

Die Welt und die Suppe

Zur Historisierung von Medienfeminismen in transnationalen Kontexten*

Kathleen McHugh

Als Frau habe ich kein Land, als Frau möchte ich kein
Land haben. Als Frau ist die ganze Welt mein Land.

– *Virginia Woolf, Drei Guineen*

Da kam die Suppe. Es war eine klare Fleischbrühe.
Darin befand sich nichts, was die Phantasie anzuregen
vermochte. Man hätte durch die klare Flüssigkeit je-
des Muster erkennen können, was sich auf dem Teller
selbst befunden haben mochte. Aber dort war kein

Muster. Der Teller war schmucklos.

– *Virginia Woolf, Ein Zimmer für sich allein*

1938 beschreibt Virginia Woolf das ungewöhnliche Verhältnis von Frauen zur nationalen Zugehörigkeit in Begriffen des Habens («habe ich kein Land») und des Wollens («möchte ich kein Land»).¹ Weil der Frau beides fehle, sei sie auf besondere Weise verortet, ihrem Wesen nach «der ganzen Welt» zugehörig. Mit dieser poetisch formulierten und

* [Anm.d.Hg.:] Der Text wurde 2009 erstmals unter dem Titel «The World and the Soup: Historicizing Media Feminisms in Transnational Contexts» in der Zeitschrift *Camera Obscura* 72 (24,3, S. 111–150) publiziert. Wir danken der Autorin und Duke University Press für die freundliche Genehmigung der Übersetzung und der Veröffentlichung dieser gekürzten Fassung.

1 Das Zitat kam über Adrienne Richs kritisch-revidierende Lektüre in Umlauf, mit der sie auf die Bedeutung der geografischen und historischen Örtlichkeit verwies (Rich 1994, 210). Zuletzt war es als Epigramm in Alison Butlers Buch *Women's Cinema: The Contested Screen* zu finden (Butler 2002, 89).

dialektischen Aussage bringt Woolf zum Ausdruck, dass Frauen dadurch, dass ihnen volle Rechte, Staatsbürgerschaft und Schutz in der Geschichte sämtlicher Nationen aberkannt wurden, dazu *gezwungen* seien, sich *aktiv* gegen patriotische Ansprüche zu positionieren, insbesondere gegen Militarismus und Krieg. Die Spannung zwischen dem passiven «habe kein Land» des ersten Satzes und dem aktiven «möchte kein Land» löst Woolf also über den ontologischen Kunstgriff, den die dritte Wendung impliziert: nämlich die Behauptung eines staatenlosen Daseins von Frauen, die überall und doch nicht vollständig in einem Staat verortet oder diesem zugehörig seien.² Woolfs «möchte ich kein Land» zeugt auch von dem Privileg ihrer Position, etwas zu wollen und es zugleich ablehnen zu können. Hervorzuheben ist allerdings, dass der Platz der Frau in der Welt nie von Land und Nationalstaat losgelöst war, sondern vielmehr auf einem räumlichen Widerspruch basiert: Frauen befanden sich, wenn auch marginalisiert, zwar im Inneren des Nationalstaates (in patriarchalen Begriffen, Institutionen und Geschichten) und waren dennoch aufgrund interner und internalisierter Ausschlussmechanismen nicht Teil dieses Staates.

Woolfs Aussage hat sich als ungemein fruchtbar erwiesen, wurde viel und in unterschiedlichen Kontexten zitiert, zuletzt etwa mit Blick auf eine Politik der Örtlichkeit (*politics of location*), ein Konzept, das von Adrienne Rich geprägt und insbesondere im Kontext postkolonialer Theorien aufgegriffen wurde, um der Idee eines universellen Status von Frauen oder ihres «In-der-ganzen-Welt»-Seins kritisch zu begegnen.³ Die akademischen Debatten, die auf Woolfs Forderungen folgten, zeigen, wie komplex das Verhältnis von Geschlecht/Raum zu Nation/Raum ist – insbesondere, wenn es sich auf Frauen bezieht. Sie machen auch deutlich, wie schwierig es ist, das feministische Denken und seine vielfältigen Effekte von bestimmten Punkten der Geschichte aus zu historisieren. Woolf selbst kann dabei als ein ausgezeichnetes Beispiel gelten: Obwohl ihre Schriften aus einer Zeit stammen, die später als erste Welle des Feminismus beschrieben wurde, steht ihr Argument heute für den privilegierten und ethnozentrischen Universalismus des Zweite-Welle-Feminismus.

Ich beziehe mich auf Woolfs «Ganze-Welt»-Einsicht hier aber noch in einem ganz anderen feministischen Kontext: nämlich mit Blick auf

2 Es fällt auf, dass Woolf bei ihrer Auseinandersetzung mit dem Problem der weiblichen Identität im Jahr 1938 bereits drei Topoi bemühte, die die feministische Theorie vierzig Jahre später nachhaltig prägen sollten: Haben, Wollen und Sein.

3 Rich 1994; Clifford/Dhareshwar 1989; Friedman 2001; Kaplan 1996; Miller 1991; Mohanty 1988.

ihre frühen Überlegungen zu den spärlichen Ressourcen, die Frauen im frühen zwanzigsten Jahrhundert in England zur Verfügung standen. Woolf verfasst *Ein Zimmer für sich allein* 1929, also nur ein Jahr, nachdem Frauen in Großbritannien das volle Wahlrecht erlangt hatten, und beginnt mit dem Bild der dünnen, fast schon durchsichtigen Suppe, die an einer Frauenschule serviert wird. Davon ausgehend problematisiert sie, wie der Eintritt von Frauen in die britische Öffentlichkeit, die vorgab, nicht mehr nach Geschlecht zu unterscheiden, von Anfang an durch systematische institutionelle und wirtschaftliche Ungleichheit erschwert wurde. Hier klingen Themen von Haben und Wollen an (der Wunsch nach einem erfüllten Künstlerinnenleben und die Verfügbarkeit des dafür notwendigen, ausreichend großen Raums) mit Bezug auf das Erbe, das materiell wie auch symbolisch schwierige Verhältnis von Frauen zum Vermächtnis. In beiden Essays beschreibt Woolf die sowohl historisch als auch ontologisch gestörte Beziehung von Frauen zum (*eigenen*, nationalen, öffentlichen und privaten) Raum als ein Problem des Habens, das untrennbar mit dem Problem verbunden ist, Frauen in der Geschichte sichtbar zu machen. Obschon sie nationale Zugehörigkeit ablehnte, beanspruchte Woolf ihren eigenen Raum (*Ein Zimmer für sich allein*). Als weiße britische Frau privilegierter Klasse durfte sie diesen Wunsch zwar durchaus äußern; doch ihre Geschlechtszugehörigkeit hindert sie daran, diesen Wunsch und das, was er (an Bildung und wirtschaftlicher Sicherheit) voraussetzte, umzusetzen. Da sie sich für das Vermächtnis und die Arbeit von Frauen interessierte, bezog Woolf diese Fragen auf das, was Frauen ihr Eigen nennen können, auf ihre Wünsche und ihren eigentümlichen Ort im nationalen Raum und in der historischen Zeit. Im Folgenden beginne ich mit dem Problem der Welt (Geschlecht/Raum und Vermächtnis) und untersuche dann, welche Rolle die Suppe (Ressourcen und Vermächtnis) spielt, wenn es darum geht, Filmfeminismen aus heutiger Perspektive zu historisieren – also aus einer Zeit heraus, in welcher der Feminismus vielfach für tot erklärt wurde.

Feminismus und Filmgeschichte

Anstatt mit der Frage nach der Krise des Feminismus zu beginnen (was eine durchaus drängende Frage wäre), scheint es hier noch wichtiger, die Frage nach dessen Vermächtnis zu stellen: Wie und warum laufen Filmfeminismen Gefahr, verloren zu gehen? Warum werden sie aus der Geschichte der Medien ausgeschlossen? Gerade in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts trat der Feminismus als facettenreiche

weltweit agierende Bewegung mit weitreichenden und bedeutenden, wenn auch unabgeschlossenen, uneinheitlichen und vielfältigen lokalen Effekten in Erscheinung. Welche Auswirkungen hatte der Feminismus auf die Film- und Medienkultur? Zweifellos hat er die wissenschaftlichen Parameter und die Diskurse verändert, über die das Kino an der Universität untersucht wird. Aber was ist mit seinem Einfluss auf die Art und Weise, wie Filme weltweit produziert werden, auf die Menschen, die an ihnen arbeiten und auf die Produktionskulturen, aus denen sie entstehen? Dieser Abschnitt befasst sich mit dem, was man das «Problem der Welt» nennen könnte, also die Frage danach, wie sich Effekte verschiedener feministischer Bewegungen in und auf die Filmgeschichte nachzeichnen lassen.⁴

Dass der Feminismus als wichtige Kraft der Filmgeschichtsschreibung im akademischen Diskurs weitgehend marginalisiert wurde, hat wohl auch damit zu tun, dass sich die feministische Kritik und Theorie lange Zeit auf spezifische Themen fokussierten. 1998 beobachtet Pam Cook:

Der Fokus auf Marginalisierung und Ausgrenzung, der die feministische Kritik seit mehr als zwanzig Jahren beschäftigt, muss überdacht und der historische Beitrag der Frauen zum Kino in allen Bereichen anerkannt werden. Dies bedeutet eine Verschiebung der Wahrnehmung – weg von der quantitativen Erhebung einer relativ kleinen Anzahl weiblicher Regisseurinnen hin zu einem stärker historisch und auf die Kontexte ausgerichteten Verständnis für die verschiedenen Einstiegspunkte von Frauen in eine Filmindustrie, die auf Kooperationen basiert. Viel zu selten wurden bisher die Einflüsse des weiblichen Publikums untersucht und die Auswirkungen, die der Feminismus – in all seinen verschiedenen Ausprägungen – auf die gesamte Bandbreite der Produktion hatte. (Cook 1998, 244)

Um einem «stärker historisch und auf die Kontexte ausgerichteten Verständnis» für die Beziehung von Frauen und Kino (in all ihren unterschiedlichen Bereichen) Rechnung zu tragen, fordert Cook

4 Im vorliegenden Aufsatz geht es also nicht in erster Linie um eine feministische Filmgeschichtsschreibung (und den Feminismus als historische Methode), sondern um Filmfeminismen als historischen Gegenstand – also die Frage nach den Effekten des Feminismus auf die jüngere Mediengeschichte. Als Methode hat die feministische Filmtheorie bedeutsame Beiträge zur Filmgeschichte und -geschichtsschreibung geleistet, vgl. etwa Gaines 2004, Hastie 2007, Petro 1989 und 2002, Rabinowitz 2006 und White 2006.

Filmanalysen, die den kulturhistorischen Kontext einbeziehen, einen stärkeren Einbezug der Filmarbeit von Frauen, der nicht nur das Schaffen einzelner weiblicher Regisseurinnen, sondern darüber hinaus Produktionsprozesse strukturell untersucht, und schließlich die Auseinandersetzung damit, wie Publikum und soziale Bewegungen auf die Industrie und ihre Produkte zurückwirken (vgl. Cook 1998, 234). Cooks Essay konzentriert sich vor allem darauf, Strategien für «eine komplexere Kartografie von Frauen im Hollywood-Kino zu entwickeln, die nicht allein über Diskurse der Ausgrenzung und Marginalisierung bestimmt sind» (Cook 1998, 245).⁵ Dennoch lässt sich ihr Argument auch in einem umfassenderen Sinne auf die Filmgeschichtsschreibung beziehen, die sich mit verschiedenen Produktionsweisen (unabhängig, kommerziell, experimentell) in unterschiedlichen kulturellen und nationalen Kontexten befasst. Auch hier bleiben Feminismus und Frauenfilm relativ unsichtbar – und das aus Gründen, die nicht nur mit jenem Fokus auf Marginalisierung und Ausgrenzung zu tun haben.

Der kritische Diskurs, der die von Cook angeführten feministischen Filmtheorien bestimmt, untersucht zumeist Bilder von Frauen – also, wie Frauen filmisch dargestellt, verdinglicht und bestraft werden. Damit waren nicht nur die Frauen auf der Leinwand, sondern auch die im Publikum gemeint, deren Erfahrung – davon gingen die meisten dieser Texte aus – die auf der Leinwand dargestellten Erfahrungen widerspiegeln. Der Text, der zu dieser Heuristik einlud, war natürlich Laura Mulveys «Visual Pleasure and Narrative Cinema» (1988 [1975]). Obwohl der Aufsatz vor allem als Manifest für ein nicht-kommerzielles Filmschaffen angelegt war und eine feministische Filmproduktion und -ästhetik forderte, bot er zugleich auch eine grundlegende Methode für die Analyse des Mainstream-Kinos. In einem Kontext, in dem sich das akademische Interesse für das Kino von der Seite der Produktion hin zur Rezeption und Interpretation verlagerte, entwickelte sich auch die Frage nach der Lust zu einem kritischen Thema, das heute einen Großteil des postfeministischen Diskurses sowohl in der Forschung als auch in populären, kommerziellen Medien prägt.⁶ Unter dieser domi-

5 Feministische Theoretikerinnen haben in verschiedenen Kontexten – und insbesondere mit Blick auf das Mainstream-Kino – auf Cooks Forderung reagiert. Mit einem Ansatz der *production studies* haben sie etwa begonnen, die vielfältigen Rollen von Frauen in der Filmindustrie zu erforschen und das Konzept des Auteurismus neu zu fassen, sodass es auch jene kreative Arbeit von Frauen einbezieht, die bislang unsichtbar blieb (vgl. Banks 2007; Denault 2003).

6 Robin Blaetz (2007, 3–4) beschreibt diese Verschiebung im Detail.

nanten Heuristik gingen allerdings zwei Dinge verloren: der Blick auf das Filmschaffen von Frauen, das Mulvey ja ausdrücklich gefordert hatte, sowie auf die Mobilität von Filmemacherinnen, auf die Mulvey gar nicht erst einging, obwohl sie in jedem ihrer Filmbeispiele prominent enthalten war (vgl. McHugh 1998). Arbeit und Mobilität weiblicher Filmschaffender wurden in diesem vorherrschenden Diskurs der feministischen Filmtheorie nicht erfasst – und fielen damit aus dem Bereich der Theorie heraus.

Auch für kommerzielle, nationale und transnationale Independent- und Kunstfilme wurde die Rolle des Feminismus zumeist nur indirekt erfasst – und zwar in Kategorien, die selten historisierend angelegt waren (Auteurismus). Die Auswirkungen des Feminismus werden hier stets in personalisierter (und das heißt zumeist ahistorischer) Form erfasst, nämlich als Beiträge einzelner Regisseurinnen (und manchmal auch anderer Filmarbeiterinnen). Typischerweise wird ihr Schaffen in Enzyklopädien über «Filmemacherinnen» oder «Frauen im Film» alphabetisch katalogisiert oder in Büchern beschrieben, die sie nach Ländern, «Regisseurinnen in Mexiko, Australien, Japan», oder Regionen, «Filmemacherinnen aus dem Nahen Osten oder Südasien», ordnen (vgl. Butler 2002, 119). Ersteres sind Referenzwerke, nützlich, aber ahistorisch, während letztere den Platz der Frauen auf ein Subgenre nationaler oder regionaler Filmkulturen beschränken und dabei vorgeben, transnationale Beziehungen darzustellen.

Wie können wir über uns von diesen Paradigmen lösen, die das Filmschaffen von Frauen als Randerscheinung markieren – nämlich als reines Referenzmaterial, nationales oder regionales Genre oder Ausnahmeerscheinung (die Autorin)? Und wie können wir stattdessen die historische Dimension der produktiven Beziehungen zwischen Frauen, Feminismus und dem Kino nachzeichnen? Das Thema Mobilität erlaubt, das Verhältnis von weiblichem Filmschaffen und feministischen *Bewegungen* auf eine neue Weise in den Blick zu nehmen, die sowohl der historischen Festschreibung als auch der Beschränkung des Themas auf Enzyklopädien und nationale Kinematografien entgegenwirken kann.

Die Geschichte des Kinos wird sich im Allgemeinen über einige wenige dominante Paradigmen erzählt: (1) Weltkino; (2) Hollywood und das kommerzielle Kino; und (3) Filmformen, die sich vom kommerziellen Modus Hollywoods absetzen – nationale Autorenfilme oder radikale, avantgardistische Filmbewegungen, die sich als Alternative zum Mainstream-Kino und seinen Einflüssen präsentieren. Zwar könnten auch die Beiträge von Frauen über diese Paradigmen erfasst

werden; doch Gender-Analysen oder ein feministisch-politisches Denken stehen nicht im Zentrum dieser geografischen und diskursiven Argumentationslinien.⁷ In der Theorie des «dritten Kinos» gelten etwa Hollywood und «alle großen Mainstream-Produktionen anderer Ländern» als erstes Kino; als zweites Kino werden «Kunst- oder Autorenfilme, amerikanische Independent-Filme sowie verschiedene Neue Wellen» genannt und als drittes Kino «Filme der Dekolonisierung [...], die antimythisch, antirassistisch, antibürgerlich und populär angelegt sind».⁸ Innerhalb all dieser Ordnungssysteme verschwindet der Feminismus.

Theoretiker haben auf dieses Verschwinden hingewiesen, wenn auch aus sehr unterschiedlichen Perspektiven. In seinem Artikel «The National» aus dem Jahr 1994 beschreibt Paul Willemen den Feminismus eher beiläufig als Ausnahme von dem, was er über die Filmwissenschaft und ihre kulturelle Spezifik schreibt. Während er die «promiskuitive und zufällige Form eines vermeintlichen Internationalismus» kritisiert, die dadurch entstehe, dass die Medientheorie «die entscheidenden Auswirkungen des geografisch begrenzten Staates» nicht ausreichend berücksichtige, räumt er ein, dass «die Frage nach der kulturellen Spezifik auch in Bezug auf die Ebene anderer, sozialer Gemeinschaften bezogen werden kann (und diese Ebene der Gemeinschaften können selbst transnational sein, wie das etwa bei einer *geschlechts-* und klassenbasierten Politik der Fall sein mag)» (Willemen 1994, 219).

In «Post-Third-Worldist Culture. Gender, Nation und Kino» nimmt Ella Shohat die schwierigen Beziehungen des Feminismus zum Nationalen in einem weitaus grundlegenderen und umfassenderen Sinne in den Blick und verortet transnationale Filmfeminismen in der Geschichte – und zwar als spezifische historische Modalität. Sie argumentiert, dass das sogenannte Ende der Geschichte, das von der Postmoderne eingeläutet wird, für das Ende eurozentrischer Geschichten

7 So befasst sich etwa Hamid Naficys exzellente Studie *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* mit Filmschaffen im Kontext von Exil, Diaspora, postkolonialen Debatten zu Ethnie und Identität. Obwohl das Buch das Schaffen von Filmemacherinnen innerhalb dieser Kategorien konsequent in den Vordergrund stellt, wird das Geschlecht eher als kontingent und nicht als integraler Bestandteil für die Herausbildung eines *accented cinema* behandelt.

8 Die Beschreibung eines ersten, zweiten und dritten Kinos korreliert interessanterweise nicht mit der Einteilung in erste Welt (kapitalistische Demokratien), zweite Welt (kommunistische/sozialistische Länder), dritte Welt (Schwellenländer, postkoloniale Staaten) und vierte Welt, was dazu führt, dass Filmemacherinnen der zweiten Welt sowohl aus den feministischen Debatte der ersten und dritten Welt ausgeschlossen werden (vgl. Marciniak 2005).

steht, während «die Völker der Dritten Welt, Diasporen der Ersten Welt, Frauen und Schwule/Lesben gerade erst damit beginnen, ihre Geschichten zu erzählen» (Shohat 2003, 5). Sie unterscheidet zwischen Frauenfilmen der Dritten Welt und feministischen Filmen und merkt an, dass erstere zwar häufig um weibliche Hauptfiguren angelegt sind, aber nicht unbedingt auf «ein erklärtes politisches Projekt [abzielen], das Frauen im Kontext von Patriarchat und (Neo-)Kolonialismus stärken» (Shohat 2003, 51). So stehe das «Post-» in der Filmkultur der Dritten Welt für eine feministische Filmarbeit, die sich sowohl von den Nationalismen der Dritten Welt als auch von den Projekten eines eurozentrischen Feminismus unterscheidet:

Für die «Dritte Welt» begann diese filmische Gegenerzählung im Wesentlichen mit dem Zusammenbruch der europäischen Vorherrschaft nach dem Krieg und der Entstehung unabhängiger Nationalstaaten. Angesichts der eurozentrischen Historisierung haben die Dritte Welt und ihre innerhalb der Ersten Welt verteilten Diaspora ihre Geschichte neu geschrieben, die Kontrolle über ihre eigenen Bilder übernommen, mit eigenen Stimmen gesprochen. [...] Feministinnen der Dritten Welt ihrerseits haben sich an diesen Gegengeschichten beteiligt, dabei jedoch betont, dass Kolonialismus und nationaler Widerstand für Männer und Frauen durchaus unterschiedliche Auswirkungen haben. (Shohat 2003, 51)

Shohat setzt sich für eine Politik der Örtlichkeit innerhalb eines spezifischen historischen und transnationalen Rahmens ein und fordert eine eingehende Auseinandersetzung mit der Komplexität und Vielfalt von Filmfeminismen. Dabei gelte es auch, Differenzen und Pluralität von Filmfeminismen einzubeziehen. Shohat (2003, 52) beobachtet: «Feministische Kämpfe in der Dritten Welt (einschließlich jener Dritten Welt, die innerhalb der Ersten Welt angesiedelt ist) bauen nicht auf einem einfachen Diskurs der globalen Schwesternschaft auf». Sie historisiert dieses Dilemma mit besonderem Blick auf intersektionelle Interessen, die zu einer feministischen Filmproduktion der (wie sie es nennt) «Post-Third-World» geführt haben, und verfolgt deren Genealogie innerhalb der nationalen, internationalen und globalen Veränderungen nach dem Zweiten Weltkrieg. Trotz durchaus unterschiedlicher Ansätze behandeln sowohl Willemen als auch Shohat das Problem der Welt und weisen darauf, dass die kulturelle Spezifik von Filmfeminismen nicht allein über nationale Kategorien zu erfassen sei. Um diese Filmfeminismen in den Blick zu nehmen, bedürfe es andere Ansätze zur Interpretation und Historisierung.

In den letzten zehn Jahren haben feministische Filmwissenschaftlerinnen eine Reihe von Strategien entwickelt, um das «Problem der Welt» einer feministischen Filmproduktion zu thematisieren, die auf paradoxe Weise transnational und zugleich von einer besonderen kulturellen Spezifik geprägt ist. So verband man etwa das Konzept des «Frauenfilms» (*women's cinema*), wie es Claire Johnston einst einbrachte, mit einer Politik der Örtlichkeit, wodurch sich zeigen ließ, wie der Begriff durch verschiedene kulturelle Kontexte und Produktionsmodi zirkulierte (Butler 2002, 1–23). In Monografien, Artikeln und Sonderausgaben von Zeitschriften wurden transnationale Konzepte wie «minor cinema» oder «Frauenfilm als World Cinema» entwickelt, die die vielfältigen transnationalen Beiträge von Frauen zum Kino systematisch – jenseits enzyklopädischer Bestandsaufnahmen und nationaler oder regionaler Formate – erfassen.⁹ Mein Ziel in diesem Aufsatz schließt sich diesen Anliegen an; doch wie Shohat interessieren mich vor allem die historischen Effekte von Filmfeminismen, wie sie sich in der Nachkriegszeit herausbilden. So ist meine Arbeit auf einen bestimmten historischen Moment ausgerichtet und betrifft eher die Suppe als die Welt. Die besonderen Bedingungen, unter denen sich feministische Bewegungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts transnational auf das Kino auswirkten, lassen sich weder über das in der Filmwissenschaft immer noch stark ausgeprägte Paradigma des Nationalen beschreiben, noch über die Kategorien, über die die Geschichte der feministischen Bewegung und ihrer unterschiedlichen Wellen bislang erzählt wurde.

Zweite-Welle-Feminismus und transnationale Generation

Um den transnationalen Charakter und die Wirkung von Filmfeminismen sichtbar zu machen und den begrifflichen Rahmen abzustecken, über den ihre Effekte systematisiert und historisiert werden können, verwende ich in Anschluss an Shohats historische Analyse ein Konzept, das ich «transnationale Generation» nenne. Gemeint sind damit

9 Meaghan Morris (1998) wandte das Konzept des «minor cinema» auf Claire Johnstons Leben und ihre Theorie an und löste damit eine Diskussion aus, die Alison Butler (2002) dazu anregte, das Frauenkino als kleines («minor») Kino zu betrachten. In einem ähnlichen Sinne spricht Patricia White von den «Ambiguitäten des Frauenfilms als World Cinema», um danach zu fragen, «wo in der Welt Frauen Filme machen, für wen, und wer diese sieht und darüber schreibt» (Vortrag «Frauenkino als Weltkino», im Programm *Global Cartographies of Cine-Feminisms* auf einer Konferenz am 16. April 2008, Ewha Woman's University, Seoul, Südkorea).

beide Wortsinne von «Generation»**; bezogen wird das Konzept auf die Individuen einer Epoche und ihre ästhetischen Produktionen: auf den generativen Charakter von Filmfeminismen und auf das Werk, das unter ihren Vorzeichen produziert, distribuiert oder rezipiert wird. Die Betrachtung einer Generationenkohorte transnationaler Filmemacherinnen fungiert als Gegengewicht zu textbasierten Feminismen, zur nationalen Filmgeschichtsschreibung und zu Hollywoods eigener Theoretisierung von Feminismus, die alle drei die Aufmerksamkeit von den Frauen als Filmschaffenden ablenken. Es bietet auch eine Alternative zur Einteilung in «Zweite-» und «Dritte-Welle-Feminismus», die beide auf zeitgleiche Aktivitäten in der Filmindustrie der Nachkriegszeit verweisen.¹⁰ Ich werde daher nicht einzelne Regisseurinnen, sondern eine Generation Filmemacherinnen betrachten, deren Filme das Transnationale auch auf diegetischer Ebene verhandeln. Die Beispiele mehrerer Filmemacherinnen sollen die historischen, kulturellen und materiellen Effekte des Feminismus (und dessen Auflösung) auf die filmischen Texte und Kontexte veranschaulichen.

Mein Fokus auf das Transnationale ist bewusst gewählt und notwendig. Das Transnationale bezieht sich auf globale und lokale Kräfte, die nationale politische und kulturelle Systeme durchdringen, eine Dynamik, die durch die Verbreitung globalen Kapitals ebenso verstärkt wird wie von neuen medialen Kommunikationstechnologien und Migrationsbewegungen und den daraus resultierenden kulturellen Formen der Hybridität (vgl. Smith/Guarnizo 1998, 3). Zum Verhältnis des Globalen und Transnationalen schreiben Françoise Lionnet und Shu-mei Shih: «Während das Globale anhand eines homogenen und dominanten Sets an Kriterien definiert wird, bezeichnet das Transnationale Räume und Praktiken von grenzüberschreitenden Akteuren, seien sie dominant oder marginal» (2005, 5). Ich betrachte eine zugegebenermaßen zur Elite gehörende Generationenkohorte: Filmemacherinnen, die zwischen dem Ende des Zweiten Weltkriegs und 1960 geboren wurden.¹¹ Ihre Filme haben gemein, dass sie von Frauen

** [Anm.d.Hg.:] Gemeint sind hier also zum einen der auch im Deutschen übliche Begriff der «Generation» als Gruppe von Menschen ungefähr gleicher Altersstufe, zum anderen aber auch das im Englischen gebräuchliche «generation» im Sinne eines Hervorbringens oder Erzeugens.

10 Während Erste- und Zweite-Welle-Feminismus aufeinander folgen, gilt dies nicht für Zweite- und Dritte-Welle-Feminismus. Obwohl sie oft als Elemente einer diachronen Abfolge dargestellt werden, traten sie zeitgleich auf.

11 Ich grenze diese Generation aus zwei Gründen von jenen ab, die in den 1960ern oder später geboren wurden. Erstens, da die späteren Generationen mit einem kommerziellen Medienfeminismus aufgewachsen sind, der aus einer massenkulturellen

gedreht wurden, die in einer Zeit der Globalisierung aufwuchsen, die durch zwei bedeutsame Veränderungen geprägt wurde: den Aufstieg der globalen Massenkultur, «beherrscht vom Bild, vom Fernsehen und vom Film» (Hall 1991, 27) sowie von wichtigen und umfassenden materiellen, politischen, sozialen, und kulturellen Veränderungen im Verständnis der Kategorie «Frau». Beide Veränderungen sind miteinander verbunden, da die globale Massenkultur den Wandel der zweiten Art bedingte und beschleunigte. Insoweit diese Veränderungen nicht homogen oder dominant waren und auch nicht von Interaktionen zwischen Nationalstaaten geprägt waren, können die Veränderungen in der Kategorie der «Frau» nicht als global, national, oder international verstanden werden, sondern als *transnational*. In diesem Sinne gilt es, die Kategorie «Frau» nicht zu essentialisieren, sondern transnational zu historisieren und dabei auch danach zu fragen, wie dies mit den Darstellungspraktiken und -räumen zusammenhängt, die von vielen der Filmemacherinnen mitgeprägt wurden, um die es hier geht.

Zwischen 1945 und 1960 wurden in Nord- und Südamerika, Asien, Australien und Neuseeland, dem mittleren Osten, Europa, und den Westindischen Inseln mehr Frauen geboren, die später Filmemacherinnen wurden als mindestens seit der Stummfilmzeit, vielleicht sogar mehr als je zuvor. Diese Kohorte umfasst (ohne Anspruch auf Vollständigkeit): Chantal Akerman, Maryse Alberti, Gillian Armstrong, Beth B., Rakhshan Bani-Etemad, Kathryn Bigelow, Antonia Bird, Jane Campion, Gurinder Chadha, Martha Coolidge, Busi Cortes, Julie Dash, Claire Denis, Doris Dorrie, Su Friedrich, Bette Gordon, Marleen Gorris, Leslie Harris, Mona Hartoum, Amy Heckerling, Agnieszka Holland, Ann Hui, Barbara Kopple, Diane Kurys, Clara Law, Deepa Mehta, Marta Meszaros, Trinh T. Minh-ha, Tracey Moffatt, Mira Nair, Maria Novaro, Ulrike Ottinger, Euzhan Paley, Pratibha Parmar, Lourdes Portillo, Sally Potter, Dana Rotberg, Patricia Rozema, Valeria Sarmiento, Guita Schyfter, Marisa Sistach, Moufida Tlatli, Monika Treut, Margarethe von Trotta und Tizuka Yamasaki.

Sie wurden Regisseurinnen im Bereich des künstlerischen Films und des Dokumentarfilms, des ethnografischen, experimentellen oder kommerziellen Films. Im Unterschied zu vorherigen Generationen koinzidiert der Zeitraum ihrer Geburt mit den Anfängen und dem

Aneignung und Popularisierung feministischer Prinzipien und Ideen entstanden ist. Diese Art von Feminismus ist auch verantwortlich für einige der Probleme, vor die uns der Postfeminismus heute stellt. Zweitens, da die entstandenen feministischen Infrastrukturen und Unterstützungen sich in den 1980ern aufzulösen beginnen, also zu der Zeit, als die nach 1960 Geborenen ihre berufliche Laufbahn beginnen.

Aufstieg des Autorenfilms, dem Wiederaufleben eines Kunst- und Nationalkinos in europäisch geprägten amerikanischen und anderen westlichen Demokratien, dem Aufstieg der globalen Massenkultur, dem Zusammenbruch der europäischen Kolonialmächte und dem Entstehen postkolonialer Staaten. Einige dieser Filmemacherinnen, deren Hintergrund und Laufbahn zum Teil stark transnational geprägt war, wurden *auteurs*. Wie andere Regisseurinnen künstlerischer Filme machten sie Spielfilme, die transnational oder weltweit ausgewertet wurden, nachdem sie auf internationalen Festivals Sichtbarkeit und Zuspruch erfahren hatten. Obgleich viele der Genannten im Bereich des künstlerischen Films arbeiten, genügt diese Kategorie so wenig wie die des Nationalkinos, um ihren Aufstieg in dieser Zeit zu erklären. Ich möchte zeigen, dass für diese Frauen andere Kräfte und Einflüsse das scheinbar einfache Verhältnis des Autorenfilms auf der einen Seite und des National- und/oder Kunstkinos auf der anderen verkomplizierten.

Die genannten Frauen wuchsen im Kontext transnationaler Feminismen der Nachkriegszeit auf, die verschiedene diskursive, materielle und kulturelle Wirkungen zeitigten. Der historische Einfluss der Frauenbewegung auf diese Generation lässt sich in mehrfacher Hinsicht konstatieren: Er zeigt sich an den Vorhaben und Diskursen dieser Regisseurinnen; an der Institutionalisierung verschiedener Förderstrukturen für Filmemacherinnen (in Finanzierung, Ausbildung, Vertrieb und Vorführung); an der Weise, wie die Filme vom Publikum und von der Kritik rezipiert wurden. Wir können dabei die allgemeinen Wirkungen der Feminismen von Fragen unterscheiden, die einzelne kausale oder historische Effekte betreffen, wie etwa, in Bezug auf den ersten Punkt: Behandeln die Filme offen feministische Themen, erwähnen sie den Feminismus explizit oder gibt es von den Filmemacherinnen eindeutig feministische Aussagen zu ihren Filmen? In Bezug auf den zweiten Punkt: Was waren die Politiken und Philosophien der Filmhochschulen, die die Frauen besuchten (wenn sie welche besuchten)? Wie wurden ihre Filme finanziert? Wer vertrieb ihre Filme und aus welchen Gründen (wenn sie nicht allein kommerzieller Natur waren)? Und wurden sie auf speziellen Festivals oder in speziell dem weiblichen oder feministischen Filmschaffen gewidmeten Sektionen auf Festivals gezeigt? In Bezug auf den dritten Punkt: Wie wurden die Filme auf film- und medienwissenschaftlichen Konferenzen diskutiert? Wer schrieb über die Filme (KritikerInnen, feministische FilmwissenschaftlerInnen) und in welchen Publikationen (feministische Bücher und Zeitschriften)? Und wurden sie als «feministisch», «weiblich» oder als «Frauen» identifiziert?

Die bisherige theoretische Diskussion bezog sich auf das Problem, wie sich der Einfluss der Feminismen auf die Filmproduktion historisieren lässt – was ich das «Problem der Welt» genannt habe. In den folgenden Abschnitten dieses Essays möchte ich den theoretischen Rahmen dieser Fragen auf die oben genannte transnationale Generationenkohorte von Filmemacherinnen beziehen. Ich werde mich also der Rolle der *Suppe* widmen: den Diskursen und Förderstrukturen, die sich den verschiedenen Feminismen verdanken, und der Frage, wie diese Strukturen die Narrative von Produktion und Rezeption prägen. Ich werde ein paar Beispiele diskutieren und mich dabei an zwei unterschiedlichen historiografischen Strategien orientieren: *der Filmemacherin folgen* (diese Devise verweist auf den unausweichlich transnationalen Charakter der Feminismen) und *dem Geld folgen* (diese Devise bezieht sich auf deren materielle Kraft).

Der Filmemacherin folgen

Die genannten Filmemacherinnen (ob im künstlerischen, kommerziellen, experimentellen oder dokumentarischen Film) arbeiten, wie die meisten Filmschaffenden, in einem Bereich, der von transnationalen Netzwerken geprägt ist. In ihrem Fall waren die Netzwerke, in denen sie arbeiteten, allerdings oft beeinflusst durch oder verbunden mit feministischen Zielen oder Infrastrukturen. Zu diesen transnationalen Netzwerken gehören diejenigen, durch die sie finanziert, ausgebildet, anerkannt, vermarktet, vertrieben und unter dem Begriff «Frauenfilm» besprochen wurden, durch feministische FilmwissenschaftlerInnen, internationale Filmfestivals, alternative Verleiher und multikulturelle Archive.¹² Viele von ihnen waren «umherreisende Filmschaffende» (Lopez 2000), deren Arbeit(en) nationalbasierte Narrationen sowohl diegetisch als auch extradiegetisch (in Bezug auf die Laufbahn dieser Generation) vor Herausforderungen stellen.

Während Kathryn Bigelow nach ihren Anfangsjahren als unabhängige feministische Filmemacherin Actionfilme mit weltweiter Distribution drehte (vgl. Lane 2000, 101f), arbeiten die meisten Regisseurinnen dieser Generation in viel komplexeren transnationalen Netzwerken. Ihre nationalen Bindungen gestalten sich aufgrund verschiedener lokaler und globaler, rezeptionsseitiger und materieller Einflüsse, die ihrerseits oft vom Feminismus durchdrungen sind, kompliziert. Anhand

12 Zu denken ist hier etwa an die Verleihfirma Woman Make Movies in New York und an Zeitschriften und Festivals, die sich dem weiblichen Filmschaffen widmen; vgl. White 2006.

einiger exemplarischer Arbeitsbiografien sollen die diversen Quellen und Wirkungen der Feminismen hier kurz veranschaulicht werden. Die in Costa Rica geborene, jüdisch-mexikanische Filmemacherin Guita Schyfter beschreibt, wie sie dazu kam, Filme zu drehen:

Nach meinem Bachelorabschluss in Psychologie um 1970 reiste ich nach New York, um meine Schwester zu besuchen. Als ich durch die Straßen lief, gab es dort eine große Demonstration. Ich betrachtete die Leute (für Demonstrationen bin ich Expertin, denn ich erlebte 1968 in Mexiko) und bemerkte, dass es sich nur um Frauen handelte. Als ich bei meiner Schwester ankam, fragte ich sie, was es damit auf sich hatte und sie antwortete: «Das ist die Frauenbefreiungsbewegung.» Und dann gab sie mir ein Buch von Betty Friedan. Später ging ich zu einem Filmfestival und sah dort Agnès Vardas *LE BONHEUR* (F 1965) und fragte mich: «Können Frauen Filme machen?» Mit Erstaunen stellte ich fest, dass sie es tatsächlich konnten. Zehn Jahre später arbeitete ich in England im Bereich der Schulpsychologie und war in die Eröffnung einer offenen Universität in Mexiko involviert. In England hatte ich Kontakt zu einer Filmemacherin, die für das Fernsehen arbeitete und ich sagte ihr: «Ich möchte machen, was du machst.» Also ging ich zur BBC, um die Fernseharbeit zu erlernen, und als ich nach Mexiko zurückkehrte, begann ich, Dokumentarfilme zu drehen. (de Grandis/Menell 2003, 342)

Schyfters beruflicher Werdegang entfaltete sich über transnationale Bewegungen und Reisen, über den Einfluss des US-Feminismus, französisches (feministisches) Kino und Kooperationen und Ausbildungen im britischen Film und Fernsehen. All diese Einflüsse führten zu ihrer Arbeit und zu ihrem Ansehen als mexikanische Filmemacherin (vgl. Rashkin 2001).

Ihre Laufbahn lässt sich mit der von anderen Regisseurinnen vergleichen, deren transnationale Mobilität aufgrund der (direkt oder indirekt als weiblich konnotierten) Sphären und Felder, in denen sie arbeiteten, durch Genderfragen beeinflusst wurde. Die US-Amerikanerin Martha Coolidge, eine Kunststudentin, die sich für Film zu interessieren begann, bekam zwar einen Studienplatz an der Filmhochschule der NYU, wurde aber aufgrund ihrer Geschlechtszugehörigkeit entmutigt, eine Regiekarriere zu beginnen. Als Reaktion darauf zog sie nach Kanada und sammelte wichtige Erfahrung in der dortigen progressiveren und im Aufschwung begriffenen Filmindustrie. In Kanada arbeitete sie hinter der Kamera an Werbefilmen und Dokumentationen und als Produzentin für das Kinderprogramm des kanadischen Fernsehens. Coolidge nutzte diese Erfahrung, kam nach New York zurück, um an der NYU und der Columbia



1 Martha Coolidge und Halle Berry am Set von *INTRODUCING DOROTHY DANBRIDGE* (1999)

University Regie zu unterrichten und anschließend eine erfolgreiche Hollywood-Karriere zu starten (vgl. Lane 2000, 67; Edelmann [o.J.]).

Auch Deepa Mehta arbeitete für das kanadische Fernsehen und die kanadische Filmindustrie und war anfangs im Kinderfilm aktiv. Sie wuchs in einer wohlhabenden Familie in Indien auf und erlernte dort das Filmhandwerk, bevor sie gemeinsam mit ihrem kanadischen Ehemann nach Kanada migrierte. Gemeinsam gründeten die beiden dort die Produktionsfirma Sunrise Films. Sie fing an, im Lehrfilmbereich in Indien und Kanada zu arbeiten und schrieb Drehbücher für kanadische Kinderfilme. Anschließend begann sie erfolgreich in Kanada Regie zu führen, bevor sie ihr Filmprojekt *FIRE* (IND/CDN 1996) umzusetzen suchte, das die Zwänge der Tradition in einer indischen Großfamilie verhandelt. So wie der Film konzipiert war, konnte er nicht in Kanada spielen; den Film in Indien zu drehen, hätte wiederum bedeutet, nicht mehr auf kanadische Fördermittel zugreifen zu können. Von der mangelnden kanadischen Unterstützung war Mehta enttäuscht, aber sie erkannte auch, dass ihr «hybrides» Filmschaffen («weder «Bombay» noch «westlich») ihr erlaubte, sich mit Themen zu beschäftigen, die «unmöglich gewesen wären, wenn sie im indischen System gearbeitet hätte», insbesondere die «Entscheidung für Frauen (in *FIRE*) oder die Grenzziehung [zwischen Indien und Pakistan; die Übers.] (in *EARTH*, IND/CDN 1998)» (Levitin 2003, 274).



2 FIRE (1996) von
Deepa Mehta

Die historiografische Strategie, «der Filmemacherin zu folgen» zeigt bemerkenswerte Gemeinsamkeiten zwischen den drei betrachteten Regisseurinnen auf, die repräsentativ für diese Generation sind. Für alle drei war das Fernsehen ein Ausgangspunkt in der Ausbildung und im Sammeln technischer Erfahrung, und alle drei arbeiteten im Dokumentarfilmbereich, bevor sie begannen, Spielfilme zu drehen. Ein weiterer gemeinsamer Ausgangspunkt (von Coolidge und Mehta) war die Erfahrung, die sie beim Kinderfilm, im Kinderfernsehprogramm und/oder bei Schulfilmproduktionen sammelten. Die institutionellen Daten weisen auf einen Zusammenhang hin, der nicht zufällig ist: Unter dem feministischen Druck von Filmemacherinnen, die auf ihre krasse Unterrepräsentation im National Film Board of Canada (NFB) hinwiesen, rief die NFB 1974 eine Produktionseinheit für weibliche Filmarbeit namens Studio D ins Leben. Über Studio D waren gewisse Arbeitsmöglichkeiten für Frauen eng verzahnt mit einem feministischen Interesse an Themen, die zu Frauen in Bezug stehen (beispielsweise Kinder), was eine institutionelle und feministische *Möglichkeitsstruktur* bot. Solche Verzahnungen bieten eine kontextuelle und historische Grundlage, die Einstiegspunkte von Frauen in die professionelle Produktion zu rekonstruieren – einen Punkt, den Cook als zentral für die Historisierung der Wirkungen der Feminismen auf die Medienindustrien beschrieben hatte.

Dem Geld folgen

So breit aufgestellt, wie der Feminismus in seinen Ausdrucksformen, Antriebskräften und Effekten ist, kann er gleichermaßen als Politik und politische Theorie wirken, als Ideologie, analytische Rahmung und soziale Bewegung. Deutlich wird seine Durchschlagskraft in der Medienkultur auch, wenn man die Förderstrukturen in den Blick nimmt, die aus dem feministischen Aktivismus und Diskurs der 1970er- und 1980er-Jahre hervorgingen. Deutschland ist ein aufschlussreiches Beispiel für diese Trends, das zugleich unterstreicht, wie wichtig das Fernsehen für die Karrieren feministischer Filmemacherinnen wurde. In seinen Arbeiten zum Neuen Deutschen Film macht Thomas Elsaesser drei Elemente aus, die zur Präsenz von Frauen in den Medien während der 1970er- und 1980er-Jahre beigetragen hätten: die westdeutsche Frauenbewegung; das Interesse an sozialkritischen (und feministischen) Themen im öffentlich-rechtlichen Rundfunk und die diesen Interessen entsprechenden Programmstrukturen; und ferner der Umstand, dass Frauen den durch das Fernsehen ermöglichten Spielraum aktiv nutzten und selbst Strukturen schufen, «die vorhandene Gelegenheiten konsolidierten und so ausbauten, dass Frauen aktiv im privaten Sektor wirksam werden konnten» (Elsaesser 1989, 183). Das vorausschauende Engagement von Frauen in Produktion, Vertrieb und der Entwicklung von Formaten sowie Branchenverbänden führte dazu, dass Westdeutschland «proportional mehr Filmemacherinnen» hatte als «jedes andere filmproduzierende Land» (ibid., 185).

Das deutsche Beispiel legt somit nahe, dass der Medienfeminismus dieser Zeit über das Wirken einer sozialen Bewegung hinaus auf eine Weise mit der Regierung und der Medienbranche zusammenspielte, die wiederum auf die Branche und die von ihr geschaffenen Arbeitsbedingungen für Frauen zurückwirkte. Im letzten Teil meines Aufsatzes will ich auf dieses Zusammenspiel näher eingehen und mich dabei auf die australische Medienkultur und zwei Regisseurinnen konzentrieren, die diese von Innen auf die von ihr ermöglichte materielle Unterstützung hinterfragten.

Im Australien der späten 1960er- und 1970er-Jahre entstanden parallel zum feministischen Medienaktivismus unabhängige Filmkulturen, die persönliche Ausdrucksweisen in den Vordergrund stellten (Chapman 2002). Diese Veränderungen überschritten sich mit der Einrichtung der Australian Film Television Radio School (AFTRS), mit der die Regierung in den 1970er- und 1980er-Jahren einen ersten Schritt unternahm, um das Filmschaffen staatlich zu fördern, über Steuernachlässe privatwirtschaftliche Investitionsanreize zu schaffen und nationale

Filmfestivals und Preisverleihungen zu initiieren. Die Initiative ähnelt dem ebenfalls staatlich geförderten Wiedererstehen des europäischen Autorenfilms in den 1950er- und 1960er-Jahren. Die australische Regierunginitiative war allerdings von globalem und lokalem Feminismus beeinflusst. Das Wiedererstarken der dortigen Filmindustrie und die Neueröffnung der Filmschule hingen mehr oder weniger direkt mit der Einrichtung des staatlichen Women's Film Fund zusammen (der von der Australian Film Commission verwaltet wird), mit lokalen Gruppierungen wie der Sydney Women's Film Group, dem Women's Programme und anderen Organisationen, die finanzielle Mittel, Workshops oder Fortbildungen anboten und den Vertrieb und die Aufführung von Filmen ermöglichten (Stern 1985, 314). Wie in Deutschland, so bildeten auch hier Frauen Berufs- und Interessenverbände, darunter 1975 die Australian Women's Broadcasting Cooperative (AWBC). Die Gruppe bemühte sich darum, dass Produzentinnen und Regisseurinnen, die zuvor in traditionellen Bildungs- und Kinderprogrammarten tätig waren, Zugang zum Bereich Spiel- und Dokumentarproduktion erhielten, zumal die erstgenannten wie auch in Kanada oder Indien Frauen häufig den Einstieg in die Filmbranche ermöglichten (Chapman 2002).

Um mich den feministischen Ermöglichungsbedingungen der Produktion und ihren Effekten anzunähern, will ich insbesondere auf zwei Regisseurinnen eingehen, von denen die eine aus Neuseeland und die andere aus Australien stammt und deren Erzählungen diese vielfältigen und wandelbaren Effekten zum Vorschein bringen: Jane Campion und Tracey Moffat. Obwohl sich die Modi ihres Filmemachens deutlich unterscheiden, ähneln sich die beruflichen Lebenswege von Campion (geb. 1954) und Moffat (geb. 1960) in auffälliger Weise. Beide besuchten zunächst Kunsthochschulen, Campion die Sydney School of Arts und Moffat die Queensland School of the Arts, Brisbane. In ihren Filmen erneuern Campion und Moffat die Konventionen des Mütterdramas (*maternal melodrama*) mithilfe surrealistischer Praktiken, was den Umgang mit Farbe, Stoff und die Stilisierung der Mise en scène betrifft. Beider Werk durchläuft die Frage nach Weiblichkeit, Mutterschaft und Sexualität in den (post-)kolonialen Antipoden (und anderswo), und sie greifen bei ihren bekanntesten Filmen wie *NIGHT CRIES: A RURAL TRAGEDY* (AUS 1989) und *THE PIANO* (DAS PIANO; AUS/NZ/F 1993) auf die eigenen Autobiografien zurück. Beide hatten außergewöhnlich erfolgreiche Karrieren und wurden in ihren frühen Werken von den gleichen Förderinfrastrukturen unterstützt.

Das Beispiel von Campion und Moffat verdeutlicht, warum das in der frühen Nachkriegszeit geknüpft Band zwischen *auteur* und Nation



bei den Regisseurinnen dieser Generation zerreißt. Das Zuschreiben einer neuseeländischen oder australischen Identität als Filmemacherin übersieht transnationale Einflüsse, die in ihrer Kunst- oder Filmschul-ausbildung mobilisiert wurden und sie auf internationale Künstlerinnen, Regisseurinnen und Bewegungen hin ausrichteten. Es verschleiert überdies den tiefgreifenden Einfluss des Feminismus. Campion und Moffatt wuchsen in die politischen, sozialen, kreativen, intellektuellen, akademischen und materiellen Prozesse hinein, die der transnationale Feminismus hervorbrachte. Zugleich verdeutlicht ein Vergleich der materiellen Basis ihres Schaffens wichtige historische Unterschiede in der ihnen gewährten Unterstützung und deren Folge für den Diskurs über Autorschaft sowie ihre akademische und filmkritische Rezeption. Ich will hier zunächst eine abweichende transnationale Geschichte von Campions eher konventioneller Karriere entwerfen, in der die von ihr gewählten Themen des Kolonialismus und reisender Frauen auf doppelte Weise markiert sind.¹³ Auf diese alternative Geschichte stoßen wir, wenn wir den Fluss des Geldes verfolgen. Anschließend stelle ich Moffatts Fördererfahrungen und ihre Arbeiten denen Campions gegenüber, um zu erörtern, auf welche Weise Feminismen (als Aspekt der Autorschaft, der

3 Reisen als Motiv in Jane Campions Filmen – AN ANGEL AT MY TABLE (1990)

13 In vielen von Campions langen Spielfilmen tauchen reisende Frauen auf, ob sie nun vom Outback kommen (SWEETIE, 1989), den Kolonien oder Postkolonien (THE PIANO; HOLY SMOKE, 1999; AN ANGEL AT MY TABLE, 1990; THE PORTRAIT OF A LADY, 1996). Alle diese Reisenden suchen auf die eine oder andere Art nach einer Form des Selbstausrucks.

Ressourcen und der Rezeption) die Texte und Kontexte zweier Vertreterinnen dieser transnationalen Generation ge- und verformt haben.

Die in den 1960er- und 1970er-Jahren aufkommenden Ideologien des Feminismus, der Bürgerrechtsbewegungen und der sexuellen Befreiung hatten eine materielle Dimension, am deutlichsten in den europäischen, amerikanischen und anderen westlichen Demokratien, die sich in finanzielle Unterstützung weiblichen Filmschaffens übersetzte, oftmals mithilfe staatlicher und regionaler Fördertöpfe. Viele Frauen dieser Generation sahen um die Jahrtausendwende ihre Karrieren von massiven Veränderungen gefährdet, was das für ihr Filmschaffen und die feministische Arbeit eingerichtete Fördersystem betraf. «Im nächsten Jahrhundert wird weibliche Filmkultur völlig verändert dastehen, vermutlich eher von wirtschaftsrationalistischen Ideologien getragen als von einer staatlichen Förderung des Feminismus», notierte etwa Katrien Jacobs (2000). Campions Karriere und Filme veranschaulichen diesen ökonomischen Umbruch, insofern sie – besonders pointiert und autobiografisch in *THE PIANO* – den elitären Transnationalismus von Frauen zum Gegenstand ihrer Erzählungen machen. Verfolgt man diesen Wandel mit Blick auf Campions bekannteste industrielle Geldgeber, wird der Umschwung von einer hybrid-nationalistischen und feministischen Fördergrundlage zu einer des globalen Kapitals offensichtlich.

Campions Karriere begann mit ihrer Ausbildung an der AFTRS 1981. Alle ihre frühen Arbeiten vor *THE PIANO* beruhten auf staatlicher Förderung. Erste Kurzfilme und Fernseharbeiten entstanden ausschließlich mithilfe staatlicher Mittel, so der AFTRS, der Women's Film Unit of Australia sowie der öffentlich-rechtlichen Australian Broadcasting Company. *THE PIANO* bezog umfassende Fördersummen zur Stoffentwicklung vom New South Wales Film and Television Office und der Australian Film Commission (AFC), und sicherte sich dann anschließend mithilfe der französischen Produktionsfirma Ciby 2000 ein größeres Produktionsbudget. Eben an diesem zeigt sich, wie das globale Kapital sich mit Campions bis dahin staatlich finanziertem Werk zu überschneiden und ihm eine Spannung einzuschreiben begann, die das Verhältnis von Staat (Australien, wo Campion ausgebildet, gefördert und beschäftigt wurde), Nation (Neuseeland, ihrem Geburtsland und einem wiederkehrenden Filmschauplatz) und dem Transnationalen betrifft (Frankreich vereinnahmt Campion für sich, habe man sie doch in Cannes «entdeckt» und finanziert).¹⁴

14 Im Dezember 2006 fand die Konferenz «Jane Campion: Cinema, Nation, Identity» an der University of Otago in Neuseeland statt. Im Programm hieß es: «Bezeichnenderweise erhielt Campion ihre erste und entscheidende Unterstützung von französischen

Ciby 2000, ein Ableger des französischen Konglomerats Francis Bouygues, wurde 1990 gegründet und 1999 abgestoßen. Beim Mutterunternehmen handelte es sich um eine 1952 von Bouygues in Paris etablierte Baufirma, die zunächst in Frankreich und dann weltweit expandierte. In den 1950er-Jahren baute Bouygues Wohnungen in Paris und patentierte eine neue Form von Zement; Mitte der 1960er begann die Firma regionale Zweigunternehmen einzurichten, die sich nach und nach über ganz Frankreich verbreiteten. Nach dem Börsengang 1970 setzten internationale Bauprojekte im Iran ein und zwei Jahre später folgte eine Offshore-Sparte im Bereich Öl- und Gasgewinnung. Während der 1970er- und 1980er-Jahre erwarb Bouygues Frankreichs drittgrößtes Wasser- und ein Elektrizitätswerk. Während Campion 1984 ihren Abschluss an der Filmschule machte und *AFTER HOURS* inszenierte, einen von der Women's Film Unit produzierten Film über sexuelle Belästigung, gefolgt von der Fernsehserie *DANCING DAZE* (1985) und dem Fernsehfilm *TWO FRIENDS* (1986), testete die neu gegründete Bouygues Telecom mobiles digitales Fernsehen und mit Edge ein 1985 landesweit verfügbares Breitbandnetz. 1987 wurde Bouygues Mehrheitsaktionär und Betreiber des größten französischen Fernsehsenders. In dieser Zeit baute die Firma an Großprojekten (Brücken, Universitäten, Museen, Autobahnen, Schnellbahnen, Waterfront Development, Messehallen, Kraftwerke, Moscheen, Parlamente, Hotels und Stromversorgungsnetze) in Kuwait, Paris, der Elfenbeinküste, Saudi-Arabien, Tansania, Großbritannien, Südafrika, Trinidad und Tobago, Hongkong, Südkorea, Nigeria, Marokko, Schweiz, Russland und Thailand. 1990 gründete Bouygues Ciby 2000, während Campion ihren zweiten Spielfilm, *AN ANGEL AT MY TABLE* (*EIN ENGEL AN MEINER TAFEL*; NZ/AUS/GB 1990) realisierte.¹⁵

Unter den neun Jahren von Bouygues' Leitung (sowie nach seinem Tod 1993 unter der Leitung seiner Partner) stellte die Firma rund 40 Filme her. Die Produktionsstrategie imitierte die Mischung aus einheimischen und globalen (kolonialen) Interessen, welche die

KritikerInnen aus dem Umfeld der *Cahiers du Cinema* und *Positif*: dies trug wesentlich dazu bei, dass sie in den 1980er- und frühen 1990er-Jahren als Filmemacherin bekannt wurde.» Diese Konferenz wurde in Teilen durch die Division of Humanities, die Stiftung Maison des Sciences de l'Homme, das Institut National d'Histoire de l'Art und die University of Otago finanziert und beteiligte damit die unterschiedlichen Nationen, die Campion für sich beanspruchten: Neuseeland, Australien und Frankreich. Wie bekannt sein dürfte, wurde *THE PIANO* auch durch diese drei Länder finanziert und in deren jeweiligen nationalen Kinematografien eingeschrieben.

15 Vgl. Bouygues UK, «About us» und «About the Founder» (online unter www.bouygues-uk.com/who_we_are/founder.php (letzter Zugriff: 15.09.2006).

Dachgesellschaft geprägt hatte, insofern eine Reihe französischer Filme finanziert wurden, die keinen internationalen Vertrieb erhielten, zugleich aber auch Werke von Pedro Almodóvar (Spanien), David Lynch, Jim McBride und Charles Burnett (USA), Bernardo Bertolucci (Italien), Mike Leigh und Peter Greenaway (Großbritannien), Emir Kusturica (Jugoslawien), Abbas Kiarostami (Iran), Wim Wenders (Deutschland) und P.J. Hogan (Australien).

Campion sticht hier heraus, nicht nur als einzige Frau, sondern auch in der Art ihrer kritischen Einordnung, zu der neben Kategorien wie dem kommerziellen Kino, dem nationalen Kino (Australiens und Neuseelands) eben auch der feministische und Frauenfilm (*women's cinema*) gehören (wiewohl wir Almodóvar bei letzterem mit einschließen könnten). *THE PIANO* markiert in Campions Fall den Übergang zwischen einer von feministischen Ermöglichungsstrukturen bedingten Produktion staatlicher Förderinstrumente hin zur wirtschaftsrationalistischen Marktideologie. Seither steht Campions Verhältnis zu Medienfeminismen in enger Wechselbeziehung mit dem Diskurs um Autorschaft und mit einer Rezeption, die eher über globale als nationale Kategorien und Begriffe angebahnt wird. Das heißt, dass Campions Identität als Regisseurin seit *THE PIANO* nicht länger von ihrer nationalen Identität untermauert wird.

Moffatts frühe Karriere, staatliche Finanzierung und Rezeption bilden dazu einen aufschlussreichen Gegensatz. Moffatt schloss die Kunsthochschule 1982 ab, zwei Jahre bevor Campion die AFTRS verließ. Wie andere der Filmemacherinnen, die ich hier vorgestellt habe, begann sie beim Fernsehen in kommerziellen und Bildungsprogrammen, verfolgte zeitgleich künstlerische Interessen in Fotografie, Film und Installationskunst. Nach ihrem Abschluss zog sie nach Sydney, wo sie während der 1980er-Jahre als Fotografin und Autorin-Regisseurin in vielerlei Funktionen tätig war: So machte sie Standfotos für eine Dokumentarfilmserie des öffentlich-rechtlichen Fernsehens namens *THE RAINBOW SERPENT* (AUS 1985); inszenierte bis zur Mitte der 1990er-Jahre zahlreiche Tanz- und Musikvideos sowie weitere Dokumentarfilme für die öffentlich-rechtliche SBS und auch ein Gesundheitsvideo für «Dienstleister, die Aborigines unterstützen» (meist Frauen);¹⁶ und sie schrieb

16 Darunter waren etwa *ABORIGINAL STORY* für *Women '88*, eine Fernsehserie, die aus Kurzfilmen über die Beteiligung von Frauen an der 200-Jahr-Feier Australiens dokumentierte; *MOODEITJ YORGAS: SOLID WOMEN*, eine zweiundzwanzig Minuten lange, experimentelle Dokumentation, die zeigte, wie erfolgreich zahlreiche Aborigines-Frauen im westlichen Australien in ästhetischen Formen wie Tanz und Fotografie arbeiteten; und *A CHANGE OF FACE*, ebenfalls von 1988, eine Dokumentation, in der

und inszenierte die beiden experimentellen Erzählungen, auf denen ihr Ansehen in akademischen Kreisen der feministischen, australischen und an Aborigines interessierten Medienwissenschaft beruht: *NICE COLOURED GIRLS* (AUS 1987) und *NIGHT CRIES: A RURAL TRAGEDY*.

Die Finanzierung beider Produktionen stammte vorwiegend aus staatlichen Quellen, wobei sich die Zuordnung der staatlichen Mittel im ersten Fall auf Moffatt als Filmemacherin und im zweiten Fall als Aborigines bezog. Wie *Campions* Frühwerk, so erhielt auch *NICE COLOURED GIRLS* eine Anschubfinanzierung vom Women's Film Fund, *NIGHT CRIES* indes nicht. Stattdessen kam das Startkapital vom Department of Aboriginal Affairs, einer der australischen Filmindustrie ansonsten nicht nahestehenden Behörde.¹⁷ Dass der Staat Moffatt *entweder* als Frau *oder* als Indigene, nicht aber als beides einordnete, wirft ein Licht auf ihre Darstellung in Filmgeschichten, die zumeist auf staatlichen Quellen beruhen.

Folgt man dem Fluss des Geldes, bildete dies einen Schwellenmoment in Moffatts öffentlichem Auftreten, kurz bevor Australien sich entschieden auf das nationale Filmschaffen und gerade auch seine indigenen Aspekte verpflichtete. Diese Verpflichtung und die daraus folgenden Ermöglichungsbedingungen erinnerten an diejenigen, die Feministinnen und Gender-Aktivistinnen in den 1970er- und 1980er-Jahren erwirkten und von denen *Campion* und *Moffatt* materiell profitiert hatten. 1989 rief Australiens Regierung die Multicultural Agenda ins Leben, die unter anderem die Filmwirtschaft finanzierte, zeitgleich mit Australiens 200-Jahr-Feier und im Bestreben, die koloniale und rassistische Vergangenheit des Landes kritisch aufzuarbeiten. *NICE COLOURED GIRLS* und *NIGHT CRIES* entstanden kurz vor diesen Umbrüchen und Förderinitiativen, die auf die Feier folgten, darunter etwa dem sogenannten Mabo-Entscheid von 1992, mit dem das Hohe Gericht Australiens die «Landrechte indigener Bevölkerungsgruppen in Australien» anerkannte und wiederherstellte und damit die «Australier zwang, ihre Geschichte neu zu schreiben» (Senzani 2007, 52). 1993 folgte die Bildung einer indigenen Abteilung innerhalb der Australian Film Commission 1993 (vgl. Syron/Kearney 1996).

Moffatt weiße australische Medienmacher interviewte, um deren sexistische und rassistische Antworten aufzuzeichnen (vgl. Syron/Kearney 1996; Foster 1995, 267).

17 Beide Filme erhielten einen Großteil ihres Budgets von der Australian Film Commission. Die Australian Film Television and Radio School unterstützte *NIGHT CRIES* auch dadurch, dass sie ihre damals hochmodernen Studios – etwa für Aufnahmen mit *Blue Screen* – zur Verfügung stellten (vgl. E-Mail-Korrespondenz mit Ruth Saunders, Sales and Distribution Manager bei der Australian Film Television and Radio School vom 23. Februar 2009).



4 Szene aus
Tracey Moffatts
NIGHT CRIES
(1989)

Moffatts Förderquellen prägten auch die Art und Weise, wie sie in der Rezeption und der wissenschaftlichen Aufarbeitung als indigene Filmemacherin positioniert wurde. Brian Syron (1996) und Sally Riley (2007) etwa stellen sie als Ausnahmeerscheinung im Blick auf die Kategorie des Indigenen dar, mit der sie arbeiten, und sie begründen diese Kategorie jeweils in formalen Mechanismen des Staates. In diesem Kontext wird Moffatt als Wunderkind dargestellt und seltsamerweise häufig «Tracey» genannt. So werden Moffatts Talent und ihre Vertrautheit zu Mitteln, mit denen die beiden HistorikerInnen ihre außergewöhnliche Inklusion in eine Identitätskategorie rechtfertigen, von der sie sie ansonsten ausschließen. Selbst wenn Moffatt nicht dazugehört, ist sie doch so «nah», dass der Vorname als Verweis auszureichen scheint.¹⁸ Zugleich bleibt die Bedeutung von Moffatt und ihren Filmen hier zum Teil oder in Gänze bestimmt von der Quelle

18 Im Vorwort zu Catherine Summerhayes' *The Moving Images of Tracey Moffatt* (2007, 9) schreibt Mareen Barron, die damalige Vorsitzende der Australian Film Commission: «Die Australian Film Commission ist stolz darauf, eine wichtige Rolle in [Moffatts] Filmprojekten gespielt zu haben. Traceys Stellung in der internationalen Kunstszene bestätigt, wie wichtig die öffentliche Unterstützung australischer Künstler und Filmemacher ist. Ihre Arbeit bereichert unsere eigene Kultur und verbessert auch die Wahrnehmung des zeitgenössischen Australiens durch das ausländische Publikum

und dem Zeitpunkt der von ihr erhaltenen staatlichen Mittel. Weder Syron noch Riley erwähnen Feminismus, Gender oder die Bedeutung von Moffatt als einer weiblichen Filmschaffenden.¹⁹

Dem Geld folgen zeigt also in *Campions* und *Moffatts Fall*, dass der australische Staat mithilfe feministischer Förderstrukturen in Prozesse der Identitätskonstruktion beider Filmemacherinnen involviert war. In beiden Fällen war es der Staat, der durch Anstöße feministischer und indigener Aktivistinnen Ressourcen und Kategorien bereitstellte, die zu Markierungen ihrer Identitäten wurden. Diese Identitäten wurden sodann zu Brennpunkten der Wissensproduktion über diese Filmemacherinnen. Während beide vielerorts als *women directors* rezipiert werden, verdeckt Moffatts indigener Status in einigen australischen und aboriginalen Mediengeschichten ihre Gender-Sichtbarkeit, und ihr Förderstatus ihre Identität als indigene Regisseurin. Zugleich ist weder *Campions* noch *Moffatts* Bezug zum australischen Staat auf unproblematische Weise «national». *Campion* wurde in Neuseeland geboren und *Moffatt* gehört zu einem Teil der Bevölkerung, der ihr Landrecht (der materielle Rahmen jeder Nation) bis 1993 historisch abgesprochen worden war, also bis einige Jahre, nachdem sie ihre Filme gedreht hatte. In beiden Fällen steht ihr Verhältnis zur «Suppe», also zu den feministisch motivierten Förderquellen staatlicherseits, im Widerspruch zu ihrem Ort in der Welt.

Die Beispiele der «australischen» Filmemacherinnen *Moffatt* und *Campion* illustrieren die verschiedenförmigen Einflüsse, Effekte und Verläufe von Medienfeminismen innerhalb eines nationalen Kontexts, der sie weder einschließen noch erklären kann. «Dem Geld zu folgen» hilft in beiden Fällen zu verstehen, was staatlich geförderte Medienfeminismen ermöglichten und wie sie sich entwickelten. In *Campions* Fall begegnen wir dem Aufstieg des globalen Kapitalismus und sehen, an welchen industriellen Schnittpunkten er sich mit diesem Medienfeminismus überschneidet (und sich dessen Produkte aneignet). In beiden Fällen erkennen wir, wie Australien an zwei unterschiedlichen historischen Wendepunkten die Förderung seines nationalen Filmschaffens rationalisierte, indem es auf zwei aus unterschiedlichen

erheblich. Wir freuen uns, dass wir Filmarbeiten einer großen australischen Künstlerin gemeinsam würdigen können.»

19 *Moffatt* wurde als einzige Aborigine-Filmemacherin in Karen Jennings Buch *Sites of Difference: Cinematic Representations of Aboriginality and Gender* (1993) aufgeführt, das in der Filmreihe mit einem Kleber «1993 – Das Internationale Jahr der indigenen Völker der Welt» beworben wurde. Allerdings behandelt das Buch vornehmlich Dokumentationen über indigene Frauen, die von Weißen hergestellt wurden.

Gründen marginalisierte Bevölkerungsgruppen rekurrierte (Frauen in den 1970er- und 1980er-Jahren, Indigene in den 1990ern). Ferner weisen diese beiden Beispiele auf die umfangreichen transnationalen Netzwerke und Förderinfrastrukturen, auf deren Grundlage Medienfeminismen in zwei Karrieren wirksam werden konnten. Gender und Feminismus prägten Ausbildung, Produktionsmittel und einige der Distributionswege (Women Make Movies etwa, was die frühen Werke beider betrifft), und sie bleiben zentrale Aspekte der industriellen, populären und wissenschaftlichen Rezeption ihrer Filme und künstlerischen Produktionen. Moffatt und Campion arbeiten beide in globalen Medien, imaginieren die unlösbaren Probleme des Kolonialen in einem klar gegenderten Rahmen, sie verkomplizieren nationale Ansprüche, die auf sie geltend gemacht werden, und sie erzählen transnationale Geschichten, für die der Feminismus eine notwendige Optik bereitstellt.

Schluss

In der Nachkriegszeit bekamen Diskurse und Aktivitäten des Feminismus unweigerlich einen transnationalen Charakter. Sie mündeten in Förderstrukturen für Filmemacherinnen, die Ausbildung, Produktion, Distribution und Aufführung in unterschiedlichsten Kontexten rund um den Erdball ermöglichten. Diese Strukturen wurden auf staatlicher, nationaler, transnationaler und globaler Ebene institutionalisiert. Anhand der verschiedenen in diesem Aufsatz geschilderten Beispiele zeigen sich wichtige historische Entwicklungslinien und Trends, die weiterer Forschung bedürften. Das Fernsehen ermöglichte allen der hier vorgestellten Frauen den Einstieg in die professionelle Medienproduktion und fungierte in Ländern wie Deutschland oder Australien als eigener Fördermechanismus, was nahelegt, dass Darstellungen zur Geschichte des feministischen Einwirkens auf die Filmproduktion dieser Generation einen Ansatz brauchen, der die das Fernsehen einschließende Medienkonvergenz reflektiert. Dokumentarische und Kinderprogrammarten erwiesen sich als zwei weitere wichtige Sprungbretter für Frauen. Schließlich müssen auch Fragen von Ethnizität und Gender stärker ins Verhältnis zu Diskursen der Autorschaft und der akademischen wie populären Rezeption gesetzt werden, auch wenn sie in manchen Kontexten wichtiger erscheinen als in anderen.

Der Blick in die «Suppe», die sich über die Jahre verdickt hat, erlaubt, die historischen Auswirkungen und das Erbe der Medienfeminismen der Nachkriegszeit sichtbar zu machen, ohne dabei auf die

allzu simple Idee einer «globalen Schwesternschaft» (Shohat 2003, 9) zurückzugreifen. Eine solche historiografische Analyse der materiellen, strukturellen und diskursiven Ressourcen erfordert es, die Spezifika der Mobilität und des Monetären in ungleichen, verschiedenförmigen Kontexten genauer in den Blick zu nehmen, anstatt «den Feminismus» als einstimmige historische Determinante zu verabsolutieren. Gerade heute, angesichts ihres möglichen Niedergangs, bedarf es einer Geschichte der Medienfeminismen und ihrer Effekte.

Literatur

- Banks, Miranda (2007) *The XX Factor: Gendered Labor in Production Cultures*. Phil. Diss. University of Southern California.
- Blaetz, Robin (2007) Introduction: Women's Experimental Cinema. Critical Frameworks. In: *Women's Experimental Cinema: Critical Frameworks*. Hg. v. Robin Blaetz. Durham, NC: Duke University Press, S. 1–19.
- Butler, Alison (2002) *Women's Cinema: The Contested Screen*. London: Wallflower.
- Chapman, Jan (2002) Some Significant Women in Australian Film: A Celebration and a Cautionary Tale. In: *Senses of Cinema* 22, online unter <http://sensesofcinema.com/2002/australian-women/chapman/> (letzter Zugriff: 1.06.2019).
- Cook, Pam (1998) No Fixed Address: The Women's Picture from *Outrage* to *Blue Steel*. In: *Contemporary Hollywood Cinema*. Hg. v. Steve Neale & Murray Smith. London: Routledge, S. 229–246.
- Clifford, James / Dhareshwar, Vivek (Hg.) (1989) *Traveling Theories, Traveling Theorists*. Santa Cruz: Group for the Critical Study of Colonial Discourse and the Center for Cultural Studies.
- Denault, Jocelyne (2003) Revisioning Gender and Diversity in Canada. In: *Women Filmmakers: Refocusing*. Hg. v. Jacqueline Levitin, Judy Plessis & Valerie Raoul. London: Routledge, S. 373–385.
- Edelman, Rob [o.] Martha Coolidge. In: *Film Reference*, online unter www.filmreference.com/Directors-Bu-Co/Coolidge-Martha.html (letzter Zugriff: 12.03.2009).
- Elsaesser, Thomas (1989) *New German Cinema: A History*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Friedman, Susan Stanford (2001) Feminism, State Fictions, and Violence: Gender, Geopolitics and Transnationalism. In: *Communal/Plural* 9, S. 119–129.
- Foster, Gwendolyn Audrey (1995) Tracey Moffatt. In: Diess.: *Women Film Directors*. Westport, CT: Greenwood, S. 267–268.
- Gaines, Jane (2004) Film History and the Two Presents of Feminist Film Theory. In: *Cinema Journal* 44, S. 113–119.

- de Grandis, Rita / Mennell, Jan (2003) Making NOVIA QUE TE VEA: Interview with Guita Schyfter. In: Levitin/Plessis/Raoul 2003, S. 342–347.
- Hall, Stuart (1991) The Local and the Global: Globalization and Ethnicity. In: *Culture, Globalization, and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. Hg. v. Anthony D. King. Binghamton: State University of New York, S. 19–40.
- Hastie, Amelie (2007) *Cupboards of Curiosity: Women, Recollection, and Film History*. Durham: Duke University Press.
- Jacobs, Katrien (2002) The Status of Contemporary Women Filmmakers, online unter: <http://www.libidot.org/teachings/articles/womenfilm/womenfilm.html> (letzter Zugriff: 12.06.2019).
- Jennings, Karen (1993) *Sites of Difference: Cinematic Representations of Aboriginality and Gender*. South Melbourne: Australia Film Institute, Research and Information Center.
- Kaplan, Caren (1996) *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*. Durham: Duke University Press.
- Lane, Christina (2000) *Feminist Hollywood: From BORN IN FLAMES to POINT BREAK*. Detroit: Wayne State University Press.
- Leach, Tomas (2006) Humphrey Jennings and Third Cinema. In: *The British Film Resource 1940–1950*, online unter: www.britishfilm.org.uk/article.php?art=thirdcinema (letzter Zugriff: 16.09.2006).
- Levitin, Jacqueline / Plessis, Judith / Raoul, Valerie (2003) (Hg.) *Women Filmmakers: Refocusing*. London: Routledge.
- Levitin, Jacqueline (2003) An Introduction to Deepa Mehta: Making Films in Canada and India. In: Levitin/Plessis/Raoul 2003, S. 273–283.
- Lionnet, Françoise / Shih, Shu-mei (Hg.) (2005) *Minor Transnationalism*. Durham: Duke University Press.
- Lopez, Ana M. (2000) Crossing Nations and Genres: Traveling Filmmakers. In: *Visible Nations: Latin American Cinema and Video*. Hg. v. Chon A. Noriega. Minneapolis: University of Minnesota Press, S. 33–50.
- Marciniak, Katarzyna (2005) Second World-ness and Transnational Feminist Practices: Agnieszka Holland's *Kobieta Samotna* (A Woman Alone). In: *East European Cinemas*. Hg. v. Anikó Imre. New York: Routledge, S. 3–20.
- McHugh, Kathleen (1998) Women in Traffic: LA Autobiography. In: *South Atlantic Quarterly* 97, S. 391–412
- Miller, Nancy K. (1991) *Getting Personal: Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*. London: Routledge.
- Mohanty, Chandra (1988) Under Western Eyes. Feminist Scholarship and Colonial Discourse. In: *Feminist Review* 30, S. 30–44.
- Morris, Meaghan (1998) *Too Soon Too Late: History in Popular Culture*. Bloomington: Indiana University Press.

- Mulvey, Laura (1988) Visual Pleasure and Narrative Cinema [1975]. In: *Feminism and Film Theory*. Hg. v. Constance Penley. New York: Routledge, S. 57–68.
- Naficy, Hamid (2001) *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- Petro, Patrice (1989) *Joyless Streets: Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany*. Princeton: Princeton University Press.
- (2002) *Aftershocks of the New: Feminism and Film History*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Rabinowitz, Lauren (2006) The Future of Feminism and Film History. In: *Camera Obscura* 61, S. 39–44.
- Rashkin, Elissa J. (2001) *Women Filmmakers in Mexico*. Austin: University of Texas Press.
- Rich, Adrienne (1994) Notes Towards a Politics of Location [1984]. In: Diess.: *Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose 1979–85*. New York: Norton, S. 210–231.
- Riley, Sally (2007) Revolutions: The AFC Indigenous Branch. In: *Dreaming in Motion: Celebrating Australia's Indigenous Filmmakers*. Sydney: Australian Film Commission.
- Senzani, Alessandra (2007) Dreaming Back: Tracey Moffatt's Bedeviling Films. In: *Post Script: Essays in Film and the Humanities* 27,1, S. 50–71.
- Shohat, Ella (2003) Post-Third-World-ist Culture: Gender, Nation, and the Cinema. In: *Rethinking Third Cinema*. Hg. v. Anthony Guneratne & Wimal Dissanayake. London: Routledge, S. 51–78.
- Smith, Michael / Guarnizo, Luis (1998) (Hg.) *Transnationalism from Below*. New Brunswick: Transaction.
- Stern, Leslie (1985) Independent Feminist Filmmaking in Australia. In: *An Australian Film Reader*. Hg. v. Albert Moran & Tom O'Regan. Sydney: Currency, S. 314–326.
- Summerhayes, Catherine (2007) *The Moving Images of Tracey Moffatt*. Milan: Charta.
- Syron, Brian mit Kearney, Briann (1996) *Kicking Down the Door: A History of Indigenous Australian Filmmaking, 1968–1993*. Sydney: Donobri International Communications.
- Willemsen, Paul (1994) The National. In: Ders. *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory*. Bloomington: Indiana University Press, S. 206–219.
- White, Patricia (2006) The Last Days of Women's Cinema. In: *Camera Obscura* 63, S. 145–151.
- Wolf, Virginia (1987) *Drei Guineen* [engl. 1938]. München: Verlag Frauenoffensive.
- (2012) *Ein Zimmer für sich allein* [engl. 1929]. Stuttgart: Reclam.