

Irina Gradinari

Frauenfilm?! Zur Poetik der Interventionen

1. Brauchen wir einen Frauenfilm?

Der *Barbie*-Film (USA 2023), über den alle reden, bewirkte ein Wunder. Die feministische Regisseurin Greta Gerwig machte ein ‚weibliches‘ Thema, etwa die umstrittene wie beliebte Barbie-Puppe, zu einem Blockbuster, reflektierte dabei populäre Weiblichkeitsbilder und bewies die Qualität weiblichen Schaffens. Bereits ein Jahr zuvor passierte aber etwas Besonderes in der Forschung: Die Ernennung Chantal Ackermans Film *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (BEL/F 1975) 2022 zum besten Film aller Zeiten durch die Zeitschrift *Sight & Sound* des britischen Filminstituts glich einer Revolution. Zum ersten Mal hat die Regisseurin es nicht einfach in die Top Ten dieser renommierten Filmliste geschafft, sie stand an der Spitze der anerkannten Filmemacher*innen vor *Vertigo* (USA 1958, R: Alfred Hitchcock) auf Platz 2 und *Citizen Kane* (USA 1940, R: Orson Welles) auf Platz 3, der diese Liste 40 Jahre (von 1962 bis 2002) dominierte (dazu Mulvey 2022).

Ist dies das Ende des Frauenfilms bzw. der geschlechtsdifferenzierten Produktion und Rezeption der Filme? Die meisten Forscher*innen in den Medien- und Kulturwissenschaften interessieren sich sowieso kaum noch für den sogenannten Frauenfilm bzw. Filme unter der Frauenregie, außer sie sind populär wie *Barbie* oder *Toni Erdmann* (D 2016, R: Maren Ade). Vor allem Frauenfilme aus dem deutschsprachigen Raum sind nur marginal erforscht und wurden nur in Teilen archiviert.¹ ‚Frauenfilm‘ wurde auch von den meisten Filmemacherinnen als negativer Begriff abgelehnt – ihm haftet die Vorstellung von unbedeutenden Inhalten und minderer Qualität an; auch suggeriert er, es gebe ein solches Genre, das allein für Frauen vorgesehen wäre oder allein Frauen schaffen können. Allerdings machen die beiden Werke, *Barbie* und *Jeanne Dielman*, überhaupt erst sichtbar, dass die Regisseurinnen bis auf einige Ausnahmen² kaum bekannt sind, obwohl sie die meisten Preise auf Filmfestivals abräumen (Prommer/Loist 2015). Zum Beispiel findet sich auf der Seite der *Bundeszentrale für politische Bildung* zum Filmkanon im Schulunterricht kein einziger Film einer Regisseurin. In der aktuellen Liste der 100 besten Filme aller Zeiten sind nach all den kritischen Debatten des letzten Jahrzehnts gerade neun Regisseurinnen mit

zwölf Filmen vertreten (in dieser Reihenfolge: Chantal Akerman, Claire Denis, Agnès Varda, Maya Deren (als Ko-Regisseurin zus. m. Alexander Hackenschmid), Věra Chytilová, Céline Sciamma, Barbara Loden, Jane Campion und Julie Dash) (BFI o. J.). Somit stellen ‚Frauenfilme‘ 12 % aller Filme dar, darunter entstammt allerdings keiner der deutschsprachigen Filmkultur.

Ist also die Frau als analytische Kategorie heutzutage doch haltbar? Ja – denn die Filmindustrie, bis vor Kurzem eine der einflussreichsten Kulturindustrien und nach der digitalen Revolution immer noch genug einflussreich als Sphäre großer Finanzen, kollektiver Arbeit, kollektiver Aufmerksamkeit und kollektivem Unbewussten (Krakauer) ist weiterhin geschlechtlich binär organisiert. Von der Förderung und Budgetierung bis hin zur Distribution bekommen Filmemacherinnen in der Regel viel weniger Geld, insgesamt etwa 20 % der gesamten Bundesfördermittel (Prommer/Loist 2015; Prommer/Loist 2016; Prommer/Linke 2017; Prommer et al. 2017a und 2017b; Prommer/Stüwe/Wegner 2022; für Österreich vgl. Flicker/Vogelmann 2018, im europäischen Vergleich vgl. Aylett 2016 und Anheier 2017). Frauen arbeiten in der Filmindustrie vorwiegend als Aushilfen *below-the-line*, obwohl mittlerweile 40 bis 50 % der Regieabsolvent:innen weiblich sind (z. B. Hochfeld et al. 2017). Bei der Auswertung 2017 stellte sich heraus, dass ungefähr 22 % aller Regisseur*innen und 14 % aller Produzent*innen in der deutschen Filmindustrie Frauen sind. Pro Film erhalten sie etwa 65 % vom ‚männlichen‘ Filmbudget (Prommer/Loist 2015; o. A. 2018b). Für die USA fallen die Zahlen noch dramatischer aus, weil es dort keine analogen nationalen und europäischen Förderungssysteme gibt, von denen viele Regisseurinnen in Europa profitieren. Der Anteil der Regisseurinnen in den USA betrug vor Kurzem noch 4 %, und im Rahmen des Weinstein-Skandals und dadurch angestoßener #MeToo-Debatten stieg die Anzahl der Regisseurinnen auf 16 % (o. A. 2021). Mit diesen Zahlen hängt aber vor allem das Wichtigste zusammen: Filme von Regisseurinnen scheinen kaum dem kulturellen, nationalen und internationalen Erbe anzugehören, auch wenn es mittlerweile Frauenfilmfestivals³, Zeitschriften⁴ und Initiativen⁵ gibt. Julia Knight beschreibt diesen Ausschluss weiblicher Filmwerke aus dem kollektiven Bewusstsein als

¹ Im deutschsprachigen Raum sucht die Forschung, den Frauenfilm über die Bildungsbiografien der Regisseurinnen (Möhrmann 1980; Fischetti 1992) und geschlechtsspezifische Produktionsbedingungen (Lukasz-Aden/Strobel 1985; Fröhlich/Tast 1987; Knight 1995), später über Selbstzeugnisse und -reflexionen der Regisseurinnen (Lensen/Schoeller-Boujou 2014; Herbst-MeBlinger et al. 2019; Kolonko 2023) zu erschließen.

² Die bekanntesten sind Greta Gerwig, Sophia Coppola, Kathryn Bigelow und Chloé Zhao aus den USA, Jane Campion aus Australien, Agnès Varda aus Frankreich, Margarethe von Trotta und Doris Dörrie aus Deutschland, von den jüngeren – die Oscarprämiierten Regisseurinnen Caroline Link mit *Nirgendwo in Afrika* (2003) und Maren Ade mit dem erwähnten *Toni Erdmann* (2016). Natürlich waren viele weitere Regisseurinnen in der Vergangenheit tätig und sind heute noch mehr aktiv. Mittlerweile gibt es dazu auch eine Wikipedia-Seite mit der Liste der deutschsprachigen Regisseurinnen (Wikipedia).

³ Z. B. das Internationale *Frauen Film Fest* Dortmund + Köln: <https://frauenfilmfest.com>.

⁴ Die von der Regisseurin Helke Sander 1974 begründete Zeitschrift *Frauen und Film* und das Online-Magazin *Filmloewin*, <https://filmloewin.de>.

⁵ <https://proquote-film.de/#object=page:216> und <https://www.proquote-regie.de>.

eine „abgetrennte Geschichte“ (Knight 1995: 29), die eine entsprechende wissenschaftliche Theoriebildung mitbewirkt hat (die eben andere Ästhetiken außer Acht lässt), was sich bis heute kaum verändert hat. Wir können also festhalten, dass der Frauenfilm existiert – er ist ein Produkt schlechterer Finanzierung und struktureller Benachteiligung, wobei er Ergebnisse der binären, asymmetrischen Arbeitsteilung und Produktionsprozesse westlicher Kulturen in eine bestimmte Ästhetik übersetzt. Betrachten wir den Frauenfilm als eine Kategorie, können wir uns diesen kulturellen Prozessen kritisch annähern.

2. Was ist ein Frauenfilm?

Seit längerem existieren feministische Debatten, die unter dem Begriff des Frauenfilms bzw. des Woman's Film geführt werden, auch wenn diese Diskussion oft als essenzialisierend kritisiert wurde (Hohenberger/Jurschick 1994: 8). In Anbetracht kultureller Unterschiede von Filmindustrien schlage ich vor, grundsätzlich zwischen Woman's Film und Frauenfilm zu differenzieren. In der angelsächsischen Forschung fungiert der Woman's Film nach Annette Kuhn (2006) als breiter Sammelbegriff für verschiedene soziale, historische und ästhetische Phänomene sowie verschiedene Genres mit der Perspektive auf Frauen als Hauptfigur, als Zuschauerin oder als Regisseurin (auch Sullivan 1985). Da in Hollywood bis vor einigen Jahrzehnten, wie bereits erwähnt wurde, nur sehr wenige Regisseurinnen tätig waren, bezieht sich der Woman's Film im angloamerikanischen Raum vorwiegend auf Mainstream-Filme, welche Frauen als Zuschauerinnen adressieren und inhaltlich in der Regel Frauenthemen behandeln, wobei sie ästhetisch dadurch in der Regel abgewertet werden.

Pam Cook macht allerdings darauf aufmerksam, dass die weibliche Adressierung eine andere Motivation voraussetzt, die sie mit dem weiblichen „point of view“ zu theoretisieren sucht (Cook 1983). In diesem Zusammenhang standen die Hollywood-Produktionen der 1930er- und 1940er-Jahre, darunter vor allem Horror, Gothic und Noir Genres (Doane 1987a, 1987b) und später das Genre Melodram (Gerathy 2000: 102) im Fokus der Analysen (auch Gledhill 1987; Williams 2002; Gledhill/Williams 2018). Dazu kamen mit der Zeit Liebeskomödien (Walsh 1984) und die Soap Opera (Kuhn 1987; Gledhill 1997), Action-Heldinnen (Fisher 1990; Hollinger 1998; Tasker 1998) und Chick Flicks (Ferriss/Young 2008; Dang 2016). All diese Genres verhandeln mal kritisch, mal affirmativ kulturelle Vorstellungen von Weiblichkeit. E. Ann Kaplan

(1987) zählt hierunter hingegen vor allem Filme, die Widerstand gegenüber normativen Weiblichkeitsvorstellungen leisten und die Frauenfiguren nicht mit dem Patriarchat versöhnen (auch Karriker 2002). In diesem Zusammenhang rücken häufig Darstellungen der Mutterschaft im Mainstream-Kino als eine mögliche weibliche alternative Subjektivierungsgrundlage in den Vordergrund (Kaplan 1987; Williams 2002; Creed 2011; Brauerhoch 1996).

Der deutsche (und auch westeuropäische) Frauenfilm entsteht im Gegensatz zum Woman's Film als eine filmische Avantgardepraxis, die im Rahmen der feministischen Emanzipationsbewegung seit Mitte der 1960er-Jahre als Akt des Self-Empowerments dient und zur Dokumentation des feministischen Aktivismus durch Frauen verwendet wird (Verband der Filmarbeiterinnen 1979; Lenssen/Schoeller-Boujou 2014; Herbst-Meßlinger et al. 2019). Politische Praxis und Ästhetik greifen hier ineinander, um männliche Projektionen des Weiblichen als Ideologiebilder zu entlarven sowie neue, nicht-patriarchale Frauenbilder zu entwerfen, wie es zum Beispiel *Unter dem Pflaster ist der Strand* (BRD 1975, R: Helma Sanders-Brahms) mit einer experimentellen Dokumentarästhetik vornimmt. Gertrud Koch (1978) schlägt in diesem Zusammenhang den „feministischen Film“ als einen alternativen Begriff vor.

Die Entwicklung des deutschsprachigen Frauenfilms geht somit von Kurz-, Dokumentar- und Essayfilmen, künstlerischen Videoarbeiten und Amateurfilmen hin zum Spiel- und Genrefilm. Letzterer kommt nach Knight (1995: 19) erst 1977 zum Durchbruch – in diesem Jahr erscheinen in Deutschland vier Spielfilme von Frauen. Der Frauenfilm zeichnet sich daher durch die Vielfalt von avantgardistischen Experimenten aus (Hohenberger/Jurschick 1994), wobei der feministische Kontext als Politik der Form in den meisten Werken weiterhin zentral bleibt. Auch in der Gegenwart verlor der feministische Film nicht an Bedeutung, vor allem als eine durch die analytische Reflexion gestützte filmische Praxis, die in der Auseinandersetzung mit feministischen Filmtheorien entsteht (o. A. 2018a; Kolonko 2023).

Vor diesem Hintergrund bevorzuge ich jedoch den Frauenfilm als Begriff, denn der feministische Film wäre eine wertende Einengung dieses filmischen Phänomens. Der deutschsprachige ‚Frauenfilm‘ ist also anhand dreier Aspekte zu definieren:

Ökonomisch stellt er eine finanziell-technische Materialisierung der geschlechtsdifferenten Prozesse in der Kultur dar, die bei der Etablierung des Autorenfilms eigentlich in den Vordergrund gedrängt worden ist. In der Konstituierung des

Autorenfilms in den 1950er-Jahren durch die Kritiker aus *Cahiers du cinéma* als Gegensatz zum technisch versierten und großbudgetierten Hollywoodfilm wurden laut Jochen Mecke (2022) ökonomische Zwänge und technisches Handwerk zugunsten der Autonomie, Freiheit und Selbstbestimmtheit des Regisseurs abgewertet und durch autobiografische Elemente in Filmen und die Erschaffung des eigenen Stils kaschiert. Beim Frauenfilm soll umgekehrt der ökonomische Faktor aufgewertet werden, der dem Film je nach Budget bestimmte Gestaltung gibt. Mangelhafte Finanzierung und Benachteiligung zwingen zugleich zu den Experimenten, die dazu geführt haben, eine besondere Bildlichkeit herauszubilden. Dieser Wechselbezug zwischen der Ökonomie und der Ästhetik muss jedoch noch genauer erforscht werden.

Ein anderes Kriterium des Frauenfilms ist der kulturelle Zwang zur Andersheit, d. h. zu den marginalen und Nischenthemen, darunter prominent ‚Frauen‘-, queere und intersektionale Themen (Kolonko 2023), deren Festlegung durch die Vergabe der Mittel reguliert wird. Natürlich behandeln die Regisseurinnen auch gelegentlich Männlichkeitsbilder, ihnen wird jedoch die Expertise in ‚weiblichen‘ Themen zugestanden, was zum Teil durch die Genrepolitik kanalisiert wird. Frauen dürfen primär (gemäß unserer Datenerhebung) mehr Kurz-, Dokumentar-, Kinder- oder Beziehungsfilm (RomCom, Liebesdrama) drehen (Billea/Sonnabend 2024). Entsprechendes konnte auch früher in der Literatur und in der Malerei beobachtet werden, wo Frauen weitgehend auf bestimmte Genres (Brief oder Stillleben) beschränkt waren (Bovenschen 1979). Regisseurinnen folgen diesem kulturellen ‚Auftrag‘ – Frauenthemen sind ohnehin viel weniger etabliert oder nur unter bestimmten Aspekten (Liebe oder Mutterschaft); so verfassen sie selbst oft Drehbücher und verfilmen häufig Werke von Autorinnen, die ebenfalls nicht immer bekannt sind und dem kulturellen Kanon in der Regel nicht angehören.

Diese Andersheit ist also den Regisseurinnen bewusst – gerade durch die finanzielle Einengung, Bevorzugung bestimmter Themen und Genres bis hin zur Konfrontation mit den kulturellen Vorstellungen über die ‚weibliche‘ Arbeit, die ‚weibliche‘ Kreativität und die ‚weibliche‘ Kunst (Bovenschen 1979). Außerdem müssen sich die Filmemacherinnen in eine ästhetische Tradition nachträglich einschreiben, die nicht ihre ist. Der Frauenfilm zeichnet sich daher als drittes Kriterium durch die Interventionen aus, mit denen ästhetische Traditionen und kulturelle (Genre-)Muster umgearbeitet werden, um solche Themen wie Alltag, ‚weibliche‘, queere oder trans Subjektiv-

täten, Reproduktion usw. filmfähig zu machen. Auch intervenieren die Filmemacherinnen in etablierte (männliche) Subjektivierungsprozesse⁶ und Weiblichkeitsmythen⁷. In diesem Zusammenhang ist eine einzigartige Filmtradition entstanden – der Autorinnenfilm, der etablierte Filmtraditionen reflektiert und umgestaltet, und der sich auch gegen den Autorenfilm, der ja nicht von patriarchalen Ideologien frei ist (Johnston 1977), als Konzept wendet.

Während also der Woman’s Film primär die Vermarktung von ‚Frauenthemen‘ im Mainstream (durchaus erfolgreich) umfasst, die sich auch europäische Regisseure seit den 1970ern für ein subversives Kino zu eigen machen (z. B. Fassbinder, von Trier, Soderbergh, Almodovar, Petzold, Akin), ist der deutschsprachige (womöglich auch europäische) Frauenfilm eher ein kleinbudgetierter Autorinnenfilm, der sich erst ab den 1960er-Jahren von ‚unten‘ bzw. von kleinen Formen aus zu entwickeln beginnt, sich eigener ‚Geschlechtlichkeit‘ und ‚Andersheit‘ bewusst ist und daher als Ergebnis bürgerlicher Arbeitsteilung und kultureller Auseinandersetzungen mit geschlechtsspezifischen kollektiven und individuellen Erwartungen auf beiden Seiten der Leinwand darstellt.

3. Was ist zu erforschen?

Der Frauenfilm existiert also nicht nur, sondern muss vor allem als ein produktives Phänomen verstanden werden, als eine eigene ästhetische Tradition bzw. als Bündel innovativer Verfahren. Vor diesem Hintergrund soll erstens in Anschluss an *Herstory*-Bestreben (Morgan) seine einzigartige Produktions- und ästhetische Geschichte geschrieben werden, deren Randposition eine transversale Perspektive auf sich selbst und etabliertes Kino bietet (zu digitalen Methoden Dang 2023). Aufgrund der Nachträglichkeit des Frauenfilms und des erschwerten Zugangs zu Ressourcen, aber auch aufgrund der Tatsache, dass es wenig Vorbilder gab, mussten sich die Regisseurinnen dabei nicht nur mit etablierten Traditionen auseinandersetzen und ihren Platz darin suchen, sondern vor allem nach Vorbildern im Ausland Ausschau halten. In Westdeutschland und im europäischen Raum treffen sich durch diverse Initiativen ab den 1970er-Jahren Regisseurinnen verschiedener Länder (Lensen/Schoeller-Boujou 2014) – sie tauschen sich zur Filmarbeit aus und inspirieren einander. *Cinematic Herstory* ist daher ein Schatten- oder Randphänomen, ist immer schon entwurzelt, steht im internationalen Dialog und kann nicht wirklich dem nationalen Kino zugeordnet werden, auch weil die Frauen

⁶ Z. B. der Coming-of-Age-Film *Exit Marrakesch* (D 2013, R: Caroline Link), der Film über Heinrich Kleist *Amour Fou* (A/D/LUX 2014, R: Jessica Hausner), über Stefan Zweig *Vor der Morgenröte* (D/F/A 2016, R: Maria Schrader) oder über Hape Kerkeling *Der Junge muss an die frische Luft* (D 2018, R: Caroline Link).

⁷ Z. B. aktuelle Auseinandersetzung mit der Kaiserin Elisabeth: *Sissi & ich* (D/CHE/A 2023, R: Frauke Finsterwalder), *Corsage* (A/LUX/D/F 2022, R: Marie Kreutzer) oder die Netflix-Serie *Die Kaiserin* (D 2022, R: Katrin Gebbe/ Florian Cossen/Barbara Ott).

nicht im Namen der Autorität oder einer Tradition sprechen konnten und durften. Man müsste die (international gesättigten) diversen Anfänge, die keine eindeutige Verortung bieten, und die Vielfalt der Traditionen, zwischen denen sich der Frauenfilm im Changieren, Verwerfen und Aushandeln etabliert hat, besprechen – Geschichte somit als eine Fluchtlinie im Sinne von Gilles Deleuze betrachten.

Zweitens verändern sich feministische Fragestellungen und Positionen in der Gegenwart. Zum einen ist eine neue Generation von Feminist*innen, der sog. Feminismus der dritten Welle (Gillis/Howie/Munford 2004) oder der vierten Welle (vgl. Zybok 2018) zu beobachten, die nun den Forschungsfokus auf die Intersektionalität legt und vor diesem Hintergrund bestehende Ansätze eines möglichen ‚weiblichen‘ Subjekts sowie die Konstruktion ‚Frau‘ in feministischen Debatten überdenkt (Butler 1991, 1997; Winker/Degele 2010). Zum anderen dringen Themen wie Frauengleichstellung und Diversität in den Mainstream, es entsteht also ein neues Bewusstsein für feministisches Bestreben, sozialpolitische Asymmetrien und Hierarchien, wengleich diese Themen als Popfeminismus in der neoliberalen Marktordnung und im globalen Kapitalismus aufgehen (z. B. McRobbie 2004; Gill 2007). *Jeanne Dielmann* ist beispielsweise ein Vertreter des avantgardistischen Kinos des früheren Feminismus: Er arbeitet mit Monotonie und Entdramatisierung und möchte keine ‚Botschaften‘ verkünden. Der *Barbie*-Film steht am anderen Ende: Er gehört zum popfeministischen, globalen Kino, ist unterhaltsam, dennoch theoretisch reflektiert. Diese Veränderungen, die den Frauenfilm diskursiv-theoretisch begleiten, sollen als Grundlagen für die Untersuchungen zum Frauenfilm dienen.

Drittens gewinnt der Festivalfilm vor dem Hintergrund der Globalisierung an Bedeutung (Wong 2011). Vor allem die EU-Förderungsprogramme tragen dazu bei, dass der Festivalfilm zum selbstkritischen Aushängeschild der nationalen Staaten (Elsaesser 2018) avanciert, der zugleich die Notwendigkeit der europäischen Zusammenarbeit vorführt und legitimiert. Gleichzeitig wurden die Filmfestivals, darunter auch kleine und Randfestivals, generell in der Öffentlichkeit aufgewertet: Sie wurden zu zentralen Medien der Sichtbarkeit, Vermarktung und Vermittlung von verschiedenen Akteur*innen in der Filmbranche, die bis in die Ästhetik und die Produktionsbedingungen der Filme hineinreichen (Loist 2020: 57; Krainhöfer/Schreiber 2016). Schlechter finanziert, arbeiten die meisten Regisseurinnen im Bereich des Autorinnen- und Experimentalfilms, der vorwiegend auf verschiedenen Festivals zir-

kuliert. Festivals bedingen eine gewisse Form des Autorinnenfilms. In diesem Zusammenhang entstehen viele innereuropäische Kooperationsprojekte, so verorten sich viele Werke mit ihrer Handlung und ihrer Ästhetik im europäischen (statt im deutschen) Kulturraum.

Viertens entstehen im Zuge der größeren Förderung von Frauen in den letzten Jahren immer mehr Genreexperimente, wie z. B. in *Ordinaries* (D 2022, R: Sophie Linnenbaum) oder *Western* (D/A/BUL 2017, R: Valeska Grisebach) – Filmmacherinnen erobern Genrefilme, was einen Durchbruch zum breiten Publikum und so die Interventionen in das kollektive Imaginäre und die Sphäre der kulturellen Sinnesebene bedeutet. Das Genresystem ordnet nicht nur ein ästhetisches Material, sondern gestaltet auch kollektive Kognitions- und Bedeutungsprozesse, Ideologieformen bis hin zum Unbewussten und Subjektivierungsprozesse (Ritzer/Schulze 2015; Ritzer 2021), was nun auch den Regisseurinnen mehr oder weniger zur Verfügung steht.

Fünftens und letztens müssen auch technische und technologische Entwicklungen mitberücksichtigt werden: etwa von den Videoarbeiten mit tragbaren Kameras bis hin zur Digitalisierung, die den Regisseurinnen ihren Aktivitätsraum erweitert, aber auch verändert. Digitalisierung ermöglichte es, sowohl neue Genres zu bedienen (Horror, Sci-Fi) als auch Filme über das Netz zu verbreiten oder zumindest durch andere Kanäle zu bewerben. Diese neuen Entwicklungen erlauben im Rückblick, den Frauenfilm als ein einzigartiges Kraft- und Kreativitätsfeld zu begreifen, das sich jenseits der herrschenden Ideologien, ständig im Dazwischen, Freiheit nimmt, um das medienästhetische und politische Potenzial der Filmbilder zu entfalten.

Literaturverzeichnis

- Anheier, Helmut (2017). *Frauen in Kultur und Medien. Ein Europäischer Vergleich*. Berlin: Hertie School of Governance.
- Aylett, Holly (2016). *Where Are the Women Directors? Report on Gender Equality for Directors in the European Film Industry*. Strasbourg: European Women's Audiovisual Network. Zugriff am 08.05.2025 unter https://www.ewawomen.com/wp-content/uploads/2018/09/Complete-report_compressed.pdf.
- BFI (British Film Institute) (o. J.): *The Greatest Films of All Times*. BFI. Zugriff am 08.05.2025 unter <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/greatest-films-all-time>.
- Billea, Trine & Sonnabend, Hendrik (2024). *On female leadership in the movie business –*

- Evidence from over 130 years of filmmaking in Germany (Conference paper).
- Bovenschen, Silvia (1979). Über die Frage: Gibt es eine ‚weibliche‘ Ästhetik? In Gabriele Dietze (Hrsg.). *Die Überwindung der Sprachlosigkeit. Texte aus der Neuen Frauenbewegung* (S. 82–115). Darmstadt/Neuwied: Luchterhand.
 - Brauerhoch, Annette (1996). *Die gute und die böse Mutter: Kino und Mütterlichkeit*. Marburg: Schüren Verlag.
 - Butler, Judith (1991). *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
 - Butler, Judith (1997). *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
 - Cook, Pam (1983). *Melodrama and the Women’s Picture*. BFI Dossier, 18(1).
 - Creed, Barbara ([1986]/2011). *Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection*. In Sue Thornham (Hrsg.), *Feminist Film Theory: A Reader* (S. 251–266). Edinburgh: Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9781474473224-028>
 - Dang, Sarah-Mai (2016). *Chick Flicks: Film, Feminismus und Erfahrung*. Hamburg: tredition. <http://dx.doi.org/10.25595/498>
 - Dang, Sarah-Mai (2023). *Forschung explorieren: Zu den Möglichkeiten digitaler Datenvisualisierungen für die feministische Filmgeschichtsschreibung*. In Laura Niebling, Felix Raczkowski & Sven Stollfuß (Hrsg.), *Handbuch Digitale Medien und Methoden* (S. 1–20). Wiesbaden: Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-658-36629-2_19-1.
 - Doane, Mary Ann (1984). *The Woman’s Film: Possession and Address*. In Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp & Linda Williams (Hrsg.), *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism* (S. 67–82). University of Michigan.
 - Doane, Mary Ann ([1984]/1987a). *The Woman’s Film*. In Christine Gledhill (Hrsg.), *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film* (S. 283–298). London: BFI Publishing.
 - Doane, Mary Ann (1987b). *The Desire to Desire. The Woman’s Film of the 1940s*. Bloomington/Indiana: Indiana University Press.
 - Elsaesser, Thomas (2018). *European Cinema and Continental Philosophy. Film as Thought Experiment*. London: Bloomsbury Academic.
 - Ferriss, Suzanne & Young, Mallory (Hrsg.), (2008). *Chick Flicks. Contemporary Women at the Movies*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203935552>
 - Fischetti, Renate (1992). *Das neue Kino. Acht Portraits von deutschen Regisseurinnen*. Dülmen: Tende.
 - Fisher, Lucy (1989). *Shot/Countershot: Film Tradition and Women’s Cinema*. Princeton: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400859955>
 - Fisher, Lucy (1990). *The Desire to Desire: Desperately Seeking Susan*. In Peter Lehman (Hrsg.), *Close Viewings. An Anthology of New Film Criticism* (S. 200–214). Tallahassee: University Press of Florida.
 - Flicker, Eva & Vogelmann, Lena (2018). *Österreichischer Film*. In Österreichisches Filminstitut (Hrsg.), *Österreichischer Film Gender Report 2012–2016*. Wien: Österreichisches Filminstitut.
 - Fröhlich, Linde & Tast, Brigitte (1987). *Das Private wird öffentlich. Filme von Frauen*. Lübeck: o. A.
 - Gerathy, Christine (1991). *The Woman’s Film*. In Joanne Hollows, Peter Hutchings & Mark Janchovich (Hrsg.), *The Film Studies Reader* (S. 102–105). London: Hodder Arnold.
 - Gerathy, Christine (2000). *Women and Soap Opera: A Study of Prime Time Soaps*. Cambridge/Oxford: Polity.
 - Gill, Rosalind (2007). *Postfeminist media culture: Elements of a sensibility*. *European Journal of Cultural Studies*, 10(2), 147–166. <https://doi.org/10.1177/1367549407075898>.
 - Gillis, Stacy; Howie, Gillian & Munford, Rebecca (Hrsg.). (2004). *Third Wave Feminism. A Critical Exploration*. London: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9780230523173>
 - Gledhill, Christine (Hrsg.). (1987). *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film*. London: Polity.
 - Gledhill, Christine (1997). *Genre and Gender: the Case of Soap Opera*. In Stuart Hall (Hrsg.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices* (S. 337–386). London: Sage.
 - Gledhill, Christine (2000). *Rethinking Genres*. In Christine Gledhill & Linda Williams (Hrsg.), *Reinventing Film Studies* (S. 221–243). London: Hodder Education Group.
 - Gledhill, Christine (Hrsg.). (2012). *Gender meets Genre in Postwar Cinemas*. Champaign/Illinois: University of Illinois Press. <https://doi.org/10.5406/illinois/9780252036613.001.0001>
 - Gledhill, Christine & Williams, Linda (Hrsg.). (2018). *Melodrama Unbound. Across History, Media, and National Cultures*. New York: Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/gled18066>
 - Herbst-Meßlinger, Karin; Rother, Rainer & Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen (Hrsg.). (2019). *Selbstbestimmt – Perspektiven von Filmemacherinnen*. Berlin: Bertz und Fischer.

- Hochfeld, Katharina; Iffländer, Vivien; Genz, Karen & Prommer, Elizabeth (2017). Gender und Film. Rahmenbedingungen und Ursachen der Geschlechterverteilung von Filmschaffenden in Schlüsselpositionen in Deutschland. Berlin: FFA-Filmförderungsanstalt.
- Hohenberger, Eva & Jurschick, Karin (Hrsg.). (1994). *Blaue Wunder. Neue Filme und Videos von Frauen 1984 bis 1994*. Hamburg: Argument.
- Hollinger, Karen (1998). In the Company of Women. *Contemporary Female Friendship Films*. Minneapolis: University of Minnesota Press. <https://doi.org/10.5749/j.cttts61v.4>
- Johnston, Claire (1973). Frauenfilm als Gegenfilm. *Frauen und Film*, 11(1977), 10–18.
- Kaplan, E. Ann (1987). Mothering, Feminism and Representation. *The Maternal in Melodrama and the Woman's Film 1910–40*. In Christine Gledhill (Hrsg.), *Home Is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film* (S. 113–137). London: BFI Publishing.
- Karriker, Alexandra Heidi (Hrsg.). (2002). *Film studies. Women in contemporary world cinema*. New York et al.: Peter Lang.
- Knight, Julia (1995). *Frauen und der Neue Deutsche Film*. Marburg: Hitzeroth.
- Koch, Gertrud (1978). Ein Reich authentischer Bilder? Der „Frauenfilm“. Zur Genese und Restauration eines Begriffs. *Medium*, 12, 39–42.
- Kolonko, Bernadette (2023). Unsichtbares und Ungesagtes. 10 Female*Feminist*Gazes. Marburg: Schüren. <https://doi.org/10.23799/9783741001987>
- Krainhöfer, Tanja & Schreiber, Konrad (2016). Frauen zeigen ihr Gesicht, Männer ihre Filme. Untersuchung der Repräsentanz von Filmwerken von Frauen im Programm deutscher Filmfestivals. München: Hochschule für Film und Fernsehen.
- Kuhn, Annette (1987). *Women's Genres. Melodrama, Soap Opera and Theory*. In Christine Gledhill (Hrsg.), *Home Is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film* (S. 339–349). London: BFI Publishing.
- Kuhn, Anette (2006). *Women's Picture*. In Barry Keith Grant (Hrsg.), *Schirmer Encyclopedia of Film* (Bd. 4, S. 367–373). New York: Thomson Gale.
- Lenssen, Claudia & Schoeller-Boujou, Bettina (Hrsg.). (2014). *Wie haben Sie es gemacht? Aufzeichnungen zu Frauen und Filmen*. Marburg: Schüren.
- Loist, Skadi (2018). Gender Media Industries. Argumente für eine geschlechtergerechte und diverse Filmindustrie. *Navigationen: Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*, 18(2), 135–158.
- Loist, Skadi (2020). Zirkulation im Netzwerk. Eine Betrachtung zur Zirkulationskraft von Filmfestivals. *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 23(2), 55–63. <https://doi.org/10.25969/media rep/14833>
- Lukasz-Aden, Gudrun & Strobel, Christel (1985). *Der Frauenfilm. Filme von und für Frauen*. München: Heyne.
- McRobbie, Angela (2004). Post-Feminism and Popular Culture. *Feminist Media Studies*, 4(3), 255–264. <https://doi.org/10.1080/1468077042000309937>
- Mecke, Jochen (2022). Autorenfilm. Der filmische Autor als Funktion des Autorediskurses und die Funktionen filmischer Autorschaft. In Michael Wetzel (Hrsg.), *Handbuch Autorschaft* (S. 564–582). Berlin: DeGruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110297065-024>
- Möhrmann, Renate (1980). *Die Frau mit der Kamera. Filmemacherinnen in der Bundesrepublik Deutschland. Situation, Perspektiven: 10 exemplarische Lebensläufe*. München/Wien: Hanser.
- Mulvey, Laura (2022). The greatest film of all time: Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles. BFI. Zugriff am 20.04.2025 unter <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/greatest-film-all-time-jeanne-dielman-23-quai-du-commerce-1080-bruxelles>.
- Prommer, Elizabeth; Schuegraf, Martina & Wegener, Claudia (Hrsg.). (2015). *Gender – Medien – Screens. (De)Konstruktionen aus wissenschaftlicher und künstlerischer Perspektive*. Konstanz: Herbert von Halem Verlag.
- Prommer, Elizabeth & Loist, Skadi (2015). Wer dreht deutsche Kinofilme? *Gender Report 2009–2013*. Rostock: Institut für Medienforschung. https://doi.org/10.18453/rosdok_id00004526
- Prommer, Elizabeth & Loist, Skadi (2016). *Where Are the Women Directors? National Report – Germany*. EWA – European Women's Audiovisual network. Zugriff am 08.05.2025 unter https://www.ewawomen.com/wp-content/uploads/2018/09/Complete-report_compressed.pdf.
- Prommer, Elizabeth; Linke, Christine & Stüwe, Julia (2017a). Is the Future Equal? Geschlechterrepräsentationen im Kinderfernsehen. *TelevIZion*, 30(2), 4–10.
- Prommer, Elizabeth; Hochfeld, Katharina; Genz, Karen & Iffländer, Vivien (2017b). *Gender und Fernsehfilm. Eine Studie der Universität Rostock und des Fraunhofer-Instituts im Auftrag von ARD und ZDF*. Rostock: Institut für Medienforschung.
- Prommer, Elizabeth & Linke, Christine (2017). *Audiovisuelle Diversität? Geschlechterdarstel-*

lungen in Film und Fernsehen in Deutschland. Rostock: Institut für Medienforschung.

- Prommer, Elisabeth; Stüwe, Julia & Wegner, Juliane (2022). Sichtbarkeit auf dem Prüfstand: Fortschrittstudie zur audiovisuellen Diversität: Kino & Vielfalt. Universität Rostock, Institut für Medienforschung. Zugriff am 30.04.2025 unter https://www.imf.uni-rostock.de/storages/uni-rostock/Alle_PHF/IMF/Forschung/Medienforschung/Gender_Bericht/Kino_Vielfalt_Fortschrittsstudie_zur_audiovisuellen_Diversitaet_2022.pdf.
- Ritzer, Ivo (2020). Genre- und Autorentheorie. In Marcus Stiglegger (Hrsg.), *Handbuch Filmgenre: Geschichte – Ästhetik – Theorie* (S. 155–169). Wiesbaden: Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-658-09017-3_7
- Ritzer, Ivo (Hrsg.). (2021). *Media and Genre: Dialogues in Aesthetics and Cultural Analysis*. London: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-69866-9>
- Ritzer, Ivo & Schulze, Peter W. (Hrsg.). (2015). *Transmediale Genre-Passagen: Interdisziplinäre Perspektiven*. Wiesbaden: Springer VS. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-09426-3>
- Sullivan, Kaye (1985). *Films about, by and for Women*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Tasker, Yvonne (1998). *Working Girls. Gender and Sexuality in Popular Cinema*. London: Routledge.
- Verband der Filmarbeiterinnen e. V. (1979). *Manifest der Filmarbeiterinnen. Frauen und Film*, 22, 27.
- Walsh, Andrea S. (1984). *Women's Film and Female Experience 1940–1950*. New York: Praeger.
- Wikipedia (o. J.). Liste deutschsprachiger Filmregisseurinnen. Zugriff am 08.05.2025 unter https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_deutschsprachiger_Filmregisseurinnen.
- Williams, Linda (2002). *Playing the Race Card. Melodramas of Black & White from Uncle Tom*

to O.J. Simpson. Princeton: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9780691201337>

- Winker, Gabriele & Degele, Nina (2010). *Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten*. 2. Aufl. Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839411490>
- Wong, Cindy H.-Y. (2011). *Film Festivals. Culture, People, and Power on the Global Screen*. New Brunswick.
- Zybok, Oliver (Hrsg.). (2018). *Die vierte Welle? Feminismus heute*. Köln: Kunstforum.

Internetquellen

- BMBF-Forschungsgruppe: „Ästhetiken des Zugangs. Datenvisualisierungen in der digitalen Filmgeschichtsschreibung am Beispiel der Forschung zu Frauen im Frühen Kino“ (DAVIF) (2021–2025).
- O. A. (2018a): Manifest von Filmschaffenden. Warum ein feministischer Film nötig ist. Spiegel Online, 03.08.2018. Zugriff am 01.05.2025 unter <https://www.spiegel.de/kultur/kino/junge-filmfrauen-was-wir-mit-unserem-femifesto-erreichen-wollen-a-1221059.html>.
- O. A. (2018b). Filme von Frauen werden weniger gefördert als Filme von Männern. Süddeutsche Zeitung, 06.08.2018. Zugriff am 01.05.2025 unter <https://www.sueddeutsche.de/kultur/filmfoerderung-filme-von-frauen-werden-weniger-gefoerdert-als-filme-von-maennern-1.4083113>.
- O. A. (2021). Frauen in Hollywood: Regisseurinnen waren 2020 so erfolgreich wie nie. Spiegel Online, 04.01.2021. Zugriff am 30.04.2025 unter <https://www.spiegel.de/kultur/kino/frauen-in-hollywood-regisseurinnen-waren-2020-so-erfolgreich-wie-nie-aber-die-quote-bleibt-gering-a-c1dd4321-b91d-4a0e-90f3-0a0b6e270440>.

Kontakt und Information

Jun.-Prof. Dr. Irina Gradinari
FernUniversität in Hagen
Institut für Neuere deutsche
Literatur- und Medien-
wissenschaft
58084 Hagen
Tel.: (02331) 987-4204
irina.gradinari

<https://doi.org/10.17185/duerpublico/83735>

DuEPublico

Duisburg-Essen Publications online

UNIVERSITÄT
DUISBURG
ESSEN

Offen im Denken

ub

universitäts
bibliothek

Dieser Text wird via DuEPublico, dem Dokumenten- und Publikationsserver der Universität Duisburg-Essen, zur Verfügung gestellt. Die hier veröffentlichte Version der E-Publikation kann von einer eventuell ebenfalls veröffentlichten Verlagsversion abweichen.

DOI: 10.17185/duepublico/83735

URN: urn:nbn:de:hbz:465-20250630-160549-4

Erschienen in: Journal Netzwerk Frauen- und Geschlechterforschung NRW
Heft 56(2025), S. 40-46



Dieses Werk kann unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 Lizenz (CC BY 4.0) genutzt werden.