.

⁴²¹ Vgl. *femme totale* e.V. (Hg.), „Helga Reidemeister“, *Regisseurinnen-Guide*, Dortmund: VARIO 2003, S. 208/209.

dieser Auseinandersetzung die Situation der Frauen? Ihre Ansichten, Ansprüche, Themen? Gemeinsam mit anderen Frauen beginnt Anni, Forderungen an die Männer zu stellen. Eine lange Auseinandersetzung darüber beginnt. „Der Film betont nicht das Gemeinsame, er bringt nichts auf einen Nenner. Er betont das Individuelle. Er macht das Staunen über die neuen Ideen nachvollziehbar. Er richtet sich gegen die im Nachhinein entstandene These, daß die Frauenbewegung von der Kritischen Theorie und von der Studentenbewegung vorbereitet war. In Wirklichkeit hatte niemand daran gedacht.“⁴²²

Der Text betont das Anliegen des Spielfilms mit falschen Narrationen über die autonome Frauenbewegung aufzuräumen, verweist dabei auf die subjektive Stellung. Die Synopsis abschließend: „Hier erzählen jene Geschichte, die damals nicht gefragt wurden, die erst jetzt dazu kommen. Es sind Frauen – ihre Kinder sind unterdessen erwachsen geworden –, die nun Grundlagenforschung betreiben: besser spät als nie.“⁴²³ Das Medium Film zur Geschichtsvermittlung nutzend, geht die Regisseurin der frauenbewegten Forderung von Herstory statt History nach. Die Synopsis stellt Bezüge zum Titelthema über die Thematisierung der Machtstrukturen innerhalb des SDS her. Aufgrund der Unzufriedenheit einiger Kameradinnen gründet sich der „Aktionsrat zur Befreiung der Frau“, ein wichtiger Meilenstein für die darauffolgende Entstehung der Frauenbewegung.

Sander, die mit ihrem umfangreichen Filmschaffen unter anderem während der Internationalen Filmfestspiele Berlin Preise gewann, ist die wohl bekannteste unter den vorgestellten.⁴²⁴ Als 1981 *Der subjektive Faktor* entsteht, blickt sie bereits auf 15 Jahre Filmerfahrung vor und hinter der Kamera zurück. Die vorliegende Arbeit präsentiert Sander als eine der zentralen Figuren der ‚ersten Generation‘ der Frauenfilmbewegung. Das Ineinandergreifen von feministischem Aktivismus und Filmschaffen in ihrer Biografie stelle ich in Kapitel 2.5.1 vor.

Zusammenfassung

Durch die Programmierung von Filmen, die einen eindeutigen Bezug zur autonomen Frauenbewegung in Westdeutschland aufweisen, zeigen die Festivalmacherinnen ihre Sympathie mit den vermittelten Anliegen und positionieren sich als politisch engagierte Veranstaltung. Dadurch stellen die Festivalmacherinnen eine Schnittstelle zu feministischen Bewegungen her. Über das Medium Film vermittelt sich Wissen und Informationen. Die nationale Ausrichtung durch die Wahl von vorrangig deutschen Produktionen, die in einen spezifischen Entstehungskontext eingebettet sind, verdeutlicht die Eingrenzung der vermittelten Inhalte durch die Festivalmacherinnen. Die Frage, die sich ferner stellt, ist, warum die Programmgestalterinnen für den beschriebenen Block ausschließlich Filme von Regisseurinnen der ‚ersten Generation‘ wählen. Entscheidende Aufschlüsse darüber liefert die Art und Weise der Rahmung des Blocks, die neben einem Vortrag von Jutta Brückner zu „Gewalt und Tabu in Filmen von Frauen“, eine Round-Table-Diskussion vorsieht: „Pionierinnen der FrauenFilmBewegung

⁴²² femme totale e.V., „Der subjektive Faktor“, Programmheft zu Frauen Film Festival ‚femme totale im Revier‘, 1987, S. 28/29.

⁴²³ femme totale e.V., „Der subjektive Faktor“, Programmheft zu Frauen Film Festival ‚femme totale im Revier‘, 1987, S. 28.

⁴²⁴ Vgl. femme totale e.V. (Hg.), „Helke Sander“, *Regisseurinnen-Guide*, Dortmund: VARIO 2003, S. 214-215, hier S. 215.

werden in der round-table—Diskussion „Blaue Blume: feministisches Kino?“ über den Stand der Dinge und Perspektiven reflektieren [...].“ Daran schließt ein Vortrag von Claudia von Alemann zur Frauenfilmgeschichte an.

Im Vordergrund scheinen zwei Aspekte zu stehen: zum einen die Frauenfilmbildung, die Vermittlung von feministischer Filmgeschichte, das Erinnern an die Anfänge einer beispiellosen Entwicklung. Zum anderen suggerieren die Informationen den Wunsch ein Resümee zu ziehen, eine Bilanz nach zwei Dekaden feministischem Film: Wie ist der Stand? Was haben wir in den letzten 20 Jahren bereits erreicht? Was ist gleichgeblieben? Die von mir getätigten Rückschlüsse werden durch eine Reflektion von Annette Brauerhoch in der Zeitschrift *Frauen und Film*, Ausgabe 42 von 1987, unterstützt:

„Statt eines Riesenangebots und Kommerzinteressen, statt Showbusiness und Anonymität herrschte hier [auf der *femme totale*, Anm.] Konzentration und Reduktion auf wenige Filme, gab es Platz und Zeit genug für Gespräche und Kontakte. Die *femme totale* hatte den Anspruch, feministische Filmtheorie und -analyse zum integrativen Bestandteil des Sehens von Filmen zu machen. Mit diesem Konzept und der Auswahl vieler früher Filme knüpfte sie an die Frauenfilmseminare der 70er Jahre an. Für die Frage nach den Perspektiven feministischer Filmarbeit oder einfach der Produktionen von Frauen war der Vergleich von neueren Filmen mit älteren möglich. Teil des kulturpolitischen Impetus des Festivals war die Möglichkeit, für den Besuch der *femme totale* Bildungsurlaub zu beantragen.“⁴²⁵

Durch die Programmierung von Filmen, die Themen der Frauenbewegung verhandeln und die spezifische Rahmung schaffen die Festivalmacherinnen eine Vermittlung zwischen Zeiten, zwischen den 1970er und -80er Jahren. Hinsichtlich der Tätigkeit des Programmierens und der dahinterliegenden Konzepte, folgenden Aspekt der Schnittstellen-Definition als besonders zutreffend: Schnittstellen „werden für die Wahrnehmung tendenziell transparent und unsichtbar.“⁴²⁶ In Kapitel 2.2 kritisiere ich diesen Wesenszug in der Praktik des Programmierens.

5.3.3 Netzwerke(n)

Das Kapitel 2.3 beschreibt die Filmindustrie als global vernetzt, Filmfestivals als Teile eines transnationalen Netzwerks, die in Verbindung, Austausch, Konkurrenz miteinander stehen. Die folgende Analyse greift das Wesen des *Netzwerks* auf, untersucht die Praktik des *Netzwerkens* unter Frauenfilmfestivals. Der Begriff Netzwerk definiert unter anderem eine „Gruppe von Menschen, die durch gemeinsame Ansichten, Interessen o. Ä. miteinander verbunden sind[.]“⁴²⁷

Als konkreter Untersuchungsgegenstand dienen die jährlichen Netzwerktreffen, die das IFFF Dortmund+Köln seit 2012 im Rahmen der Berlinale veranstaltet. Dabei konzentriert sich die Analyse nicht auf Hierarchien, die innerhalb des internationalen Frauenfilmfestival-Netzwerks bestehen, sondern auf die Frage nach einem feministischen Potenzial, einem aktivistischen Output, der in dem aktiven

⁴²⁵ Brauerhoch, „Jenseits der Metropolen – Frauenfilmfestivals in Créteil und Dortmund“, S. 97.

⁴²⁶ Hoins/Kühn/Müske, „Vorwort“, S. 8.

⁴²⁷ Duden Online, „Netzwerk“, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Netzwerk>, 27.03.2022.

Zusammenschluss vermutet wird. Es ergibt sich weiters die Frage, inwiefern die Tätigkeit des Netzworkings als feministische Praxis beschrieben werden kann.

Als Basis nutze ich folgendes Archivmaterial: die Dokumentation der 1. Konferenz der Frauenfilmfestivals in Europa, der Rückblick auf die Festivalausgabe des IFFF Dortmund | Köln 2012, die Dokumentation der Netzwerktreffen im Rahmen der Berlinale 2013-2017, Videoaufnahmen der Konferenz 2013 und die Archivierung der Treffen 2020 und 2021 auf der Festival-Homepage.

Die 1. Konferenz der Frauenfilmfestivals in Europa dient in der Fallvorstellung als Nennung der frühen Bestrebungen zur Gründung eines Netzwerks unter Frauenfilmfestivals. Dieses Vorhaben treibt die femme totale maßgeblich voran und agiert als erste Gastgeberin. Vertreterinnen von europäischen Frauenfilmfestivals, darunter auch die Feminale, sammeln sich im September 1997. Über der Konferenz steht der Slogan „...It's a Question of Changing It“⁴²⁸, eine Vermittlung des Wunschs die Situation für Frauen zum Besseren zu verändern. Unter den wichtigsten Punkten, die zur Diskussion stehen: „Thoughts on a Joint Archive“, „Improving Communication via Internet“ und „A Joint Structure of Women's Film Festivals“. Vor allem der letzte Aspekt zeigt den Wunsch nach einer geteilten, vernetzten Struktur unter Frauenfilmfestivals, ein Kernaspekt des Netzwerks, gemeinsam etwas bewirken. In dem Vorwort der Dokumentation reflektieren die Teilnehmerinnen der Konferenz und fassen wesentliche Aspekte zusammen:

„It was inspiring and encouraging for the festival representatives to learn how lively the European women's film scene presents itself. Not even the most experienced participants had known all women's film festivals before the conference. Our first objective was to take stock of existing structures in order to find out how improved communication might make the know-how accumulated over the years accessible to all. This includes exchanging addresses or research findings as well as organizational or fund-raising experiences. The festivals are very diverse both in their approaches and political concepts and their working methods and conditions which have, of course, changed over the years. Many festivals work outside the actual festival periods, organising publications, seminars, film series, and other projects. In spite of all the differences, there is common denominator: The objective all festivals is to promote and support the work of women in film and to offer a discussion forum to women working in all fields of film production.“⁴²⁹

Während der Konferenz erarbeiten die Vertreterinnen, basierend auf dem Austausch der nationalen Erfahrungen jedes einzelnen Frauenfilmfestivals, gemeinsame Strategien. Dazu verschaffen sie sich einen Überblick des aktuellen Zustands. Zentral steht die Verbesserung der Kommunikation und die damit verbundene Intensivierung des Austauschs über Themen - beispielsweise Fördermöglichkeiten. Neben Unterschieden in der organisatorischen und konzeptuellen Ausrichtung, benennen sie ein kollektives Anliegen: Die Verbesserung der Lage für Frauen in der Filmbranche. Durch diese eindeutige Formulierung stärkt sich das „Wir“-Gefühl. Das neu entstehende Netzwerk und seine öffentliche Sichtbarkeit soll positive Auswirkungen für jedes einzelne Festival bedeuten: „A joint public appearance of all European women's film festivals will strengthen the position of each festival and lend them more

⁴²⁸ Internationales Frauen Filmfestival Dortmund | Köln e.V., „You Cannot Be Serious“, Broschüre zur ‘Discussion on the Status of Women in the Film Business and Gender Equity at the Berlin International Film Festival. 2013-2017’, 2017, S. 4-7, hier S. 5.

⁴²⁹ Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e.V., „You Cannot Be Serious“, S. 6.

weicht.“⁴³⁰ Die Betonung liegt auf der gegenseitigen Unterstützung anstatt dem Wettbewerb: “The 1st Conference of Women’s Film Festivals in Europe was a successful step towards closer cooperation. It took place in an atmosphere marked not by competition but by the wish to mutually support each other.“⁴³¹

Durch den Blick auf die erste umfangreiche Konferenz verdeutlichen sich wesentliche Merkmale von Netzwerken, die unter Frauenfilmfestivals bestehen. Begleitet von diesen ersten Eindrücken leite ich zu dem konkreten Gegenstand der folgenden Seiten über: den Netzwerktreffen im Rahmen der Berlinale, die das IFFF Dortmund+Köln seit 2012 veranstaltet – 15 Jahre nach der ersten Zusammenkunft in Dortmund. Das nordrhein-westfälische Frauenfilmfestival nimmt bei der jährlichen Veranstaltung die Position der Initiatorin ein, leitet die Durchführung organisatorisch und konzeptuell an. Beginnend mit einer groben Übersicht, die einen Einblick in adressierte Themen und Aktivitäten ermöglicht, gehe ich im Weiteren auf ein konkretes Netzwerktreffen ein, um tieferliegende Charakteristika zu beschreiben – das Branchentreffen im Rahmen der *Berlinale* 2013.

Ein Jahr zuvor findet das erste Netzwerktreffen noch im Rahmen des IFFF Dortmund+Köln in Köln statt. In einem Rückblick auf die Festivalausgabe, vermitteln die Organisator:innen eine wesentliche Erkenntnis: „Gemeinsames Handeln führt zu mehr öffentlicher Wahrnehmung. Diese befördert wiederum die gesellschaftliche Anerkennung und stärkt die Position. Vernetzung und Kooperation sind deshalb wichtige Säulen des Festivals.“⁴³² Aus dem ersten Treffen entsteht das *International Women’s Film Festival Network* (iwffn.com), das jedoch mittlerweile inaktiv ist:

„Following this event, the participants’ manifest desire to network, engage in international collaborations and develop a stronger and stable connection led to the foundation of the International Women’s Film Festival Network (iwffn.com) in which more than 50 women’s film festivals are organised today.“⁴³³

Das neu entstandene Netzwerk setzt auf Solidarität. Dies vermittelt an einem konkreten Beispiel:

„Wohl auch für das wirksame Einfordern finanzieller Mittel. Davon könnte insbesondere das Londoner Birds Eye View Festival profitieren, dem die Regierung Cameron 2012 alle Mittel ersatzlos gestrichen hatte. Da das Festival in diesem Jahr daher nicht stattfinden konnte, stellte das IFFF Dortmund/Köln den Londoner Kollegen als Solidaritätsbezeugung eine Präsentationsplattform zur Verfügung. Birds Eye View nutzte diese Möglichkeit und brachte als Gastgeschenk den heftig diskutierten Film *We Need to Talk about Kevin* mit.“⁴³⁴

⁴³⁰ Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e.V., „You Cannot Be Serious“, S. 6.

⁴³¹ Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e.V., „You Cannot Be Serious“, S. 6.

⁴³² Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e.V., „Große Bühne. Rückblick, die Zweite“, *Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln* 6/2012, 2012, o.A.

⁴³³ Silke Johanna Rübiger, „Preface“, Broschüre zu ‘Discussion on the Status of Women in the Film Business and Gender Equity at the Berlin International Film Festival. 2013-2017’, hg. v. Internationales Frauen Filmfestival Dortmund | Köln e.V., 2017, S. 2-3, hier S. 3.

⁴³⁴ Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e.V., „Große Bühne. Rückblick, die Zweite“, *Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln* 6/2012, 2012, o.A.

In der Beschreibung zeigt sich die Möglichkeit zur Kooperation in dem Austausch einzelner Programmteile. Dadurch soll Sichtbarkeit gewahrt werden. Ein solidarischer Akt, der aus der Verweigerung von Fördermitteln resultiert.

Ein Jahr später treffen sich über 200 internationale Branchenvertreterinnen im Rahmen der Berlinale „to discuss the situation of women in the film and media business.“⁴³⁵

„You Cannot Be Serious“⁴³⁶ – erstes Branchentreffen im Rahmen der Berlinale 2013

Das Event organisiert das IFFF Dortmund | Köln in Kooperation mit dem *Athena Film Festival* in New York. Im Zentrum des Netzwerktreffens stehen die Fragen: „Who funds films? Who selects them? Who shows them? Who makes the award decisions?“⁴³⁷ – Diese verbinden sich mit der Frage nach den Entscheidungsträger:innen in der Film- und Medienbranche, die Frage nach den Mächtigen, die Einfluss nehmen. Im Folgenden stelle ich die organisatorischen und konzeptuellen Elemente der Konferenz vor und präsentiere im Zuge dessen die geladenen Akteurinnen, die die Konferenz maßgeblich gestalten. Im Wesentlichen fördert das Netzwerktreffen 2013 die *Film- und Medienstiftung NRW*. Die Institution vertritt CEO Britta Lengowski während der Veranstaltung. „[M]it einem Fördervolumen von durchschnittlich über 35 Mio. Euro [gehört die Stiftung] zu den bedeutendsten Förderhäusern in Deutschland und Europa.“⁴³⁸ Die „Stärkung der Film- und Medienkultur und der Film- und Medienwirtschaft in Nordrhein-Westfalen“⁴³⁹ stehen zentral in den Interessen der Institution. Während der Konferenz hält Lengowski eine knappe Rede, verweist dabei auf das herausragende Faktum, dass die Führungspositionen innerhalb der Institution mit Frauen besetzt sind und hebt die Vielzahl der geförderten Filme von Frauen hervor.⁴⁴⁰

Francine Raveney von dem *European Women's Audiovisual Network* (EWA) präsentiert Statistiken, die das aktuelle Filmschaffen von weiblichen Regisseurinnen in Europa abbilden. Die präsentierten Statistiken sollen als Fundament dienen, um die Geschlechterungleichheit in der europäischen Filmbranche, basierend auf dem Zugang und der Nutzung von öffentlichen Fördermitteln, zu adressieren.

Als „Best Practice“-Beispiel dient das *Swedish Film Agreement*, das Tove Torbiörnsson vom *Swedish Film Institute* in seinen Grundzügen vorstellt.⁴⁴¹ Die 2012 neu getroffene Vereinbarung strebt eine paritätische Vergabe von Fördermitteln an Filmschaffende an.

⁴³⁵ Vgl. Rübiger, „Preface“, S. 3.

⁴³⁶ Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e.V., „You Cannot Be Serious“, S. 4-7.

⁴³⁷ Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e.V., „You Cannot Be Serious“, S. 5.

⁴³⁸ Film und Medien Stiftung NRW, „Unternehmen“, *Film und Medien Stiftung NRW*, o. A., <https://www.filmstiftung.de/ueber-uns/unternehmen/>, 27.03.2022.

⁴³⁹ Film und Medien Stiftung NRW, „Unternehmen“, 27.03.2022.

⁴⁴⁰ Vgl. „You Cannot Be Serious – Part 2 – Britta Lengowski/Film und Medien NRW – Berlinale 2013“, Internationales Frauen* Film Fest Dortmund+Köln, youtube.com, 17.07.2013, <https://www.youtube.com/watch?v=NG8gCjeKCQk>, 27.03.2022.

⁴⁴¹ Vgl. „You Cannot Be Serious – Part 6 – Tove Torbiörnsson/sfi Swedish film institute – Berlinale 2013“, Internationales Frauen* Film Fest Dortmund+Köln, youtube.com, 17.07.2013, https://www.youtube.com/watch?v=Kft_jiX8jTg, 27.03.2022.

Im Zentrum der Konferenz steht eine einstündige Podiumsdiskussion, in der aktuelle Netzwerke ihr Wirken, Forderungen und Ziele vorstellen.⁴⁴² Sprechende sind: Francine Raveney (*EWA*), Mariel Marciá (*MICA Mujeres Iberoamericanas de Cine y Medios Audiovisuales*) und Melissa Silverstein (*Athena Film Festival*, New York).⁴⁴³ Die Moderator übernimmt Kate Kinninmont (*Women in Film & TV*, UK).

Die Auflistung der einzelnen Elemente soll ein Gefühl für die konzeptuelle Gestaltung des Netzwerktreffens vermitteln. In der Dokumentation lautet eine zusammenfassende Reflektion darüber wie folgt: „International women’s film organisations presented strategies for gender equality. The response to this groundbreaking meeting was tremendous and the room was overflowing with film professionals.“⁴⁴⁴ Der Einblick verdeutlicht das Verbindende der diversen Akteur:innen: sie alle möchten die Gleichstellung von Frauen in der Film- und Medienbranche fördern und im Zuge dessen neue Forderungen hinsichtlich der Vergabe von öffentlichen Geldern stellen.

Ein wesentlicher Aspekt ist die Wahl des Veranstaltungsraums: Mit der Berlinale wählen die Organisator:innen eines der größten und prestigeträchtigsten A-List Filmfestivals weltweit - einen deutlich sichtbaren Raum. Wie ich anhand der Vergabe des Goldenen Bären in Kapitel 2.5.2 darstelle, kann das Filmfestival als männerdominierter Raum beschrieben werden. Das Sammeln der Netzwerkfrauen und aushandeln von frauenspezifischen Themen in diesem Rahmen ist ein deutliches Statement. Der konkrete Veranstaltungsort liegt in der Landesvertretung NRW. Die Video-Mitschnitte, die auf dem Youtube-Channel des IFFF Dortmund+Köln zugänglich sind, zeigen einen vollbesetzten Saal und spiegeln das rege Interesse an der Konferenz und ihren Themen.

Die Dokumentation fasst wichtige Strategien zusammen, die im Rahmen des Netzwerk-Kollektivs entstehen und zukünftig verfolgt werden sollen:

“collecting statistics on the participation of women film-makers in each country; raising awareness of the issue; promoting professional development and mentorship programmes for women; encouraging film funds and financiers to support women’s projects; developing campaigns to eliminate stereotypes shown in films by and about women; organising meetings at festivals and markets around the world.“⁴⁴⁵

Als konkrete „Activist Actions“ entwerfen die Netzwerkmitglieder einen offenen Brief, der im Kern die internationale Auseinandersetzung mit Gleichstellungsthematiken in der Film- und Medienbranche fordert.⁴⁴⁶ Durch das Netzwerk und die Anzahl der darin verbundenen Stimmen steigert sich die Schlagkraft und Sichtbarkeit dieser geteilten Forderung.

⁴⁴² Vgl. „You Cannot Be Serious – Part 7 – The Panel – Berlinale 2013“, Internationales Frauen* Film Fest Dortmund+Köln, youtube.com, 17.07.2013, <https://www.youtube.com/watch?v=vhEtiH8mZ54>, 27.03.2022.

⁴⁴³ Vgl. Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e.V., „You Cannot Be Serious“, S. 5.

⁴⁴⁴ Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e.V., „You Cannot Be Serious“, S. 6.

⁴⁴⁵ Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e.V., „You Cannot Be Serious“, S. 6.

⁴⁴⁶ Vgl. Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e.V., „You Cannot Be Serious“, S. 7.

Folgejahre

In den darauffolgenden Jahren stehen diverse Themen im Fokus der Netzwerktreffen. Mit diesen verbinden sich unterschiedliche Fragen, die die Diskussionen anleiten.

2014 liegt der Fokus unter dem Titelthema „Get Yourself Connected“⁴⁴⁷ abermals auf der Vergabe von Fördermitteln und dem damit verbundenen ungleichberechtigten Zugang zu öffentlichen Geldern:

“A wide variety of film industry professionals, including directors of films shown at the Berlinale, discussed the situation of women in the film business, focusing specifically on the issue of public funding. Various presentations revealed shocking statistics on the proportion of women in key film-making positions, ranging from between 6% to more than 30% (depending on country and profession). These figures have not changed over the last decade.”⁴⁴⁸

Im Fokus des Treffens steht die Sichtbarmachung des Ausmaßes des Missstands und das Entwickeln von konkreten Strategien, um die geschlechtsspezifische Diskriminierung kollektiv zu beheben. Werkzeuge, die die Vertreter:innen fordern, liegen in der Schaffung von umfangreichen Statistiken und einer Quote. Weiters nennen sie das Bewusstsein und die Sensibilität für genderspezifische Problematiken unter den Entscheidungsträger:innen als notwendige Basis:

“The lack of gender equality led to some intense and passionate discussions that can be summarized in three main points: Valuable statistics on the participation of women in the film production process are essential and are needed as a basis for the goal of achieving gender equality and cultural diversity. We need to explore potential quotas in public film funding for films directed by women in order to achieve gender equity. We need to raise awareness of the issue of gender equality and cultural diversity among gatekeepers – both men and women – who are on the committees of film funds, film festivals, distribution organisations, etc.”⁴⁴⁹

Zwei Jahre später liegt der Fokus auf der Sichtbarmachung von Frauenfilmgeschichte – Über dem Treffen steht der Slogan “No Future Without A Past”⁴⁵⁰. Zur Diskussion stehen die Fragen: “Who decides what we will remember tomorrow? How can women filmmakers secure their place in the history of film?”⁴⁵¹ Dieses Mal stellt das IFFF Dortmund | Köln konkrete Missstände, die in der anhaltenden Unsichtbarkeit von Frauen in der Filmgeschichte liegen, in den Mittelpunkt. Die Misere verdeutlichen Beispiele, wie die unübersehbare Dominanz von männlichen Filmschaffenden in Best-Of-Listen.⁴⁵² Für ein erfolgreiches weibliches Filmschaffen muss sich deshalb der zukünftige Blick für Pionierinnen aus der Filmgeschichte schärfen:

“It is important that initiatives focus on the role of creative women in film from the very beginning of cinema history, with a clear mission to preserve the artistic achievements and visions of directors from the time of silent movies to the present day. Projects must value the historical significance of

⁴⁴⁷ Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e.V., „Get Yourself Connected“, Broschüre zur ‘Discussion on the Status of Women in the Film Business and Gender Equity at the Berlin International Film Festival. 2013-2017’, 2017, S. 8-11.

⁴⁴⁸ Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e.V., „Get Yourself Connected“, S. 10.

⁴⁴⁹ Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e.V., „Get Yourself Connected“, S. 10.

⁴⁵⁰ Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e.V., „No Future Without a Past“, Broschüre zur ‘Discussion on the Status of Women in the Film Business and Gender Equity at the Berlin International Film Festival. 2013-2017’, 2017, S. 16-19.

⁴⁵¹ Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e.V., „No Future Without a Past“, S. 17.

⁴⁵² Vgl. Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e. V., „No Future Without a Past“, S. 18.

their work and present it to future generations. We need institutions to find ways and concepts to ensure woman film-makers have the place they deserve in film history.”⁴⁵³

Durch das umfangreiche Aufarbeiten von weiblicher Filmgeschichte können Role-Models erscheinen und jüngere Generationen ermutigen.

Die Netzwerktreffen bauen strukturell auf inhaltgebenden Elementen, die das Titelthema und die aufgeworfenen Fragen erörtern: Podiumsdiskussionen und Keynote-Vorträge. Ein zentrales Element ist das gemeinsame Erarbeiten von konkreten aktivistischen Aktionen durch das Kollektiv des Netzwerks. Silke Johanna Rübiger, langjährige Direktion des damaligen IFFF Dortmund | Köln, betont diese „Activist Actions“ in den einleitenden Worten der Dokumentation der Netzwerktreffen 2013-2017:

„In 2013, the network promoted an open letter supporting the debate on the position of women in film direction. In 2014, fourteen women’s organisations across Europe presented a joint proposal to the EU Commission regarding state aid for films and other audiovisual works. In 2015, the Dortmund/Cologne IFFF produced the video *Women make great movies* directed by Jasmila Žbanić (Golden Bear Berlinale), offering women directors from around the globe the opportunity to express their views about the situation of women in leading positions in the film production business.”⁴⁵⁴

2018 fokussiert das Netzwerktreffen auf Forderung nach mehr Diversität: „We Want More Diversity & Visibility“⁴⁵⁵ - “For greater diversity in the areas of gender, race, age, sexual orientation and disability. How to stop ongoing and significant underrepresentation in the film industry?”

2022 stehen aktuelle Entwicklungen in Afghanistan, die Machtübernahme der Taliban und die Bedeutung dessen für weibliches Filmschaffen, im Mittelpunkt: „Imagine Afghanistan. Women Filmmakers and Their Vision“⁴⁵⁶. Die Plattform in dieser Diskussion gebührt allen voran den afghanischen Filmemacherinnen Shahrbanoo Sadat und Zamarin Wahdat, sowie der iranischen Regisseurin Rokhsareh Ghaem Maghami, die aus einer Position der Betroffenheit heraus zu Wort kommen.

Zusammenfassung

Das Schaffens eines Netzwerkes zwischen Frauenfilmfestivals, das maßgeblich das IFFF Dortmund+Köln initiiert und vorantreibt, gewährleistet angeregte Übertragungsprozesse und macht die Praktik deshalb zu einer möglichen Schnittstelle. Als entscheidend für die Beschreibung als Schnittstelle zu feministischen Bewegungen ergibt sich die Frage nach Form und Inhalt der Treffen, denn die Vernetzung im beruflichen ist allgemein weitverbreitet und dient diversen Bereichen. Meine Schlussfolgerung liegt deshalb nicht in der Tätigkeit des Networkings an sich, sondern in dem „wer“, „wo“, „was“ und „wie“ Verbündung stattfindet.

⁴⁵³ Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e.V., „No Future Without a Past“, S. 18.

⁴⁵⁴ Rübiger, „Preface“, S. 3.

⁴⁵⁵ Internationales Frauen Filmfestival Dortmund | Köln e.V., *We want more Diversity & Visibility*, [Flyer], Februar 2018, Archiv Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e.V.

⁴⁵⁶ Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e.V., „Branchentreffen“, *Frauen Film Fest*, o. A., <https://frauenfilmfest.com/jahresprogramm/category/branchentreffen/>, 27.03.2022.

Zum einen liegt der feministische Aspekt in dem „wer sich sammelt“: Die Teilnehmer:innen und besonders wichtig, die Sprechenden sind größtenteils Frauen, Akteurinnen aus der Filmbranche, die sich eine Stimme verleihen. Dabei kommen sie aus verschiedenen filmbezogenen Bereichen und können einen fruchtbaren Austausch gewährleisten. Das Herstellen von Synergien, die Stärkung des Kollektivs, des Zusammenhalts, des „Wir“-Gefühls und der Identität können im Raum des Netzwerks geschehen. Solidarität unter Frauen als ein wichtiger Faktor. Die Netzwerktreffen vermitteln zwischen Distanz, bringen internationale Akteur:innen mit ihren diversen Arbeits- und Lebensweisen zusammen.

Die Frauen treffen sich in einem branchenspezifischen Rahmen. Das Event steht außerhalb des eigentlichen Zeitraums des IFFF Dortmund+Köln. Die Rahmung durch den Veranstaltungsort, der Berlinale, verleiht den Netzwerktreffen mehr Sichtbarkeit, gewährleistet eine größere Anerkennung der frauenspezifischen Themen durch das Verlassen der Nische des Frauenfilmfestivals.

Zum anderen „was inhaltlich im Fokus steht“: aktuelle Formen von frauenspezifischen Diskriminierungsformen im Film- und Medienbereich, darunter die ungleiche Vergabe von öffentlichen Geldern und die männlich dominierte Geschichtsschreibung. Das Netzwerktreffen bietet eine Plattform für Verständigungsprozesse über frauenbewegte Themen.

Der Austausch von Erfahrungen, und dem damit verbundenen Sichtbarmachen von frauenspezifischen Diskriminierungen, aber auch „Best-Practice“-Beispielen, die Vorreiterrollen einnehmen und vermitteln welche Wege möglich sind, das gemeinsame Erarbeiten von Wissen und Strategien. Weiters können sich Übertragungsprozesse auf materielle Ressourcen, wie das Schenken und Tauschen von Filmprogrammen, beziehen. Resultate der Netzwerktreffen sind „Activist Actions“, die kollektiv umgesetzt werden. Diese dienen als aktivistischer Output, als konkreter Übertragungsprozess von den Frauenfilmfestivals in die soziale Bewegung. Die Grundidee des Netzwerks liegt hier in der Ballung der feministischen Schlagkraft, in der Erhöhung des Drucks, der den geforderten Wandel unterstützen soll.

Conclusio

Beantwortung und Diskussion der Forschungsfrage

Die forschungsleitende Frage meiner Studie verfolgt das Ziel, Berührungspunkte zwischen Frauenfilmfestivals und feministischen Bewegungen zu fassen. Dabei rückt der Forschungsprozess selbst in den Fokus der Auseinandersetzung.

Die Rahmung von Frauenfilmfestivals und feministische Bewegungen legt Dominanten offen, darunter Bereiche, in denen die untersuchten Phänomene punktuell übereinstimmen. Die vorliegende Arbeit betitelt diese als paradigmatische Schnittstellen: Identitätsprozesse und Akteur:innenbündnisse, Netzwerke und Kooperationen, Zeigen und Kontextualisieren von Film, der Umgang mit Raum und Zeit, finanzielle und berufliche Forderungen und Programmatik.

Den Charakter von Schnittstellen kennzeichnend, eröffnet sich in den genannten Bereichen ein Potential zum wechselseitigen Austausch – Wissen, Informationen, können zwischen Frauenfilmfestivals und feministischen Bewegungen transferiert werden.

Anhand der qualitativen Methode der Fallstudie und des Mittels der Beschreibung, werden im nächsten Schritt konkrete Berührungspunkte sichtbar. Das wiederholte Sichten und Verinnerlichen der erhobenen Daten, des Archivmaterials, zeigt sich im Forschungsprozess als essenziell.

Der Umgang mit Raum rückt zuerst in den Fokus. Die Beobachtung: feministische Praktiken der Beanspruchung, Eroberung und Neugestaltung charakterisieren den Umgang von Frauenfilmfestivals mit Raum. Dadurch können in der patriarchal geprägten Öffentlichkeit gegenöffentliche Sphären entstehen, die sich als Treffpunkte für feministische Communities, Rückzugsorte, Freiräume und Verhandlungsstätten offenbaren. Eine wesentliche Erkenntnis liegt in dem Einfluss des jeweiligen gesellschaftspolitischen Kontexts, in dem sich Frauenfilmfestivals verorten. Den Zusammenhang zeigt die Debatte um Autonomie und Institutionalisierung, die in den 1980er Jahren im und um den Festivalraum austragen werden. Die Betrachtung von Frauenfilmfestivals, feministischen Bewegungen und ihren potentiellen Schnittstellen muss demzufolge in ihrem spezifischen historischen Kontext geschehen.

Der zweite Bereich untersucht Schnittstellen, die in dem Medium Film und den festivalimmanenten Praktiken des Zeigens und Kontextualisierens liegen. Frauenfilmfestivals können mit Hilfe von Werkzeugen, Methoden und Verfahrensweisen, wie dem thematischen Programmieren oder Veranstalten von Podiumsdiskussionen frauenspezifische Themen adressieren, weibliche Subjekte sichtbar machen und an feministischen Diskursen teilzunehmen. Feministischer Film zeigt sich zwischen Frauenfilmfestivals und feministischen Bewegungen als Schnittstelle par excellence, weil er es vermag durch Form und Inhalt räumliche und zeitliche Distanzen zu überwinden, dabei Wissen, Informationen und Geschichte vermitteln kann. Durch Auswahl-, Entscheidungs- und Programmierungspraktiken können Frauenfilmfestivals Film in einen feministischen Kontext setzen. Dabei generieren und vermitteln sie Bedeutung.

Den Analyseteil abschließend, richtet sich die Aufmerksamkeit auf Kollektive, die im Raum des Frauenfilmfestivals und der feministischen Bewegungen agieren. Dabei steht die Praktik des Netzwerkens und ihr Potential das „Wir“-Gefühl zu stärken, sich in Solidarität zu begegnen. Frauenfilmfestivals können Netzwerktreffen nutzen, um gemeinsam Strategien zu entwickeln und den Druck auf Veränderungsprozesse im Namen der Gleichberechtigung zu erhöhen.

Das elementare Anliegen der Arbeit ist es, an einem konkreten Fallbeispiel die Schnittstellenanalyse zu erproben. Das umfangreiche Archiv, das sich über die Dauer des Festivalbestehens aufbauen konnte, offenbart unzählige und diverse Schnittstellen. Der Ausblick dient zwei bisher unbeachteten Überlegungen.

Ausblick

Ein erster Gedanke liegt in der Begrenzung des aktivistischen Potenzials von Frauenfilmfestivals. Diese kann von außen und innen angestoßen werden. Was geschieht, wenn außenstehende Kräfte und Akteur:innen Schnittstellen zu sozialen Bewegungen kappen? Wie sehen die Praktiken der Verhinderung aus? Das Eindringen von Männern in frauenautonomen Raum, das Streichen von Fördermitteln, das Intervenieren in Programmpunkte. Solche Prozesse können ebenfalls von innen erfolgen. Mit diesem Gedanken verbindet sich jener der repräsentierten Identität und des Zugangs zum materiellen und diskursiven, zum künstlerischen und intellektuellen Festivalraum, zur Community. Kollektive und persönliche Identitätsprozesse, die sich in der Geschichte in einem ständigen Wandel begreifen, bilden gleichzeitig die Basis der Frauenfilmfestivals. Dabei liegen Identitäten in diversen Feminismen. Welche Subjekte fühlen sich dem Festival zugehörig, von diesem repräsentiert und anerkannt? Welchen Subjekten verwehrt das Festival den Zugang, die Sichtbarkeit, die Stimme? Interessante Diskussion vermute ich in intersektionalen Perspektiven, die neben der Kategorie gender weitere Diskriminierungsmechanismen einbezieht: race, class, age, sex, dis_ability.

An die Überlegungen des Zugangs anknüpfend, wende ich einen Blick auf den Existenzgrund von Frauenfilmfestivals und ihren Selbstanspruch. Wie die vorliegende Auseinandersetzung zeigt, sind die Möglichkeiten von Frauenfilmfestivals vielzählig und divers. Eine sich ergebende Frage liegt in dem Maß zwischen Öffnung für eine breite Zuschauer:innenschaft und der Wahrung eines kollektiven Safe Spaces. In dieser Auseinandersetzung steht das Profil jedes einzelnen Frauenfilmfestivals zentral. Worin liegt das feministische Selbstverständnis und was sind konkrete (aktivistische) Anliegen, die zukünftig verfolgt werden wollen?

Daran anknüpfend möchte ich abschließend auf die Produktivität der Schnittstellenanalyse für Theorie und Praxis hinweisen. Die rückblickende, historische Ausrichtung meiner Untersuchungen können ebenfalls auf zukünftige Strategien und konzeptuelle Überlegungen Anwendung finden. Die Untersuchung von Schnittstellen, wo sie bereits zwischen Filmfestivals und sozialen Bewegungen bestehen, aber ebenfalls, wo ein Potenzial besteht, Berührungspunkte herzustellen.

Literaturverzeichnis & Internetquellen

Caroline Amann, „Frauenfilm“, *Lexikon der Filmbegriffe*, hg. v. Hans Jürgen Wulff, 2012 <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/f:frauenfilm-8222>, 27.03.2022.

Arsenal - Institut für Film und Videokunst e.V., „Living Archive November 1973. Das erste internationale Frauenseminar“, *arsenal - institute für film und videokunst e.V.*, <https://www.arsenal-berlin.de/forum-forum-expanded/news/living-archive-november-1973-das-erste-internationale-frauenfilmseminar/>, 27.03.2022.

Gaby Babić/Heide Schlüppmann (Hg.), „Einleitung. Frauen, Arbeit und Film“, ...*weil nur zählt, was Geld einbringt*, Frankfurt am Main: Kinothek Asta Nielsen 2021, S. 5-9.

Ursula Beer/Hildegard Rode, *Kontroverse Politikstrategien der Frauenbewegung: Institutionelle Einbindung versus Autonomie*, Abschlussbericht eines Forschungsvorhabens, Bielefeld: o. A. 1986.

Berlinale, „Gender Evaluation 2020“, *Berlinale*, <https://www.berlinale.de/media/download/presse/gender-evaluation-2020.pdf>, 27.03.2022.

Astrid Beyer, „DOK...Aktuelles“, *Dokumentarfilm.info*, <https://dokumentarfilm.info/index.php/dok-aktuelles/606-die-69-berlinale-macht-sich-fuer-frauen-in-der-filmindustrie-stark-dieter-kosslick-unterschreibt-5050x2020-erklaerung.html>, 27.03.2022.

Jessica Bock, „Das Umbruchsjahr 1990“, *Digitales Deutsches Frauenarchiv*, Mai 2020, <https://www.digitales-deutsches-frauenarchiv.de/angebote/dossiers/30-jahre-geteilter-feminismus/das-umbruchsjahr-1990>, 27.03.2022.

Jessica Bock, „Der Ost-West-Frauenkongress 1990“, *Digitales Deutsches Frauenarchiv*, April 2020, <https://www.digitales-deutsches-frauenarchiv.de/angebote/dossiers/30-jahre-geteilter-feminismus/der-ost-west-frauenkongress-1990>, 27.03.2022.

Annette Brauerhoch, „Jenseits der Metropolen – Frauenfilmfestivals in Créteil und Dortmund“, *Frauen und Film* 42, August 1987, S. 94-100.

Franziska Bruckner/Jana Koch/Alexandra Valent (Hg.), „Filmfestivals, in Theory. Interaktion von Filmwissenschaft und Festivalbetrieb“, *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft*, Wien: Böhlau 2019, S. 7-10.

Diane Burgess/Brendan Kredell, „Positionality and film festival research. A conversation“, *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, hg. v. Marijke de Valck/Brendan Kredell/Skadi Loist, London/New York: Routledge 2016, S. 159-176.

Enrico Carocci, „A counterpublic sphere? Women’s film festivals and the case of Films de Femmes“, *European Journal of Women’s Studies* 23/4, 2016, S. 447-453.

John W. Creswell, *Qualitative Inquiry & Research Design. Choosing Among Five Approaches* Los Angeles [u.a.]: SAGE³2013.

Liz Czach, „Affective labor and the work of film festival programming“, *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, hg. v. Marijke de Valck/Brendan Kredell/Skadi Loist, London/New York: Routledge 2016, S. 196-208.

Antoine Damiens, „Film Festivals of the 1970s and the Subject of Feminist Film Studies: Collaborations and Regimes of Knowledge Production“, *Journal of Film and Video* 72/1-2, Spring/Summer 2020, S. 21-32.

Leanne Dawson/Skadi Loist, „Queer/ing film festivals: history, theory, impact“, *Studies in European Cinema* 15/1, 2018, S. 1-24.

Morvarid Dehnavi, „Frauenbewegung in Deutschland“, *Gender Glossar*, Juni 2016, <https://www.gender-glossar.de/post/frauenbewegungen-in-deutschland>, 27.03.2022.

Karin Derichs-Kunstmann, „Frauenbildung und Neue Frauenbewegung im Ruhrgebiet“, *frauen/ruhr/geschichte*, 16.06.2010, https://www.frauenruhrgeschichte.de/frg_wiss_texte/frauenbildung-und-neue-frauenbewegung-im-ruhrgebiet/, 27.03.2022.

DOK.fest München, „Pressemitteilungen. Die Bilanz des DOK.fest München 2021 @home“, *DOK.fest München*, o.A., https://static.dokfest-muenchen.de/newsletter/pm_2021_14.html, 27.03.2022.

Duden Online, „Nahtstelle“, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Nahtstelle#Bedeutung-2>, 27.03.3022.

Duden Online, „Netzwerk“, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Netzwerk>, 27.03.2022.

Duden Online, „Schnittstelle“, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Schnittstelle>, 27.03.2022.

Edinburgh International Film Festival, „Behind the Curtain: Women & EIFF“, *Edinburgh International Film Festival*, <https://www.edfilmfest.org.uk/2019/behind-curtain-women-eiff>, 27.03.2022.

Emrawi, „Nehmt ihr uns eine*, antworten wir alle! Keine* einzige weniger!“, *Emrawi*, Dezember 2021, <https://emrawi.org/?Nehmt-ihr-uns-eine-antworten-wir-alle-Keine-einzig-weniger-1908>, 27.03.2022.

European Institute for Gender Equality, „gender mainstreaming“, *European Institute for Gender Equality*, <https://eige.europa.eu/thesaurus/terms/1185>, 27.03.2022.

Tamara L. Falicov, „The ‘festival film’. Film festival funds as cultural intermediaries“, *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, hg. v. Marijke de Valck/Brendan Kredell/Skadi Loist, London/New York: Routledge 2016, S. 209-229.

Federation Internationale des Associations de Producteurs de Film, *FIAPF*, <http://www.fiapf.org/>, 27.03.2022.

femme totale e.V. (Hg.), „Claudia von Alemann“, *Regisseurinnen-Guide*, Dortmund: VARIO 2003, S. 24-25.

femme totale e.V., „Der subjektive Faktor“, Programmheft zu Frauen Film Festival ‚femme totale im Revier‘, 1987, S. 28.

femme totale e.V., „Einleitung“, Programmheft zu Frauen Film Festival ‚femme totale im Revier‘, 1987, S. 4-5.

femme totale e.V., „...Es kommt drauf an, sie zu verändern“, Programmheft zu Frauen Film Festival ‚femme totale im Revier‘, 1987, S. 23-24.

femme totale e.V., „Fiction & Facts. Einleitung zum Programmteil 2“, Programmheft zu Frauen Film Festival ‚femme totale im Revier‘, 1987, S. 20.

femme totale e.V., „Fiction & Facts. Programmteil 2“, Programmheft zu Frauen Film Festival ‚femme totale im Revier‘, 1987, S. 21-31.

femme totale e.V. (Hg.), „Helga Reidemeister“, *Regisseurinnen-Guide*, Dortmund: VARIO 2003, S. 208-209.

femme totale e.V., „Hart + Zart (Frauen-Erotik-Machtphantasien). Einleitung zum Programmteil 3“, Programmheft zu Frauen Film Festival ‚femme totale im Revier‘, 1987, S. 33.

femme totale e.V. (Hg.), „Helke Sander“, *Regisseurinnen-Guide*, Dortmund: VARIO 2003, S. 214-215.

femme totale e.V., „Hommage an Helma Sanders-Brahms“, Programmheft zu Frauen Film Festival ‚femme totale im Revier‘, 1987, S. 7-8.

femme totale e.V., „Impressum“, Programmheft zu Frauen Film Festival ‚femme totale im Revier‘, 1987, S. 2.

femme totale e.V., „Politik und Form. Einleitung zum Programmteil 1“, Programmheft zum Frauen Film Festival ‚femme totale im Revier‘, 1987, S. 9.

femme totale e.V., *Regisseurinnen-Guide*, Dortmund: VARIO 2003.

femme totale e.V., „Themen der bisherigen Festivals“, Flyer zur femme totale - frauenfilmfestival, o.A., S. 6-7.

Feminale e.V., „Anlage. Presseerklärung“, Feminale Dokumentation des 1. Kölner Frauenfilmfestes, 1984, o. A.

Feminale e.V., „Der geplante Ablauf der Feminale“, Feminale Dokumentation des 1. Kölner Frauenfilmfestes, 1984, S. 9-12.

Feminale e.V., „Der tatsächliche Ablauf der Feminale“, Feminale Dokumentation des 1. Kölner Frauenfilmfestes, 1984, S. 16-17.

Feminale e.V., „Für wen wollen wir die Filme zeigen?“, Feminale Dokumentation des 1. Kölner Frauenfilmfestes, 1984, S. 7-9.

Feminale e.V., „Welche Frauenfilme sollen gezeigt werden?“, Feminale Dokumentation des 1. Kölner Frauenfilmfestes, 1984, S. 3-7.

Feminale e.V., „Wir haben es geschafft!“, Programmheft zu 1. Kölner FrauenFilmFest - Feminale, 1984, S. 4.

Feminale e.V., „Wir über uns“, Programmheft zu 2. Kölner FrauenFilmFest - Feminale, 1985, S. 9.

Feminale e.V., „Vorbemerkungen“, Feminale Dokumentation des 1. Kölner Frauenfilmfestes, 1984, S. 1-2.

Feminale e.V., „Vorwort“, Programmheft zu 2. Kölner FrauenFilmFest - Feminale, 1985, S. 8.

„Feminale“, WDR 3-Hörfunkbeitrag, 27.4.1984, transkribiert in *Feminale Dokumentation des 1. Kölner Frauenfilmfestes*, hg. v. Feminale e.V., 1984, o. A.

Films de Femmes, „Archives“, *Films de Femmes*, <https://filmsdefemmes.com/archives/>, 27.03.2022.

Film Festival Research Network, „Specialized Film Festivals”, *Film Festival Research*, 20.01.2021, <http://www.filmfestivalresearch.org/index.php/ffrn-bibliography/9-specialized-film-festivals/>, 27.03.2022.

Film Festival Research Network, „Women’s Film Festivals”, *Film Festival Research*, 20.01.2021, <http://www.filmfestivalresearch.org/index.php/ffrn-bibliography/9-specialized-film-festivals/9-1-identity-based-festivals/9-1-2-womens-film-festivals/>, 27.03.2022.

Film und Medien Stiftung NRW, „Unternehmen“, *Film und Medien Stiftung NRW*, o. A., <https://www.filmstiftung.de/ueber-uns/unternehmen/>, 27.03.2022.

FrauenMediaTurm, „Pionierinnen der Neuen Frauenbewegung. Helke Sander“, *FrauenMediaTurm*, o. A., https://frauenmediaturm.de/feministinnen/helke-sander/#_ftn9, 27.03.2022.

FrauenMediaTurm, „Regisseurinnen und Frauen in der Filmbranche“, *FrauenMediaTurm*, o. A., <https://frauenmediaturm.de/neue-frauenbewegung/regisseurinnen-film/>, 27.03.2022.

Frauen und Film, „Geschichte“, *Frauen und Film*, <https://frauenundfilm.de/about/>, 27.03.2022.

Rainer Geißler, *Die Sozialstruktur Deutschlands*, Wiesbaden: Springer VS⁷ 2014.

Ute Gerhard, „Frauenbewegung“, *Die sozialen Bewegungen in Deutschland seit 1945. Ein Handbuch*, hg. v. Roland Roth/Dieter Rucht, Frankfurt/New York: Campus Verlag 2008, S. 187-217.

Ute Gerhard, *Frauenbewegung und Feminismus. Eine Geschichte seit 1789*, München: C.H.Beck⁴ 2020.

Ute Gerhard, „Westdeutsche Frauenbewegung Zwischen Autonomie und dem Recht auf Gleichheit“, *Feministische Studien* 10/2, 1992, S. 35-55.

Benjamin Görge/Matthias Grundmann/Björn Wendt, „Gesellschaft von unten. Grassroots-Praxis in Bewegung“, *Handbuch Poststrukturalistische Perspektiven auf soziale Bewegungen. Ansätze, Methoden und Forschungspraxis*, hg. v. Judith Vey, Johanna Leinius, Ingmar Hagemann, Bielefeld: transcript 2019, S. 122-137.

Yvonne Greiner, „Geschlossen“, *stadtrevue* 11/2004, 01.11.2004, o. A.

Stuart Hall, „Encoding, Decoding“, *The Cultural Studies Reader*, hg. v. Simon During, London: Routledge 1993, S. 95–103 (Orig. „Encoding, Decoding”, *Culture, Media, Language* London: Routledge 1993).

Silvia Hallensleben, „Erinnerungen an *Feminale* und *femme totale*“, ...weil nur zählt, was Geld einbringt, Frankfurt am Main: Kinothek Asta Nielsen 2021, S. 118-120.

Carol Hanisch, „The Personal Is Political”, *Notes From the Second Year: Women's Liberation. Major Writings of the Radical Feminists*, hg. v. Shulamith Firestone/Anne Koedt, New York: Radical Feminism 1970.

Sebastian Haunss, „Die Bewegungsforschung und die Protestformen sozialer Bewegungen“, *Kommt herunter, reißt euch ein. Eine kleine Geschichte der Protestformen sozialer Bewegungen*, hg. v. Klaus Schönberger/Ove Sutter, Berlin: Assoziation A 2009, S. 31-45.

Janet Harbord, „Contingency, time, and event. An archaeological approach to the film festival”, *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, hg. v. Marijke de Valck/Brendan Kredell/Skadi Loist, London/New York: Routledge 2016, S. 69-82.

Theresa Heath, „Saving space: strategies of space reclamation at early women’s film festivals and queer film festivals today“, *Studies in European Cinema* 15/1, 2018, S. 41-54.

Vinzenz Hediger/Patrick Vonderau, „Filmfestival“, *Lexikon der Filmbegriffe*, hg. v. Hans Jürgen Wulff, 2012, [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/f:filmfestival-1287?s\[\]=filmfestival](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/f:filmfestival-1287?s[]=filmfestival), 27.03.2022.

Kai-Uwe Hellmann, „Paradigmen der Bewegungsforschung. Forschungs- und Erklärungsansätze – ein Überblick“, *Paradigmen der Bewegungsforschung. Entstehung und Entwicklung von Neuen sozialen Bewegungen und Rechtsextremismus*, hg. v. Kai-Uwe Hellmann/Ruud Koopmans, Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag GmbH 1998, S. 9-30.

Claudia Hemme, „‘Feminale‘ – ein Frauenfilmfestival in Köln. Experimental Journey“, *taz. die tageszeitung* o. A., 04.05.1984, o. A.

Eva Hohenberger/Karin Jurschick (Hg.), „Zehn Jahre Feminale – zehn Jahre feministischer Film. Eine Einleitung“, *Blaue Wunder. Neue Filme und Videos von Frauen 1984 bis 1994*, Hamburg: Argument-Verlag 1994, S. 7-17.

Katharina Hoins/Thomas Kühn/Johannes Müske (Hg.), *Schnittstellen – Die Gegenwart des Abwesenden*, Berlin: Reimer 2014.

Katharina Hoins/Thomas Kühn/Johannes Müske (Hg.), „Vorwort“, *Schnittstellen – Die Gegenwart des Abwesenden*, Berlin: Reimer 2014, S. 7-12.

Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e.V., „begehrt! – filmlust queer“, *Frauen Film Fest*, <https://frauenfilmfest.com/movie-category/begehrt-filmlust-queer-2022/>, 27.03.2022.

Internationales Frauen Filmfestival Dortmund | Köln e.V., „Branchentreffen“, *Frauen Film Fest*, o. A., <https://frauenfilmfest.com/jahresprogramm/category/branchentreffen/>, 27.03.2022.

Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e.V., „Das Festival und seine Besucherstruktur“, Flyer zum Internationalen Frauenfilmfestival Dortmund | Köln, 2015, S. 3.

Internationales Frauen Filmfestival Dortmund | Köln e.V., „Get Yourself Connected“, Broschüre zur ‘Discussion on the Status of Women in the Film Business and Gender Equity at the Berlin International Film Festival. 2013-2017’, 2017, S. 8-11.

Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e.V., „Große Bühne. Rückblick, die Zweite“, *Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln* 6/2012, 2012, o.A.

Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e.V., „Mission Statement“, *Frauen Film Fest*, <https://frauenfilmfest.com/festinfo/mission-statement/>, 27.03.2022.

Internationales Frauen Filmfestival Dortmund | Köln e.V., „No Future Without a Past“, Broschüre zur ‘Discussion on the Status of Women in the Film Business and Gender Equity at the Berlin International Film Festival. 2013-2017’, 2017, S. 16-19.

Internationales Frauen Filmfestival Dortmund | Köln e.V., *We want more Diversity & Visibility*, [Flyer], Februar 2018, Archiv Internationales Frauen Filmfestival Dortmund | Köln e.V.

Internationales Frauen Filmfestival Dortmund | Köln e.V., *Weiterbildung. Für Frauen in Filmberufen und der Ausbildung zu Filmberufen* [Flyer], April 2011, Archiv Internationales Frauen Filmfestival Dortmund | Köln e.V.

Internationales Frauen Filmfestival Dortmund | Köln e.V., „Wettbewerbe“, Programmheft zum Frauen Film Fest, 2022, S. 4-5.

Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e.V., „Wir gehen online: 15.-20. Juni gibt es das Festivalprogramm deutschlandweit!“, *Frauen Film Fest*, 18.05.2021, <https://frauenfilmfest.com/wir-gehen-online-15-20-juni-gibt-es-das-iffd-dortmundkoeln-deutschlandweit/>, 27.03.2022.

Internationales Frauen Filmfestival Dortmund | Köln e.V., „You Cannot Be Serious“, Broschüre zur ‘Discussion on the Status of Women in the Film Business and Gender Equity at the Berlin International Film Festival. 2013-2017’, 2017, S. 4-7.

Dina Iordanova, „Foreword. The film festival and film culture’s transnational essence“, *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, hg. v. Marijke de Valck/Brendan Kredell/Skadi Loist, London/New York: Routledge 2016, S. xi-xvii.

Elisabeth Joris, „Freiräume – Frauenräume. Historische Reminiszenzen an Zeiten des Aufbruchs“, *Kino Frauen Experimente*, hg. v. Esther Quettinger, Marburg: Schüren 2007, S. 144-154.

Ludger Kaczmarek, „femme fatale“, *Lexikon der Filmbegriffe*, hg. v. Hans Jürgen Wulff, 2011, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/f:femfefatale-982>, 27.03.2022.

Katharina Kamleitner, „On Women’s Film Festivals. Histories, Circuits, Feminisms, Futures“, Diss., University of Glasgow, Philosophische Fakultät 2019.

Michaela Karl, *Die Geschichte der Frauenbewegung*, Stuttgart: Reclam⁶ 2020.

Thomas Kern, *Soziale Bewegungen. Ursachen, Wirkungen, Mechanismen*, hg. v. Heinz Abels/Werner Fuchs-Heinritz/Wieland Jäger/Uwe Schimank, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008.

Marie-Theres Knäpper, *Feminismus, Autonomie, Subjektivität. Tendenzen und Widersprüche in der neuen Frauenbewegung*, Bochum: o. A. 1984.

Brendan Kredell (Hg.), „Introduction“, *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, hg. v. Marijke de Valck/Brendan Kredell/Skadi Loist, London/New York: Routledge 2016, S. 179-180.

Sabine Lenk, „Cinémathèque française/Musée du Cinéma“, *Lexikon der Filmbegriffe*, hg. v. Hans Jürgen Wulff, 2012, [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/c:cinemathequefrancaisemuseeducinema-6913?s\[\]=henri&s\[\]=langlois](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/c:cinemathequefrancaisemuseeducinema-6913?s[]=henri&s[]=langlois), 27.03.2022.

Claudia Lenssen, „Aufbruch aus der Frauenecke“, *Regisseurinnen-Guide*, hg. v. femme totale e.V., Dortmund: VARIO 2003, S. 8-18.

Ilse Lenz, „Feminismus: Denkweisen, Differenzen, Debatten“, *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung, Geschlecht und Gesellschaft*, hg. v. Beate Kortendiek/Birgit Riegraf/Katja Sabisch, Wiesbaden: Springer 2019, S. 231-241.

Antje de Levie, „Feminalen und ihre Qualen“, *Courage*, 1.5.1984.

Skadi Loist (Hg.), „The film festival circuit. Networks, hierarchies, and circulation“, *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, hg. v. Marijke de Valck/Brendan Kredell/Skadi Loist, London/New York: Routledge 2016, S. 49-64.

Skadi Loist, „Social Change?! The Status of Women’s Film Festivals Today“, *Women’s Film Festivals in Dialogue*, 20. April 2012, https://www.fc-gloria.at/wp-content/uploads/Women_s_Film_Festivals_in_Dialogue_keynote_Skadi_Loist.pdf, 27.03.2022.

Brigitte Maser, „Kölns ältester Frauenbuchladen ‚Rhiannon‘ vor dem Aus“, *taz. die tageszeitung* 7378, 09.06.2004, S. 1.

Eva Matthes, „Ewiger Kampf gegen Vorurteile: Entwicklungslinien akademischer Bildung von Frauen seit 1945“, *Science Blogs*, 23.10.2008, <https://scienceblogs.de/for-women-in-science/2008/10/23/entwicklungslinien-akademischer-bildung-von-frauen-seit-1945/>, 27.03.2022.

Claudia Meyer, „Männer mußten beim Filmfest draußen bleiben“, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 30. April 1984, o. A.

Heinz-Hermann Meyer, „Group Dziga Vertov“, *Lexikon der Filmbegriffe*, hg. v. Hans Jürgen Wulff, 2011, [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/g:groupdzigavertov-6739?s\[\]=godard](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/g:groupdzigavertov-6739?s[]=godard), 27.03.2022.

O.A., „die „gute mutter“. gespräch über „Von wegen 'Schicksal' von helga reidemeister“, *Frauen und Film* 20, Mai 1979, S. 21-39.

O. A., „Feminale in Köln“, *Film 8/16 + Video*, Mai 1984, S. 25.

Off Our Backs, „French Women's Film Festival. Jackie Buet on Women, Politics and Film“, *Off Our Backs* 27/6, Washington: Juni 1997.

Dorota Ostrowska, „Making film history at the Cannes film festival“, *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, hg. v. Marijke de Valck/Brendan Kredell/Skadi Loist, London/New York: Routledge 2016, S. 18-33.

Roya Zara Rastegar, „About“, *Roya Zara Rastegar*, o. A., <https://royarastegar.com/about>, 27.03.2022.

Roya Rastegar, „Seeing differently. The curatorial potential of film festival programming“, *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, hg. v. Marijke de Valck/Brendan Kredell/Skadi Loist, London/New York: Routledge 2016, S. 181-195.

Silke Johanna Rübiger, „Preface“, Broschüre zu ‘Discussion on the Status of Women in the Film Business and Gender Equity at the Berlin International Film Festival. 2013-2017’, hg. v. Internationales Frauen Filmfestival Dortmund | Köln e.V., 2017, S. 2-3.

Sven Reichardt, „Große und Sozialliberale Koalition (1966-1974)“, *Die sozialen Bewegungen in Deutschland seit 1945. Ein Handbuch*, hg. v. Roland Roth/Dieter Rucht, Frankfurt/New York: Campus 2008, S. 71-91.

B. Ruby Rich, „The crisis of naming in feminist film criticism“, *Jump Cut* 19, Dezember 1978, <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC19folder/RichCrisisOfNaming.html>, 27.03.2022.

Beate Rosenzweig, „Feminismus“, *Handbuch Politische Ideengeschichte*, hg. v. Samuel Salzborn, Wiesbaden: Springer 2018, S. 227-238.

Roland Roth/Dieter Rucht (Hg.), „Einleitung“, *Die sozialen Bewegungen in Deutschland seit 1945. Ein Handbuch*, Frankfurt/New York: Campus 2008, S. 9-36.

Helke Sander, „Resümee. 50 Jahre nach dem Tomatenwurf“, *Die 2. Frauenbewegung im 20. Jahrhundert – und ihre Gegenwart. Reden von Halina Bendkowski und Helke Sander*, hg. v. Akademie der Künste, Berlin 2018, o. A.

Betty Schiel/Anne Schallenberg, „European Women`s Film Festivals Introduce Themselves“, Dokumentation der 1. Konferenz der Frauenfilmfestivals in Europa, hg. v. femme totale e.V., März 1998, S. 12-30.

sf/jm, „feminale“, *Uni aktuell* 2/SS 84, 1984, o. A.

Robert Stake, *The art of case study research*. Thousand Oaks: Sage 1995.

Stefanie Schulte Strathaus, „...es kommt drauf an, sie zu verändern.“ oder: wie man sich an etwas erinnert, das man selbst gar nicht miterlebt hat.“, *Frauen und Film* 62, 2000, S. 150-156.

Julian Stringer, „Film festivals in Asia. Notes on history, geography, and power from a distance“, *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, hg. v. Marijke de Valck/Brendan Kredell/Skadi Loist, London/New York: Routledge 2016, S. 34-48.

Studiobühne + Filmwerkstatt der Universität zu Köln, „Über uns“, *studiobühneköln*, o. A., <http://studiobuehnekoeln.de/ueber-uns/>, 27.03.2022.

The Wall Street Journal, „Teen Girls Body Image and Social Comparison on Instagram. An Exploratory Study in the U.S.“, *The Wall Street Journal*, September 2021, <https://s.wsj.net/public/resources/documents/teen-girls-body-image-and-social-comparison-on-instagram.pdf>, 27.03.2022.

Sundance Institute, „Songs My Brothers Taught Me“, *Sundance Institute*, <https://www.sundance.org/projects/songs-my-brothers-taught-me>, 27.03.2022.

Marijke de Valck, *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2007.

Marijke de Valck (Hg.), „Fostering art, adding value, cultivating taste. Film festivals as sites of cultural legitimization“, *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, hg. v. Marijke de Valck/Brendan Kredell/Skadi Loist, London/New York: Routledge 2016, S. 100-116.

Marijke de Valck (Hg.), „Introduction. What is a film festival? How to study festivals and why you should“, *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, hg. v. Marijke de Valck/Brendan Kredell/Skadi Loist, London/New York: Routledge 2016, S. 1-11.

Verein für Protest- und Bewegungsforschung, „Bewegung in der Bewegungsforschung“, *ipb – Institut für Protest- und Bewegungsforschung*, April 2019, <https://protestinstitut.eu/bewegung-in-der-bewegungsforschung/>, 27.03.2022.

Eva Wegrzyn, „Gender Mainstreaming“, *Gender Glossar*, September 2014, <https://www.gender-glossar.de/post/gender-mainstreaming>, 27.03.2022.

UN Women Deutschland, „Pekinger Erklärung und Aktionsplattform“, *UN Women Deutschland*, Oktober 2020, <https://www.unwomen.de/informieren/internationale-vereinbarungen/pekinger-erklaerung-und-aktionsplattform.html>, 27.03.2022.

Cindy Hing-Yuk Wong, *Film festivals. Culture, people, and power on the global screen*, New Brunswick/New Jersey/London: Rutgers University Press 2011.

Cindy Hing-Yuk Wong, „Publics and counterpublics. Rethinking film festivals as public spheres“, *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, hg. v. Marijke de Valck/Brendan Kredell/Skadi Loist, London/New York: Routledge 2016, S. 83-99.

Robert K. Yin, *Case study research. Design and method*, Thousand Oaks: Sage⁴2009.

Maxa Zoller, „Vorwort“, hg. v. Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln e.V., Festivalkatalog zum Internationalen Frauen Film Fest Dortmund+Köln, 2021, S. 14-16.

Film- & Videoverzeichnis

Am nächsten Morgen kehrte der Minister nicht an seinen Arbeitsplatz zurück, R: Monika Funke-Stern, BRD 1986.

...Es kommt drauf an, sie zu verändern, R: Claudia von Alemann, BRD 1972/73.

Hungerjahre, R: Jutta Brückner, BRD 1979.

Der subjektive Faktor, R: Helke Sander, BRD 1981.

Von wegen ‚Schicksal‘, R: Helga Reidemeister, BRD 1979.

„You Cannot Be Serious – Part 2 – Britta Lengowski/Film und Medien NRW – Berlinale 2013“, Internationales Frauen* Film Fest Dortmund+Köln, youtube.com, 17.07.2013, <https://www.youtube.com/watch?v=NG8gCjeKCQk>, 27.03.2022.

„You Cannot Be Serious – Part 6 – Tove Torbiörnsson/sfi Swedish film institute – Berlinale 2013“, Internationales Frauen* Film Fest Dortmund+Köln, youtube.com, 17.07.2013, https://www.youtube.com/watch?v=Kft_jiX8jTg, 27.03.2022.

„You Cannot Be Serious – Part 7 – The Panel – Berlinale 2013“, Internationales Frauen* Film Fest Dortmund+Köln, youtube.com, 17.07.2013, <https://www.youtube.com/watch?v=vhEtiH8mZ54>, 27.03.2022.

Zyklus Prosper/Ebel – Chronik einer Zeche und ihrer Siedlung, R: Christa Donner, Gabriele Voss, BRD 1980.