

# 7. internationales forum des jungen films

berlin  
26.6. – 3. 7.  
1977

14

## RIDDLES OF THE SPHINX

### Rätsel der Sphinx

Land	Großbritannien 1976 - 1977
Produktion	The British Film Institute
Regie, Buch	Laura Mulvey, Peter Wollen
Kamera	Diane Tammes
Schnitt	Carola Klein, Larry Sider
Musik	Mike Ratledge
Ton	Larry Sider
Besondere photographische Effekte	Burt Maiden
Darsteller	
Louise	Dinah Stabb
Maxine	Merdelle Jordine
Anna	Rhiannon Tise
Chris	Clive Merrison
Akrobatin	Marie Green
Seil-Nummer	Paula Melbourne
Jongleurin	Crissie Trigger
Mary Maddox (Stimme der Sphinx)	Mary Kelly, Laura Mulvey
Uraufführung	13. Mai 1977, London
Format	16 mm, Farbe, 1 : 1,33
Länge	92 Minuten

### Inhalt

Der Film besteht aus sieben Sektionen.

#### 1. Durchblättern von Seiten

Es werden Seiten der Filmzeitschrift 'Midi-Minuit-Fantastique' durchgeblättert; bei einer Photomontage von Greta Garbo als Sphinx wird angehalten.

#### 2. Laura spricht

Rede zur Einführung der Sphinx als Stimme aus dem 'off', vor der Kamera gesprochen von Laura Mulvey. Dazwischen eingeschnitten sind Bilder der griechischen und ägyptischen Sphinx.

#### 3. Steine

Montagesequenz von vorgefundenem Material der ägyptischen Sphinx, mehrfach (durch mehrere 'Generationen') wieder abgefilmt; Verwendung von Zooms, Einzelaufnahmen, Zeitlupe und extremen Nahaufnahmen, um die Körnigkeit des Bildes zu zeigen. Musik

4. Louises Geschichte, erzählt in 13 Einstellungen  
Jede Einstellung ist ein 360 Grad-Schwenk. Musik, Stimmen aus dem off und synchroner Dialog. Zwischentitel

- (1) Louises Küche. Louise macht Rührei für ihre zweijährige Tochter Anna. Die Einstellung endet, als Chris, ihr Mann, nach Hause kommt. Naheinstellungen aus der Höhe der Arbeits-Ebene. Musik, off-Stimme
- (2) Annas Schlafzimmer. Louise macht das Zimmer sauber, während Anna einschläft. Naheinstellungen aus der Höhe des Kinderbettes. Musik, off-Stimme
- (3) Flur mit Eingangstür. Chris legt seine Sachen in den Kofferraum seines Autos (durchs Fenster gesehen) und fährt ab, während Louise und Anna zusehen. Halbnahe Einstellung. Musik, off-Stimme, die in Synchron-Dialog übergeht
- (4) Kindergarten. Louise bringt Anna auf dem Weg zur Arbeit in den Kindergarten und läßt sie bei Maxine. Die Einstellungen zeigen Louise zum ersten Mal ganz. Synchroner Ton
- (5) Vermittlung. Louise und andere Frauen arbeiten als Telefonistinnen. Louise ruft Maxine an und unterbricht einen anderen Anrufer. Totale. Synchroner Ton
- (6) Kantine. Louise spricht mit einer anderen Frau über die von ihr empfundene Notwendigkeit eines Tageskindergartens an ihrer Arbeitsstelle. Totale. Synchronon
- (7) Kreisverkehr. Louise und Maxine, unterwegs im Auto des Kindergartens zu einer Versammlung, halten bei einem Kreisverkehr an, um ein Paket abzugeben. Louise befragt eine andere Frau, die mit ihnen fährt, nach der Einstellung der Gewerkschaften zu Betriebskindergärten. Exterieurs, Totalen, die Kamera fährt um den Kreisverkehr (360°) herum und schwenkt um 360°. Synchronon aus dem Wagen
- (8) Einkaufszentrum. Louise mit Anna und Maxine zwischen den Leuten im Einkaufszentrum. Totalen. Musik, Synchronon
- (9) Spielplatz. Louise bringt Anna zu einem Spielplatz im Park; sie hat ihre Stellung verloren. Exterieurs, Totalen. Musik, off-Stimmen
- (10) Garten von Louises Mutter. Louise und Maxine besuchen Louises Mutter, die auf Anna aufpaßt und sich im Garten beschäftigt. Sie schauen sich Photos aus Louises Kindheit an. Exterieurs, Halbnahe Einstellungen. Musik, Synchronon
- (11) Schneiderraum. Chris zeigt Louise und Maxine einen Film und Video-Bänder über eine Künstlerin (Mary Kelly) und ihre Arbeit. Louise sagt ihm, daß sie das Haus verkaufen und zu Maxine ziehen will. Naheinstellungen, Schwenk im entgegengesetzten Uhrzeigersinn. Der Raum liegt ein oder zwei Sekunden lang in Dunkelheit, man sieht Bilder auf zwei Schneidetischen und einem Video-Monitor. Synchroner Dialog; Mary Kelly liest aus Tagebüchern und Dokumenten zum Film und zum Band

- (12) Bei Maxine. Louise liest Maxine, die an einem Frisiertisch sitzt, die Aufzeichnung eines Traums vor. Gegen Ende der Einstellung sind die Kamera und die Kamera-Frau in einem Spiegel sichtbar. Halbnahe Einstellungen, der Raum wird durch Spiegelungen und Spiegelungen in Spiegelungen zerlegt. Musik, Synchronon
- (13) Ägyptischer Saal im Britischen Museum. Louise und Anna, umgeben von mumifizierten Körpern und Sarkophagen, rätseln über Hieroglyphen. Totalen. Musik, off-Stimme

#### 5. Akrobatinnen

Montagesequenz von Akrobatinnen – Seil-Nummer, Boden-Nummer und Jongleurin. In schwarz-weiß aufgenommen, aber später mit zwei Farben optisch kopiert. Musik

#### 6. Laura hört ein Band ab

Laura Mulvey hört ein Band von ihr selbst, wie sie ihre Einführung probt, und die Stimme der Sphinx aus dem 'off'.

#### 7. Puzzle

Versuch, eine Quecksilberkugel in das Zentrum eines Puzzle-Spiels zu befördern; dann wird die Kugel wieder herausgeschüttelt.

Titel. Musik

Produktionsmitteilung

### Auf der Suche nach einer neuen Erzählform

Von Laura Mulvey und Peter Wollen

In den letzten Jahren hat man sich mit frisch erwachtem Interesse darum bemüht, neuen Zugang zu den Erzählformen des Kinos zu finden. Die Filmemacher finden die alte Teilung des Films in zwei sich gegenseitig ausschließende Kategorien – konventionell erzählenden und experimentellen, nicht erzählenden Film – zunehmend zweifelhaft. In Nordamerika und in Europa suchen Filmemacher wie Akerman, Duras, Godard, Huillet, Rainer, Rivette, Snow, Straub, Wieland, Wyborny und viele andere nach neuen Formen und Konzepten der Erzählung, nach verschiedenen Möglichkeiten, die Erzählung im Film anzuwenden.

In RIDDLES OF THE SPHINX haben wir versucht, uns mit diesem Problem auseinanderzusetzen, indem wir eine Geschichte vermittels einer Reihe ausgesprochen formaler Verfahrensweisen erzählten. Es geht uns nicht so sehr darum, den Zuschauer von der Erzählung zu distanzieren, sondern darum, sein/ihr Interesse und seine/ihre Spannung zwischen der Handlungslinie und der Arbeit der Kamera (sowie der Tonspur) aufzuteilen. Die Serie von 360 Grad-Schwenks tritt nicht nur in Interaktion mit den erzählenden Elementen, sondern produziert auch ihr eigenes Erwartungs- und Erinnerungs-Muster. Zugleich ist das Verfahren leicht wahrnehmbar und der Blick der Kamera verfügt über kein Privileg oder Geheimnis.

Wie in unserem früheren Film, *Penthesilea*, haben wir das Konzept der Montage verwendet – natürlich nicht im Sinne der 'russischen Montage' (beides sind Filme mit absichtlich langen Einstellungen), sondern mit der Absicht, verschiedene Elemente wie in einer Collage oder einem Mosaik einander gegenüberzustellen oder sie zu überlagern wie in einem Palimpsest. Die symmetrische Struktur der sieben Sektionen des Films liefert einen formalen Rahmen für die Erzählung, gibt aber auch die Möglichkeit, das Material noch einmal zu wiederholen und von einem anderen, günstigeren Punkt aus zu präsentieren.

Die erzählenden Elemente des Films sind nicht willkürlich gewählt oder neutral. Sie beschäftigen sich mit der Mutterschaft als einem kulturellen und praktischen Problem. Dies wirft persönliche und politische Fragen auf, wie sie in dem Mittelteil des Films, der Fabel von Louises Leben, behandelt werden. Aber auch theoretische Fragen stellen sich: sie betreffen die psychischen Strukturen, die die Teilung der Menschheit in zwei Geschlechter regieren; sie finden ihren metaphorischen Ausdruck in der Geschichte von Ödipus und der Sphinx. Der Film engagiert sich für eine feministische Politik, die Probleme von Kindergärten u.a., Fragen der bewußten

politischen Aktion, mit den Problemen von Bedürfnissen und Selbstverwirklichung in Beziehung setzt, die den Gang und die Natur unserer sozialen Praxis beeinflussen.

Die erfolgreiche Realisierung von RIDDLES OF THE SPHINX hing in hohem Maße von der Zusammenarbeit ab – nicht nur zwischen uns als Autoren und Regisseuren, sondern auch zwischen uns und allen anderen Mitwirkenden. Für das Experiment der Interaktion und, mehr noch, der Separierung verschiedener Elemente (Kamera, Musik, dargestellter Geschichte, Montage, Ton) war ein positiver und originaler Beitrag unserer Mitarbeiter nötig, ebenso wie eine exemplarische Unterstützung durch die Produktion. Die Unabhängigkeit und Entschiedenheit von Planung und Vision bei den Darstellern und unserem ganzen Team, ebenso das der Arbeit vorausgehende ästhetische Engagement machten RIDDLES OF THE SPHINX möglich – und die Arbeit für uns zur Freude.

### Eine Fabel aus dem Alltagsleben

#### Interview mit Laura Mulvey und Peter Wollen

Von Phil Hardy und Tony Rayns

*Laura:* Unser Ausgangspunkt war, daß wir uns eine ganz einfache Geschichte wünschten – Peter nannte sie 'eine Fabel aus dem Alltagsleben' oder 'eine politische soap opera'. Unser letzter Film *Penthesilea* war mehr oder weniger im Jahr 1914 steckengeblieben; er beschäftigte sich kaum mit irgendwelchen zeitgenössischen Dingen. Wir wollten diesen Film unbedingt in der Gegenwart situieren (trotz der Tatsache, daß wir uns auch für Elemente der Mythologie interessierten) und Beziehungen zwischen Leuten aus der Jetztzeit untersuchen. Unsere erste Frage war: welchen Bereich des Alltagslebens soll diese Fabel behandeln? Auch hier lieferte *Penthesilea* wieder die Antwort. Dort ging es hauptsächlich um männliche, fetischistische Phantasien über Frauen, die direkte politische Aktion von Frauen wurde nur als Kontrapunkt eingeführt. Diesmal versuchten wir ein Sujet anzugehen, das Männer noch nie interessiert hat: die Beziehung zwischen Mutter und Kind. Dieses Thema ist immer tabu gewesen, außer in besondern Fällen wie bei den Madonnen-Bildern, wo es jedoch eher in der Form des Denkmals erscheint. Unsere Geschichte schneidet das Thema dagegen als soziale und politische Realität an, stellt Fragen nach Krippen, Kindergärten usw., aber gleichzeitig hat die Figur von Louise auch eine Funktion als Brennpunkt allgemeiner Fragen nach dem weiblichen Unterbewußtsein. Und hier tritt der 'Mythos' in Erscheinung.

*Peter:* Um den mythischen Aspekt ging es uns deshalb, weil wir so die ganze Frage des Unterbewußtseins auf eine Art in den Griff bekommen konnten, wie es in einem konventionell 'politischen' Film nicht möglich gewesen wäre.

*Laura:* Das Grundkonzept der Beziehung zwischen Louise und Anna bestand darin, daß diese Beziehung zu eng, geradezu obsessiv war. In gewisser Weise besteht das, was die Mutter tut, darin, daß sie sich weigert, ihr Kind dem Vater anzuvertrauen, der äußeren Welt, wodurch sie die natürliche Entwicklung des Kindes ebenso wie ihr eigene blockiert. In einer Gesellschaft, wo die Hauptfunktion der Frauen darin besteht, Kinder zur Welt zu bringen, besitzt eine Frau besonders viel Macht und Bedeutung, wenn sie ein Kind erwartet. Was Louise tat, ist positiv in dem Sinne, daß hier ein Protest gegen die patriarchalische Gesellschaft zum Ausdruck kommt, aber zugleich auch negativ, insofern hier eine Blockierung für sie und das Kind entsteht. Ironischerweise läßt sich Louise, um Anna zu 'behalten', in eine politische Kampagne für Tageskindergärten hineinziehen, in deren Verlauf sie erkennt, daß es falsch ist, sich an Anna festzuklammern. Aber wenn sie Anna einer anderen Person überläßt, dann ihrer eigenen Mutter. Als Louise ihre Mutter besucht, verbringt sie ihre Zeit mit dem Betrachten alter Familienphotos; das ist wie eine Regression in die Vergangenheit. Sie löst ihren eigenen Ödipus-Konflikt nicht, da ihr Vater abwesend ist. In den letzten Szenen der Geschichte wird sie

herausgefordert, eine Lösung ihrer Probleme zu finden, die nicht in Widerspruch zu ihrer Opposition gegen die patriarchalische Gesellschaft steht.

*Im Kapitel zwei des Films führt Laura einige Intentionen der Filmmacher ein und erklärt die besondere Bedeutung der Sphinx: die weibliche Erzählerstimme, die wir im Verlauf von Louises Geschichte hören, soll als Stimme der Sphinx verstanden werden; sie repräsentiert einen Aspekt der weiblichen Psyche, der im allgemeinen unterdrückt oder zum Schweigen gebracht wird.*

**Peter:** Freuds Theorie vom Ödipus-Komplex behandelt die Beziehungen des Kindes zunächst zu seiner Mutter, dann zu seinem Vater; sie findet ihren Platz in einer im wesentlichen patriarchalischen Gesellschaft. Damit hängt natürlich eine Unterdrückung der Mutter an einem bestimmten Punkt zusammen. Alles, was mit dieser Unterdrückung verbunden ist, kommt in der Metapher der Sphinx wieder an die Oberfläche. Sie (für die Griechen war die Sphinx eindeutig weiblich) ist die vergessene Figur in eine ansonsten wohlbekannten Mythos. Wir entschieden uns dafür, das eigentliche Rätsel und die Antwort aus dem Mythos nicht zu verwenden, weil auf diese Weise das, was wir meinten, zu sehr lokalisiert worden wäre. Wir möchten 'Rätsel' in einem viel umfassenderen Sinne verstanden wissen. Es gibt eine berühmte Äußerung von Freud über die weibliche Sexualität: „Die Hälfte meines Publikums wird versuchen, das Rätsel zu beantworten, die andere Hälfte von Ihnen ist das Rätsel.“ Wir wollten das mit der Ödipus-Geschichte verbinden.

Wir versuchten in dem Film viele Stimmen und viele verschiedenen Sprachen zu Gehör zu bringen. Lauras Einführung ist eigentlich nur eine Information, sie soll die Position der Filmmacher deutlich machen. In Louises Geschichte reicht die Sprache vom naturalistischen Alltagsdialog bis zu ägyptischen Hieroglyphen! Es war wichtig, die Stimme der Sphinx/Erzählerin zu differenzieren: sie artikuliert die Rätsel, die Louise darstellt, und ihre Rede ist ein Strom von Fragen, Widersprüchen und Wort-Assoziationen. Die einzige 'theoretische' Sprache des Films kommt in dem Film- und Video-Material über Mary Kelly vor, das Louises Mann ihr und Maxine zeigt. Hier wird dargestellt, wie eine Künstlerin sich mit ihrer eigenen Erfahrung als Mutter auseinandersetzt, und das wird für Louise zu einem entscheidenden Wendepunkt ... auf der einfachsten Ebene zeigt es ihr, daß andere Frauen sich der Probleme, die sie gerade erfährt, genauso bewußt sind.

*Gegen Ende der Geschichte kommt eine Szene vor, in der Louise einen außerordentlichen Traum aus Maxines Tagebuch laut vorliest. Diese Szene ist in einem ebenso außerordentlichen Raum voll von roten Tüchern und Spiegeln aufgenommen, so daß der Zuschauer das Gefühl der Orientierung vollkommen verliert. Die Kombination von täuschenden Bildern und geheimnisvollen Worten wirkt magnetisierend.*

**Peter:** Ich habe diesen Traum nach der gleichen Methode geschrieben, wie ich auch einige Stücke für 'Bananas' verfaßte, in der Art von Raymond Roussel. Ich benutzte ein Französisch-Englisches Wörterbuch, öffnete es an einer beliebigen Stelle und schrieb mir Sätze auf, englische Definitionen von französischen Wörtern. Der Text wurde so geschrieben, daß alle Wörter aus dem Lexikon in ihm enthalten waren, mit einigen kleinen Variationen: ich machte einige Kreuz-Referenzen, schlug einige Worte in Französisch nach und wählte manchmal Worte aus, die denen benachbart waren, die ich eigentlich suchte. Das ist keine völlig willkürliche Methode: natürlich wählt man einige Worte bewußt aus, und man nimmt nur Worte auf, die auch benutzt werden können. Wenn man diese Zufalls-Liste zusammenstellt, dann bildet sich ein Muster heraus, man trifft auf Schlüssel-Wörter und -Sätze. Und dann reiht man die Worte zu einer Erzählung aneinander. Das ist eine Art, die Traumwelt zu simulieren.

**Laura:** Obwohl das Hauptkapitel des Films eine ziemlich lineare Erzählung ist, trifft das nicht für die 'Rahmen'-Kapitel zu, und so entschlossen wir uns, der Geschichte eine einigermaßen unorthodoxe Form zu geben, um die formalen Aufgaben, die der Film sich stellt, im Vordergrund zu behalten. Jede Szene in der Erzäh-

lung wurde als in sich kontinuierliche Einstellung aufgenommen, deren Länge zwischen zwei und neun Minuten schwankt; in allen Szenen (bis auf eine) steht die Kamera fest an einem Platz und schwenkt um 360 Grad. Das bedeutet, daß die Geschichte vom Motiv des Kreises beherrscht wird, was teilweise dem circulus vitiosus der Mutterschafts-Probleme entspricht, mit denen der Film sich beschäftigt. Die meisten Leute, die den Film bis jetzt gesehen haben, finden diese Verwendung von Schwenks als formales Mittel sehr interessant. Es erschöpft sich nicht in Wiederholungen, weil die Beziehungen zwischen Bild und Ton immer wieder anders ausfallen, und die Schwenks stellen verschiedene Arten von Räumen an verschiedenen Orten auf sehr unterschiedliche Weise dar. Auch Mike Ratledges Musik ist in diesem Zusammenhang ein wichtiger Faktor. Er meinte, daß für die Schwenks 'eher eine Musik der Transformation als eine der Sequenz' erforderlich sei, und so gründet sich seine Partitur auf das Kreis-Motiv als Parallele zur visuellen Methode.

**Peter:** Aber der Kreis ist nicht die einzige formale Methode, die wir in dem Film verwendet haben. In seiner Gesamtstruktur gleicht der Film einer Pyramide, deren beide Hälften sich zueinander verhalten wie Spiegelbilder; genau im Zentrum des Films steht ein klar markierter Höhepunkt. Und es gibt auch die Idee des Puzzles oder des Irrgartens: wir haben den Film mit dem Bild eines Puzzles-Spiels abgeschlossen, um diesen Aspekt zu unterstreichen. Der Irrgarten hat natürlich Verbindung zu Freud, aber er erinnert auch daran, daß die ägyptischen Pyramiden tatsächlich Irrgärten waren. Time Out, Nr. 371, London, 6. - 12. Mai 1977, S. 14 f

### Kritik

Die bemerkenswerte Qualität von RIDDLES OF THE SPHINX liegt darin, daß es dem Film gelingt, einen Teil alltäglicher Erfahrungen zu beleuchten, den man meistens für selbstverständlich hält oder den man übergeht; wahrscheinlich ist dies der erste offen feministische Film, der mit seiner Attacke von einem so intimen, häuslichen Bereich ausgeht. Der Grund dafür liegt wahrscheinlich darin, daß der ungewöhnliche Blickwinkel und die faszinierend eigenwillige Bildsprache 'radikal' genug sind, um den Zuschauer durch einen Schock in ein neues Bewußtsein zu versetzen, ohne wiederum so extrem zu sein, daß mögliche Zuschauer abgeschreckt werden könnten. Das Vergnügen beim Ansehen des Films resultiert zum großen Teil aus seinem Geschick, von einer Ebene der Diskussion zur anderen zu springen. Kapitel 3 zum Beispiel ist ein kurzer, lyrischer Abschnitt, der Bilder der ägyptischen Sphinx präsentiert: dies dient als 'Brücke' zwischen Lauras sachlich gesprochener Einführung und der Geschichte von Louise, zugleich aber vermittelt dieser Abschnitt sowohl eine Meditation über die Sphinx als Geheimnis und eine Reflexion über den einzigartigen Charakter von Film als Medium. Kapitel 5, eine kurze Rhapsodie über das Können einiger weiblicher Akrobaten, dessen visuelle Magie durch FarbfILTER beim optischen Kopieren erzeugt wurde, spielt eine ähnliche komplexe Rolle am Ende von Louises Erzählung.

Das mittlere Kapitel präsentiert die soziale Verwirrung und das politische Engagement der Hauptperson klar und einfach, hat aber ein oder zwei Stachel in seinem Gefieder. Es wird im Lauf der Zeit immer weniger naturalistisch: in dem Maße, wie Louise sich über die psychologischen Bedingungen ihrer Lage klar wird, verläßt der Film die Darstellung ihrer Person als Opfer der Umstände und tendiert eher dazu, sie als Vertreterin weiblichen Bewußtseins zu feiern. Der Übergang vollzieht sich in Sequenzeinstellungen erstaunlicher Virtuosität und Suggestivkraft, die verschiedene Schichten der Argumentation ohne die geringste Anstrengung zur Verschmelzung bringen. Die Filmmacher unterstreichen die Bedeutung des Zuhörens, des Nachdenkens und des Fragenstellens; die große Stärke ihres Films liegt in der Unmittelbarkeit und Dichte seiner Praxis und seiner Theorie.

(Phil Hardy und Tony Rains in:) Time Out, Nr. 371, a.a.O.

\*

(...) Der Film ist in vieler Hinsicht offen, er kann auf verschiedenen Ebenen verstanden werden. Um die Lösung eines Rätsels zu finden, muß man zunächst den Schlüssel zu der Sprache entdecken, in der es gestellt ist. Der Titel des Films spielt unter anderem auf den Abschnitt der Ödipus-Legende an, als Ödipus sich der Stadt Theben nähert und ihm die Sphinx, eine mythische weibliche Figur, ein Rätsel aufgibt. Die Antwort auf das Rätsel („welches Wesen mit einer Stimme hat manchmal zwei Füße, manchmal drei, manchmal vier, und ist am schwächsten, wenn es am meisten hat?“) verlangt die Übertragung der physischen Attribute auf den Lebenszyklus. Dies ist der Schlüssel zu dem Rätsel, dessen Antwort in der Legende natürlich der Mensch ist. Der Film gibt aber weder dieses noch irgendein anderes spezifisches Rätsel auf, sondern enthält vielmehr eine ganze Serie von Bedeutungen, die sich um die Struktur und die Logik von Rätseln im allgemeinen drehen und auf die weiteren Bedeutungen bezogen sind, die sich mit der Figur der Sphinx verbinden.

In der zweiten der sieben Sektionen dieses Films spricht Laura Mulvey von der Rolle der Sphinx in der Ödipus-Geschichte als Symbol für die Stellung der Frau in der patriarchalischen Ordnung. Sie steht außerhalb dieser Ordnung, ebenso wie die Sphinx außerhalb der Stadt lebt, aber gleichzeitig für diese eine Bedrohung oder Herausforderung darstellt. Die Stellung der Sphinx in ihrem anderen Zusammenhang, dem der alten ägyptischen Kultur, wird durch ihr Schweigen definiert: ein Film der riesigen Sphinx in Gizeh, von der Leinwand noch einmal in Zeitlupe abgefilmt, endet mit einer Großaufnahme ihres geschlossenen Mundes, vielleicht ein Hinweis auf das Fehlen von Sprache oder auf die negative Stellung der Frau in der patriarchalischen Sprache.

Die verschiedenen Konnotationen der Sphinx-Figur sind Hinweise auf das Hauptthema des Films: die Untersuchung dessen, was man eine vergessene Geschichte der Weiblichkeit nennen könnte, vergessen in dem Sinne, wie die Inhalte des Unterbewußtseins vergessen sind. Wie die psychoanalytische Theorie unterstreicht, ist das Unterbewußtsein strukturiert wie eine Sprache; und die Lektüre von Freud beweist, wie ähnlich dem Suchen nach der Lösung eines Rätsels die Arbeit des Zutageförderns unbewußter Erinnerungen, des Heraufholens der Vergangenheit in die Gegenwart ist.

Annette Kuhn in : Spare Rib, London, Juni 1977, S. 42 f.

\*

(...) Es bleibt zu fragen, wie weit RIDDLES OF THE SPHINX mit seinen theoretischen Ansprüchen alleine steht oder fällt – oder den einzelnen Ansprüchen, die der Film zu enthalten scheint. Die Antwort darauf muß natürlich lauten, daß die theoretische Diskussion, ob über Freud oder den Film natürlich ein integraler Bestandteil dieses Werkes ist, daß man den Film aber von vielen verschiedenen Blickwinkeln aus betrachten kann; jeder vermittelt dem Zuschauer seinen Anteil von Interesse und Vergnügen. Solche Offenheit ist eine kostbare Qualität im kommerziellen ebenso wie im avantgardistischen Kino – in beiden haben allzuoft Strategien geherrscht, die den Zuschauer Zwängen unterwarfen. Einen Film zu finden, der die Grenzen verschiedener Publikumserwartungen überschreitet, der bescheiden und doch streng in seiner intellektuellen Anlage ist, vergnüglich und zugleich provokativ – das ist wirklich ein seltenes Ereignis.

Geoffrey Nowell-Smith. Aus einer Kritik, die zur Veröffentlichung in der Sommer-Ausgabe 1977 von Sight and Sound (London) vorgesehen ist.

## Biofilmographie

**Laura Mulvey** schrieb über Filmtheorie und Feminismus, hauptsächlich in den Zeitschriften 'Spare Rib' und 'Screen'. Sie organisierte die Frauen-Sektion des Filmfestivals von Edinburgh 1972 und das Chicagoer Frauenfilmfestival 1974. Zusammen mit Peter Wollen drehte sie 1974 in Amerika *Penthesilea*.

**Peter Wollen** schrieb zahlreiche Aufsätze und Abhandlungen über Film, darunter das Buch 'Signs and Meaning in the Cinema'. Er war als Drehbuchautor für industriell produzierte Filme tätig (unter anderem war er am Drehbuch zu Antonionis *The Passenger* beteiligt). Er drehte 1974 zusammen mit Laura Mulvey *Penthesilea* und lehrte Film an der Universität Essex.