

Für Frauen 1. Kapitel

Die Auseinandersetzungen in Oberhausen spielten sich von jeher an vielen Fronten ab. Es gab die Diskussion um die politischen Filme, um „Gesinnungsfilme“, „um die Gefahr, daß rote Fahnen in Oberhausen wehen“. Es gab sie um „die Herrschaft der Politikommissare“, um „anti-ästhetischen Rigorismus“. Und um experimentelle Filme, denen immer wieder Beliebigkeit oder „Sensibilismus“ vorgeworfen wurde. Es gab Irritationen im Verhältnis zur DDR¹ und es gab auch eine kleine Auseinandersetzung darüber, wie denn die Wege von der „Dritten“ in die „Erste“ Welt eigentlich verlaufen, wie die FilmemacherInnen aus den Ländern des Südens ihre Arbeiten zurechtstutzen müssen, damit sie hierzulande rezipiert werden (können), und welche Funktionäre diese Distributionswege verwalten².

Ein Disput um die Filme von Regisseurinnen verlief in der Frühzeit eher als Subtext. Anders als in der sonstigen Filmlandschaft der BRD tauchten Filme von Regisseurinnen zwar vergleichsweise oft auf dem Festival auf, wenn auch der Sachverstand bei der Bewertung der Filme eher den Herren zugetraut wurde. Bilder der Jurys mit einer freundlichen Jurysekretärin³ im Hintergrund zeugen davon, sie werden sich erst Ende der sechziger Jahre langsam ändern. Die expliziteren Kämpfe, Folge und Ausdruck des Bewußtseins um die Dinge, die Kämpfe um feministische Positionen, die Debatten um Ästhetiken, die Kontroversen, die weiterführten, kulminierten Mitte der achtziger Jahre.

Aber wo waren Frauen, ganz ungeachtet eines feministischen Engagements, präsent in Oberhausen, wo waren sie sichtbar und prägend, und wo waren sie es nicht?

1954 hatte das Festival begonnen, hieß „Westdeutsche Kulturfilmtage Oberhausen“ und war der Volkshochschule angegliedert. Gezeigt wurden: „Kongo Flammende Wildnis“, „Unter Urwaldindianern des Amazonas“⁴, „Afrikanische Klänge“ neben Re-education-Filmen wie „Alle Menschen sind Brüder“ (The Brotherhood of Men)⁵ von Paul Steinberg oder „Kleine Laus ganz groß“, ein ‚Hygienefilm‘ von Svend Noldan⁶ und weiteren Tierfilmen von Walt Disney, Heinz Sielmann und Curt Oerthel. Doch auch die internationale Avantgarde war vertreten: mit Filmen von Jean Mitry, Alain Resnais und Norman McLaren. Die französischen Filme kamen aus der Filmothek des Bureau du Cinéma in Mainz.

Im General-Anzeiger vom 19. November 1954 schrieb ein Dr. Max Bührmann aus Lüdenscheid anlässlich eines Volkshochschulseminars, das um Verständnis für die Technik des Films und das Filmhandwerk warb: „Es gibt nicht nur ‚Lieschen Müller‘. Was jenes unschuldige ‚Lieschen Müller‘ betrifft, so gilt es als Prototyp des anspruchslosen Kinobesuchers, für den die dargebotene Kost gar nicht anspruchslos genug sein kann. Tatsächlich aber, so versicherte jedenfalls der Referent, überwiege die Zahl derjenigen, die im Kino ihre Phantasie mitarbeiten lassen wollten, und das bringe nur der gute Film zuwege.“

„Der Gute Film“, eine Übernahme des französischen „Le Bon Film“, der im Zuge der französischen Nachkriegs-Filmpolitik die Kultur vor allem im Westen der Bundesrepublik prägte, war ein ominöses Gebilde, offensichtlich ging es aber darum, „dem schlechten Film den Lebensfaden abzuschneiden.“⁷ Die französische Besatzungsmacht hatte auf ihren Filmtreffen⁸ ganz maßgeblich die Gründung von Filmclubs⁹ angeregt, Initiatoren und Teilnehmer waren Personen wie Joseph Rovin und André Bazin, die aus der linkskatholischen, Resistance-nahen französischen Volksbildungsbewegung „peuple et culture“ kamen. Teilnehmende wie Hilmar Hoffmann, Eva M. J. Schmid, Enno Patalas und

Fee Vaillant bezogen von dort wichtige Impulse für die kommunale Film-Bildungsarbeit. In Oberhausen wollte man damals „kein Festival“ haben, „sondern ernste Arbeit [...] für die Erziehung eines denkenden Bürgers“. So formulierte es seinerzeit der Kulturdezernent der Stadt Oberhausen.

Im Jahr darauf gab es schon einige wenige Regisseurinnen, deren Filme gezeigt wurden: „Eine Stadt zwischen Gestern und Morgen“ von Charlotte Decker, ein 14-minütiger Film über einen Tagesablauf in Bremen, oder „Colette“ von Yannick Bellon, „eine junge Regisseurin mit Mut, Tatkraft, Phantasie und künstlerischer Einfühlungsgabe“. Im Zusammenhang mit diesem Film taucht erstmals das Wort Feminismus auf: „Wirklich ein zauberhafter Film, weil ihm eine zauberhafte Idee zugrunde liegt: eine der großen Frauen unserer Zeit in ihrem Lebensablauf zu zeigen, eine Frau, die nie ‚vom Zeitalter des Feminismus‘ sprach, geschweige denn sich dafür einsetzte, sondern immer als Menschengestalterin einfach da war: in ihrer Herzlichkeit, in ihrer eigenen großen Menschlichkeit.“ Gezeigt wurde auch der 110-minütige Film „Das Leben beginnt morgen“ von Nicole Védres, bei dessen Produktion Alain Resnais als Assistent gearbeitet hatte. Ein junger Mann aus der Provinz wird durch Begegnungen mit Sartre, Picasso, Le Corbusier, Gide und anderen davon überzeugt, daß er sich für die Erscheinungen der Neuen Zeit, vom Existentialismus bis zur Le Corbusiers ‚ville radieuse‘ mitverantwortlich fühlen muß.

Einige sind Filme, die von der Filmgeschichte weggeschluckt und wieder ausgeschieden wurden, ohne daß auch nur einmal aufgestoßen werden mußte. Das sensitive Verdauungssystem war damals noch Grobes gewohnt. Doch regte sich Unmut in Ansätzen. Der Filmjournalist Hannes Schmidt warnte vor „den dünnen Lorbeeren, die uns noch von der UFA-Tradition übriggeblieben sind.“¹⁰ Auf der Abschlussdiskussion 1955 stellte Pressereferent Schlien aus Mannheim fest: „Neun Zehntel aller gezeigten Kulturfilme waren herzlich schlecht!“¹¹ Und ein anderer Teilnehmer befand, die Kulturfilme hätten „geschlachtet“ werden müssen.¹² Sie förderten „politische Passivität, die sich willig irgendwelchen übergeordneten, undurchschaubaren Mächten anheimgibt, einen tiefgehenden Mangel an Wirklichkeitssinn überhaupt.“¹³ Bereits seit 1951 existierte in Nordrhein-Westfalen ein Fonds für kulturelle Filmförderung, verwaltet von Dr. Marie-Therese Schmücker, die sich dafür einsetzte, jenseits der Kulturfilme etwa auch ein so eigenständiges Werk wie „Jonas“ (1957) von Ottomar Domnick zu fördern.

Zu den Gästen der frühen Kurzfilmtage wie John Grierson, Georges Sadoul, Jean Mitry, Jerzy Bossack, Joris Ivens, Kenneth Anger, Hanus Burger, Ado Kyrrou und Amos Vogel gehörte auch Lotte Eisner, die ab 1960 regelmäßig kam und Einführungen und Vorträge hielt. Auf einem Foto sieht man sie im lebhaften Gespräch mit Frieda Grafe und Enno Patalas 1963 in Oberhausen. „Die Wandelgänge der Stadthalle waren willkommener Treffpunkt der Nachbarn aus aller Welt.“ Auch die Filmclub-Gründerinnen Ella Bergmann-Michel, Inge Nettmann und Fee Vaillant prägten das Festival als Besucherinnen. Eva M. J. Schmid, die sich als Kunsthistorikerin schon seit den zwanziger Jahren systematisch mit Film beschäftigte, war Mitbegründerin der Kurzfilmtage Oberhausen. „Sie war präsent und sehr diskussionsfreudig. Hat genau formuliert, auf das Ästhetische geachtet, und den Experimentalfilm sehr unterstützt.“¹⁴ Die Gründungsgeschichte beschreibt Eva M. J. Schmid folgendermaßen: „Ich hatte angefangen, weil ich auch Kunstgeschichte an der Volkshochschule lehrte, eine Kartei anzulegen, über alles, was es an Filmen über bildende Kunst gab, mit einer Sondersparte: Filme, die ich für bildende Kunst hielt. Auf einer Volkshochschultagung lernte ich Hilmar Hoffmann kennen, er erzählte mir, daß er angefangen habe, eine Kartei anzulegen von Filmen über Theater, Ballett, Oper. Da er als Volkshochschulleiter von Oberhausen ein Büro hatte, und ich ein ‚Ein-Mann-Betrieb‘ war,

dachte ich, mein Gott, das ist ja wunderbar, tat einen Griff in meine Tasche, gab ihm diesen ganzen Stoß Karteizettel hin und sagte, bitte schön! Wir kamen dann im gemeinsamen Gespräch zu der Vorstellung, daß man erstens diese Listen erweitern müsse auf andere Wissensgebiete und daß zweitens man regelmäßig Veranstaltungen machen sollte, wo die Dozenten der Volkshochschulen Gelegenheit bekämen, solche Filme zu sehen und auf ihre Einsatzmöglichkeiten hin zu diskutieren. Auf dieser Basis fanden die ersten Oberhausener Kulturfilmtage statt.“¹⁵

Bei der Verkündung des Oberhausener Manifestes im Februar 1962 war keine Filmemacherin dabei. In der Folge des Manifests verabschiedete sich das Gestern, „das ausgelaugte Nachkriegskino“ aber längst nicht so schnell wie gefordert. Ein Programm mit drei Kernpunkten war von der Oberhausener Gruppe entwickelt worden, der erste Punkt hieß Nachwuchsbildung, der zweite Förderung von Erstlingsfilmen, und der dritte zielte auf eine klare und dauerhafte Förderung des Kurzfilms als dem ständigen Experimentierfeld des Films überhaupt.¹⁶ Die erste Filmbildung der Bundesrepublik ermöglichte die Hochschule für Gestaltung in Ulm. Schon 1950 hatte die Gründerin Inge Scholl in einem Brief an Max Bill die geplante Filmbildung erwähnt. 1956 legten der Architekt und Industriefilmer Detten Schleiermacher, der Filmjournalist Enno Patalas und Martin Krampen, ein Student der Abteilung Visuelle Kommunikation, einen Programmwurf für die Ausbildung in Film- und Fernsehpraxis vor, der aus Geldmangel nicht verwirklicht wurde. Ab dem Studienjahr 1960/61 gab es filmspezifische Lehrveranstaltungen. Initiator Christian Staub bot zum Beispiel eine „praktische Übung mit einer 16mm Bolex-Kamera: Einstellungs-Anschlüsse“ an. Das ‚Institut für Filmgestaltung Ulm‘ wurde 1962 unter der Leitung von Edgar Reitz, Detten Schleiermacher und Alexander Kluge im Auftrag der Oberhausener Gruppe gegründet.¹⁷ Wichtig ist diese Schule auch, weil hier mit Ula Stöckl und Claudia Alemann¹⁸ noch vor dem Aufbruch der Frauenbewegung Filmemacherinnen in Erscheinung traten, deren filmischer Ansatz Subjektivität - „stets die eigene Realität als Bestandteil filmischer Aussagen im Auge zu behalten“¹⁹ einschloß. Ula Stöckl, die ursprünglich nur das Drehbuchschreiben lernen wollte: „Ich hätte nicht gewagt zu träumen, daß ich mehr könnte als schreiben lernen. Das war ja auch für die Zeit sehr typisch, daß man nur in ganz kleinen Zielsetzungen denken konnte, zumindest als Frau [...] Kino war für mich der französische und der italienische Film. Vom Oberhausener Manifest hatte ich damals noch nichts gehört.“²⁰ Stöckls dramaturgische Übungen aus dieser Zeit stehen im Zeichen der in Ulm entwickelten narrativen Form der ‚Miniatur‘: so „Belästigung im Kino“ und „Kartenspieler“. „Großküche“²¹ über die Herstellung von Kartoffelsalat in einer Kantine, „Antigone“ (1964), eine Parabel weiblichen Widerstands und Aufbegehrens und weitere Arbeiten der Ulmer Filmabteilung wurden 1965 in einem Sonderprogramm in Oberhausen vorgestellt und präsentierten die Errungenschaften und Kennzeichen des neuen Wegs, der nicht nur im deutschen Kurzfilm seit Beginn der sechziger Jahre beschritten wurde. Der Film „Haben Sie Abitur?“ von Ula Stöckl lief in Oberhausen 1967.

In den sechziger Jahren konnte man aber auch internationale Kurzfilme von Regisseurinnen sehen, so Agnes Varda und Shirley Clarke. 1963 bekam Vera Chytilovas „Strop“ den Preis der Filmclubs. Für Ulrich Kurowski machte dieser Kurzspielfilm über den Alltag eines Mannequins „als Ganzes auch einen etwas versponnenen Eindruck, die Szenen von der Demaskierung der Arbeitswelt prägen sich tief ein.“²² Die bedeutende moderne iranische Dichterin Forough Farrokhzad zeigte ihren Film „Das Haus ist schwarz“ (1962) über eine Lepra-Station. Der Film wird von Jonathan Rosenbaum²³ lange vor den Arbeiten von Sohrab Shahid Saless und Abbas Kiarostami als Schlüsselfilm und Beginn einer iranischen Nouvelle Vague beurteilt. Chris Marker²⁴ nennt ihn den iranischen „Las Hurdes“. Farrokhzad drehte mit einem kleinen Team und stellenweise mit Direktton in einer Lepra-Station in

Aserbeidschan. Laut Rosenbaum gelingt es der Filmemacherin, die Leprakranken ohne Morbidität zu betrachten, gleichzeitig schön und gewöhnlich, Objekte intensiver Identifikation. Einige der Szenen sind durchaus inszeniert, eher geschaffen als gefunden. Eine nicht-identifizierte männliche Stimme, wahrscheinlich die des Produzenten Ebrahim Golestan, beschreibt die Lepra auf sachliche Art und Weise und in leidenschaftslosem Tonfall, während Farrokhzad ihre eigenen Gedichte und Passagen aus dem Alten Testament rezitiert „mit einer schönen Grabesstimme, zwischen Gebet und klagendem Blues“. Einen weiteren Preis (tausend Mark, gestiftet von der Deutschen Babcock & Wilcox-Dampfkessel-Werke-AG und der Ruhrchemie AG für den wichtigsten Kurzspielfilm 1966) erhielt der Film „Klavierstunden“ von Vera Nordin. Ein Kritiker unterstellt dem Film freundlich Trivialität und bringt für seinen High/Low-Vergleich drei wichtige französische Autorinnen ins Spiel: „Ein Viertelstündchen Unterhaltsamkeit (frei von Langeweile, frei von Snobismus- und frei von Originalität)... auch solche Filme haben ihre volle Daseinsberechtigung. In der Literatur gibt es beispielsweise neben (oder nach) der Sarraute eine Duras, gibt es eben auch Sagan. Warum nicht auch im Film? Filmkunst?“ Er seufzt: „Nun ja.“

Ende der sechziger Jahre werden die Filme experimenteller und gleichzeitig expliziter in der Darstellung von Sexualität. Reinhold Thiel aus Köln hält ein Einführungsreferat mit dem Titel: ‚Ein neues Zeitalter der Promiskuität?‘, fordert den ‚priapischen‘ Film und bereitet das Publikum auf Ed Emschwilers taktilen Collage-Film „Relativity“ vor, indem er daran gemahnt, bei der vorgeführten „Geographie des weiblichen Körpers“ daran zu denken, daß der Akt eine von den Griechen erfundene Kunstform sei.²⁵ Stephen Dwoskins „Take me“, der sexuelle Verführbarkeit und Verführung zum Thema hat, setzt bei Eugen Netenjakob die Phantasie frei, daß die Darstellerin, die sich mit „jeder ihrer Gesten direkt an die Kamera und damit an den Zuschauer wendet“ und deren Berührung mit der Kamera jeweils einen Farbfleck auf ihrer Haut hinterläßt, in Dwoskins Auffassung „dem urtypisch Weiblichen ungleich näher ist als irgendeine traditionell eingedeichte oder aber modische Auffassung von der Frau.“ Er stellt sich aber auch die Zuschauerin vor, die diesen Film sieht, und wie „diese Verführung delikaterweise zu einem homosexuellen Akt“ werden könne.²⁶

Ein weiterer Film konnte sich trotz aller Pfeif- und Hupkonzerte durchsetzen. „Alaska“ von Werner Nekes und Dore O. wird als „Traum einer Filmemacherin“ beschrieben „von einer Realität, in der Selbstverwirklichung mit der Imagination ‚meiner selbst‘ beginnt und die diese Arbeit zu einem Glücksfall aus Anstrengung und Intuition werden läßt“: Film als Versuch, zu „utopischen Bildern der Frustrationslosigkeit“ zu gelangen.²⁷ Kurowski gefielen „Konsequenz und Eigensinn“, und der Eindruck, „die Folge der Bilder des Films wäre von einer somnambulen Wesenheit diktiert worden.“²⁸ Kontroverser wurde „Blues People“ des DFFB-Studenten Skip Norman²⁹ diskutiert. Der Film war immerhin der erste in Deutschland entstandene Film, der „die gesellschaftlich und politisch bedingte Kluft zwischen den Rassen“ zeigte und zwar anhand eines detailliert gefilmten Geschlechtsaktes zwischen einem schwarzen Mann und einer weißen Frau: Petting und nicht nur das! Ob das notwendig sei, „um auf das Negerproblem in Amerika aufmerksam zu machen?“³⁰

Im Jahr 1968 gab es auf einmal ein Dutzend Filme von Regisseurinnen auf dem Festival. Dies fiel aber nicht weiter auf, denn die Diskussion beschäftigte sich vor allem mit dem Skandal um den Film „Besonders Wertvoll“ von Hellmuth Costard und dessen von der Stadt Oberhausen erzwungenen Absetzung. Die Pressekollegen aus den sozialistischen Ländern waren fast einhellig gegen Costards Film eingestellt. Dem Journalisten aus der Tschechoslowakei gelang es dennoch, der Provokation einen gewissen fetischistischen Mehrwert abzuschöpfen: „Ein Penis und sei es auch in der Hand eines gewandten Fräuleins, erweist sich letzten Endes als ein recht wenig überzeugendes Gleichnis [...] unglaubliche

Trivialität der Schlußpassage. [...] der Hauptdarsteller ist schon überhaupt nicht der Rede wert. Vielleicht noch die Animationskultur der Akteurin des Films und die Hingabe, mit der sie sich in die Rolle eingelebt hat, verdienen beachtet zu werden.“³¹ Erika Runge, deren Film „Warum ist Frau B. glücklich“ 1968 im deutschen Programm lief, leitete die Podiums-Diskussion um Costards Film auf und unterschrieb die Resolution der deutschen Regisseure gegen die Zensur zusammen mit Dore O. und Recha Jungmann. Über Runges Film heißt es: „Tatsächlich der einzige Streifen im westdeutschen Programm, der in einer schlichten und zugleich kultivierten Form eine von den aktuellen Sozialwahrheiten zum Ausdruck brachte. Erika Runge hat sich in der Leitung der Pressekonferenz wohl auch engagiert und versuchte - vergebens - die Diskussion einem realistischen Schluß zuzuführen.“³²

1969 wurde unter dem Namen von Alessandra Bocchettis der Kollektivfilm „Della Conoscenza“ gezeigt. Ulrich Gregor beklagt das häufige „Auseinanderklaffen von avancierter politischer Position und zurückgebliebenem formalen Bewußtsein“ bei vielen Filmen der neuen Linken, sieht aber in diesem Montage- und Agitationsfilm eine „Fortgeschrittenheit und Differenziertheit seiner formalen Methode“- und ist erfreut darüber, daß der Film „Emotionen in den Dienst der Erkenntnis“ stellt.³³

Der Film „Heinrich Viel“ von Gisela Büttenbender und Jutta Schmidt, eine 30-minütige in einer einzigen Einstellung gedrehte Beobachtung der Fließbandarbeit im VW-Zweigwerk in Kassel, der eine Schwarzfilm-Sequenz vorangestellt ist, zu der aus dem Off der Fabrikarbeiter Heinrich Viel von seiner Freizeit erzählt, wurde zwar der „Leacock-Methode“ zugeschrieben, trotzdem aber als eher undialektischer Zielgruppenfilm zur Initiierung von Diskussionen bewertet. Es war die Zeit der Filme über die Arbeitswelt.³⁴ Helma Sanders-Brahms zeigte 1971 den Film „Die industrielle Reservearmee“ und Barbara Kasper „Gleicher Lohn für Mann und Frau“. Cristina Perinciolis DFFB-Film „Für Frauen 1. Kapitel“ (1972) löste bei Harun Farocki in der Filmkritik 1972 Wohlwollen aus: „In einem Supermarkt will ein Chef einen männlichen Angestellten mit ein paar Mark zu einem leitenden Angestellten machen. Die Frauen kennen schon von zu Hause die leitende Haltung ihrer Männer. Hier sehen sie, wie der Chef die Männlichkeit in Dienst nehmen will [...] Die Frauen streiken, ‚Wir Frauen haben diesen Film gemeinsam geschrieben und gedreht. Das hat Spaß gemacht.‘ Dieser Spaß ist der Sache anzumerken. Zu sehen ist der Spaß, den befreiende Erkenntnis macht.“

Eine 1969 im Auftrag der Landeszentrale für politische Bildung erstellte Untersuchung über den deutschen Kurzfilm³⁵ wurde ermöglicht, weil man in diesem Jahr in einer öffentlichen Vorschau zusammen mit allen akkreditierten Journalisten und Filmemachern aus 190 Filmen gemeinsam die Filme für das deutsche Wettbewerbsprogramm nominiert hatte. Man wollte „dem Geheimritus“(Klaus Kreimeier) einer „undemokratischen und unkontrollierten Auswahl“ Vorschub leisten, die „letztlich die engagierten Filmemacher benachteiligt und damit an den politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Gegebenheiten ebenso vorbeigeht, wie an den nach neuen Formen suchenden Regisseuren und Produzenten.“³⁶ Zum Frauenbild im Fiction-Film heißt es in der auf der Grundlage der Sichtung erstellten soziologischen Studie, daß in 40% aller Fälle die Frau entweder als Konsumgut oder als Dekor verwendet werde. In 18% der Filme wirke sie gleichberechtigt und nur in 4 % führend. Im Non-Fiction-Film sieht es etwas besser aus: hier seien die Frauen in einem Viertel aller Filme gleichberechtigte Partner und in 8% sogar führend. Und die Untersuchung kommt zu dem Schluß: „Die Gleichstellung der Geschlechter scheint demnach im Bewußtsein der Mehrheit der jungen Filmemacher, wie jedenfalls aus den Filmen zu schließen ist, noch nicht verankert zu sein.“ Der Anteil der Filme, in denen „Nuditäten“ vorkamen, betrug bei Fiction-filmen 30%, bemerkenswert sei die Art und Weise, in der nackte Körper gezeigt werden. Tabus scheinen keine mehr zu bestehen. Geschlechtsorgane werden öfter in Großaufnahmen, der Geschlechtsverkehr in zahlreichen Varianten gezeigt. Eine Grenze zur Pornographie sei

nicht erkennbar. Wahrscheinlich würden solche Szenen demnächst auch in Spielfilmen zu sehen sein. Der Kurzfilm habe schon immer eine avantgardistische Rolle gespielt. Gruppensex werde nicht verherrlicht. Auch Homosexualität zeige sich nur in einem Film, bliebe aber sonst bedeutungslos.³⁷ Ein Jahr später kommt die unter gleichen Bedingungen erstellte Studie zu dem Ergebnis, daß sich die Darstellung der Frau als Konsumgut gegenüber dem Vorjahr „hochsignifikant“ gesteigert habe. Außerdem stellen die Verfasser ein Sexsyndrom (Sexprobleme, erotische Beziehungen, Nuditäten) fest.³⁸ Mit geschärftem Bewußtsein für Fragen der Autorschaft konstatieren sie: „Die Frau ist in Filmen von Frauen mehr als sechsmal so häufig aktiv als in den Filmen von Männern.“

In einem Film³⁹ aus der Ulmer Schule über die Delegiertenkonferenz des SDS ist die spöttisch-bedrohte Reaktion der Genossen auf die Aktion des Weiberrates, auf die Verlesung des Manifestes des „Aktionsrates zur Befreiung der Frau“ zu sehen. Angela Haardt beschreibt das damalige Erscheinungsbild der Studentenbewegung so: „Dieses ganze Verhältnis der abhängigen Frauen, die still an der Seite ihrer sich im Reden qualifizierenden Männer sind, das hat sich mir tief eingegraben“. Die sozialistischen Eminenzen wollten ihre bürgerlichen Schwänze aber nicht verlieren. Diese Geburtsstunde der autonomen Frauenbewegung in Westdeutschland führte 1973 zum ‚Ersten Internationalen Frauenfilm-Seminar‘ in West-Berlin, organisiert von Helke Sander und Claudia von Alemann im Kino Arsenal. Die spätere Oberhausenleiterin Angela Haardt beschreibt: „Und dann komme ich da nach Berlin in die Welscherstraße, gegenüber in die Schule, und ich sehe zum ersten Mal in meinem Leben 200 Frauen auf einen Haufen, ausschließlich, eine schöner als die andere, eine klüger als die andere, wunderbare Persönlichkeiten, das war ein Riesenschock. Ich wußte gar nicht, daß es so etwas geben kann.“⁴⁰ Im Sog dieses Film-Treffens, wo 45 meist dokumentarische Arbeiten von an der Frauenbewegung orientierten Filmemacherinnen gezeigt wurden, erfolgte 1974 die Gründung von Europas erster feministischer Filmzeitschrift ‚Frauen und Film‘ durch Helke Sander. Weitere Seminare folgten, wie z.B. das von Angela Haardt 1973 in München. 1975 veranstaltete die langjährige Journalistin, Oberhausenbesucherin und Juryangehörige Gunthild Bläsing ein Frauenfilmseminar im Filmforum der Volkshochschule Recklinghausen, angeregt von Hildegard Westbeld.⁴¹

Mit der Benennung ‚Frauenfilm-Seminar‘ stellten sich die feministischen Filmemacherinnen selbst ein Bein. Schon bald griff die Öffentlichkeit den Begriff des ‚Frauenfilms‘ auf, trotz erbitterter Gegenwehr⁴²: „In dem Augenblick, wo es mehr als eine Filmemacherin in der Bundesrepublik gegeben hat, haben die Männer den ‚Frauenfilm‘ erfunden. Auf diese Weise haben sie ihn aus der kommerziellen Verwertbarkeit ausgegliedert, ihn praktisch in eine Ecke gestellt und in ein Ghetto gebracht. Denn der Begriff ‚Frauenfilm‘ ist keine Erfindung von Frauen, sondern eine Erfindung von Männern, um uns aus der Konkurrenz rauszuhalten.“⁴³ Bis heute trägt er mit seinem pejorativ gebrauchten Beigeschmack des Melodramatischen, des unerfüllten Begehrens, der frustrierten Wünsche und des nicht ernst zu nehmenden ‚Nebenwiderspruchs‘ erfolgreich zur Marginalisierung der Filme von Regisseurinnen bei. 1973 verfaßte Claire Johnston in Großbritannien den grundlegenden Text ‚Womens Cinema as Counter Cinema‘, in dem sie die Existenz einer weiblichen Autorenschaft in Frage stellte, da es „so etwas wie ein unmanipuliertes Schreiben, Filmen und Senden“ nicht gebe, und bezog sich dabei wiederum auf H. M. Enzensberger, der postuliert hatte, jede/r müsse Manipulator werden. Alle Filme sind nach Johnston Produkte eines Systems ökonomischer Beziehungen, der Begriff ‚weiblicher Kreativität‘ sei ein Fallstrick, und die Kamera sei nicht unschuldig. Trotzdem lohne es sich, die Filme der im Hollywoodsystem arbeitenden Regisseurinnen wie Dorothy Arzner und Ida Lupino daraufhin anzusehen, wie sie durch formale Mittel versuchten, eine Darstellung der Mythen (über Frauen) und deren gleichzeitige Unterlaufung zu erreichen. Claire Johnston fordert, daß das Kino der Frauen das

„Durcharbeiten“ des Begehrens verkörpern müsse, Subjektbildung als vorläufige Parteilichkeit. Eine Strategie, die Film als politisches Werkzeug und als Unterhaltung verbinde, müsse entwickelt werden. Agnes Vardas sich auf den Schaumkronen der Ideologie bewegendem Film „Le Bonheur“ schätzte Johnston als reaktionär ein.

Karola Gramann war als Autorin, ‚Frauen und Film‘-Redakteurin, Kuratorin und als engagierte Besucherin der Kurzfilmtage seit 1976 beeinflusst durch die britische feministische Filmtheorie und durch Richard Dyers Arbeiten zu queerer Filmrezeption: „Es war das zweite Filmfestival, zu dem ich überhaupt fuhr, und das erste in der Bundesrepublik. Ich war vorher nur mal bei dem ersten feministischen Festival in Kopenhagen 1975. Und Oberhausen ist mir erst mal sehr in Erinnerung geblieben, wir haben privat gewohnt in einer Bergmannssiedlung in einem Jugendzimmer mit einer ganz eigenen Ästhetik, und auch die Luise-Albertz-Halle, die ja jahrelang bis in die Achtziger noch diesen Charakter bewahrt hat, war ein spezieller Ort. Es sind mir vor allem die Diskussionen mit den Dokumentarfilmern im Gedächtnis geblieben. Die waren damals sehr, sehr präsent und ein Diskussionsbeitrag hat mich dazu gebracht, zum ersten Mal in meinem Leben zum Mikrofon zu gehen, mit weichen Knien, und etwas zu sagen. Es ging um diesen Uralt-Kampf zwischen Haupt- und Nebenwiderspruch. Das war ja eine interessante Diskussion mit dem Feminismus und der linken Politik, die lange Zeit anhand der Filme auch in Oberhausen sehr präsent war und wo es viele Auseinandersetzungen gab [...] Mich haben diese Diskussionen in Oberhausen gereizt, die von einer Linken kamen, deren sehr viel orthodoxere Positionen ich nicht geteilt habe. So ein Text wie der von Claire Johnston „Womens Cinema as Counter Cinema“ ist für mich immer noch einer der sehr wichtigen, der eine feministisch-marxistische Position vertritt. [...] Damit steht in Verbindung, und das ist absolut wichtig auch für meine Entwicklung, daß man natürlich von Anfang an die Frage nach der Filmform gestellt hat, [...] daß die Fragen der Form nicht zu trennen waren von den Inhalten, die ja transportiert werden sollen, und da ist Laura Mulvey mit ihrem Text (Visual Pleasure and Narrative Cinema, zuerst erschienen in Screen 6, 1975 - A.d.A.) ja auch sehr wichtig, vor allem auch in ihrer Filmarbeit.“⁴⁴ Karola Gramann, wurde Anfang der achtziger Jahr von Wilhelm Roth in die Jury der AG der Filmjournalisten eingeladen und arbeitete anschließend in der Auswahl-Kommission mit. Eine ganze Zeit lang saß sie als einzige Frau in der Kommission: „Öde war das, wie das immer ist, weil man natürlich durchaus auch auf andere Dinge Aufmerksamkeiten legt, andere Kontexte kennt, obwohl es eine Kommission war von aufgeschlossenen, unsexistischen Männern mit einem Gefühl für Fragen der Emanzipation und der Geschlechterverhältnisse.“⁴⁵

Zum 30. Geburtstag der Kurzfilmtage wurde 1984 mit der von Wilhelm Roth zusammengestellten Retrospektive - einer ‚Retrospektive der Lücke‘, deren Bedeutung nicht nur in der historischen Dimension liegen sollte, sondern in ihrem auffordernden, kritischen Charakter - noch einmal der kontroverse, gegenläufige und dissidente Charakter der Kurzfilmtage hervorgehoben. Nun wurde die Thematisierung feministischer Filmfragen auch von der Tagespresse aufgegriffen. Es hieß über den Film ‚Digression‘ von Marie Clemence Meerschaut: „Er erinnert mit seinen ‚feministischen‘ Cadragen (Versuch der Umgehung des Voyeurhaften, des männlichen ‚zwingenden‘ Blicks) an die belgische Filmemacherin Chantal Akerman.“⁴⁶ Inzwischen gab es in Frankreich das 1978 gegründete ‚Festival International de films de femmes‘ in Creteil, und seit 1984 die Feminale in Köln.⁴⁷

1985 löste Karola Gramann Wolfgang Ruf als neue Leiterin der Kurzfilmtage ab. Die städtischen Verwaltungsstrukturen erschwerten ihre Arbeit – ebenso wie die ihrer Vorgänger - immens. Gegen erbitterten Widerstand setzte sie durch, daß der deutsche Wettbewerb - die früheren Informationstage der Filme aus der BRD und Westberlin - parallel lief zum Internationalen Wettbewerb. „Die Informationstage waren über Jahre hin auch für mich, aber

ich glaube hierzulande überhaupt das Forum, wo in einer sehr intensiven Weise nächtelang Positionen in der Filmpolitik diskutiert wurden. Die Abschlussdiskussionen bei den Infotagen waren legendär, die gingen immer bis morgens. Ich sage das unnostalgisch. Und ich habe schon, als ich als Gast dort war und dann in der deutschen Kommission, immer bedauert, daß dann nach den drei Tagen die Großzahl der bundesdeutschen Besucherinnen und Besucher abgereist sind, und auch die Filmemacher, und daß die internationalen Gäste gar keine Gelegenheit hatten, die deutschen Filme zu sehen. Das war eine Sache, die ich geändert habe [...] Denn die Infotage waren, als ich das Festival übernahm, schon ziemlich müde geworden“.⁴⁸ Zwei Preise erhielt 1986 der dreiminütige Animationsfilm ‚Negative Man‘ von Cathy Joritz. Die Filmemacherin hatte gefundenes Negativmaterial so bekratzt, daß dem massiven Habitus eines amerikanischen TV-Sprechers auf persiflierende Weise alle Autorität entzogen wird.

Schon 1981 hatte Wolfgang Ruf nach dem „Aufstand der Jungen“ Super-8 als Festivalformat eingeführt, Karola Gramann richtete in ihrem letzten Festivaljahr 1988 eine eigene Videosektion ein: „Video war lange Zeit im Gespräch auch von Seiten der Politik, weil man dem Festival immer vorgeworfen hat, es sei entpolitisiert, auch durch die Experimentalfilme, und man sollte den Internationalen Wettbewerb für Video öffnen, dann würde automatisch eine Politisierung des Festivals stattfinden. Das ist natürlich kompletter Unsinn. Diese einfache Gleichung: Video rein - Politik da, das war natürlich Quatsch. Aber ich habe nach einer Lösung gesucht und meine Konsequenz war, eine eigene Videosektion einzuführen parallel zum Wettbewerb, aber so programmiert, daß, wer wollte, alles sehen konnte. Ich habe damals Ute Wiegand gebeten, das aufzubauen. Da war natürlich zunächst einmal eher retrospektiv. Man konnte sich ansehen, welche Videowerkstätten es gab, was ist bisher gelaufen. Und mein Wunsch war, Video erst mal separat vom Wettbewerb zu halten, weil ich eher auf die Differenzen geachtet habe als auf die Verbindung.“

Mehrere Programme wurden von dem seit 1980 bestehenden Frauenvideoladen Bildwechsel in Hamburg kuratiert, außerdem wollte ein Seminar die „Beziehung zwischen Video und Weiblichkeit“ untersuchen. Diskutiert worden dort Arbeiten von Valie Export, Pipilotti Rist, der Notrufgruppe Berlin und Ulrike Rosenbach. In ‚Frauen und Film‘ veröffentlichte Renate Lippert aus Frankfurt regelmäßig Besprechungen der Filme von Regisseurinnen, die in Oberhausen liefen, und Heike Klippel berichtete über das Festival in der britischen Zeitschrift ‚Screen‘. Die jetzige Filmwissenschaftsprofessorin Heide Schlüpmann knüpfte neue Kontakte zur amerikanischen Experimentalfilmszene. Die starke Präsenz experimenteller und feministischer Arbeiten überlagerte sich mit der Ablösung von vielen Oberhausener Gepflogenheiten und blieb in der Presse nicht unbeantwortet.⁴⁹

Nach Karola Gramanns Rücktritt 1989 folgte als neue Festivaldirektorin bis 1997 Angela Haardt, die langjährige Leiterin der Duisburger Filmwoche. Sie war 1973 das erste Mal in Oberhausen gewesen mit dem Gruppenfilm „Sieben Thesen zum Agitationsfilm“, seitdem regelmäßige Beobachterin, Besucherin und Nachbarin des Festivals. Die produktive Kraft von Oberhausen sieht sie heute so: „Oberhausen - selbst zu seiner besten Zeit in den sechziger Jahren - war immer wieder in Krisen, aber man nahm die Kritik auf, es war ein dauerndes Sich-Auseinandersetzen mit den Unzufriedenheiten, auf welcher Ebene auch immer, um da wieder rauszukommen oder um umzustrukturieren und zu verändern.“ Angela Haardt stellte die Soziologin Hilke Döring, die aus der Frauen-Kino-Bewegung der späten achtziger Jahre kam, als Leiterin des Internationalen Wettbewerbs ein und bereitete die inzwischen politisch opportunere „Privatisierung“ des Festivals zur gemeinnützigen GmbH vor: „Die Konstruktion, daß die Kurzfilmtage Teil der Stadtverwaltung waren, war sehr schwierig, es schränkte die Handlungsmöglichkeiten sehr ein, und die Konflikte waren vorprogrammiert.“⁵⁰

Mit der Filmemacherin Jutta Doberstein war nun die Auswahlkommission für den Internationalen Wettbewerb wieder geschlechterparitätisch besetzt. Video wurde in die Wettbewerbe integriert, und die Sonderprogramme waren stärker thematisch ausgerichtet: ‚Werbefilm‘, ‚Industriefilm‘, ‚Im Auge der Bombe‘, ‚Konfrontation der Kulturen‘, und im Jahr 1997 das von Reinhard W. Wolf kuratierte Programm ‚Hypermedia‘. Zu ihrem Abschied zeigte Angela Haardt ein persönliches Programm mit Filmen, die sie durch ihr Leben begleiten, darunter „Meshes of the Afternoon“ von Maya Deren und „La Jetée“ von Chris Marker.

Hilke Doering beschreibt die heutige Situation so: „Ich finde eigentlich nicht, daß sich das Verhältnis Regisseurinnen/Regisseure groß geändert hat. Wenn wir über die Specials nachdenken, fällt auf, daß es immer noch schwieriger ist, Filmemacherinnen zu finden, die kontinuierlich weiterarbeiten. Feministische Positionen sind einerseits schon breiter in die Filme eingegangen, andererseits sind sie auch abgeflachter geworden, es gibt weniger Filme, die sich explizit mit feministischen Positionen tragen, das würde ich schon vor 1995 ansetzen.“⁵¹ Auf die Frage nach unterschiedlichen Sichtweisen bei der Einschätzung von Filmen fällt ihr der Konflikt über „skin-es-the-si-a“ (1994) von Vicky Funari ein. „Das ist eine Auseinandersetzung mit nackten Frauenkörpern und wie unterschiedlich deren Wirkung ist, je nach Art des Tanzens und nach Art des Rahmens.“ Eine muskulöse Tänzerin präsentiert sich in der Peep-show mit allen dazugehörigen Zurschaustellungsbewegungen und parallel dazu in einer abstrakten Performance. „Es fiel der Satz in der Kommission, das sei doch Pornografie. Ist es natürlich überhaupt nicht - es ist sozusagen am weitesten davon entfernt! Es bestand bei einigen eine grundsätzliche Weigerung, sich auf irgendeine Diskussion darüber einzulassen.“⁵²

Die Autorin selbst war 1984 das erste Mal in Oberhausen und sah dort 60 deutsche Kurzfilme in drei Tagen ohne mit irgend jemand zu sprechen. Mir fiel damals die diskussionsfreudige, eloquente Gruppe um Alf Boldt, den Begründer der Experimentalfilmsammlung bei den Freunden der deutschen Kinemathek in Berlin auf. Dazu gehörten Christine Noll Brinckmann, Karola Gramann, Heide Schlüpmann, Mo Beyerle und zeitweilig auch die FilmemacherInnen Hille Köhne, Stephan Sachs und Rosi S.M.. 1992 sah ich in Oberhausen den Film „Visible Cities“, der mich zu einer großen Retrospektive⁵³ der Kamerafrau und Filmemacherin Babette Mangolte inspirierte. Im selben Jahr beeindruckte mich auch der kolumbianische Dokumentarfilm „Liebe, Frauen, Blumen“ von Jorge Silva und Martha Rodriguez über den mit Pestiziden aus der BRD verseuchten Nelkenanbau in Kolumbien.

Dank an alle Interviewpartnerinnen für die ausführlichen Gespräche, an Boris Schafgans und an die MitarbeiterInnen in der Filmbibliothek im Filmmuseum, Berlin.

(3)So protestierte am 10.2.58 der Club der Filmschaffenden der DDR dagegen, daß DDR-Filme zusammen mit HONGKONG, INSEL IM ROTEN MEER programmiert worden waren und daß Annelie Thorndike, „Mitgestalterin des Films URLAUB AUF SYLT, eines mutigen Films, der überzeugend die Kräfte entlarvt, die heute in der Bundesrepublik wieder die Macht ausüben“, unter Druck gesetzt wurde, nicht an der Jury in Oberhausen teilzunehmen. Aus einem Manuskript in der Bibliothek des Filmmuseums, Berlin.

(4)Besprechung des Seminars „Dritte Welt aus erster Hand“: „Existieren nicht bereits kleine Erbhöfe, die von ihren Besitzern mit harten Bandagen ohne Rücksichten und ohne Skrupel verteidigt werden?... Gibt es nicht bereits internationale Cliques, auf gegenseitiges Nehmen und Geben spezialisiert?“ Prodosh Aich in: Medium 84

(5)Barbara Beitz

(6)Von Dr. Otto Schulz-Kampfenkel: „Ein in seiner Lebensechtheit und Spannung erregender Film“.

(7) „Dieser Film schildert, daß Menschen der verschiedenen Völker den Wunsch haben, gute Nachbarn zu werden, aber dauernd durch Mißtrauen und Eifersucht vom Wege gebracht werden. Mögen auch Hautfarbe und Kulturstufe verschieden sein, das Blut, das in den Adern aller Menschen fließt, ist gleich [...] Ein in seiner Lebensechtheit und Spannung erregender Film“ Aus dem Informationsblatt zur Arbeitstagung „Kulturfilm und Volkshochschule 27. – 30. Oktober 1954

(8) Svend Noldan hatte Titel und Karten für „DER EWIGE JUDE“ (1941) geliefert.

⁷ (Ruhrwacht 27.10. 55)

⁸ In Titisee, Schluchsee, Meersburg, Paris, Bacharach, Lindau und Bad Ems. Siehe dazu Enno Patalas: *Scènes de la vie d'un cinéophile allemand. Avant Schluchsee et après.* In *cinéma. Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma*, 06, Paris, Herbst 2003

⁹ Initiatoren der Filmclubs im Frankreich der Vorkriegszeit waren Germaine Dulac und Louis Delluc.

¹⁰ Generalanzeiger 31.10.55

¹¹ WAZ 31.10.55

¹² WAZ 31.10.55

¹³ Rolf Becker in *MAGNUM*, April 1958, Heft 17

¹⁴ Interview mit der Professorin und Filmemacherin Christine Noll Brinckmann (10.10. 2003), die seit den späten 70 Jahren Oberhausen besuchte.

¹⁵ Heide Schlüpmann: „Das Leben ist zu kurz, um einen deutschen Film anzusehen“.- Ein Gespräch mit Eva M. J. Schmid in ‚*Frauen und Film*‘ 35, Oktober 1983, Basel / Frankfurt/Main, S. 72, 73

¹⁶ vgl. Klaus Eder, Alexander Kluge: *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste.* München 1980, S.31,32

¹⁷ Klaus Eder, Alexander Kluge a.a.O., S.5

¹⁸ Außerdem studierten dort seit 1963 Jeannine Meerapfel und Marion Zemann, insgesamt waren 24 Studentinnen an der Filmabteilung.

¹⁹ Daniela Sannwald: *Von der Filmkrise zum Neuen Deutschen Film: Filmbildung an der Hochschule für Gestaltung Ulm 1958-1968*, Berlin 1997, S. 137

²⁰ Sannwald a.a.O. Seite 92

²¹ anderer Titel: *DIE KARTOFFELSCHÄLERINNEN* (1964) 1‘30“

²² in „Welt der Arbeit“ zitiert aus dem Archivkatalog

²³ Jonathan Rosenbaum: *Forough Farrokhzad et La maison est noire*, in: *cinéma* 06, Herbst 2003, Paris, S. 46- 52

²⁴ Chris Marker: *Délivrance des méprises*, in *cinéma* 06, Herbst 2003, Paris, S. 45

²⁵ Berichtsheft 1967 S. 31-33

²⁶ Berichtsheft 1969 Seite 79: „erregender als Pornographie und lehrreicher als sämtliche Werke Oswald Kolles.“

²⁷ Jörg Peter Feurich Berichtsheft 1969 S. 77/78

²⁸ in: *Jugend-Film-Fernsehen*, München Nr. 2/1969

²⁹ Skip Norman umrahmt zusammen mit Helke Sander ein Porträt von Alexandra Kollontai auf der Titelseite von ‚*Frauen und Film*‘ Nr. 5, 1975. Sander und Norman waren beim Filmen einer Demonstration gegen den §218 verhaftet worden.

³⁰ Berichtsheft 1969 S. 78, 79

³¹ Jan Horejsi in *Kino*, Prag 9/68, zitiert nach Berichtsheft 1968

³² Galina Kopanevová in *Film a Doba* Prag 6/68, ibd.

³³ Berichtsheft Seite 25- 26.

³⁴ auch im internationalen Programm: „Ziegeleiarbeiter“ (1973) von Martha Rodriguez und Jorge Silva aus Kolumbien, „Die Frau auf dem Bau“ (1974) von Bessela Zwetkova aus Bulgarien, „Fliegende Händler“ (1974) vom Filmkollektiv der Universität von Puebla in Mexiko, „Arbeiterfrauen in Grönland“ (1975) von Lene Aidt und Merete Borker, „The Miners Film“ (1975) von einem britischen Kollektiv, etc.

³⁵ *Der deutsche Kurzfilm. Versuch einer Aussagenanalyse der deutschen Kurzfilme Oberhausen 1969* von Prof. Dr. Franz Zöchbauer unter Mitarbeit von Erwin Schaer und Hans Strobel. Im Auftrag der Landeszentrale für politische Bildung Nordrhein-Westfalen.

³⁶ A.a.O. Seite 5

³⁷ A.a.O. Seite 16, 17

³⁸ *Der deutsche Kurzfilm. Versuch einer Aussagenanalyse der deutschen Kurzfilme Oberhausen 1970*, S. 16, 24

³⁹ „Delegiertenkonferenz. Filme 1 + 2“ 1968, Regie: Günther Hörmann, Hans Dieter Müller u.a.

⁴⁰ Interview der Verfasserin am 15.10.2003

⁴¹ Es wurden Claudia Alemanns „Es kommt darauf an, sie zu verändern“, Christina Perinciolis „Für Frauen 1. Kapitel“ und Helke Sanders Filme „Macht die Pille frei“ und „Eine Prämie für Irene“ gezeigt. (VHS-Recklinghausen 5. und 6. 4.1975) Im Zuge dieses Seminars wurde auch die Speculum-Methode nach Recklinghausen gebracht!

⁴² siehe Temby Caprio: „Der Frauenfilm“ in „...es kommt drauf an, sie zu verändern“ Hg. Blickpilotin e.V. und Freunde der deutschen Kinemathek, Berlin 1997 S. 20-25. Siehe auch Daniela Sannwald: *Frauenfilm: Melodram oder feministisches Manifest?*, a.a.O., Seite 189 ff

⁴³ Ula Stöckl in: Renate Fischetti: Das Neue Kino- Acht Porträts von deutschen Regisseurinnen, Dülmen, Frankfurt/Main, 1992, S. 100

⁴⁴ Interview mit Karola Gramann am 24.10.2003

⁴⁵ a.a.O.

⁴⁶ Hans Begerow, Nordwest-Zeitung, Oldenburg, 5.4.1984 (Berichtsheft 1984 S. 105)

⁴⁷ die aktuell (Herbst 2003) ebenso wie die 1986 gegründete „Femme totale“ in Dortmund, wie die Duisburger Filmwoche, das Kurzfilmfestival Short Cuts in Köln, die Kurzfilmtage Oberhausen und viele andere regional verankerte Filmstrukturen in NRW von den angekündigten Kürzungen der Zuschüsse im Filmbereich um 50% im Laufe der nächsten drei Jahre in ihrer Existenz bedroht sind.

⁴⁸ Interview Gramann a.a.O.

⁴⁹ Eva M. J. Schmid schrieb schon 1986 im Deutschen Allgemeinen Sonntagsblatt: „Jedem, der ein neues Amt antritt, wird eine „Schonfrist“ gewährt. Warum nicht auch Karola Gramann, der neuen Leiterin der Westdeutschen Kurzfilmtage? Warum gab es in der regionalen Presse bereits Angriffe vor Beginn des Festivals? Warum der giftige Ton vieler Journalisten in der Berichterstattung über die Veranstaltungen?“

⁵⁰ Interview mit Hilke Doering am 1.10. 2003

⁵¹ a.a.O.

⁵² a.a.O.

⁵³ Januar/Februar 2000 in Berlin, Hamburg und München organisiert von Blickpilotin e.V.