11. internationales forum des jungen films

berlin 14. 2. – 24. 2. 1981

3

DIE REISE NACH LYON

Land	Bundesrepublik Deutschland 1980
Produktion	Alemann Filmproduktion, Frankfurt a.M.
Buch und Regie	Claudia von Alemann
Kamera	Hille Sagel
Ton	Auguste Galli
Schnitt	Monique Dartonne
Musik	Frank Wolff
Darsteller	Rebecca Pauly Denise Péron Jean Badin Sarah Stern Maurice Garden Madame Chartier M. Fighiera-Ressicaud Pierre-Emile Legrand
Produktionsjahr	1978 - 1980
Uraufführung	21. August 1980, Edinburgh, International Film Festival 15. Februar 1981, Internationales Forum des jungen Films, Berlin
Format	16 mm, Farbe
Länge	106 Minuten

Inhalt

Elisabeth, eine junge Historikerin, kommt in Lyon an. Mann und Kind hat sie zurückgelassen, um mit offenen Augen und Ohren die Stadt als Schauplatz zu durchstreifen. Sie will die sinnliche Realität des Lebens der Flora Tristan rekonstruieren, indem sie mit Hilfe eines Kassettenrecorders die Schichten der Historie in Tönen und Geräuschen, Gesichtern und Fassaden neu entdeckt.

Ihren Reiseplan bestimmt sie nach dem Tagebuch der Flora Tristan, 'Le Tour de France', das deren Erfahrungen als Sozialistin und Feministin des 19. Jahrhunderts beschrieb.

Sie versucht der Frage nachzugehen, welches Echo macht Geschichte. Dabei stößt sie auf Spuren der Zeitgeschichte. Der Mann, dem sie begegnet, erzählt von Marokko, die Wirtin im Restaurant vom Judenmord der deutschen Besatzung. Eine Antiquarin hilft ihr bei der Stadterschließung mit alten Ansichten und Stichen. Ein Weber erklärt ihr sein Handwerk. Ein Geschichtsprofessor will sie auf den Pfad der Wissenschaft zurücklenken.

Elisabeth fällt der Fremdheit der Stadt nicht anheim. Sie löst sich aus der Erstarrung und findet, auf der Suche nach der verlorenen Zeit, ihre Gegenwart. Schließlich wird sie das Echo der Geschichte selbst zum Klingen bringen.

Bruchstellen der Geschichte

Claudia von Alemann, aus dem Drehbuch

Die Frau von heute, die in Lyon ankommt, wirkt erst einmal wie das genaue Gegenteil der energischen Flora. Sie kommt an, ohne genaues Ziel, weiß nicht recht, was sie machen wird in der ihr unbekannten Stadt, sie ist ziemlich erschöpft und will erst einmal 'ihre Ruhe haben'. Sie hat das Tagebuch der Flora immer dabei, sie legt es sogar nachts unter ihr Kopfkissen, es ist ihre 'fixe Idee', ihr Talisman, den sie nicht aus den Augen läßt. Sie will den Spuren der Flora Tristan nachgehen – aber sie hält sich dabei nicht an eine akademische Form der Vergangenheitsforschung oder Geschichtsforschung. Sie weiß, sie kann nicht 'Licht ins Dunkel' bringen, vielleicht lernen, sich im Dunkel selber ein wenig besser zurechtzutasten.

Sie will sich kein Vor-Urteil bilden über das, was sie erforschen will, sich nicht festlegen, sie vermeidet die Bibliotheken und Archive, alles, was 'üblicherweise' zu einer Recherche gehören würde. Dabei kann es durchaus sein, daß sie selbst eine Vergangenheit als Historikerin oder Soziologin hat – das bleibt unklar, jedenfalls hat sie diese Form der Forschung heute in Frage gestellt. Dabei ist sie nicht forsch und energisch nach außen hin, sie wirkt eher schüchtern – doch in der Schüchternheit ist auch eine Sturheit, sich nicht von einmal gefaßten 'fixen Ideen' abbringen zu lassen.

Sie macht keinen Studienaufenthalt und keine Ferien, ganz unsinnig wandert sie in dieser häßlichen Stadt herum, touristisch nicht einzuordnen, aber auch nicht dazugehörig.

Diese 'Ziellosigkeit' ist nicht zu verwechseln mit Konfusion, oder dem Vergeistigt-einsamen-Sucher- und Forscher-Ideal – sie ist zu sehr präsent, zu praktisch in ihrer Ungeschicklichkeit, um darauf hereinzufallen.

Die Mosaiksteinchen, Bruchstücke, Begegnungen, Gespräche und Texte aus dem Tagebuch der Flora, Geräusche, Farben, Straßenecken, aus denen sich die 'heutige' Geschichte zusammensetzt, passen nicht direkt und schnell in einer mehr oder weniger aufgesetzten Parallele und Vergleich zu der historischen Geschichte der Flora Tristan.

Claudia von Alemann zur Produktion des Films

Ich habe also diesen Spielfilm gedreht, der in Lyon in Frankreich spielt und den ich mit französischen Schauspielerinnen und Schauspielern gemacht habe, aber mit deutschem Geld produziert und zwar allein produziert, ohne Fernseh-Coproduktion und ohne anderen Coproduzenten.

'Flora Tristan' war ein Thema, was noch nie jemand gemacht hatte. Es gibt keinen histosrischen Spielfilm über eine Frau, die einmal berühmt war und dann vergessen wurde, oder die Schriftstellerin und außerdem Frühsozialistin war, die sehr wesentlich die Gedanken ihrer Zeit beeinflußt hat, auf die sich auch Marx und Engels bezogen haben – nur viel zu wenig. Engels hat sie in seinem Buch über 'Die Lage der arbeitenden Klasse in England' seitenweise zitiert – aus ihrem Buch über England – aber nie als Zitat erwähnt, sondern einfach geklaut. Sie hat also die Geister ihrer

Zeit wesentlich beeinflußt und die Arbeiterbewegung; was auch die Historiker und damaligen Sozialisten ab und zu zugaben.

Das sage ich jetzt nicht, um mich irgendwie zu legitimieren, und ich habe auch nicht im Sinne, auf die Dauer unbekannte Größen auszugraben und zu sagen hier: die Frauen konnten das ja auch. Denn *auch* konnte sie das nicht, sie hat das ganz anders gemacht als Männer der Zeit und wurde deshalb auch schnell vergessen. Die hat da utopische Ideen ausgebreitet von Arbeiterpalästen, die es auch heute noch nicht gibt, wo die Alten ihre Freizeit verbringen, die Kinder erzogen werden und Frauen ihre Versammlungen abhalten könnten. Sie sollten von dem Mitgliedsbeitrag eines jeden Arbeiters von ganz Frankreich finanziert werden, in jeder Stadt. Bis heute gibt es so etwas nicht: Jugendzenren sind getrennt von Altenzentren usw.

Sie hat dann polemisch und unheimlich radikal solche Ansichten verfochten, hat sehr viel über Frauen geschrieben, hat zum ersten Mal das Wort, das auch Engels zugeschrieben wird, geprägt: „jeder Proletarier hat noch jemanden zu unterdrücken, nämlich seine Frau" – woraus er dann gemacht hat: „der Mann ist der Bourgeois, die Frau die Proletarierin". Sie hat zwei Kinder großgezogen, sich von ihrem Mann getrennt – Scheidung gab's nicht – also war der Mann hinter ihr her, um die Kinder wieder zu kidnappen, hat dann auf sie geschossen, um sie zu töten; eine Kugel blieb in ihrem Körper, die nicht mehr entfernt werden konnte. Damit reiste und arbeitete sie noch fünf Jahre lang weiter, bis sie mit 41 Jahren, viel zu früh, an all dem halt starb – auf einer Reise, auf der sie das Programm zur Vereinigung der Arbeiterklasse durchsetzen wollte.

Und von dieser Frau sollte man doch annehmen, daß es von öffentlichem Interesse ist, da mal etwas drüber zu erfahren und daß auch ein Spielfilm mit einer sehr barocken Form, mit sehr viel Handlung und sehr vielen Figuren, der überhaupt nicht karg erzählt ist, daß der doch Interesse finden müßte – aber er hat es nicht gefunden.

Ich habe gesagt: gut, ich mache das alleine und ganz billig und ändere die Form, da ich einen billigen historischen Film nicht machen will, in dem dreißig Statisten immer das gleiche Kostüm tragen oder die Wäscheleinen immer über den Kabeln hängen und habe mir gesagt, für 370 000 Mark kann ich keinen historischen Film machen, also stelle ich die historische Rekonstruktion in einem Film selber in Frage. Ich stelle die Forschung nach dieser Frau dar, in der historischen Stadt und zum Teil erfunden, zum Teil autobiographisch.

Ein Interview mit Claudia von Alemann, von Heide Schlüpmann und Karola Gramann in: 'Medien – praktisch, 16. Mai 1980

Das Spurenlesen

Elisabeth im Gespräch mit dem Historiker
Auszug aus der Dialogliste des Films

Oh ja ... Flora Tristan, natürlich, aber gut kenne ich sie nicht, das gehört nicht zu meinem Fachgebiet. Was suchen Sie eigentlich wirklich?

Ich möchte mir vorstellen können, was sie gehört hat, was sie gesehen oder gefühlt hat, die Farben, die Geräusche, all das, hier in dieser Stadt Lyon, wo sie ziemlich lange war, wohin sie reiste. Ich mache nun diese Reise nochmal. Meine Nachforschungen in den Archiven, in den Bibliotheken, in Büchern, das genügt mir alles nicht.

Es ist sehr schwierig, sich so in eine andere Zeit zu versetzen. Vielleicht identifizieren Sie sich allzusehr mit dieser Frau?

Aber nein, ich weiß genau, daß ich eine andere Person bin, ich weiß es wohl, aber wie schafft man es, sich zu erinnern?

Eben mit Hilfe dieser Dokumente von damals, eben dadurch, durch diese Leute, die damals lebten. Schließlich besteht die Arbeit des Historikers auch daraus, daß er sich hinter diese Leute, die er entdeckt, zurückzieht und denen das Wort überläßt. Und ihr Leben rekonstruiert, ohne sich selbst in den Vordergrund zu stellen. So versucht man es jedenfalls, und es gelingt sogar, das Leben und das Sterben, die Lebensgewohnheiten, die Art der Leute, wie sie liebten und all das zu rekonstruieren.

Ich frage mich bloß, ob diese Identifikation mit dem Leiden, mit den Schmerzen, mit dem Gefühlsleben der Frauen ... ob man diese Identifikation nicht in Handeln umsetzen kann, statt daß es eine Art passives Verstehen bleibt.

Frauen erinnern sich anders.

Claudia von Alemann im Gespräch mit Bettina Schäfer

Ich will keine Geschichte chronologisch erzählen, mit einem Anfang und einem Ende, einer Entwicklung und einem Höhepunkt und Auflösung, sondern es gibt viele kleine Geschichten, die wie in einem Kaleidoskop durcheinander gewürfelt werden können. Das war das eigentlich Spannende, daß ich versucht habe, eine innere Realität zu entwerfen in einer Stadt, in die eine heutige Frau kommt und als Anhaltspunkt ein Tagebuch hat von 1844. Und diese Frau hat eine akademische Vergangenheit, das wird nur angedeutet. Die hat das aufgegeben, die hat einen Bruch hinter sich. Die Geschichte ist insofern klassisch kinematografisch: man geht von einem Buch aus, eine Person hat einen Bruch hinter sich und befindet sich jetzt in einer neuen Situation. Das ist eine klassische Erzählposition, auch im Film. Und das führt jetzt immer wieder in positive Sackgassen, die aber weiterführen. Die zwar zu nichts führen, was die historische Rekonstruktion betrifft, die aber für das Bewußtsein dieser Frau und ihr Leben etwas bedeuten.

Sie findet also nicht das, wovon sie ausgeht bei ihrer Suche, findet aber etwas anderes.

Sie versucht, offen zu sein, sie versucht, sich darauf einzulassen. Sie versucht nicht, mit einem strikten Plan und Organisation in eine Bibliothek zu gehen und mit einem Plan in der Hand die historischen Häuser, wo diese oder jene Person gewohnt hat, wiederzufinden. Das versuche ich nicht, und damit wird sicher auch eine Erwartung des Zuschauers dauernd enttäuscht und in die Irre geführt, weil der das erwartet.

Es sind einige wirklich historische Orte in dem Film drin. Es sind auch andere drin, von denen die Frau sich nur vorstellt, da hätte jemand gesessen oder geweint, gelitten, Freude gehabt oder sei krank gewesen. Und dazu erfordert es eine unheimliche Phantasiearbeit. Das wird aber nicht einfach vorgegeben. Und dann fängt jeder Stein und jede Treppe an, eine große Rolle zu spielen, jeder Hauseingang, jeder Augenblick, jeder Ton. Das Wichtige ist, daß die Frau anhand eines Kassettenrecorders versucht, Vergangenheit zu rekonstruieren, und das wird ihr natürlich als hirnverbrannt ausgelegt. Sie versucht, Ton wiederzufinden, den andere 1844 gehört haben könnten, mit dem Bewußtsein, daß der Autolärm an einem Fluß extrem die Wellen übertönt, das ist auch ganz deutlich in dem Film ausgedrückt, daß der Lärm den Einzelton verändert und übertönt.

Ich versuche, einen Tonfilm zu machen. Die meisten Filme sind aber keine Stummfilme. Das wäre ja sehr gut, wenn sie Stummfilme wären. Das sind aber Geräuschfilme, einfach vollgestopft mit schlampigen Geräuschen.

Was heißt das, sind die Geräusche ungeordnet?

Ja. Der Ton spielt eine viel zu kleine Rolle, auch in den historischen Filmen. Auf den wird viel zu wenig geachtet. Der Ton ist noch ganz am Anfang der Filmgeschichte. Der Ton hat sich überhaupt nicht weiterentwickelt. Da wird ein Ton nachsynchronisiert und eine Wahrheit und Realität vorgetäuscht, die so überhaupt nicht stimmt, weil jedes umgebende Geräusch nivelliert wurde. Die Töne, die ich jetzt herstelle und herstellen lasse, sind auch Originalton. Das sind Kompositionen aus wirklichen, bestehenden Geräuschen, was man konkrete Musik nennt, die nicht instrumental hergestellt wird oder mit dem Synthesizer. Und so mache ich eine konkrete Musik aus Geräuschen, die dort hätten sein können, wie einen Vogel, der nachts schlägt, wie die Nachtigall, die da aber sicherlich nicht saß, aber da in der Imagination hätte sein können. Das Ohr täuscht sich ja dauernd und hört etwas, das gar nicht da ist, das Ohr ist ja Phantasieträger und Phantasieübermittler, mindestens ebenso sehr wie das Auge. Und das wird vernachlässigt.

Das ist eigentlich was Neues, das Durchbrechen von Hörgewohnheiten, dieses untergeordneten Tons, der auch immer eingesetzt wird, um Kontinuität vorzutäuschen.

Ein Mensch in einer fremden Stadt hört ganz anders als in der eigenen Stadt. Ein Mensch, der ständig rumläuft, weil er eben etwas sucht, ein Mensch, der einsam ist, hört ganz andere Dinge als ein Mensch, der zu zweit ist oder zu dritt oder der in der gleichen Kneipe Leute kennt. Ein Mensch, der schlaflos ist, hört auch völlig anders als jemand, der nur mal kurz aufwacht und schnell wieder einschläft. Das sind alles subjektive Unterschiede, die ich – ohne Dämonisierung – klarmachen will. Das meint der Ausdruck 'subjektiver Ton', der von mir geprägt ist, der das aufnimmt, was sich dann wieder im Film und in der Tonmontage widerspiegelt.

Irgendwann fragt die Frau nicht mehr, wer war Flora Tristan, sondern sie fragt sich und andere, was ist eigentlich Vergessen, was ist Erinnerung? Wie kann man der Erinnerung nachhelfen, oder soll man sich überhaupt erinnern, und wie kriegt der Mensch heraus, daß er sich erinnert. Aus welchen Quellen bezieht ein Mensch überhaupt sein Wissen über historische Ereignisse oder Zusammenhänge? Es geht dann gar nicht mehr so um eine bestimmte gestorbene und nun vergessene Figur, sondern es geht jetzt um die Erinnerungs- und Vergessensarbeit in Bezug auf Geschichte, nicht nur in Bezug auf eigene Geschichte, auf eigenes Leid und eine eigene Identitätskrise.

In der Literatur gibt es das auch nicht nur bei Proust, sondern auch von einer Frau, sehr deutlich von einer Frau geschrieben, bei Christa Wolf, 'Kindheitsmuster'. Das ist für mich ein sehr wichtiges Buch. Darauf will ich mit dem Film hinaus, aber eben indirekt: was ist denn die Erinnerung von Frauen? Das ist ein erster Schritt, und der ist wichtig, aber danach kommen weitere Schritte, und die heißen: wie erinnern sich denn Frauen anders als Männer? Sie müssen sich anders erinnern, davon bin ich überzeugt, aber es denken wenig Leute darüber nach, es schreiben wenig Leute darüber und drehen wenig Leute darüber Filme. Frauen erinnern sich anders, das ist klar, nämlich viel bildlicher, viel assoziativer und viel ungeordneter, wilder, mit Trauer auch, ohne jetzt wieder in diesen Mythos der wilden, spontanen, naiven Frau zu verfallen. Frauen müssen ganz anders vorgehen als Männer, wenn sie sich nicht nur an die eigene Kindheit, sondern an geschichtliche Dinge zu erinnern versuchen.

Elisabeth erinnert sich

(...)
Und daß mir auch, zu retten mein sterblich Herz,
Wie andern eine bleibende Stätte sei,
Und meine Seele heimatlos mir nicht
Über das Leben hinweg sich sehne.
(...)

Aus Friedrich Hölderlin, Mein Eigentum.

Flora Tristan

Ihre Bedeutung wurde in unserer Zeit zunächst von den Surrealisten gesehen, die in ihrer Biographie und ihrer Haltung einen Ausdruck der französischen Romantik und der utopischen Ideale erkannten. André Breton schrieb: „Am Firmament des Geistes gibt es keine Frau, die ein so leuchtendes Beispiel gegeben hat wie Flora Tristan."

Faszinierend an Flora Tristan ist vor allem die Übereinstimmung zwischen ihrer literarischen und politischen Aussage und ihrem Leben, das stets das Leben einer Außenseiterin gewesen ist.

Als Kind lebt sie in zwei Welten: Sie wächst in bitterer Armut auf, hört von ihrer Mutter jedoch tagtäglich von Reichtum und Eleganz der fernen Familie. Denn Floras Vater war ein peruanischer Adliger, dessen Ehe mit ihrer Mutter wegen fehlender Papiere nach seinem frühen Tod nicht anerkannt wird.

Unter dem Druck ihrer Mutter heiratet sie mit 18 Jahren den Graveur André Chazal, in dessen kleiner Werkstatt sie Etiketten koloriert. Nach heftigen Auseinandersetzungen verläßt sie ihren Mann vier Jahr später. Mit ihren beiden Kindern (ein drittes kommt wenig später zur Welt) versucht sie, allein ihre Existenz zu sichern. Als Begleiterin reicher Familien geht sie nach Italien und England.

Diese frühen Erfahrungen – der Gegensatz zwischen ihrer Herkunft und ihrer Umgebung, der Widerspruch zwischen dem, was sie will (lernen, einen Beruf ergreifen, ihre Erwartungen und Träume verwirklichen), und dem, was sie soll (einem ungeliebten Ehemann den Haushalt führen, die Kinder aufziehen, sich mit ihrem Schicksal abfinden) – haben ihr späteres Auftreten sehr geprägt.

Nach ihrer Rückkehr aus England 1829 – sie ist 26 Jahre alt – muß sie Arbeit suchen, um ihre beiden Kinder zu ernähren (das dritte ist während ihrer Abwesenheit an Cholera gestorben). Ihr Mann hat alle Rechte über sie und ihre Kinder, denn die Ehescheidung, eine Errungenschaft der Französischen Revolution ist wieder abgeschafft. Chazal lauert ihr auf, um sie zurückzuholen. Es kommt zu öffentlichen Szenen und Schlägereien. Flora ist gezwungen, unter fremden Namen Wohnungen anzumieten. Trotzdem entführt Chazal mehrere Male die Tochter Aline, die immer wieder zu ihrer Mutter flüchtet.

Die politischen Ereignisse im Paris der 30er Jahre beeinflussen Flora nachhaltig: Aufstände, Entstehung von Geheimbünden, Pressezensur, Nachrichten von den Weberstreiks in Lyon, Versammlungsverbot, Massenverhaftungen, wiederholte Cholera-Epidemien, Kinderarbeit, Prostitution als einzige Form des Überlebens.

Flora besucht einige Versammlungen der Saint-Simonisten, und 1833 beschließt sie, zu ihren Verwandten nach Peru zu fahren. Die Geschichte dieser Reise erscheint 1835 als 'Wanderungen einer Paria' ('Pérégrinations d'une paria') und enthält ihre Eindrücke: Ihre Begegnung mit dem Kapitän des Schiffes, dessen Liebe sie zurückweist, da sie nicht wagt, ihm ihre Ehe zu gestehen; Zusammentreffen mit der Familie ihres Vaters, die ihr die Erbschaft verweigert; Erlebnisse im kolonialen Südamerika, das Schicksal der Indianerinnen und die Politik Perus.

Zurück in Paris verschafft sie sich durch die Veröffentlichung von Artikeln und Büchern einen Namen in den literarischen und politischen Kreisen Frankreichs, wird jedoch weiterhin ständig von ihrem Ehemann verfolgt. Schließlich erwartet Chazal sie vor ihrem Haus und schießt auf sie. Sie überlebt ihre schweren Verletzungen, und in einem spektakulären Schwurgerichtsprozeß, in dem Flora vor der versammelten Öffentlichkeit häufig als die eigentliche Angeklagte erscheint, wird Chazal zu einer Gefängnisstrafe von 20 Jahren verurteilt.

Flora fährt wieder nach London; sie beschreibt in den 'Spaziergängen in London' die Zustände, die sie dort in Bordellen, Irrenhäusern, Gefängnissen und Fabriken erforscht hat. Ihre persönlichen und politischen Erfahrungen faßt sie zu einem Programm zusammen, der 'Union Ouvrière', in dem sie eine Möglichkeit zur Veränderung der unerträglichen Verhältnisse sieht: die Arbeitervereinigung. Um dieses Ziel zu propagieren, reist sie durch die großen Städte Frankreichs. Sie wird überall von der Polizei bespitzelt und von Arbeitern heftig angegriffen, weil sie sich nicht scheut, auch das Verhalten der Arbeiter gegenüber den Frauen zu kritisieren: „Selbst der unterdrückteste Mann kann ein anderes Wesen unterdrücken: seine Frau. Sie ist die Proletarierin des Proletariers." In vielen Städten findet sie aber auch Zustimmung, ihre Schrift wird überall verteilt, Gruppen von Arbeitern organisieren sich nach ihrem Programm. Nach einer aufreibenden Reise von zehn Monaten bricht eine Krankheit, die nicht behandelt worden war, aus. Am 14. November 1844 stirbt Flora Tristan in Bordeaux. Die Wäscherin Elenore Blanc aus Lyon setzt ihre Arbeit fort.

Aus : Claudia von Alemann, Dominique Jallamion, Bettina Schäfer: 'Das nächste Jahrhundert wird uns gehören'. Frauen und Utopie 1830 - 1840. Frankfurt a.M. 1981 (Fischer Taschenbuch 3708).

Im letzten Moment erreichten uns noch folgende zusätzliche Produktionsdaten zu dem Film DIE REISE NACH LYON:

Kameraassistenz	Klaus Dzuck
Regieassistenz	Jacques Wenger, Hildegard Westbeld
Schnittassistenz	Véronique Auricoste
Text	Claudia v. Alemann, Jean-Claude Fall, Rebecca Pauly
Ton	Auguste Galli, Alain Champelouvier, Julien Malier
Mischung	Alain Garnier
Ton-Effekte	Daniel Deshays
Produktionsleitung	Marie-Annick Jarlegan, Bettina Schäfer, Hildegard Westbeld, Dagmar Rehmer
Aufnahmeleitung	Pascale Méméry, Jean-Christophe Saladin, Francoise Bauer
Standfotos	Abisag Tüllmann, Andreas Schneuwly
Licht	Cesare Pellegrini
Assistenz	Andreas Schneuwly
Maschinist	Marcello de Cesari
Script	Madeleine Fonjallaz, Nicole Gasquet
Mitarbeit Vorspann	Thomas Giefer
Mitarbeit an der deutschen Fassung	Manfred Mohl
Produziert mit der Unterstützung von:	Cinov AG Bern/Peter von Gunten, Avidia Films, Paris, Les films du plateau, Lyon, Cine Team, Frankfurt/Main, Mechthild von Alemann, Beatrix Wilbert, Hotel Phénix, Lyon, Monsieur und Madame Verne, Lyon, Ecole de Musique, Lyon, Kuratorium Junger Deutscher Film, Bundesministerium des Innern

Zitate aus: 'Le tour de France' von Flora Tristan, Paris 1973
Gedichtzeile aus: 'Mein Eigentum' von Friedrich Hölderlin

Über Claudia v. Alemann (Auswahl)

Internationales Frauenfilm-Seminar. In; *medium* 12 (1973), S. 7. – Gesine Strempel: Frauenfilm. 1. Internationales Frauenfilm-Seminar der BRD und Westberlin (15. - 18. 11. 73). In: *Kino 9* (1974), S. 8 f. – Filmographie zu Claudia v. Alemann. In: *frauen und film* 5 (1975), S. 8. – Interview mit Claudia v. Alemann von Eva Hiller. In: *frauen und film* 5 (1975) S. 10 - 20. – Gesine Strempel: 'Es kommt drauf an, sie zu verändern'. In; *frauen und film* 5 (1975), S. 24 - 32. – Gesine Strempel: 'Tu luc van doan' – aus eigener kraft. In: *frauen und film* 5 (1975), S. 33 - 36.
Renate Möhrmann: 'Die Frau mit der Kamera'. Filmemacherinnen in der Bundesrepublik Deutschland. Situation, Perspektiven. 10 exemplarische Lebensläufe, München 1980, S. 103 - 119.
Interview mit Claudia Hoff in: *frauen und film*, No. 27, 1981

Biofilmographie

Claudia von Alemann, geboren am 23. 3. 1943 in Seebach/Thüringen. Schulbesuch in Köln. Studium der Soziologie und Kunstgeschichte. 1964 - 1968 Filmausbildung an der Hochschule für Gestaltung in Ulm. Erste Kurzfilme ab 1966. 1968 Aufenthalt in Frankreich. 1973 zusammen mit Helke Sander Organisation des 1.Internationalen Frauenfilmseminars in Berlin,im Kino Arsenal

Filme:

1966	*Einfach*, 35 mm, 5 Minuten
1967	*Lustgewinn I*, 8 mm, 60 Min.
	Fundevogel, 35 mm, 22 Min.
1968/69	*Das ist nur der Anfang – Der Kampf geht weiter*, 16 mm, 45 Min.
1970	*Algier*, 16 mm, 25 Min.
	Brigitte, 16 mm, 15 Min.
1971	*Germaine Greer*, 16 mm, 15 Min.
	Tu luc van doan – aus eigener Kraft, 16 mm, 25 Min.
	Antiimperialistischer Frauenkongreß Toronto, 16 mm, 15 Min.
	FLQ Montréal, 16 mm, 15 Min.
1972	*Arbeitsunfall*, 16 mm, 15 Min.
	Zeitarbeit, 16 mm, 15 Min.
1972/73	*Es kommt drauf an, sie zu verändern*, 16 mm, 55 Min.
1973/74	*Namibia*, 16 mm, 40 Min.
1977	*Filme der Sonne und der Nacht : Ariane Mnouchkine* 16 mm, 45 Min.
1980	DIE REISE NACH LYON

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welserstraße 25 (kino arsenal)
redaktion: karsten witte
druck: b. wollandt, berlin 31