

Zeitschrift: Frauezeitig : FRAZ
Herausgeber: Frauenbefreiungsbewegung Zürich
Band: - (1991-1992)
Heft: 38

Artikel: Frauenfilme sind nicht nur Filme von Frauen
Autor: Hausheer, Cecilia
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1054119>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Frauenfilme sind nicht nur Filme von Frauen

Die Bezeichnung «Frauenfilm» hat seit Beginn der neuen Frauenbewegung zwei verschiedene Bedeutungen: Die eine orientiert sich am Geschlecht der Autorenschaft, die andere am Geschlecht des Zielpublikums. Diesen beiden unterschiedlichen Begriffssträngen von Frauenfilm entlang beschreibt Cecilia Hausheer Schritte der historischen Entwicklung im Hinblick auf die Frage, was Frauenfilm als alternative Praxis an der Schwelle der 90er Jahre heissen könnte.

Der Ausdruck «Frauenfilm» bezieht sich zum einen auf Filme, bei denen Frauen Regie geführt haben. Die Palette der Filmemacherinnen reicht von Schauspielerinnen der Stummfilmzeit, die gelegentlich hinter der Kamera standen (Asta Nielsen) über klassische Hollywood-Regisseurinnen (Dorothy Arzner) und Vertreterinnen des russischen Revolutionsfilms (Preobraschenskaja) bis zu Propagandafilmerinnen (Leni Riefenstahl); sie umfasst Regisseurinnen, die sich bewusst mit weiblicher Ästhetik beschäftigen (Chantal Akerman) ebenso wie unabhängige Dokumentarfilmerinnen.



Zum andern bezieht sich «Frauenfilm» auf ein bestimmtes Filmgenre, das ein spezifisch weibliches Publikum ansprechen sollte, bei dem aber mehrheitlich Männer für die Regie verantwortlich zeichnen – ein Hollywoodgenre, das von den 30er bis in die fünfziger Jahre verbreitet war und inzwischen wieder neue Blüte erlebt. Obwohl die von Frauen gedrehten Filme letztlich wenig mit den Hollywoodschen Frauenfilmen zu tun haben, schwingt in der identischen Bezeichnung dieser beiden unterschiedlichen Phänomene letztlich doch eine historisch sinnige Verknüpfung mit: Um nämlich zu verstehen, wie Frauen Filme machen, ist in Betracht zu ziehen, welche Beziehungen Frauen traditionell und historisch sowohl als Filmemacherinnen wie auch als Konsumentinnen zum Medium hatten.

Inzwischen wird jedoch insbesondere im deutschsprachigen Raum der Begriff «feministisch» für Frauenfilme, die emanzipatorisch im Sinne der Frauenbewegung sind, bevorzugt – nicht weil er eine einheitliche Filmform bezeichnen würde, sondern wegen seiner politischen Implikationen. Damit wird gleichzeitig auch verdeutlicht, dass Filme, bei denen Frauen hinter der Kamera standen, nicht zwangsläufig als feministisch anzusprechen sind.

DER FRAUENFILM ALS GENRE IM HOLLYWOOD-STUDIO-SYSTEM DER 30ER BIS 50ER JAHRE

Durch die erfolgreiche Ausrichtung der Filme auf mittlere Schichten und das Bildungsbürgertum im Zeitalter von D.W. Griffith erhielt das weibliche Publikum für die Filmindustrie eine steigende wirtschaftliche Bedeutung. Diese Publikumsverschiebung hatte für die Filmproduktion auch inhaltliche Konsequenzen; so mussten bürgerliche Konventionen, Familienvorstellungen und Rollenkonzepte behandelt werden. Dementsprechend etablierte insbesondere das Hollywood-Produktions- und Vermarktungssystem ein Filmgenre, das spezifisch Frauen als Konsumentinnen ansprechen sollte. Als Drehbuchvorlage wirkte häufig ein Frauenroman des 19. Jahrhunderts. Im Zentrum dieser Frauenfilme steht ein Frauenschicksal, wobei die archetypischen Muster von Liebe und Ehe variiert werden. In diesen überwiegend melodramatischen Konflikt Darstellungen reibt sich die Frau in der Opferrolle, sie übt Selbst- und Karriereverzicht. Beschäftigte sich der Frauenfilm der 30er Jahre mit der romantischen Liebe und den grossen historischen Frauenfiguren, war in den 40er/50er Jahren die Bewältigung der Kriegssituation, die Rückführung der Frau aus der Selbständigkeit der Kriegssituation in den Schoss der Familie Thema der Auseinandersetzung. In den späten 50er Jahren übernahm dann das TV mit den «soap operas» die Funktion des Kinos insbesondere für das weibliche Publikum.

Regisseure und vor allem Schauspielerinnen spezialisierten sich auf dieses Genre: Neben Douglas Sirk (Zarah Leander-Filme) waren es in erster Linie Clarence Brown (Garbo-Filme der 30er Jahre) und George Cukor sowie die Stars Bette Davis, Joan Crawford und die bereits genannten. Diese Frauenfilme – auch unter den abschätzigen Bezeichnungen «weepies» oder «handkerchief-movies» bekannt, bis Molly Haskell sie in den 70er Jahren in Frauenfilme umbenannte – stellten kein «reines» Genre dar. Oftmals war es mit anderen

Genres wie dem Melodrama, film noir, dem Horror-, Heimat- und Historienfilm verbunden und hatte seinen Verbindungspunkt bloss im Geschlecht des Zielpublikums.



Im Gegensatz zu Filmen, die im Rahmen feministischer Filmarbeit entstanden sind, sagen diese Rührstücke wenig über Frauen und deren tatsächliche gesellschaftliche Konflikte aus. Ihre Funktion war Vermittlung und Zementierung des bürgerlichen Weiblichkeitsideals, nicht Kritik und Aufklärung.



DER FRAUENFILM ALS CINÉMA MILITANT

In den Anfängen der neuen Frauenbewegung Ende der 60er Jahre/anfangs der 70er Jahre meinte Frauenfilm Filmproduktionen von Frauen, die den Film als Medium ihres politischen Kampfes und zur Aufklärungsarbeit einsetzten. Dazu gehörten beispielsweise in der BRD die ganze Reihe der Filme zur Paragraph 218-Diskussion, zur weiblichen Sexualität, Filme über Beziehungsproblematik und zur Arbeitssituation der Frau, zur Geschichte und Gegenwart der Frauenbewegung und zur Darstellung der Frauen in den Medien.

Im Jargon der männlichen Filmkritik wurde der Begriff als Schimpfwort verwendet und bedeutete nichts anderes als Filme von Regisseurinnen, die sich für Männer nicht lohnen, da sie männerfeindlich und von dilettantischen Frauengruppen gemacht seien. Zwar zeichnet viele dieser Filme nicht gerade (technische) Professionalität aus, für viele ist Polemik kennzeichnend, und sie sind auf enge Verwendungszusammenhänge hin konzipiert: eigentliches Cinéma Militant. Doch mit dessen Kri-

terien gemessen sind sie weder schlechter noch besser wie die männliche Filmproduktion auf diesem Gebiet zu jener Zeit.

DIE DISKUSSION UM DIE WEIBLICHE ÄSTHETIK

Frauenfilm im Kontext feministischer Filmarbeit beschränkte sich aber nicht auf die autonome Darstellung von sogenannten Frauenthemen vom weiblichen Standpunkt aus. Feminismus ist, wie die Filmemacherin Helke Sander 1974 bemerkte, keine Frage des Themas, obwohl Feministinnen geneigt sind, an Themen zu arbeiten, die direkt mit Frauen zu tun haben, weil es ausser ihnen kaum jemand in Angriff nimmt.



Diese andere Sichtweise bzw. der andere Blick bedingte vielfach auch das Aufbrechen der traditionellen Formsprache, eine Diskussion, die ab Mitte der 70er Jahre unter dem damals aufkommenden Begriff der «weiblichen Ästhetik» geführt wird («weibliche Ästhetik» nach Silvia Bovenschen nicht im Sinne einer Kunsttheorie, sondern die Andersartigkeit des ästhetischen Sensoriums und die Formen des sinnlichen Erkennens betreffend).

Die Politik der Filmform verfolgen sodann insbesondere auch einige Filmemacherinnen mit experimentellem Selbstverständnis. Der Avantgarde vergleichbar kämpfen sie gegen die ästhetischen und institutionellen Formen des Kinos. Diese Richtung feministischer Filmarbeit wurde besonders ausgeprägt von Engländerinnen vertreten (Laura Mulvey u.a.). Im Experimentalfilm das ideale feministische Gegen-Kino zu sehen, ist allerdings inzwischen umstritten.

«MÄNNERFILME» ODER DIE RESTAURATION DES FRAUENFILMS ALS GENRE

Was sich nicht mehr unterdrücken liess, nämlich eine umfangreiche und vielfältige Filmproduktion von Frauen, sollte im Zuge einer Gegenstrategie verinnahmt werden. Diese Veränderung ist bereits Ende der 70er Jahre zu beob-

achten. Was in den Anfängen der neuen Frauenbewegung noch als verächtliches Etikett für politisch engagierte Filme von Frauen in der männlichen Filmkritik herumgeisterte, wurde inzwischen erneut Markenzeichen für Filme unter männlicher Regie. Frauenthematik und starke Frauencharaktere sind sozusagen seit den späten 70er Jahren «in».

Dies ist allerdings weniger einem politischen Erfolg der Frauenbewegung zuzuschreiben, sondern stellt eine Art Modeerscheinung dar. Wie alle Moden ist auch diese ganz wesentlich ein wirtschaftliches Phänomen. Die Kommerzialisierung des Frauenfilms geschieht durch Männer und in ihrem Interesse. So erstaunt es nicht, dass eine Grosszahl von im Kino erfolgreichen Frauenfilmen von Männern stammen. Darunter fallen nicht nur Filme von Hollywood-Regisseuren (Altman, Cassavetes, Scorsese, Zinnemann), sondern auch solche der Nouvelle Vague und des Neuen deutschen Films. In ihnen werden selbstverständlich nicht authentische Erfahrungen von Frauen widerspiegelt; sie stellen vielmehr authentisches Material von Erfahrungen der Männer mit den Ansprüchen und Forderungen der Frauen bzw. der Frauenbewegung dar. Teilweise findet sich dort wieder die alte Mythenproduktion über die Frau, so beispielsweise in «La Femme Flambée» (Von Ackern), eine Wiederbelebung des Hexenmythos. Um es polemisch auszudrücken, müssten diese Filme eigentlich das Gegenetikett «Männerfilme» auf sich nehmen.

DER FRAUENFILM AN DER SCHWELLE DER 90ER JAHRE: GUERRILLAFILM?

Soll der Frauenfilm im feministischen Kontext weiterhin als «Guerrillafilm» funktionieren, hat er – im Gegensatz zum Frauenfilm als Genre des



Kommerz- oder Illusionskino – sich stetig mit den historischen Veränderungen auseinanderzusetzen. In Anlehnung an Teresa de Lauritis denke ich an Frauenfilm als Guerrillafilm im Sinne von Filmen, die den imaginären Selbst-Zusammenhalt einer Gruppe aufrütteln und

hinterfragen können, solche, die das Unterdrückte an die Oberfläche bringen und die uneingestanden Unterschiede und Ausschlüsse aussprechen, auf denen die Ideologie des internationalen Feminismus inzwischen etwas ruht. Frauenfilm als alternative Praxis sähe ich in Filmen, die den wirklichen Problemstellungen feministischer Gruppierungen in begrenzten Bereichen verpflichtet sind und nicht das Ziel eines universellen Publikums verfolgen, sondern dieses nach Massgabe seiner spezifischen Geschichte von verfochtenen Anliegen ansprechen.



Dass die 80er Jahre gefährliche historische Entwicklungen mit sich brachten, daran ist kein Zweifel; erinnert sei nur an die erschreckende Zunahme von Fundamentalismus, Rassismus und Homophobie durch Aids. Zweifelhafte hingegen ist, ob der radikale Feminismus, der in den 80er Jahren Antworten auf die Rassismuskritik farbiger Frauen und die Kritik lesbischer Frauen an der Institution der Heterosexualität suchte, die akute Gefahr feministischen Konservatismus und von Vereinnahmung durch die Medien abzuwenden vermag.

Cecilia Hausheer