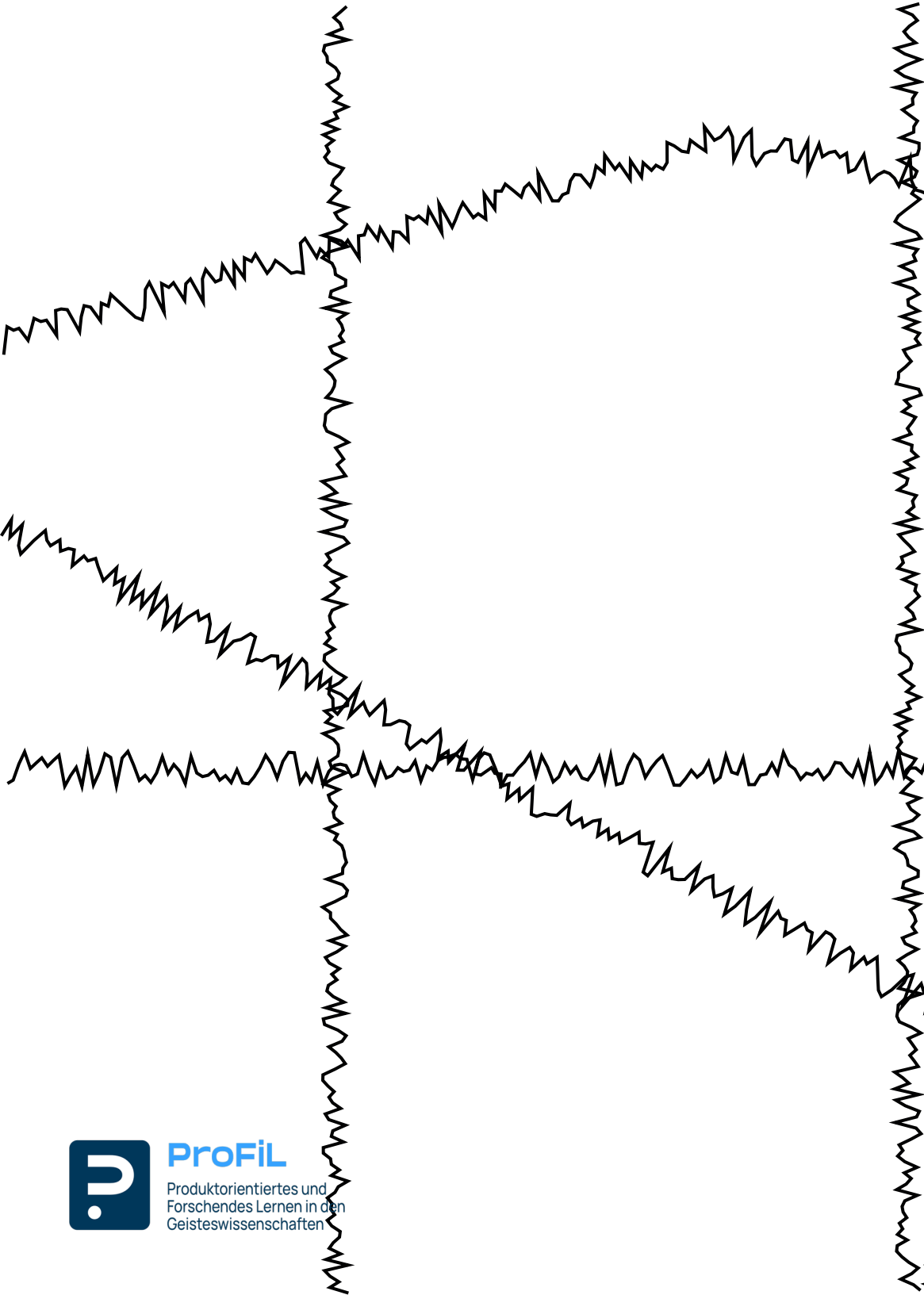


ProFiL

Produktorientiertes und
Forschendes Lernen in den
Geisteswissenschaften

RECLAIMING SPACES

INHALT

PROGRAMMINFOS

EINFÜHRUNG

THEORETISCHER RAHMEN

FILME

IMPRESSUM

PROGRAMMINFOS

FILMPROGRAMM IN DER PUPILLE
09.07.26, 19 UHR

DIE WAHRHEIT ÜBER VERA ESCHKOVA
BRD/DE 1980/2002, **R:** MARGIT ESCHENBACH, USCHI MADEISKY, ULLA SCHICKLING, 59 MIN.

DIE URSZENE
BRD 1981, **R:** CHRISTINE NOLL BRINCKMANN, 16 MM, 6 MIN.

SLEEPWALK
DE 1993, **R:** ANJA CZIOSKA, 16 MM, 6 MIN.

BLEIFREI 95
DE/AT 2025, **R:** TINA MUFFLER UND E HÜTT, 24 MIN.

FILMINSTALLATION IM CASINO
14.07.26, 10-16:30 UHR, RAUM 1.802

SUBJEKTITÜDE
BRD 1966, **R:** HELKE SANDER, 4 MIN.

TAKE COURAGE
BRD 1987, **R:** MAIJA-LENE RETTIG, 8 MIN.

LEERE ORTE
DE 2018, **R:** SHEILA MAE BREKER, 7 MIN.

EINFÜHRUNG

Im Rahmen des Workshops *Fürsorge, Kritik, Kino* befassten sich Studierende des TFM-Instituts mit der Praxis der feministischen Filmkuration. Die theoretische und praktische Auseinandersetzung bewegte sich dabei in einem historischen Dreischritt, ausgehend vom Ersten Internationalen Frauenfilm-Seminar im November 1973 im Berliner Kino Arsenal über dessen erste große Rückschau 1997 bis hin zu *feminist elsewheres* im November 2023. Aus der kollektiven Rezeption von Lektüren und Filmeindrücken bildete sich ein Resonanzraum, aus dem unabhängig voneinander verblüffend konvergente Fragestellungen hervorgingen: Wem gehört die Stadt? Welche Geschichten und Orte bleiben erhalten, und auf welche Weise? Wie bewegen sich FLINTA*[1] in einer vornehmlich patriarchal konstruierten Stadtlandschaft, und wie lassen sich diese Räume zurückgewinnen? Das Ursprungsfestival von 1973 wird folglich als impulsstiftende Praxis der Raumbereitung begriffen. Das daraus entstandene Projekt – aufgeteilt in ein Filmprogramm und eine Rauminstallation – widmet sich den urbanen Raumerfahrungen von FLINTA* sowie queerfeministischen Raumforderungen. Es ist der Versuch, herrschende Rollen- und Raumbilder durch dezidiert gegenhegemoniale Bilder zu verschieben. Durch das Zusammenbringen von Werken aus unterschiedlichen Jahrzehnten wird ein zeitüberdauernder, generationeller Fokus gewählt, der weitergewebte Kämpfe ebenso sichtbar macht wie Leerstellen, Vergessenes oder Ausradiertes. Sowohl Extérieurs als auch Intérieurs werden visuell abgetastet, von architektonischen Kälten, die in Bewegung geraten, bis hin zu Innenräumen, die Schutz und Einschluss zugleich bedeuten. *Re:Claiming Spaces* versteht sich als eine Fortführung und als Berufung auf das Kino, das Räume ertastet und dadurch selbst zum Ort materieller Imagination wird.

Das Filmprogramm am 9. Juli bringt Filmemacherinnen und Aktivistinnen verschiedener Generationen zusammen, um Frankfurt aus feministischer und queerer Perspektive zu erkunden. Die ausgewählten Arbeiten demonstrieren, wie eine Praxis des Erinnerns gegen das Vergessen wirken kann. Sie zeigen nicht nur bestehende queere Orte, sondern verweisen auch auf deren Fragilität. Ein dringliches Thema in einer Gegenwart, in der immer mehr aktivistische Treffpunkte in Frankfurt schließen müssen. Das *Reclaiming* im Programmtitel steht somit nicht nur für die filmische Aneignung eines Ortes, sondern auch für die Entstehung neuer Zukunftsvisionen queerfeministischen Zusammenlebens.

Den Auftakt bildet der Film *Die Wahrheit über Vera Eschkova* (1970–1980/2002) von Margit Eschenbach, Uschi Madeisky und Ulla Schickling, der die kollektive Suche nach neuen Lebensformen innerhalb der Frankfurter Frauenbewegung dokumentiert; besetzte Häuser und Frauenzentren werden hier als politisch anzueignende Räume feministischer Organisierung sichtbar. In *Die Urszene* (1981) von Christine Noll Brinckmann, präsentiert auf 16mm-Film, eignet sich die Regisseurin den psychoanalytischen Begriff der Urszene an, um mit klassischen Sehgewohnheiten zu brechen und die Dominanz des scheinbar objektiven Blicks zu hinterfragen. Bilder und Erzählweisen werden angeeignet, wodurch die im Film dargestellten Orte ihre Bedeutungen erhalten, immer im Sinne der Frage: *Wer blickt auf einen Raum und wie wird dieser Blick konstruiert?* Ebenfalls auf 16mm nutzt Anja Czioskas Experimentalfilm *Sleepwalk* (1993) das Frankfurter Bahnhofsviertel als Kulisse für ein Spiel mit Genres und Geschlechterrollen, indem traditionell männlich codierte Bildsprachen des Film Noir oder Kriminalfilms spielerisch dekonstruiert werden. Dabei werden nicht nur historische Orte sichtbar gemacht, ihnen wird auch eine neue Atmosphäre und Geschichte gegeben. Die Stadt wird zum Möglichkeitsraum für feministische, experimentelle und subkulturelle Fantasiewelten. Den Abschluss bildet der Film *Bleifrei 95* (2025) von E Hütt und Tina Muffler, der sich zwischen Tankstellen, Autobahnen und der Lesbenbar *La Gata* verortet und eine zeitgenössische Geschichte über Freundschaft, Mobilität und flüchtige Begegnungen erzählt.

Alle vier Arbeiten stehen im Dialog über die Bedeutung von Räumen für marginalisierte Personen. Die Filme machen sichtbar, dass Orte nie nur eine einzige Geschichte haben. Sie sind geprägt durch unterschiedliche Erfahrungen, Gefühle, politische Kämpfe oder Begegnungen, deren Bedeutungen sich oft überlagern, ergänzen oder widersprechen. Um den generationsübergreifenden Austausch zu vertiefen, folgt auf das Programm ein Filmgespräch mit den Regisseurinnen Uschi Madeisky und Anja Czioska sowie der Aktivistin und *La Gata*-Besitzerin Erika „Ricky“ Wild. Das Gespräch widmet sich Fragen der Erinnerungskultur, der Netzwerkbildung und dem Kino als historischem Material und versteht sich als Einladung, die Stadt neu zu lesen und ihre queere Geschichte fortzuschreiben.

Während das Filmprogramm feste, physische Orte im Frankfurter Stadtraum verhandelt, lenkt die Rauminstallation unseren Blick auf das Dazwischen: den Transit, das Unterwegssein und die alltägliche urbane Mobilität. Drei parallele Projektionen erzeugen ein begehbares Spannungsfeld, einen installativen Resonanzraum. Wer diesen betritt, teilt ihn augenblicklich mit Perspektiven aus drei Generationen, die er-

fahrbar machen, was es bedeutet, sich als weiblich gelesener Körper durch die Stadt zu bewegen.

Die Radikalität dieses Ansatzes liegt in der Introspektivität der Filme. Indem sie die verdeckte Innenwelt nach außen kehren, verweigern sie dem Publikum den passiven, voyeuristischen Blick von außen. Stattdessen wird ein tief sitzendes Unbehagen im städtischen Raum physisch spürbar. Da öffentliche Transportwege und urbane Architekturen die Sicherheit von FLINTA* historisch selten mitgedacht haben, wird das laute Vertonen des Unausgesprochenen zu einem Akt der autonomen Rückeroberung. Es ist ein Einspruch gegen die systematische Beschränkung von Mobilität und Freiheit. Denn diese Einschränkung – ob durch reale Bedrohung oder verinnerlichte Angst – fungiert als patriarchales Machtinstrument. Dabei korrespondiert sie direkt mit dem Verstummen der eigenen Wahrnehmung: Wenn die innere Stimme aus Ohnmacht schweigt, droht der Raum, über das Subjekt zu triumphieren. Genau hier setzt dieser gegenhegemoniale Protest an. Die drei filmischen Arbeiten dekonstruieren den scheinbar rein funktionalen Transportraum und beleuchten die ihm gegenüberstehenden, verborgenen Gegenstimmen, indem sie dem Raum seine vermeintliche Neutralität nehmen und seine Bruchlinien visuell abtasten:

In Helke Sanders *Subjektitüde* (1966) wird das banale Warten an einer Bushaltestelle zum geschlechtsspezifischen Machtraum. Über gegeneinander geschnittene innere Monologe prallen die sexistischen Projektionen zweier Männer und die distanzierte Wahrnehmung einer jungen Frau aufeinander. Das Vorurteil besetzt den Raum, noch bevor ein Wort fällt – das Warten wird zum intellektuellen Widerstand. Maija-Lene Rettig fängt mit *Take Courage* (1987) als feministische *City Symphony* das tägliche Pendeln ein. Dabei hebelt sie den Typus des angstfreien, männlichen Flaneurs aus. Die Kamera gleitet, behauptet ihren Platz im Fluss und feiert die eigene Bewegung als emanzipatorische Praxis. Sheila Mae Breker führt das Thema in *Leere Orte* (2018) schließlich in das nächtliche Frankfurt. Sie projiziert Textfragmente realer sexueller Belästigungen direkt auf die gefilmten, verlassenen Plätze. Das filmische Aushalten dieser beklemmenden Nicht-Orte verweigert jede Verharmlosung und schreibt das Erlebte unübersehbar in die urbane Topografie ein.

Die visuelle Zusammenführung in der Mehrfachprojektion funktioniert dabei nicht als laute, physische Besetzung, sondern als subversive Umkodierung. Indem die Installation die Innenwelten, die Ängste und die analytische Schärfe der FLINTA* hör- und sichtbar macht, verwandelt sie Transitorte von Räumen potenzieller Viktimisierung in Orte der

Zeugenschaft und der materiellen Imagination. Sie verwehrt sich einer passiven Opfererfahrung und beweist, im Sinne des generationellen Fokus, dass sowohl die Kritik an als auch die Forderung nach urbaner Mobilität ein historisch gewachsener, zutiefst feministischer Kampf ist. Am Ende steht eine unmissverständliche Einladung, verdrängte Positionen im Transitraum neu zu lesen und kritisch zu besetzen.

THEORETISCHER RAHMEN

> Obwohl der öffentliche Raum ein gemeinsames Gut ist, ist er nicht für alle Menschen gleichermaßen sicher und zugänglich: Sichtbare und unsichtbare Hürden wie Stigmatisierungen und strukturelle Gewalt benachteiligen Frauen und andere marginalisierte Gruppen – und zeigen, dass Körper und Raum nicht getrennt voneinander zu denken sind. Aufgrund dieser politischen und sozialen Prägung, wird die Nutzung von Raum – sich in ihm einzurichten, ihn performativ zu gestalten oder durch Interventionen einzunehmen – unweigerlich zum feministischen Akt.[2]

So lautet es im Beschreibungstext der Ausstellung *TAKING SPACE IS A FEMINIST ACT*, die von Mai bis Juni 2025 in der Galerie im Saalbau in Berlin zu sehen war.

Dabei ist das filmische Aneignen – das *Reclaimen* – eine zutiefst emanzipatorische Praxis. Unter dem raumkritischen Blick durch die Kamera wird das Kino nicht als passiver Spiegel der Stadt genutzt, sondern als Werkzeug, um die Bewegung von FLINTA* im urbanen Raum kritisch zu hinterfragen, herrschende Strukturen zu dekonstruieren und die Stadt subversiv neu zu besetzen. Ein Fokus dieser feministischen Praxis liegt auf dem generationenübergreifenden Austausch: im Weiterreichen von Vermächtnissen und Erinnerungen, aber auch im gemeinsamen Verhandeln ungelöster politischer und intellektueller Kämpfe, die zu groß sind, um sie ohne diesen Dialog zurückzulassen.[3] Das Kino und die Installation werden so zu einem lebendigen Erinnerungsraum, in dem das Aufeinandertreffen unterschiedlicher Generationen von Filmemacherinnen und Aktivistinnen zeigt, dass die Suche nach autonomen Räumen und Zufluchtsorten ein historisch gewachsener, nie abgeschlossener Prozess ist.

Dass diese filmische Vermessung notwendig ist, verdeutlicht ein Blick auf die Beschaffenheit unserer gebauten Umwelt. Räume sind keine neutralen, leeren Container, in denen sich Sozialität schlicht abbildet;

sie sind sowohl dessen fundamentale Ausgangssituation als auch dessen finales Produkt. Raum lässt sich als eine relationale Anordnung von Lebewesen und sozialen Gütern definieren.[4] Er ist weder statisch noch wertneutral, sondern bedingt, diszipliniert und erzwingt alltägliche Rhythmen, Handlungen und Routinen.[5] Wie radikal diese scheinbare Neutralität ist, zeigt sich in der Aufdeckung alltäglicher Machtverhältnisse, wie beispielsweise beengte, männlich dominierte Sport- und Skateplätze. Diese signalisieren FLINTA* durch Blicke und Barrieren subtil, dass sie hier nur Zuschauende sind. Überall dort, wo FLINTA* in die Statistenrolle gedrängt werden, oder in unbeleuchteten Zonen, die nachts den Schritt beschleunigen lassen, manifestieren und materialisieren sich bestehende patriarchale Asymmetrien architektonisch und topografisch.[6]

Dieses grundlegende Wechselverhältnis zwischen Raum und Gesellschaft und die Annahme, dass Raum immer ein relationaler Aushandlungsprozess ist, erweist sich für den feministischen Diskurs als äußerst produktiv. Bereits die zweite Welle des Feminismus kritisierte die strikte Trennung des privaten Raums als primären Zuweisungsort für Frauen, die sie systematisch von der politischen Öffentlichkeit isolierte.[7] So fungiert Raum bis heute als direkte Verankerung von rassistisch und misogyn geprägten Machtstrukturen, wie es die Debatte um das Stadtbild zeigt. Diese Dynamik lässt sich über die Kategorie der Orientierung fassen: Wie wir der Welt begegnen und wie sich unsere Körper ausrichten, steht in einem wechselseitigen Bedingungsverhältnis zu unserer Praxis in Zeit und Raum. Der alltägliche Kontakt mit der Umwelt formt das Subjekt, während dieses durch sein Handeln den Raum strukturiert, wobei gesellschaftliche Machtverhältnisse determinieren, welche Richtungen ein Körper überhaupt einschlagen kann und welche Privilegien in seine Reichweite gelangen.[8] Wer sich im öffentlichen Raum sicher fühlt, bewegt sich expansiv und nimmt Platz ein. Wer hingegen potenzieller Bedrohung ausgesetzt ist, macht sich physisch kleiner, meidet bestimmte Areale und richtet den Blick defensiv nach unten. Die verinnerlichte Geografie der Angst verweigert jede Verharmlosung und schreibt das Erlebte unübersehbar in die urbane Topografie ein, was zeigt, dass unser erfahrbarer Horizont kein geografischer Zufall, sondern das Resultat sozial vorgeformter Orientierungen ist.

Es gilt daher nicht nur zu betrachten, wer über die Beschaffenheit der Stadt entscheidet, sondern wer sich wie in ihr bewegt. Europäische Studien belegen, dass Frauen sich deutlich häufiger zu Fuß oder mit dem ÖPNV fortbewegen als Männer.[9] Dies besitzt einen faden Beigeschmack, da Frauen im öffentlichen Nahverkehr überproportional

häufig Opfer von Belästigungen und sexualisierter Gewalt werden.[10] Historisch wurde die urbane Infrastruktur primär an den linearen Bewegungsmustern männlicher Erwerbsarbeit ausgerichtet – dem klassischen Pendeln von A nach B. Für Personen, die den Großteil der unbezahlten Care-Arbeit leisten und verschachtelte Wegeketten zwischen Kinderbetreuung, Besorgungen, Pflege und Beruf bewältigen müssen, erweisen sich mangelhafte Taktungen oder unzureichende Gehwegstrukturen als permanente Hemmung.[11] Zu dieser strukturellen Barriere tritt die psychologische Dimension der von Männern provozierten Angst. Die ständige Antizipation von Gewalt im öffentlichen Raum zwingt FLINTA* dazu, defensive mentale Karten der Vermeidung zu zeichnen, was zu einem unmittelbaren Verlust an alltäglicher urbaner Autonomie führt.[12]

Hier schließt sich der Kreis zum Medium Film selbst. In der feministischen Filmtheorie wird die Auseinandersetzung mit Raum ebenfalls ab den 1970er Jahren aufgegriffen und intensiv diskutiert. Beispielsweise schreibt Laura Mulvey in ihrem Text *Visual Pleasure and Narrative Cinema* aus dem Jahre 1975, dass die filmische Raumkonstruktion des klassischen Hollywoodkinos eine männliche Subjektivität privilegiert und Weiblichkeit in die Fläche bannt.[13] Der urbane Raum im Film war zudem eng mit dem kulturtheoretischen Typus des Flâneurs verknüpft. Der Flâneur ist durch freie Bewegung und kontemplative Beobachtung definiert, jedoch dezidiert männlich kodiert. Seine Freiheit, sich unbeobachtet durch die Menge zu bewegen, markiert seine Maskulinität, während Frauen in der Stadt historisch zu Objekten seines Blicks degradiert werden, ohne selbst adäquat als Flâneuse agieren zu können.[14] In der feministischen Filmwissenschaft wandte man sich unter anderem deshalb filmischen Formen jenseits des Hollywood-Kinos zu, wie dem frühen Kino oder dem Experimentalfilm und letztlich der Frage nach Räumen in narrativen und dokumentarischen Filmen von FLINTA*. Dies verdeutlicht die Suche nach einer anderen, neuen Subjektivität in Räumen. *Re:Claiming Spaces* antwortet damit direkt auf die von Annette Brauerhoch aufgeworfene Frage, ob und wie filmische Raumkonstruktionen patriarchale oder postkoloniale Herrschaftsverhältnisse gezielt unterlaufen können.[15] Genutzt werden dabei das Kino und der Ausstellungsraum als Orte materieller Imagination, um verdrängte Positionen und Ungleichgewichte im Raum neu zu lesen und Transiträume kritisch neu zu besetzen.

---

[1] Die Abkürzung FLINTA* steht für Frauen, Lesben, intergeschlechtliche, nichtbinäre, trans und agender Menschen, der Genderstern verweist auf alle weiteren

Geschlechtsidentitäten oder sexuellen Orientierungen, die nicht den gesellschaftlichen Normen entsprechen. Dieser Begriff bezeichnet zum einen die Personen, die im Patriarchat diskriminiert werden sowie häufig von Sexismus betroffen sind, aber soll häufig auch ausdrücken, welche Personen in bestimmten Räumen oder zu bestimmten Veranstaltungen willkommen ist (z.B.: FLINTA*-Toiletten oder FLINTA*-Party). FLINTA* sollte dabei nicht synonym mit *Frauen* oder *Personen, die sich als Frauen wahrnehmen* benutzt werden, da so fälschlicherweise andere Geschlechtsidentitäten ausgeschlossen werden. Wenn nur Geschlechtsidentitäten bezeichnet werden sollen, wird der Begriff ohne Lesben, also nur FINTA* genutzt. https://www.gender-und-diversity.fau.de/glossary/flinta/ (zuletzt aufgerufen am 30.06.2026).

[2] Clara von Schwerin, "Taking Space Is A Feminist Act", *Galerie im Saalbau*, 2025, https://galerie-im-saalbau.de/de/ausstellungen/taking-space-is-a-feminist-act (zuletzt aufgerufen am 29.6.2026).

[3] Jacquelyn N. Zita, "Third Wave Feminisms," *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy*, Jg. 12, Nr. 3 (1997) S. 1-6, hier: S. 1.

[4] Vgl. Martina Löw: *Raumsoziologie*, Berlin: suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 2000, S. 160.

[5] Vgl. ebd., S. 159.

[6] Vgl. ebd., S. 162 f.

[7] Vgl. Jos Boy, "Women and public space.," in *Making Space. Women and the man-made environment*, hg. v. Matrix, New York: Verso,1984, S. 37-54, hier: S. 47 f.

[8] Vgl. Sara Ahmed, "A Phenomenology of Whiteness," in *Feminist Theory*, Jg 8, Nr. 2 (2007),. S. 149 - 168, hier: S. 152.

[9] Vgl. Caroline Criado Perez, *Unsichtbare Frauen. Wie eine von Daten beherrschte Welt die Hälfte der Bevölkerung ignoriert*, München: btb Verlag, 2020, S. 51.

[10] Vgl. ebd., S. 87.

[11] Vgl. Boy, *Women in public space*, S. 47 ff.

[12] Vgl. Doreen Massey, *Space, Place, and Gender*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994, S. 179.

[13] Vgl. Annette Brauerhoch/Heike Klippel, "Editorial", in *Frauen und Film*, Nr. 70, 2022, S. 5-6, hier: S.5.

[14] Vgl. Sue Thornham, *Spaces of Women's Cinema. Space, Place and Genre in Contemporary Women's Filmmaking*, London: British Film Institute, 2019, S. 53.

[15] Vgl. Brauerhoch/Klippel, "Editorial", S. 6.

FILME

PUPILLE

DIE WAHRHEIT ÜBER VERA ESCHKOVA

BRD/DE 1970-1980/2002, R: Margit Eschenbach / Uschi Madeisky / Ulla Schickling u.a., 59 min.



Still: Uschi Madeisky

Der Film nimmt uns mit auf einen historischen Streifzug durch die Frankfurter Frauenbewegung der 70er und frühen 80er Jahre. Vom Club Voltaire, in dem sich im Februar 1970 zum ersten Mal der Weiberrat traf, bis hin zum 1973 eröffneten Frauenzentrum, dem zweiten in Deutschland: Die Neue Frauenbewegung lebt die Bedeutung des Raumnehmens in ihrer Emanzipation zur unabhängigen Bewegung vor. Schulungsgruppen und Arbeitskreise bieten zunehmend Raum

für persönlichen Austausch über Erfahrungen mit patriarchaler Unterdrückung. Vorbereitungen für politische Aktionen im öffentlichen Raum können stattfinden. Die Originalaufnahmen von Demonstrationen zeigen die Kreativität in den Performances, Verkleidungen, Bannern, und gedichteten Lieder und betonen: *Frauen gemeinsam sind stark*.

DIE URSZENE

BRD/DE 1981, R: Christine Noll Brinckmann, 16 mm, 6 min.



Still: Lightcone

Christine Noll Brinckmanns Film kompiliert die stilistischen Eigenarten giftgrün viragierter Schlafzimmerimpressionen aus Frankfurt als Dokument – überwandernde Nahaufnahmen sinnlich-stofflicher Oberflächen: eigenbrötlerischen Bettdeckenfaltungen, Bettwäschemusterungen, einem Goethe-Porträt, Gegenständen über und neben dem Bett. Laken von den Körpern verlassen, die für die Fantasie auszufüllen suggeriert werden. Die Veröffentlichung des Privaten, der Intimnischen, durch den Film.

Urszene bezieht sich auf den Begriff freudscher Psychoanalyse, der die Beobachtung des elterlichen Geschlechtsakts durch das kleine Kind bezeichnet – einem erstmalig gelebten Voyeurismus, der sich als Reproduktionsbestreben dieser Urerfahrung in der Schaulust auf das Kino übertragen lässt. Noll Brinckmanns Aneinanderreihung von Austragungsräumen und das Blickexzerpt auf heteronormative Geschlech-

terverhältnisse greifen den kindlich veranlassten Blick wieder auf und führen ihn erwachsengeworden vor.
Die zeitversprengte Musik Kay Starrs, die anstimmt und aussetzt, bildet in der Untermalung eine kontrapunktische Szenerie, ein fragmentiertes Loch im Getriebe, das daran erinnert, den vorherrschenden Blick zu hinterfragen und den eigenen zu formulieren.

SLEEPWALK

DE 1993, R: Anja Czioska, 16 mm, 6 min.



Still: Lightcone

Der Film schien uns wie gemacht für unsere Reihe, doch war er, rar wie er ist, vorab un-sichtbar. Nach längerem Überlegen haben wir uns entschieden, ihn als blind spot zu programmieren, damit er gezeigt wird. Das verstehen wir als Teil unserer feministischen kuratorischen Praxis - Raumbereitung, ein Vertrauensvorschuss ins Ungewisse. Deshalb lassen wir die Filmemacherin selbst zu Wort kommen:

Ich hatte diesen 16-mm-Schwarz-Weiß-Film fast vergessen, den ich Anfang der neunziger Jahre, ca. 1993, gemacht und in meinem eigenen Filmarchiv glücklicherweise wiedergefunden habe. Jetzt ist er wie

viele meiner analog gedrehten Filme bei Lightcone, dem Avantgarde-Filmverleih in Paris, auszuleihen; leider ist er noch nicht digitalisiert. Anfang der 90er Jahre habe ich sehr viele analoge Filme mit meinen FreundInnen gemacht.

Bei *Sleepwalk* haben wir einen trashigen Violent-Sex-Film, in der Tradition der Kuchar-Brüder, explizit George Kuchar, gedreht, bei dem ich dann auch 1994 am San Francisco Art Institute studiert habe.

Das Mädchen im Film ist Georgia Sulla Tella, meine beste Freundin; der Mann ist ein echter Polizist, den wir um die Rolle des Bösewichts gebeten haben, der im Rotlichtviertel/Bahnhofsviertel von Frankfurt spielt. Er war glücklich, einen bösen Jungen zu spielen, und er ist wirklich gut.

Die Musik im Film ist auch der Filmtitel: *Sleepwalk* und das Schlagzeug-Solo von einer Pink-Floyd-Platte. Ich drehte den Film auf 16 mm und bearbeitete ihn später am Schneidetisch selbst. Die Wohnung war die, in der ich mit Georgia lebte; es war unser normales Outfit. Sie trug immer so was und wir wussten, dass all die guten Mädchen wild waren.

BLEIFREI 95

DE/AT 2025, R: Tina Muffler / E Hütt, 24 min.



Still: Sixpackfilm

Zwischen queer-lesbischem Cruising an Autobahntankstellen und dem *La Gata*, der ältesten Lesbenbar der Welt, imaginieren E Hütt und Tina Muffler in *Bleifrei 95* eine queere Neubesetzung männlich codierter Räume. In roadmovieartigen Fragmenten begleiten wir die drei langjährigen Freund*innen Aino, Toni und Lolly auf ihren Wegen zu Ainos

Bachelorette-Party in die Frankfurter Bar – einen Ort ihrer gemeinsamen Jugend, der zugleich an die Biografie der Filmemacher*innen anknüpft. Während Tankstelle, Autobahn und Autowaschanlage als anonyme Transitorte erscheinen, symbolisiert das *La Gata* einen generationsübergreifenden Raum queer-lesbischer Gemeinschaft. Hier verhandeln die Drei queere Freund*innenschaft, Verwandtschaft und Begehren in all ihrer Komplexität. Trotz Chaos, Verletzungen und Unstimmigkeiten finden sie am Ende des Tages immer wieder zueinander. So zeichnet *Bleifrei 95* ein vielschichtiges, atmosphärisches Bild von Begegnung, Konflikt und Zusammenhalt.

SUBJEKTITÜDE

BRD 1966, R: Helke Sander, 4 min.



Still: Stiftung Deutsche Kinemathek

Dieser Film seziert eine scheinbar banale Situation: Es geht um eine flüchtige Annäherung zwischen einer jungen Frau und zwei Männern an einer Bushaltestelle. Die inneren Monologe der drei verbinden äußere Umstände mit subjektiver Wahrnehmung. Der Film ist das Resultat einer Seminarübung an der DFFB, einer Etüde; er ist eine „Subjektitüde“.[1]

Mit *Subjektitüde* verhandelt Helke Sander geschlechtsspezifische Blicke und innere Monologe im öffentlichen Raum. Die Ambivalenz zwischen dem Öffentlichen und Privaten wird ausgehandelt, wobei beide Pole miteinander kommunizieren. Die Männer an der Bushaltestelle fragen sich, warum die Frau keine Zöpfe hat und wünschen sich Brüste

an ihr, die Frau fragt sich, warum heute so wenige Rentner*innen unterwegs sind. Der Unterschied im vergeschlechtlichten Verhalten wird nicht nur im Inneren, sondern auch im Äußeren deutlich. Sander stellt die Frage: Wie bewegen sich Männer im sozialen Raum, wie Frauen? Der sexualisierende Blick überträgt sich auf die Zuschauerin. Es gibt keine Antwort, nur Beobachtungen, Ambivalenzen, ein Gefühl des Unwohlseins.

TAKE COURAGE

BRD 1987, R: Maija-Lene Rettig, 8 min.



Still: Lightcone

In *Take Courage* filmt Maija-Lene Rettig die Stadt während ihres täglichen Pendelns zwischen Arbeitsplatz und Zuhause. Ihr Blick fällt dabei immer wieder auf eine unübersehbare Botschaft an einer Wand: *Take Courage*. Als moderne City Symphony begreift der Film die Stadt als pulsierendes Organ, geprägt von endlosen Gebäudefassaden, dem Wechsel der Jahreszeiten und einer anonymen Menschenmenge. Gleichzeitig bleibt die Arbeit zutiefst subjektiv: Wiederkehrende, intime Aufnahmen der Regisseurin im Zug oder im Bett spiegeln den inneren Dialog mit ihrer Umwelt wider. Ihr filmischer Ansatz besteht nicht im

klassischen Besetzen oder Erkunden des Raums, sondern im reinen Durchqueren.

Der Film versteht sich als visuelles Statement und Aufruf zugleich. Schon die Eröffnungsszene wirft Fragen auf: Eine Roboterstimme wiederholt in Endlosschleife die Warnung *Mind the gap*. Diese *Lücke* lässt sich vielschichtig lesen, als Verweis auf den Gender Gap und gesellschaftliche Ungleichheiten, aber auch als physischer Zwischenraum, der beim Pendeln überbrückt werden muss. Im Kontext dieses Films ist es sinnvoll, den Lücken-Raum als einen zu betrachten, der von jenen eingenommen werden könnte, die im übrigen Stadtraum präsenter sein sollten. *Take Courage* lädt das Publikum dazu ein, diese Leerstellen im Stadtraum neu zu betrachten und den Übergang von der bloßen Beobachtung zum mutigen Handeln zu wagen.

LEERE ORTE

DE 2018, R: Sheila Mae Breker, 7 min.



Still: Film- und Kinobüro Hessen

In *Leere Orte* richtet Sheila Mae Breker ihre Kamera auf das nächtliche Frankfurt und erkundet diese als *Non-Lieux* (Nicht-Orte).[2] Der Film vermittelt, wie Frauen die Stadt nachts auf beklemmende Weise erleben und wie diese Leerstellen im Stadtraum auf den ersten Blick Gefahr ausstrahlen.

Die Aufnahmen sind mit Texten durchsetzt, die Erfahrungen von Belästigung und sexualisierter Gewalt wiedergeben. Da sich diese Szenen nicht im Bild abspielen, sondern auf die Orte projiziert werden, entsteht eine Ambivalenz: Die Leere bedeutet Gefahr durch die ständige Ungewissheit, ob der Ort wirklich leer ist, im selben Moment ist sie jedoch ein Schutzraum und eine Einladung, ihn einzunehmen. Der Soundtrack aus einem fernen Hundebellen, Autos und sich nähernden Schritten verstärkt diese Atmosphäre. Das Publikum überträgt eigene Ängste auf die Leinwand, sodass die Textzitate wie reale Echos vergangener Übergriffe wirken.

Brekers Ansatz ist ein temporaler: Um Räume zurückzugewinnen, setzt sie uns der vergehenden Zeit aus. Während die Kamera verweilt, wächst die Anspannung. Im Gegensatz zu anderen Arbeiten ist der Raum hier kein Ort des schnellen Transits, sondern ein Ort, an dem man warten und die Umgebung aushalten muss. Die Dauer der Aufnahmen lässt die Bilder zu Deleuzes *Image-Temps* (Zeit-Bild) werden: Die Handlung ist suspendiert, um reine Zeit spürbar zu machen.[3] So entsteht ein *espace vécu* (gelebter Raum) im Sinne von Antoine Gaudin, der direkt auf den Körper des Zuschauers wirkt.[4] Das gemeinsame Aushalten und Betrachten wird selbst zur Praxis, um den Raum zurückzugewinnen.

---

[1] Internationales Frauen Film Fest 2025.
[2] Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Paris: Armand Colin, 2015, S.100.
[3] Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris: Editions de Minuit, 1985, S. 7-37.
[4] Vgl. Gaudin, *L'espace cinématographique*, S. 153.


Diner
LOTTO

IMPRESSUM

Programm, Organisation, Redaktion:
Seminarkollektiv Fürsorge, Kritik, Kino
Antonia Bannwarth
Natascha Berner
Samanta Eyraud
Charlotte Hafner
Marlene Hofmann
Marlene Maßmann
Gloria Pfister
Jula Poplawski
Pauline Söhngen

Im Rahmen von:
Fürsorge, Kritik, Kino, Juli 2026, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, FB10 – Neuere Philologien, Goethe Universität Frankfurt

Seminarleitung:
Elena Baumeister

Koordination:
Clara Podlesnigg, Yumi Petschick

Projektion:
Björn Schmitt, Meghann Munro

Grafik:
Jael Behr

Förderung:
ProFiL - Produktorientiertes und Forschendes Lernen in den Geisteswissenschaften
Besonderer Dank gilt:
Annette Brauerhoch, der Kinothek Asta Nielsen, dem Pupille-Team, Bettina Schulte Strathaus
den Leihgeber*innen: Film- und Kinobüro Hessen (Meghann Munro), Lightcone (Miguel Armes), Stiftung Deutsche Kinemathek, Superzoom Films, Uschi Madeisky